

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
12. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Bényei Péter

FŐSZERKESZTŐ: ■

Balajthy Ágnes

SZÉPIRODALMI SZERKESZTŐ: ■

Korpa Tamás

VIZUÁLIS SZERKESZTŐ: ■

Áfra János

SZERKESZTŐK: ■

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 – 2014/1–2

■ KÓRTEREM

Áfra János: <i>Előhang</i>	5
Marczin I. Bence: <i>Képeket olvasni – A képiség és a narrativitás játéka Czene Márta festészetében</i>	6

■ MŰ-TÉT

Mán-Várhegyi Réka: <i>Szekció, szombat (regényrészlet)</i>	9
Asbóth Balázs: <i>Elrendelt tatarozás – hamuhodók –</i>	15
Barlog Károly: <i>The Death of J. B. Lenoir – ad notam John Mayall & the Bluesbreakers</i>	20
Torma Mária: <i>Te elveszed</i>	23
Bartók Imre: <i>A kecske éve (regényrészlet)</i>	27

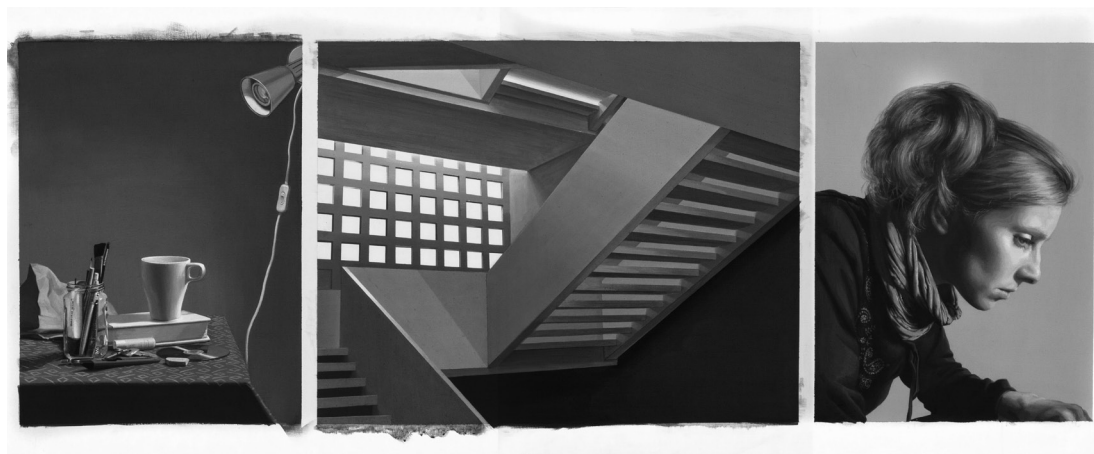
■ NAGYVIZIT

„A test témája kimeríthetetlen” – Bartók Imrével Jován Katalin beszélgetett	35
Pótor Barnabás: <i>A másikban látott önmagunk – Mán-Várhegyi Réka:</i>	
Boldogtalanság az Auróra-telepen	40
Polgár Tóth Tamás: <i>Hirosaki, az alma és a nyitottság városa – Peregrinuslevél Japánból</i>	45
Galambos Tímea: <i>Szórakoztat vagy gondolkodtat? – Rövid összefoglaló az idei DESZKA Fesztiválról</i>	48
Balogh Fruzsina: <i>A valóság józan fanatikussai – Pintér Béla és Társulata: Titkaink</i>	53
Pásztor Dóra: <i>A rajz meditatív szabadsága – Gondolatok a szabad kéz művészetéről</i>	58
Veisz Bettina: <i>A játszmának sosincs vége... – Doyle-tani elemzés a Sherlock című sorozatban</i>	62

BONCASZTAL ■

- 69 Paár Tamás: *Jean Baudrillard, Philip K. Dick és a „fraktális szóródás” – Esettanulmány a populáris és a magas kultúra kölcsönhatásáról*
- 75 Fekete Ildikó: *A sorozatelv változásai és új sorozatformák a konvergens televíziózás médiakörnyezetében*
- 85 Mészáros Péter: *Paratextus határán – Felhasználói kontextustermelés, konvergens televízió, mobilapplikáció*
- 92 Makkai Júlia Anna: *Úrilányok Erdélyben – Rózsaszín Erdély-mítosz regionális olvasatban*
- 96 Fazekas Andrea: *„mint petesejt a méhfalba” – A női lét metaforáinak „anatómiája” Berniczky Éva Blasztula című novellájában*
- 104 Bancsi Árpád István: *Nyilas Mihály tanulóévei? – Közelítések Móricz Zsigmond Forr a bor című regényéhez a Bildungsroman műfaja felől*
- 114 Bicsák Zsanett Ágnes: *Johann Friedrich Herbart pedagógiai rendszere*
- 123 Magyar Szilvia: *Spanyol anyanyelvűek angol nyelvi produkciója az anyanyelvi befolyások tükrében*
- 133 Gajdos Ágoston: *Téboly és beavatás a deszakralizált kultúrában*
- 145 Szabó Anna: *Forma és formátlanság Virginia Woolf és Samuel Beckett prózájában*

A borítón és a lapban Czene Márta 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 ■

Téboly. Legyen ez a kulcsszó. Bár ezúttal is zavarba ejtően széles skálán mozognak a lap szövegei, nem pusztán Czene Márta thrillereket idéző festményei indokolják a szóválasztást, hanem többek közt a lapot záró Gajdos Ágoston-tanulmány is, amely szerint a téboly reszakralizálásától remélhetjük az ember lelki betegségeivel foglalkozó tudomány, a pszichiátria megújulását.

Torma Mária kisprózájának elbeszélője a temetés rítusa felől próbál feldolgozni egy tragikus eseményt, finoman adagolt információk avatják be az olvasót egy kistestvér elvesztésének történetébe. A posztapokaliptikus Bartók Imre-regénytrilógia záró részének most olvasható részlete pedig új perspektívába helyezi a téboly fogalmát: egy hibridizált testű narrátor beszéli el saját halálba menetelésének történetét, a szerzővel készült interjúban pedig megfogalmazódik az a húsba vágó kérdés is, vajon tartható-e még az a közkeletű elképzelés, hogy az embert „anyagivá lett szellemként” gondoljuk el.

Pótor Barnabás Mán-Várhegyi Réka *Boldogtalanság az Auróra-telepen* című novelláskötetéről írt kritikájában azt állapítja meg, hogy a történetek kitörésről lemondó szereplői – akik közül néhányan szintén az örület partjaira sodródnak – akár szomszédok is lehetnének, s Mán-Várhegyi most készülő regényének itt olvasható részlete igazolja is ezt a felvetést, ugyanis a fiktív Auróra-telep kutatóinak világába nyerünk betekintést. A szociológusok belső és külső konfliktusaiba kalauzol bennünket az írás, felvillantva, milyen komplexusok munkálnak az egyetemi kutatókban, s mi történik, amikor a tanár-diák kapcsolat egyszer csak viszonyná alakul.

Aztán érkezik a technoörület, Fekete Ildikó az új sorozatformákhoz társuló befogadói aktivitásokat vizsgálja a – tévé és internet közt hidat képező – konvergens televíziózás médiakörnyezetében, Mészáros Péter pedig a médiumok egybeolvadásával, elsődlegesen pedig a műsorúságok digitalizációjával és a sorozatkövető mobilapplikációk működésével foglalkozik. Ám előbb Veisz Bettina értekezik a doyle-i hős történetét jelenkori körülményekre adaptáló *Sherlock* című sorozat első három évadjáról, s arra a jellemfejlődésre hívja fel a figyelmet, ami a kezdetben arrogáns, amorális és fanatikus címszereplőben végbement a harmadik széria végére. Az olvasásra érdemes szövegek sora persze itt nem ér véget, az alsó margó most mégis a bevezetés befejezésére kényszerít. Örület.

Áfra János

Czene Márta (1982) Budapest. A Magyar Képzőművészeti Egyetem tanári és festő szakán végzett, de az ELTE művészettörténet szakán is tanult. Az FKSE tagja, 2004-ben Barcsay-díjat kapott, 2009 és 2011 között Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjas lett, 2011-ben pedig elnyerte a Strabag Festészeti Díjat.

Marczin I. Bence (1990) Debrecen. A Debreceni Egyetem esztétika MA-képzésének hallgatója, a Debreceni Egyetemi Színház, a DEIK és a LÉK irodalmi körök, valamint a Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium tagja.

Marczin I. Bence

KÉPEKET OLVASNI A KÉPISÉG ÉS A NARRATIVITÁS JÁTÉKA CZENE MÁRTA FESTÉSZETÉBEN

Egy sötétből kilépő férfi. Egy kiszolgáltatott nő. Egy kéz. Ijedt tekintet. Falon repedés. A nő a földön. Sötétség. A szemünk egyre gyorsabban fut végig a képeken. Újra és újra. Valami történt. Czene Márta festményein mindig történik valami, pontosabban a kollázsszerűen egymás mellé helyezett, egyébként igen művesen megfestett, fotórealista képkockák között, és éppen ez az állandó „történés” az, ami izgalmassá teszi munkáit. Czene Márta ugyanis állóképeket fest, de egy létező vagy nem létező film, történet, emlék állóképeit; egy cselekmény, történés, folyamat általában feltűnően csendes, rendezett és nyugodt képei elevenednek meg alkotásain. A festőművész – felismerve a posztmodern kor embe-
rének vizuális impulzusok iránti igényeit – magának a képiségnek a problematikáját járja körül, és ezáltal válik igazán érdekessé munkássága.

Ha valaminek a képéről beszélünk, legyen az fotó, rajz vagy festmény – hiszen itt elsősorban ábrázoló képekről van szó –, akkor az idő egy kiragadott pillanatának vizuális lenyomatát értjük alatta. Ezen kiragadott és elkülönített képek kerülnek egymás mellé Czene Márta alkotásain, és feltűnés nélkül sajátos történetekké olvadnak össze. Ez a képek erejének és agyunk képességének izgalmas játéka, ugyanis, ha jobban megnézzük a festményrészleteket, pusztán a képekből kiindulva elvileg semmi sem indokolja, hogy egy történetből váljanak. A már szavak által részben meglevelelt *Mi van veled?* című triptichon három darab, egyenként négy kisebb képet magában foglaló tablóból áll össze egy alkotássá. A „részképek” eltérnek méretükben, stílusukban, kidolgozottságukban,

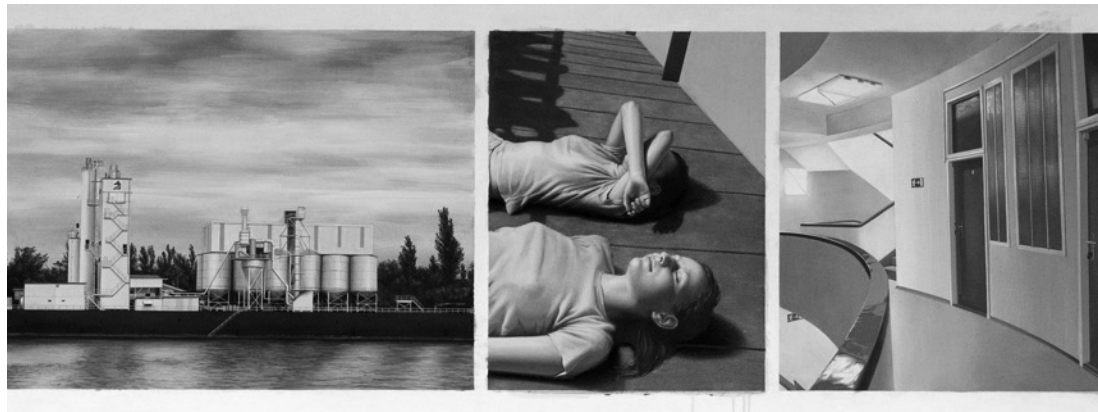
faktúrájukban, de még témájukban is: szem, utcarészlet, folyosó, burgonya, bevetetlen ágy, ember egyedül, emberek kettesben, fal, padló. Mindegyik kép ábrázol valamit, először nem is feltétlenül kell értenünk, mi köthet össze egy szempárt pár szem krumplival, vagy egy üres várost az üres vánkossal: csak nézzük, olvassuk a képi jeleket, és bevonódunk a világába...

Bár könnyen észrevehetőek a gyakran használt beállítások, plánok. Tudható, hogy például a *Mi van veled?* Roman Polanski *Iszonyat* című thrillerje alapján készült, ám Czene Márta alkotása nem veszít értékéből akkor sem, ha nem rögzült fejünkben a film. A festmény igazi izgalma ugyanis nem az eredeti képek hű visszaadásában, hanem a megidézés alkotói gesztusában keresendő, és ez jellemző a többi művére is. A festőművész maga is szubjektív kiemelésekkel és értelmezésekkel fordul az általa létrehozott képi világhoz, így arra biztatja alkotásai szemlélőit is, hogy a képek alapján alkossák meg saját történetüket – ez érezhető már a korai *Saját filmek* és *Narratív sorozat* esetében is.

Képekkel szembesülünk tehát, de mit tudunk velük kezdeni? Kézenfekvőnek tűnik az, ahogyan e szövegben is végigfut az olvasó szeme, a betűkön balról jobbra, az oldalakon fentről lefele haladva végig, a kollázsok elemeit is meghatározott rendben, akár ugyanezen vektorok mentén vizsgáljuk. Egy festmény szemlélése – a képzőművészeti alkotások nagyobbik részéhez hasonlóan – általában jelentősen eltér a jellemzően csak lineáris úton befogadható műformák (pl. irodalom, zene és részben a színház) remekeinek szokásos élvezési módjától, ám itt részben éppen ezeknek a logikáját idézi meg, a narrativitás ugyanis e képeket egy vonal mentén helyezi el. Czene Márta művei esetében azonban többszörösen csavart a helyzet: a megállított – és saját szisztéma szerint kiválogatott – képek feladják eredeti narratívájukat, és a nézőre bízzák a rekonstrukciót vagy az új konstrukcióba helyezést. A filmek alapján készült festmények azonban a képiség és a narrativitás szempontjából még bonyolultabbak: az alapvetően mozgásban lévő világot a kamera olyan állóképeken rögzíti, amelyek gyors váltakozásuk miatt mozgóképekké állnak össze. Czene egy másik, saját narratívához ebből a mozgóképből emel ki képeket, amelyeket együtt látva a nézőnek kell újabb történet-té, kvázi mozgássá összeállítania gondolatban.



Azonban nem szabad elfelednünk, hogy a történet, a részletek közötti kapcsolat csak illúzió, a néző kreálja a narratívát, állítja fel a különböző relációkat, és rendszerezi időbeli vagy térbeli mozgássá az állóképeket. A szakmai kvalitás mellett ezen illúzió lehetőségének a megteremtése az, ami Czene Márta munkáinak legerősebb részét képezi. Nem véletlen, hogy ez jelenik meg a többi, nem filmes vagy direkt narratív munkában is. Az első blikkre látszólag minden ok nélkül egymás mellé került részképek gyakran kidolgozottságukban, faktúrájukban és technikájukban is eltérnek egymástól, mint például a *Fókusz* sorozatban, ahol fotók kerültek festmények mellé, vagy rajzaiban, ahol a kép egyes részleteit a kidolgozottságban mutatkozó különbségek választják el egymástól. Az illúzió így vissza-visszatér egy átgondolás erejéig. Az alkotásokon mindig találunk valamilyen elidegenítő nyomot, amely lehet belső keretből kifutott vonal vagy folt (pl.: *Az ügyfél; Hús; Kitérés*), fakturális különbség (pl.: *Mi van veled?; Süppedés*), kidolgozatlan részlet (pl.: *Átjárás; Álmomban máshol; Képzelt terek*) vagy szürreális elem (pl.: *Eset; Idővel; Már vár*). Egy kellően merész narratívagyártónak azonban ezek a különbségek sem jelentenek akadályt az értelmezésben, sőt – alapvetően azért mégis képzőművészeti alkotásról lévén szó –, az osztott képek részeinek balról jobbra olvasását sem tekinthetjük a művek egyetlen feldolgozási irányának. A munkák megengedik, hogy bizonyos részletek mentén, egyéni utakat bejárva keressünk értelmet. Így magam is arra biztatok mindenkit, hogy ki-kí affinitása szerint találjon jelentéseket és lelje örömét Czene Márta festményeiben.



Mán-Várhegyi Réka (1979) Szászrégen. Író, szerkesztő. 2013-ban JAKkendő-díjban, 2014-ben Móricz Zsigmond Irodalmi Ösztöndíjban részesült. 2014-ben jelent meg *Boldogtalanság az Auróra-telepen* című kötete a JAK gondozásában.

Mán-Várhegyi Réka

SZEKCIÓ, SZOMBAT (REGÉNYRÉSZLET)

Szombat délelőtt tizenegy órakor csilingelnek a poharak a kisebbségkutató intézet folyosóján. Fehér inges, fekete szoknyás, alig húszéves lány helyezi óvatosan a tálcákat a falhoz tolt asztalra, a poharakat kávéscsészék követik, aztán egy halom sajtos pogácsa, még meleg, most jött a pékségből. A nagyteremben zajlik a kétnapos konferencia, már csak a szombati nap van hátra. Bogdán, aki tegnap zajos sikert aratott, belülről támasztja a terem bejáratát, és egy ideje arra a mozdulatra gondol, amivel hamarosan hangtalanul résznyire nyitja az ajtót maga mögött, hogy kinézzen, a kávé megkóstolták-e már.

Kevesebben vannak, mint tegnap ilyenkor, több az üres hely, a bársonyszékeket zöld kárpit borítja, az ablakon éles szögben tör be a január végi napsütés. A pódiumon négyen ülnek az asztal mögött, egy izzadó homlokú férfi sűrűn teleírt lapokról olvas fel, a két másik előadó ásványvizet fogyaszt, a moderátor ütemesen bólogat, időnként jegyzetel, valószínűleg kérdéseket fogalmaz meg, amivel tovább húzhatja majd az időt, ha az előadó végre befejezi a mondókáját. A magyarországi örmények vallásgyakorlása a téma, ami láthatólag a jelenlevők többségét hidegen hagyja, csupán az első sorokban figyelnek páran. A szombat délelőtti a legunalmasabb szekció, ezt még azok is tudják, akik ilyenkor adnak elő, az általános mozdulatlanságban csak egy idősebb, szakállas férfi az, aki nemcsak fészkelődik, hanem rángatózik is a széken, igaz, róla köztudott, hogy bolond, mindig fennakad valamin, most éppen azon, hogy az örmények miért számítanak hivatalosan nemzeti kisebbségnek Magyarországon. Amikor az előadás elején kéretlenül hangot adott a véleményének, páran az arcukat a kezükbe temették, nem szólt senki semmit, a moderátor hangosan kifújta az orrát, és miután átdörzsölte a zsebkendőjével, köhögéssel jelezte, hogy most ő fog beszélni.

Bogdán az órájára néz, a szekciónak már húsz perccel ezelőtt véget kellett volna érnie, az én türelmem ezzel elfogyott, mondja magában, és könyökével lenyomja maga mögött a kilincset. Az ajtó nyekken, a közelben ülők felkapják a fejüket, de ő ezt már nem érzékeli, mert meglátja, hogy a pogácsás asztal mögött, az intézet udvarára nyíló erkélyen Enikő áll, egyik kezében gőzölgő kávé, másikban égő cigaretta, hosszú haja kibontva hull

az irhabundára, fején almazöld kötött sapka, ez új lehet, Bogdán még nem látta. Enikő öltözködése visszafogott ugyan, de minden egyes ruhadarab stílusérzékről és kedvező anyagi helyzetről árulkodik. Még soha nem volt ilyen nővel viszonya. Valójában viszonya sem volt soha, ő egész életében a komoly kapcsolatokat részesítette előnyben, csak időnként feküdt le ezzel-azzal, ez szinte elkerülhetetlen, ha az ember tanár az egyetemen, a nőnemű hallgatókra ez a státus rendkívüli hatást tesz, beindítja őket, belezúgnak, egyszerre többen, egyszerre mindenki, igazi embert próbáló kihívás ennek a nyomásnak éveken keresztül ellenállni, és az igazság az, hogy keveseknek sikerül. Neki is csak a házassága legjobb éveiben volt ereje hozzá. De ő legalább következetes volt, soha nem feküdt le kétszer ugyanazzal, már az elején világosan elmondta, hogy ez a helyzet, és a lányok az utolsó pillanatban is mondhattak nemet, ha akartak, Bogdán szinte kérlelte ezeket a lányokat, hogy mondjanak nemet, hogy legyenek erősebbek nála.

Enikővel ez a viszony szilveszter óta tart. Három hétvégét töltötték együtt, kettőt ágyban fekve, egyet autóban ülve, és néhányszor órákig telefonáltak, Enikő egy Pécs melletti falu kártyás telefonfülkéjében fagyoskodva, Bogdán pedig abban a bizonyos Auróra-telepi előszobában ülve, ahonnan Móra Robi hívta őt pár hete, hogy boldog új évet kívánjon.

Az autóban ülős hétvégét is az ágyban kezdték, de szombaton kora reggel, alig öt óra alvás után Enikő felé fordult, megkérdezte, van-e érvényes útlevele, s miután ő igenel felelt, a nő kicsusszant a paplan alól.

– Menjünk Bécsbe – mondta, és felhúzta a bugyit, a melltartót, a pólót, és kiszaladt a mosdóba a nadrágjáért, Bogdán ekkor ült fel, és döntött úgy, hogy engedelmeskedik. Milyen remek ötlet, milyen egyszerű és könnyed, gondolta, milyen kár, hogy neki ilyenek nem jutnak csak úgy az eszébe, az az igazság, hogy ő ennél unalmasabb és kiszámíthatóbb. Nem arról van szó, hogy ne tudna lazítani vagy szórakozni, de azt soha nem érezte, hogy neki engedélye lenne a spontaneitásra. Enikőnek viszont minden bizonnyal díszoklevele van róla, és vele együtt az egész családjának, hiszen ezt nyilván otthon tanulta, ebbe ő beleszületett, látszik, hogy szabad szellemű, értelmiségi család áll mögötte, akiről Bogdán még nem sokat tud, mert Enikő nem mesél, az apa esetleg fizikus, az anya talán újságíró-riporter, mindenkit ismernek, és őket is ismeri mindenki, már a nyolcvanas években is rendszeresen látogattak külföldre, hiszen rokonaik élnek Svájcban vagy Amerikában. Enikő az egy szem lányuk, legfeljebb egy bátyja van, mintha ilyesmit említett volna, de ő a szülők szeme fénye, őt imádják, azóta büszkéek rá, hogy megfogant, az a típus, aki mindent hamarabb tudott, mint a vele egykorú gyerekek, folyékonyan írt, olvasott és zongorázott, amikor mások még a tükörképüket fedezték fel. Bogdán családjában a keresztény ridegség az etalon, egyedül az anyja a kivétel, ő jobb sorsot érdemelt volna, de a többiek zárkózott és rosszkedvű emberek, akik reggeltől estig robotolnak, és gyanúsak tartják, ha valaki nem szenved eleget a tisztességes munka végzése közben. Bogdán ugyancsak ezt tanulta gyerekként, ez az értékrend itatja át a sejtjeit, csakhogy ő ezzel tisztában van. Elolvasott már néhány pszichológiakönyvet, előszeretettel elemzi

magát, őszinte önmagához. Ő megismerte a szorongásának és a depressziójának a természetét. Erre nem volt képes Kati, a volt feleség, igen, ő is szorongással és depresszióval küzdött, csak ő nem bírta, Kati feladta, és inkább visszament vidéki hithű kereszténynek. Nem titok számára, hogy Enikő felszabadultsága halvány irigységet és leheletnyi félelmet ébreszt benne, hogy a másiknak ő kevés lesz, hogy szögletesnek, unalmasnak találná, ha igazán ismerné. Néha eljátszik a gondolattal, hogy egy arra alkalmas pillanatban azt mondja a nőnek, hogy ez a helyzet, én egyszerű srác vagyok, egyszerű adjunktus, és az igazság az, hogy fantáziám sincs sok. Ez legalább vicces lenne.

– És mit csinálunk Bécsben? – kérdezte, miközben a régi barna bakancsán dupla masnira kötötte a cipőfűzőt.

Bogdán érzékelte, hogy vannak emberek, akik rendszeresen Bécsbe járnak, de arról nem gondolt semmit, hogy miért teszik ezt. Azért, hogy a hatalmas áruházakból banános csokit és gumicukrot hozzanak a gyerekeiknek. Most viszont kiderült, hogy ezeknek az utazásoknak, legalábbis Enikő és a hozzá hasonlók esetében, semmi köze a hatalmas áruházakhoz, a banános csoki legfeljebb mellékszereplőként bukkan fel bennük. Ezek az utazások ugyanis értelmesek. Enikő nem csupán azért kocsikázgat az osztrák fővárosba, hogy magának olyan ruhákat vagy kozmetikumokat vegyen, amiket itthon nem kap meg, hanem hogy fontos kiállításokat, előadásokat, koncerteket tekintsen meg. Nincs ebben semmi meglepő, Budapesten vannak, akik tudják, jelen pillanatban mi az, amit Bécsben meg kell nézni, és az afelett érzett örömet, elégedettséget hogy most már ő is közéjük tartozik, Bogdán épp csak regisztrálta, hogy aztán nagyvonalúan rá is legyintsen.

Enikő úgy ismerte az utat, mint a tenyerét, pontosan tudta, hol milyen a benzinkút és a mellékhelyiség, hol a legfinomabbak a péksütemények, hol főzik a legjobb kávé, és ez még mind Bécs előtt volt. Miután megérkeztek, sétáltak egyet, ebédre forralt bort ittak és sült kolbászt ettek, a délutánt egy múzeumban kezdték, aztán az üzletekben folytatták. Enikő csak körülnézni akart, szemrevételezni, hogy mi van leértékelve, végül csupán egy hajcsatot és vegyszermentes összetevőkből készült krémet vásárolt, Bogdánt viszont rábeszélte egy zipzáras kardigánra, amit a férfi egyébként észre sem vett, de amikor felpróbálta, úgy érezte, még soha nem látott ennyire tökéletesen zöld és barna színeket, és a zipzár formája is lenyűgözte, még erre sem gondolt soha, hogy egy zipzár formája szép lehet.

A hazafele úton beugrottak a vámmentes boltba, odakint köd és sötét, bent parfümillat és vakító fény, a polcokat egyenként vékony lámpacsíkok világították meg, aranylott a sok Mozart golyó és Toblerone, és közöttük vonult Enikő, hóna alatt egy karton piros Marlboróval.

– Milyen volt New York? – kérdezi Bogdán. Végre ő is ott áll a kisebbségkutató intézet erkélyén, és mohón, néhány slukkra elszívja a cigarettáját.

Enikő vállat von.

– Jó, csak ezt a jet laget nem lehet megszokni.

Bogdán bólint.

– Hallom, nagy sikert aratott tegnap az Auróra-telep – mondja Enikő. – Mit mondtál végül nekik?

– Nem sokat – sóhajt Bogdán. Boldogan elmondja szóról szóra az egész előadást, csak előbb hadd tudja meg, mi történt New Yorkban, lefeküdt Enikő a vénemberrel vagy sem? A pasas még csak nem is annyira öreg, mint eredetileg képzelte, ötven már elmúlt, de nincs elég közel a hatvanhoz, ráadásul ez egy felső középosztálybeli amerikai, nem egy sajtburgerzabáló dagadék, hanem az a típus, aki jól tartja magát, sportol, és egészséges ételeket eszik, van pénze, van pozíciója. Az is lehet, hogy alaptalanok Bogdán arra vonatkozó elképzelései, hogy – ellentétben ezzel a John Palmerrel – ő mi mindent tud nyújtani Enikőnek, talán túlzás minden egyes pont, amit erről egy-két hete magának papírra vetett.

– Minden rendben? – kérdi Enikő.

Bogdán köhint, formálja magában a kérdést, hiszen végeredményben joga van megkérdezni, nem kell egy ilyen kérdésnek feltétlenül kínosnak lennie, de amint kinyitja a száját, az ajtó is kinyílik, és kiözönlenek a kutatók az erkélyre, jönnek a professzorok, nyomukban a doktoranduszaik, megérkezik Géza, aki szintén tegnap tartott előadást a budapesti kínaiakról, kivonul a cigány szekció, a határon túli magyarok szekciója, néhány nemzeti kisebbség kutatója, kivéve az örményeket, mert ők még a nagyteremben tartózkodnak, és folytatják véget nem érő vitájukat, és bizonyára már aggódnak, hogy amíg ők egymásnak gratulálnak, minden pogácsa elfogy. Az erkélyen test testhez ér, a kis csapat fölött felhővé áll össze a dohányfüst, a konferencia legszebb pillanatai, rikkantja valaki, mire néhányan felnyerítenek.

– A nagyszerű előadásod után még inkább csodálkozom azon, hogy az Auróráról ilyen ritkán készül kutatás, egy ilyen komplex helyszín hogyhogy nem vonzza a kutatókat – mondja valaki Bogdánnak, a közelben állók felé fordulnak, egy doktorandusz finom mozdulattal Enikőt egy kicsit hátrébb tolja, szeretné ugyanis elmondani, hogy ő látta azt a kétrészes dokumentumfilmet, amit még 1987-ben forgattak az Aurórán, annak alapján ez a legsötétebb hely az országban, fantasztikusan izgalmas terepnek tűnik, és ugyanez derült ki a tegnapi előadásból is, megdöbbenő, hogy mindez ennyire nem érdekelt senkit.

– Nézd – mondja Bogdán, és akár egy felest, úgy dobja be a kávéját, mielőtt beszélni kezdene. – Ennek, véleményem szerint egyrészt az az oka, hogy az Aurórát a mai napig hallgatás övezi. Nincs róla szó a hírekben, ahogy egy-két szakszeminárium kivételével a társadalomtudományi szakokon sem.

– Ez nyilván a hatalom érdeke – szól közbe valaki hátulról, Bogdán bólogat, folytatná az okok felsorolását, csak még kívárvja, hogy a Géza poénját – ne aggódjatok, a kínaiak már jól ismerik – kísértő vihogás alábbhagyjon.

– Így van, természetesen a hatalom érdeke, hogy egy ilyen hely ne váljon érdekessé a kutatók számára – mondja Bogdán, és a kabátja alá nyúl, hogy a mellényzsebéből kihúzzon egy újabb cigarettát.

Enikő átbújik két ember között, háttal áll az erkély korlátjának, onnan figyeli a mozdulatot, ahogy a rövidre rágott körmök nehezen, de kihalásszák a cigarettát. Bogdán azok közé tartozik, akik még mindig puhadobozos Szofit szívnak, ragaszkodik hozzá, azt mondja, hogy ez az igazi magyar íz, persze tréfának szánja.

– Ha néhanapján mégis megjelenik egy hír az Auróráról – folytatja –, abból rendre az derül ki, hogy ez egy undorító hely. Így aztán a szakma nagy része is úgy van vele, hogy hiába tud róla, de semmi kedve odamenni és megmerítkezni ennyi mocsokban.

– De hogy érted, hogy undorító? – kérdezi egy miskolci néprajzos nő, amire Bogdán most nem válaszol, de a mutatóujját felemelve jelzi, hogy várja ki a nő ennek a gondolatmenetnek a végét, és utána visszatérnek erre a kérdésre.

– A legbanálisabb ok meg az – mondja, és két másodpercnyi hatásszünetet tart –, hogy az Auróra kutatására egyszerűen nem lehet támogatást szerezni. Nem akarják bolygatni ezeket az ügyeket. Ott nem kell kutatni, ezt így szó szerint mondták nekem fontos pozícióban lévő emberek. Magyarországon erre nem fogsz pénzt szerezni.

– Neked sikerült – vigyorog a doktorandusz.

–A pénz jelentős része egy amerikai alapítványtól jön. Igaz, a nekik leadott kutatási tervem – mondja Bogdán, de egy professzor közbevág.

– Én nem látom ilyen sötéten a helyzetet – krákogja. – Ne érts félre, szerintem is nagyon izgalmas volt az előadásod, de nem igaz, hogy az Auróra nem érdekel senkit. Kapásból mondok egy disszertációt és két szakdolgozatot, amiket az elmúlt években csak hozzám írtak erről.

– Persze, nem én vagyok az első – próbálja visszavenni a szót Bogdán.

– Ha eltekintünk a cigányoktól, a zsidóktól és a határon túli magyaroktól – folytatja a professzor –, nem találsz olyan területet, aminek két-három embernél több szakértője lenne.

– Az Aurórán nem kisebbségekkel találkozok az ember, hanem mélyszegénységgel – kontrázik Bogdán.

– Úgy tudtam, hogy magasan az országos átlag fölött van az aurórai cigányok száma – fűzi hozzá a doktorandusz.

– Ha engem kérdezel – fordul felé a professzor – az ott élők ma már legfeljebb cigány származásúak.

– Pontosan erről van szó! – kiáltja Bogdán. – Ezért undorodnak annyian az Aurórától. Mert itt minden második házasság vegyes. Nem lehet tudni, hogy ki cigány, és ki nem az.

A professzor legyint és hümmög valamit.

– Van bárki, aki a telepen kívül vállal munkát? – kérdezi az erkély korlátjának szorított Enikő, de már bánja, hogy megszólalt, hiszen tudja a választ, nyilván mindenki tudja az erkélyen, nem nehéz elképzelni, nem kell hozzá nagy fantázia.

– Kevesen ugyan, de vannak – mondja Bogdán, a nő felé fordul. – Nyilván aurórai állandó lakcímmel senki nem fog téged alkalmazni. Tehát aki rendes munkát akar, annak másikat kell szereznie, amire a többségnek nincs esélye. Súlyosbítja a helyzetet, hogy a telep korábban el volt zárva a külvilág elől, és az ott élőknek nincsenek olyan barátai, rokonaik, akik máshol lagnának. De az előadásomban elmondtam, hogy éppen ebből az elzárt-ságból fakad mindaz, ami különlegessé teszi az Aurórát: és ez a közösségi identitás. – Bogdán körülnéz, és miután regisztrálja, hogy minden tekintet rá szegeződik, folytatja.

– Ilyen az országban sehol máshol nincsen. Ezek az emberek magukat nem magyarnak, de nem is cigánynak, hanem telepieknek tartják.

– Fantasztikus – mondja a doktorandusz.

– A helyi kopaszok ideológiája is elsősorban az Auróra épül, van szívcsakra mítosz, valamint az Auróra levegőjét a Kárpát-medence legjobbjának tartják. Szó van arról, hogy a jövőben az idegenforgalomból kéne megélni, és ezt fellendítendő úgynevezett szuszogókat építenének, ha lenne rá pénzük, ahol a gazdag turisták töltenék meg a tüdejüket a csodálatos aurórai levegővel. Nem viccelek, tényleg így van!

– A végén még vízumot kell igényelni, ha oda akarunk menni kutatni – szól közbe Géza, ez a poén zárja le ezt a beszélgetést, mindenki tudja, hogy ennyi fér egy szünetbe, szinte egy emberként vonul be a másfél tucat társadalomtudós a folyosóra, Bogdán és Enikő újra kettesben maradnak.

– Minden rendben? – kérdezi most Bogdán. Enikő kedvetlennek tűnik, vagy inkább szomorúnak, a férfi nem tudja megállapítani, hogy ez melyik, de nem tetszik neki, ahogy a nő nézi őt, mintha ki kéne találnia, hogy a másiknak mi baja van.

Két órával később Enikő a saját borsodi kutatásáról mesél néhány érdeklődőnek. A konferencia résztvevői a közeli étteremben ebédelnek, már csak három előadás van hátra, a társaság felszabadultan fogyasztja az óriási bécsi szeleteket, néhányan elköszönnek, mert megy a vonatuk. Bogdán még mindig a telepről beszélget egy csoport doktorandusszal, bár kétasztalnyira ül tőle, Enikő így is minden szavát hallja.

– Biztos vagyok benne, hogy készülnek valamire – kiabálja Bogdán –, az aurórai szélsőjobb egyértelműen tervez valamit!

Enikő elhallgat. Szó nélkül bekanalazza a desszertet, megiszik egy pohár ásványvizet, elhatározza, hogy őszinte lesz magához, és nem fogja titkolni, hogy mivel küzd, tudniillik azzal, hogy a saját kis borsodi cigányait érdektelenebbnek érzi Bogdán aurórai mélyszegényeinél. Miután az ebéddel végez, kimegy a mosdóba, bezárkózik az egyik fülkébe, és sötétbarna bőrcsizmájával megrugdossa a végécsészét. Aztán megfésülködik, és észrevétlenül elhagyja a kisebbségkutató intézetet. A buszmegállóban üzenetet ír Bogdánnak, de nem küldi el.

Asbóth Balázs (1989) Debrecen. Slammer, prózaíró. A Debreceni Egyetemen végzett történelem-magyar szakon. A DEIK alapító tagja.

Asbóth Balázs

ELRENDELT TATAROZÁS — HAMUHODÓK —

NEM AZÉ, AKI FUT

Ambrosius úgy rohant Bálint papot meglátva, hogy csaknem feldöntötte a templom lépcsőjén aszott sorban letipegő Néniket. A Nénik süvöltöztek, mind egyszerre, asszonyias felháborodással krúgattak. Belül mélynek vélt, kívülré magas hangként jutó gőgjük idős korukból s összetöpreődött, gömbbé lett testükből táplálkozott. A Nénik az elmúlt szépre mindig ülve emlékeztek, de ha történetesen nem jutott nekik csak állóhely az omnibuszon, buszon, trolin, villamoson, akkor az imént említett, sértődött hübriszt sápítozták rá a mindenkori mára. Ambrosius képmutatónak tartotta a Néniket, mert amikor elmentek templomba, akkor csupán bambán néztek előre, savanyú leheletükkel énekelték az énekeket, s látszott rajtuk, hogy legszívesebben máris szaladva indulnának haza, ha ebben nem gátolnák őket satnya és gurba lábaik, valamint a szertartás protokolláris része, azaz, hogy minden Néni ott van, ők sem hiányozhatnak, mert abból még a végén szóbeszéd lesz.

Ambrosius sietve túljutott a Nénik hadán, s utolérte Bálint papot, akinek az alakjára a templom egyik tornya óvó árnyékot vetett. Vállára tette a kezét, s maga felé fordította.

Ott álltak egymással szemben, a másik mindkettejüknek magát a tagadást, elhibázott érvek halmazát testesítette meg. Az egyiknek minden szent, a másiknak semmi sem, az egyik megcsókolná a pápa lábát, a másik rápökne, ami az egyiknek Pater Noster, a másiknak Mi Atyánk, ami az egyiket felékesíti, az a másikat hétköznapivá teszi.

A Nénik, bár sokan arra néztek tipegés közben, nem láttak mást, csak hogy Ambrosius és Bálint pap farkasszemet néznek, s csupán akkor sivított fel egy-kettő közülük, amikor Ambrosius kirántotta a kardját. A férfi a puha talajba döfte a pengét, és azt mondta:

– Akkor lesz valami az új hitből, ha e földbe szúrt kard fává nő!

– Akkor fa lészen! – dörögte vissza Bálint pap, majd mindkét férfi sarkon fordult, s megtért otthonába.

A Költő menekült a hétköznapi világából. Gyűlölte a szerkesztőségek csukott ajtaját, melyek alatt kiosontak az érdekből kovácsolt és szított kéj hangjai; gyűlölte a kritikus tollakat, melyek tintás olajukat a felszínre frecsegették, megfullasztva ezzel a mélyt; gyűlölte a tétlenséget, de még jobban az arra kárhóztatást; gyűlölte a havi fixet, s azt is, ha nem volt; gyűlölte a buszbérletet, mert meg kellett venni; s gyűlölte a pénzt, mert buszbérletre kellett fordítani. De legjobban mégis a Czipa Anti néven író kritikust gyűlölte, mert a tehetségesnek kikiáltott tollnok leminősítette művét, odadobva ezzel azt és egyben őt a feledés kutyáinak, hadd marakodjanak a koncon.

Pedig az ötlet zseniális és nem is lehetne ennél debrecenibb.

A Költő verses formában írta meg a földbe döfött kard – melyből szimbolikusan a kálvinizmus kisarjadt – történetét. Kezdte Ambrosius és Bálint pap parázs vitájával, majd megénekelte a fa kibomlását, teljessé válását. A növény, melyet Arsenalicum Lyciumnak, avagy magyarul ördögcérnának neveznek, vastagtörzsű, de alacsony fává vált, melynek ágairól nem levelek, hanem fegyverek lógtak. A szél, a medencébe süllyedt Debrecenben akadálytalanul süvöltő szél esténként fémes csilingelést okozva ütötte egymáshoz az alácsüngő kardokat, láncos és tollas buzogányokat, csatacsákányokat, hosszú lándzsákat és apró dobócsillagokat.

Még a kezdet kezdetén, amikor a sarjadás megindult, s az eredeti, leszúrt kardot körbefonta az egyre erősebbé váló törzs, akkor egy-egy galambcsalád megpróbálkozott a friss zöldhajtás birtokba vételével, de a ki-kibújó fegyverek rendre szárnysegetté, röpképtelenné tették a madarakat, így egy idő után messziről elkerülték az Arsenalicum Lyciumot. Amikor a templom Rákócziaktól kapott harangja, melyet ágyúból öntöttek, meg-

szólalt, a fa levelei, pontosabban a rajta himbálózó vágó-, zúzó- és szúrófegyverek fémesen dalolva összebúgtak, akár a háború orgonasípjai. Ez volt az ördögcérna madárdala.

A Költő megírta a templom tűzbe borulását és leégését, s hogy ezzel időben párhuzamosan mily vörösen izzottak a fa ölni képes levelei a vész szomszédságában. Zárásként pedig megénekelte a Nagytemplom felépülését, ami ugyan a valóságban még nincs kész, hisz mindig van mit csinosítani rajta, de mégis és azóta is a kálvinizmus „akkor fa lészen”-jét jelenti.



A Költő, mikor elkezdte e nagyszabású munkát, többször igyekezett a helyszínen ihletet meríteni. A fához minden nap egy lépéssel közelebb ment, szemlélte, gyönyörködött benne, csillogni látta, mintha máris saját művét tükrözné vissza. Egyszer olyannyira elragadta a hév, hogy az egyik lenyúló dárdahegyet megérintette, s ettől három napig egyfolytában vérzett az ujja.

Mikor úgy érezte, hogy az Arsenalicum Lyciumot kellően kiismerte, akkor elkezdte látogatni a Nagytemplomot. Beült az istentiszteletre, s figyelte, ahogy a Nénik a sorok között magukhoz képest futnak, hogy minél jobb helyről imádkozhassanak üres tekintettel és üveges lélekkel. Legjobban egy, a Néniknél fiatalabb nő keltett benne érdeklődést. A nő szőke hajú volt és fekete ruhát hordott, mindig egyedül ült, s az istentisztelet alatt a fejét és a testét szelíden jobbra-balra mozgatta. Folyton haladt egy kicsit az ülésén valamelyik irányba, így a szertartás végére már méterekkel arrébb ült. Pár hónappal később a nő már a főhajóban sétált és motyorászott az igehallgatás alatt, épp a tíz csapást követő menekülésről volt szó, de mindenki inkább rá figyelt, mint a *Bibliára*, s ez csak akkor szűnt meg, mikor magában továbbra is beszélve kísért a templomból, és felült egy villamosra – megkezdve ezzel hosszú odüsszeiáját.

SEM NEM AZÉ, AKI AKARJA

A szabadon szerte- és szétfújdogáló debreceni szélben csilingelni és búgni, búgni és csilingelni kezdtek az ördögcérna levelei, amikor megkondult a Rákócziaktól kapott harang, melyet beolvasztott jelvényekből, érdemrendekből és dögcédulákból öntöttek. A cívisek behúzták nyakukat, de akár fel is szeghették fejüket, mert ama nyakakat oly vaskossá és redőssé tette a debreceni dac, hogy mindkét helyzetben hasonlóan festettek. A Nagytemplom csak zenélt, a timpanonra telepedő galambok mintha érezték volna a klasszicista építészet Atyájának, Fiújának és Szentlélekének közelségét, csendesen, csórt nem csattogtatva pihentek a homlokzaton.

A harang és az Arsenalicum Lycium összhangzattana ünnepélyesen és egy kevés ridegséget, talán félelmet ébresztve interferált a Nagytemplom felállványozott oldalán, ahol Ambrus, a brigádvezető e rész restaurálási munkálatait felügyelte. E közlőről megélt szépség, pontosabban e hűvös szépség belsejébe kerülés Ambrusnak az első áldozását juttatta eszébe. Emlékezett, hogy mennyire megragadta a Szent Anna templom feldíszített bensője, s főleg az a tény, hogy e freskók, rózsablakok, a faragott szószék és a hívek tekintete mind felé mutatnak, most ő, az ostyavevő a középpontja e miniatürizált mindenségnek. Más lehet ezt gyerekként megélni, mert később, amikor elvétve eljutott a templomba, már soha nem érezte ezt az egybefonódást, ezt az összeszervezettséget, melynek akkor – igaz, csak egy pillanatra – ő volt az origója.

Brigádvezetőként a Nagytemplom felújítása során nyolc ember tartozott a keze alá, s ebből hét már a Főnixes Szökőkút építésekor is vele dolgozott. A díszkutat Debrecen főterén helyezték el, a Nagytemplom közvetlen közelében, a kettő között csupán Kossuth szobra állt, aki a maga bronz ormótlanságával igyekezett hidat képezni a kálvinizmus és a megújulás között. Kossuthnak szobra volt a templom előtt és széke a templomban. Arról felállva mondta ki a szabadságharc idáig űzött országgyűlésén Magyarország függetlenítését, miközben a Nagytemplom néma orgonájának sípjain – mint megannyi látcsövön – figyelte az eseményeket, s tudta, hogy lesz, ahogy lennie kell, de azért engedelmesen visszhangoztatta falait.

Visszatérve a szökőkútra, az a városvezetés és az ahhoz kapcsolódó üzleti körök ötlete volt a második ezredforduló környékén. Egy olyan szökőkutat képzeltek el, melynek vízzel telt körei körülölelnék egy főnixszobrot, egy főnixet, a város jelképét. A csobogó részeket nem volt oly nehéz megvalósítani, még ha akadt is benne pár ív, alábukás, s vizet sugárban lövellő tengeri növénymás. A probléma a főnixszel adódott. Ambrus emlékezett, hogy a főépítész kifejezett kívánságára, aki bizonyára a városvezetők óhajait akarta teljesíteni, a főnixszobor belsejében mindig égő, soha ki nem hunyó tüzet kellett volna rakni, s bár építészetiileg nem jelentett problémát a kemenceüreg beépítése, valahogy a tűz sohasem gyulladt meg, soha nem égett szilaj, nyaldosó lángokkal, mindig csak enyhén parázslott, hamuhodott. Pedig állítólag e tűz mellett remekül szárad a mosott pénz.

E balsikerért nem hibáztatták Ambrus brigádját, sőt, ő maga még részesedést is kapott a feljebb hazudott nyersanyagárakból befolyt összegből. A Nagytemplom esetében is ezt remélte, főleg annak tudatában, hogy a festéket szállító cég egyik tulajdonosa osztálytársa és egyben jó cimborája volt középiskolában.

Ambrus kifejezetten élvezte a felújítást, mert a nyolcadik tag, akit a brigádjához osztottak, mélyen vallásos református volt, s emiatt a Nagytemplom állványaira minduntalan olyan arccal és bensővel mászott fel, mintha minden szinttel közelebb kerülne Istenhez. Ez még önmagában nem lenne érdekes, de a többiek – ahogy ez férfitársaságban gyakran előfordul – rendre ugratták. Szentfazéknak hívták, mire ő tiltakozott, hogy nincsenek szentek, erre nemsokára fazék lett, majd nemes egyszerűséggel köcsög. A malteros kanálból locsolták rá az olcsó sört, hogy nesze, áldás, s kántáló hangon, trágárul káromkodva heccelték.

A tréfákat követő nevetést, a harang kondulását és az ördögcérna csilingelő búgását egygyé kavarta a debreceni szél, de mindenki olyan szólamot hallott meg belőle, amilyet ő akart.

HANEM A MINDENT MEGÍRÓÉ

A Nagytemplom mellett csengetve haladt el a villamos, melyet a helyiek, ki tudja miért, tujának neveztek. A régi jármű egyik ablakából a tornyokra emelte kusza tekintetét a

szőke hajú, fekete ruhás Villamosozó Nő, s fennhangon megjegyezte ismeretlen útitársainak és a ráncokba süppedt bajuszú, állva zsörtölődő, ülve bólogató Néniknek, hogy milyen hatalmasra építették ezt a kettőt. Aztán tovább beszélt mindenféléről, csapongva és zavartan. Ki elhúzódott tőle, ki rászólt, hogy hallgasson, ki szemérmetlenül kivette a fülhallgatóját, hogy elkapjon egy-egy nevetni való, fura foszlányt.

A villamos, melynek pályája el van rendelve, tovahaladt. Mögüle kibukkant a Költő, s a templom felé sétálva megrázta öklét. Szakálla megnőtt, tépettnék látszott, ruhájának szaga olyan volt, mint aki páros és páratlan napokon is megfordul az Ibolya Sörözőben, ahol – bár már tilos a beltéri dohányzás – az ájer mégis olyan, mintha a bűnöket rőzsén és rothadó kazlakon égetnék.

A Költő rágyújtott, s a tűzről meg a hely szelleméről az égő templom jutott eszébe. Amikor lángolt a Nagytemplom elődje, az épület melletti Arsenalicum Lycium levelei is egytől egyig vörösen izzottak. Míg a cívisek az épületet locsolták, megjelent a hatalmas termetű Kovács, s egyik kezében üllőt tartva, a másikban kalapácsot, az ördögfa egyik hosszú kard-levelét úgy, ahogy csüngött a levegőben, bőszen kovácsolni kezdte. Mikor úgy érezte, a penge elérte a ruganyosság és a merevség aranyközépnek megfelelő hátramezsgyéjét, leszakította azt a fáról, s távozott vele. Egy szemtanú szerint a hosszú kard ágtól való elválásakor a főnixszobor hamuhodó bensője egy pillanatra fellobbant, egy másik pedig azt mesélte, hogy nem hitt a szemének a Kovács tovasétálásakor, hisz köztudott, hogy az Arsenalicum Lyciumról senki ember fia nem tudott eddig szakajtani. Később állítólag e fegyverrel ölték meg az abszolút hatalomra törő királyt, talán pont a Kovács vagy valamelyik leszármazottja.

A Költő elszívta az utolsó szálát, de gyarló vágya nem szűnt meg a delejesnek vélt dohány után. Éppen szembejött vele egy kőműves, aki a Nagytemplom tatarozásában segédkezett, s mielőtt a költő átgondolta volna, mit kéne mondania, életében először így szólt:

– Adj egy kis aprót, testvér!

– Dehogy adok – válaszolt Ambrus, s még egy kissé el is húzódott a züllött alaktól. Inkább tovalépdelt, s az állványzaton óvatosan haladva felmászott annak tetejére, ahol jelenleg a munka folyt. Egyesével ellenőrizte a brigád tagjait, hogy a helyükön vannak-e, s miként dolgoznak.

Amikor a szélen dolgozó, buzgó református testvér mellé ért, az alattuk futó deszka váratlanul kicsúszott, talán nem jól rögzítették, vagy maga a szerkezet volt anyaghibás, s srégen elfordult. Ennek következtében Ambrus és a munkás a semmi fölött, pontosabban 18-20 méterre a díszburkolattól egyensúlyozott. A deszka közepe az állványzaton ragadt, két vége, rajta a két férfival a mélység fölött libikókázott – míg egyikük le nem lépett róla.

Mint a vakolat, hullottak le ketten, nyomukban a mérleg nyelvével. A Nagytemplom pár pillanatig engedte őket – akár Kossuthot – visszhangozni, majd nem hallatszott más, csak hogy tovább tatarozzák a hitet.

Barlog Károly (1986) Zenta. Író, kritikus, műfordító. Első kötete 2012-ben jelent meg *Maxim* címmel. A vajdasági Híd Kör és a József Attila Kör tagja.

Barlog Károly

THE DEATH OF J. B. LENOIR AD NOTAM JOHN MAYALL & THE BLUESBREAKERS

Kifejezetten rühellem a nagyvárosi blues klubokat, mert a levegőjük fülledt és közömbös, a színpad előtt unottan rágózó fiatalok látványa egy másik világ, amelyben nem tudok felhőtlenül boldog lenni egy jó szóló hallatán. Sőt, mocskosul érzem magam ilyenkor. Hányszor megfogadtam már, hogy nem teszem be a lábam ezekbe a steril, puccos kocsmákba, ahol furcsán néznek rád, ha tudod egy Sonny Boy Williamson dal szövegét; üvöltöd, ahogy a csövön kifér a *Good Morning Little School Girl*-t, miközben a farkad lóbálod a piszoár előtt. Nem, ez nem az én világom. Ne kelljen már szarul éreznem magam, ha bluest énekelek pisálás közben! Meg úgy egyáltalán, ne kelljen magam szarul érezni. Pont.

Amikor megcsörrent a telefonom, épp egy ilyen fantáziátlan kirakatklubban, a Matchbox Pubban ültem, és egy fiatal pincérnő hátsóján pihentettem a tekintetem. Szép jövőt láttam bele abba a játékos ívű tomporba, és rendkívül ingerültté váltam, amikor meghallottam a jellegzetes gyári Nokia csengőhangot. Egy pillanatra átvillant az agyamon, hogy a készüléket az előttem lévő söröskorsóba hajítom, de végül elvettem az ötletet – a sörrel nem teszünk ilyen barbárságot. Kihalásztam a zsebemből, és erősen a kijelzőre fókuszáltam. Tina. Ki ez a Tina? – kérdeztem magamtól a kelleténél egy kicsit hangosabban. A formás fenék gazdája egy pillanatra hátranézett – a huszonéves kiscsajok megsemmisítő pillantása volt ez, minek hatására a hozzám hasonló, hízásnak indult férfiak szégyenükben a föld alá süllyednek, de én már tizenöt éve padlón voltam, így könnyedén álltam minden csitri tekintetét. Tina, Tina, ki a frász lehetsz? Elmeosztály – mondtam üdvözlésképp a készülékbe. A vonal túlsó végén harsány nevetés. Te figyelj már, ma este a Ramblin'-ben koncertezünk, nincs kedved írni rólunk valami tököset? – így az ismeretlen női hang – pár perc múlva indul a banda, ha gondolod, út közben téged is felszedünk valahol, csak mondj egy címet.

A Ramblin' egy falusi kocsmá, mintegy 30 kilométerre a várostól, ahol élek. Tíz évvel ezelőtt néhány fiatal értelmiségi elhatározta, hogy megszállja a kis falut és kulturális zárandokhellyé teszi. Szerveztek pár könyvbemutatót a helyi kultúrban, egy zenei fesztivált a futballpályán, és nyitottak egy blues-kocsmát, a Ramblin'-t, amely nevét Robert Johnson ismert dalának címéből, a *Ramblin' On My Mind*-ből nyerte. Egy év sem telt

bele, és a kompánia rájött, hogy teljesen reménytelen dolog irodalmi rendezvényeket szervezni kinn a pusztában, mert azokra a kutya sem kíváncsi, ugyanakkor a nyári fesztivál sem termelt túl nagy profitot, ellenben a kocsmá forgalma tűrhető volt. (Miért is ne lett volna?) Végül a fiatal értelmiségiek sűrű könnyeket hullajtva visszatértek a városba, a Ramblin' tulajdonosa pedig úgy döntött, marad, ő lesz ott a blues utolsó nagykövete. Hétvégenként a hazai blues zene kevésbé ismert alakjai mind ott lebzseltek a Ramblin'-ben.

Aztán eszembe jutott, hogy Tinát is a Ramblin'-ből ismerem, ott láttam őt énekelni tavaly a Pink Pedal Pusher nevű zenekarban. A *Baby Please Don't Go* közben lépett oda hozzám, és miután elénekelte a dal soron következő versszakát – „I'll be a dog / kiss your way down here / when you walk along” – szájon csókolt, és azt súgta a fülembe: Te szemét állat!

Mint később kiderült, azt nehezményezte, hogy pár héttel azelőtt összeszűrtem a levelet a Danube Delta Blues Band énekesnőjével, Emmával. Ha kettőnk közül valakire tényleg illett az állati jelző, az inkább Emma volt. Már az első dugás után ott kellett volna hagynom őt, de félttem tőle, attól, hogy megöl. Aki ismer, az tudhatja, hogy általában minden disznóságban készségesen benne vagyok, ám enyhén szólva megviselt, hogy pár perccel a finish előtt Emma egy zágrábi akusztikus gitárral kezdett el ütlegelni, és közben eszement módjára sikoltozott. Istenem, hányszor gondoltam mellette szex közben arra, hogy nevet és személyiséget változtatok, egy skandináv országba költözök, és ott kizárólag hosszúlábú, hűvös, introvertált nőket szédítek a dumámmal. Egy idő után Emma rájött, hogy nem kamuzok, tényleg puhány kis újságírócska vagyok, és lapátra tett. Mondanom se kell, mennyire örültem ennek. Újra egyedül ülhettem a Matchbox pultjánál, stírolhattem a fiatal pincérnőket, és közben Carl Perkins klasszikusokat hallgathattam.

Ezt tettem akkor is, amikor Tina telefonált. Na, mi van, jössz? – kérdezte ismét türelmetlenül. Mérlegeltem – legalább három hete nem adtam le cikket a lapomnak, leszámítva a „kis kötelezőket”, melyeket rutinból írok, már vagy két hónapja nem jártam a Ramblin' háza táján, és fél éve nem voltam nővel. Benyögtem a kagylóba a Matchbox címét.

Nem sokkal hét után megérkezett a furgon, benne kopaszodó, szakállas zenészek, tekintélyt parancsoló sörhassal, és köztük ott ült Tina. Felfoghatatlan volt számomra, mit keres ebben a bandában – egy profi a kisstílű amatőrök között. Út közben arról faggattak, hogy mik a terveim, mármint a cikkel, s hogy egyáltalán tisztázza-e magában az újságíró még a koncert előtt, hogy milyen kritikát akar írni. Én mindig arról írok, amit hallok – válaszoltam, majd utána hosszasan hallgattam, mert túlzottan patetikusnak ítéltam meg ezt a mondatot. (Arról írok, amit hallok, pfuj!) Úgy gondoltam, jobb, ha hallgatok. Pár pillanattal később meg már azon gondolkodtam, hogy ez a hallgatás is mennyire patetikus. Mintha annak a furgonnak a pálinka- és sörbűzében nem is lehetne másképp beszélni a zenéről, a zene és a köztem lévő viszonyról, csak superlatívuszokban, eredendő csodálattal. Úgy egyáltalában teljesen elegendő volt már abból, hogy mindig, mindenhol nagy mondatokat várnak tőlem, ha zenéről kell nyilatkoznom. Egyszerűen szeretem a zenét – hallgatni, és nem beszélni róla.

A furgonbéli beszélgetéstől egy cseppet sem javult az amúgy sem rózsás hangulatom. S bár többször gondoltam arra, hogy bölcsebb lett volna a Matchboxban maradni, a koncert kifejezetten kellemes volt. Az agyam olyan volt, akár a szivacs – minden mondatra, amelyet a Pink Pedal Pusher zenéje idézett fel bennem, még hetekkel később is kristálytisztán emlékeztem. A jegyzetfüzetembe mindössze egy J. B. Lenoir szerzemény címét írtam fel emlékeztetőül, mert otthon mindenképp szerettem volna eredetiben meghallgatni. A *Born Dead* közben Tina hangja úgy robbant szét a Ramblin' éterében, mint egy gránát, egyszerűen nem volt olyan ember, akit ne találtak volna el a szanaszét szóródó hangrepeszek. S talán csak a *Vietnam Blues* hiányzott ahhoz, hogy a koncerttér teljes mértékben átváltozzék az érzékek harcterévé.

Hazafelé igyekeztem megspórolni egy újabb számomra kellemetlen beszélgetést, így a nyelvem többnyire Tina szájában körözött. Ma este nálam alszol – mondta Tina. Nem ellenkeztem. Egy hosszú folyosón és egy ebédlőn át jutottunk el a szobájáig. A folyosót teljes hosszában bevilágította a holdfény, minden szeglete tisztán belátható volt. Lábujjhegyen osontunk ebben a fene nagy fényességben, olyan volt az egész, mint egy elcseszett romantikus film. A szobába érve Tina lehányta magáról gönceit, és feltett egy lemezt. A *(The) Death of J. B. Lenoir* altszaxofonja úgy passzírozott a fotelbe, mint egy autó légzsákja. Tina olyan volt itt is, mint a színpadon – vérprofin tette a dolgát.

Nyakig jártunk már a délelőttben, amikor Tina felébresztett, hogy mennem kell. A hosszú folyosó követ felhevítette a napfény. A dorkómmal a kezemben próbáltam minél észrevétlenebbül átsuhanni a ház eme forgalmas pontján. Mondanom se kell, sikertelenül. A bejárati ajtó előtt Tina anyjába botlottam. Álltunk egymással szemben, és néztük egymást, egy örökkévalóság volt az a pár pillanat. Ha jól sejtem, az újságíró úr is velünk ebédel – mondta. Készségesen bólogattam, és miközben a vörös színű járólap szénné égette a talpamat, arra gondoltam, hogy basszus, ezek nem is tudnak kérdezni, csak kije-lentenek, s köröztük mindenki térdet-fejet hajt az elnyomói akarat előtt.

Nincsenek szavak, melyekkel azt az ebédet le lehetne írni. A konyhapultról, egy sistergő kistrádióból a 3+2 kiérlelt, komoly életfilozófiai meglátásoknak hangot adó slágere bömbölt, a tyúkhúsleves gőze sűrű, vattaköddé állt össze, és minden kanálmerítés után felötlött bennem az öngyilkosság gondolata. A főétel vörösboros kakaspörkölt volt, kapros-juhtúrós nokedlivel. Tina anyja elsőként a vendégnek, nekem ajánlotta föl a kakas tökét.

Torma Mária (1988) Kaposvár. Író, az *Apokrif* szerkesztője, a *Kalligram* kiadói munkatársa. Az ELTE irodalom- és kultúratudomány mesterszakának hallgatója.

Torma Mária

TE ELVESZED

A fekete ballonkabát hajtókája (akkor még nem tudtad) a kilencvenes évek divatja szerinti mélyen ejtett szabást követte. A felső combon négy gombbal összezárva végződött, a garbó nyaka épphogy kilátszott a kendő alól. Jobb híján ennyi maradt meg a híres Bárányszuzsinéniről. *Kincsem, mikor utoljára láttalak ilyen és ilyen kicsi voltál, s már mutatta is, mekkora, mint a kistest...* harapta el, pedig ha befejezte volna, ha végigmondta volna: *...véred*, talán jobban figyeltél volna rá, sápadt kis szerzet, aki karikásra nyúzott szemeiddel, idegen keménységgel bámultad a vállkendőjén terpeszkedő fehér-vajas virágmintákat. Holott később – évek, talán már hónapok múltán – felengedett az arcod, a felnőtteket soha többé nem tudtad azzal az áhítatos rajongással figyelni, amire olyan nagyon jó lett volna visszaemlékezni, ugye, Bárányszuzsinéni.

Elviselve is nehezen vagy, ahogy kövérkés, biztató mosollyal előállsz a mindent megoldó gyerekmesével az angyalkákról. *A lelkünkben mindig* – nézel a kislányt vezető nőre – és *az égből...* – nélkülözhetetlen jót tettél, gondolod, milyen remek, a nyomorban osztozni tudó barát vagy, kicsit meg is paskolod a vállad, mikor a füstölő hamuját veregeted le magadról, kényszeresen babrálsz a táskád szíjával. Semmit se tudsz, semmit se magyarázol, idegen vagy, otromba. Egyedül a selymekendőd mintái mentenek meg a kislány emlékezetének. Nem a szavaid, amelyek úgy hullottak le róla, mint a vizesedő falról pereg a vakolat. Ezek a virágok ugyanis kicsivel elviselhetőbbnek mutattak annál, ami valójában lehelettél számára: az összeesküdött felnőttek társaságából egy, akik mind hazudnak, mert tudnak valamit, amit nem mondanak el a kislánynak. Talán azt, hogy az egész cirkusz csak egy buta tévedés következménye lehet, miért is nem akarják belátni. Végigjártsszák ától cettig, virrasztástól gyászmisén át sírzárásig. Mert szokás.

Szokás, hogy rád adták ezt a fekete nadrágkosztümöt, aminek a bélését csúszós, lila selyemből varrták. Túl nagy lett. Hiába vitt el magával az anya vagy az az anyaforma lény, aki a kezedet inkább csuklónál, mint tenyér tenyérben fogta, hiába vitt el vásárolni a Somogy áruház mögötti kirakodóba, mert még csak fel se próbáltatta, hozzád se mérte. Nem figyelt. Ezért kellett az ujját felhajtani. A püspök sávra pont ugyanúgy kenődött a kutyatej, mint a Bárányszuzsinéni sálján láttad. Senki fontos nem teszi szóvá, hogy a ravatalozó betonkockája mellől húzogatód ki a járólapok közé férközőtt lédús száracat.

Senki fontos, csak a dadának szegődött Rózsi, meg azok, akik anyád helyett anyáid akarnak lenni fél órára, de akkor piszkosul lényegesnek látják, hogy a kényelmetlen, utálatosan rád nem illő, istentelen gyerekosztüm össze ne koszolódjon. Anya mintha már akkor eltűnt volna abból a nőből, aki vont magával Somogyba, ahol milyen jó volt látni, hogy a sárga Julius Meinl piros sapkás arabja azért még a helyén kávézik. Ha bemennének, bizonyára olyan zsemlét is kaphattál volna, amelyiknek a tésztájába sütve, a zsömlé belében korcogtak a sonkadarabkák. Milyen finom zsemlék is voltak azok, mikor rögtön zeneiskola után, már a buszmegállóban elkérted Anyától. Anya akkor mintha anyább lett volna. Mindenféle érdekes és felesleges dolgot kérdeztél tőle, mert mindenféle érdekes és mókás választ adott. Arra, hogy mikor érünk haza, nyugalommal a hangjában – mintha túl nagy nyugalommal is – azt mondta, majd ha otthon leszünk, de hogy az mikor lesz, már nevetéssel felelte, hogyha a kapu előtt állunk, nem előbb. Hol volt már ez a nevetés ott a Somogy pavilonsorán. Zsemléért sem mentetek be, minek.

A ruhaárusok a butikokkal szemközti sátrak alá rakodtak ki, és a ponyvát tartó vasrudakra lógatták a kosztümöket. Voltak ott pulóverek, zoknik, még bugyik is, és állatforma mamuszok, épp, amilyen a tiéd, mielőtt a Bundi szétszaggatta volna. *Szétszaggatta, hát szétszaggatta, nem kellett volna kinn hagyni* volt akkor a hisztériára a felelet, és sírni kellett az igazságtalanságtól, amilyen flegmán és egyszerű beletörődéssel kijelentették arról a hamar rongyolódott, bársonyfüles boldogságról, ami nélkülözhetetlenül hozzátok tartozott, hogy nincsen többé. Pedig a galéria metlakiján csúszkáltatok benne. A roller és a sí félcipőnyi keverékén fele pár-fele pár, testvériesen megosztotzatok, mert Kicsi papucs nem csúszott eléggé a játékhoz. Hát miért is nézed most már ezt a mamuszt a ruhaárus néninél, ha csúszna is a talpa, mire volna már jó. Minek vágyod olyan kibírhatatlanul, hogy anya ne a ronda egérfejes, fekete kosztümöt vegye meg, ne azt a sötét masnit, a tányérgalléros muszlinblúzt. Miért vágysz helyette a kutyafejes mamuszra annyira, de annyira, hogy szinte megveszel, úgy szeretnéd. A kutya orra és szemei mind jópofán hímezve vannak, és még fület is varrtak rá, és hátha csúszik mégis, és hátha. Ki tudja lesz-e akkor, mikor visszajöttök. Nem tudod, mihez rendeled az akkor idejét, de biztos vagy a bekövetkeztében. Bezzeg mérgelődnek majd, hogy meg kellett volna a mamuszt venni – és úgy mondja majd az Anyu, hogy a *gyerekeknek*. Mert ugye, ha visszajön, akkor már megint gyerekek lesznek.

De Anya nem mond neked semmit még nagyon sokáig, mint *ezt vedd fel, menj apáddal, fogd meg Hajninéni kezét*. Te meg nem veszed észre, hogy a csontra sírt asszony, akit az anyádnak nevezel, és félni kezdtél tőle az utóbbi napokban, alig él. Ami ereje támad, arra megy el, hogy levegőt ne csak kifújjon, hanem vegyen is, és amit utoljára úgy intézhet, hogy van még értelme a megkülönböztetésnek kicsi és nagy között, azt ő tehesse meg. Úgy tehesse, hogy tudja, ennél az amúgy is aprónál van még egy kisebb test. Még van. Mindegy, hol, és hogy olyan forró-e a keze, mint ennek a megszeppent kis jószágnak, aki – bárhová megy – jön vele egyre ijedtebben, egyre távolabbról figyelőn, de jön. A kis

kéz sose lesz elég meleg ahhoz, hogy elfeledtesse, van egy másik, amelyik sose érintheti ilyen melegen. És nem érzi többet – mint legutóbb – a hajában matató csöpp kis ujjakat, nem hallja ordítani, mert fel-le rohangálásukban elvágódott a metlakin, vagy amikor dühében a járdára veti magát, mert nem akar tovább menni, és kezét-lábát az óvoda beton járólapjához csapkodja, inkább lázasra bőgi az arcát, csak maradhasson ott ő is, a Nagygyl. Te hiába vigyázod anyád minden lépését, mint akitől azt várod, megszökne nélkülöd, észre se veszed, hogyan igyekszik, hogy a pavilonon ne szaggasson szét veszett kutyaként minden sátrat maga körül, mikor ugyanoda, ugyanahhoz az árushoz kell visszamennie most ennek az egynek gyászkosztümért, mint ahol alig egy hete esküvőre való ruhácskákat vett. És akkor még volt Nagy, akinek fehér fodros bálit, és vele volt a Kicsi, akinek apró csokornyakkendőt talált.

Hajninéniék úgy visznek el a temetésről, hogy Anya egy szót se szól hozzád. Apa más. Apa beszél. Amikor öltöztetni indultak a Kicsit, nem vihettek magukkal, Anya csak gépiesen enni adott, megfésült, kikészítette a te kosztümöd is, kinyitatta a kaput az autónak, megfogatta veled a kutyát, de többet nem mondott, minthogy nem jöhetsz virrasztani. Aztán egy óra múlva Apa végre kézen fogott, megigazította a nadrágod felhajtott szárát, mielőtt elesnél benne, és elterelt a ravatalozótól, ahonnan imádságokat duruzsolnak keszkenős asszonyok, akár a méhek. A temetőkaputól épp beláttál abba a kockába, ahonnan a zümmögés jön. Még sose láttad nyitva, és arra a pár másodpercre, míg apa észbe nem kapott, a fehér ládát is láttad, amiről nem régóta tudod – csak mióta kiválasztottátok az üzletben, ahol sok ilyen láda volt –, hogy ez a koporsó, és ebbe teszik bele a Kicsit. Ahogy a játékait is, amiket anya tegnap zokogva gyűjtött össze: a Mikulástól kapott szürke plüssesgeret, amiből neked is van egy fehér, aztán a párnáját, a Misi mókusos ágyneműt, mind a koporsóba teszik. *Mintha aludna*, meséli apa, *de nem pizzamában, hanem ünneplőben*. Az első ünneplőjében alszik a Kicsi, amit a lakodalomra vettetek: a pici csokornyakkendőben, a még így is *nagy volt rá* ingben és nadrágban, az első igazán neki vett cipőjében, amit végre nem úgy örökölt valami rokon gyerektől vagy tőled.

A nagy tömegben, ebben a gyerekpróbáló öregszagban, molyirtótól bűzlő, fekete kabátok között azt se tudod, a Hajninéniék honnan kerültek elő. Csak visznek, csak üljél be a piros micubisibe, csak menjetek már. Csak náluk leszel egy ideig, csak tudd meg, játszhattok napestig az Enikővel. Jó lesz így, mondja egy hang. Hajninéni, tiéd ez a hang, ugye, és nem azé a Bárányszuzsié, aki még előtted is azt merészelte mondani, hogy a Kicsi jó helyen van. Honnan tudja ő azt, hogy jó helyen van, téged is alig ismert meg, a Kicsit fényképről ha látta egyáltalán, hát hogy merészel odajönni hozzád, megsimogatni. Ki ez neked. Még Anya sem simogatta meg a fejed azóta, akkor másnak se szabadjon. Márpedig te az övé és csakis az övé vagy, ha őneki nem kellesz, másnak se kelljél.

Ne kelljél a jádiaknak se, apád testvérének vagy a nagynénédnek, akikhez szaladtál, mikor jajveszékelt nagyanyád, segítségért ordított öregapád, akiket abban a pillanatban gyűlöltél meg anélkül, hogy tudnád, s ma se vallanád be semmiért. Abban az

egy pillanatban, mikor nem vigyáztak, és engedték megtörténni, ott a poros, somogyjádi udvarban. Mérhetetlen szánalmat és undort érzek, kimondatlanul irántuk, szinte átfúr. Mégis rákényszerítéd magad, és hánytató dühből végignézed, amint a szédülésektől roskadozó öregasszonyra elutasító ridegen néz anyád. Aki vele ellentétben nem kért székot, nem jajveszékelt, apádnak se támaszkodik. Senki nem érhet hozzá, a részvétnyilvánításokból megmondta, nem kér. Áll a sírnál, míg mindenki el nem takarodik onnét, mert vége az előadásnak: koszorúk elhelyezve, dráma megénekelve. Az emberek hazaindulnak. Három napra rá levelet fog írni öreganyádnak, és mindarra a szeretetre támaszkodva, amelyben felnevelték, nem hibáztat, de feloldozást sem ad.

Andrásbácsi indítja a kocsit, Enikő meg hátrabucskázik, ahogy feltérdelve nézett ki a hátsóablakon. Ő nem érti igazán, mi történik, de a sok ember felcsigázza, ahogy áramlanak kifelé megkülönböztethetetlenül egyformán a temetőből. Mindnek kendő a fején, még a fiatalabbaknak is, *mert ez a szokás, és ülél rendesen, nem mondja még egyszer* Andrásbácsi, akitől különben félni szoktak. Enikőéknél ez is szokás kérdése volt. Ahogy a filceket se szabadott fejtetőn a tartóba tenni, mert azért is verés járt. Ha nagyon sok állt fejtetőn, szíjas is. Nektek nem, ti vendégek voltatok az Andrásbácsiéknál, és az más, ezt még Eni mesélte. Játsoztak a szobában, és Kicsi eltört valamit (ez meg már Kicsi szokása volt). Nem tudtad, mi lesz, ha Andrásbácsi rájön, ezért mentél akkor előre szólni Hajninéninek, hogy ne az öcsit meg az Enit tessék az Andrásbácsinak elverni (tudtad, hogy az elverés gyengédebb, játékosabb dolog a megverésnél, csak nem mondhatod Hajninéninek, hogy tudod, itt mi dívik, a véleményed is meg van róla, attól még részt vállalsz a büntetésből, ha itt így megy).

Igazából remélted, ahogy most is, hogyha előre szólsz a hibáról, a tévedésről, majd jókislánynak tartják, ez mindig bevált: felvállalni mindent a végsőig. Akkor még jócskán volt benned a velőből jövő igazmondásból, a mártíriumból, amiről persze nem tudtál, de a Jézuskásság alatt ilyesmit magyaráztál volna, ha megkérdeznék a felnőttek, ahogy persze nem kérdezett egyikőjük se. Hajninéni, te úgy emlékszel, zavartan felnevetél, és egy semmi baj nem történnel elintézettnek is láttad a dolgot, majd nem mondd el Andrásbácsinak. De megdöbbsz azon, mit gondol ez a gyerek rólatok, Eni mit mondott neki, és szégyenedben mélységesen haragudni kezdte, azt se tudtad, kire.

Anyáék nem voltak akkor veletek, épp úgy, ahogy most sincsenek. Csak a Hajninéni mondott ezúttal mást, valami olyat: jó lesz így neki is. Te nem merted megtudni, mire gondol. El kéne fogadnod a visszafordíthatatlant, azt pedig soha. Anyáék ezentúl mintha sehol nem lettek volna jó ideig. Nem hibáztattad őket, ha nem vágnak már utánad. Egyszer helyre áll a rend, ezt álmodod úgyis, és mintha éreznéd is, a másik oldaladra fordulsz az ágyban vagy a kocsiban, és utolsó ellenszegülésként széttéped, majd a lila, selyemmandzsettára kened a ravatalozó mellől szedett csokor ragadós kutyatejet.

Bartók Imre (1985) Budapest. Író, esztéta, kritikus, Rilke és Celan költészetének kutatója. 2013-ban Móricz Zsigmond Irodalmi Ösztöndíjban részesült. Regénytrilógiájának második darabja (*A kecske éve*) a 2014-es Ünnepi Könyvhétre jelent meg a Libri Kiadó gondozásában.

Bartók Imre

A KECSKE ÉVE (REGÉNYRÉSZLET)

Áll valahol a világban egy üvegpiramis.

Egyesek szerint olyan magas, hogy a csúcspontja nemhogy ködbe vész, és sosem látszik odalentről, de egyenesen bele is fúródik az éj gyomrába. Azt rebesgetik, aki elég magasra mászik rajta, túljuthat a fekete felhőkön, és odafentről szemrevételezheti a glóbusz körül elterülő napsütötte, gomolygó habfodrokat. Ezt kuruttyolják szívókaszájukkal az új faj tagjai, és ezzel meg is írják a jövő legendáriumának első oldalait. Mert éledeznek már néhányan körülöttük, akik ezt az elképzelést teszik majd teremtményszuk alapjává. Az ég mint gyomor. Egy felsebzett hasfal, felgyűrődött redők, amelyek körül kiáradt a világra a szürkesség és a vegetatív látványosság megannyi, egymással öltre menő formája.

Valójában a torony nem is volt *olyan* magas – biztosan nem ez volt a legmagasabb épület a földön, de a környéken végigsöprő geomágneses vihar nyomában megképződő sűrű, helyenként áthatolhatatlannak tűnő mákony függönyén keresztül méretei valóban jelentősnek tűntek.

A belsejében, a csúcshoz közeli területen külön tér nyílt. Fémesen csillogó, fehér és szürke dimenziók, amelyeket egy spirálisan felfelé csavarodó plató határolt. Ebben a térben szerteszét orvosi műszerek heverték. EKG-gépek, idegen gyógyszereket tartalmazó üvegfiolákkal teli szekrények, defibrillátorok, infúziók, kompresszorok, a ponyvák alatt többféle nagyteljesítményű röntgengép, amely az emberi váz törésein és repedésein túl a legkülönbözőbb belső elváltozások felderítésére is képes. Egy másik konténerben a szövetminták elemzésére való mikroszkópok, poliallergének, kísérleti membránok és hasonlóak voltak felhalmozva. Egy következő tárolóban az elérhető technológiai altruizmus csúcsteljesítményként számon tartott, drabális lény kapott helyet. Számtalan injekciós tűt és műtőeszközt tartott kampói mellett, és ha kellett, olyan finoman siklott a mennyezetre illesztett sánpárjai között, mint egy balerina a jégen. Egy komputerizált agysebész volt, alighanem a legjobb a szakterületén – az alkalmazott, másodfokú robotika egyik legkiemelkedőbb példánya. Minden bizonnyal az egyetlen, aki egyáltalán értett még a

klasszikus medicinához. Igaz, senki sem zárhatta ki, hogy egy-egy kósza orvos valahol él még. Valaki talán éppen Mogadishu ítéletföldjén, zömök kis szélketrecek árnyékában húzta meg magát, és az utolsó néhány üvegnyi csapvizét szopogatja, miközben az utolsó sorokat jegyzi le *Mbuouko Wotanka – egy szomáliai szanitéc emlékiratai* című írásához, melyet a következő hetekben, akárcsak a holttestét, be fogja temetni egy a szokásosnál alig intenzívebb homokvihar.

Mi is volt tehát az üvegpiramisban, amelynek lábánál lángoló hordók jelezték az arra ólálkodóknak, hogy csak eddig merészkedjenek, és egy lépéssel se tovább? A hordók mögött, rejtekhelyükön gubbasztva, néma őrszemek figyelték az eszüket vesztett nyomorultak lépéseit, akik esetleg megkísérelték megközelíteni régi népük funkcióit vesztett zikkuratját.

Három alak lép a helyiségbe. Fehér köpenyt, könnyű, gumitalpú, fekete cipőt viselnek. Hajviseletükben, arcvonásaikban mintha egymást igyekeznék mímelni, oly jellegtelennek. Mintha közösen vennének részt az uniformitás versenyén, amiért semmiféle jutalmat nem remélhetnek.

– Nincs sok időnk – szólal meg az egyik, miközben kollégája bezárja mögöttük a nehéz acélajtót.

A három alak a helyiség közepén álló üreges üvegasztalhoz megy. Csillog a fém és a neon, és egy pillanatra mindannyiukon hóvakság lesz úrrá, ahogy végignéznek a keltető tartalmán. Az üvegasztal egy inkubátor. Benne csöpp lény pihen. Már nem is olyan kicsi, hogy itt legyen a helye. Négy-ötévesnek látszik.

– Tájékoztatót kérek – mondja a köpenyes, és a társa felé fordul.

Nincsenek arcvonásaik. Ha ki akarjuk venni szájuk rezdülését, mikroszkópra volna szükségünk.

– Nos – feleli a kollégája. – A program alapja a homológ kromoszómák számával való kísérletezés. Az elv a De Vries-féle bázisszám-meghatározás manipulációján alapszik, és elsődleges eszköze a tetraploidok sejtfalának külsőleg történő megbontása. Ebben a fejünk fölött függő gépezet van a segítségünkre. – A fickó az acélmonstrumra mutat, amely úgy szorongatja most is a tűket a kezében, mintha menten hármójuk nyakszirtjébe készülné vágni. – A műveletek során inzerciós és transzlokációs mutációkat eszünk a tesztalanyon.

– Hányadik kísérleti alannal állunk szemben? – kérdezi a vezetőjük.

– A huszonhetedikkel – feleli a másik, és ádámcsutkája kis híján átdöfi a bőrét, ahogy nyel egyet.

– Mi történt az előzőekkel?

– Egyelőre nem sikerült megoldanunk, hogy az enzimháztartás a beavatkozást követően is a megfelelő szinten funkcionáljon. A tirozinfelhalmozódás közben a páciens véráramába abnormális mennyiségű ketotest kerül, ez gyors halált is okozhat, de legálábbis azonnal kimutatható retardációval jár.

– Hogyan foglalná össze egy laikusnak, hogy miről van szó? – kérdezte ekkor a harmadik figura.

– Nos, ahhoz tudnám hasonlítani, hogyha valaki egyetlen éjszaka alatt próbál felkészülni az alkotmányjogi vizsgájára, különféle drogokkal tömi magát, majd elájul, és másnap délután arra ébred, hogy nemcsak a tárgyról nem tud semmit, de korábbi emlékeinek nagy részét is elveszítette. És még a vizsgát is átaludta.

– Remek. És mi a megoldás?

– Poliploidia. Mesterséges hibridizáció. Tulajdonképpen az autoszomális mutációk határozottabb irányításáról van szó. Egy koreai botanikus, Vu Dzsangcsun még a múlt században leírta a diploid és a tetraploid fajok lehetséges kereszteződésének feltevéleit. Kutatásai eredménye az úgynevezett Brassica-háromszög néven vált ismertté, lévén alapvetően a Brassica növénynemzetséggel foglalkozott.

– A fejeskáposztával?

– Igen. És brokkolival, kelbimbóval.

– Hmm.

– A lényeg az, hogy a poliploid komplex a hibridizáció egyetlen általunk ismert formája, amelynek során a gazdatest nem tagadja ki magából az elváltoztatott DNS-polimeráz szekvenciákat.

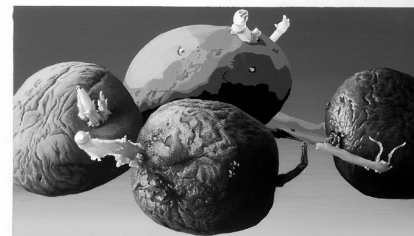
– És ez eddig miért nem jutott az eszünkbe?

– Azért, mert a dolog csak növényekkel működik. Legalábbis eddig – tette hozzá a köpenyes, és elővett egy kislámpát a zsebéből. Noha a fejük fölött ragyogó izzósor így is átható, fehér fénybe vonta a testet, az elemlámpából érkező kékes fénnel az alak pontosabban meg tudta mutatni, hogy mire gondol.

– Íme – a kék fényt a test fültövére irányította. Zölde maszat látszott a puha, emberi bőrfelületen. – Ezek tarlórépahajtások. Ha jobban megnézzük a másik oldalt, ott fekete mustárta bukkanunk.

– A közétkeztetés megoldása nem tartozik az elsődleges prioritásaink közé – szólt közbe a harmadik figura.

– Úgy látom, kolléga, még nem értette meg a kísérlet lényegét. A tumorkonjunktúra egészen sajátos esetével állunk szemben. Egy mitózis nélküli



szaporodás lehetősége, el tudja ezt képzelni? Nézze csak meg, ezeket az apró redőket itt, a hajtások tövében...

– Nagyon tetszetősek. Bemutathatnánk a világkiállításon.

– Kérem, lépjenek egy kicsit hátrébb.

A tudós, aki eddig magyarázott a társainak, fél kézzel lejjebb húzta a fejük felett csüngő robotkart, és a műszerfalába épített kijelzőn betáplálta az utasításokat.

– Kérem, valaki segítene leolvasni az adatokat az inkubátor túloldaláról?

Az egyikük lehajolt, és összevont szemöldökkel figyelte a gyorsan változó értékeket.

– Pulzus? – kérdezte a társa, miközben végzett az utasítások begépelésével.

– Nyolcvan, stabil.

– Szívritmuszavarok?

– A szokásos. Azt hiszem, a mágnesekkel, ki tudjuk egyenlíteni az anomáliákat.

– Nagyon helyes. Uraim, kérem, figyeljenek.

Még egyszer átfutotta a műszerfalon megjelenő parancsokat, noha tudta, hogy ugyanazt fogja látni, amit már hetek, hónapok óta látott. Álmából felébresztve is felmondta volna a programhoz tartozó kulcsszavakat.

Adatok, számsorok, a különféle szindrómák intézményesült kódjai. A betegséghalmazok digitalizált szimptomái. Torzulások és őstípusok. A kis test, mely fölül most lassan félrecsúszott a törhetetlen és vákuumosan szigetelő üveglap, úgy pihegett előttük, akár egy porcelánbaba. Gyógyíthatatlan tetszhalál. Még az élet végstádiumában menetrendszerűen beálló *rigor mortis*. A túlhevült pacemaker mártíriuma.

Mikor a lap teljesen félrecsúszott, a robotkar leereszkedett. Nem is leereszkedett, hanem inkább lesújtott, lecsapott, mint egy ragadozó madár; hidraulikus gépmancsokkal kiegészített protézis-keselyű, amelynek tízmillió pixeles rovarszeme többet lát az alatta reszkető testből, mint bármilyen, mégoly empátiás emberi pillantás. A kevlárból öntött kitinlencsék alatti kristálykúpok gyorsabban szállítják a központi rendszerbe az információt, mint bármilyen organikus neurális hálózat, noha nem látnak, nem érzik, mi van alattuk, egyszerűen csak visszatükrözik a látványt a belső rendszer holografikus falára.

A robot olyan sebesen mozgott, hogy a köpenyes alakok alig tudták kivenni a műveleteit. A test egészén dolgozott. Injekciókat adott be, átlátszó zacskókból átlátszó folyadékot pumpált a véráramba, miközben egy másik szívókével egyúttal le is csapolt némi vért a páciensről. Egy másik, vastagabb tűből sárgás folyadékot spriccelt a két fültő alá, további hosszabb és vékonyabb szűrőeszközökkel pedig egyenesen keresztül szűrta a gyermek fejét.

– Most kerül sor a bionikus akupunktúrára – magyarázta a köpenyes. – Az emberi kéz megremegne egy ilyen feladat elvégzése közben, de a gép, mint láthatjuk, zavartalanul dolgozik. Minden ezredmilliméter számít. Ez az egyetlen esélye, hogy elkerüljük a krónikus kromoszómaaberrációt.

– Mi lesz a hajtásokkal? – kérdezte a társa.

– Ez a haploidizáció lényege. Ami az organizmus egyik oldalán egyszerűsítés és nemesedés, az a másikon, a hibrid fontosabb felében soha nem látott differenciáció és fejlődés... Mindjárt készen is lesz...

A robotkar elvégezte az utolsó beavatkozásokat, még egyszer, mintha csak végigsimítana a testen, és nyugodt éjszakát kívánna az alvónak, megérintette a fő ideggócokat, majd az egész szerkezet visszahúzódott az asztal fölött elhelyezkedő sín párba.

A gyereken egyáltalán nem látszott a beavatkozás. Még egy szúrásnyomot sem lehetett felfedezni rajta. A korábban kételkedő alak már majdnem szóvá tette, hogy a műtét láthatóan ezúttal sem hozta el a várt eredményt, amikor valami történt.

Valami *megreccsent*.

A három alak szemébe könny szökött, miközben nézték, ahogy a még fejlődésre képes agyszövetek egyre jobban fellazulnak. Kitágulnak. És helyenként már túl is nőnek a repedésektől szabdalt koponyán.

XXXX

Nem tudom, mióta vagyok ébren. Nem tudok magamról semmit, és még sosem láttam az arcomat.

A szék meglehetősen kényelmetlen. Belesüppedek, mintha testem elapadó oázisát akarná magába szívni ez a nyúzott állati hámmal bevont sivatag, ez a bőrkanaapé, amelynek mindegyik gombja fekete lyukként omlasztja magába kitüremkedő zsírszöveteimet. Érzem, hogy nagyobb és zsírosabb vagyok a kelleténél, de fogalmam sincs, hogy miért.

– Tehát, a Voight-Kampff-teszt. Kezdhetjük?

A hang távolról érkezik, akár egy másik ország tengerének morajlása. A bukóhullámok megtörnek a sziklákon, amelyek százezer év alatt sem adják meg magukat. A hang olyan, mintha egy sáskaraj zümmögne a fejem körül. A szemem lassan hozzászokik a fényhez, van elég erőm ahhoz, hogy felhúzzam a héjak függönyét, és megnézzem, ki szól hozzám. Szemben ül velem – az ő arcát jól látom. Vagyis látom azt, ami az arca helyén van. Látom a varratok nyomát, az apró bemetszések tejfehér vonalát. Nem tudom, honnan vannak erről részletes ismereteim, de tudom, hogy a könnycsatornák tájékán lévő apró duzzanatok a botoxnak köszönhetőek. Tudom, hogy a nyúlászaj nyoma: cipzár. Talán átoperálták? Vagy csak bal lábbal kelt fel?

Nem szólalok meg. Kissé megfordulok a széken, és kipillantok az üvegpiramisból. Odakint narancssínű ég, a talajmenti bombatölcsérekből füstoszlopok szállingóznak – az ég koromból emelt kariatidái. A távolban fekete falként hegyvonulat húzódik. Bizonyára egykori irodaépületek és kormányhivatalok komor mementói.

Felpillantok a velem szemben ülő fickóra. Átszabott ábrázata nem árul el érzelmeket, tekintete nyugodt, várakozó. Bal kezével árpakekszet majszol. A morzsák beterítik az öltönyét, de nem foglalkozik vele. Beterítik a földet, és behullnak a perzsaszőnyeg apró, szűrős rostjai közé. Beszivárgó egységek egy vízhiánnyal küzdő territóriumon.

– Készen áll? – kérdezi ismét.

A kérdés persze csalóka udvariasság, az udvariasság árnyéka, még az sem, gúnyos emlékeztető csupán. Mi ez a sürgetés, Sáska úr? Megnyom egy gombot a széktámláján, és az üvegpiramis csúcsa köré – a szobánk köré – leereszkednek a sötétítő alumíniumfüggönyök. A füstöt odakint már nem látni, a narancsszínű golyó az ég tetején lágyan imbolygó, szürke folttá halványul. Lehetnének bárhol és bármikor, ahogyan lehetünk itt és most is.

Tudom, hogy rövid életem legfontosabb feladata előtt állok, noha nem tudom, hogy *honnan* tudok erről.

Megnyom egy másik gombot is. A plafonból emelő segítségével leereszkedik egy tálca. A tálcán vasdoboz. A doboz teteje felpattan, és egy szemüveg ugrik ki belőle.

– Kérem, hajoljon előre, és nézzen bele.

Nincs értelme ellenkezni, úgy teszek, ahogy mondja. Nem történik semmi, a szemüvegnek nincsenek lencsái.

– Köszönöm – szólal meg ismét. – A gép érzékeli a pupillák tágulását. A reakcióidőt. Tudja, a szokásos...

– Tudom, doktor úr – felelem, de nem vagyok benne biztos, hogy tényleg tudom, miről beszél. Azaz tudom, hogy mire *készül*, de fogalmam sincs, hogy mindennek *mi az értelme*.

Elfintorodik. Kibont egy újabb, ezúttal korpás süteményt tartalmazó zacskót. A szakállát pödörgeti, majd betöm a szájába egy közérzetjavító téglalapocskát. Anélkül nyeli le, hogy megrágná. Látom, ahogy a nyakán kidagadnak az izmok, arca elvörösödik, ádámcsutkája majd átdöfi a vékony, pergamenszerű bőrét. Csak egy rövid pillanat, aztán volt, nincs. A keksz már a gyomorban van, és az enzimek boldog gőzfürdőjében lubickol.

– Tehát, az első kérdés...

– Várjon! – szólok közbe. – Mondja, mit mér ez a teszt?

Kivesz egy újabb kekszet, forgatja a tenyerében, elvigyorodik, majd visszateszi az asztalra. Kinéz az ablakon, a függönyök rése között, tekintetét végigjártatja egy ezer kilométerrel messzebb meredező hegylánc pengeéles gerincén.

– Termikus kondicionáltság. Agresszió. Paraszimpatikus tulajdonságok. Használhatóság.

Mintha magában beszélne, még mindig nem néz rám. Lassan fordul vissza felém. Profilból még látom, hogy az ádámcsutkája valóban átbökte a torkát. Belülről kidörzsölte, ám vér helyett csupán kékes duzzanat látszik a helyén.

– Csak válaszoljon a kérdésekre. Próbáljon természetesen viselkedni.

Az ülés kényelmetlen. A kanapé gombjaiban lévő gravitációs mező egyre erősebben szipkázza magába a húsomat. Eleinte bizsergető, hamarosan viszkető, majd fájdalmas érzés. Nem mozdulhatok, egyenesen kell tartanom a fejem a szemüvegkeret szorításában.

– Otthon van az egész család. Ünnepelnek valamit...

– Mit ünneplünk? – vágok közbe.

– Teljesen mindegy. – A doktor felemeli a hangját. – Tehát otthon ünnepel a család. Eljön az ajándékozás ideje, és maga lefejt a szalagokat a dobozáról. Szedi le a szalagokat, egyiket a másik után, különféle színű szalagok, olyanok, mint a kígyó levedlett pikkelye. És maga hámozza le a szalagokat, de még mindig van belőlük, hámozza, tépi, vágja őket, de a dobozhoz még mindig nem fér hozzá...

– Hogyhogy nem férek hozzá?

– Nem fér hozzá. A doboz fala egyre vastagabb, nehezebb. Valami szuszog oda-bent, és már lökné el magától, de a többiek csak néznek magára, és megcsóválják a fejüket. „Hát ki vagyok én, hogy visszautasítsak egy ilyen ajándékot?” Nézik, amint küzd a kezében a dobozzal, szemükben szájalom.

Mély levegőt veszek.

– A szoba sarkába hajítom a dobozt, előkapok egy lángszórót, és mindent felégetek – mondom.

A másik elhallgat. Előrehajol, ellenőriz valamit az asztal lapjába épített monitoron, majd megnyom egy újabb gombot. Ismét rám néz. Egy percre mindketten némák maradunk.

– Újabb kérdés.

A szemüveget az arcomhoz szorító apró drótszálak belevájnak a halántékomba. Apró barázdák, lövészárkok, amelyekben immunrendszerem utolsóként megmaradt tüzei megvívhatják harcukat az idegenek ellen.

– Potyautasként felszökik egy hajóra. Egy bűzös kabinban húzza meg magát, napokig várakozik, de egyik éjjel vihar kerekedik, és magán eluralkodik a tengeribetegség. Feljön a fedélzetre, amelyet annyi holttest borít, hogy lépni is alig tud közöttük, és ahogy jobban megnézi a villámok fényénél, mindegyik hulla ugyanolyan. És mindegyik a maga arcát viseli. A maga oszlásnak indult, halott arcát...

– Visszamegyek a kabinba.

– Nem tud visszamenni. Az ajtó bezárult.

– Befekszem a hullák közé, és én is meghalok.

Ismét csend. A doktor kifejezéstelen arccal hol rám pillant, hol a monitoron felvillanó eredményekre.

Felsóhajt.

– Rendben. Kérem, álljon föl.

– Ennyi volt?

– Igen. Ennyi volt.

Felállok.

– Látja azt az ajtót, rajta a háromszöggel? Kérem, menjen be rajta.

Bizonytalan léptekkel elindulok, majd félúton visszafordulok a fickó felé. Nem mond semmit, még csak nem is sürget. Az arca ugyanolyan kifejezéstelen, a csíkok éppolyan természetellenesek rajta, mint amikor először megpillantottam.

Tovább megyek, és elérem az ajtót. A kilincsrre teszem a kezem, mire a háromszögbe rejtett halogénizzók kékesen felragyognak. Kinyitom az ajtót. Apró, gömbszerű helyiségbe érkezem, a falain nyílásokkal. Testem fürdik az ultraibolya fényében. Egyre melegebb lesz körülöttem.

Előkapok egy lángszórót, és mindent felégetek.

A forróság egyre elviselhetetlenebb. A fény lüktetni kezd. Megérintem a szemközti falat, majd hátralépek. Annak az embernek az arcát látom magam előtt. A rovátkákat, a fehér csíkokat. A varratokat.

A szoba közepén állok, amikor elérnek a nyílásokból kicsapó lángnyelvek. Egy századmásodpercre halálos, bénult félelem kerít hatalmába. Lehunyom a szemem, és nem érzek semmit. Aztán a szemhéjam leolvad a tűzben. A szemgolyóim kipukkadnak, mint olajhólyagok a tepsiben. Az ujjaim elégnek, de én nem érzek semmit.

A testem elpárolog.



Jován Katalin (1987) Debrecen. A Szkhion olvasószerkesztője. A DE BTK magyar-történelem szakán végzett. Jelenleg a Debreceni Egyetem Irodalomtudományi Doktori Programjának PhD hallgatója.

„A TEST TÉMÁJA KIMERÍTHETETLEN” BARTÓK IMRÉVEL JOVÁN KATALIN BESZÉLGETETT

– Az idei könyvhétre jelent meg *A nyúl éve* című könyved, ami a tavaly kiadott *A patkány éve* folytatása, és egyben a készülő trilógia második darabja. A regényből már korábban is olvashatóak voltak részletek különféle felületeken. Mennyi ideig tartott megírni a második részt? Közvetlenül *A patkány éve* megírása után fogtál hozzá folytatva a félbeszakadt/elvágott szálakat, vagy igényelted a szünetet a továbbíráshoz?

– Tartottam pár hónap szünetet, amíg leülepedett bennem a *Patkány*, és utána vágtam bele a folytatásba. Most úgy látom, több fontos alapkérdést sikerült árnyaltabbá tennem a következő két kötetben. Mindegyik könyvet nagyjából egy évig írtam, persze utána még sok időt elvett az utómunka. Éppen most fogok nekikezdeni a harmadik kötet szerkesztésének.

– A megjelenéstől számítva igen rövid idő telt el (az interjú nyár elején készült – szerk.), de milyennek érzed a regény fogadtatását? *A patkány éve* eddigi recepciójának ismeretében mit gondolsz, hogyan alakul a második rész megközelítése, értelmezése?

– A *Patkány* fogadtatása ellentmondásos volt, a recepcióban a regény újszerűsége fölötti örömezés éppúgy megjelent, mint a teljes elutasítás. Tény, hogy a *Patkány* sokat követelt az olvasótól, és valószínűleg nem is azt hozza, amire sokan számítottak. Én is tudom, hogy a könyv nem problémamentes, és biztosan nem is hibák nélküli, úgyhogy ki vagyok békülve ezzel a helyzettel. Idő kell még, hogy helyükre kerüljenek a dolgok. A recepció eddig legintenzívebben a popkultúra témáján töprengett, volt, aki ezt izgalmasnak tartotta, volt, aki szerint eladtam a lelkem „a piacnak” – erről csak annyit, hogy anyagi helyzetem a könyv megjelenése óta csak romlott. Egyébként, ha összeszedem, hogy milyen fontos témák jelennek meg a regénytrilógiában, milyen műfaji hatások érvényesülnek benne stb., akkor ezek közül a popkultúra felbukkanása korántsem a legfontosabb. Önálló problémaként ez nem is igazán foglalkoztat, a jelenléte a regényben, az adott körülmények, helyszínek, szereplők mellett evidens volt.

Persze mindenki azt szeretné, ha megsimogatnák a buksiját. Az első regényemnek jó fogadtatása volt, a *Patkány*nak vegyes. Hosszabb távon mindez aligha számít. A *Nyúl* esetében nem tudok jóslatokba bocsátkozni, egyelőre csak egy rövid ajánlót láttam róla, az kedvező volt. Arra persze kíváncsi vagyok, hogy évek múlva, ha a három könyv az asztalon lesz, milyen lesz ennek a vállalkozásnak a megítélése.

– *Talán időszerűbb volna a trológia záró darabjának kiadása után megkérdezni, de hogy érzed jelen pillanatban, változott-/változik-e valamelyest az eredeti koncepcióhoz mérten az elkészült/készülő szöveg? Láthatóan tudatosan szerkesztett, átgondolt munkafolyamatról van szó, mégis érdekelne, hogy mennyiben adsz teret a spontaneitásnak, az adott pillanat ihletének az alkotás aktusában? Gondolok itt a humoros, ironikus stílusra, a halmozott képekre, a naturalisztikus, érzéki elemek burjánzására.*

– Számomra a kezdeti koncepciónak két alappillére volt: a három filozófus alakja és a sajátos, nem egészen emberi narráció. Ez a kettő nem változott. Továbbá azok az elemek, amelyeket te is említesz, állandóak, ahogy tematikusan is visszatérnek az identitásproblémák, a paródia, a groteszk, az erőszak, a felbomló testképek stb. Ugyanakkor mindennek megalkotásában rengeteg spontán és önműködő elem van. Egy könyv megírásánál azt azért látni kell, hogy honnan hova akarunk eljutni, és ugyanezt nem árt látni az egyes fejezeteknél is. A tervek konkrét megvalósítása azonban végtelen lehetőséget rejt magában, ezért is van, hogy írni egyszerre szorongás- és szabadságélmény, hiszen az ember szorong a véglegességtől, hogy leírom, és akkor az bizony úgy lesz, de egy ponton fel kell ismerni, hogy ez a véglegesség és visszavonhatatlanság mégis egyedül az én döntéseim – ötletek, tipródás, ihlet, munka stb. – eredménye volt.

– *Sokan sok helyen kérdezték, értelmezték a testhez való írói attitűdöt. Többek között két hasonló témájú debreceni rendezvény vendége is voltál: ősszel A patkány éve bemutatója alkalmával, s később tavasszal Az emberi test után témájú beszélgetés (a DESZKA fesztivált kísérő program) apropóján. Az utóbbi alkalmon Németh Zoltántól lírai, tőled pedig prózai megközelítésből kaphattunk ízelítőt a poszthumánról, a testiségről, az aktuális testfelfogásokról, amihez természetesen más művészeti ágak (film, installáció, festészet) is forrást jelentettek. Ha pár mondatban kellene összefoglalnod, hogy milyen testértelmezéssel élsz a regényeidben, s egyéb prózai alkotásaidban, mit mondanál? A trológia lezárása után tervez-e még e témával foglalkozni? Keresel-e más perspektívákat a megközelítéséhez? Egyáltalán milyen jövőképet társítasz az emberi, „testi” társadalom problematikájához?*

– Néhányan már legyintenek, ha a testről beszélnek, mintha valami múltó irodalmi trendről vagy divatról volna szó. A valóság azonban az, hogy a test témája kimeríthetetlen, égetően fontos, és mindig új és új megközelítéseket követel meg. A poszthumán diskur-

zust csupán egy megközelítésnek tekintem, de ezen kívül is rengeteg fikciós, teoretikus, művészeti stb. kontextusban beszélhetünk a testről. Lenyűgöző például, hogyan fejlődött az újkorban párhuzamosan egymás mellett, egymásra hatva az orvostörténet és a testre vonatkozó filozófiai reflexió. Nem tudunk eltekinteni továbbá attól, szekularizáció ide vagy oda, hogy az emberi testet alapvetően még mindig megtestesülésként, anyagivá lett szellemként gondoljuk el. Ezért ragaszkodunk hozzá, hogy a testek kicserélhetetlenek, ezért iszonyodik a többség attól, hogy a halála után a szervei valaki másban landoljanak. Ezeknek a problémáknak a horderejét alig lehet felmérni. Azt nem tudom, hogy Jézus a megváltónk volt-e, de a története, különösen testének története, nem szűnő csodálattal tölt el.

Úgy vélem tehát, hogy a test problémájával lehetetlen nem foglalkozni, az irodalom (az írás, az olvasás, illetve maga a szöveg is) eredendően és összetett módon testi, és korántsem csak ott, ahol konkrét testekről van szó. Viszont a kiborg témát egy időre, azt hiszem, félre fogom tenni, noha imádom. Milyen lenne egyszer úgy betoppanni a szülői házba a vasárnapi ebédre, hogy anyámnak három feje van? Teljesen új perspektívákat nyitna meg a kapcsolatunkban.

– *Kissé elkanyarodva a szépirói tevékenységedtől a két korábban napvilágot látott tudományos munkád (Paul Celan – A sérült élet poétikája; Rilke – Ornamentika és halál), a monográfiák irányába: úgy érzem, mind a Fémbe, mind a trilógia első két könyvében artikulálódó nézőpontok, filozófiai, kulturális, antropológiai gócpontok gyökere eme koncepciózus, rendkívül izgalmas újraolvasó írásokban érhető tetten. A Rilke és Celan lírája kapcsán a testről és nyelvről való gondolkodás, s ezzel összefüggésben a szubjektumok, ének kulturális, valamint poétikai szempontú megragadásának kísérlete olyan fogalmak segítségével, mint például csönd, hallgatás, botanika, animalitás, seb/varrat, nyitottság–zárttság, mintha előképe, forrása lenne szépirodalmi alkotásaidnak. Olyan érzésem támad e monográfiákat olvasva, hogy akár Celan, akár Rilke költeményeiben ott munkál egy lehetséges érzéki és érzékfeletti világ megalkotásának vágya, ahogy regényeidben pedig mindez egy poszthumán, horrorisztikus, iszonytató vízióban valósul meg. Honnan jött-e vonzódás? E szerzők életművének köszönhető az irány megtalálása, vagy korábbi olvasmányoknak, elményeknek, a filozófiai tanulmányoknak? Érdekes, hogy szakíróként költőkről, költészetről olvashattunk tőled, később mégis prózaíróként jelentkeztl. Sosem merült fel benned, hogy verseket írsz, mondjuk mint Nemes Z. Márió vagy Németh Zoltán? Számodra miért a próza ad teret a testről való beszéd számára?*

– Én is úgy érzem, hogy létezik ilyen összefüggés a monográfiák és a regények között, és lényegében össze is szedted a tematikus kapcsolódási pontokat. Ezzel együtt vannak evidens különbségek is. Celannál egy abszolút trauma van a középpontban, amelyhez nyelvet keresünk, ennyiben itt nem is egy érzékfeletti világ megalkotása a tét, hanem a tragédia („ami történt”) újbóli, nyelvi színrevitele. Nem tudom, létezhet-e ennél súlyo-

sabb tétellel bíró irodalmi vállalkozás. Ehhez képest Rilke teadélután, nála ugyanis a trauma („az Iszonyú”) alapvetően nyugodtan esztétikai élmény tárgyává tehető. Élvezhetjük, miközben a duinói kastélyban lógatjuk a lábunkat, a kastélyban, amiért nem mellesleg bérleti díjat sem fizetünk, hiszen egy hölgyrajongónk bocsátotta a rendelkezésünkre.

Más módokon, de mindkettejük esetében a szubjektivitás, továbbá a szubjektivitás és a nyelv viszonyának alapkérdéseivel találkozunk. Ezek roppant tág témák, de ezekből táplálkozott már a *Fém* is, és eltérő kontextusban, de a trilógia is erről szól. Ki vagyok én, és mit keresek egy olyan világban, aminek létmódja a háború és a pusztulás? Miért ölik az emberek egymást, miért ölik meg saját magukat, és legfőképpen miért tartják fent és gyarapítják oly kényszeresen ezt az önmagát emésztő biofiziológiai üzemet?

Lehet kiváló szövegeket írni bármilyen konkrét témáról, a történelmi közelmúltról, amiben a magyar irodalom oly szívesen időzik, de az igazi kihívás nekem mindig az volt, hogy mi van a sötétben, mi van ott, ahová nem szívesen merészkedünk. Ez a kapcsolódás ezekben a regényekben a horrorral. Közhely, de ettől még igaz, hogy a horror eredetileg az embernek az emberivel, végső soron a saját magával kapcsolatos félelmeit artikulálja. Ehhez, vagyis a bonyolult, megrendülő, lebomló, újraépülő stb. identitások konstrukciójához evidensen jött a próza. Írogattam verseket is, de az egy teljesen más út volna. Az én költői példaképeim nagyjából Tzara és Beckett voltak: villanások, képek, szilánkok. Minden jó, aminek nincs köze az emberhez, pontosabban, ami már elbúcsúzott az embertől. Ahogy Francis Bacon mondta: a művein az ember nyoma látszik, a slejm, amit egy lassan távozó csiga hagyott maga után. A kedvelt költői témáim a magukra hagyott bútorok, eldobott eszközök. Esetleg a lovak, akik már levetették hátukról az utasukat. Mindez elég távol van a mai líra (egyik) meghatározó, erőteljesen alanyi-vallomásos trendjétől.

Akikre rákérdeztem: Nemes Z. Márió már-már klasszikusnak számít a bizarr testképeivel, noha kissé fáraszt, hogy állandóan hozzá kapcsolják az én regényeim testábrázolásait. Nemesnél a groteszk inkább csak eszköz, miközben egy sor fogalmat próbál koncepciózusan újragondolni, illetve teremt alkalmat az újragondolásukra: betegség, fertőzés, hisztéria stb. Új könyvében (*A hercegprímás elsírja magát*) mindez ráadásul nép-egészségügyi kontextusba kerül.

Németh Zoltán szabadverse, amelyet éppen a debreceni beszélgetésen olvasott fel (*Állati férj*), nagyszerű volt, és a benne szereplő gigantikus bálna megidézésével éppen arra tett kísérletet, hogy a testtapasztalat nem emberi vonatkozásaihoz is megpróbáljon hozzáférést találni. (Ilyen elmozdulások egyébként Nemesnél is megfigyelhetők.) Megrendülten olvastam *Versek a semmiből* című ciklusának némelyik tébolytól izzó darabját is. Érdemes megjegyezni, hogy mindketten kiterjedt elméleti munkássággal rendelkező *poeta doctusok*.

– A közeljövőben szerepel-e a terveid között egy újabb tanulmánykötet, tudományos munka? Milyen témával foglalkoznál, kihez, kinek a pályájához nyúlnál még értelmezőként? Vagy jelenleg inkább szépíróként közelítenél az irodalom, a művészet, a kultúra különféle kérdéseihez? Milyen problémakörök foglalkoztatnak jelenleg, amelyeknek teret és időt teremtené egy újabb könyv?

– Jelenleg jóval nagyobb belső motivációt érzek a további prózaírásra, legalább két további regénytervem van, és újabban a színház is foglalkoztat. A színházban teljesen más kezei vannak a kísérletezésnek, folyamatosan alkalmazkodni kell másokhoz, ez azonban nem kompromisszumokat jelent, hiszen mindez a színházi munkafolyamat részét képezi. Sokáig szerettem volna alaposabban foglalkozni Hölderlinnel, de erre – hogy a szakirodalomba is beássam magam – mostanában nehezen találok időt. Gondoltam arra is, hogy Marno Jánosról és Varga Mátyásról kellene hosszabban írni. Bár nagyon más karakterű szerzők, de lehetne közös szempontokat találni kettőjükhez. Mindenesetre ezek a tervek most parkolópályán vannak. Inkább rövidebb, lazább szövésű esszékben gondolkozom, például legutóbb a *Denver, az utolsó dinoszauros* című rajzfilmsorozatról írtam másfél oldalt, aminek szerintem teoretikus súlya is van. Azt hiszem, a dinó (amúgy akaratlan) exhumálása borzalmas titkokat árul el a történelemhez való viszonyunkról.



Pótor Barnabás (1992) Debrecen. A DE BTK magyar nyelv és irodalom alapszakos hallgatója, a DETEP résztvevője.

Pótor Barnabás

■ A MÁSIKBAN LÁTOTT ÖNMAGUNK MÁN-VÁRHEGYI RÉKA: *BOLDOGTALANSÁG AZ AURÓRA-TELEPEN*

A lakótelep linóleummal burkolt szocreál konyháiban ülő harmincas értelmiségiek a szüleiktől örökölt szerencsétlen tulajdonságaiktól, túlsúlyuktól, a kinti kánikulától és az öregedéstől szenvednek. A kitörésről többségük már lemondott, ehelyett heti háromszor jógáznak, agykontroll tanfolyamra járnak, társskereső oldalakra regisztrálnak, és néha saját nagyanyjukként vagy Lionel Messiként ébrednek reggelente.

Mán-Várhegyi Réka elbeszélései ennyire azért nem egyszerűek. A szerző *Boldogtalanság az Auróra-telepen* című kézírata 2013-ban elnyerte a második alkalommal meghirdetett JAKkendő-díjat, és így napvilágot láthatott a JAK-füzetek sorozatban. A könyvben összesen tizennégy elbeszélés található, melyek három számozott egységbe tagolódnak. Valamennyi szöveg önálló alkotásnak tekinthető (több már korábban megjelent különböző folyóiratok hasábjain), ugyanakkor az ismétlődő motívumoknak, illetve a hasonló miliőnek köszönhetően a kötet (egyébként az egyik novellából kölcsönzött) címében szereplő „telep” szó egyfajta önértelmező metaforaként, általános térként is megragadhatóvá válik: a történetek szereplői akár egymás szomszédjai is lehetnének. A három cikluszáró elbeszélés kivételével a szövegek hétköznapi embereket örökítenek meg hétköznapi szituációkban. A megnevezett helyszínek közül csak a két lakótelep (Répásmegyer és az Auróra) fiktív, ami szintén alátámasztja azt a feltételezést, miszerint ez a térforma, illetve együttélési mód kiemelt jelentőségű a kötet értelmezésének szempontjából. A lakótelep mint az urbanizáció mesterségesen létrehozott jelensége gyakran válik a nagyvárosi elidegenedés metaforájává a közbeszédben: a hozzá társuló képi aszociációkra (linóleumpadló, lambériával burkolt szűk konyha) rájátszó leírások könnyen összeállhatnak egy, a társadalom elszegényedett, lecsúszott rétegeit bemutató, klisészerű portrévá. Mán-Várhegyi Réka elbeszéléseiben azonban nem válik hatásvadászá a jól ismert környezet megjelenítése, mivel nem a szereplőkről való ítéletmondás, hanem pusztán az érzékletes ábrázolás eszközeként jelenik meg.

Az első ciklus történeteinek szereplői mindannyian fiatalabb nők, lányok, akik gyakran narrátorrá is előlépnek: az én-elbeszélés és az egyes szám harmadik személyű

narráció közötti váltakozás egyébként a második ciklusban is megfigyelhető, egyedül az utolsó egységben kerül túlsúlyba az auktoriális elbeszélésmód.

A novellafüzér *Viszlát, kamaszkor!* című nyitódarabja kiváló indítás, hiszen egyfajta kicsinyítő tükörként is felfogható: sűrítve megjelenik benne mindaz, ami a továbbiakban fontos lesz a kötetben. A történetet egy kamaszkorú ikerpár fiatalabbik tagjának perspektívájából követhetjük végig. Az alapszituáció teljesen hétköznapi: a lányok szüleikkel strandolni indulnak a tópartra, ahol találkoznak egy Kábel becenevű fiúval és annak tizenegy-két éves húgaival, akik szintén ikrek. Az elbeszélői hangra jellemző kamaszos cinizmus felnagyítja azokat a problémákat, melyek a későbbi novellákban is előtérbe kerülnek. Ezek közül ez egyik leghangsúlyosabb a szülőktől örökölt szerencsétlen tulajdonságokkal és jellemvonásokkal való szembenézés és leszámolási kísérlet: „– Szembe kell néznünk vele, hogy rettenetes örökséget kaptunk. Szerencsétlenség, háj, kulturátlanság és így tovább. Mindezt feldolgozni évtizedekbe telhet. [...] Mi nem fogunk itt maradni. Magunk mögött hagyjuk anyánkat és apánkat, magunk mögött hagyjuk a szegénységünket és a tohonyaságunkat, a gesztusainkat és a nyavalyáinkat.” (12, 19.) Mán-Várhegyi Réka szereplőinek valójában azonban nincs lehetősége a személyiség-kiteljesítésre az elbeszélések által felölelt idő keretein belül. Legtöbbjük ehelyett különféle alternatív módszerek, modellek segítségével próbál boldogulni, ezek alapján irányítja és magyarázza saját életét. A *Viszlát, kamaszkor!* ikerpárja számára ilyen modellként szolgál a *Stand by me* című film főszereplőinek sztorija, akiknek sikerült kitörnie a poros amerikai kisváros közegéből. A második ciklus első, *Jövőre az Adriára megyünk* című darabjában megjelenő Annamari fiatal korában szintén egy film (a *Harry és Sally*) főszereplőjére, a Meg Ryan által megformált laza és szellemes nőalakra szeretett volna hasonlítani, leszámolva szülei konzervatív értékrendjével – az idő múlásával azonban világossá vált számára, hogy ez nem sikerülhet. A *Minden vonal* című novella egyik szereplője agykontroll-tanfolyamra járt férjével, majd később megismerkedett a reinkarnációs és a születéses hipnózissal, a jógával, az asztrológiával és az otthonszüléssel is. Az *Idegének az éjszakában* Molnár Lacija fiatalságának konzerválása érdekében bioételbárban ebédel, zöld turmixot iszik, és stresszmentes életet próbál kialakítani.

A valódi kitörés lehetetlenségének felismerését követő düh felszínre töréseként értelmezhető a *Viszlát, kamaszkor!* zárójelenete, amelyben Panni nekiesik húgának, hogy aztán a verekedés közben mindketten megszerezzék azokat a különös ismertetőjegyként szolgáló sebhelyeket, amikre korábban annyira vágytak. A történetben megjelenő ikerpár a „saját idegen” nagyszerű metaforája. Az ikertestvér egy tőlünk független személy, aki ennek ellenére mégiscsak hasonlít hozzánk, ha ránézünk, önmagunkat láthatjuk benne. Panni támadása valójában nem a húga ellen irányul, hanem az ellen a nyomorúságosnak érzett létállapot ellen, amelyben mind a ketten sorstársakként szenvednek: „Túlságosan hasonlítunk rájuk, ez a bajuk. És ez a mi bajunk is” (12.) – mondja kicsivel korábban, még a szüleire vonatkoztatva. A másikban látott (és gyakran megvetett), de többnyire fel nem

ismert önmagunk a kötet további elbeszéléseinek is jelentős motívuma lesz. A harmadik ciklus *Bűz* című novellájának főszereplője, Bakos Annamari a történet során például végig lakótársára, Olgára gyanakszik, őt tartja felelősnek a titokzatos szagért – a zárlatban azonban kiderül, hogy ő maga volt annak forrása.

Röviden visszakapcsolva még a könyv nyitódarabjához, megjegyezhető, hogy a filmek nemcsak, mint követendő modellek jelennek meg a szövegekben, hanem több szempontból maguk a novellák is filmszerűeknek tekinthetők: „– Hánynom kell – mondtam. Szerettem újabban keménykedni, azt képzelni, hogy egy film szereplője vagyok, holott díszletek helyett az undorítóan lambériázott ebédlőnk volt az, ahonnan kipréseltem magam.” (9.) A rövid, gyakran snittszerű jelenetekből kibontakozó történetek lezárásának kényszerét a szerző többnyire úgy oldja meg, hogy – a befogadó előzetes várakozásai ellenére – nem következik be semmiféle csattanójellegű esemény az elbeszélések végén. Amint az a könyv bemutatóján¹ is elhangzott ezek a *cliffhanger*-szerű (függőben hagyott) befejezések – melyek többnyire folytatásos sorozatokra jellemzőek – egyrészt nagy teret engednek az olvasói reflexiónak, másrészt a novellák imaginárius világát is a hétköznapi élettapasztalatok felé közelítik.

Miként arra már korábban tettem utalást, a három cikluszáró elbeszélés némileg eltér az őket megelőző szövegektől. Ezek a történetek ugyanis felszámolják az előző novellák által megteremtett illúziót, amely a valóság ábrázolására törekedett – szürreálisá válnak. A három szöveg mindegyike egyfajta kafeai nyitánnyal kezdődik: a főszereplők arra ébrednek, hogy nem ugyanazok, akik voltak, mielőtt lefeküdtek volna, azaz valamiféle átváltozáson mentek keresztül. Az első ciklus utolsó darabjának (*A csatárnő bal lába életveszélyes*) női én-elbeszélője például egy forró nyári hajnalon arra ébred, hogy ő Lionel Messi, az FC Barcelona futballcsapatának játékosa. Ez a szöveg némileg eltér a másik két hasonló novellától (*Gyökér; Jó hit, rossz szerencse*), hiszen – azokkal szemben – itt a főhős megőrzi önazonosságát: nem egy idegen testben ébred, mindössze hirtelen zseniális focistává válik, aki miatt a FIFA megszünteti az átjárhatatlanságot a női és férfi foci között.² Az eddigiekben tárgyalt, realisztikus ábrázolásra törekvő történeteket követő szürreális elbeszélések cikluszáró pozícióba helyezése kikölkentheti az olvasót az ismerősnek érzett környezetből, s rámutat arra, hogy a valóság és a fantasztikum között tulajdonképpen nem is húzódik olyan éles határvonal. Másrészt, az idegenben szemlélt saját, a másikban látott önmagunk radikális kifejezésének is tekinthető az idézett három

1Az eseményről készült videófelvétel megtekinthető az interneten: <http://www.youtube.com/watch?v=5A3uxnrgzMw> [Letöltés ideje: 2014. április 30.]

2A szöveg által felvetett kérdés egyébként a közelmúltban kiemelten aktuálissá vált, hiszen a francia másodosztályban szereplő Clermont Foot Auvergne tulajdonosai egy hölgyet, a portugál Helena Costát nevezték ki vezetőedzőnek, aki ezzel az első nővé vált, aki profi futballcsapatot irányíthat Franciaországban: http://www.nemzetisport.hu/minden_mas_foci/franciaorszag-noi-vezetoedzo-egy-masodosztalyu-futballcsapatnal-2334081 [Letöltés ideje: 2014. május 7.]

novella, ezzel kapcsolódva a kötet további – már korábban említett – darabjaihoz. Az ismeretlen, idegen testbe helyezett „én” mintegy tükörből szemlélheti önmagát, hasonlóan az olvasóhoz, aki a könyv szereplőinek történetében csodálkozhat rá saját esendőségére. Az előbbieket mellett *A csatárnő...*, valamint a *Gyökér* című szövegek a gender studies szempontjából is érdekesek lehetnek, hiszen mindkét esetben feminin elbeszélői hang szólal meg egy férfitest, illetve egy hagyományosan férfi attribútummal (futballtudás) felruházott női test pozíciójából. Az is megfigyelhető, hogy a kötetben nagyobb számban vannak jelen a női narrátor által elbeszélte történetek, illetve többször előtérbe kerülnek a társadalmi nemek és a nőiség kérdései is: „– Ha tíz évvel ezelőtt játszani kezdesz, tudod, hol tartanál most? – sóhajt a férjem. Mindjárt azt is sajnálni kezdi, hogy nő vagyok. – Ha fiú lennél, már hatéves korodban kiderült volna, milyen káprázatos tehetség vagy.” (69.)

A második ciklus elbeszélései az elmúló fiatalság, az öregedés témája köré szerveződnek. Az előző kötetegységhez képest itt már középkorú, negyvenes-ötvenes éveikben járó, többnyire elvált emberekről olvashatunk. A reprezentált, idősebb korosztály tagjait már kevésbé motiválja a kitörés lehetőségének keresése, az első ciklus szereplőivel ellentétben beletörődtek a levetkőzhetetlenül megörökölt családi vonásokba: „Akkor, húszévesen elhatározta, hogy leszámol szülei karót nyelt tartásával, konzervatív értékrendjével, kicsinyességével, hogy máshogy fog beszélni, mástól fog félni, máshogy fog kinézni és máshogy fog öregedni. [...] Aztán lassan mégis megkívánta a rendet és a biztonságot. Ahogy telt az idő, külsejében is kiütöztek a felmenők, megvastagodott a bokája, kiszélesedett a háta, megnőtt a feje. Úgy kapkodta a levegőt, mint az anyja.” (85.) A személyiség kiteljesítésére irányuló törekvés helyett a három novella (a cikluszáró szövegek eltéréseiről korábban már volt szó, ennek megfelelően a szakasz negyedik, *Gyökér* című elbeszélését nem számítom ide) alakjainak legfőbb célja fiatalságuk életben tartása lesz, amit szintén különféle életmagyarázatok, modellek segítségével próbálnak elérni. Az *Idegenek az éjszakában* már említett karaktere, az egészséges életmód megszállottja, Molnár Laci például irtózik idős és halálos beteg édesanyjától: az öregedéstől félve stigmatizálja őt. A *portré* elbeszélője (aki az első férfi narrátor a kötetben) a vastagbélráktól retteg, számító-gépes játékokkal játszik és – gyerekei közbenjárásával – társkereső oldalon ismerkedik.

Mán-Várhegyi Réka novelláit olvasva az lehet az érzésünk, hogy az elbeszélte történetek mindig sokkal messzebbre mutatnak, mint azt a felszín látni engedi. Az egyszerű, hétköznapi események mögött általában valamilyen komolyabb lélektani konfliktus körvonalai rajzolódnak ki, amikre azonban sosem az olvasó által várt „tankönyvi” pszichológiai magyarázatok adnak választ az elbeszélések befejezésében. A harmadik ciklusban található *Bűz* című novella kezdőmondatai mintha ironikusan reflektálnának is erre a jelenségre: „Bakos Annamari februárban volt a legszomorúbb. Egyre többet olvasott a depresszióról, és úgy döntött, ő is ezzel küzd. Vajon képes lenne akár az öngyilkosságra is? Igen, attól tartott, hogy képes lenne rá.” (147.) A szövegek által létrehozott, majd gyorsan el is utasított elvárások kizökkenthetik a befogadót, nem engedik, hogy elkényel-

mesedjen az ismerősnek tetsző közegben, mindeközben fenntartva a szereplőkkel való azonosulás lehetőségét is.

A harmadik, utolsó ciklusból még a könyv címadó novelláját emelném ki, melyben kiderül, hogy az Auróra egy Miskolc környéki lepukkant lakótelep. A szöveg érdekessége, hogy valójában alig kapunk valamiféle információt a telepről, mindössze az egyik szereplő rövid visszaemlékezését olvashatjuk egy ott lakó családról. A cselekmény 1999 szilveszterén játszódik egy házibulin, ahol két társadalomkutatót, Szentpéteri Enikőt és Bogdán Tamást ismerhetjük meg. A bulin résztvevő értelmiségiek, egyetemi tanárok, újságírók látszólag felhőtlenül szórakoznak, a „díszletek mögött” azonban itt is sokkal többet sejthetünk: az elvált Bogdán és a férje nélkül szilveszterező Enikő valójában megkeseredett, érzelmileg labilis emberek, amit viszont csak a szöveg nagyon finoman hangolt utalásaiból tudunk kiszűrni. A cím és a cselekmény között feszülő ellentmondás kitágítja az Auróra-telep metaforikus értelmezhetőségének kereteit, megerősíti általános térként való megragadhatóságát.

Mán-Várhegyi Réka könyve üde színfoltnak és erős elsőkötetes indulásnak tekinthető a kortárs magyar irodalom palettáján. Novelláinak komoly erénye, hogy nem akarnak ítéletet mondani a szereplők fölött. Olykor érezhetünk rajtuk egyfajta sajátosan fanyar gúnyt, ironikus távolságtartást, ugyanakkor teljesen hiányzik belőlük az a didaktikus igazságszolgáltató és kinyilvánító attitűd, amely akár egy csöppet is befolyásolni akarná az olvasót. A *Boldogtalanság az Auróra-telepen* történetei látszólagos hétköznapiágukkal könnyedén bevonzanak és kiválóan alkalmasak az azonosulásra. Miként a szereplők egymásban látják saját hibáikat, szerencsétlen helyzetüket, úgy az olvasó is felismerheti bennük önmagát. Olyan eseményeket követhet nyomon, melyekbe (ha reális önképpel rendelkezik) könnyedén belehelyezkedhet. Ezt pedig követheti ugyan fájdalmas dühkitörés (mint Panni esetében), de sokkal valószínűbb a megkönnyebbülés érzése: azért, hogy nincs egyedül az ehhez hasonló, banálisnak tetsző problémáival.

(MÁN-VÁRHEGYI Réka, *Boldogtalanság az Auróra-telepen*, Budapest, JAK-PRAE.HU, 2014.)

Polgár Tóth Tamás (1990) Debrecen. A Debreceni Egyetemen végzett történelem szakon. 2013 őszétől egy féléven keresztül részt vett a japán Hirosaki Egyetem részképzésén. Kutatási témája a közép-európai orientalizmusok komparatív elemzése. Korábban az *Amúgy* online irodalmi folyóirat főszerkesztője és a DEIK elnöke volt.

Polgár Tóth Tamás

HIROSAKI, AZ ALMA ÉS A NYITOTTSÁG VÁROSA ■

Japán nem tartozik azon országok közé, ahová pusztán tapasztalatszerzés, világlátás céljából utazik ki az ember fia vagy lánya fél évre. Ha valaki a fejébe veszi, hogy a szigetországban tölt egy szemeszttert, az valószínűleg erősen vonzódik valamihez, ami japán. A legtöbb hallgatót a manga- és animekultúra, a j-rock és a tradicionális japán kultúra olyan jól ismert elemei csalogatják a világ másik végére, mint a teaszertartás vagy a harcművészetek. Én sem voltam másképp ezzel, jómagam Japán történetéért és népi hagyományaiért érdeklődök megszállottan, így – végigbogarászva a Debreceni Egyetem kapcsolatain keresztül szóba jöhető célállomásokat – nem sokáig gondolkodtam, pontosan hová is kerüljön át a székhelyem. Az Aomori prefektúrában, azon belül pedig Tsugaru körzetben található Hirosaki történelmi város szokásai sok tekintetben különböznek az ország más területeitől, ráadásul egyetemének humán képzése japán viszonylatban is kiemelkedőnek számít.

Mielőtt megosztanám legfontosabb külhoni tapasztalataimat, nagy vonalakban bemutatom a várost. Hirosaki egy Debrecen nagyságú település Miskolcnyi lakossággal. Japánon belül Északon található, de Debrecenhez képest jóval délebbre van, nagyjából Rómával egy vonalban. Ehhez képest a tél itt meglehetősen hideg, rengeteg hóval. November végén elkezd esni, márciusig pedig jóformán el sem áll. A hó ráadásul minden évben egyre nagyobb terheket ró a helyi önkormányzatra, mint megtudtam, a globális felmelegedésnek köszönhetően. Az egyik tanáromtól tudom, hogy a város 2012-ben összesen kilencmilliárd yent költött a hó eltakarítására, ami nagyjából huszonegymilliárd forintnak felel meg. Így tehát nem csoda, hogy a város képét helyenként igencsak lerontja a temérdek rozsdá és a kátyúk. Hirosakit a telet leszámítva nem sok környezeti veszély fenyegeti, köszönhetően annak, hogy szinte teljesen körülveszik a hegyek. A legnagyobb, a több mint 1625 méter magas, Tsugaru-i Fujinak is nevezett Iwaki. Ez a szent hegy egyébként működő vulkán, de már csaknem kétszáz év telt el legutóbbi kitörése óta. A város gazdag történelemmel bír, hatalmas parkjában található az egyik fő helyi látnivaló, a Hirosaki Kastély. Ezen kívül számtalan shinto szentéllyel és buddhista templommal is találkozhat az oda látogató, na meg cseresznyefákkal és almáskertekkel. Utóbbi

kettő a város szimbólumai közé tartozik. Hirosaki zászlaja egyébként egy fehér alapon piros szvasztika (manji), ezzel is lépten-nyomon találkozni, például az összes csatorna-fedélen rajta van. Mint a japán városokban általában, Hirosakiban is több helyi fesztivált (matsuri) rendeznek egy évben. Ezek közül a legnagyobb a nyári Neputa, melynek mintájára a hasonló kiotói nyári fesztivál szolgált.

Hirosaki egy nyitott város. Nyitott, mégpedig más kultúrák, más emberek felé. Amikor 2013 őszén megérkeztem Japánba, hónapokon keresztül egyetlen külföldi hallgató sem volt, akivel valamiféle baráti viszonyt tudtam volna kialakítani. Ezzel szemben nagyon hamar megismertem sok japán – főleg elsőéves – egyetemistát, akik örömmel invitáltak mindenféle egyetemi klubba. Így kerültem először a CCC (Cross Culture Club) welcome party-jára, ahol találkoztam egy angol klubossal. Ő aztán meghívott az Eigozuke nevezetű körbe, ahová olyan japánok jártak, akik szeretik az angolt, de nem beszélik igazán. A kör néhány tagja kezdettől fogva nagyon pozitívan viszonyult hozzám, mint kiderült, egy korábban ott járt magyar hallgató rendszeresen részt vett a foglalkozásaikon. Büszkén ecsetelték, milyen sokat tanultak a magyarokról, így például meglepve hallgattam, hogy a legnépszerűbb magyar étel a libamáj, a gulyásról pedig még csak nem is hallottak. Nem különösebben zavarta őket egyébként, hogy kezdetben nem igazán beszéltem japánul, olyankor először átváltottak angolra. Amikor megjegyeztem, hogy ezt még kevésbé értem – a fél év alatt mindössze két japánnal találkoztam, aki jól beszélt a nyelvet –, megpróbálták mindenféle módon megmagyarázni a dolgokat. Mivel sokáig mindössze ketten – egy új-zélandival – voltunk külföldiek a társaságban, remek lehetőségem adódott gyakorolni a nyelvet, cserébe én pedig mindent megtettem az ő angoltudásuk csiszolása érdekében. Később néhányukkal nagyon jó barátságokat kötöttünk. Együtt jártunk mindenhová, volt, aki segített japán irodalmi munkákat olcsón beszerezni, egy másik tag beszervezett az egyik helyi futsal körbe, de szerveztünk közös főzéseket is, közös összejöveteleket: egyikőjünkkel, Wataruval a születésnapunkat is együtt ünnepeltük. Szóval láthatóan könnyen ment az ismerkedés, ezt pedig nem lehet pusztán arra fogni – amit egyesek az orrom alá dörgöltek –, hogy végre találkoztak valakivel, akin ki tudják próbálni az iskolában kapott angoltudást.

Az egyik legnagyobb pozitívum, amivel Japánban találkoztam, a fentiekhez köthető: nyomát sem láttam rasszizmusnak, idegengyűlöletnek, amire sokan felkészítettek kiutazásom előtt. Míg a többi külföldi hallgató közül többen folyamatosan próbáltak figyelmeztetni arra, hogy a japánok szemében mi gaijin-ek, azaz idegenek vagyunk, addig pontosan azzal szembesültem, hogy ezek az illetők voltak azok, akik a prekoncepcióik miatt nem igazán tudtak kijönni egyetlen helybélivel sem, leginkább az International House-ban lakó többi cserediákkal töltötték mindennapjaikat.

Mielőtt még megszólna a kedves olvasó, hogy túlságosan egyoldalú beszámolót közlök japán élményeimről, a következő sorokban szeretnék megosztani egy pár – nem is kicsi – kellemetlenséget. A Hirosakiba érkező hallgatóknak alapvetően két lehetőségük

van, ami a szállást illeti. Akik megkapták a japán kormány ösztöndíját, azoknak albérletet kell keríteniük maguknak, amely körülbelül 20-30 ezer yenbe, vagyis 45-70 ezer forintba kerül havonta. Azok számára, akik ezt az ösztöndíjat nem kapták meg, vagy nem is pályázhattak rá – a debreceni hallgatók utóbbiak közé tartoznak –, lakhatási lehetőséget kapnak a már említett International House-ban, amely egyfajta kollégiumként funkcionál. Ez az albérleteknél jóval olcsóbb, egy egyszobás lakás alig több mint 5 ezer yenbe, egy családi szoba pedig 14 ezerbe kerül. Nekem sajnos az utóbbi jutott. Ám így is ki tudtam volna jönni a Campus Hungary által biztosított ösztöndíjból, ha nem kell ugyanúgy számlákat fizetnem, mint azoknak, akik albérletben laknak. Mégpedig nem is keveset! Hirosakiban nem divat a központi fűtés, nincs ez másképp az International House-ban sem. Ugyanakkor, ahogy már említettem, a városban kifejezetten hideg van télen, amittől egekbe szökik a fűtésszámla. Különböző lehetőségek adódnak egyébként a megfelelő hőmérsékletről való gondoskodásra, úgy, mint a villanymelegítő, a kerozinós kályha és a gázzal működő, minden lakásban felszerelt fűtő. Nekem sajnos csak utóbbi maradt, ugyanis a nagy szobákat semmi más nem tudta melegen tartani, kerozinós fűtőt pedig csak az albérletekbe szereltek be. A gáz pedig nagyon drága – ahogy hallottam, cseppfolyósan szállítják hajókon az arab országokból –, így volt olyan, hogy egy hideg téli hónap után 45 ezer yent, vagyis több mint százezer forintot fizettem ki csak erre. Emellett pedig rendszeresen kellett víz- és internetszámlát, valamint biztosítást fizetni. Mindenkinek azt javasolom tehát, aki a jövőben szeretne pályázni ugyanerre az ösztöndíjra, hogy csakis akkor válassza az őszi (októbertől februárig tartó) félévet, ha más forrást is mozgósítani tud a Campus Hungary mellett, mert az önmagában nem elég.

Az egyetem bölcsészképzése, mint már említettem, kiemelkedőnek számít, ezt a külföldieknek kínált szemináriumok is bizonyították. A kötelező japán nyelvi kurzusok mellett lehetőség volt felvenni a japán kultúrát legkülönbözőbb perspektívákból bemutató, többnyire interdiszciplináris tárgyakat. Így a régióval foglalkozó Tsugaru Studies elnevezésű órán terepgyakorlatokkal, történetész, kultúrantropológus és zenész vendégelőadókkal, egy irodalmár vezetésével kaphattunk rendkívül modern és árnyalt képet a szigetország egy régiójáról. E mellett pedig kínáltak még politológiai, néprajzos, valamint média- és irodalomtudományi kurzusokat is. A Hirosaki Egyetem deklarálta törekszik arra, hogy a külföldi hallgatók fogadása által bővítse hallgatóinak látókörét. A japán és külföldi hallgatók folyamatos érintkezésével, a kulturális alteritások megértésével szeretnének egy olyan közeget megteremteni ott fent, Észak-Honshuban, amely befogadó, nyitott szellemiségű, az onnan kikerülő fiatalok pedig ezt az attitűdöt hivatottak továbbvinni. Hogy ezen törekvéseknek már vannak érezhető lenyomatai, azt volt szerencsém személyesen is meg tapasztalni. Ahogy másfél évszázaddal ezelőtt a japánok igyekeztek minden hasznos ismeretet eltanulni a Nyugattól, peregrinus levelem gépelésekor úgy érzem, a 21. században már ők azok, akik néhány tekintetben példaként állhatnak előttünk.

Galambos Tímea (1988) Debrecen. A Nyíregyházi Főiskolán végzett magyar alapszakon, illetve a Debreceni Egyetem szabad bölcsészet esztétika alapszakján. Tagja a Pálffy István Színháztudományi Szakkollégiumnak.

Galambos Tímea

■ SZÓRAKOZTAT VAGY GONDOLKODTAT? RÖVID ÖSSZEFOGLALÓ AZ IDEI DESZKA FESZTIVÁLRL

Március 21-e és 29-e között a kortárs magyar dráma huszonkilenc előadását láthatta a debreceni közönség az immár nyolcadik alkalommal megrendezett DESZKA Fesztiválon, melynek idei érdekessége a gyermekelőadásokat is szerepeltető GÖRDESZKA című blokk volt.

Az előadások az ország minden részéből érkeztek, többek között a határon túlról is, de a Csokonai Színház és a Vojtina Bábszínház is képviseltette magát darabokkal, összesen kilenccel, melybe beletartozott például az *Absinth*, a *Novemberi éj* és az *Első szerelem*, emellett a Gördeszka-n belül a *Bors néni, bors!*, a *Kalózkaland* és a *Boldog képek* is. A teljesség igénye nélkül a nézők láthatták még a *Békeidő*, a *Gézagyerék*, a *Holdvilág és utasa*, a *nagy füzet*, az *üveganya* és a *Titkaink* című kortárs alkotásokat. A színházi események mellett Quimby-koncert, felolvasószínház, a Vojtina Bábszínház *Úton* című kiállítása és szakmai beszélgetések is színesítették a fesztivált. Az előadásokat érintő beszélgetésekben Nánay István, kritikus, Árkosi Árpád, rendező és Tóth Erzsébet, költő voltak az érdeklődők segítségére, akik hol tapintatosan, hol éles szemmel mutattak rá a játszott darabok hibáira. Nem egyszer parázs vita alakult ki alkotók és kritikusok között. Például az *Antigoné* esetében. A problematikus pontok között szerepelt többek között az is, hogy mennyire engedhető meg a kortárs rendezői szemlélet megnyilvánulása egy antik darab kapcsán. S hogy mennyire kell ragaszkodni az általunk ismert színmű minden egyes sorához. Nos, ezekre a kérdésekre végül nem kaptunk megcáfolhatatlan, egyértelmű választ. Az *Antigoné*val kapcsolatban tehát építő kritika helyett kulturális sárdobálásnak lehetnek tanúi a jelenlévők, amellyel elvesztett maga a szakmai jelleg is. De mielőtt téves következtetéseket vonnánk le magukról a beszélgetésekről, nagyrészt jogos, konstruktív észrevételek hangoztak el, melyek tanulságosak voltak az alkotók, a közönség és a kritikusok számára egyaránt.

Írásom további részében azokra a színházi eseményekre térek ki néhány soros hangulat- és darabismertető formájában, melyek által árnyaltabb kép nyújtható az idei fesztivál atmoszférájáról.

Mit tesz egy nő, ha rádöbben, hogy már csak egy napja van hátra az életéből? Hogyan viselkedik, mit lát, mit érez? Mi élvez prioritást? Kárpáti Péter *Akárki* című darabját Radu Afrim álmodta színpadra, és egy olyan előadás született belőle, mely a mai hétköznapi ember halálhoz való viszonyát taglalja, s egyben rávilágít életünk azon apró elemeire, amikkel képesek vagyunk elhessegetni az elmúlás kérdéskörének gondolatát. Az előadás szürreális elemekkel, néhol ijesztő és elgondolkodtató párbeszédekkel, tettekkel, színpadon ritkán látott díszletekkel van átszőve. A metróállomás, mely az emberek életének napi rutinjában szerepet kap, a színpad alapképévé válik, s kettős jelentésével a túlvilágra való út megtestesítőjeként és a munkába igyekvő ember közlekedési eszközeként egyaránt megjelenik. Ugyanígy az orvosi rendelő, a ruhabolt vagy a lakás is kettős szerepet kap, hiszen mindet látjuk a halál viszonyában is. Számomra a legmegdöbbentőbb és a legtöbb kérdést felvető jelenet, amikor Emma, a halálra váró nő elvégezendő feladatai közt elsődleges szerepet kap a mosoda, az eldugult lefolyó, ám tinédzser lányának sorsa csak mint életének „lényegtelen mellékterméke” jelenik meg. Ennek oka, hogy Emma nem mer/tud szembenézni az elmúlással, a halál utáni létezéssel. A mai „hitevesztett” ember halálhoz való viszonya érdekes és elgondolkodtató téma, amiről érdemes és fontos beszélni.

A reményvesztett és az emberi kapcsolatokban kiszolgáltatott ember problémája nem csupán a Kárpáti Péter-műben jelent meg. A Forgách András által írt és színre vitt *A fiú* című tragédia egy drogos fiatal világába kalauzolja el a nézőt egy idősebb nő szemszögéből láttatva azt, akinek az élete és házassága szintén mentes a harmóniától. Az elzárt falu lakosai mind-mind elrontott életük foglyai, fontoskodásuk, kiabálásuk csak palástolja elveszettségüket. Az életbe belefáradt nő, Irene bújtatja a fiút, amiért elítélik, megvetik. A darabban nagy szerepet kap az emberi kapcsolatok torzultsága: a karácsony ellenére az apa nem köszönti kislányát, Irene és férje állandóan veszekednek, a fiú pedig öngyilkosságra készül. A világ iránti harag és düh pedig meghatározó nemcsak a fiú, hanem mindenki más életében. Az előadás a drogos fiú jelképezte súlyos és aktuális kortárs probléma mellett Irenevel és a többi szereplővel a szeretetteljes kapcsolatok hiányára, s a külvilág kicsinyességére is rámutatott.

A Deszka Fesztivál új blokkját, a Gördeszka programjait igyekeztek a szervezők úgy összeválogatni, hogy mind a felnőttek, mind a gyermekek számára élvezetes és szórakoztató legyen. A Vojtina Bábszínház részéről két előadást is láthattunk: az egyik a *Kalózkaland* volt, a másik pedig a *Boldog képek*.

A Schneider Jankó által rendezett *Kalózkaland* három, gyermekét váró apuka története, akik fantáziájukat, játékszemléletüket előhívva egy röpke órára botcsinálta kalózzakká válnak. A legénységtoborzás, a zászlófestés, a hajóút, a kincskeresés mind a humor jegyében zajlik, s az előadás érdekessége, hogy legtöbb eleme az iskolai közegből kerül ki. Így a zászló egy feketére festett fehér tornapóló lesz, a legénység cipők formájában jelenik meg, a vitorlavászon pedig egy zsebkendőből alakul át. A hol apukaként, hol ka-

lőzként szereplő színészek kedvesen csetlenek-botlanak a maguk által megálmodott világban, ugratják egymást, mesélik saját kitalált történetüket, ahová időnként beszűrődik maga az iskola is. Ahogy a játék halad előre, a színpadkép is úgy alakul, s a reklámszöveget felváltva a korláttal, kormányval rendelkező hajón már elfeledjük honnan is indultunk, s a kincses szigeten egy álomvilágba lépünk át, melyet a csengőszó szakít félbe. A játék tehát nemcsak a gyerekeké, hanem a felnőtteké is, és egy nagy kalandhoz elég lehet a képzeletünk, a játék iránti szeretetünk. A darab fontos üzenete a gyermekek felé, hogy a mese a szívünkben él, csak ki kell tárni azt.

Hogyan éltek nagyanyáink, nagyapáink? Hogyan szerettek, hogyan élték minden napjaikat? A színház, az animáció és a régi fényképek összefonása a *Boldog képek* című alkotás sajátossága. A falusi miliőt és embereket zenei aláfestéssel és kevés szöveggel bemutató előadás a felnőtt közönségben a részleteiben is ismert kort idézi fel, míg egy mesés szférát tár a fiatalabb generáció elé. A gólya hozta gyermekek, a háziállatok humora, a szerelem ébredése, a kicsit pletykás falusi közösség mind olyan meghatározói ennek a félig elfeledett világnak, amelynek emléke megőrzést igényel. A kendőkre vetített régi fényképek, mosolyok, életek pedig a mai technika és a megsárgult kor érdekes egyvelegét alkotják, utalva arra, hogy a múlt és a jelen nem két különböző dolog, hanem egymást összekötő kapocs, s életünk része.

Mit érez egy gyerek, ha a szülei már nem szeretik egymást? Hogyan dolgozza fel a válást és a megváltozott körülményeket? Gimesi Dóra *A csomótündér* című előadása ezeket a kérdéseket járja körül a mai kor társadalmának egyik meghatározó jelenségére világítva rá. A tündérmese és a valóság elemeinek vegyítésében egyszerre élvezzük a mesei világ megoldásait és szomorkodunk, gondolkodunk el a hétköznapiakból merített feszült

beszélgetéseken. A több száz éves Csomótündér feladata a csomózás, ami a királylányok és királyfiak házasságkötését, s sorsuk összefonódását jelképezi. Egy hiba következtében (a Csomótündér nem a megfelelő cipőket csomózta össze) azonban egy család életét az állandó veszekedések uralják. Kismenyus a konfliktusokat megeléggelve elviszi szüleit a Csomótündérhez, s miután kiderül a hiba, felvetődik a kérdés: a fiúnak meg sem kellett volna születnie? Kismenyus (és



az előadás) megmentője, hogy érdekes tulajdonságai képessé teszik őt, hogy ő legyen az új Csomótündér, amivel önmagába vetett hite is megerősödik. Mese és valóság keveredése adja a darab varázsát, hiszen kacagunk, mikor Kismenyus szülei összecsomózott cipőfűzőikkel állandóan hasra esnek, vagy mikor a tévedhetetlen Csomótündér konfettit szór magára. Elszomorodunk, mikor a hétköznapi viták és Kismenyus magányának szemtanúi leszünk, vagy éppen elámulunk, mikor lufikra kötött papírlányok és papírfiúk összekötésével az új Csomótündér munkáját megismerjük. Eme modern és humoros tündérmese talán mintaként szolgálhat a gyermeknézők számára, hogy könnyebben szembenézzenek a megváltozott élethelyzetekkel, megbirkózzanak az előttük álló problémákkal.

Vegyünk elő egy klasszikus mesét, helyezzük át a 20-as, 30-as évek Amerikájába, adjunk hozzá humorról, játékossággal, s rímekkel fűszerezett szöveget, és kész a *Hüvelyk Matyi avagy nagyvárosi kiskalandok* című előadás. A fiatal rendező, Fige Attila alkotásán a felnőttek és a gyerekek egyaránt jól szórakoznak. A néhol vicces, néhol veszélyes kalambokba kerülő Matyi bátorságról, merészségről tesz tanúbizonyságot és nem utolsósorban megmenti családját az eladósodástól. A kövér macska, a kényes kislány, a félelmetes gengszter alakja biztosítja a humort és a veszedelmet, s amellett, hogy nevetünk a kiskalandokon, talán később mi magunk is mosollyal és könnyedebben fogadjuk a mindennapi feladatokat. A modern színbe öltöztetett mese szórakoztató és üde színfoltja volt a fesztiválnak.

A fent említett előadások csupán egy apró szeletét képezték a Deszka kilenc napos programsorozatának, de ezekből is felismerhető, hogy az alkotók nem csupán hagyományörző darabokat álmodnak a színpadra, hanem igyekeznek a mai kor emberét foglalkoztató kérdésekre válaszokat keresni és beemelni a színház világába. Mindez igaz a felnőtt- és a gyermekelőadásokra egyaránt. A néhány éve még tabunak számító események ma már a színpadon is megjelennek, mint például a *Titkaink* című előadás esetében. A háború okozta társadalmi és egyéni sebekről pedig *A nagy füzet* című színmű tanúskodott. A kortárs témák kortárs drámákba való beemelése a jelenkori színház alapjait kell, hogy képezzék, persze a klasszikus darabokat sem feledve. Minderre tökéletes példaként szolgált a fesztivál.

A Deszka előadásait nagyrészt telt házzal játszották, de az azt követő szakmai beszélgetéseken hiány volt a drámaírók, rendezők, színészek és nézők számában, mely problémáról a zárókonferencián is említést tettek. Ennek kapcsán számos kérdés is fölvetődhet. Vajon a színház pusztán csak a szórakoztatás egyik fajtája, s egy előadás hatása csak addig a néhány óráig tart, amíg a színház épületében vagyunk? S az alkotók (írók, rendezők, színészek) mennyire becsülik, értékelik más társulatok munkáit? Kollégáikat csak „távoli rokonoknak” tekintik, akiknek ugyanonnan ered a szenvedélyük, de más nyelvet beszélnek? Ezekre a kérdésekre ellentétes válaszok születhetnek, aminek kifejtésére jelen sorok nem vállalkozhatnak. Mint ahogy a színházkritika létjogosultságát érintő gondolatokra sem került pont a zárókonferencián.

És mi van magával a nézővel? Az ő értékrendjével és véleményével? Ez az, amit csak sejteni lehet. Hisz a színház, az előadás a közönségé is, nemcsak a szakmáé. A néző véleménye különösen releváns, hisz ő lesz egy „akárki”, egy „Irene”, egy „elvált szülők gyermeke”, akiről szól egy-egy darab. S annak ellenére, hogy ez a kilenc nap hemzsegett az előadásoktól és kulturális programoktól, nem biztos, hogy egy átlagos néző tudja, hogyan is viszonyuljon az elé táruló világhoz. Persze e bizonytalanságnak számtalan oka lehet: a hiányos színháztörténeti oktatás mellett a tömegszórakoztató médiumokhoz való könnyebb hozzáférés, valamint a színház és a közönség szférája közé emelt „függöny” is. Véleményem szerint egy-egy jól megszervezett közönségtalálkozó, előadás vagy performansz, illetve a színházról való sok-sok beszélgetés lehetővé teheti, hogy a színház ne csak egy legyen a szórakoztató műfajok közül, hanem egy olyan közeg, mely megnevetett, megsirattat, elgondolkodtat. Így talán a színház nem egy másik világ kapuja lesz, hanem a mindennapi életünk része, alkotásaink világa – a színházcsináló embereké és a közönségé egyaránt.

(VIII. DESZKA – Kortárs Magyar Drámák Fesztiválja, Debrecen, 2014. március 21–29.)



Balogh Fruzsina (1990) Debrecen. A Debreceni Egyetem kommunikáció- és média-tudomány mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium, a DETEP és az Alföld Stúdió tagja.

Balogh Fruzsina

A VALÓSÁG JÓZAN FANATIKUSAI PINTÉR BÉLA ÉS TÁRSULATA: *TITKAINK*

KRITIKAI SZÍNHÁZ

Még el sem indult a cselekmény, amikor a díszletet szemlélve a néző már értelmezésbe kezd: a színpad háttérében egy túlzott méretű szalagos magnó, két piros sámli, fehér gömb alakú lámpabúrák. Majd népdal csendül fel, néptáncosok érkeznek a szépia megvilágításba, forogni kezd a szalag. Pintér Béla *Titkaink* című darabja az 1980-as évek Magyarországot konstruálja meg előttünk a színpadon: hétköznapi emberek abszurd sorstragédiáján keresztül mutat be egy korszakot, és azt, hogy miként férközött be a hatalom a legprivátabb szférákba. Az ügynökkérdés egy mai napig feltáratlan probléma, a rendszerváltás óta nem került nyilvánosságra a besúgók listája, így könnyen felmerülhet, a rendszer egykori kiszolgálói ma is tevékeny szereplők. Pintér Béla szembesít és számon kér, ami éppen a „társadalmi érzékenységű, kritikai színház eminens feladata”.¹ Nemzeti színházat csinál, a szónak abban az értelmében, hogy a magyar hétköznapiak aktuális diskurzusaiból merít, jellemző rá a „közvetlen társadalmi referencialitás”.²

Pintér Béla és Társulata 1998-ban alakult meg, ezzel a darabbal ünnepelhették 19. bemutatójukat. Az egyre szövegcentrikusabb előadások többnyire tragikus témák köré épülnek, zavarba ejtően komikus megoldásokkal tálalva azokat. Ebben áll a Pintér Béla-féle esztétika: a megmutatás milyenségével állítja feszültségbe a tematikát.³ A drámák szövegét Pintér Béla írja, scriptekkel érkezve a próbákra, improvizációk és kollektív munka eredményeként jönnek létre a művek, épp ezért szöveg és előadás mindig fel-

1 Kovács Dezső, *A szocializmus mint olyan*, <http://revizoronline.com/hu/cikk/4722/pinter-bela-titkaink-pinter-bela-es-tarsulata-szkene/> [Letöltés ideje: 2014. április 20.]

2 Kovács Natália, *Pedofling: mindenféle közügyek*, <http://www.kortaronline.hu/2013/10/szinhaz-pinter-bela-titkaink/17726> [Letöltés ideje: 2014. április 20.]

3 Ehhez a gondolathoz, és a színdarab egészének értelmezéséhez nagyban hozzájárultak a Dr. Kricsfalusi Beatrix (Debreceni Egyetem, Német Nyelvű Irodalmak Tanszéke) *Dráma- és színház-elemzés* című kurzusán elhangzottak.

tételezik egymást. 2013-ban *Drámák* címmel jelent meg a színházcsináló gyűjteményes kötete, amelyért Artisjus Irodalmi Nagydíjat vehetett át.⁴

EGY KORSZAK REPRESENTÁCIÓJA

A történet főszereplője a népzene gyűjtő Balla Bán István (Friedenthal Zoltán), aki a rendszer sajátosságait egy személyben reprezentálja. Egyrészt tehetséges néptáncos: a 70-es évek táncházmozgalma jelentős tömegeket szólított meg, „alternatívát jelentett a teljesen kiüresedett, de hivatalból hangoztatott »internacionalizmussal« szemben”.⁵ Pintér Béla maga is a táncváros szcénájából érkezett, ez a mozgalom sajátosan magyar motívum: a hazai fiatalok eljártak Erdélybe, hogy gyűjtsék, ezáltal megmentse a népdalokat.⁶ A jelenség a rendszer túrt és támogatott kategóriái közt mozgott, a hatalom által könnyen ellenőrizhető közegként működött. A színpadi táncváros szféra szereplői még: a szamizdat kiadványt (*Vasfüggöny*) szerkesztő, táncvezető Tatár Imre (Pintér Béla), élettársa, a meggyőződéses kommunista Zakariás Bea (Szamosi Zsófia), illetve Szujó Zsolt (Thuróczy Szabolcs), azaz „Táncos”, aki becenevét éppen tehetségtelensége miatt kapja, és aki sérelmeit kompenzálandó besúgóként tevékenykedik.

Az eseményeket a „titok dramaturgiája” mozgatja, „a valóság elfedésére irányuló kétségbeesett törekvés vezet minden további mozzanathoz”.⁷ István szexuális devianciával küzd, rendszeresen molesztálja élettársa (Roszik Hella) hétéves kislányát, Timikét (Enyedi Éva). Titka a hatalom kezében fegyverré válik: forog a szalag, mialatt István őszintén vall vonzalmáról pszichológusának, dr. Szádeczky Elvirának (Csákányi Eszter). Az ellenzéki szimpatizáns Elvira lakását azonban bepoloskálták korábban, így István zsarolhatóvá válik. Az általa lejegyzett *Mikor mentem hazafelé* című népdalban a pártbizottsági tagok rendszerellenes utalásokat vélnek felfedezni. A vitatott sor az „Idegenek, jövevények, hagyjátok, hogy én is éljek” – melyben az „idegenek” román elvtársakként vagy az országban állomásozó szovjetekként is értelmezhetők. A hatalom abszurditását jelzi, hogy egy szerzővel nem rendelkező népdalon kéri számon a rendszer követelményeit. A pártfunkcionárius Pánczél György (Csákányi Eszter) ajánlatot tesz Istvánnak:

4 A dokumentumban a következő sorok állnak: „A klasszikus drámai hagyományra épülő, eredeti, kortárs, a mai magyar társadalmat érintő, egyszerre megrázó és szórakoztató színpadi műveket alkot.” <http://librius.hu/2014/04/16/pinter-bela-kapja-az-artisjus-irodalmi-nagydiat/> [Letöltés ideje: 2014. április 20.]

5 PELLE János, *Titkok és hazugságok, rendezők, nézők és politikusok*, <http://ujsoz.com/napilap/szalon/2013/10/19/titkok-es-hazugsagok-rendezok-nezok-es-politikusok> [Letöltés ideje: 2014. április 20.]

6 KIRILLA Teréz, „Az előadás szép lassan torkon ragadja a nézőt” – interjú Pintér Bélával <http://www.avorospostakocsi.hu/2014/04/07/az-eloadas-szep-lassan-torkon-ragadja-a-nezot-interju-pinter-belaval/> [Letöltés ideje: 2014. április 20.]

7 KOVÁCS Natália, *i. m.*

a pedofília büntetendő, de rejtve marad a titka, ha együttműködik az állambiztonsággal, és segít lebuktatni barátja (Tatár) rendszerellenes tevékenységét. Pánczél az egykori kultúrpolitikus szavait idézi: „Egyikünk sem tökéletes, és bizony mindannyiunknak vannak titkai. Nem vagyunk hibátlanok. De a valóság józan fanatikusai vagyunk, és a jó kompromisszumok robotosai.”⁸ A pedofília eleme katalizátorként működik, ami miatt István kiszolgáltatottá válik: jelentéseit „Pedovszky” álnéven kell készítenie.

Egy kor reprezentációjaként a darab igen rétegzett jelrendszerrel operál. Elhangzik egykori demokratikus ellenzéki alakok neve, de ugyanígy beszédesek az utca- és márkanevek. A sajátos „bohózattechnika” a nézőtérben „kínosan komikus”⁹ helyzeteket teremt, de mindenkit képes megszólítani valahogy a darab, minden réteg számára kódolható a nyelv. Ezáltal a néző aktív játékos a korszak színrevitelében, hiszen észlelésével, reakcióival maga is létrehozza az előadást: „[a]z üres térben a teret a néző képzelete kell megtöltse”¹⁰ – nyilatkozta a drámaíró. Hiszen kinek ne mondanának valamit a kocka Lada, a Róma meggy, vagy a Traubiszóda kifejezések.

Balla Bán kálváriájával párhuzamosan fut Tatár törekvése, hogy megbarátkoztassa fiát, Ferikét (Stefanovits Angéla) élettársával. Ferike tehetséges zongorista, valódi csodagyerek, aki gyakorta mintegy idézetként szólaltat meg szintén a kort jelölő diskurzusokat: szerinte a népzene primitív, csak mol-pentaton, de ha a műparasztok ezt szeretik... Ő Moszkvában lép fel, kedvence Bach és a nyugat-berlini boldogságot magasztalja. Ferike amolyan koraérett kislemez: állandóan ingujját igazgatja, haját füle mögé vakszolja, és képtelen elviselni környezete közepszerűségét.¹¹

A darab zenei elemei szintén részei a Kádár-rendszer megképzésének. Zenei mozgalmak és szubkultúrák segítségével tematizálódik nép- és műzene minősége, a népdal komolyzenével való szembeállítás, az ellenzéki oldalt képviselő underground mozgalom, illetve a Nyugat felől érkező, népszerű popzene, mely utóbbi hallatán a táncparketthez szokott szereplők kissé esetlenül, de ugyanígy mezőszéki táncot kezdenek járni. Megidéződik Bárdos Deák Ágnes (Stefanovits Angéla) karaktere is, aki a 80-as évek underground érájában a Kontroll Csoport énekesnőjeként egyfajta lázadó, ellenzéki hangvételt képviselt.

Az elhangzó dalok folyamatosan reflektálnak a dráma szövegére, beszédesek a dalszövegek: egy kávéházi jelenetben Tatár Imre szembesül azzal, miként boldogul családjával apa nélkül, mialatt felcsendül Szenes Iván *Apuka gyere haza* című dala. A kávézói jelenetben feltűnő spród pincér alakja szinte egymagában is a rendszer jelölője, a szolgáltatóipart reprezentálva: „itt ez van, ebből választhatsz”.¹² A legtöbb szereplő megjelenítése karakterisztikus, az egyes jellemek mint reflektált elemek építik fel a rendszert.

8 <http://www.szkene.hu/aprilis...> [Letöltés ideje: 2014. április 29.]

9 Kovács Natália, *i. m.*

10 KIRILLA, *i. m.*

11 VÁRÓ Anna Kata, *Múltba zárt jelen*, <http://www.muut.hu/?p=5924> [Letöltés ideje: 2014. április 20.]

12 *Uo.*

Ebből a szempontból érdekes, milyen összefüggések húzódnak a több szerepet játszó egyes karakterei között. A Csákányi Eszter által megjelenített pszichológus és funkcionárius mind a lélek ismerői, Szádeczky Elvirának is meggyónja István a titkát, ahogy lehallgatva azt Pánczél elvtársnak is. Végül akarva vagy akaratlanul, de mindketten visszaélnék titkával. Stefanovits Angéla Ferikéje és énekesnője ugyanúgy zenei színtéren mozognak, méghozzá a népzenei mozgalom egyik ellenpólusaként. Az Enyedi Éva formálta Timike és az István kaotikus álmában megjelenő anya a szexuális abúzus két oldalán helyezkednek el, mint bántalmazott és bántalmazó. A kettős szerepvállalás, kiváltképp, ha egy személyben játszanak férfit és nőt is, tovább erősíti a „senki sem az, akinek látszik» érzetet”.¹³ Ebben áll a hagyományos reprezentációs színház lényege: a színész teste jelképző felületté válik, a megszemélyesített karakter jelei íródnak rá. Egyidejűleg van jelen a fenomenális és szemiotikus test, mely alapján a figura megszületik.

A nyelvi regisztereken túl a színpadkép, a már említett díszlet is fontos az elbeszélés keretezésében. A háttérben forgó magnó két funkciója: felvétel és lejátszás, egy-egy cselekménysor sajátosan ki is lép a jelen idejűségből azáltal, hogy már mint visszahallgatott jelentés játszódik le. A magnó előtt trapéz alakú szőnyeg terül el, mintegy kijelölve a játékkeret: az előadás során, aki kívül esik rajta, az nem aktív szereplő. Az épp nem játszókon túl ide tartoznak a zenészek is, ezáltal a zene is térszervező szerepet kap: „a hangszerek jelenlétükkel [...] keretezik a látottakat, s egyszersmind díszletelemként működnek.”¹⁴ Hasonlóan kijelölik a játéktér aktív részeit a felfüggesztett lámpák fénysávjai is. Az előadás plakátján látható barna kucsma és tarisznya a népzenei kultúra motívumaiként folyamatosan gazdát cserélnek a színpadon, összekapcsolva ezáltal a szereplőket és a történetszálakat. Tehát minimális díszlet adott, minden egyéb a színészekre van bízva.

A RENDSZER LEHETŐSÉGEI

A cselekmény alatt fokozatosan őrlődik Balla Bán, leküzdhetetlen pedoffl vágya és barátaik önkéntelen elárulása felemésztik. Egy kaotikus álom jelenetében válik nyilvánvalóvá, hogy aberrált családi háttere okozza devianciáját: apja bántalmazta kiskorában, édesanyja pedig szexuálisan molesztálta. Az állambiztonság a legkülönbözőbb dolgokkal vesztegeti Istvánt, hogy kiderítse, hol rejlik a *Vasfüggőnyt* sokszorosító stencilgép: Kossuth-díjat kap, bográcsozásra hívják, Pánczél György pedig Parlamenti állással kecsegteti. A meleg funkcionárius még lakásába is meginvitálja a férfit.

Egy végtelenül groteszk jelenetben Imre és Bea együttléte közben tör be a titkosszolgálat, maga Szujó tartóztatja le egykori barátját államellenes tevékenysége miatt.

13 HARMOS Noémi, *A kép csak illusztráció*, <http://kulter.hu/2013/12/a-kep-csak-illusztracio/> [Letöltés ideje: 2014. április 20.]

14 KOVÁCS Natália, *i. m.*

Mindeközben, az abszurditás aláfestőjeként szól a Baccara együttes 1977-es *Yes sir, I can boogie* című dala, melyet húz is a lejátszó, és Szujó mintegy bűnjelként aktatáskájába önti még az asztalon hagyott vacsorát is.

Az apa nélkül maradt Ferike Istvánban lel támaszra, egyfajta példaképre, aki az addig leminősített népzeneben is képes számára értéket mutatni, és aki egy vitatható jelenetben nem tud parancsolni perverziójának a kislemezével szemben sem. A darab talán szándékosan nem teszi világossá, hogy István végül meg tudja-e tartóztatni magát, vagy sem. Egyfajta lélektani problémafelvetésként tematizálódik ezáltal a férfi morális vívódása, a nézőre bízva az ítéletet.

Ekkor éri el vívódása tetőpontját a férfi, önkasztrációval büntetve magát véget vet életének, mialatt az URH együttes *Ismeretlen katona* című dala szól. A darab zárójele nete a rendszer totális abszurditását hivatott kifordítani, egy díjátadó ünnepséget megjelenítve, ahova az Élőlények Minisztériumának képviselői érkeznek: a tartótisztből lett miniszterelnök-helyettes Szujó és az elvhű Bea mint államtitkárszónok. Timike érkezik mint tüntető,¹⁵ és mint a 10 éven aluli gyermekeket támogató Balla Bán István Alapítvány elnöke. Az eltörölt Balla Bán-díj helyére állított „Magyar Önbecsülés-díj”-at Ferike veheti át kivételes művészeti eredményéért, ami nem más, mint a népzene sajátos alkalmazása. A szereplők végül a darab keretezéséül szolgáló szépiatörvénybe állnak – akárcsak egy régi fotó, mely mögött megelevenedett a múlt.

Lebontva a rétegeket elgondolkodtató az üzenet: ezek a rendszer lehetőségei. A lázadó hangot elnémítják, a zsarolható a teher alatt omlik össze, a bosszúálló és a fanatikus közéleti státuszban tevékenykedhet tovább. Akiből az új rendszerben nem lett valaki, az szükségszerűen rosszul járt. Ekképp hagyja nyitva Pintér a kérdést: hogyan is él tovább jelenünkben a letűnt kor emlékezete, avagy nem szól a darab inkább a jelenről, mint a múlttól?

(Pintér Béla és Társulata: *Titkaink*, VIII. Deszka Fesztivál, Debrecen, Csokonai Színház, 2014. március 28. Írta és rendezte: PINTÉR BÉLA. Szereplők: Friedenthal Zoltán, Csákányi Eszter, Roszik Hella, Enyedi Éva, Szamosi Zsófia, Pintér Béla, Thuróczy Szabolcs, Stefanovits Angéla.)

15 A Timike által elmondott szöveg szinte szó szerinti idézet Gulyás Mártontól, a Krétakör ügyvezetőjétől, egy, a magyar táncszínházi színtereket ért megvonások kapcsán adódott tüntetésről. A felvételt és az elhangzó szöveget a következő videó rögzíti: <https://www.youtube.com/watch?v=RaKvL2oWHPg#t=224> [Letöltés ideje: 2014. április 29.]

Pásztor Dóra (1989) Debrecen. 2014-ben végzett a Debreceni Egyetem kommunikáció- és médiatudomány mesterképzésén. 2013 júniusától a MODEM gyakornoka, 2011-től a Debreceni Egyetem Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium tagja.

Pásztor Dóra

■ A RAJZ MEDITATÍV SZABADSÁGA GONDOLATOK A SZABAD KÉZ MŰVÉSZETÉRŐL

A Szabadkéz – Rajz a magyar képzőművészetben tegnap és ma című tárlat 2014. március 2. és június 29. között a debreceni MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központban 56 magyar művész rajzait mutatta be a földszinti kiállítóterben. A tárlat berendezése a helyszín átalakítását is eredményezte, így a kiállított műtárgyak egy kettős spirált formáló térben kaptak helyet.

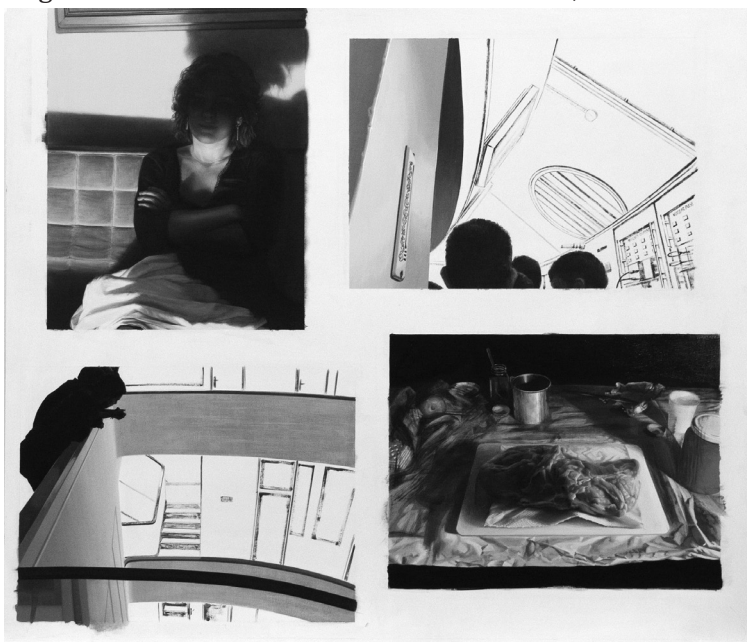
A kiállítás centrumában a múlt századi magyar képzőművészek – Uitz Béla, Vajda Lajos, Gulácsy Lajos, Ámos Imre – rajzai szerepelnek, melyek gyakorlatilag a rajz önálló képzőművészeti ággá fejlődésének kiindulópontjául szolgálnak. A kiállításnak ezt a részét ölelik körül modern és kortárs képzőművészeink munkái, ezzel a tárlat a rajz fejlődésének tendenciáját kívánja bemutatni a magyar képzőművészetben.

A kiállítás témája a rajz, a rajzolás folyamata a művészetben, de nemcsak a kiállítóterben kapta a főszerepet ez a különleges médium, hanem a MODEM egész földszinti részén és a múzeumpedagógiai foglalkozásokon is. A földszinten például minden hónap második és negyedik szombatján a *Közösségi rajzolás*on bármelyik korosztály képviselője kipróbálhatta magát. A program felhívásában nem szabták meg a lehetséges résztvevők életkorát, ami fontos, ugyanis a rajzolás egészen kicsi korunktól életünk végig elkísér minket, vagyis egy minden életszakaszt érintő cselekvésként értelmezhető egy ember életében. És még ez a meghatározás is túlságosan szűk, mert a rajzoláshoz szükséges eszközök tárháza gyakorlatilag kimeríthetetlen. Rajzolhatunk egy fadarabbal a homokba, rajzolhatunk bármilyen anyaggal, amely nyomot képes hagyni egy másik matérián. A rajz tehát lehetőségeit tekintve korlátlan, és készítőjének kora sem szabhat határt a tevékenységnek. Példának okáért telefonálás vagy jegyzetelés közben is sokan megmagyarázhatatlan készítésből rajzolnak egy papírdarab sarkára. Sőt, alapvető személyiségbeli sajátosságainkra, legbelső tulajdonságainkra is következtethetünk az automatikus rajzolás során készülő formákból. Következtetéseket vonhatunk le mi magunk, de gyakran azok teszik ezt, akik az elkészült rajzot kellő távolságból, külső szemlélőként vizsgálják. Vagyis a rajzaink olyan lenyomatot hagynak a világban, amely mások számára üzen valamit – valamit, ami rólunk

szól, valamit, ami a világról szól általunk. Ez alapvetően minden művészeti ágnak – írás, festészet, szobrászat stb. – a sajátja, de a rajzolás vált talán a legáltalánosabbá, a legtöbbek által kipróbált művészeti cselekvéssé, kifejezési móddá. A belülről kifelé vagy kívülről befelé haladó csigavonalak, a ház kerítéssel vagy anélkül, a nap és a szív mind-mind olyan ikonok, amelyek alapvető és általános jelentéssel bírnak, így a tudatunk automatikusan bizonyos jelentéseket, hangulatokat, igényeket kapcsol hozzájuk.

A tárlat magját képező, a múlt századi magyar művészetet képviselő, főleg az Antal-Lusztig gyűjteménybe tartozó művek még kevésbé, de például Tót Endre *Jobb kézzel rajzoltam, bal kézzel írtam* című alkotása már sokkal inkább játszik ezzel a gondolat-tal. A mű felidézi bennünk azt, amikor pusztán kíváncsiságból próbára tesszük mindkét kezünk ügyességét, és megnézzük, mire képes a jobb és mire a bal. A gyakorlott kéz finom mozgásai és a kevésbé ügyes sutasága között ellentét feszült. Tót Endre ezt a kontrasztot jeleníti meg a vásznon, nevetést és gyermeki emlékeket idézve elő a nézőben. Tót festményén a jobb (a többségnél ügyesebb) kéz „alkotása” a szín- és formavilág tekintetében is egy gyerekrajzra hajaz. A lilás szín vidámsága, a filctollszerű hatás és a „pont, pont vesszőcske” figura könnyed, légies kézmozdulatok eredménye, amely kedves és vidám részlet a mű másik felével együtt nyeri el teljességét. A festmény alsó részén a bal kéz mozdulataival készített, bizonytalan, akadozó írás látható („Writing with the left hand”), amely ugyanazzal a színnel és anyaggal kelt életre, mint fenti párja. A diszharmónia itt harmóniát teremt, a kép játékoságával és egyszerűségével mosolyt csal az arcokra.

A rajzolás automatikus mivoltába kapaszkodik Győrffy László *Agytörmelék* című korhatáros installációja is. Győrffy munkái egy külön kis dobozszerű szobában kaptak helyet a tárlat legvégén. Ide belépve a mozgásterünket korlátozó szűk térbe érkezünk, ahol a falak a padlótól a plafonig Győrffy legkülönbözőbb papírfecniken látható rajzait mutatják be. A felragasztott rajzok egyszerre keltenek poszterszerű hatást, és idézik fel bennünk azt az időszakot, amikor saját szobánkat dekoráltuk hasonló rajzokkal. Győrffy „szobájának” falán a provokatív kifejezőmód ugyanúgy visszaköszön, mint a nemrég a *Halálos természet* című kiállításon szereplő, bekeretezett művein is. Ez estben a rajzolás vázlatkészítő funkciója is felmerülhet a befogadóban, de Győrffy munkájánál sokkal erősebbnek éreztem



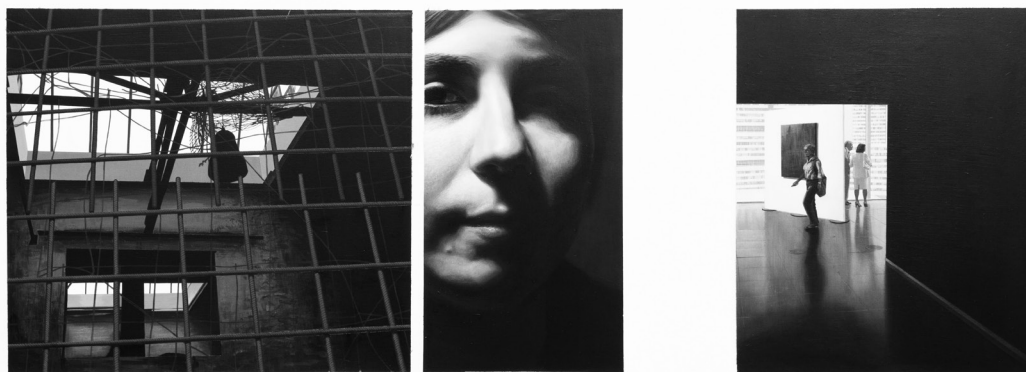
a rajzolás ösztönszerű mivoltának üzenetét. Egy boríték vagy újság sarkára kanyarított gondolatunk rajzban való megtestesülése értékes lehet még akkor is, ha ennek nem adunk kifejezetten művészi keretet. A szemünk elé táruló skiccek nem tartanak távolságot a befogadó és saját maguk között úgy, mint egy díszes keretbe foglalt, falra kiakasztott festmény. Győrffy hétköznapi anyagokat használ, amelyek egyszerűek, és bárki számára elérhetőek. Így amellet, hogy az alkotás könnyen teremti meg a kapcsolatot befogadó, alkotás és alkotó között, az ismerős anyagok miatt kicsit olyan érzésünk is lehet az installáció szemlélésekor, mintha betekintést nyernénk a művész mindennapjaiba. Olyan, mintha Győrffy László egyik lekicsinyített szobájába lépnénk be, amelynek falait az alkotó mindennapi cselekvései közben készített rajzaival díszítette ki. A régi csekkéken, bevásárlólistákon, jegyzetpapírokon megtestesült rajzok emlékeztetik a befogadókat arra, amit a kortárs művészet gyakran hangsúlyoz: a művészet bárki számára elérhető lehet, mind alkotói, mind befogadói oldalról. Egy-egy ilyen rajz sokat mesélhet a világról vagy rólunk másoknak, így érdemes őket megőrizni, annak ellenére is, hogy tudatosság nélkül készültek. A MODEM-ben ez különösen így van, a fogadótérben ugyanis Rajzturkáló is üzemel a tárlat ideje alatt, ahol a megunt rajzainkat kicserélhetjük másokéira.

Tót Endre és Győrffy László alkotásai arra a tudattalan, automatikus, ösztönös cselekvésre reflektálnak, amelyet a magyar nyelv a „rajzolás” szóval fejez ki. Bár a rajzolás nem mindig tudatos cselekvés – mint ahogy látjuk ezt Győrffy „szobájában” is –, mégis lehet indítékokat találni benne. Legyen ez például a nyugalom előidézésnek egyik módja. Ez a magyarázat pedig akkor nyeri el leginkább értelmét, ha a tudatos rajzolási folyamatot vesszük alapul. A tárlaton Keserű Károly *Cím nélküli* sorozata, vagy Varga Ferenc *Tekintettekercs* című grafikája olyan aprólékos munkafolyamat eredményei, amelyek nemcsak a nézőnek nyújtanak egyfajta elmélyült nyugalmat szemlélődés közben, de hatással lehetnek ránk az alkotások keletkezésének körülményei is: a már-már hihetetlenül aprólékos, finom és tudatos munkafolyamat az elme egy olyan nyugalmi állapotát feltételezi, melyben a művész szinte teljesen képes elveszni. A készülő alkotás teljesen elnyeli őt, amely feltételezi, hogy a művész nemcsak művében, hanem saját belső világában is hasonlóképpen merül el. A művészet meditatív jellegét hangsúlyozza mindkét alkotás. A *Szabadkézen* kiállító Bukta Imre egy, a kiállításon tartott tárlatvezetésen azt mondta, hogy a művész az alkotás folyamata alatt mindig nagyítást végez, amely nagyítás egyszerre lehet makro- és mikroméretű. A mindnyájunkat körülvevő makrovilágra nagyít rá a művész akkor, amikor értelmez egy számára érdekes jelenséget, keretbe foglalja, irányítja figyelmünket. De egyszerre nagyít a saját, belső mikrovilágára is, hiszen a saját értelmezési lehetőségein keresztül tár elénk egy lehetőséget. A befogadó pedig saját mikrovilágának megfelelően dolgozza fel ezt, és figyel fel bizonyos kérdésekre. Ezzel a gondolattal játszik néhány kiállított mű, mint például a mikroszkóp alatti üveglapon ábrázolt portré, és Asztalos Zsolt bárányfigurái. Két külön posztamensen két ugyanolyan, kisebb méretű mikroszkóp áll. A mikroszkópok nagyítója alá pedig két-két aprócska üveglapot

helyezett a művész, ezekre két viszonylag egyszerű portrét karcolt, melyek néhány vonallal idézik fel egy férfi arcvonásait. A másik üveglapon pedig egy bárány látható, amely a keresztény kultúrkörben erős szakrális töltettel bír, így az egyszerű üvegrajz olyan gondolatokat indíthat el a befogadóban, melyek a keresztény világszemléletre vagy az egyéni hitvilágra vonatkoznak. Az alkotás befogadásának folyamata is érdekes: fejünket lehajtva – megadva a tiszteletet a műnek –, egy nyíláson át tárul elénk a kép, a művész világról alkotott képe, amely egész történeté nőheti ki magát bennünk.

A tárlaton helyet kapó alkotások a rajzolásról gondolkodnak, annak minden lehetséges módjáról. A mérnöki pontossággal meghúzott vonalak által kirajzolt, komplex képektől kezdve a kezet szabadjára engedő, tudattalan rajzoláson át a digitalizált krétarajzokig sok mindent bemutatott a *Szabadkéz – Rajz a magyar képzőművészetben tegnap és ma* című kiállítás, amely nemcsak elmélkedésre, hanem minden bizonnyal rajzolásra is ösztönözte azokat, akik látták.

(*Szabadkéz – Rajz a magyar képzőművészetben tegnap és ma*, Debrecen, MODEM, 2014. március 2. – június 29.)



Veisz Bettina (1989) Nyíregyháza. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának magyar nyelv és irodalom mester szakos hallgatójaként végzett. 2013-tól a DE BTK Irodalomtudományok Doktori Iskolájának a PhD hallgatója.

Veisz Bettina

■ A JÁTSZMÁNAK SOSINCS VÉGE... DOYLE-TANI ELEMZÉS A *SHERLOCK* CÍMŰ SOROZATBAN

A BBC Sherlock karakterének jelmondata: „A játszma elkezdődött”. A zseniális mesterdetektív és a briliáns bűnözők „játszmáját” követhetjük nyomon többek között a Tower dombon, a kórház tetőn vagy épp London utcáin. Sherlock számára a gyilkossági ügyek, rablások, robbantások, mérgezések rejtélyeinek felderítése, megoldása csak unaloműzés, logikai tespedés elleni gyógyír. A sorozat egy olyan Sherlocki világot teremt, melyben „a tudás számít, semmi más. A tudás hatalom”.¹ Ám a történetvezetés és a jellemek az évadok során korántsem maradnak statikusak. Kezdetben minden bűneset felderítése csupán érzelemmentes intellektuális játék, ám az epizódok folyamán Sherlock a rideg következtetés acélozott gépezetéből önfeláldozó hőssé válik.

2009-ben Steven Moffat és Mark Gattis úgy döntöttek, a filmtörténet során elsőként hívják életre a 21. század modern Sherlock Holmes-át. Napjainkig a BBC három évad erejéig, azaz tizenegy epizódban adaptálta a híres karaktert. A szériát nem csupán a doyle-i szövegvilágot ismerő és a laikus nézők fogadták igen pozitív kritikával,² hanem maga a szakma is. 2011-ben a BAFTA-gálán az első évad elnyerte a legjobb drámasorozat



díját, 2012-ben pedig 13 Emmy-jelölést kapott. A BBC pedig igyekszik fenntartani a sorozat hírnevét, ennek érdekében a rajongói igények kiszolgálására különböző megmozdulá-

1 Nick HURRAN, *His Last Vow*, BBC One, 2014. január 12.

2 A Reichenback-epizódot követően a rajongótábor gerillakampányt indított. Az epizód jelmondatait („I believein Sherlock Holmes”, „Moriartywasreal”) tartalmazó matricákat és plakátokat helyeztek el nyilvános helyeken. – HUDÁCSKÓ Brigitta, *#Sherlock él: Paranoia, bűnüldözés és a privát szféra halála a Sherlock című sorozatban*, Korunk, 2014/3, 55.

sokat szerveznek.³ A széria népszerűsége olyan magaslatokra jutott, hogy arra az epizódok is reflektáltak történetvezetésükben.⁴

A modern kori adaptációk felvetik azt a kérdést, hogy napjainkban működhet-e kellő hatékonysággal a viktoriánus kor híres detektívjének munkamódszere, a következtetés tudománya. A dilemma elbizonytalanító, hiszen az elkövetés módszerei azóta széles körben bővültek, a rendelkezésre álló eszközök palettája szinte kimeríthetetlen, a nyomok visszakövetése, a helyes dedukció megalkotásának lehetősége igen kérdéses. Önmagában mely elme lenne ma képes a lehetőségek tárházát csupán az elmepalota és a következtetés módszerével precízen átlátni? Talán egy sem, önmagában bizonyosan semmiképp. Ám a BBC sorozata mégis meggyőzi a kételkedőt is. Módszere alapján nem fosztja meg a lángelmét a modern kor vívmányaitól, hanem éppen eszközül a csatasorba állítja azokat. Így lesz nyomravezető például a mobiltelefon nyomkövetője, vagy éppen eredményes a bűntény helyszínének vizsgálata internetes videokapcsolat segítségével. Sherlock és John internetjelenséggé válik. A sorozatbeli média „a kalapos és Robin a webes detektívek”⁵ megnevezéssel illeti őket. Dr. Watson katonaorvos naplója pedig népszerű blog formájában lesz elérhető.⁶ A sorozat jelenetvezetése is gyors, lendületes (kapcsolódva ezzel a felgyorsult jelenkori életvitelhez). Nincs időnk a Baker Street-i lakás kényelmes karosszékében nyugodni, komótosan átgondolni a történések mozgatórugóit, aludni egyet rá, másnap cselekedni, mint megannyiszor a doyle-i novellák soraiban. Az események iszonyatos tempóval özönlének. A nézők még olykor Watsonnál is értetlenebbül kapkodják tekintetüket a villódzó jelek, cikázó gondolatfoslányok, pergő párbeszédok hatására.

A sorozat a doyle-i szövegvilághoz való hűsége jeléül gyakorta idézi a novellák, regények dialógusait, hasonlatait, némiképp a modern kor nyelvezetéhez, utalásaihoz igazítva. Igyekszik egy olyan, mondhatni alternatív valóságot létrehozni, melyben teljes mértékben napjaink korára adaptálható Holmes tevékenysége. A készítőik törekvése sikeresnek mondható, a karakter akár kortársunk is lehetne, mégis alapjaiban hű marad a doyle-i kompozícióhoz. A széria azonban nem csupán a viktoriánus kozmosz elemeiből merít. Reflektál egyéb Sherlock regényekre, adaptációkra, emellett pedig további

3 2013 novemberében a harmadik évadot promotálva egy Sherlockra megemlékező üres halottaskocsi járta London utcáit. Stuart KEMP, *BBC Promotes 'Sherlock' Return With Hearse*, <http://www.hollywoodreporter.com/news/bbc-promotes-sherlock-return-hearse-660724> [Letöltés ideje: 2014. június 1.]

4 A harmadik évad során az epizódokban, mint a való életben Sherlock rajongók gyártják elméleteiket a Reichenback zuhanás túléléséről. Továbbá a fanatikusok számára lehetséges pólófeliratokra is ötletet adnak a sorozatbeli karakterek.

5 Paul MCGUIGAN, *A Scandal in Belgravia*, BBC One, 2012. január 1.

6 Watson blogja létező weboldalként működik (<http://www.johnwatsonblog.co.uk>), továbbá Sherlock következtetés tudományáról szóló honlapja is megtekinthető: <http://www.thescienceofdeduction.co.uk/casefiles>. [Letöltés ideje: 2014. június 1.]

filmes utalások is megjelennek.⁷ A párbeszédnek szólama merőben humoros, ironikus, a széria jelenetvezetése gyakorta eljátszik a helyzetkomikummal. A készítőik egyik sajátos technikája, hogy a képernyőn jelenítenek meg feliratokat, szövegeket, SMS-eket, blogbejegyzéseket, betekintést engednek az elmepalota működési módszerébe.

Az epizódok „játszmáinak” sémája a doyle-i elemekre épít, ám az ebből eredő nézői következtetés lehetőségét, az estleges hátrányt éppen az előnyére fordítja: olykor kimondottan elterelésként alkalmazza⁸ a szövegek világában a megoldáshoz segítő szegmentumokat. A Holmes-novellák és -regények szférájában jártas néző könnyen felismerheti a viktoriánus kompozíció visszaköszönő elemeit. Ám a sorozat nem kiüresíti, végtelenségig ismétli a szegmentumokat, hanem játékos ügyességgel korszerűsíti azokat.⁹ Átrendezi a már ismerős sakktáblát, így változtatja, modernizálja a játékot, meglepő fordulatokat okozva ezzel. A BBC adaptációja ki is egészíti a doyle-i világ elhallgatott részleteit. Ennek egyik útja például a keresztnevekkel való játék. A szövegekben sem G. Lestrade, sem pedig John. H. Watson elhallgatott keresztnevére nem derül fény. Ám az epizódok előszeretettel játszanak el különféle lehetőségekkel.

A rejtély felderítésének folyamán felmerülő nyomokat a néző gyakorta Sherlock kifinomult észlelési technikáján keresztül követheti figyelemmel. Így a sorozat lehetőséget ad a befogadónak, hogy együtt nyomozzon a detektívvél. Míg Doyle novelláiban az olvasó tekintete Watson megfigyeléseit követi, a széria nézője Sherlock tükrén át lényegesen több részletet észlel a logikai következtetés megalkotásakor. Azonban fennáll a lehetőség, hogy ennél egy lépéssel akár tovább is haladjunk: a sorozatkészítők apró jeleket rejtettek az epizódokba, melyek felfedezésével a néző megalkothatja saját teóriáját a bűnesetet illetően.¹⁰

7 Az epizód egyik jelenetében Mycroft Sherlock sárkányokhoz fűződő viszonyáról elmélkedik, utalva ezáltal Benedict Cumberbatch Smaug szerepére *A hobbit* adaptációjában.

8 *A lakatlan ház* novellában Holmes kötetet ajánlva, könyvárusnak öltözve találkozik Watsonnal. Az *üres halottaskocsi* epizódban John egyik betege a novellák könyveivel megegyező című magazinokat, DVD-t próbál eladni orvosának. Watson azt hiszi, Sherlock egyik álruhás trükkjének lesz áldozata, ám sikertelenül megpróbálja eltávolítani az álszakállat az idős páciensről.

9 Doyle rosszkedvű hőse *A Musgrave-szertartás* című novellában golyónyomokkal véste fel a Baker Street-i lakás falára a királynő nevének kezdőbetűit. Ám a 21. század nyomozója ezzel a szertartással unalmában egy mosolygó smiley-t mintáz.

10 Gondolok itt például arra a momentumra, mikor Magnussen *Az utolsó alakítás* epizódban a kezdő jelenetek során kijelenti, hogy tökéletes a memóriája. Apró lényegtelen megjegyzésnek tűnhet, ám ennek tükrében a további mozzanatokban rá lehet ismerni a Sherlock által gyakorolt elmepalota módszer (római szoba) mnemotechnikájára, és a zsaroló bizonyítékainak nem materiális létére. További példákat említve *A Reichenbach zuhanás* végkimenetelére lehet következtetni az epizódban megemlített Henry Fishguard esettel, melyben egy imitált öngyilkosság történik, továbbá a rododendron ponticum hatásának hangsúlyozásával, mely ideiglenesen megszünteti a pulzust, ezáltal tetszhalált eredményez.

A sorozat színvonalát dicséri, hogy a jelentős mértékben alkalmazott komikus mozzanatok mellett/ellenére nem marad meg a könnyed felszínesség határán. A karaktereket tekintve mély, már-már lélektani elemzések bontakoznak ki. Az epizódok során érzékelhető az arra való törekvés, hogy a figurák a másik és önmaguk megfigyelése által megpróbálják definiálni saját magukat, szerepüket.

Holmes jellemében kezdetben nem ismerhetjük fel a doyle-i szigorú erkölcsök lovagját. Sherlockunk gyermeki lelkesedéssel, leplezetlenül örvend egy sorozatgyilkos ténykedésének, remélve, hogy a rejtély megoldásának nehézségi foka kihívást jelent majd kifinomult intellektusának. Sherlock mérhetetlenül gúnyos, lenéző, arrogáns, némiképp amorális, érzéketlen szociopata. Lop, csal és hazudik, kihasználja még az ismerőseit is annak érdekében, hogy megnyerje a játszmát. Lestrade szavait idézve: „Sherlock Holmes nagy ember, s hiszem, hogy egy nap, ha szerencsénk van, még jó ember is lehet.”¹¹ A detektív nem kötődik. Nem vonzódik sem a női, sem a férfi nemhez. Számára a munkája a jegyese.¹² Napjainkban – ha mindenképpen kategorizálni akarnánk viszonyulását – aszexuálisnak nevezhetnénk. A nyomozót körülvevő társadalom viszont előszeretettel élcelődik ezen a „deviancián”. Számos olyan jelenettel találkozunk, mikor Sherlock és John kapcsolatát a hozzájuk közelebb álló személyek is nem csupán lakótársi, hanem élettársi viszonyként definiálják. Sherlock igyekszik távol tartani magát a hétköznapi, emberi érzelmekkel övezett világtól. Kapcsolatok, törődés, szerelem számára érthetetlen, sőt káros dolgok. Úgy véli, „az emberi tényező a gyenge pont”.¹³ Értetlenkedve, távolságtartóan szemléli az emberi lélek apró rezdüléseit.

Azonban a sorozat karakterei korántsem statikusak. A nyomozó jellemét elemezve az évadokon átívelő fejlődésnek lehetünk tanúi. A harmadik évad minden korábbinál hangsúlyosabban épít a szereplők közötti viszony árnyalására, olykor a cselekményt is alárendelve e cél érdekében. A deviáns detektív az évek alatt Watson jótékony hatására az emberi kapcsolatokhoz ragaszkodó, érző lénné fejlődik, a harmadik évad zárásában pedig gyermekkori érzelmessége, félelmei és hősieis önfeláldozása jelenítődik meg.

Watson sorozatbeli karakterét elemezve megállapítható, hogy egy sérülékenyebb (traumán átesett) jellem, aki mindazonáltal sokban hasonlónak válik Sherlockhoz. A kezdő

11 Paul McGUIGAN, *Study In Pink*, BBC One, 2010. július 25.

12 „Holmes szemében Irene Adler testesítette meg a női ideált. No, ne gondolják, hogy beleszeretett volna, azt már nem! Az érzelmek - különösképpen az effélék - távol álltak Holmes hűvös, racionális és irigylésre méltón kiegyensúlyozott lényétől. Tökéletes volt, mint okfejtő és oknyomozó masina; művészi fokon művelte a mesterséget – ámde a szerelmes férfi szerepe hiányzott a repertoárjából. [...] De a nemek harcában mindvégig külső szemlélő maradt, és ez érthető is: a hozzá hasonlóan képzett és kivételes elme nem engedheti meg magának, hogy váratlan viharok, kiszámíthatatlan érzelmi hullámok megzavarják érzékeny kedélyét, szabályos életritmusát.” Sir Arthur Conan DOYLE, *Botrány Csehországban*, ford. TAKÁCSY Gizella = *Sir Arthur Conan Doyle összes Sherlock Holmes története I.*, Szeged, Szukits, 2010, 135.

13 HURRAN, i. m.

képsorokban egy rémálmaival küzdő, poszttraumás stressz zavarban szenvedő, pszichoszomatikus tüneteket produkáló, terapeutához járó katonaorvossal találkozunk. A három évad során apránként fejtik fel a készítő Watson jellemének fő mozgatórugóját. Sherlockhoz hasonlóan John alakjában is jelen van a függőség. Mint ahogy a detektív a világot játéktérnek tekinti, úgy Watson London utcáit háborús területnek. „Abnormálisan vonzódik a veszélyes helyzetekhez és emberekhez.”¹⁴ Sherlockkal nem csupán barátok, hanem hétköznapiak motivációjában is társak.

A sorozatban előtérbe került Sherlocknak a bátyjával, Mycrofttal való kapcsolata. A figura a doyle-i homályból szinte főszereplői pozícióba lép elő. „Ő maga a brit kormány, ha épp nem a titkosszolgálat, vagy szabadidejében a CIA egy személyben.”¹⁵ Az érzelmentes ráció, szikár logika világát képviseli. Életfilozófiáját Watsonéval szembeállítva, kettejük között a mediális pontot talán Sherlock jelenthetné. A Holmes fivérek viszonya korántsem viszálymentes. A széria kezdő epizódjában Mycroft az öccse ősellenségeként jelenítődik meg. Karaktere merőben szarkasztikus és leereszkedő, azonban megrendítőek azok a mozzanatok, amikor lecsúszik róla a maszk, és egy végtelenül magányos ember színjátékát követhetjük figyelemmel.

A széria sokrétűségét, a doyle-i világ megidézésének szövevényességét egy kiválasztott epizód eseményeinek, jelrendszerének elemzésével lehetne leginkább szemléltetni. A harmadik évadot záró epizód a *His Last Vow* címet viseli, melyet a magyar szinkron *Az utolsó alakításként* fordított. A sorozat szerzői a címadások során torzítva idézik a novellák, regények megnevezéseit. Az említett epizód a *His Last Bow* (*Az utolsó meghajlás*) szövegre utal. Tartalmában a történet fő vonala azonban nem csupán ebből merít, hanem kiegészül *A zsaroló királya* (*The Adventure of Charles Augustus Milverton*) momentumaival. A bűn elkövetésének módszerét, az ellenség karakterét és székhelyét, Appledore-t sorokban idézi. Szintén innen adaptálódik Sherlock vőlegényi mivolta és Milverton cselédjével való kapcsolata.

Az utolsó meghajlás története, mely látszólag csupán a címadásban jelenik meg, mélyen átszövi az epizód világát. A novella egy Holmes által leleplezett külföldi kémről szól, aki a közelgő első világháború okán¹⁶ titkos hadászati iratokat gyűjt a szigetországról. A széria leleplezett titkos ügynöke pedig maga John Watson felesége, Mary Morstan. Jelleme rejtélyes, titkokkal teli. Eredeti személyazonosságára sem derül fény. A múltjának dokumentumait az A.G.R.A monogrammal ellátott pendrive tartalmazza, azonban John a tűzbe dobva megsemmisíti azt. Ebben a momentumban szintén egy doyle-i átkötő elem fedezhető fel. Feleségét a *Négyek jele* novellában ismeri meg Watson, melyben a Négyek Társaságának birtokában lévő Agra kincse után nyomoznak. A kincs megtalálása nagy-

14 Uo.

15 MCGUIGAN, i. m.

16 Dolye a közelgő háborút a keleti széllel hozza párhuzamba. Mely a szériában Mycroft meséjében, és a Sherlockot érintő veszélyhez kapcsolódva jelenik meg.

ban befolyásolná Mary jövőjét, mivel tekintélyes hagyatéki részre számíthatna, ám Jonathan Small¹⁷ és Tonga¹⁸ a Temze mélyére süllyeszti.

Az epizódban megjelenik Wiggins karaktere, aki a novellák világában a Baker Street-i nemzetőrök vezetője.¹⁹ Ebből a mozzanatból lehet arra következtetni, hogy Billy figurája a következő évadokban is jelen lesz mint közvetítő és Sherlock tevékeny segédje. A jelenet melyben John Isac (Isa) Whitney-t keresi, és Sherlockot találja a drogtanyán, *A ferde szájú* novellát idézi. Az események zárása viszont meglepő, jelentős fordulatot vesz, míg Doyle-nál egy korábbi áldozata végez a zsarolók Napóleonjával, addig az epizód Sherlockot teszi gyilkosává.

Sir Arthur Conan Doyle szövevényes, viktoriánus kori Sherlock Holmes-a napjainkban is a korlátok nélküli fantázia gócpontja. Közel háromszáz mozgóképes adaptáció merített történeteiből. A detektív alakja a legtöbb alkalommal filmre vitt szépirodalmi emberi karakter.²⁰ Számtalan módon teremtették újra mítoszát, mégsem állíthatjuk, hogy kimerítették volna. „Régi, jó ismerős az újdonság varázsával”²¹ – Sherlock Holmes e szavakkal tér vissza barátja, John Watson életébe, s ezzel az elgondolással vezérelve teremti újjá a BBC sorozata Doyle nyomozóját. A játszma 2016-ban folytatódik...



17 Lásd a *Hármak jele* epizód bosszúálló gyilkosa.

18 *Négyek jele* regényben Tonga egy alacsony termetű bennszülött, aki köpöcsőből kilőtt mérgezett nyílhegyekkel gyilkolja meg áldozatait. A *Hármak jele* epizód a „mérges óriás”-ként idézi alakját.

19 A nemzetőrök gyerekcsapata a szériában hajléktalan hálózat formájában látja el funkcióját.

20 <http://www.guinnessworldrecords.com/news/2012/5/sherlock-holmes-awarded-title-for-most-portrayed-literary-human-character-in-film-tv-41743/> [Letöltés ideje: 2014. június 1.]

21 Jeremy LOVERING, *The Empty Hearse*, BBC One, 2014. január 1.

Paár Tamás (1987) Mosonmagyaróvár. A PPKE-BTK filozófia és kommunikáció szakán végzett, jelenleg a CEU filozófia programjának hallgatója. A *Kultúra és Kritika* portál filozófia rovatának szerkesztője.

Paár Tamás

JEAN BAUDRILLARD, PHILIP K. DICK ÉS A „FRAKTÁLIS SZÓRÓDÁS” ESETTANULMÁNY A POPULÁRIS ÉS A MAGAS KULTÚRA KÖLCSÖNHATÁSÁRÓL¹

„Ha a sci-fit megtalálja magának az akadémikus közeg, az egyetlen a műfaj halálával...”
Philip K. Dick²

A következőkben³ egy szűk keresztmetszetben fogom vizsgálni a populáris és a magas kultúra interakcióját. Philip K. Dick és Jean Baudrillard, illetve a filozófia kapcsolatát helyezem a centrumba; a *kulter.hu*-n megjelent két, Philip K. Dickről szóló kritikám közül a másodikra építve.⁴ Néhány bevezető megjegyzéssel kezdem.

BEVEZETŐ GONDOLATOK

Alább úgy fogok tenni, mintha a „magas kultúra” és a „populáris kultúra” között teljesen egyértelműen különbséget lehetne tenni. A előbbihez tartozik a filozófia és ezen belül a francia gondolkodó, Jean Baudrillard életműve. Az utóbbihoz a science fiction, és vele együtt Philip K. Dick munkássága. Ez természetesen igen leegyszerűsítő beszédmód,⁵ ám nemcsak kényelmesebbé teszi a mondandóm kifejtését, de a hangsúlyos pontokat is nyilvánvalóbban juttatja kifejezésre.

Gondolataim egyik inspirálója a *New Republic* kritikusa, Jed Perl. Ő a következőképp fogalmazott Art Spiegelman *Maus* című képregényéről: „Senki sem megszállottja annyira a magaskulturális hitelességnek [tekintélynek, illetve befolyásnak] mint a popkultúra szakértői. [...] Ha a pop valóban ennyire fantasztikus, akkor miért van olyan meg-

1 A szöveg a *KULTer.hu*, a József Attila Kör és a DE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszéke által közösen szervezett *KULTOK III. – A populáris kultúra medialitása* című konferencián hangzott el 2014. március 29-én, a MODEMben.

2 Philip K. DICK: *Csúszkáló valóságok*. Budapest, Agave, 2011. 140.

3 Jelen cikk a *KULTOK III. – A popkultúra medialitása* című debreceni konferencia második napján elhangzott előadásom írott változata. A rögzített verzió részben követi az előadás kötetlenségét.

4 Ezek sorrendben: <http://kulter.hu/2012/04/egy-sci-fi-iro-metamorfozisa/> és <http://kulter.hu/2013/09/a-szimulakrumok-iranyitasa/> [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

5 Ld. még erről: PAÁR Tamás, „Erők és utak” a jövőirodalom jelenében: *Helyzetjelentés a magyar science fictionról*, Szépirodalmi Figyelő, 2011/4, 28 – 39. Különösen: 28 – 33.

átalkodottan szükségük a múzeumi jóváhagyó pecsétekre?”⁶ Perl azt sugallja, hogy a popkultúra legalább annyira fenntartója az imént leírt elválasztásnak, mint a kulturális „elit” képviselői. Ez alapján tehát mégsem légből kapott meghúzni egy elválasztó vonalat – a populáris kultúrához sorolhatjuk mindazt, ami a magas kultúrára hivatkozik, mint igazolásra. Az irodalom esetén persze nem a múzeumok elismerésére vágyakoznak a szakértők, alkotók, rajongók és kritikusok, hanem a különböző folyóiratokba, antológiákba, könyvsorozatokba, diskurzusokba stb. való bekerülésről. A kapcsolat megteremtésére irányuló szándék egyik formájára fogok most fókuszálni: a (kétirányú) hatástörténeti viszony kimutatására – mint a popkultúra létjogosultságának bizonyítására.

A kifejtésben Jean Baudrillard egy kifejezésére támaszkodom, amely *A rossz transzparenciája* című könyv következő passzusában tűnik föl: „Semmi sem tűnik már el (még Isten sem) befejeződés vagy halál révén: a megsemmisülés útja az elszaporodás, a fertőzés [...] Nincs többé fatális eltűnés, csak fraktális szétszóródás van.”⁷ Baudrillard-nál a hasonló fogalmak telített szimbólumokként funkcionálnak, új és új jelentésrétegeket öltenek magukra az egyes művekben és a szerző életművében. A „fraktális szóródás” kifejezéssel itt arra a folyamatra fogok utalni, amely Baudrillard-nál sokszor megjelenik, és amely a megszűnés, az elmúlás helyébe lépett, ezek helyett valami állandó (torz) tükröződését és ismétlődését jelenti, olyanképp, hogy ez az eredetit kifakítja, kivehetetlenné teszi – esetleg teljesen kiradírozza.

A folytatásban először a filozófia fraktális szóródásának lehetőségét veszem szemügyre, majd áttérek a filozófia Dickre gyakorolt hatására. Ezután Dick „fraktális szétszóródásának” különféle jeleit tárgyalom, majd rátérek a súlypontot jelentő témára, Philip K. Dick filozófiára, és azon belül is Baudrillard-ra gyakorolt hatására. Végül megállapítom, hogy az interakció szóban forgó típusait sokszor csupán vélt és nem valós alapon emelik ki. Az összegzés után pedig – mivel sokak szerint nincs jó Dick-regény csavar nélkül, és mivel Baudrillard megállapításai is mindig olvashatók a fonákjukról – megmutatom, hogy az elmondottak hogyan lehetnek igazak megfordítva is.

A FILOZÓFIA FRAKTÁLIS SZÓRÓDÁSA?

„A művészet halott, helyette van a filozófia” – szól Joseph Kosuth szállóigéje, de talán helyesebb lenne a művészet fraktális szóródását megállapító Baudrillard szemszögét átvéve a művészet bőrébe bújó filozófia halálára is gyanakodni. Sokan meghirdették már a filozófia végét. Baudrillard logikájával pedig ez nem jelenthet mást, mint a filozófia fraktális szóródását. Ő maga számos dolog végét hirdette meg (többek közt a sci-fiét, az ideológiáét, a művészetét), ugyan a filozófiát nem nevesítve – de ezt az apró lépést kipótolhatjuk művei alapján.⁸

Mire számíthatunk, ha igaz a filozófia fraktális szóródását állító hipotézis? Ekkor a filozófiát eredeti jellegétől megfosztva, egyre több helyen, egyre gyakrabban fedezhetjük fel – szinte mindenben. Erre jó példának tűnik számos hollywoodi filmalkotás, még a Wachowski testvérek *Mátrixa* is, amelyre sok filozófus felfigyelt. Deborah Knight és

6 <http://www.newrepublic.com/article/115649/art-spiegelman-retrospective-jewish-museum> [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

7 Jean BAUDRILLARD, *A rossz transzparenciája*, Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997, 10.

8 Vö. Baudrillard Dictionary. szerk. Richard G. SMITH, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, 216.

George McKnight írták vele kapcsolatban a következőt *Igazi akciófilm virtuális filozófiával* című tanulmányukban: „A műfajilag meghatározott film harmadik ismérve Sobchack szerint az, hogy az ilyen filmek mimetikusak, valaminek a visszatükröződései. De mint Northrop Frye is mondja, az, amit ezek a filmek visszatükröznek, nem a »való élet«, hanem a többi film.”⁹ A szerzőpáros szerint az olyan „szövegekben”, mint a *Mátrix*, a filozófiai kérdések nem mint ilyenek merülnek fel, hanem mint a feszültségkeltés, az izgalom kiváltásának eszközei. A műfaji jellegű film és szöveg más filmeket és szövegeket idéz meg, ezekhez utal tovább bennünket – a kérdések megválaszolása sem történhet ennél fogva a műveken belül.

Könnyen lehet, hogy Dickre – mint műfaji szerzőre – szintén ennek fényében érdekes tekintenünk. Vizsgálódásom ebben a szellemben halad tovább.

A FILOZÓFIA HATÁSA PHILIP K. DICKRE

Dick, ahogy a Wachowskik is, rendelkezett filozófiai előtanulmányokkal. Az interneten több helyen is található¹⁰ olyan lista, ahol felsorolják mint a filozófiai diplomával rendelkező hírességek egyikét, ám saját bevallása szerint az egyetemen egyetlen bevezető filozófiai kurzust végzett, és innen is eltanácsolták, amikor a platonizmus pragmatikai értéke felől kérdezősködött.¹¹ Az mármint egyértelmű, hogy számos filozófiai művet olvasott, a filozófia erős hatást gyakorolt rá.

Mennyi filozófiát keressünk műveiben? Maradva a fent vázolt nézőpontnál, mondhatjuk akár, hogy a Dicknél megjelenő filozófiai kérdések sci-fi toposzok felélesztései. Így azok a „fraktális témák”, amelyek számos művében felbukkannak, és egy adott eredeti (gyakran végtelenített) lemásolására építenek,¹² nem genuin filozófiai problémák felvetései autentikusságról és valóságosságról, hanem a „betolakodó” típusú történetek variánsai.¹³

„Én fikciót író filozófus vagyok, nem regényíró [...] Az írásművészetem lényege nem a művészet, hanem az igazság” – nyilatkozta Dick.¹⁴ A most érvényesített nézőpontból ez inkább ellenkezőleg áll: Dick filozófiát fikcionalizáló író, igazságának lényege a művészet, a fantázia. Timothy Leary Dickre aggatott címkéjét kölcsönvéve: valódi „fikcionális filozófus”.¹⁵

Dick, ha a filozófia értelmezőjeként lép fel, nem épp megbízható – pláne nem a forráskezelésben. Legjobb példám erre az a gnosztikus kódex, amelyre egyik előadásában utal. A kódex címe: *A nem létező Isten és nem valóságos univerzumának aspektusai*.¹⁶ Erős a gyanú, hogy ez az Isten, világával együtt, olyannyira nem létező, hogy a kódex, amely-

9 Deborah KNIGHT, George MCKNIGHT, *Igazi akciófilm virtuális filozófiával = Mátrix filozófia*, szerk. William IRWIN, Budapest, Bestline Cinema, 2003, 240.

10 Pl. <https://www.clemson.edu/caah/philosophy/academics/philosophy/famous-philosophy.html> [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

11 Vö. Philip K. DICK, *i. m.*, 82.

12 Kiemelkedő szöveg a következő: Philip K. DICK, *Lenn a sivár Földön* = P. K. D., *Lenn a sivár Földön*, Budapest, Agave, 2005, 212 – 234.

13 Mint amilyenek például: Joseph W. CAMPBELL JR., *Ki van odakinn? = Holnap történt*, szerk. Robert WEINBERG, Stefan DZIEMIANOWICZ, Martin H. GREENBERG, Szeged, Szukits, 2000, 206 – 254.

14 Lawrence SUTIN, *Isteni inváziók: Philip K. Dick élete*, Budapest, Agave, 2007, 14 – 15. Vö. SUTIN, *Bevezetés* = DICK, *Csúszkáló valóságok, i. m.*, 21.

15 Lawrence SUTIN, *Bevezetés, i. m.*, 14.

16 DICK, *Csúszkáló valóságok, i. m.*, 325.

ben szerepelnek sem léteznek. (Az a körülmény, hogy Dick a *Britannicára* hivatkozik mint forrásra, csak még kétségesebbé teszi mindezt – hiszen Borges fiktív világok valóságossá válásáról szóló *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* című novellájában is ettől az enciklopédiától, egy gnosztikusokról szóló szócikktől indulnak el az események.) Hasonlóképp a forráskezelés jellege miatt Dick Platón *Timaios*ának vagy a preszókratikusoknak sem lehet megbízható tolmácsolója, jóllehet gyakran helyezkedik ilyen szerepbe. Tehát bár a szóban forgó filozófiai hatás kétségtelen, nem egészen világos, hogy mennyire is autentikus.

Ez azonban szövegemnek korántsem hangsúlyos része, annál inkább az a Dick hatását tárgyaló következő két rész, így át is térek ezekre – ahol is a „fikcionális filozófus” jelző használata további indoklást kap.

DICK FRAKTÁLIS SZÉTSZÓRÓDÁSA

Mi alapján mondhatjuk, hogy Dick a fraktális szóródás fázisába lépett? Ennek tünetei számosak, és különféle szinteken nyilvánulnak meg. Az egyik (kétértelműségében is) legfontosabb Anne Mininek, Dick második felesége lányának az életrajzi könyve, a *The Family Darkly*. Az interneten ellentmondó információkat találunk arról, hogy a különböző pereskedések után valóban megjelent-e, minden esetre szerzője állítása szerint tartalma lényegében a következő: Anne Mini és Dick különösen szoros kapcsolatot alakítottak ki, és beszélgetéseik eredményeként született meg számos olyan történet, amely a mai Dick-életrajzokban hiteles adatként szerepel. Bár Dick mindig fenntartotta annak lehetőségét, hogy a vele megesett fantasztikus dolgok öncsalás eredményei voltak, az Anne Mini-i felvetés még ennél is hihetőbb. Hivatalos életrajzírója, Lawrence Sutin is megjegyzi, hogy Dick a saját életéről nyilatkozva „a brutális őszinteség és a szemtelen hazudozás között ingadozott”.¹⁷ Ez alapján természetfeletti élményeiről alkotott nyolcezer oldalas traktátusa, az élmények alapján kidolgozott filozófiai elképzelései csupán egy fiktív esemény fikcionalizált filozófiai értelmezései lehetnek csak.¹⁸

Hogy Dick sem „halál révén, hanem az elszaporodás útján” tűnt el, annak egy egészen más típusú jele, hogy 1982-ben hunyt el, épp, amikor már megnézhetné a regényéből készült *Szárnyas fejdáz* első részleteit, a teljes film bemutatóját azonban már nem érte meg. A film bemutatása azonban annak a korszaknak a nyitánya, amikor már egyre-másra kerülnek a mozikba a különböző Dick-adaptációk, amelyek inkább kifordítják magából az író világát, és az eredetihez való közelítést csupán alibiként használják.¹⁹

Az angol Wikipedia Dick-cikke *Hatás és örökség* című szekciójában huszonkét különböző filmet sorol fel tizenhat alkotótól, amelyeket Dick műveihez „hasonlítottak”.²⁰ Ez az így-úgy létrejövő kapcsolat azonban erősen instabil. Sok hivatkozás itt szegényesen alátámasztott vagy teljesen önkényes és egyéni ítéletre épül. A legmarkánsabb példa ismét a Wikipedián elsőként hozott *Mátrix*. A film magyarországi bemutatójának idején meggyőződésemmé vált, hogy az alkotók benne Dicket plagizálták – emiatt aztán évekig nem is néztem meg a filmet. Azóta felfigyeltem arra, hogy míg a Wachowski testvérek számos forrásra hivatkozhatnak és hivatkoznak is inspirációként, addig Dicket nem emlegetik. És valóban, rengeteg helyről gyűjthették Dickre emlékeztető ötleteiket. Maradva

17 SUTIN, *Bevezetés, i. m.*, 30. Vö. SUTIN, *Isteni inváziók, i. m.*, 18.

18 Ennek értelmében Dick hű patafizikus maradt, és ez mindenképp megérne egy különálló vizsgáldást.

19 Ld. még: <http://kulter.hu/2013/09/a-szimulakrumok-iranyitasa/> [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

20 http://en.wikipedia.org/wiki/Philip_K._Dick [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

a filozófusoknál: ilyen Platón barlanghasonlata, Descartes álm-argumentuma, Peter Unger minket megtévesztő gonosz tudósról szóló gondolkísérlete, Hilary Putnam agyak a tartályban-szenáriója, Robert Nozick élménygépe, valamint Baudrillard munkássága, amelyre a testvérek extenzíven hivatkoznak is.

Egy másik érdekes hatástörténeti szál lenne a William Gibsonhoz fűződő. Az angol Wikipedia Dick-szócikkében egy évekig jelenlévő rész szerint Dick órá is hatással volt.²¹ Azonban itt a hivatkozás olyan Gibson-idézetekre mutatott, amelyekben a cyberpunk író arról beszél, hogy miért és miként nem volt rá hatással előde.²² Itt természetesen nem az a lényeg, hogy ezek az információk a Wikipedián szerepeltek, illetve a filmek esetében még mindig szerepelnek.²³ Sokkal inkább az, hogy ezeket a rajongók, esetleg amatőr vagy profi PKD-kutatók gyűjtik össze, és az ő szándékaikat, logikájukat tárja fel, a hatástörténetnek tulajdonított döntő jelentőséget, amely alapján az internetes enciklopédia olvasói is tájékozódhatnak.

Ismét egy egészen más jellegű példa Dick megsokszorozódására, hogy elkészült android-mása is – amelyet ő valószínűleg szimulákrumnak nevezett volna –, bár azóta elveszett ennek a szerkezetnek a fej-része.

Dick szelleme visszafordíthatatlanul átjárja a körülöttünk lévő világot. Csakhogy ez a mindenütt jelenvalóság az eredeti személy és írói mű elmosódását vonja maga után. Minél több helyen fedezzük fel Dicket, annál biztosabbak lehetünk abban, hogy a fenti meghatározás értelmében fraktális szóródás áldozatává vált.

DICK HATÁSA A FILOZÓFIÁRA

Térjünk rá Dick magas kultúrára, és ezen belül is a filozófiára gyakorolt hatására. Az ilyen irányú befolyás alátámasztására a már említett életrajzíró, Sutin, több hivatkozással is szolgál. A *Csúszkáló valóságok* című Dick-kötethez írt előszavában így fogalmaz: „Jelen bevezető írójának előző kötete, az *In Pursuit of Valis: Selections from the Exegesis* kritikai elismerést hozott Dicknek mint filozófus és spirituális gondolkodó.”²⁴ Ennek mintegy alátámasztására két szerzőt idéz: Robert Anton Wilsont és John Shirley-t. Tiszteljük bármennyire is őket, a fenti idézettel kapcsolatban problémásnak tűnik mindössze rájuk utalni, lévén mindketten SF-írók. Kicsit odébb Sutin Dick „irodalmi rangra emelkedéséről” beszél.²⁵ Ennek illusztrálására öt szerzőt citál: Art Spiegelmant, Ursula K. Le Guint, Timothy Learyt, Terrence McKennát és Baudrillard-t. Vegyük sorra őket. Spiegelman, mint azt a bevezetőben is említettem, képregényszerző, Le Guin sci-fi író, Timothy Leary a hatvanas-hetvenes évek drogpápája, Terrence McKenna pedig New Age-próféta – részben ő áll a 2012-es világvége-várás mögött. Így az első két hivatkozás a „műfaji gettó”

21 A részlet a laptörténet szerint 2008. július 28-ától 2012. április 9-ig volt látható, legutóbbi állapotát ld.: http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Philip_K._Dick&oldid=488138357 [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.] A magyar változaton még látható a „Hatása” elnevezésű jobboldali szekcióban: http://hu.wikipedia.org/wiki/Philip_K._Dick [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

22 A némileg széttartó Gibson-idézeteket lásd: <http://www.philipkdickfans.com/resources/articles/william-gibson-on-philip-k-dick/> [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

23 A magyar Wikipédia Philip K. Dick szócikkének lefordításával és kiegészítésével e sorok írója is hozzájárult a hatástörténeti kapcsolatok fókuszba emeléséhez. Mentségére szóljon, hogy a *Hatottak rá* és a *Hatása* szekciókat a jobboldali dobozban nem ő hozta létre.

24 SUTIN, *Bevezetés*, i. m., 23. [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

25 SUTIN, *Bevezetés*, i. m., 14. [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

miatt *legalábbis kifogásolható* a jelen kontextusban, az utóbbi kettő pedig „intellektuális hitelesség” szempontjából kérdőjelezhető meg. A kijelentés igazságának egyetlen „tanúja” ötük közül Baudrillard marad tehát, akit filozófusként és szociológusként szokás elkönyvelni. Nézzük meg kapcsolatát Dickkel közelebbről!

A Misreading Gone too Far? című tanulmányában Jorge Martins Rosa felhívja rá a figyelmet, hogy Baudrillard vagy nem olvasta valójában Dicket, vagy csak futólag került ismeretségbe a műveivel – „futtában” olvasta őket. *Simulacres et simulation* című művében négy alkalommal hivatkozik rá, ám utalásai hemzsegek a hibáktól. Először is nevét helytelenül írja (K. Philip Dick), majd egy cselekményt hibásan tulajdonít egy regényének, összekeverve azt Dick egy másik művével (a *We can Build You* helyett: *The Simulacra*), félreírja az egyik könyvben szereplő lény nevét (papoola helyett: papula), és olyan jellemzőket tulajdonít neki, amelyek egy másik lényre illenek (a Nitz-légyre). Továbbá, míg Baudrillard úgy értelmezi Dicket, hogy nála a másolatoknak sosem létezett az eredetije, addig Martins Rosa szerint meggyőzően lehet érvelni amellett, hogy Dicknél mindig az eredeti megkettőződése a fontos.²⁶

Más filozófiai kapcsolatok után nézve ismét elővehetjük az angol Wikipédiát. Az enciklopédia több gondolkodót is felsorol, akiknél Dick a posztmodern előrevetítőjeként, illusztrációjaként jelenik meg. Ezek a szerzők azonban – mint pl. Slavoj Žižek a *Mátrix filozófia* című kötetben szereplő tanulmányában²⁷ – általában csak néhány sort szentelnek Dicknek. Ennyi erővel azt is mondhatjuk – csak hogy egy debreceni illetőségű filozófust idézzünk meg: Dick hatást gyakorolt Vajda Mihályra, mivel ő felfedezte benne a „midcult” megvalósulását. *Szókratészi huzatban* című naplókötetében így írt a filozófus: „Dick: olvasmányos, de rossz irodalom. A történet viszi előre a regényt, de alakokat nem tud teremteni: a szereplők nem hús-vér emberek, hanem funkciók a történetben. Ez lenne a midcult? Lehet. Egy valamilyen értelemben művelt rétegnek szól, olyanoknak, akik kiismerik magukat a 20. század történetében, és van viszonyuk a történelemhez, de az esztétikum kívül esik a szférájukon. Vagy éppen az egész napos hajsza után nagyon fáradtak. Mintha a már divatból kiment krimi funkcióját töltené be.”²⁸

Hivatkozni lehetne itt a nem is olyan rég megjelent *Philip K. Dick and Philosophy* című könyvre is.²⁹ Kiábrándító módon azonban ez a kötet a *Popular Culture and Philosophy* sorozatnak csupán a 63. (!) darabjaként látott napvilágot – olyan, Magyarországon sem különösebb elismert művek, mint a *Metallica és filozófia*, a *24 és a filozófia*,³⁰ vagy olyan magyarul meg nem jelent kötetek, mint amilyen a *World of Warcraft* vagy a Spongyabob Kockanadrág filozófiájáról szóló könyv – után. Az a benyomásom továbbá, hogy ez a darab, a maga 500 oldalával, nem nyújtja azt a színvonalat, amelyet elvárhatnánk tőle.

26 Jorge Martins ROSA, *A Misreading Gone Too Far? Baudrillard meets Philip K. Dick*, Science Fiction Studies, 2008/1, 60 – 71. (Továbbá a lábjegyzetek nélkül megjelent *International Journal of Baudrillard Studies* 2013/1-es számában is.) Elérhető az interneten: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/104/Rosa104.htm> [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.] Vö. <http://kultuer.hu/2013/09/a-szimulakrumok-iranyitasa/> [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

27 Ld. Slavoj Žižek, *A mátrix: avagy a perverzió két arca = Mátrix filozófia*, i. m., 293.

28 VAJDA Mihály, *Szókratészi huzatban*, Pozsony, Kalligram, 2009. 172.

29 *Philip K. Dick and Philosophy*, szerk. D.E. WITTKOWER, Chicago, Open Court, 2011.

30 Utóbbiról ld. Turi Márton recenzióját: <http://kuk.btk.ppke.hu/hu/content/filoz%C3%B3fia-k%C3%ADnos-napja> [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

ÖSSZEGZÉS ÉS CSAVAR

A fenti megállapítások és példák a következő pontban érnek össze. Úgy tűnik számomra, a populáris kultúra *egyik* igazolási stratégiája a hatástörténeti fontosság kimutatásának hajszolása, elsősorban az elit kultúra irányában. Mindeközben a populáris és a magas kultúra kölcsönhatása sokszor a fraktális szóródás logikája mentén valósul meg, avagy illuzórikus. Mindez Philip K. Dick esetében szembeötlő különösen. A fentiek azonban korántsem jelentik, hogy ne érdemelne figyelmet Dick munkássága.³¹ Sőt: a hatástörténeti kapcsolatokat sem tagadom mindenestül. Tulajdonképpen arra kívánom felívni a figyelmet, hogy a „hatástörténeti láz” helyett a kapcsolatok és hivatkozások, valamint azok jelentőségének józanabb kezelésére lenne szükség. Túlértékelés helyett bizonyos fenntartásokkal kell kezelni a pop, illetve Dick magaskulturális befolyását és ennek a „hitelesítésben”, az elismerés kivívásában játszott szerepét is.

Mint ahogy bizonyos fenntartásokkal kezelendők a fent mondottak is, hiszen az előadottak valamilyen mértékig a „talpukra” avagy a fejük tetejére állítva is igazak lehetnek. A csavart pedig két délszláv filozófus hozza. Tanárom, Nenad Mišćević figyelmeztetett arra, hogy a filozófusok hivatkozásai a populáris kultúra termékeire (pl. blockbusterekre) a filozófia népszerűsítésében, marketingelésében játszanak fontos szerepet.³² Így amikor egy ilyen kapcsolat létrejön (mint amilyen a Dick és Baudrillard közötti), az tulajdonképpen a filozófiát szolgálhatja, annak létjogosultságát erősítheti. A másik délszláv filozófus, a már szerepeltetett Žižek szintén azok közé tartozik, akik számtalanszor hivatkoznak a popkultúrára. Amikor arról faggatták, honnan veszi a bátorságot, hogy olyan filmeket is boncolgasson, amiket még nem is látott, így válaszolt: „[...] jó hegelianus vagyok. Ha van egy jó elméleted, felejtsd csak el a valóságot.”³³ Vagyis, mondhatnánk, ekképpen az alkotásokat aktuális, anyagi megvalósulásuk esetlegességeitől függetlenül, mintegy a maguk idealitásában veheti szemügyre. Tehát ha Baudrillard valóban nem, vagy épp csak felületesen, csak félig odafigyelve, „az egész napos hajsza után nagyon fáradtan” olvasta Dicket – annál jobban tette.

31 Mindent egybevetve is hatásosan érvel Sutin Dick jelentősége mellett. SUTIN, *Isteni inváziók, i. m.*, 9 – 21; SUTIN, *Bevezetés, i. m.*, 13 – 31.

32 Itt említhető, hogy Dick népszerűsége Baudrillard otthonában, Franciaországban régóta kiemelkedő volt.

33 Ld. <http://www.theguardian.com/culture/2010/jun/27/slavoj-zizek-living-end-times> [Letöltés ideje: 2014. 09. 15.]

Fekete Ildikó (1988) Debrecen. A Debreceni Egyetem Szabaddölcsészet alapszakos hallgatója volt, majd Kommunikáció- és Médiatudomány mesterszakos hallgatóként végzett 2014-ben. A Hatvani István Szakkollégium és a DETEP tagja volt.

Fekete Ildikó

A SOROZATELV VÁLTOZÁSAI ÉS ÚJ SOROZATFORMÁK A KONVERGENS TELEVÍZIÓZÁS MÉDIAKÖRNYEZETÉBEN

Az internet térnyerésével, a konvergens televíziózás kialakulásával megváltozott a hagyományos broadcast modell esetében érvényesülő felhasználói magatartás, miszerint a befogadó a televíziós műsorrend szigorú követése mellett nézte az adásokat. Tartalom helyett a csatornalojalitás működött, a néző leginkább egy csatorna folyamatos műsorrendjét követte figyelemmel a műsorok közti kapcsolgatás helyett. Mára ez jelentősen átalakult, sokan az internetes felületről tájékozódnak, néznek különféle műsorokat. Időbeli kötöttség nélkül a műsorok szinte bárhol elérhetővé váltak. A televízió és a web összekapcsolódása lehetővé tette az online – azonos érdeklődési terület mentén kialakuló – közösségek létrejöttét, melyek az azonnali chatbeszélgetéseken, fórumokon, blogokon, saját csatornákon tartják a kapcsolatot, és a közösségi élmény fokozására hivatottak.

A megváltozott médiakörnyezet számos kihívás elé állította a sorozatkészítőket, hiszen a technikai fejlődés lehetővé tette az időben eltolt sorozatnézést (*time shifting*), valamint az évadok egyben való fogyasztását. A hozzáférés mellett az előállítás módja is jóval egyszerűbbé vált. A professzionális tartalomelőállítók (csatornák) mellett a nézői, közösségi aktivitás intenzívebbé válása a félprofesszionális tartalomelőállítók (rajongók) megjelenését hozta el. Ezt segíti a kép- és hangszerkesztő eszközök használatának egyszerűsége, ami maga után vonta a sorozatok kumulatív világának kiterjesztését is. Adottá vált tehát a sorozatok egész évadának nézhetősége, azok kedv és igény szerinti ismétlése, felhasználók általi újracsomagolásuk, valamint az adott epizód nézése közbeni chatbeszélgetésekben való részvétel. Másrészt pedig újfajta sorozatformák indultak hódító útra, melyek rövideységük és könnyű elérhetőségük miatt egyre népszerűbbé váltak. Im-máron lehetőség van öt-tíz perces *mobizódok* megnézésére – akár sorban állás közben is. Mindezen változások a fikciós sorozatok készítőit nagyobb kreativitásra ösztönzik mind a történetmesélés, mind pedig a formanyelvi megoldások tekintetében. Az időbeli kö-

töttség megszűnése a *cliffhanger*¹ technika jelentőségét csökkentette, és egyre nagyobb hangsúly került a látványra, a szokatlan technikai megoldásokra, az újdonságokra (téma, történet tekintetében is).

Vizsgálatom a médiakörnyezet formálódása miatt átalakult sorozatfogyasztásra irányul. Vajon a konvergens televíziózás hogyan alakítja át a sorozatelveket és ezzel együtt a befogadói attitűdöt? Milyen új sorozatformák alakulnak ki, milyen új technikai megoldások születnek? Hiszen máris elszaporodtak az olyan médiumbeli lehetőségek, mint a mobiltelefon, vlog vagy websorozat, melyek felülírják a hagyományos televíziózás korában kialakult sorozatformákat.

A KONVERGENS TELEVÍZIÓZÁS

A konvergens televíziózás kialakulásának folyamata rávilágít az iparági stratégiákra és technikai lehetőségekre, melyek lehetővé tették a televízió és web közötti konvergenciát. Mindezek a médiumbeli, narratívabeli, technikai és formai részletekben történő változásokkal karöltve eredményezték a nézők sorozatokhoz fűződő lojalitásának növekedését. A hagyományos tévéipar logikája a tartalmak szűkös elérhetőségén, az elosztások feletti erős kontrollon, valamint a terjesztés kizárólagosságán alapult. A termékeket kevés számú, ellenőrzött csatornán és platformon tették közzé. Az ablakrendszer (*windowing*) révén a tartalmak terjedésének időbeli dinamikája szabályozottan folyt. Az internet világában ugyanez a *walled garden* modell. Az internet fejlődését látva a médiaipar szereplői a hagyományos tévémodell teljes megszűnésének eljövételét látták bekövetkezni, mely alaptalannak bizonyult, hiszen a médiakonvergenция lényege a hibridizálódás, a különálló modellek összemosisódása. A kialakuló intézményrendszer képes összekapcsolni a webes és tévés platformokat, a televíziós tartalomszolgáltatást a webes közösségekkel, felhasználói tevékenységekkel, lehetővé téve a tartalmak decentralizált, szabadabb áramlását. A „versengő konvergenция” modellt (különböző platformok közül egyik egyeduralmukodóvá válik – kettőből egy lesz) felváltja a „kiegészítő konvergenция” modell, melynek köszönhetően az elkülönült platformok helyett azok egybeolvadása jön létre: három, egymáshoz sokféleképpen kapcsolódó médiaformátum alakul ki.²

A konvergens médiatér tulajdonságai közé sorolható az egyre több online csatorna webes megjelenése, a tematikus csatornák és a tipikus televíziós műfajok elszaporodása (sorozatok, élő közvetítések). Egyre inkább elterjedt a videók lineáris összefűzése (playlistek lejátszása), a tartalmak fogyasztásának időbeli szabályozása (a tévéműsorok webes terjesztését a tévécsatornák saját műsorrendjükhöz igazítják). Megkezdődött a

1 Technikai fogás, amely a folytatásos narratíva esetében az adott epizód végi feszült szituációt jelöli, amelyre megoldást csak a következőben ad a kétely, bizonytalanság és izgalom fenntartásával. Az epizód végi elvágás ülteti a nézőt a következő héten is a képernyő elé.

2 CSIGÓ Péter, *A konvergens televíziózás*, Bp., L'Harmattan, 2009, 51.

platformok együttes használata, a műsorok egyidejű közzététele tévében és weben. A felhasználók lehetőségei szintén tágultak: alkalmuk nyílt a műsorok sugárzást követő online megnézésére, egy esemény közvetítése közbeni chatbeszélgetésre, valamint élő médiaesemény követésére is. Ezek együttélése a streamelt tartalmak³ azonnali és állandó webes hozzáférhetőségén alapul. A felhasználói tömegnek se ideje, se kapacitása a tartalmak megkeresésére, igénylik a műsorszerkesztő szolgáltatásokat. A konvergens televízió létrehozhat egy nyitott, a felhasználók által is alakítható tévés platformot.

Csigó Péter megfogalmazása szerint „a konvergens televíziózás fogalma alatt azt az intézményrendszert értjük, amely a streamelt, reklámokkal finanszírozott, csatornába csomagolt online videotartalmak termelését és elosztását végzi, és amely lehetővé teszi az online csatornák összehangolását a hagyományos tévécsatornákkal és az online VOD (Video on Demand) szolgáltatással”.⁴

TECHNIKAI FEJLŐDÉS, A LEHETŐSÉGEK KIAKNÁZÁSA

A klasszikus tévéipar modelljének három feltevése, hogy (1) a nézők saját idejük szerint tévéznek, nem a programokhoz igazodva, (2) csatornalojalítás a program felett áll, (3) a nézői lojalitást a szerkesztett műsorfolyam (*flow*) biztosítja, programok kiragadása helyett. A sokplatformos médiatérben a fogyasztó már egyedi műsordarabokra figyel, kapcsolgat a számára érdekesnek tartott programok között.

A videomagnó és különböző felvevőrendszerek megjelenése a műsorok időbeli befogadásának rugalmasságát tette lehetővé az online videoportálok, archívumok eljövételével karöltve. Ezek az időben *eltolt médiafogyasztás (time shifting)* – tehát egy új tévé nézési, fogyasztási szokás – kialakulását hozták magukkal. Míg a *heavy shifterek* az egy időben sugárzott műsorok felvételére fókuszálnak, a *light shifterek* csak alkalomadtán rögzítenek.

Az internet elterjedésével, a *web1.0* az internetes tartalomletöltést engedélyezte saját adathordozóra. A *web2.0*, illetve a konvergens televízió megjelenésével már a tartalmak letöltés nélkül, online válnak elérhetővé, csökkentve a tartalmak iránti birtoklási vágyat, az azonnali elérhetőség lehetősége mellett. Aktivitás a streamelt videók nézésében és azok különböző felületeken való beágyazásában mutatkozik meg. Ez a *szimultán médiafogyasztás* jelenségét hozta el. A televíziós adással egy időben az interneten való szörfözés folyik, a műsorhoz kapcsolódó oldalak látogatása.

3 A streamelés mint adatátviteli technika különféle médiatartalmak gyors továbbítását, letöltését teszi lehetővé az interneten keresztül. Az adott fájl csomagokra bontva kezeli, melyek minősége az eredetinél rosszabb, viszont a felhasználó lényegesen gyorsabban megnézheti az adott video-, vagy audiófájlt. Ezen az elven működnek az online rádiók, és az online videomesztő portálok is (pl.: YouTube).

4 CSIGÓ, *i. m.*, 58.

NARRATÍVABELI ÁTALAKULÁS

A hangsúlyeltolódás a televíziós sorozatok narratíváján is érzékelhető. A fokozódó felhasználói igények kikövetelték a bonyolultabb történetvezetést és az epizódokon átívelő cselekményszálak beépítését az évadokba. Az *epizodikus narratív szerkezet* minden részben új történetet mesél el, a kezdeti idilli állapot felbomlik, melynek az epizód végére helyre kell állnia, nyitott kérdések nélkül. Ez vonzza az alkalmi nézőt, hiszen így előzetes információk nélkül is élvezhetőek a történetek. A *cliffhanger* technika az epizódon belül funkcionál, nem a legvégén.⁵ Ide sorolható például a *JAG – Becsületbeli ügyek* (JAG, 1995), *Rex felügyelő* (Kommissar Rex, 1994), *Gyilkos elmék* (Criminal Minds, 2005), *Dr. Csont* (Dr. Bones, 2005) és *A helyszínélők* című sorozat valamennyi változata, de ide tartozik a szituációs komédia műfaja is. Színházi jellegű, kevés és stilizált környezettel, steril díszletekkel operál, kisszámú (öt-hat) központi karakterrel dolgozik. Leginkább verbális műfaj, a dialógusnak óriási szerepe van a történetmesélésben. A szereplők tipikus figurákat visznek színre, ami az élvezet forrását jelenti. A bemutatott történetek, cselekményszálak egyszerűek, a komikum a szituációkból és a karakterekből, azok eseményekre adott válaszreakcióikból ered, így könnyű bekapcsolódni.⁶ Itt a *modularitás, fragmentált tartalomgyártás* iparági stratégia lesz fontos. A folyamatos újracsomagolás révén használt kreatív sablonoknak köszönhetően, az ismétlődésekben lévő különbségek felfedezése és élvezete teremti meg a felfokozott befogadói élményt. A moduláris jellegű építkezésnek köszönhetően az egyes epizódok története mellékessé válik, hiszen arra vagyunk kíváncsiak, hogy a szereplők hogyan cselekednek tipikus tulajdonságaik révén újra és újra, hasonló módon.⁷ Az *Így jártam anyáttal* (How I Met Your Mother, 2005) című sorozatban Ted folytonos szerelmi csalódás áldozata lesz, Barney minden este más nővel tér haza, Lily és Marsall a legveszedelmesebb vita után is kibékül. A műfaj élvezetének forrása a biztos tudás (és a várható válaszreakciók) mellett mégis a folyamatos változásban rejlik. A szereplők jellemfejlődése révén a néző újabb problémamegoldási stratégiákat figyelhet meg, így az adott karakter és annak cselekvései nem válnak unalmassá.

A *szeriális narratívát* már az epizódokon át folytatódó cselekmény jellemzi. A történet helyett a szereplők közti kapcsolatokra, változásokra helyeződik a hangsúly: a fő kérdés, hogy az adott esemény „milyen hatással lesz” a kapcsolati hálóra. Az élvezetet és gazdasági hasznát a történet hosszú távú követése teszi lehetővé.⁸ Épp ezért fontos iparági stratégiája az *esemény-programming*. Az 1990-es évektől hangsúlyos a formabontó, eseményszámba menő, újdonságot hozó műsorok megléte. A *water cooler* műsorok

5 Jason MITTEL, *Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban*, ford. HAGEN Péter, Bp., Metropolis, 2008/4, 30–53.

6 KRIGLER Gábor, (folyt. köv.): *Hogyan írjunk tévésorozatot*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2004, 245–285.

7 CSIGÓ, i. m., 79.

8 MITTEL, i. m., 30–53.

lényege, hogy a nézőket a sugárzás másnapján, a közösségben való megvitatásra ösztönözzék.⁹ Ilyen esemény-programming a *Vészhelyzet* (*ER*, 1994), *Lost* (*Lost*, 2004), *Született feleségek* (*Desperate Housewives*, 2004), *American Idol* (*American Idol*, 2002), 24 (24, 2001), *Homeland* (*Homeland*, 2011), *A rejtély* (*Fringe*, 2008), *Graceland* (*Graceland*, 2013), *Hazug csajok társasága* (*Pretty Little Liars*, 2010), *The Killing* (2011) és *A törvény nevében* (*True Detective*, 2014). A legjobb alapanyagok kétségtelenül a sorozatok, hiszen azok minden egyes epizódja eseményszámba megy, valamint kialakul egy kapcsolat az egyedi néző és a nézők közössége között, részese lehet az aktuális buzz, divathullám, mánia keltette pezsgésben.

A *komplex narratíva* az előbbi formák keverése helyett a hangsúlyeltolódást testesíti meg. Szabálytalanság, a cselekmény és szereplők drámai eszközzel való formálása jellemzi. Megfelelő az összetett történet és elbeszélésmód alkalmazására, aktív értelmezést és figyelmet követel nézőjétől, vonzereje a felmerült központi kérdés megválaszolása. Legalább egy, évadon átívelő eseményszállal dolgoznak, a karakterek jelleme kisebb-nagyobb mértékben változik, fejlődik (karakterdrámák). A kapcsolatok és személyes drámák kibontakozásának téradása leghangsúlyosabb.¹⁰ A logikai háló jobb megértését segítik elő a time-shifting technikák, a videomagnó és DVD elterjedése, ami az újránézés lehetőségével teremti meg az újabb és újabb összefüggésekre való rácsodálkozás izgalmát. A hangsúly immáron a „*hogyan fog történni*” kérdésre irányul a logikai összefüggések megértése érdekében. A közönség igényli, hogy a történet belső logikája meglepetésekkel, akadályokkal és kielégítő magyarázattal szolgáljon.

Lényeges szempont a speciális narratív effektusok megléte, melyek kiszakítják a nézőt a diegetikus világból, hogy bele vesszen az elbeszélés mikéntjének csodálatába (*Lost*, 24), és újragondolásra készítse a megelőző cselekményeket illetően. Ilyen speciális effektus lehet a műfajkeverés (musicalbetétek – *Glee* – *Sztárok leszünk* [*Glee*, 2009]), nézőponteltolás – ezek felrúgják a történetmesélési konvenciókat, lehetőséget adnak a történetmesélési technikák boncolgatására. Gyakran alkalmazott módszer az *analepszisz*, a kronológia megváltoztatása (*flashforward*, *flashback*,¹¹ dinamikus felütés), az álom- vagy fantáziajelenetek használata. Érdekes eszköz a narrátor alkalmazása, mely során ugyanaz a történet több – narrátori vagy szereplői – szempontból kerül elbeszéléssre (*Született feleségek*, *Így jártam anyáttal*, *Grace klinika* – *Grey's Anatomy*, 2005, *Vámpírnaplók* – *The Vampire Diaries*, 2009, *Dexter* – *Dexter*, 2006). A világos történetvezetési támpontok és útjelzők hiánya növeli az aktivitást és az elkötelezettséget a történet minél teljesebb megértése érdekében. A néző igényli a narratíva belső logikájának meglepetéseit, ugyanakkor a kielégítő magyarázatokat is. Ezen narratíva esetében válik érdekessé

9 CSIGÓ, i. m., 85–86.

10 MITTEL, i. m., 30–53.

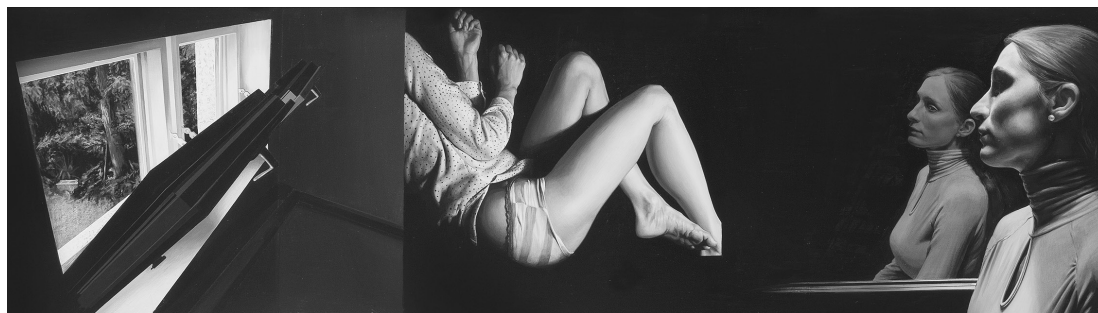
11 Az *Így jártam anyáttal* egésze egy flashback, mely 25 év eseményeit járja körül.

az *élménykiterjesztés* logikája, a „kumulatív narratívák” megjelenése, az egyes epizódok történetének kiegészítése. Ennek egyik sokat használt egyszerű eszköze a szereplők közötti érzelmi viszonyrendszer hosszú távú alakulása. (pl.: a *Vészhelyzet* magánéleti problémáinak epizódokon túlcsorduló drámái, az *X-akták* – *The X-Files*, 1993 – főszereplői között érezhető vonzalom). Csigó Péter szerint „»kumulatív világépítésről« beszélhetünk, olyan narratív univerzumokról, amelyek a befogadótól a korábbiaknál jóval intenzívebb bevonódást és figyelmet, egy újfajta felfedező-értelmező beállítódást kívánnak meg.”¹²

A TARTALOMELŐÁLLÍTÁS ÚJSZERŰ MÓDJAI

A fenti változások lehetővé tették a befogadói tartalomelőállítást, így a professzionális előállítás mellett a nézők is részesei lehetnek a folyamatnak, ami a csatornák és a rajongók közti kölcsönösség felismerésében teljesedik ki. Online „élményterek” hozhatók létre a teljes műsoroknál rövidebb részletek újrakombinálása és összeszerkesztése révén. Ezért jöttek/jönnek létre a tematikus csatornák, saját felhasználói oldalak, csatornák, hiszen a flow elvesztette jelentőségét. A sorozatokat kedvelők néhány weboldalt, csatornát, videomegosztót tartanak észben, és követnek figyelemmel, ahelyett, hogy a megannyi csatorna műsorfolyamából válogatnának. Szinte megszámlálhatatlan sorozatból válogathatnak, valamint pontosan tudják, hogy az őket érdeklő tartalom mikor és hol válik elérhetővé számukra. Így elég nyomon követniük 3-4 csatorna „műsorrendjét”, ahonnan aztán a kiválasztott tartalom időbeli kötöttség nélkül elérhető lesz számukra.

Ezért alakulnak a különféle rajongói közösségek, ahol a „továbbépített” világban kiteljesedhetnek, újfajta interpretációt adva a sorozatnak – a fogyasztók tartalom helyett inkább kontextust teremtenek, melyben a tartalom életképessé válik (a blogbejegyzés újságcikkre reagál, *MySpace*-felhasználók zenekarokkal vagy zenekarokról beszélgetnek). A felhasználók, rajongók (akik a legnagyobb rálátással tudják követni azon speciális felhasználói közösség igényeit, melynek maguk is a tagjai) számára lehetőség nyílt multimédiás tartalmak újracsomagolása, összeszerkesztése révén saját online csatorna fenntartása, saját közösség felépítésére.



¹² CSIGÓ, i. m., 87.

ÚJ, RELEVÁNS NÉZÉSI MÓD: FAN-GEEK

A rajongók gazdasági szempontból óriási hasznot jelentenek a csatornának, hiszen a *fan* és *geek* csoportok által egy újfajta értelmező közösség lép fel, jelenik meg az online térben. A számukra lehetővé váló tartalomgenerálás fokozza lojalitásukat az adott csatorna, sorozat iránt.

Terminológiai értelemben a *fan* rajongót jelent, átlagos néző helyett egy értelmezői közösség tagja, amelynek tagjait a sorozatok (újra)nézése, interpretálása, értelmezése, az ábrázolt diegetikus világ további (fel)építése kovácsol össze. Szubkultúra, amit a fogyasztás határoz meg. Hajtja őket a szövegek újabb és újabb jelentésének létrehozása, akár újak bekapcsolásával annak értelmezésébe. A rajongók másik csoportjába a *geek*ek sorolhatók, akik a sorozatokat előnyben részesítik más szórakozási formákkal szemben. Izgatottan várják a soron következő epizódokat, azonban nem jellemzi őket az újránézés és interpretáció, a kumulatív építkezés, a blogok olvasása és kommentelése. A rajongást nem közösségi élményként tekintik, és a szövegek fanek által preferált értelmezéseivel sem feltétlen vannak tisztában.¹³ Új sorozat(ok) megtelelése a cél, ehhez ad kiváló terepet például a sorozatjunkies.hu és a comment.com internetes portál (sorozatok részletes elemzése, nézettségi adatok, intenzív véleménycserék).

A *fanek* lojalitása garantálja a folyamatos érdeklődést, az előállításban bekövetkezett szerepük pedig segíti a társaságokat. Cél a nagyobb nézői aktivitás elérése, az ideális néző immár nem passzív (*coach potato*), hanem maga is aktív részese a sorozat kumulatív világának kiterjesztésében. Olvassa a sorozathoz kapcsolódó könyveket, nézi a klipeket, *trailereket*, anyagokat készít (*desk potato*). A moduláris tartalomgyártásnak köszönhetően még inkább egyszerűvé válik a műsorok újrakeverése, a darabkák új köntösbe és interpretációba ágyazása. A *fan*aktivitás fokozásának egyik eszköze az ún. húsvéti tojások (*Easter eggs*). „A húsvéti tojások elnevezése igen érzéketlen: olyan, a sorozat szövegében elrejtett utalásokról van szó, melyek csak a későbbiek során nyerik el az értelmüket azok számára, akik rájuk leltek.”¹⁴ Az apró elejtett (verbális, vizuális) utalások, amelyek epizódok vagy akár évadok múltán köszönnek vissza, óriási örömet képesek okozni a rajongóknak, akik a kezdeti kíváncsiság után, mikor a válasz végre megérkezik, jogosan büszkéek, hogy felfigyeltek a látszólag jelentéktelen mozzanatra.

13 GOLLOWITZER Diána, *Újmédia – új rajongók? Fankultúra az analóg-digitális váltás után*, Prizma, 2012/2, 2–15.

14 Uo., 14.

ÚJFAJTA SOROZATFORMÁK

A megváltozott médiakörnyezet, a technika előretörésének, a tartalomelőállítás kreativitásának, illetve a rajongói elkötelezettség minél erőteljesebb megnyilvánulásának köszönhetően a 2004-2006-os évek kezdeményezései, a *mobizódok*. Az első szárnypróbálgatások a 24 című sorozat kapcsán kaptak lábra, amikor a brit Vodafone és az amerikai Fox stúdió leforgatott 24 darab, kifejezetten mobiltelefonra tervezett, egyperces epizódot. A mobizódban rejlő lehetőség a formátum lényeges jellemvonása, nem sorozatokból kivett részletek, hanem a történéseken alapuló klipek, melyek rövidségük miatt kiváltképp szórakoztatnak.¹⁵

A *websorozatok* videomegosztókon és közösségi oldalakon terjesztett szériák, melyeknek előnye alacsony költségvetése és rövidsége. Tetszőleges időpontban, bármikor megnézhetőek, hosszúságuk 1-től 10 percig terjedhet. Szórakoztatóak, pihentetőek és egyszerűségük közelebb hozza őket nézőjükhöz. A webizód, egyik értelmezésében, olyan – általában 5 percnél nem hosszabb – online megjelenő epizód, melynek célja, hogy a televíziós „anyasorozat” egyes évadjai közti szünetben fenntartsa a rajongók érdeklődését úgy, hogy a fő cselekménybe be nem avatkozó (háttér)történeteket mutat meg, a folytonosság élményét nyújtva ezzel a nézőknek.¹⁶ Elterjedésében a videomegosztó-oldalak játszottak jelentős szerepet. Látjuk tehát, hogy egy újfajta sorozatforma létrejött egy újfajta technikai elérhetőség tette lehetővé.

A webizódok másik fajtája a kizárólag internetre készült epizódok, amelyek már lehetnek némileg hosszabbak (kb. 7-20 perc), de jellemzően így sem érik el a kereskedelmi televíziós epizódok átlagos hosszát. Jelentős hányada egyszerű vígjátéki alapszituációból indul, és *sitcomokhoz* hasonló pergő párbeszéddek, túlzó színészi játék és ironikus hangnem jellemzi őket. Kiváló példa a *Dr. Horrible's Sing-along-blog*, melynek főhőse egy ügyetlen titkos szuperhős, aki mosodába jár, hogy a kiszemelt lány közelébe férközhessen. „Az internetre jellemző »amatőr esztétikával« összhangban a websorozatok a videoblogok és homevideók jellegzetességeit mutatják: áldokumentum-formára és közvetlen hangvételre törekednek, és az epizódok sokszor azt az illúziót keltik, hogy maguk a szereplők veszik fel, vágják össze és teszik közzé azokat a világhálón.”¹⁷ Az egyik – lebukása miatt – elhíresült websorozat *lonelygirl15* néven futott, melynek főszereplője pontosan azokról a problémáiról beszélt közönségének, amik a hozzá hasonló korosztályt (tinédzser lányokat) érintette. A nézők pedig még tanácsokat is adtak *lonelygirl15*-nek.

15 *Tévézés mobilon – marokmozi*, Fn24, 2006. március 05.

http://fn.hir24.hu/csucsfogyaszto/2006/02/27/tevezes_mobilon_marokmozi?action. [Letöltés ideje: 2014. március 27.]

16 PÁLOS Máté, *A websorozatok és a transzmediális elbeszélés kérdései*, Metropolis, 2012/1, 72–81.

17 PÁLOS Máté, *A magányos lány: Történetmesélés az interneten – A websorozatok*, Mozinet, 2010 tél, 11.

Mivel a websorozat nem választható el egyértelműen a reklámfilmek vagy vírusvideók műfajától, ezért egyik típusa a márkázott webizód, amelyet egy márka tulajdonosa készített és közvetít (vagy finanszírozza közzétételét) főként márkaépítési céllal. Az IKEA által szponzorált *Easy to Assemble*¹⁸ című sorozat – melynek ötletgazdája Illeana Douglas amerikai színésznő – története szerint az IKEA-dolgozók félig magukat játsszák, akik a show-bizniszből kilépve áruházi dolgozókként szeretnének karriert építeni maguknak. A felvételeket javarészt a kaliforniai IKEA áruházban készítették, így mindenhol a márka termékei, feliratai láthatók, a színészek ruháin pedig elkerülhetetlen a logó. A websorozat amerikai hagyománya messzebbre nyúlik a hazainál, de mind a professzionális, mind pedig a félprofesszionális tartalomelőállítók kezdik felfedezni előnyeit: kevés befektetéssel a rajongók tartalomhoz juttatása.

Az önreprezentáció eszköze a *vlog*, mely felület alkalmas a rajongók személyiségének kinyilvánítására – legyen az egy személyes napló vagy egy sorozatremix, mely jelzi szerzőjének viszonyát a benne foglaltakhoz.¹⁹ A szerzők saját magukról tesznek közzé történeteket, információkat videonapló formájában. Ide sorolhatók a saját készítésű klipek, kisfilmek, sorozatremixek, újraserkesztett populáris termékek: szinte minden, ami a személyes identitást segít megmutatni. A felhasználók gyártotta termékek kiváltképp gazdasági szempontból üdvösek a csatornák számára. Mind ez az attitűdváltozás (a csatornák által elérhetővé tett tartalmakhoz való hozzáférés, a felhasználók részéről pedig készítés a tartalmak generálására), mind pedig a technika (olyan programok megjelenése, melyek minimális technikai tudás mellett alkalmasak tartalmak többféle felhasználására) kellett ahhoz, hogy ez egyre általánosabb gyakorlattá váljon. Ennek elsődleges terepe kétségkívül a *YouTube*, ami kezdetben a vírusvideók terjedésének köszönhetette népszerűségét, s megfelelő teret nyújt arra, hogy a felhasználók minél szélesebb körben tegyék elérhetővé tartalmaikat.

ÖSSZEFOGLALÁS

Írásomban arra kerestem a választ, hogy a megváltozott médiakörnyezetnek, a konvergens televíziózás kialakulásának köszönhetően hogyan alakult át a sorozatok befogadásának módja, milyen akadályokat (vagy lehetőséget) jelentett a sorozatok weben való elérhetősége és életképessége, valamint milyen újításokra, kreatív megoldásokra volt/van szükség, hogy a nézői figyelmet megragadják és fenntartsák.

A médiumok közti váltás a sorozat nézését tette rugalmasabbá. A felvevőrendszerek segítették az időben eltolt fogyasztást (*time shifting*), az internet pedig a különböző

¹⁸ *Filmsorozat az IKEA-tól*, Szívlapát, 2010. február 19.

http://szivlapat.blog.hu/2010/02/19/filmsorozat_az_ikeatol. [Letöltés ideje: 2014. március 27.]

¹⁹ MÁRYUS Imre, *Színpadok, hálósobák és csatornák: Önreprezentáció a YouTube-on*, Apertura, 2012 nyár, <http://apertura.hu/2010/nyar/matyus> [Letöltés ideje: 2014. március 27.]

médiumok egyidejű fogyasztását (szimultán médiafogyasztás). Az egyre fokozódó felhasználói igények kikövetelték a bonyolultabb történetvezetést és az epizódokon átívelő cselekményszálak megjelenését.

Adottá vált az internetes felületről való tájékozódás, különböző műsorok nézése. A broadcast és online csatornaszám emelkedése mellett elvárássá vált a gondosan szerkesztett és újracsomagolt tartalom, közvetlen kapcsolat alakult ki a termelő és fogyasztó között, tartalmak köré épülő közösségek szerveződtek, melyeket az azonos érdeklődési kör generált. A tartalomelőállítás közelebb került a befogadóhoz, a professzionális előállítás mellett megjelent a (fél)professzionális tartalomelőállítás, ami a fankultúra eljövételét hozta magával, mely a tévécsatornák mellett újabb sorozatformák előállításában működött közre – a nézői igények kielégítésének, a saját csatornához való csalogatásnak és ott a nézők megtartásának céljából. A mobizód, a websorozat és a vlog pedig egyaránt a rövidsége és költséghatékonysága miatt válhatott ennyire népszerűvé.



Mészáros Péter (1988) Debrecen, Miskolc. A Debreceni Egyetem kommunikáció- és médiatudomány alap- és mesterszakán végzett, a DEIDI Mediális kultúratudományi alprogram PhD hallgatója. A DETEP résztvevője volt, az Alföld Stúdió tagja. A 2013-as kaposvári OTDK Média és médiaelmélet tagozatában első helyezést ért el.

Mészáros Péter

PARATEXTUS HATÁRÁN FELHASZNÁLÓI KONTEXTUSTERMELÉS, KONVERGENS TELEVÍZIÓ, MOBILAPPLIKÁCIÓ*

Ez az írás abból a prekoncepcióból indul ki, mely a kortárs televíziós műsorfolyamban elsődleges tartalomszervezőnek tekinti a sorozatelve épülő audiovizuális tartalmak sugárzását. Mivel elsősorban globális jelenségek magyar recepciójáról lesz szó, így ebben a munkában televíziós sorozatok alatt elsősorban globális piacon jelenlévő, főleg fikciós alkotásokat értek.

A médianarratológia médiumértelmezése az egyes médiumok komplex egymásraultaltságára hívja fel a figyelmünket. Ha a televíziós műsorajánlóról, műsorújságról beszélünk nem tekinthetünk el a műfaj rádiós előzményeitől. (Természetesen távolabbra is vissza lehetne vezetni a társadalmi gyakorlatot, de ez ennek a dolgozatnak nem tétje.) Ami számunkra is fontos lehet, hogy már a tisztán hangzó médiaszövegek sem váltak, válhattak el teljesen az írás (vagy a nyomtatás) médiumától. A kezdetben a napi sajtó műfajaként, majd a tematikus magazinokban is megjelenő táblázatok a hangzó tartalmak oly fontos, Gérard Genette fogalma szerint értett paratextusát¹ tartalmazták, mint a tartalom elérésének időbeli keretei, valamint az ezt hordozó hullámok hossza. E gyakorlatot a televízió is továbbvitte. Történetileg a műsorszórást kísérő médiumok esetében különválasztható a szolgáltatótól származó katalógus hagyománya (tisztán leginkább a teletext technológia terjedésével valósulhatott meg); és a tematikus magazin hagyománya (rádió és televízió újság), ahol kritika, vagy más metaszöveg is helyet kap.

Az egymással szorosan összefüggőként értett médium-meghatározással párhuzamosan mind az újabb médiaelméletek, mind hétköznapi tapasztalataink a különálló médiumok egybeolvadását, konvergenciáját mutatják. Henry Jenkins nagy hatású

* Az előadás szövege a *KULTer.hu*, a József Attila Kör és a Debreceni Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszéke által szervezett, *A populáris kultúra medialitásának kérdéseivel foglalkozó III. KULTOK (KULTműhelyek Országos Konferenciája)* keretében hangzott el 2014. március 28-án.

1 Vö. Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Helikon, 1996/1-2, 82–90.

konvergenciaelmélete² és Csígy Péter magyarországi munkái a témáról³ pontosan leírják a technológiai konvergencia jelenségét, mely az egyes hordozók digitális médiakörnyezetbe való integrációját jelenti. A jelenségek azonban semmiképpen sem egyszerűsíthetők le az írott, hangzó és audiovizuális tartalmak érintőképernyőre vándorlásával. Ahogy Csígy írja: „A technológiák és iparágak konvergenciája fokozatosan bontotta le a hagyományos médiaipar termékeit, fogyasztási mintázatait addig elválasztó összes határvonalat. Ennek értelemben konvergálnak, összeolvadnak a televíziós műfajok [...], a televíziós műsorok és reklámok, a globális és a nemzeti médiakultúra, a tömegzés és rétegzés, a szöveges és képi kultúra, a politika és a népszerű kultúra, a társadalmi szerepek [...] és a médiapiaci szerepek (termelő, terjesztő, hirdető, fogyasztó).”⁴

Szigorúan a magyar televíziós piac aktuális jelenségeit szem előtt tartva a 2013 novemberére lezárult digitális átállás teremtette meg azt a technológiai hátteret, melyben Jenei Ágnes parafrázisával élve „kitágult a televízió”, a digitális környezet sajátosságai érték a hazai televíziózás gyakorlatát. A műsorfolyam és a fogyasztó kapcsolatának hagyományos mintázataként értett műsorújságok immár digitális formában, a mobilplatformok és a smart TV-k programjaiként jelentek meg: januárban indult a *UPC TV (Magyarország)* applikáció,⁵ március 10-én pedig a Magyar Telekom is elindította *Műsorújságát*, mely – mint neve is mutatja – klasszikus logikát követve időpont alapján és csatornánként csoportosítja a tartalmakat. Ezek az applikációk – habár a szolgáltatók portfólióját tekintve új platformon jelentek meg – nem szolgáltattak újdonságot a piacnak.

Jenei Ágnes 2008-as *Táguló televízió* című munkájában⁶ az itthoni gyakorlatban akkor még nem működő interaktív TV szolgáltatásai kapcsán már kitér a műsorkalauzokra vonatkozó akkori fejlesztésekre. Az elektronikus programkalauz vagy műsorújság meglátása szerint a csatornaszám robbanásszerű emelkedésének kezelésére nyújt lehetőséget.⁷ Ezek első verziói a frissen megjelent magyar szolgáltatói appokkal egyetemben inkább tekinthetők egy kiterjesztett teletextnek, ahol a testre szabhatóság jelent előrelépést. (Eddigi kutatásom alapján ez nem egyedi eset vagy lemaradás, sokkal inkább tekinthető a szolgáltató cégek gazdasági érdekét leginkább kielégítő megoldásnak.)

Jenei leír ugyanakkor egy 2007-es olasz fejlesztést. Az EPG-Board nevű megoldás egy közösségi szűrőként viselkedő programkalauz tervezete, mely figyelembe veszi, hogy

2 Henry JENKINS, *Convergence culture: where old and new media collide*, New York – London, New York University Press, 2008.

3 CSÍGY Péter, *A konvergens televíziózás: Web, TV, közösség*, Bp., L'Harmattan, 2009.

4 CSÍGY Péter, *A konvergens televíziózás: web, TV, közösség*, mindentudas.hu, 2011. 01. 22. <http://mindentudas.hu/metavita/metamindentudas/item/2594-a-konvergens-televiziozas-web-tve-kozossag.html> [Letöltés ideje: 2014. június 14.]

5 A hozzáférés UPC előfizetéshez kötött, így ezt kevésbé részletesen vizsgáltam.

6 JENEI Ágnes, *Táguló televízió: Interaktív műsorok és szolgáltatások*, Bp., PrintX-Budavár Média-kutató Alapítvány, 2008.

7 *Uo.*, 136.

a néző döntését a társas helyzet is meghatározza. Az olasz fejlesztők által feldolgozott szociálpszichológiai felismerések nyomán a következő tényezőket vették számításba:

- az emberek választásaira más emberek választásai is hatást gyakorolnak;
- az adott helyzet, interakció dinamikája is befolyásolja a döntéseket;
- a televíziónak rendkívül fontos a kapcsolatteremtésben és a kapcsolatok fenn tartásában betöltött szerepe.⁸ Tehát az EPG-Board leginkább egy virtuális közösség-szervező eszköz, amely azt a társas helyzetet szimulálja, mely a nappaliban állt fenn (vagy ült körben) az analóg korban. A közönség dönt a műsorok között, értékeli azokat (tetszik/nemetszik választással), és megjegyzést fűz hozzájuk. Kereséssel pedig a „kedvenc felhasználók” véleménye is megjeleníthető.

A mobilplatformok (melyekre a televíziókészülék is rákapcsolható) a konvergens média globális jelenségeihez tartoznak. A hazánkban is népszerű platformok (*Android*, *iOS*, *Windows* stb.) nemzetközi alkalmazásboltokat üzemeltetnek, ahol csupán nyelvi sajátosságok tesznek, vagy tehetnek piacspezifikussá egy alkalmazást. Magyar nyelvű technológiai szakportálok vagy közösségi oldalak esetében sem figyelhető meg a nemzetközi, angol nyelvű programoktól való elzárkózás. A dolgozatban példaként szolgáló applikáció is e sort gyarapítja, noha érdemes bővebb terjedelemben vizsgálni az ezzel együtt létrejövő kontextust.

Az *androidportal.hu* szerzője, Kobak, vagyis Koren Balázs újrakezdésében január 2-án kifejezetten sorozatok követésére használt programként ajánlotta Nadav Fima fejlesztő *Cliffhanger* elnevezésű mobilapplikációját.⁹ Tulajdonképpen kiindulhatnánk a több mint 1.000.000 letöltéssel rendelkező *SeriesGuide*-ből, de a *TV trakt*, *Traktoid*, *Traktato*, *TV Show Favs* stb. programokból is. Ezek mindegyike nemzetközi adatbázisokra (a népszerűbbek a *trakt.tv* honlapra) épít, amely további összeköttetésben van például az *IMDB* adatbázisával. A sorozatkövető appok alapvető funkciói az adatbázis elérése, naptárfunkció, valamint egy interaktív web 2.0-ás felületet véleménynyilvánításra

Ezeket a programokat a Jenei Ágnes által leírt olasz ötlet, a közösségi műsorajánló üzleti alapú megvalósításainak tekintem, melyek angol nyelven (a *SeriesGuide* nevű német program már magyarul is) elérhetőek a magyar piacon az *android* operációs rendszer boltjában, ingyenesen is. Azért maradok a *Cliffhanger* példájánál, mivel a szerző ajánlásai nem szponzoráció alapján, hanem a mobilprogramokkal szembeni szakírói elvárások/tapasztalok tükrében készülnek. Ennek sarokkövei az esztétikus kezelőfelület, a funkcionalitás, valamint az elérésre használt több eszköz egyszerű szinkronja. Ám ezek közül is az egyszerű, kifejezetten a használathoz igazított funkcionalitás szempontja válik elsődlegessé.

⁸ Uo., 138.

⁹ KOREN Balázs, *Cliffhanger*, Android portál, 2014. 01. 02. <http://androidportal.hu/2014-01-02/cliffhanger> [Letöltés ideje: 2014. június 14.]

Maga az adatbázis a *trakt.tv*-re épít. Ez egy szabadon elérhető, regisztrációval az említett mobilprogramokon keresztül is használható angol nyelvű honlap. Nem kötődik televíziós tartalomszolgáltatóhoz, reklámokból tartja fenn magát. Az oldal tartalmazza az egyes audiovizuális tartalmak címeit, a közreműködő alkotókat, egy ajánlónak tekinthető összefoglalót, illetve linkeket más adatbázisokhoz. Innen az applikáció minden alapvető információt importál. Az emlékeztető funkció beállítástól függően hangos értesítéssel is a felhasználó tudtára adhatja, mikor kerül először adásba követett sorozatának vagy sorozatainak következő epizódja. E mellett jelölhető, hogy a felhasználó mikor tekinti meg az adott epizódot, így ha nem a hazai szolgáltató periodikájában halad, könnyebb követni, melyik televíziós tartalommal éppen hol tart az ember. Külön rendezett a már adásba került és a következő epizódok felosztása. Mindezek mellett megosztási lehetőség és link érhető el azonos című *YouTube* videókhoz, melyek általában előzetesek.

Az app és a honlap is rendelkezik közösségi médiafelülettel. Ez alatt nem csupán a kommentálás (az applikációban kevésbé kihasznált) lehetőségét értem, hanem azt az összesítő százalékos adatot, mely arra vonatkozik, hogy adott sorozatrész hány felhasználónak tetszett és hánynak nem. Az összesítés a sorozat címéhez kapcsolva jelenik meg. Ennek a funkciónak az a jelentősége, hogy a célzott, cím szerinti keresés mellett kizárólagossá teszi az adatbázis lekérésének algoritmusát. Két opció van a kereső út kiválasztására: az úgynevezett 'Recomendations', mely az összesített értékelések alapján listázza a televíziós tartalmakat; illetve a 'Trending', mely az aktuálisan legnépszerűbb futó sorozatokat teszi láthatóvá.

Két fontos különbség figyelhető meg az adatbázisra építő elektronikus műsor-kalauz és a klasszikus értelemben vett műsorújság között. Az első a sorozatepizódok időbeliségére vonatkozik, vagyis nem től-ig időpontot hoz a felhasználó tudtára, amikor elérheti a tartalmat, hanem pusztán a „-tól”, a hozzáférhetőség kezdetét jelző időpont fontos: a globális piacon ez válik a legfontosabb információvá. A másik sajátosság pedig a felhasználói értékelésekkel összefont paratextus, mely népszerűség, az értékelők véleménye – és célzott keresésen kívül csak ez – alapján ajánlja más felhasználók figyelmébe az adott médiatartalmat. Itt csupán e második kérdéskört elemzem.

Ahhoz, hogy a digitális kontextus második sajátosságát értelmezni tudjuk, térjünk vissza Csigó Péter összefoglaló gondolataihoz a konvergens televízióval kapcsolatban. Ahogy írja: „A web 2.0-ás környezetekben kiépülő konvergens televíziózás létrehoz egy olyan médiakörnyezetet, amely egyszerre tartja fenn a tartalmak összeszerkesztésének, csomagolásának hagyományos gyakorlatait, és egyszerre jutalmazza a produktív felhasználói-rajongói magatartást (...), [melyet] a hagyományos televíziózás modellje egyáltalán nem volt képes kihasználni. Ezzel szemben a konvergens médiatér teret enged a fogyasztói produktivitásnak: a felhasználók tartalmakat ajánlanak, értékelnek és jut-

tatnak el egymáshoz, s ezáltal a médiaipar részévé válhatnak mint »kontextustermelők« – de ezenfelül akár tartalomtermelőként is beszállhatnak a médiaiparba.”¹⁰

A felhasználó, mint kontextustermelő viszonyát értelmezzük a televíziós sorozatok esetében bőséges angolszász szakirodalom felől. A televíziós sorozat a konvergencia jelenségét megelőző neotelevízió tipikus műfaja, vagyis a televízió saját médiumidentitásának, medialitásának leginkább megfelelő forma. A narratív sorozatok korai tapasztalatai alapján John Fiske a '80-as években vázolta fel ezen audiovizuális szövegek, és az ezekkel foglalkozó vagy ezekre építő anyagok szövegközi viszonyait: koordinátatengelyen ábrázolta – Roland Barthes-ra hivatkozva – az elsődleges szövegekre épített másodlagos szövegek iparát és változatait.¹¹

Fiske tengelyének egyik végpontján a tartalomelőállító vagy -szolgáltató ipar által készített professzionális szövegek; középen a kritika; másik végpontján pedig a laikus közönség, az úgynevezett cult TV (leginkább rajongói TV) sorozatok hatása alatt keletkező rajongói szövegek helyezkednek el. Stacy Abbott 2010-es *The Cult TV Book*-jában¹² már mellett érvel, hogy sem a cult, sem a minőségi (quality) sorozatokat nem textualista perspektívából, hanem az ipar/közönség viszonylatában kell érteni és vizsgálni. Ennek azonban az az előzménye, hogy Fiske nyomán a 90-es évektől kezdve a nagyszámú rajongói szöveg tapasztalatát éppen így próbálták értelmezni. Az akkori magyarázatokat röviden így foglalhatjuk össze. A sorozatok keltette rajongói attitűd hatására rengeteg fan fiction (rajongói szöveg), újraértelmezés vagy háttéranyag készült, főleg niche közönségnek szóló sci-fi, vagy fantasy sorozatok rajongóitól-rajongóinak. Ezekről Henry Jenkins írt először 1992-ben, majd hosszú akadémiai diskurzus nyílt arról, mennyire részei ezek az eredeti médiaszövegnek, illetve hol húzódnak a sorozat típusú médiaszöveg határai. Matt Hills 2005-ös tanulmányát foglalom össze.¹³

A szappanoperák konstans folytonossága és a más TV műsorokra jellemző „folyam” tulajdonképpen nem igényel olyan másodlagos szövegeket, melyek a cult TV egyre fontosabb járulékaivá válnak. A rajongói szövegek eredeti funkciója, hogy menedzselje a fikciós sorozat szerialitását, vagyis kitöltse az időbeli hiányokat.¹⁴ A gyakorlatok eredményeképp a szerialitás jelenségei nem csak a cult TV elsődleges szövegében jelennek meg, hanem a másodlagos szövegek is sorozatszerűen szerveződnek. Itt fontos megjegyezni,

10 CSIGÓ, *i.m.*, 20.

11 John FISKE, *Milyenek vagyunk a tévé előtt?*, mindentudas.hu, 2009. <http://www.ofi.hu/tudastar/internet-mediaetika/milyenek-vagyunk-teve>. [Letöltés ideje: 2014. június 14.]

12 Stacey ABBOTT, *The Cult TV Book: From Star trek to Dexter, New Approaches to TV outside the box*, New York, Soft Skull Press, 2010, 16.

13 Matt HILLS, *Cult TV, Quality and the role of the Episode/Programme Guide = The Contemporary Television Series*, ed. Michael HAMMOND, Lucy MAZDON, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, 190–206.

14 Ehhez három gyakorlat kapcsolódik: az enciklopédikus adatgyűjtés, a narratív struktúra újravágása, vagy korábbi részek teleologikus olvasata.

hogy a cult kategóriába sorolt, réteggközönséget megcélzó sorozatok esetében gyakran az alkotók mondanak le a szöveg komplexitásáról, hogy inkább a rajongói attitűdre hassanak, teret engedve és igényt generálva e másodlagos szövegekre.¹⁵ Tipikusan ilyen sorozatok a *Babylon 5*, a kései *Star Trek* szériák, esetleg a *Firefly*.

Nem feltétlenül cél itt tehát a minőségi műsor előállítás, de voltak sikeres sorozatok, melyek egyre több fan fictiont kapcsoltak az univerzumukhoz. A szövegközi viszonyokat Hills a szerzőiség kérdésére futtatja ki, vagyis szerinte az elkötelezett rajongók legalább annyira autentikus szövegeket hoznak létre, mint az audiovizuális tartalom alkotói. E belátást Jan Delasara irodalomkritikai elemzéséből vezeti le, aki szerint ezeknek a sorozatoknak már nem szerzője, hanem személyisége (persona) van a rajongók szemében.¹⁶ Ebben az érvrendszerben valóban célravezető nem textuális értelemben vizsgálni a rajongói szövegeket. Ugyanakkor az elektronikus műsorkalauzban megjelenő felhasználói értékelés úgy termel új kontextust, hogy közben nem tudjuk elhelyezni Fiske másodlagos szövegeinek koordinátatengelyén, lévén rajongói, vagy legalábbis befogadói adat, de nem fikció. Véleménynyilvánítás, de nem kritika, ugyanakkor nem része az ipartól származó reklámnak. Ezért hivatkoztam korábban az értékelésre paratextusként. A paratextus fogalmát itt Gérard Genette-re hivatkozva használom: „cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, előjáró beszédek stb.; lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók; illusztrációk; mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel, saját kezűleg vagy

mások által bejegyezve, melyek a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, sőt olykor kommentárt is, hivatalt vagy félhivataltat.”¹⁷ Visszatérve tehát a közösségi elektronikus programajánlóra, illetve a *Cliffhanger* példájára: a felhasználói értékelésen alapuló paratextus-szerű adat, az applikáció algoritmusában egyedüli hozzáférés a televíziós médiaszövegekhez.



15 Elméletileg van átjárás a cult és quality kategóriák között, ilyen lehet például az *X-Akták*, vagyis nem szükségszerűen „rosszabb minőségű” egy cult sorozat, viszont a ,90-es évek teoretikusainak tapasztalata inkább azt mutatta, hogy e szövegközi gyakorlat inkább a cult kategóriába értett sorozatokra jellemző.

16 HILLS, *i. m.*, 202.

17 GENETTE, *i. m.*, 84–85.

Felmerülhet a kérdés, hogy mennyire tekinthetjük autentikus kapcsolatnak, szöveg-elérési útnak e digitális műsorkalauzokat? Mert amennyiben azok, akkor egyszerűsített funkcionalitásukban a közönség számszerűsített véleménye olyan fontos adattá válik, mely – amellet, hogy egy demokratikusnak tetsző elérési út, vagy kanonizációs eszköz a televíziós tartalomhoz – a tömegek bölcsességének elve mentén objektívnek tűnik, pedig csupán az egyes egyének véleményét vagy rajongásának mértékét tükrözi. Összemosódnak benne a másodlagos médiaszövegek előállítói, és előállítási gyakorlatai: vagyis a felhasználó egyszerre képviseli a terjesztő, a kritikus és a rajongó szerepét. Ugyanakkor nem biztos, hogy szembe állíthatjuk ipar és közönség Stacy Abbott által javasolt viszonyrendszerét szöveg és közönség viszonyrendszerével. Mivel az EPG elérési útján a felhasználói kontextusteremtés jelensége úgy tükröződik, hogy a 'rating', az összesített értékelés paratextusszerű elemként jelenik meg. Vagy sarkosabban: a kontextus a paratextus felé tendál.



Makkai Júlia Anna (1989) Marosvásárhely. A kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetem Hungarológiai Tudományok Doktori Iskola PhD hallgatója.

Makkai Júlia Anna

■ ÚRILÁNYOK ERDÉLYBEN RÓZSASZÍN ERDÉLY-MÍTOSZ REGIONÁLIS OLVASATBAN*

A kortárs posztfeminizmus, a harmadik feminista hullám hatása egyértelműen érzékelhető a kortárs szépirodalomban is. A női irodalom három jellegzetes fejlődési szakaszon ment át: a „nő mint áldozat” jelenségétől a női liberalizmuson át a női lét és világ újszerű tematizálásáig jutott el. A kortárs populáris női irodalom mítoszokba épít társadalmi jelentéseket, s ez hatékony eszköz a női perspektíva kritikai megjelenítésében, sokszor vagyunk annak tanúi, hogy a radikális feminizmus elképzelései a mitikus fantázia által megszelídítve jobban működnek, mint realista formában.¹ Ugron Zsolna *Úrilányok Erdélyben*²című regényében a jelenlegi erdélyi arisztokrácia életét helyezi mitikus keretbe, egy származásának köszönhetően oda hazataláló hősnő történetével. A kortárs populáris női irodalom kánonja szerint hozza létre Erdélyt a könyvben, melynek bevalólt szándéka egy „szép” és egzotikus régió megmutatása a magyarországi közönségnek, melynek nincs hiteles tudása erről a térről.

A genderspecifikus irodalomnak is nevezett irányzat erőteljes műfaji sajátosságokkal rendelkező terméke a *chick lit*.³ Az elnevezés feltételez egy érdekes szójátékot a „csajos” és „trendi” fogalmak között, attól függően, hogy angolosan vagy franciásan ejtjük. A modern mitológiák kulcsaként felfogott műfaj a modern női lét (nőiség) problematikáját helyezi fókuszpontba, könnyed humorral fűszerezve. Az 1990-es évek végén lett népszerű, s a műfaj bizonyos meghatározott konvenciók (paraméterek, műfaji sajátosságok) mellett a könyv mögött álló kiadói politikának is eleget tesz.⁴ A 2000-es

*A szöveg a *KULTer.hu*, a József Attila Kör és a DE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszéke által közösen szervezett *KULTOK III. – A populáris kultúra medialitása* című konferencián hangzott el 2014. március 29-én, a MODEM-ben.

1 Vö. M. Charlene BALL, *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction by Susan Sellers; Tracing Arachne's Web: Myth and Feminist Fiction by Kristen M. Mapel* Bloomberg, NWSA Journal, 2004/2, 229–233.

2 UGRON Zsolna, *Úrilányok Erdélyben*, Bp., Ulpius-Ház, 2010.

3 A műfaj neve a „női irodalmi hagyományok” (female literary tradition) előadócím slang megnevezéséből alakult ki.

4 Stephanie HARZEWSKI, *Chick lit and Postfeminism*, Virginia, University of Virginia Press, 2011.

évek első évtizedének közbeszédbeli fordulatait figyelembe véve már nem meglepő, s szinte várni lehetett arra, ami be is következett, hogy az Ugron Zsolnáéhoz hasonló regényműfaj megjelent a magyar könyvpiacra is.

A műfaj kialakulása mögött sokan azonosítják egy új társadalmi kategória, a szingliség hatását, amelyet a modern, kötöttségektől mentes férfi-nő együttélés, a késői házasságkötés és az arányában csökkenő újraházasodás is eredményezett. Ebből fakadóan beszélnek az úgynevezett *Bridget Jones effektusról*, amely a harmincas korosztályú nők szindrómája, akik belefáradtak a „nagy ő” keresésébe, s akik visszatérő szereplői a genderirodalom termékeinek, valamint az olvasóközönség jelentős részét is adják.⁵ A *chick lit* azonban a női társadalom több generációját érinti: királykisasszonyos/báli ruhás marketing stratégiával, amely egy új célcsoport kategóriát, egy lányos értékrenddel bíró nőt hoz létre, aki tinédzserkorától kezdődően osztja ugyanazokat a vágyakat, mint harmincas alteregója. A posztfeminizmus vívmánya az, hogy valamilyen mértékben minden nőt lányként kezel.

A szakma állandó vitatárgyaiként, e félig önéletrajzi írások középpontjában egy tipikusan szingli, nagyvárosi környezetben élő nő kalandjai állnak számos randizási technikát felvonultató, enyhén feminista (vagy, ahogy a kritikusok nevezték: „felhasználóbarát feminizmus”) keretben. A kivétel nélkül mindig a női szereplő körül mozgó cselekményszál erőteljesen romantikus elemeket tartalmaz, de nem tartozik a romantikus irodalom ágazatai közé. Az *Oxford értelmező szótár* definíciója szerint „nők által, nőkről vagy nőknek írt irodalom; az a regénytípus, amely a főhősnő társadalmi életét és szerelmi kapcsolatait helyezi fókuszpontba, gyakran a történettel könnyen azonosulni tudó olvasóknak szánva”.⁶

Az etikett- és a romantikus regény szatirikus elemeivel teletűzdelt *chic lit* a Jane Austen-regények örökségét viszi tovább (amelyekre az érzékletesség, bölcsesség, szelídített ironia jellemző, amelyek finoman lélektaniak és felejtethetetlenül szórakoztatóak), s benne a pénztelen társadalmi osztály konfliktusai köszönnek vissza. A magas társadalmi osztályok életmódját követni akaró szereplők középosztálybeliek, de szerényebb költségvetésből próbálják a kedvezőbb életmódot reprodukálni. Ennek a műfajvariánsnak a végiggondolása igencsak izgalmas lenne az Ugron Zsolna-regények esetében: az általa megjelenített erdélyi létmód nagy költségvetésű életmód. A regények hősei folyamatosan szenvednek a társadalmi elvárásoknak való megfelelés kényszerétől, ezért állandó anyagi kísértésnek esnek áldozatul. Nem meglepő módon a cselekmények nagy világvárosokban játszódnak, London, Manhattan stb., amelyeket a könyvkiadás fővárosainak és a vásárlás mekkáinak tekintenek. A *chick lit* főhőse a vásárolt árucikkekben is megtalálja

5 Suzanne FERRIS, Mallory YOUNG, *Chick lit: The New Woman's Fiction*, New York, Taylor & Francis Group, 2006, 7.

6 Lásd Rebeca VNUK, *Rebecca's Rules: Defining Women's Fiction*, Booklist, 2013/14, 69.

a romantikát, a szerelmi vágyat vagy az önbecsülést, legfőképpen apróbb tárgyakban, mint az ékszerek és táskák, kiegészítők. Sosem egy megelégedett fogyasztó, inkább folytonos vásárlási szenvedély rabja. Ezzel szemben Ugron Zsolna női karaktere a nyugaton kinevelődő stílusarisztokrácia tagja, akinek legegyszerűbb öltözékei, letisztult ízlése is folyamatosan a csodálat tárgyát képezik.

Az etikettregény másik fontos hozadéka az olvasó azonosulása a főhőssel és a regényben megmutatott világgal. A női olvasó könnyen egy klasszikus hősnő modernkori megtestesítőjének érzi magát, aki otthonosnak találja a regény világát. Megfigyelhető, hogy az etikettregények hagyományosan harmadik személyben íródtak, míg a *chick lit* az előbb említett okból kifolyólag mindig egyes szám első személyt használ.⁷ Lauren Berlant popkultúra-kutató szerint a *chick lit* a „női kultúra” médiuma, amely az intimitás eladhatóságát szolgálja. Egy olyan fantáziavilágot épít fel, amelyben a közös tudás, a női lét közös tudásának az élménye a meghatározó, a nő nem érzi egyedül magát, más nők együttéreznek vele és megértik őt.⁸ Napjaink „médiakapitalizmusa” legfőképpen abban mutatkozik meg, hogy a regények szereplői (vagy a főhős) és szerzői a média világából származnak, s ez önmagában meghatározza azt a keretet, amelyben a regény cselekménye zajlik.

A *chick lit* műfaja olyan lencse, amelyen keresztül láttatni lehet napjaink társadalmi kapcsolathálóját. Ugron Zsolna regénye szembeállítja a budapesti létformát és az elmaradott, de autentikusan megmaradt erdélyi települések életét. A regényben felvonultatott szereplők tárházát a hajdani erdélyi arisztokrácia leszármazottai teszik ki: a 20. századi történelem kataklizmáit átvészelő nagy öregektől a kozmopolita huszonévesekig.⁹ A *chick lit* hazatérés kliséjét (a modern nagyvárosból a szülőhelyre, ahol az igaz énre való rátalálás zajlik) ebben az esetben az Erdély-eszképizmus helyettesíti. Az erdélyi arisztokrata családok fiatalabb és idősebb leszármazottai köré épül ki a cselekmény. Számos esetben visszaemlékezés jelleggel a szerző anekdotákat, történeteket ékel be a családi legendáriumból, még a rendszerváltás előtti korszakból. A regényben megjelenő családok utódainak jó része nyugatra emigrált: Németország, Ausztria, Svájc, Franciaország az emigráció célországai, s az emigránsok ezekre a távoli országokra is otthonukként tekintenek.

A regény központi dilemmája a kommunista rezsim alatt államosított birtokok visszaszerzése, és a mindezeket feltételező üzleti lehetőségek kérdése, amely a jómódú, nyugatra emigrált arisztokráciát erőteljesen motiválja. A megműveletlen földek, az elhanyagolt épületek, a több évtizedes szegénység, amely a térségben uralkodott, alaposan megnehezíti a vállalkozó szellemű fiatalok dolgát. E probléma a regény végén sem oldódik fel, noha a romantikus irodalom kötelező gyakorlatára emlékeztető *happy end* opti-

7 Vö. HARZEWSKI, i. m.

8 Sally ROBINSON, *What's contemporary women's fiction?*, Modern Fiction Studies, 2001, Winter, 987.

9 LAIK Eszter, *Modern mágnások: Ugron Zsolna Úrilányok Erdélyben című regényéről*, <http://www.irodalmijelen.hu/node/8618> [Letöltés ideje: 2014. június 1.]

mista távlati képet sugall, de csak amolyan hollywoodi filmes stílusban. A könyv finoman sejteti, hogy a megmaradás számos megpróbáltatást tartogathat még a hősök számára. Ez a realista szemléletű zárás utal a regény gender szempontú irodalmi sajátosságaira is. Az időszervezetre alapvetően a linearitás jellemző, de a már említett beékelte történetek szaggatottá teszik a regény időstruktúráját. A múltba való visszatekintés feltételezne egy összehasonlítást a jelennel, a múlt és a jelen embereivel. A kritikákban megfogalmazódik az az álláspont, miszerint a regénybe ékelte anekdotikus részek mind nyelvileg, mind tartalmilag felülmúlják a kerettörténetet; a jelenben felbukkanó karakterek csak halovány másai a megszólalásig eleven vonalakkal-színekkel megrajzolt múltbéli alakoknak. A nyelv lehetne a híd e két világ között, de a regény nyelvezetének szűkössége miatt csak olykor, egy-egy villanásra kapunk némi ízelítőt a helyi nyelv sajátosságaiból.¹⁰ Viszont talán jogosan gondolkodhatunk el azon is, nem történik-e nyelvvesztés, más anyanyelvbe való belenövés az emigráció során, s ezáltal az emigrációból – anyagi érdekektől hajtva – visszatérni akaró arisztokráciának egy másik reális gondja válik hangsúlyossá.



10 Uo.

Fazekas Andrea (1987) Debrecen. 2010-ben végzett az Ungvári Nemzeti Egyetem magyar nyelv és irodalom szakán. 2011-től a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának PhD hallgatója.

Fazekas Andrea

■ „MINT PETESEJT A MÉHFALBA” A NŐI LÉT METAFORÁINAK „ANATÓMIÁJA” BERNICZKY ÉVA *BLASZTULÁ* CÍMŰ NOVELLÁJÁBAN

A kortárs íróknak műveinek befogadásakor sajátos kérdések merülhetnek fel az olvasóban, de az még több zavart kelthet, ha az író rágadásul határon túli. Virginás Andrea Berniczky Éva novelláinak elemzésekor arra a fontos következtetésre jut, miszerint az általa tanulmányozott szövegekben a határon túli szerzőknél a „férfi írók nőalakjai teljesen különböznek a női írók femininként kódolt karaktereitől”.¹ A társadalmi nemek kérdése ugyanis nem marad immáron a nők belügye, hiszen ahogy Menyhért Anna meg is jegyzi, „a gender szempontrendszere nem kizárólag a női tapasztalatokra koncentrál, hanem a férfi tapasztalatok számára is értékes meglátásokat hoz, hiszen a nemek társadalmi működését, egymáshoz való viszonyát vizsgálja”.²

A *Blasztula* szerzője, Berniczky a 90-es évek végétől publikál, főleg novellákat, amelyek erősen eltérnek a többi kárpátaljai kortárs író műveitől. A szövegek jellegzetességeit főként a metaforikus, lírába hajló nyelvezetben, az írás technikájában követhetjük nyomon, melynek segítségével a női identitás nyelvi megalkotottságára kérdez rá. Művei nem sorolhatóak tipikusan a kisebbségi irodalomba, hiszen nem foglalkoznak a magyarságot érintő problémákkal, inkább a hangsúlyosan női távlat az, amin keresztül bemutat egy-egy történetet. Mindazonáltal kevés erőfeszítést tesz annak érdekében, hogy kárpátaljai eredetét „meghamisítsa”,³ hiszen számtalan esetben használ szláv eredetű jövevényszavakat. A novella címe szintén szláv hangzásúnak tűnik ugyan, de a *blasztula* szó latin eredetű orvosi szakkifejezés, jelentése: hólyagcsíra. Az elbeszélés Berniczky *A tojásárus*

1 VIRGINÁS Andrea, *A „határon túliság” / a „határon inneniség” – A „nőiesség” és a „férfiasság” alakzatai (2003-2005 között publikált magyar nyelvű prózai művek) = Hosszúfény: Határon túli magyar írók antológiája*, szerk. FEKETE Vince, Bp., Magvető, 2008, 108.

2 MENYHÉRT Anna, *Saját hagyomány*, Jelenkor, 2013/5, 522.

3 VIRGINÁS, *i. m.*, 102.

hosszúnappja (2004) című első novelláskötetében jelent meg.⁴ A tizenöt történet mindegyike emberi kapcsolatok és hétköznapi, mégis megoldhatatlannak bizonyuló konfliktusok köré szerveződik, és olykor hihetetlennek tűnő, megmagyarázhatatlan eseményeket tár elénk a mágikus realista írásmódra emlékeztető módon. Az elbeszélések sokszínűsége miatt igen nehéz általános kijelentéseket tenni a szövegekkel kapcsolatban, hiszen sem a történetek motívumai, sem a szereplők nem tűnnek fel visszatérően a kötetben.

Berniczky Éva elbeszéléseiről elmondható, hogy általában nem cselekményközpontúak, nem köthetőek sem konkrét időhöz, sem konkrét helyhez, a kronotoposz nem is válik fontossá az események szempontjából. A novellák többnyire a női alakok köré szerveződnek. A szereplők egytől egyig egy nyomasztó, kilátástalan világban élnek, melynek elbeszélése tragikomikus hangoltsággal bír. A szövegeket uraló látomásosság és kép gazdagság mellett a kirajzolódó történetek drámaisága és a karakterek sorsa is különös jelentőséggel bír.⁵

Az elbeszélések erős lirizáltsága Berniczky írástechnikájának sajátosságosan női jellegével kapcsolatban is felvet kérdéseket. Ha nem is pontosan „*écriture féminine*”⁶ az, amivel kísérletezik, de novellái eme programhoz hasonlóan folyamatosan a test nonverbalitását állítják előtérbe. Menyhért Anna megfogalmazása szerint a női írásmód fő célja nem a hatalomszerzés vagy hatalomgyakorlás, hanem az intimitás létrehozása, ami az önreflexív megjegyzések terében keletkezik.⁷ A Forgács Zsuzsa által szerkesztett *Szomjas Oázis* című antológia deklarált alapelve ugyanis éppen az, ami az *écriture féminine* teoretikusai szerint a női írás specifikuma lehet: a testpoétika.⁸ Ezért az sem elhanyagolható tény, hogy Berniczky novellái szerepelnek a *Szomjas Oázis* folytatásaként megjelenő *Éjszakai Állatkert* és *A szív kutyája – Lányok és apák* antológiában (előbbiben a *Semmibe nyúltam*, utóbbiban a *Fordul a páternoszter* olvasható), mivel a kötet szerkesztői tudatosan, programszerűen kapcsolódnak ehhez az irányhoz. A női látásmód pedig külö-

4 BERNICZKY Éva, *A tojásárus hosszúnappja*, Bp., Magvető, 2004. Az elemzett novella idézeteinek oldalszámait a főszövegben, zárójelben közlöm a későbbiekben.

5 SCHILLER Erzsébet, *Fehér kőhal*, Holmi, 2005/1, 94.

6 Francia feministák (Heléne Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray) fogalmazták meg az *écriture féminine* elméletét, továbbfejlesztve Derrida *écriture* íráskonceptióját (a női írás megpróbál elszakadni a nyugati kultúra ellentétpárokat létrehozó beidegződésétől, a női minőséget tehát nem a férfi határozza meg). Meglátásuk szerint a nőket érintő hátrányos megkülönböztetés olyan mélyen gyökerezik a nyugati (nyelvi) kultúrában, hogy csak egy új nyelv megalkotásával lehet kilépni belőle. A női írás olyan írás, amely eljátssza, hogy visszatér a szimbolikus nyelvhasználat előtti anyai nyelvhez, amelyben anya és gyermek tökéletes harmóniában él egymással, amelyben a gyermek még nem lépett az apa törvénye és a férfit előtérbe helyező nyelvi kultúra elsajátításának útjára. Fiktív visszatérés ez a beszéd előtti preödipális korszakba, és e korszak nyelvének és nyelvi szemléletének megszólaltatása. Lásd ZSADÁNYI Edit, *Írónők a századfordulón = A magyar irodalom története*, II, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 815.

7 MENYHÉRT, i. m., 523.

8 SELYEM Zsuzsa, *Kivül-belől: Női testpoétikák a Szomjas oázis előtt és benne*, Korunk, 2008/5, 66.

nösen képes arra, hogy a megidézett terek, idők, események árnyalt, aprólékos, kulturálisan sajátos arcait mutassák meg.⁹ A *Blasztula* című novella Dánél Mónika szerint „talán a legenigmatikusabb írás a kötetben”,¹⁰ ugyanis eleve az elhallgatásra, a hiányra épül. Bár látszólag két nő viszonyát beszéli el, Ernát és Szeréna néniét, valójában az anya, a fia és a fiú első szeretőjének különös szerelmi háromszögébe nyerhetünk betekintést, úgy, hogy az elbeszélés középpontjában a másik két szereplő „szupplementumaként” birtokolt Erna áll.¹¹ A novellában nehezen különíthető el a valós és az imaginárius történetek síkja, ezt pedig tovább bonyolítja a külső és a belső szereplői perspektívák váltakozása.

Filmszerű jelentettel kezdődik az elbeszélés, majd fokozatosan kitisztul a kép az olvasó előtt: egy nő száll fel a kerékpárjára. A jelenet a novella vége felé újra megismétlődik a szöveg más egységeihez hasonlóan. A narrátor szerint Erna alakja az elbeszélés elején olyan, mintha a mozivásznonról lépett volna elénk. Erna is filmbeli szereplőnek érzi magát, pedig „nem járt moziba vagy nem látta azt a filmet, honnan vette mégis az édeskés, fájó nosztalgiát, hogy ilyennek képzelje magát” (31.). Csak a novella befejezésében derül fény arra, hogy Erna nem más, mint a falu egyedülálló tanítónője, aki naponta megteszi biciklijével a falu és a város közti utat, a szünetben műanyag flakonban árulja a házi tejet, azután pedig „szomorú vénkisasszonyként lép az aprócska terembe” (40.), emellett bizarr módon első szeretője anyjával él és alszik egy ágyban.

A novella címe beszédes, hiszen a *blasztula* az embrionális sejt fejlődésének kezdeti hólyagszerű formája. A cím több értelmezési lehetőséget is hordoz magában, utalhat Erna abortuszára, a meg nem született gyermekére, a hiányként jelen lévő férfira, valamint identitásának ki nem fejlődött állapotára is, hiszen „Erna is leginkább Ernaként élt volna napjait” (39.). Az elbeszélés egyik központi témája a hiány: a férfié, a boldogságé. Berniczky-nél sokszor találunk testmetaforákat, s Erna abortuszáról is az írásaira jellemző naturalisztikus képekkel él: „Az ablak helye kiszabja a fekete négyzetet és ráhelyezi a szobára, a falakból árad a hideg, borzong, magára húzza a dunyhát, mint egy férfit, a tollak súlya alatt átjárja a meleg, mint petesejt a méhfalba, befészkei *testét* a szalmazsák vájatába, térdét feltornássa egészen az álláig, kéjesen összegömbölyödik, lebegő hólyagcsíra, szinte azonnal elaltatja magát, sietnie kell. Álmában szüli meg gyereket, ilyenkor újra érzi, amit szeretkezés közben, mielőtt megszűnne létezni, kiszakad testéből, oda zuhan, ahol fölösleges gondolkoznia, ahol felfoghatatlanná válik az is, hogy a különbséget elvették tőle, steril fogókkal szétfeszítették, kikutorták belőle éles körömmel, véres kanallal, nagy tölcseken keresztül töltötték helyébe az űrt.” (40–41.)

A metaforákká vált anatómiai kifejezések még hangsúlyosabbá teszik a női távlatot. Az idézett szövegrész alapján válik egyértelművé, hogy valóban Erna az elbeszél-

9 DÁNÉL Mónika, *Külön térben és külön időben? A kulturális emlékezett elbeszélései = Hosszúfény, i. m.*, 185.

10 Uo., 196.

11 Uo.

lés központi alakja, ő a címszereplő, hiszen a hólyagcsíra az ő metaforájaként tűnik elő. Az embrionális testhelyzetre jellemző pozíció nyújtja számára a vágyott harmóniát és biztonságot: mintha ő maga lenne a magzat, szinte azonosul azzal, amit elvettek tőle. A magzat kihordásával és világra hozásával maga az anya is megszületik, azonban Ernánál mindez nem következhetett be, kifejeletlen, „hólyagcsíra” állapotban maradt.

Az ablaktalan hálószoza azt a kórházi miliőt idézi fel, ahol az említett veszteség történt. A vakablak az élet kilátástalanságát jelképezheti: akadályozza a betekintést az idegenek számára, de ugyanígy a kitekintést is lehetetlenné teszi, így a szereplők számára csupán belső világuk marad. A szereplők el akarnak rejtőzni. Az, ahogyan Erna például a dunyha alá helyezkedik, nem csupán a meghittséget jelentheti, hanem metaforikusan a szeretkezést, a megtermékenyülést is. A megtermékenyülés jelentésszférájához kapcsolódó hasonlatrendszerrel nem egy alkalommal él a narrátor, mintha többször is a nőiség lényegéről kísérelne meg mondani valamit. Mivel semmit nem tudunk meg arról, hogy abortusza mikor következett be, csak feltételezhető, hogy Szeréna fiához köthető, azért él együtt annak anyjával. Erna a vidéki világból kitörő nő toposzát testesíti meg. Víziójában egy elképzelt, filmbeli világba menekül, ahol lassan felszáll a kerékpárjára, hosszú kibontott hajába belekap a szél, majd felszalad egy toronyba, de be kell ismernie, hogy „a közelben nincs egy fia torony sem, aztán ha mégis lenne, mire menne vele, abból a poros valóságból, ahol kitartóan legel Szeréna néni tehene, nem kerekeshet ki soha” (32.).

Erna világában nincs olyan férfi, aki „kiszabadíthatná”, ahogy (az Erna fantáziavilágában a férfit jelképező) torony sincs a faluban. A nőnek nincs lehetősége kiszakadni a valóságból, ahogyan erre nem képes más sem a Berniczky-novellák figurái közül. Ugyanerre a szabadságra vágyhatott egykoron Szeréna néni is,¹² aki Ernához hasonló módon az átlagos vidéki asszony életét éli, a férje vagy meghalt, vagy elhagyta őt, ahogyan eltűnt a fia is, maga helyett mintegy helyettesítőjeként otthagyva volt szeretőjét. A férfi kétszer tűnik fel a szövegben, mégis mindkét nő sorsának meghatározó szereplője. A róla való beszéd tabu számukra, amit a névtelensége is nyomatékosít. Az olvasó továbbá csak a két nő perspektívájából ismeri meg a történetét, a férfi mindvégig néma marad. Mikor egy nap mégis visszatér (amiben Szeréna néni mindig is reménykedett), végül saját édesanyja küldi el: „menjen vissza a hideg északra ahhoz az asszonyhoz, kölykeihez, menjen, amilyen gyorsan csak tud.” (38.) A narrátor elárulja, hogy Zirkának (a szláv Zorjana női név becézett változata) hívják azt az ismeretlen nőt, aki miatt a férfi elhagyta volt sze-

12 A novella egyik részében Szeréna néni vonaton utazik, ami bár koszos, néhol nincs ablaküveg, az ülések fel vannak hasítva, mégis megnyugtatóan hat rá a zötyögés, ahogyan Ernára a biciklizés: „közeledik valahová, ahol nem akar leszállni” (35.). A vonat a századfordulón a modernség szimbólumává vált és a tűnékenységet, a pillanatnyiséget, a hely és az idő relativizálódásának élményét jelentette. AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában* = *Erdélyi Tudományos Füzetek* 232, szerk. DÁVID Gyula, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2001, 87.

retőjét és anyját. Szeréna e nevet nem tudja se kiejteni, se megjegyezni: „Zirka, a másik asszony, [...], ki nem mondanák, a kiejtéséhez hiányoznak az ismeretlen hangok, inkább az életükön kívülre helyezik.” (36.)

Erna egy változó korba lépett nő, akinek „elege lett a rendszertelen vérzések-ből, kínozzák elfáradt izületei, elferdült gerince” (40.), ám a fiú megjelenésekor feltűnően megfiatalodik, „ártatlanul biggyesztett, szemét dörzsölte, arcán a foltok elmaszatosodtak” (38.), ösztönösen érzi a közelségét, újra meg akarja hódítani, de Szeréna miatt ez nem következhet be. Ernából előtörnek vad ösztönei, de indulatainak gátat szab az a tudat, hogy ő egyedül Szeréna nénihez tartozik: „Ha akkor rátalál a sötét szegletben, ahol meghúzta magát, veszett állatként marja halálra, véresre harapja, majd mintha mi sem történt volna, megnyugodva, szelíden előjönne, hogy kimossa Szeréna tátongó sebeit.” (38.) A helyettesítések játéka ez: Szeréna átveszi fia szerepét Erna életében, és a két nő magára marad. Szeréna néni minden este „befonja a lány haját, jól van, jól van ez így, bólint, nem bomlik ki holnapig” (39.). A hajfonás rituáléja ismét többletjelentéssel bír, értelmezhető úgy is, mintha az öregasszony kötötte volna gúzsba Erna életét.¹³

A (patriarchális) társadalmi rendszerben a hosszú haj a nőiség markere, a női identitás egyik eleme, ami kifejezi a nőnek önmagához, testéhez és személyiségéhez való érzelmi viszonyát. A novellában a hajviselet egy kettős világot jelöl, reális és imaginárius megkettőzöttségét: „hajszájai rövidesen újra megtelnek, felszívják a ködök nedvességét [...], és mire feleszmél, szoros, mozdulatlan fonat tekeredik a nyakára, fulladozik.” (31.) Ahogy ebből az idézetből is kiviláglik, a kétféle hajviselethez szabadság és bezártság ellentétpárja társul a metaforikus jelentésszerveződés szintjén.¹⁴ Dánél Mónika szerint Erna a szabadságra, filmbeli romantikára vágyó lobogó hajú és bekötött hajú, megesett, rabul ejtett nő egyszerre, akinek szigorúan befont haja a társadalmi szerepkörének jelzése is: már nem tartozik a leányok közé az archaikus kultúra jelrendszerében,¹⁵ de nem is asszony a szó szoros értelmében. Szeréna néni mintha a hajfonás rituáléjával arra emlékeztetné Ernát, hogy akár van férje, akár nincs, nem lány már: így „esetében a szégyen kihordásával is egyenlő, ő ezzel a viselettel éppen a hiányát fejezi ki annak, amire a viselet szolgál.”¹⁶ A haj nem bomolhat ki, a szoros fonat egyaránt jelöli Erna önfegyelmét, és az öregasszony rajta gyakorolt kontrollját: érzelmeinek, vágyainak elfojtását szimbolizálja.

Szeréna szinte birtokolja, magához köti Ernát: „a fiával csalogatta volna ide magának a megfelelő teremtetést, akivel majd kibélelheti magányát.” (33.) Szoros viszonyukat nevük anagrammatikus hasonlósága is jelöli, viszont kapcsolatuknak alapját a férfi hiánya képezi. Látszólag gondoskodnak egymásról: „Szeréna átölelte Ernát, törékenyek

13 A hajra, mint Erna és Szeréna néni viszonyának szimbolikájára Dánél Mónika hívja fel a figyelmet. DÁNÉL, *i. m.*, 199.

14 *Uo.*, 197.

15 *Uo.*, 198.

16 *Uo.*, 199.

és áttetszőek, mintha porcelánból lennének, nem szabad elérzékenyülni, mert a kívülről megható belülről sohasem az.” (33.) Az ölelésüket követően álluk „hosszúra nyúlik”, ami talán egy csókváltást jelölhet kettejük között: „a kezük faltól falig, a maguk-eszkábálta kálitkában, leffegő madáruszonyaikkal átérlik a semmit, ösztönösen cselekszenek.” (33.) Újraolvasva a jelenetet, az az érzésünk támadhat, hogy ez a különös madár metafora erősen erotikus konnotációkkal bír. Az idős nő teste Erna számára az egykori szerető testének pótlékává válik, hiszen az öregasszonynak még a szuszogása is olyan, mint a fiáé.

Amíg a tetőn „fülsüketítő robajjal ülték nászukat a verebek”, addig „a szoba megtelt a testükből kiköltöző madarakkal” (33.), tehát az állatias szexualitás és az intimitás egyfajta kontrapunkt szerkezetet alkotnak. Így a madár lesz a kettejük rejtett szexualitásának a metaforája. Az egymásba hajló képek ösztönös cselekedetek sorát sejtetik, talán csak a végkifejletre adott reakció, a szégyen árul el többet arról, hogy mi is történt valójában: „Erna felöltözik [...] Szeréna néni szipog, némán ágyaz, és az elvesztegetett percek alatt szájukba száradnak a szavak, [...] nem szólnak egymáshoz, mégis monológ-nyesedékek között botorkálnak.” (33–34.)

Szeréna néni a műanyagflakonokba rakott tejet a hátán viszi, és a kupakok szikrákat vetnek, ha egymáshoz dörzsölődnek gyapjú kardigánja felett: ezzel a trükkel tudja távol tartani magától az idegeneket. Ernán kívül, akire a „ragacsos” sötétben talált rá, senki sem tud megmaradni a közelében: „hiába indultak ellenkező irányba, amikor hátranéztek, a szemük összevillant. A kísértetek jobb híján egymást súrolják, valamitől fel kell töltödniük a következő éjféli jelenésre.” (33.) Az elektromosság trópusai ebben az esetben a kettőjük közötti erotikus viszonyt érzékeltetik, viszont a „kísértetek” kifejezés a vitalitásuk hiányára, valamint férfi nélküli életükre is utalhat, ami egy vidéki falu lakóinak szemszögéből szintén kirekesztettségéről árulkodhat. De a metafora jelölheti a fiút is, hiszen ott kísért az elhagyott nők tudatában, mégsem beszélnek róla „nem rakják tele a férfi fotóival a szobát, nem állítanak neki oltárt, nem emlégetik” (34.).

A szövegben Erna és Szeréna néni vonatkozásában érdemes kitérni még egy lényeges motívumra: a tehénfejés és a tejhordás mozzanatának jelentésképző szerepére. Szeréna és Erna felváltva viszi a tejet a városba, ami közben szivárog, „folyik”, nyomot hagyva maga után, egészen a városig. A tehénfejést be-



mutató jelenet a novella elején és közepén anorganikusan épül a szövegbe, de egyúttal hangsúlyossá is válik az, ahogyan Szeréna néni „belekapaszkodott az élő húsba [...], ha elengedte a csecseket, túlcordultak, egyedül könnyítettek magukon” (36.). Az állatot a szöveg feldolgozásra váró nyersanyagként, tehetetlenként ábrázolja. Maga Szeréna néni is kívülálló a falu népének szemszögéből: „együgyű vénasszony, súgnak össze mögötte” (34.), mindenki elvész mellette, csak Erna nem. Erna undorodik a tejivástól, attól, ahogy „a fémes íz szétáradt benne”, ami valószínűleg az elveszített magzat traumatikus emlékével hozható összefüggésbe. A tej metaforikus jelentésével párhuzamosan a víz motívum is fontos jelentéslétesítő szereppel bír a szövegben. Tulajdonképpen a női princípiumként értett víz hiánya válik feltűnővé, hiszen a szereplők udvarában csak egy kiapadt, bedeszkázott kút áll, és ők maguk is „szárazak”: Erna gyermektelen, már belépett a változó korba, Szeréna pedig már idős asszony, azaz mindketten meg vannak fosztva nőiségük markereitől.

Papp Ágnes Klára megállapítása, miszerint „Berniczky az elbeszélések lezárásában hajlik leginkább a többértelműnek tűnő megoldások felé, ahol a szavak, a képek önálló életre kelnek, összekuszálódnak a szálak, a lélekábrázolás korlátai alól pedig kibújik a szürrealizmus, az abszurd szituációk zavarossá válnak, és bár van szimbolikus jelentésük, azok részleteikben nem oldódnak fel”,¹⁷ a *Blasztula* esetében is helytállónak bizonyul. A novella utolsó bekezdésében megismétlődnek az elbeszélés korábbi motívumai: a ketyegésre felriadó Erna hiába zárja be a kamrába az órát, onnan is hallja a hangját. Többé már nem talál nyugalomra, a férfi és meg nem született gyermeke emléke tovább kísérti. Élete megrekedt egy ponton, ahonnan nem lát kiutat.

Berniczky műveiben nemcsak a mágikus realista írásmód,¹⁸ a metaforikus nyelvhasználat és a női perspektíva játszanak kitüntetett szerepet, hanem, ahogyan Dánél Mónika is kiemeli, az író nő alkotásai a „határon túli” kulturális emlékezet hordozóiként is olvashatók, amelyek a Magyarország határain kívül élő magyarokról rajzolnak „hiteles” képet.¹⁹ „Hitelességük” nem a referenciális értékükkel azonos, hanem azzal, hogy úgy képesek irodalmi műként hatást kiváltani, hogy közben egy kulturális emlékezet teremtő hordozói lesznek.²⁰ A nő eleve „két különböző kultúra feszültségében él”,²¹ hiszen a domináns jelenlévő, a „férfi kultúra” viszonyában kell elgondolnia önmagát. Ezért tudják

17 PAPP Ágnes Klára, *A valóság sokszínűsége*, ÉS, 2004/21, 24.

18 Berniczky a „mágikus realizmusnak” nevezett irányzat különös képeit írja újra, amikor saját vidékéről beszél, hiszen, akárcsak Latin-Amerika, Kárpátalja is a kultúrák vallások, hiedelmek határvidéke – írja Szentpály Miklós a *Méhe nélkül a bába* című regényről szóló kritikájában. SZENTPÁLY Miklós, *Fordítás, mű és művelet*, ÉS, 2007/22, 27.

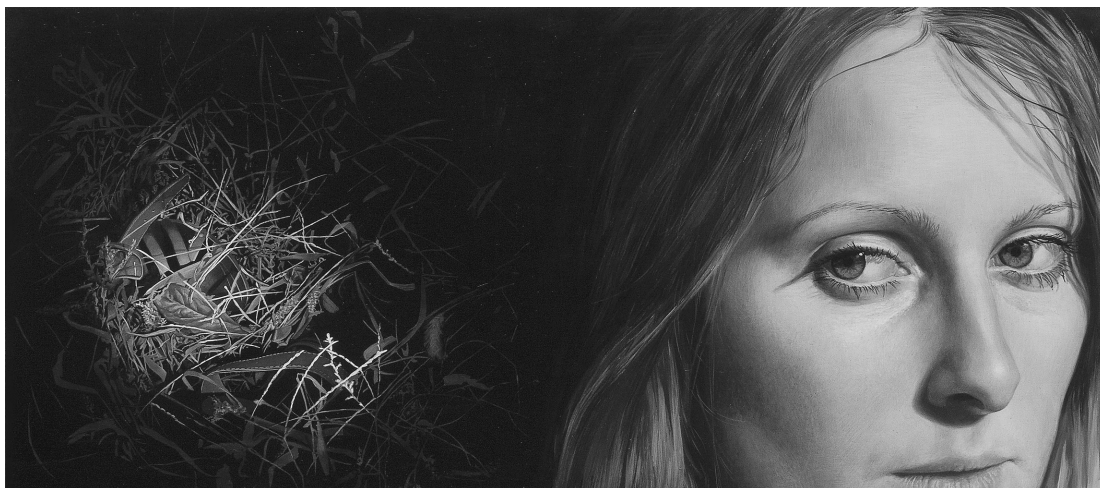
19 DÁNÉL, *i. m.*, 185.

20 *Uo.*, 185.

21 Linda WILLIAMS, *Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama*, *Cinema Journal* 24, 1984/1, 19. Idézi DÁNÉL, *i. m.*, 186.

érzékelteni és reflektálni a különböző kultúrák interakcióját a női nézőpontok mentén keletkező irodalmi szövegek, amelyek a kisebbségi létforma alaptapasztalatává válnak.²²

A *Blasztula* talán egy „állapotnovellának” nevezhető, folyton ismétlődő részletekkel, tele a női test metaforáival. E novella nem tekinthető tipikus feminista írásnak, mivel a két nő vágya az elveszett férfira irányul, így a női önállóság ezzel megszűnik, ám patriarchális szövegnek sem mondható, mivel a férfi perspektívája csak darabosan, nem meghatározható módon jelenik meg, szóval leginkább egy köztes térben helyezkedik el a kettő között. A kis vidéki falu társadalmában minden bizonnyal a perifériára szorultak a női szereplők, hiszen nincs férfi az életükben. Berniczky Éva olyan témákat hoz felszínre, mint az abortusz és a szexualitás, árnyaltan érinti a biszexualitás kérdését is, ami, úgy gondolnánk, a 21. században nem számít kifejezetten meghökkentő témaválasztásnak, egy olyan mikroközösség kapcsán viszont, mint amilyen egy (határon túli) vidéki település, ahol még élnek a régi családképek, hagyományok, talán módosulhat eme előfeltevésünk.



²² *Uo.*, 187.

Bancsi Árpád István (1989) Debrecen, Mezőberény. A Debreceni Egyetem tanári MA képzésének történelem-magyar szakán végzett, a DETEP volt résztvevője, a DEIK tagja. Jelenleg a Mezőberényi Petőfi Sándor Evangélikus Gimnázium és Kollégium tanára.

Bancsi Árpád István

■ NYILAS MIHÁLY TANULÓÉVEI? KÖZELÍTÉSEK MÓRICZ ZSIGMOND *FORR A BOR* CÍMŰ REGÉNYÉHEZ A BILDUNGSROMAN MŰFAJA FELŐL

Dolgozatom elsődleges célja, hogy Móricz Zsigmond *Forr a bor* című regényét a *Bildungsroman* értelmezési kontextusa felől olvassam. Erre nemcsak az ad lehetőséget, hogy a magyar irodalomértésben is gyakorta megjelenő mozzanat a *Bildungsroman* (általában fejlődés- vagy nevelődésregény alakban használt) elemzési szempontként való beemelése a regények olvasatába,¹ hanem az is, hogy magában a Móricz-recepcióban sem számít idegennek ez a fajta megközelítésmód. Elsőként Bori Imre tett kísérletet 1983-ban megjelent kötetében arra, hogy Móricz regényeit (*Az isten háta mögött; Légy jó mindhalálig; Forr a bor*) olvassa úgy, mint amelyek összetartozónak tekinthetők „az iskola szerepének és az iskolai nevelésnek a kérdése szempontjából”.² Bori munkájában nem használja sem a *Bildungsroman* szót, sem a fogalom bármely magyarul használatos szinonimáját. Helyette sajátosan „pedagógiai regényről” beszél, talán ezzel is jelezve, hogy Móricz regényei nem tekinthetők klasszikus *Bildungsromannak*. Újabban Szilágyi Zsófia és Baranyai Norbert³ Móricz-tanulmányaiban jelent meg ez az értelmezési szempont: Szilágyi Zsófia *Az isten háta mögött* interpretációjában annak a lehetőségét veti fel, hogy „Veres Laci regényeként olvassuk, a fiú történetét nem mellékszálként, hanem a nevelődésregény meghaladására tett móríci kísérletként kezelve”.⁴ Egy másik munká-

1 Lásd például SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994; SZIRÁK Péter, *Kertész Imre*, Pozsony, Kalligram, 2003; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A nevelődési regény cáfolata* = Sz. M. M., *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 255–84.

2 BORI Imre, *Veres Lacitól Nyilas Mihályig* = B. I., *Móricz Zsigmond prózája*, Újvidék, Fórum, 1983, 53–65, 57.

3 BARANYAI Norbert, *Személyiségfejlődés, nevelődés, költői identitás (Légy jó mindhalálig)* = B. N., „...valóságból táplálkozik s mégis költészet”: *Móricz Zsigmond prózájának újraolvasási lehetőségei*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 56–82.

4 SZILÁGYI Zsófia, *Veres Laci regénye (Az Isten háta mögött)*. = Sz. Zs., *A továbbélő Móricz*, Pozsony – Bp., Kalligram, 2008, 335.

jában a szerzőnő a *Forr a bor* kapcsán a cselekményben hangsúlyos elemként megjelenő érettségit, illetve a bált vizsgálja úgy, mint a felnőtté válás beavatási rítusaként értelmezhető mozzanatot.⁵ Bár a felnőtté válás mint folyamat ábrázolása a *Bildung* kitüntetettsége révén szorosan hozzátartozik a *Bildungsroman* műfajához, mégis kérdéses lehet a kulturális antropológiából kölcsönzött beavatási (átmeneti) rítus⁶ fogalmának használata a *Bildung* 19. századba (sőt elemeit tekintve még korábbra) visszanyúló és történetileg folyamatosan változó terminusa kapcsán.⁷ A két fogalom csak abban az esetben kerülhet egymás mellé, ha a *Bildungot* az eredeti jelentéséhez képest jóval tágabban definiáljuk.

Hasonlóan problémás a *Bildungsroman* műfajának meghatározása. A *Bildungsroman* és az ahhoz közelítő elméleti pozíciók több mint száz évre tekintenek vissza az európai irodalomtörténetben, a műfaj fogalmának 19. századi megjelenése óta pedig számos kísérlet történt definiálására. Könyvtárnyi szakirodalom könnyíti – és egyben nehezíti – a *Bildungsroman* különböző, olykor ellentmondásosnak tűnő elméletei közötti eligazodást.⁸ A teóriák nagy száma ellenére nem tisztázott teljesen, hogy mely regények tekinthetők egyáltalán ebbe a kategóriába tartozónak. Általánosságban elmondható, hogy Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* című szövegét a műfaj első és máig legmeghatározóbb példajaként tartják számon, ám ismeretes az az ellenvetés, amely Goethe művének besorolását is kérdésesnek tartja.⁹ Szemléltetésképp említünk meg röviden két *Bildungsroman*-definíciót. Dilthey szerint a *Bildungsroman* egy fiatalember története, aki a boldog tudatlanság állapotából indulva úgy válik felnőtté, s találja meg helyét és hivatását a világban, hogy közben megtapasztalja a barátságot, a szerelmet, a világ kegyetlen természetét.¹⁰ Bruford „tipikusnak” vélt *Bildungsroman*-meghatározása elemeit tekintve szintén idekapcsolódik.¹¹ Értelmezésem szempontjából fontos Jeffrey L. Sammons definíciója, amely olyan műveket is ide sorol, amelyek a *Bildungsroman* egyfajta paródiájaként

5 SZILÁGYI Zsófia, „*Furcsán alakul át írásban az élet*” (Légy jó mindhalálig, Kamaszok, Forr a bor) = SZILÁGYI, *A továbbélő, i. m.*, 347. Lásd még ARATÓ László, *A Légy jó mindhalálig mint beavatástörténet = A kifosztott Móricz?*, szerk. FENYŐ D. GYÖRGY, Bp., Krónika Nova, 2001, 126–152.

6 Lásd például Arnold VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, ford. VARGYAS Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2007.

7 A *Bildung* fogalmához általánosságban lásd Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Osiris, 2003, 39–49. A *Bildung* történetileg változó fogalmához lásd Walter Horace BRUFORD, *The German Tradition of Self-cultivation: Bildung from Humboldt to Thomas Mann*, Cambridge – New York, Columbia UP, 1975.

8 A *Bildungsroman* műfajának kérdéseire általánosságban lásd Todd KONTJE, *The German Bildungsroman: History of a National Genre*, Columbia, Columbia UP, 1993; Ortrud GUTJAHR, *Einführung in den Bildungsroman*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

9 Lásd Thomas SAINÉ, *Was Wilhelm Meisters Lehrjahre Really Supposed to be a Bildungsroman? = Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, ed. James HARDIN, Columbia, Columbia UP, 1991, 118–141.

10 Vö. CSENGEI Ildikó, *A Bildungsroman mint a Bildungsroman elolvashatatlansága: Jane Eyre, egy szüzsé és a Bildungsroman elméletei*, *Studia Litteraria*, 1999, 8.

11 BRUFORD, *i. m.*, 29–30.

vagy cáfolataként (is) olvashatóak, hiszen Sammons – ellentétben Dilthey-jal – nem tekinti lényeges kérdésnek, hogy a *Bildung* sikerrel zárul-e vagy sem.¹² Bár sokan a műfaj „klasszikusaiból” kiindulva megkérdőjelezzik ennek a megközelítésmódnak a létjogosultságát, ne felejtjük el, hogy a regényelmélet szempontjából máig alapk munkának számító Bahtyin-tanulmányban a szerző a regény egyik alapvető vonásának tartja a parodizálásra való hajlamát.¹³ Ebből kiindulva az „önparódiát” sem tarthatjuk tőle messze állónak.

Felmerülhet a kérdés: miért ilyen nehéz (szinte lehetetlen) meghatározni a *Bildungsroman* fogalmát? A válasz valahol újfent az előbb idézett Bahtyin munkájában keresendő. Ha elfogadjuk, hogy a regény lezáratlan, máig keletkező műfaj,¹⁴ akkor azt is el kell fogadnunk, hogy a műfaj meghatározása csak adott térhez és időhöz kötve lehetséges, és még ekkor is befolyásol minket a választott anyag milyensége. Ez a regényre jellemző alapképlet a *Bildungsroman*ra is érvényes, tehát minden a műfajra tett meghatározási kísérlet praktikus okokból bizonyos szintig leegyszerűsítése a kérdésnek. Nincs okunk feltételezni, hogy a *Bildungsroman* „hagyománya” lezártult volna.¹⁵ Addig élőknek és létezőnek tekinthetjük ezt a hagyományt, amíg születnek olyan művek, amelyek akarva-akaratlanul megidéznek az olvasóban a műfajhoz kapcsolódó konvenciókon alapuló fogalmakat, műfaji sémákat, prototipikusnak számító jegyeket. Így tehát a leegyszerűsítések ellenére érvényesnek tekinthetőek azok a *Bildungsroman* felőli olvasatok, amelyek közelebb visznek egy mű (újra)értelmezéséhez.

A *Forr a bor* esetében nyilvánvaló, hogy a *Bildung*gal rokonítható tematikája (iskolai élet, a felnőtté válás problémája) miatt releváns a *Bildungsromanként* való olvashatóságára való rákérdezés. Tanulmányom elméleti alapvetései – a fentebb kifejtett megszorításokat figyelembe véve – a következők: a *Bildung* alapvetően premodern fogalom,¹⁶ amely a modern korban vált a polgári eszmény egyik alapkövévé, és egyfajta transzcendenciapótlékként (is) működött.¹⁷ A korszak jellegzetes toposza és karaktere a „self-made man”. Az önmagát a *Bildungon* keresztül megkonstruáló hős életútjának végig kísérése adta a művek cselekményének vázát a műfaj „klasszikus” regényeiben. Ennek az életútnak a végpontja a *Bildung* céljának megvalósulása, a felnőtté válás, vagyis a társadalomba való sikeres betagozódás, beilleszkedés volt. A 19. század második felében főként a nietzschei filozófia „alapvető támadást intézett a *Bildung* eszméje ellen, és ezt

12 Lásd Jeffrey L. SAMMONS, *The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification = Reflection and action...*, i. m., 26–45.

13 Mihail BAHTYIN, *Az eposz és a regény* ford. HETESI István = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 29.

14 Uo., 27.

15 Lásd például HORVÁTH Csaba, *A szív gyönyörűségétől Sziszifosz boldogságáig: Háy János regényei a Dzsigerdilentől A gyerekekig = Regényművészet és íráskultúra*, szerk. KOVÁCS Árpád, SZITÁR Katalin, Bp., Argumentum, 2012, 311–319.

16 BÓKAY, Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Bp., Osiris, 2001, 75.

17 Uo., 415.

a kor művészei, olykor éppen Nietzsche hatására, jelentős műalkotásokban is megfogalmazták”.¹⁸ Elsősorban arra kell itt gondolnunk, hogy megkérdőjeleződik a *Bildung* mint pozitív „üdv történet” addig uralkodó toposza, éppen azért, mert a társadalomba való integrálódás elvárása, valamint a „self-made man” egyéni kibontakozásának igénye között egyre feloldhatatlanabb ellentétek merültek fel. Ez a fordulat a *Bildungsroman* műfajában olyan változásokat indukált, melyek időben és térben nem egységesek, de leginkább a hagyományhoz való viszonyban érhetők tetten.¹⁹ A 20. század első felében megjelent regények, amelyek *Bildungsromannak* (is) tekinthetők (mint például a *Törless iskolaévei*, az *Ifjúkori önarckép*²⁰ vagy *A varázshegy*) már e változások figyelembe vételével elemzendőek. Úgy vélem, a 20. század első felének magyar irodalmában is megjelenik ez a nézőpontváltás, amely többek között az általam vizsgált Móricz-regényben is kimutatható. Móricznál például a *Bildung* fogalmával kapcsolatos, az iróniától sem mentes reflexív habitus a következőképpen jelenik meg: „Megkaptam a felszólítást, hogy beszéljek az életemről, mint self made man. Nagyon szívesen megtenném, de nem tekintem magam magamcsinálta embernek: engem az apám csinált.”²¹

RECEPCIÓ ÉS FILOLÓGIA

A *Forr a bor* műfaji besorolása meglehetősen sokszínű a recepcióban. Találkozhatunk a „századforduló ifjúságának regénye” vagy a „diákregegy” titulussal,²² de egyesek egyenesen nem is regénynek, hanem pamfletnek tartják.²³ A mű értelmezése során felvetődik a „fejlődéstörténet” fogalma is, bár gyaníthatóan nem a *Bildungsroman* értelmében.²⁴ Ez a megközelítés elsősorban a regény szociografikus jellegét hangsúlyozza: egyfajta korrajznak tartja, amelyet Móricznak a 20. század első felében bekövetkezett nemzeti traumákra való válaszkereséseként értelmez.

Lényeges kérdésekre bukkanunk, ha textológiai és filológiai oldalról közelítünk Móricz művéhez. A regény ma leginkább ismert – általam is használt – szövegváltozata

18 Uo., 123. Lásd még PABIS Eszter, *A Bildung fogalma a német kortárs társadalomtudományi gondolkodásban*, Debreceni Disputa, 2008/7–8, 112–115.

19 Lásd POSZLER György, *A regény választútjai: Műfaji változások a XIX. század második felében*, Bp., Tankönyvkiadó, 1980, 15.

20 Vö. Jerome Hamilton BUCKLEY, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Harvard UP, 1974, 226; Gregory CASTLE, *Reading the Modernist Bildungsroman*, Gainesville, University Press of Florida, 2006, 159–191.

21 Lásd MÓRICZ Zsigmond, *[Vallomása személyiségfejléséről]* = M. Zs., *Ne légy jó! Válogatás Móricz Zsigmond kötetben kiadatlan írásaiból*, Bp., Magyar Könyvklub, 1995, 196.

22 Lásd ILLÉS Endre, *Forr a bor: Móricz Zsigmond új regénye*, Nyugat, 1932/1, 35; PÁSZTOR Árpád, *Móricz Zsigmond: Forr a bor*, Pesti Napló, 1931. dec. 8., 6.

23 KERESZÉNYI Dezső, *Móricz Zsigmond: Forr a bor*, Napkelet, 1932/2, 137–139.

24 FÉJA Géza, *Móricz Zsigmond*, Bp., Athenaeum, 1939.

1939-ben, az Athenaeum gondozásban jelent meg, amely lényegében a *Forr a bor* 1931-es első kiadásának és az 1936-os *Bál* össze- és átdolgozásának eredményeképp keletkezett.²⁵ Érdekes módon erre a korántsem mellékes aspektusra az 1990-es évek előtt sem a könyvkiadás, sem a recepció nem figyelt fel, minek következtében rendre 1931-es datálással publikálták az 1939-es szöveget. Móricz Virág írja apjáról, hogy „minden regénye folytatásban jelent meg egy lapban, a *Nyugat*ban vagy újságban, de az sose volt végleges forma, a terjedelme legfeljebb kétharmada a kész regénynek”.²⁶ Természetesen a *Forr a bor* esetében is beszélhetünk „összövegekről”. A *Nyugat Forr a bor* címmel jelentetett meg részleteket a regényből 1930 és 1931 között. Ezt követően a Pesti Napló *Matúra* címmel közölt a regényből egy hosszabb, egybefüggő részt, amely az 1939-es kiadás második kötetének második fejezetétől a mű végéig tart, és lényegét tekintve megegyezik az 1931-es első kiadás szövegével. A legfőbb különbség az, hogy ezekben a szövegekben a főhős még nem Nyilas Mihály, hanem Zalatnay Laci. A *Bált* később lényegében úgy toldotta be Móricz a *Forr a bor*ba, hogy az első kiadás harmadik fejezetétől kezdődik – némileg kiigazítva – a *Bál* szövege.

Érdekes azonban, hogy bár Móricz „valósággal újraírt mindent, amikor könyv alakban megjelent”,²⁷ a *Forr a bor* 1931-es első kiadása a főhős nevének eltérésén túl nem tartalmaz lényegi változtatásokat az „összövegek”-hez képest. Felmerülhet viszont a kérdés, hogy miért döntött úgy a szerző, hogy egyesíti a két regényt. Sajnos az író naplóiban esetlegesen fellelhető utalások egyelőre még publikálatlanok. Ám alapos lehet a gyanúnk, hogy Móricz nem volt elégedett a regénnyel. Valamit hiányolhatott a *Forr a bor*ból, amit a *Bál* volt hivatott kiegészíteni. A *Bildungsroman* szempontjából vizsgálva a kérdést, feltűnhet, hogy mind a *Forr a bor*, mind a *Bál* egy-egy, a felnőtté válás beavatási rítusaként értelmezhető témát jár körül. Az érettségi és a szexualitás motívuma a *Forr a bor* eredeti szövegében is megjelenik, bár utóbbi kevésbé hangsúlyos módon. Az 1939-es szövegben azonban a felnőtté válás szempontjából relevánssá válik mind a matúra, mind a nemiség tematikája, utóbbi éppen a bál kapcsán nyeri el jelentőségét.²⁸ Ebből a szempontból részben egyet kell értenem Nagy Péterrel, aki szerint „nem kétséges, hogy a *Bál* újra meg akarta erősíteni a *Forr a bor* tanulságát”.²⁹ Csak éppen ez a „tanulság” az, hogy Móricz koncepciójában a *Bildung* szorosan összefonódik a szexualitással.³⁰

25 SZILÁGYI Zsófia, „*Furcsán alakul...*”, i. m., 344.

26 Uo., 344.

27 Uo.

28 Uo., 347.

29 NAGY Péter, *Móricz Zsigmond*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 349.

30 Vö. BORI, i. m., 55.

A BILDUNG ÉS A SZEXUALITÁS

A szexualitás témájának meghatározó jelenléte Móricz írásművészetében közismert.³¹ A *Bildungsroman* szempontjából azonban a *Bildung* és a szexualitás összekapcsolása azért fontos, mert meglehetősen ironizálja a fogalom eredeti jelentését, kimozdítva azt a 19. században rögzült eredeti pozíciójából. A szexualitás jelenléte a regényben persze önmagában nem kölcsönöz ironikus jelentést a *Bildung*nak. Goethe *Wilhelm Meister*ének cselekményében is jelen van a szexualitás, bár csak marginálisan, ugyanis ott a személyiség fejlődésében nincs valójában jelentősége az önmagáért jelenlevő nemi vágnak. Fontos lesz viszont a házasság szerepe, amely a *Bildungsroman* elméletekben, mint például Morettinél,³² a hős boldogságának emblémájaként, mintegy betetőzése a hős fejlődésének.³³ A házasság mint elérendő cél Nyilas Misiben is felmerül gondolatként, ám ez a vágy nem teljesedik be. A műben ez is egy a „klasszikus” *Bildungsroman* főhősök életútját imitáló elemek közül, ám mintha utalna egyúttal annak kivitelezhetetlenségére is. A 19. századi *Bildungsroman*okban a *Bildung* és a szexualitás kapcsolatát jól illusztrálja Gregory Castle – Thomas Hardy *Szülők és szeretők* című regénye kapcsán tett – kijelentése, amely éppen abból a szempontból találja Hardy művét unikálisnak, hogy a főhős fejlődésében szerepet játszik a szexuális vágy (is).³⁴ Joyce *Ifjúkori önarcképében* a szexualitáshoz való viszony szintén meghatározó a hős fejlődése szempontjából, többek között ezáltal is intéz kihívást a *Bildung* hagyományos narratív konvenciói ellen.³⁵

Móricz regényében a szexualitás oly módon ironizálja a *Bildung* fogalmát, hogy egyértelműen a középpontjába állítja azt. Erre a törekvésre a *Forr a bor* címe (is) felhívhatja a figyelmet, amennyiben a bor erjedésére mint két végpont közötti köztes állapotra utal, ami a bor „kiforrásával” egy eszményi állapotba jutna – akár a műfaj főhősei a *Bildungon* keresztül –, de mint rothadási folyamat értelemben, a szó szemantikai rétegeinek negatív konnotációjaként is tétéleződhet. Az ellentétes jelentésmezők ilyesfajta egybeesésének játékba hozása, amely a regényben több helyen is megfigyelhető, arra en

31 Lásd BARANYAI Norbert, *A nemi identitás és hatalom összefüggései (Árvalányok)* = BARANYAI, „... valóságból táplálkozik s mégis költészet”..., i. m., 15–55; Jolanta JASTRZEBSKA, *Szentek, prostituáltak, öngyilkosok: Móricz Zsigmond Sárarany; Az Isten háta mögött; Úri muri; Rokonok* = KEMENES GÉFIN László, Jolanta JASTRZEBSKA, *Erotika a 20. századi magyar regényben*, Bp., Kortárs, 1998, 27–44; ONDER Csaba, *Hangérieren bjuti (szex, lektűr, ironia avagy Móricz Zsigmond indulása)* = *Az újraolvasott Móricz: Előadások és tanulmányok*, szerk. ONDER Csaba, Nyíregyháza, Nyíregyházi Főiskola, 2005, 120–129.

32 Franco MORETTI, *The way of the world: The Bildungsroman in european culture*, London – New York, Verso, 2000, 24.

33 CSENGEI, i. m., 19.

34 CASTLE, i. m., 101.

35 Uo., 6.

ged következtetni, hogy a műben megkérdőjeleződik a *Bildung* 19. század első feléhez köthető „hagyományos”, egyirányú pozitív fejlődéstana.

A Móricz-recepció már régebben felismerte, hogy a regények „nyitányaként” megjelenő tájleírások fontos szerepet játszanak a szövegek befogadásának előkészítésében, sok esetben előirányoz(hat)nak egyfajta olvasatot.³⁶ Ha ezt figyelembe vesszük, érdekes következtetéseket vonhatunk le a *Forr a bor* nyitóképéből, amelyet a regény (egyik) kicsinyítő tükrének tekinthetünk: „A Fertő-diákkamara a Fertő utcáról vette a nevét. A Fertő utca pedig arról, hogy a város fertőjéig nyúlt. Ez a fertő egy mocsár volt a város kellős közepén. Rendes, szabályszerű mocsár, náddal és kákával és szittyóval. [...] Arra is éppen alkalmas volt, hogy ebben az utcában engedélyezze a rendőrség azt a házat, amelyet tűzszín lidércfénnel kellett közigazgatási okokból megjelölni, bizonyára azért, hogy a felsőbb diákok el tudják kerülni, ami elég nehéz volt, mert az iskola leghíresebb s legnépesebb kamarája éppen ebben az utcában volt, s óhatatlan volt, hogy tévedésből, mikor éjfélkor hazafelé mentek, vagy együtt-tanulásból vagy együtt-lumpolásból, kaput ne tévesszenek.” (I/1.)³⁷

A diákkamara és a bordélyház közelségének és felcserélhetőségének hangsúlyozása, előirányozhatja azt az olvasási módot, amelyben a diákélet és a szexualitás kölcsönösen „feltételezi” egymást. A „tanulás tere” és a „szexualitás tere” több helyen is egymásra íródik a regényben, mely tudatosan használja a műfajhoz és a *Bildung* fogalmához kötődő 18-19. századi, a felvilágosodásban gyökerező, de a romantikában is tovább élő toposzokat, ám olyan módon, hogy felülírja, de legalábbis elbizonytalanítja a hozzájuk hagyományosan társított jelentéseket. Ezt példázza az elbeszélésben vissza-visszatérő motívumként megjelenő kert toposza is: „Az igazgató új seprű lévén, elhatározta, hogy seperni fog, s megszünteti a Fertőt. Azzal kezdte, hogy a nyári város közgyűlésen indítványozta, hogy tömjék be magát a pocsolyát [...]. Népkertet kell ott létesíteni, s a diákokkal fogja ősszel elültetni a fácskákat, hogy az ifjúság lelke közelebb jöjjön a fákhöz” (I/1–2.).

A 18–19. századi pedagógiai munkákban a kertet gyakran mint a nevelési folyamat metaforáját alkalmazták.³⁸ Az idézett rész első mondatából nem eldönthető azonnal, hogy az igazgató a mocsár vagy a diákkamara ellen kíván-e föllépni. Bár hamar kiderül, hogy a természet „megzabolázására” vonatkozik az indítvány, azt a diákok mégis átvitt értelemben magukra vonatkoztatják, metaforikus jelentést tulajdonítanak neki.³⁹ A regény ezáltal felkínál lehetőségként egy, a *Bildung* kontextusába ágyazott metaforikus olvasási módot.

36 Lásd például BALASSA Péter, *Miért a zsoltár?: Az Árvácska újraolvasásához* = B. P., *Magatartások találkozója: Babits, Kosztolányi, Móricz*, Bp., Balassi, 2007, 115–125.

37 Itt és a továbbiakban a szövegben megjelenő oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: MÓRICZ Zsigmond, *Forr a bor*, I–II., Bp., Athenaeum, 1939.

38 Vö. például Jean Jacques ROUSSEAU, *Emil avagy a nevelésről*, ford. GYÖRY János, Bp., Papirusz Book, 1997, 7.

39 Lásd I/2–3.

Feltűnik azonban egy „másik” kert is a regényben, amely a toposzt egy más, de értelmezésemben a *Bildung*tól nem független szempontból mutatja be: „A Paradicsom a város legvégén a régi népkert volt, amelyet az új parktelepítés szintén jogaiban sértett. Elhanyagolt táj volt, s a diákok épp ezért kedvelték. Ott állott a régi honvédemlék. Negyvennyolcban egy kis csata volt itt, s az elesett honvédek sírja fölé vasobeliszket emelt a kegyelet.” (I/5.) Ez a kert nemcsak azért érdekes, mert a regény elején ide szökik ki az osztály megünnepelni október 6-át, vagy mert ide járnak ki tanulni az érettségi előtt, hanem azért is, mert egyszerre utalhat a diákság romlatlanságára, vagy éppen ellenkezőleg, a szexualitáshoz való viszonyukra is.⁴⁰ A *Bildung* folyamata a regényben egyrészt a „hagyományos” műfaji sémáknak megfelelően úgy jelenik meg, mint a felnőtt társadalomba való integrálódás, ami azonban összekapcsolódik a szexualitásba történő beavatódással. A folyamat egésze ráadásul egyfajta transzcendens távlatot is nyer a műben. Ez nemcsak a regény „létra motívumában”⁴¹ érhető tetten, hanem a Misi szexuális vágyairól árulkodó mozzanatok elbeszélésében is: „Fát látott messziről [...]. S ahogy rohant a fa felé, egyre hevesebb ölelő vágyat érzett iránta. [...] A fa érdes oldala tépte, marta a ruháját, érezte, hogy a ruha romlik, szakad rajta, nem törődött vele, egészen meg volt bolondulva, csak akkor nyugodott meg, mikor elérte az első ágakat, s felkapaszkodott a koronájába. [...] Most úgy érezte, mintha az égben volna, s ott állott a legmagasabb csúcson, és most belépni a hurik paradicsomába. Izgatta magát, míg csak ki nem elégült. Mintha az éggel találkozott volna, mintha a mindenséggel ömlött volna együvé.” (I/118–119.)

Ez a jelenet nemcsak azért szuggesztív, mert a fáramászás metaforikus értelem-ben egyfajta nemi aktusként jelenik meg,⁴² hanem azért is, mert a „csúcsra” törés két egymással nehezen összeegyeztethető élményét játszatja egybe: a nemiség profán, evilági síkját a transzcendens létezővel való egyesülés vágyával.⁴³ A következő szöveghely ebből a szempontból szintén többletjelentést nyer, újabb kicsinyítő tükörként értelmezhető. Misi jutalmul kapott iskolai szobájának leírásakor a következőket olvashatjuk: „A harmadik kép egy nagy Mária-kép volt, vagy inkább Veronika-kép volt. [...] Acélmetszet volt, [...] csodálatos kép volt: az átszellemültségnek a tetőpontja. Misi úgy fogta fel, hogy az eget képviseli. Az égi távolságokat. A nő, aki a mennyet nyitja meg.” (II/81.)

40 Az európai kultúrában a kert nemcsak a nevelés, hanem még régebbi gyökerekre visszamenően a szerelem és a szexualitás allegóriája is. Vö. Bosch *A gyönyörök kertjével*. A kert-metaphora jelenlétéről az irodalomban lásd bővebben Northrop FRYE, *Az Ige hatalma*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 1997, 237–283.

41 Lásd Balabás szavait: II/30–31. A létra mint az iskola szimbóluma, az ezen keresztül a társadalomba való integráció és a társadalmi mobilitás eszköze, egyben kifejezője a feljebb, átvitt értelemben az „égbe” vágyásnak (lásd Jákob lajtorjája) visszatérő eleme a műnek. Vö. FRYE, *i. m.*, 188–236.

42 Vö. Freud álomszimbólumaival: Sigmund FREUD, *Bevezetés a pszichoanalízisbe*, ford. HERMANN Imre, Bp., Akkord, 2006, 128–130.

43 Vö. JASTRZEBSKA, *i. m.*, 28.

A nőiség tehát úgy jelenik meg az idézett részben, mint ami megteremti a kapcsolatot a „földi” és az „égi” szféra között. Átvitt értelemben ez úgy is felfogható, mint a gyermek- és a felnőttlét közti határ átlépésének biztosítója. Ebből következően a „menny” szó is egyszerre jelölheti a vágyott „égi” végcél és a „földi” szexuális gyönyört. Érdekes továbbá, hogy a kép egy-egy Görgeyt és Kossuthot ábrázoló kép társaságában lóg a falon, ami utalhat a regény végén Irénke (Misi magántanítványa), Náci (Misi osztálytársa) és a főhős között kialakuló szerelmi háromszögre, amely Misi „tragédiájának” egyik oka lesz.

A szexualitás azonban nemcsak a transzcendens-immanens határainak elmosásában játszik szerepet, hanem a gyermekkor és a férfikor közötti határátlépésben is. A *Bildung* kapcsán a szereplők szempontjából ez elsősorban a társadalmi integráció sikerét jelenti. A regényben természetesen hangsúlyos az érettségi vizsga mint intézményesült beavatási rítus, ez azonban a *Bildung* sikerében vagy sikertelenségében másodlagos kérdés a szexualitáshoz képest, hiszen a cselekményben úgy jelenik meg, mint egy funkcióját valójában betölteni képtelen, formális esemény (hiszen csalással kijátszható), és Nyilas Misi esetében annak ellenére, hogy leérettségizik, a *Bildung* folyamata mégsem teljesedik ki.

KONKLÚZIÓK

A fentiek alapján összegezhetjük a kérdést: miért lesz a *Bildung* sikertelen Nyilas Mihály esetében? Misi összességében jó tanuló, „karrierje” szépen alakul (alakulhatna), köszönhetően nagybátyja olykor aktív közreműködésének is, ám a szexualitáshoz való ambivalens viszonya miatt a férfivá válás „rituáléján” nem esik át, nem válik férfivá. Bár a cselekménynek hangsúlyos eleme Misi nyiladozó szexualitása, amely gyakran igencsak nyilvánvaló módon jelenik meg (lásd például a fa megmászásának jelenetét), ám a végkifejlet, a betetőző nemi aktus elmarad. Misi „tragédiája” éppen abban áll, hogy a férfivá érés folyamatában a transzcendens és immanens szférában egyaránt a „csúcsra” tör, azaz össze akarja egyeztetni magában a kettőt. Ez azonban lehetetlennek bizonyul, és a szerepkonfliktusból következően saját személyiségén belül okoz meghasonlást. Az írónak készülő, sok tekintetben idealista gondolkodású fiatalember a szerelemben is idilleket keres, de egészen mást talál, amit nehezen tud magában feldolgozni.

Nyilas Misi előtt két nyilvánvaló út állt nyitva, hogy boldog és kiteljesedett felnőtt legyen: vagy „aszexuális” marad, az általa elgondolt világidillre koncentrál, amivel a transzcendencia (vagy az azt pótoló élmény) felé közelít, vagy integrálódik a társadalomba, elfogadva saját és környezete hozzáállását a nemiséghez. Mindkét esetben, más-más módon ugyan, de szert tehetett volna az áhított teljességre és önazonosságra, így a *Bildung* folyamata sikerrel zárulhatott volna.⁴⁴ Ám egyiket sem sikerült végül megvalósítania, „bukása” így vált teljessé, ami azonban mégsem tekinthető tragikusnak. Misi

44 Vö. POSZLER, i. m., 103–104.

voltaképpen „tragikomikus” szereplő,⁴⁵ aki sem sikerével, sem bukásával nem emelkedik a *Bildungsroman* műfaji sémainak megfelelően a főhős egyetemes érvényű, ezáltal példázatértékű pozíciójába. Bár Misi gyakorta ad halálvágyának hangot, s így a narráció lebegtetni a tragikus zárlat lehetőségét is, ez az olvasói elvárás nem teljesül, Misi ehelyett lényegében „kiíródik” a mű végén a cselekményből.

Mennyiben olvasható tehát a fentiek fényében a *Forr a bor* a *Bildungsroman* cáfolatára tett kísérletként? A regényben láthatóan megidéződnék a *Bildungsroman* prototipikusnak tartott jegyei, akár a kert metafora, az iskola szerepe vagy a „self-made man” toposza kapcsán, ezek eredeti jelentését azonban elbizonytalanítja, illetve új jelentéssel társítja a regény. A *Bildung* mint pozitív irányú folyamat léte megkérdőjeleződik a főhős történetének szempontjából, aki a műfaj klasszikus alakjaihoz képest egyébként is kevésbé emelkedik ki a többi szereplő közül. A műfajjal és alapvetően a *Bildung* fogalmával, sikerességével/sikertelenségével szembeni kritikus írói hozzáállás azonban leginkább abban érhető tetten, hogy a regény szereplői közül éppen azt buktatja el a szerző, aki bizonyos tekintetben maga is a *Bildung* eszményét vallja.⁴⁶ Misi tehát éppen azért vall kudarcot, mert még reflektálatlanul hisz a *Bildung* sikeres megvalósíthatóságában.



45 Lásd Irénke és Misi párbeszédét. (II/2.)

46 Vö. például Misi következő szavaival: „De ne csak azért tanuljanak, hogy a Balabás létráján felmásszanak a pozíciókba, hanem azért, mert ez az egyetlen út, hogy az ember saját magát megtalálja” (II/65.). „Hogy az ivadékok külön lelkiségűek legyenek az apáiknál, ezt jó neveléssel el lehetne érni.” (II/66. – Kiemelések tőlem.)

Bicsák Zsanett Ágnes (1984) Budapest. A Debreceni Egyetem Nevelés- és művelődéstudományi Doktori Programjának doktorjelölt hallgatója.

Bicsák Zsanett Ágnes

■ JOHANN FRIEDRICH HERBART PEDAGÓGIAI RENDSZERE*

A neveléstörténet 1960-as és '70-es években fellendülő eszme- és hatástörténeti kutatásait mind a német, mind pedig az angol nyelvterületen kiegészítik a problémátörténeti megközelítésen alapuló vizsgálatok. A problémátörténeti megközelítés alatt a jelen kérdésfeltevéseiből, nehézségeiből kiinduló történeti kutatást értjük. A kutatási témák eddig nem tárgyalt összefüggésrendszerben jelennek meg, s ezzel jelenünk és múltunk megértésének egy új dimenzióját jelentik.

Az összegző neveléstörténeti munkák a problémátörténeti kutatás megjelenéséig jellemzően a kronologikus fejlődési ívet mutatják be: éles határt húznak a klasszikus görög-római kultúra, a korai kereszténység, majd a középkor és a reneszánsz emberfelfogása, illetve nevelési célkitűzései között. Hasonlóképp külön fejezet alatt tárgyalják a reformáció hatására előálló változásokat, az újkor, a felvilágosodás, majd a 20. század nevelési kérdéseit. A leírás során tehát ugyanazt a folyamatot ismertetik, mint amit az összegző történettudományi munkák szerzői tárnak fel, annyi kivétellel, hogy ezúttal a nevelés kérdéskörére fókuszálnak, s így bizonyos részeket elhagynak, míg másokat részletesebben mutatnak be.

A szemlélet reprezentánsa a hazai szakirodalom egyik átfogó munkája, Németh András és Pukánszky Béla *A pedagógia problémátörténete* című munkája is, ahol a felvetett kérdéseken túl többek között a nőnevelés, a pedagógusszerep, az európai iskola problémája is helyet kap. A felvetett problémátörténeti megközelítéseknek az elmúlt években, évtizedekben szakértői is akadtak. Vagyis jellemző e szemléletre, hogy egy-egy új probléma felvetését követően újabb kutatók a történelemtudomány eszközei segítségével az adott kutatási terület mélyebb megértésére, újabb történeti eredmények felmutatására vállalkoznak.

A következőkben is hasonlóan járunk el: a pedagógia tudományos megalapozásának problémátörténeti szemléletéből egy jelenséget, a herbarti pedagógia tudományos megalapozását emeljük ki. A kiemelésnek külön helye és szerepe lehet, hiszen míg

*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 készült. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

Herbart a neveléstörténeti tankönyvekben legtöbbször úgy jelenik meg mint a tudományos pedagógia megteremtője, illetve a pedagógia tudományos rendszerének kidolgozója, addig e kérdésben releváns problémátörténeti művek a témának csupán néhány oldalt szánnak. A szakirodalomban nem válik fontossá a herbarti tudományos rendszer részletes magyarázata, de még a rendszer felépítése, elképzelése sem. (Ezzel szemben német nyelvterületen számtalan könyv olvasható a témában, köztük elsők közt jelent meg Blaß irányadó elemzése is.¹⁾ A tankönyvek mellett a hazai interpretációk közül egyedül Dénes Magda² és Fináczy Ernő³ szolgál a herbarti rendszer ábrázolásával, azonban a – tudományfejlődésre vonatkozóan – problémátörténeti megközelítés segítségével újabb érdekes megállapításra juthatunk. Mielőtt azonban közvetlenül a vizsgálat tárgyára fókuszálnánk, röviden ismertetjük a tudományos megalapozás problémátörténetének három alapvető irányát, hogy a herbarti rendszert a tudományfejlődésen belül elhelyezzük.

A PEDAGÓGIA TUDOMÁNYOS MEGALAPOZÁSÁNAK PROBLÉMATÖRTÉNETI SARKKÖVEI

A pedagógia kérdéseit évszázadokon keresztül más-más tudományterületen belül tárgyalták. A nevelés problémája – már az ókori bölcsektől kezdve – a filozófia, majd a teológia tárgya volt. Attól függően, hogy melyik társadalmi-történelmi kor gondolkodói, politikusai határozták meg az uralkodó szemléletet, úgy változott az általánosan érvényben lévő emberkép, s vele együtt a pedagógia feladata is. A pedagógia tudományos legitimációja így az előzőekhez hasonlóan a problémátörténeti felvetések egyikeként kapott helyet a neveléstörténeti kutatások között. A kérdéssel a hazai kutatók közül elsősorban Németh András foglalkozott *A magyar pedagógia tudománytörténete*, valamint *A magyar neveléstudomány fejlődéstörténete* című munkáiban. Az idézett könyvek a nemzetközi kutatási eredményekkel egybehangzóan bizonyítják: a modern neveléstudomány kialakulásának alapvetően három tradíciója létezik: a német, a francia, valamint az angolszász hagyomány.

A pedagógia tudományos megalapozásának problémátörténetéhez természetesen nemcsak ez a három tradíció tartozik, hanem az a folyamat is, ahogy a három tradíció kialakult és a későbbiekben kibontakozott. A szakirodalomban a három irány sokszor két alapvető fejlődési ívre redukálódik: a kontinentális (német és francia), valamint az angolszász modellre, vagy éppen a francia-angolszász tudományfelfogásra és a német orientációt követő diszciplína-értelmezésre. A felosztások alapján, ha egy spektrumon próbálnánk a három tudományos koncepciót elhelyezni, akkor a két végén az angolszász és a német felfogás helyezkedne el, míg a francia fejlődési modellt valahol az egyenes közepén jelölnénk meg.

1 Josef Leonhard BLASS, *Pädagogische Theoriebildung bei Johann Friedrich Herbart*, Meisenheim am Glan, Anton Hein, 1972.

2 DÉNES Magda, *Johann Friedrich Herbart pedagógiája*, Bp., Tankönyvkiadó, 1979.

3 FINÁCZY Ernő, *Nevelélméletek a XIX. században*, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1934.

Írásomban a pedagógia tudományos igazolásának német gyökereire koncentrálok. A pedagógia tudományos elismertetésére elsőként Kant ad gondolatébresztő felvetéseket 1776-os előadásában, melyek csak később, 1803-ban jelentek meg. A tudományos igazolás azonban elmaradt, a kanti értelemben felvetett tudományos pedagógia még nem áll szilárd alapokon. Kant egyaránt beszél a pedagógiáról mint művészetről, s úgy is mint tudományról. Ritzel szerint e megállapítás nyomán Kant nem fejt ki világosan, hogy a pedagógiát tudományként hogyan képzelte el a művészettel szemben.⁴ A pedagógia tudományos igazolását Kant egyik követője, Johann Friedrich Herbart (1776–1841) végzi el.

JOHANN FRIEDRICH HERBART RENDSZERTEREMTŐ TEVÉKENYSÉGE

Ahhoz, hogy a pedagógia tudomány lehessen, szükség volt fogalmainak körülhatárolására, valamint a tudományos rendszer felépítésére. Herbart 1802-ben, első pedagógiai előadása során (*Die erste Vorlesung über Pädagogik*) arról írt, hogy a pedagógiának is szüksége van elméleti alapokra. Egymástól megkülönböztetve tárgyalta a pedagógiát mint tudományt és mint művészetet, de emlékeztetett az elmélet és a gyakorlat szoros kapcsolatára is. Herbart erről a következőket mondja: „A pedagógia művészetére való felkészülés útja a tudományon keresztül vezet.”⁵ A pedagógiának tudományként világos fogalmakra, tételekre, s a tételek nyomán felépülő rendszerre van szüksége. Herbart a rendszer igazolására több tudományterülettel kapcsolatban jelentetett meg könyveket. Ez irányú törekvéseinek fontosabb bizonyítékai pedagógiai értekezései, az 1806-ban megjelent *Általános pedagógia a nevelés céljából levezetve* című munkája (*Allgemeine Pädagogik aus dem Zweck der Erziehung abgeleitet*, Göttingen, 1806), illetve a magyarul is megjelent *Pedagógiai előadások vázlata*.

Herbart rendszerteremtése során először a gyakorlati filozófiát és a pszichológia tudományát hívta segítségül. A pedagógia célrendszerét a gyakorlati filozófiából, esz-közrendszerét pedig a pszichológiából vezette le. Herbart ezzel a kor tudományelméleti diskurzusának alapvető hivatkozási pontjává vált, hiszen a tudományos pedagógia lehetőségére adott reményt. A rendszer kidolgozásának érdekében a gyakorlati filozófia és a pszichológia mellett más tudományterületeket is a rendszer részévé tett. Az etika és a pszichológia eredeteként megjelent a metafizika, majd a pszichológia mellett az esztétika tudománya. Az esztétika tehát a pszichológia társtudományává lett, melynek majd csak alrendszereként található meg az etika, továbbra is mint a pedagógia célrendszere.

⁴ Wolfgang RITZEL, *Immanuel Kant*, Berlin – New York, de Gruyter, 1985, 179–184.

⁵ Johann Friedrich HERBART, *Die erste Vorlesung über Pädagogik* [1802] = *Johann Friedrich Herbart's sämtliche Werke I.*, hg. Karl KEHRBACH, Bad Langensalza, Hermann&Beyer Söhne, 1887, 287.

METAFIZIKA – ISMERETELMÉLET

Herbart metafizikai elmélkedéséről két könyvben olvashatunk részletesen. Az első kötet kiadására 1828-ban, míg a második kötet kiadására 1829-ben került sor. Karl Kehrbach szerint Herbart a metafizikáját már 1816-ban, illetve 1818-ban ki akarta adatni. Kehrbach Hartensteinre utal, aki feltételezte, hogy Herbart közel egy időben tökéletesítette metafizikáját pszichológiai gondolatmenetével. A pszichológiával előbb végezhetett, s csak miután kiadatta azt, akkor, egészen gyorsan dolgozhatta ki a metafizikát is.⁶

1813-ban *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* című művében a metafizika feladatáról ír: a metafizika feladata a helyes fogalmak kimunkálása, ami miatt ez a tudományterület a filozófia alá sorolható első tudomány. „A metafizika a legősibb az első tudományok között.”⁷ A többi tudomány számára, melyek a herbarti rendszer elemét képezik, megalapozó jelleggel bír. Herbart felfogása szerint minden dolognak van egy olyan lényegisége, mely a látszat mögött található, s ami már a továbbiakban nem jellemezhető. A lényeg feltárása után ugyanis minden további jellemzés csak félrevezetne a megismerésben. A felszín mögött rejlő lényegiség neve pedig a reálé, mely mint végső fogalom értelmezhető, s mely nemcsak a dolgok látszat mögött létező valósága, de annak mozgatója is. A reáléknak azért nincsenek meghatározásai, mert belőlük ered minden. A reálék a világ sokszínű tapasztalatának kiindulópontjai, a látszat mögött álló lényegi alapstruktúra elemei. Ezért nem lehet abban az értelemben megvizsgálni őket, ahogy a jelenségeket, mert az értelmezés már az ember belső folyamataival kerülne kapcsolatba, s nem a vizsgált reáléval. Ebben a tekintetben pedig Herbart nem tér el sem Kanttól, sem Fichtétől. Sőt, a herbarti rendszer kapcsolódik Leibniz monáshelméletéhez is, miszerint a világnak vannak végső, változatlan elemei. S ahogy Leibniz monáshelmélete,⁸ úgy Herbart reáléi is mozgásban vannak.

Herbart rendszerében ez a mozgás elvezet ahhoz, hogy a reálék találkozzanak, egymáshoz viszonyuljanak, és mint egymással harcban álló létezők erőt, illetve ellenerőt fejtsenek ki egymásra. A reáléknak ez az egymáshoz való viszonya az, amely megjelenik a tapasztalati világban. Dénes Magda szerint: „míg Kant szerint a tudat hat kényszerítően a valóságra, és a valóság igazodik a tudathoz, addig Herbart szerint megfordítva: a valóság hat kényszerűen a tudatra, és a tudat igazodik a valósághoz. Kant kopernikuszi tettét tehát Herbart visszajára fordította”.⁹

6 Karl KEHRBACH, *Vorrede des Herausgebers zu den Schriften des zweiten Bandes = Johann Friedrich Herbart's sämtliche Werke II., i. m., VII.*

7 Johann Friedrich HERBART, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, Königsberg, August Wilhelm Unzer, 1813, 3.

8 Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Monadológia*, ford. ENDREFFY Zoltán = *Gottfried Wilhelm Leibniz válogatott filozófiai írásai*, szerk. MÁRKUS György, Bp., Európa, 1986.

9 DÉNES Magda, *Johann Friedrich Herbart pedagógiája*, Bp., Tankönyvkiadó, 1979, 39.

A lélek is reálé, vagyis örök, változatlan lényeg, mégsem lenne szerencsés, ha ezt igazodásként fognánk fel, jobb, ha inkább viszonyulásként értelmezzük. A világ megismerése során az ember sem marad passzív. Vagyis a lélek is hat a körülötte lévő világra, változási folyamatok sorát okozza. Nemcsak rá hatnak, hanem ő is hatással van. S ebben a tekintetben azt kell mondanunk – Dénes Magdával szemben –, hogy nem történhet meg maradéktalanul a megfordítás, miszerint a tudat alkalmazkodik a valósághoz. Helyette felvethetnénk a következő kérdést: vajon a valóság kényszerítő ereje a tudatra nem fordul-e meg akkor, mikor már az ember jellemében megerősödött, s a kanti személyhez hasonlóan a világot valahogy látni, az eseményeket rendszerezni, ok-okozati összefüggéseket létrehozni képes? S meglehet, a gyermek nem is a valósággal, hanem a rendszertelenséggel szemben tehetetlen?

ESZTÉTIKA

Herbart esztétikájában elsősorban Schiller írásainak,¹⁰ valamint Pestalozzi tanításának hatását véljük felfedezni.¹¹ Herbartnak a témára vonatkozó írásai közül egy meglehetősen korai munka, *A világ esztétikai ábrázolása mint a nevelés főfeladata* (*Über die ästhetische Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung*) című értekezése emelkedik ki. Már ebben a szövegben is a moralitásban ragadja meg a nevelés feladatát.¹² Minden e köré rendeződik, a nevelés minden mozzanatában ezt az egyetlen dolgot szolgálja. A nevelés célja a jóakarat kialakítása, s ennek lehetősége azért adott, mert az ember alakítható. A erkölcsiség kialakulása azonban nem a kanti értelemben vett parancskövetés. Nem pusztán külső kényszerítő erő, hanem belátás során kialakított erkölcsi döntés. A nevelő számára ezért az erkölcsiség esemény.¹³ A növendéknek a világban megmutatkozó viszonyrendszert kell maga előtt látnia, képesnek kell lennie a jó és a rossz megkülönböztetésére.

Az esztétika alatt ezért itt elsősorban nem ízlést értünk, hanem az esztétikai ítélet képességét. Az esztétika bemutatja a társadalmi jellemzőket, produktumokat, de feltárja a dolgok összefüggéseit, relációit is. A feltárt világ bár a tetszés/nem tetszés ítéletei alá esik, azonban a herbarti esetben felette állnak pillanatnyi hangulatállapotunk megítélésein. Mindezzel továbblépünk a művészeti értelemben vett esztétikai megítélésen, hiszen ez a személyes tudatállapot jellemzője. Ebből következik az is, hogy ha az erkölcsi

10 Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, ford. SZEMERE Samu = F. S., *Válogatott esztétikai írásai*, Bp., Magyar Helikon, 1960.

11 Vö. BICSÁK Zsanett Ágnes, *Arról, hogy Herbart szerint hogyan tanítja Pestalozzi a gyermekeit = Kutatás és képzés*, szerk. BREZSNYÁNSZKY László, FENYŐ Imre, Debrecen – Nyíregyháza, Élmény Bt, 2010, 7–18.

12 Johann Friedrich HERBART, *Über die ästhetische Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung* = *Johann Friedrich Herbart Systematische Pädagogik – Ausgewählte Texte: Einleitung*, hg. Dietrich BENNER, Weinheim, Deutscher Studien Verlag, 1997, 47.

13 *Uo.*, 48.

lényében megerősített növendék szembetalálja magát egy tudatállapotának ellentmondó döntési helyzettel, azonnal tiltakozni kezd.

Az esztétika így foglalja magában az erkölcsant, s különbözik a művészettől. Blaß szerint Herbart erkölcsi ízléskoncepciója és az erkölcsi szép gondolata ebben a megközelítésben hasonlít a német idealizmus kanti-fichte-i vonalához, kapcsolódik Schiller neohumanizmusához, találkozik Humboldt és Goethe gondolatvilágával és mindezek mellett felfedezhetjük esztétikájában a platóni erkölcsant recepcióját, nevezetesen a *kalokagathia* ideálját is.¹⁴

GYAKORLATI FILOZÓFIA – ETIKA

Az esztétika herbarti értelmezéséből könnyen érthető, hogy az esztétika területéről hogyan lépünk át az erkölcs területére. Az erkölcsi ítélet is mindig csak az akaratviszonyokra vonatkozik.¹⁵ Herbart erről a következőképp ír: „az erkölcsi ítéletalkotás nem egyszerű folyamat, hiszen nem aközött kell választanom, hogy valamit akarok vagy nem akarok, hanem összefüggésében kell látnom az adott kérdést, amiről ítéletet hozok. Az összefüggés vizsgálata során ugyanakkor nem azt nézzük meg, a tárgy hogyan viszonyul a többi tárgyhöz, hanem azt, hogy a vizsgálandó kérdés az erkölcsantban mire irányul: az értékre vagy az értéktelenre.”¹⁶ A tanítás középpontjában ezért az akarat formálása, a szilárd jellem kialakítása áll, s ehhez képest az ismeretanyagok elsajátítása másodlagos tényezőként szerepel. Herbart ennek megvalósításáért tett következetes erőfeszítései abszolút kanti, valamint neohumanista elvek megvalósítása felé mutatnak.

Az etika tárgya tehát az akarat. Herbartnál azonban nem az ész vezet el a jóakarat fogalmához, nem kíván egy egyetemes törvényt állítani a szabad egyén elé, mint Kant, hanem a morális cselekedetet az egyéni értékítéletre bízta. Az egyén nem szabályok uralma alatt áll, hanem szabadsága által választ. A kényszerítő erővel szemben a cselekedet jóakaratból történő meghatározása evidens, a herbarti nevelésszempény megvalósulását követően szükségszerű. A nevelés során a nevelőnek tekintettel kell ugyan lennie a gyermek érzékeny lelkére, ugyanakkor nem mentesítheti a növendékét a fegyelmezés aktusa alól, amikor rá korlátozó intézkedések méretnek, hiszen a társadalomban is mindenkinek el kell viselnie a törvény szabta korlátokat, szabályokat.

Az erkölcsant legmélyebb fundamentumát alapeszmék alkotják. Az alapeszmék különböző akaratviszonyokat jelenítenek meg, melyek arra is rámutatnak, mit kell mérlegelnünk egy-egy választásunk során. A kötelesség és erény fogalma ezért önmagában

14 BLASS, *i. m.*, 18.

15 DÉNES, *i. m.*, 44.

16 Johann Friedrich HERBART, *Analytische Beleuchtung des Naturrechts und der Moral* [1836] = *J. F. Herbart's sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge X.*, hg. Karl KEHRBACH, Bad Langensalza, Hermann&Beyer Söhne, 1902, 348.

nem meggyőző, de az alapeszmékből levezethetők. Az etika lényegét tekintve tehát nem kötelességről, vagy az erény(ek)ről szóló tanítás, hanem ideatan: egy eszményi állapot felvázolása, melynek egész életünkben maradéktalanul biztosan megfelelni nem tudunk, de amire egész életünkben törekedhetünk.

Az alapeszmék tehát olyanok az erkölcsi létben, mint a reálék a metafizikában. Ideálisak, tökéletesek. A metafizikában a helyes gondolkodás útján a reálékhoz juthatunk, az etikában, s ezzel a herbarti értelemben vett esztétikában pedig a helyes cselekedetek útján az erkölcsös jellemhez.

PSZICHOLÓGIA

Míg a nevelés célját az etikában, addig a nevelés eszközét a pszichológiában találja meg Herbart. A pszichológia mint a nevelés eszközét nyújtó tudományterület úgy jelenik meg a herbarti rendszerben, hogy a nevelő tudatában van annak, a neveltjei melyik fejlődési szakaszban vannak, s így nevelésükben milyen módszerek segítenek. A pszichológia ezentúl segíti a tanárt abban is, hogy megértse, hogyan megy végbe a tanítás folyamata, hogyan váltakoznak az eszmélkedő és elmélyedő korszakok az új ismeretanyag elsajátítása során. Míg a gyermek kezdetben először csak hallja és tudatosítja az új tananyagot, a későbbiekben asszociál és összekapcsolja azt a régi tudásával.

Herbart pszichológiai munkái közül elsőként *A pszichológia tankönyve (Lehrbuch zur Psychologie)* jelent meg 1816-ban. A herbarti pszichológiára Wolff tanításait hatottak, de érezhető, hogy a könyv megírásakor az idős mesternél, Pestalozzinál tett látogatások is felelevenedtek. A herbarti pszichológia empirista: a szemlélődés során kezdjük magunkat egyre szélesebb környezetre vonatkoztatni, míg eljutunk oda, hogy kapcsolódási pontot fedezzünk fel magunk és nagy gondolkodók, művészek között.

A pszichológia területe így maga a belső valóság, ahol az ember különböző kapcsolatai jelennek meg. Ami azonban itt mégis a racionalizmus irányába mutat, az az, hogy az ember önmagát megfigyeli, önmagára vonatkozik, cselekedeteire, vágyaira reflektálni képes. A pszichológia előfeltétele ezért az önmegfigyelés.¹⁷ Ez a pszichológia tehát azzal foglalkozik, hogy az ember – s ha nevelésről beszélünk, a gyerekek – mit miért tesz, s az miképp értelmezhető a szűkebb-tágabb közösségben. A pszichológia tárgya a lélek, a lélek azonban – ahogyan a metafizikáról szóló gondolatmenetben leírtuk – reálé, örök létező. A reálé természete az, hogy fenntartsa magát, vagyis hogy ezekben a viszonyokban önmaga maradjon. Az önmegfigyelés, illetve a külvilág megfigyelése ezt teszi lehetővé. A lélek e tevékenységekben képzeteket alkot, s valószínűleg azért, mert a lélek önmaga fenntartására törekszik, olyan új képzetek lehetőségét keresi, melyek a jelenlevőkhöz hasonlóak.

¹⁷ Johann Friedrich HERBART, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1993, 36.

A lélek ezáltal, bár változatlan létező, mégis aktív, s a megfigyelés, illetve másokra vonatkozása során jellemet alkot. Vagyis próbál egy önmagához hasonló változatlan létezőt, s ezzel következetes viselkedésrendszert biztosítani. Ahogy a rendszer kidolgozása után ezt Herbart *A pedagógiai előadások vázlata* című művének egy lábjegyzetében is magyarázza: „A nevelés csak akkor van hatalmunkban, ha bele tudunk plántálni a gyermeki lélekbe egy nagy gondolatkört, amelynek részei a legszorosabban összekapcsolódnak, s amelynek elég ereje van ahhoz, hogy legyőzze a környezetből fakadó kedvezőtlen hatásokat, a jó hatásokat pedig feldolgozza és magába olvassza.”¹⁸ Herbart tudatában volt annak is, hogy az ember képezhetősége a kor előrehaladásával csökken, a növendékre a tanító fokozatosan kisebb befolyással bír. A nevelésnek tehát nagyon fontos eleme, hogy a megfelelő korban, a megfelelő eszközökkel történjen.

KÖVETKEZTETÉSEK

Herbart minden igyekezetével a pedagógia területének diszciplínaként történő elismeretésén fáradozott. A német tudományos gondolkodás ezzel kapcsolatos elvárása a tudományos rendszer kidolgozása volt, mely ez esetben a pedagógia helyének és szerepének megadását jelentette a többi diszciplína között.

A herbarti rendszer nem előzmény nélküli. A herbarti felfogás sem kezdő-, sem végpontja a pedagógia tudományos elismertetésének, mégis fontos és meghatározó fejezete e fejlődéstörténetnek, melyet utólag már úgy ítéltünk meg, hogy szükségszerűen keletkezett abban a korban, melyben Herbart élt. Egyetérthetünk tehát Dénessel, mikor azt írja: „mint ahogyan általában az alkalmazott tudományok csak az alaptudományoknak egy meghatározott fejlődési fokán jöhettek létre, úgy a pedagógia sem válhatott tudománnyá, amíg a pszichológia nem jutott el a fejlődés bizonyos fokára. Herbart előtt azért nem lehetett szó modern értelemben vett tudományos pedagógiáról, mert még nem volt olyan tudományos lélektan, amelyre a pedagógia épülhetett volna.”¹⁹ Fontos megjegyezni azt is – amire a magyar nyelvű szakirodalom kevésbé emlékeztet –, hogy Herbart a pedagógia másik alapkövét, az etikát egy másik tudományterület, az esztétika alá sorolta. Ezzel igazolást kapunk arra, hogy Herbarti szerint a pedagógiának nemcsak az a feladata, hogy meghatározza, mi a jó, hanem az is, hogy rámutasson, hogyan jelenik meg a világban a jó. A nevelő nem utasítja a gyermeket, hanem rámutat a világ összefüggéseire. A növendék feladata, hogy belátása és lelkiismerete szerint a jót válassza. Gyermekként választásainkat nevelő segíti, a felnőtt embereket pedig a politika intézményrendszere ellenőrzi.

18 Johann Friedrich HERBART, *Pedagógiai előadások vázlata*, ford. NAGY J. Béla, Bp., „Kisdiednevelés”, 1932, 42.

19 DÉNES, *i. m.*, 129.

A herbarti tudományos rendszer ezen összefüggéseit ma kevésbé emlegetjük. Még kevesebb szó esik a herbarti metafizika megértésének nehézségeiről. A rendszer pedig éppen a metafizika miatt nem vált ismertté hosszú évtizedekig. Herbart több kortársához hasonlóan végiggondolta, hogy mi következik a kanti filozófiából. Azonban míg a kortársai önálló filozófiát, addig ő önálló pedagógiát hozott létre. Ha Herbart csak filozófiát teremtett volna, s ezzel egy sajátos metafizikát, elképzelhető, hogy kevesebb támadásnak tette volna ki rendszerét. A metafizikát azonban elsőként azzal emelte a rendszerbe, hogy a pszichológiát igazolja, s nem a metafizikából kiindulva jutott el szükségszerűen a pszichológia tételéhez. Így metafizikájában sok esetben helyet kaptak a pszichológia egyes elemei, ami, valljuk meg, a rendszer megértésének nehézségét, s ezzel megkérdőjelezhetőségét adja. Mindezzel azonban valami mégis megbizonyosodik: Herbart számára a legfontosabb feladat a pedagógiai diszciplína megalapozása volt. Felismerte, hogy ehhez szüksége van a pszichológia tudományára, ami ekkor a pedagógiához hasonlóan még nem önálló diszciplína. A pszichológiának azért szentel Herbart maga is több könyvet, hogy az – mint tudományterület – a pedagógia tudományát is támogatni tudja. A pszichológia csak így léphetett a herbarti rendszerben az etikával egy szintre, ahol mindkét tudományterület a metafizika alatt helyezkedik el. Herbart ezzel pedig a következőt bizonyítja: inkább filozófiai műveltséggel rendelkező pedagógus, mintsem pedagógiával foglalkozó filozófus.

Tudományos teljesítményét a későbbiekben többen félreértették. Elsősorban a tankönyvek őrzik azt a megállapítást, hogy Herbart a pedagógiát az etikától és a pszichológiától tette függővé. Világos, hogy ez a megállapítást nem helytálló. Minden igyekezete éppen a független pedagógiai diszciplína megteremtése volt, ahogy ezt már első fő művének címe is jelzi: *Általános pedagógia a nevelés céljából levezetve*. Célkitűzése tehát a nevelésben, s nem az erkölcsben vagy a pszichológiában gyökerezik. A félreértésre az adhat okot, hogy Herbart a nevelés céljaként az erkölcsös ember kiművelését határozta meg.

A rendszer ismeretében azonban tudjuk, hogy az erkölcs az esztétika alá tartozik, vagyis a nevelés célja az ítéletalkotásra képes egyén megformálása. Herbart *A világ esztétikai ábrázolása* című könyve éppen erre mutat rá. A pedagógia feladata tehát szerinte az, hogy tudatossá tegye a felnövekvő gyerekeket, olyan emberekké, akik cselekedeteik során képesek a felelősségvállalásra.



Magyar Szilvia (1983) Székesfehérvár. Az ELTE finn-magyar szakán 2009-ben szerzett osztatlan képzéses diplomát. 2011 óta az ELTE nyelvtudományi, majd 2013 óta az irodalomtudományi doktori iskolájának is PhD hallgatója.

Magyar Szilvia

SPANYOL ANYANYELVŰEK ANGOL NYELVI PRODUKCIÓJA AZ ANYANYELVI BEFOLYÁSOK TÜKRÉBEN*

BEVEZETÉS: MIÉRTEK ÉS HOGYANOK

A most ismertetésre kerülő kutatás egy kisebb részlete teljes doktori kutatásomnak, témám a negatív transzfer (vagyis az anyanyelvi mintára tévesen átvett nyelvi elemek) vizsgálata közeli rokon, távoli rokon és nem rokon nyelvek figyelembe vételével. Mivel az egyértelmű, hogy a negatív transzfer befolyásolja a sikeres kommunikációt, azt próbálom kideríteni, hogy melyik nyelvi szinten mennyire okozhat félreértést a nem megfelelő nyelvi forma kiválasztása. Három területet vizsgáltam: a beszédhangok észlelését és képzését, a grammatikai és szóhasználati szintet, illetve a kulturális beágyazottságot a szólások és közmondások terén.

A tulajdonképpeni kérdőíves vizsgálat, illetve a kérdőív összeállítása megfigyelésen alapult, tehát hibajóslásról szó sem volt. A megfigyelés három fronton folyt: hosszabb ideje állok üzleti és baráti kapcsolatban három spanyol céggel, így meglehetősen sok e-mail, MSN- és Skype-beszélgetés ment át – jobbára kereskedelmi témában – a számítógépen. Ezen céges levelezések alkották a megfigyelés első felét. A második rész főleg a szóbeli produkciók megfigyeléséből állt, amit a castellóni egyetem első és másodéves angol szakos hallgatói között végeztem, szakos óráik látogatásával. A további megfigyeléseket angolt tanító szakemberek végezték, akik megosztották velem tapasztalataikat. Ezeket a tapasztalatokat nyelviskolákban dolgozó tanároktól gyűjtöttem, szakmai interjú keretében, Barcelonában. Elsősorban három dologra voltam kíváncsi: az oktatási módszerekre, az általuk megfigyelt olyan hibákra, melyek a negatív transzferre vezethetők vissza, és az általuk vélt okokra, ti. miért nem beszélnek ebben az országban angolul az emberek. Az alábbi válaszokat kaptam.

* A tanulmány az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg (a támogatás száma TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KMR-2010-0003).

Nyelvoktatási módszerek közül nem vezet semmiféle eredményre a grammatizáló-fordító (olvasnak, és utána az olvasott szöveget fordítják) módszer, mivel a spanyolok anyanyelvük miatt nagyon könnyen és jól fordítják az angol szövegeket, bár a nyelvek nem számítanak szoros értelemben rokon nyelvnek. A legtöbb spanyolnak viszont gondot okoz a kiejtés. Ez az angoltól jelentősen eltérő fonetikai bázisra vezethető vissza. Ezért sokan jó angoltudásuk ellenére megszólalni sem mernek. Így minden megkérdezett nyelviskolában különös gondot fordítanak az audiovizuális oktatási módszerekre, mely a beszédközpontúságot helyezi előtérbe. A probléma azonban még mindig fennáll: bizonyos nyelvtanárok úgy vélik, hogy a spanyolok sem meghallani, sem képezni nem tudnak bizonyos angol hangokat, erősen hangsúlyozva a „meg nem hallás” részt.

A lakosság hiányos angoltudása mögött a következő vélt vagy valós okokat említették (minden megkérdezett intézményben, az egyetemen, az általános iskolában és a nyelviskolában, valamint a lakosság körében is):

- az iskolai angoloktatás rossz minősége a nagy osztálylétszám és a tanárok nem megfelelő képzettsége miatt,
- az angoltól jelentősen eltérő percepció és produkció bázis, és az ebből adódó tény, hogy nem mernek/nem tudnak beszélni angolul azok sem, akik írásban jobbak,
- a megfelelő orális input hiánya (sem tanártól órán, sem más helyen, pl. az összes csatorna spanyol, és az összes film szinkronizálva van spanyolra),
- a spanyol nyelv „világnyelvi tudata”,
- illetve azon kulturális vonás, hogy általánosságban nem eléggé elkötelezettek semmi iránt, így a nyelvtanulás iránt sem.

KIS MESE ANYANYELVÜK HANGJAIRÓL

A percepció és produkció bázis (vagyis a hangok meghallása, megkülönböztetése, illetve azok képzése) vizsgálatához egy olyan szöveget állítottam össze, melyben minden angol hang előfordul, figyelve arra, hogy a problémás hangok többször is megjelenjenek, a lehető legváltozatosabb hangkörnyezetben. Így kb. egy másfél perces szöveget nyertem, melyet felolvastattam az illetővel. A vizsgálat „visszafelé” történő elvégzéséhez (ti. hogy a kérdéses hangokat hallják-e, és ha igen, akkor minek hallják pontosan) a technikai feltételek nem voltak adottak.

Azonban bizonyos, hogy anyanyelvünk hangjaira körülbelül egyéves korunkra „áll rá” a fülünk, és utána az egymáshoz hasonló hangok megkülönböztetésének képessége elvész.¹ Az agy rugalmassága révén képesek vagyunk körülbelül 6-8 éves korunkig elsajátítani egy idegen nyelv akcentusmentes kiejtését, később azonban az artikulációs bázisunk

1 Alison GOPNIK, Andrew N. MELTZOFF, Patricia K. KUHL, *Bölcsék a bölcsőben*, ford. VASSY Zoltán, Bp., Typotex, 2003, 109, 116–119.

megszilárdul. Sokan azt feltételezik, hogy a hangképzésre az észlelésünk sokkal nagyobb befolyással van, mint a tulajdonképpeni hangképzési szerveink.² Mivel a felolvasást kevés adatközlővel sikerült elvégeztetnem, a kutatás ezen része legfeljebb is iránymutató lehet, reprezentatív semmiképpen. A kísérlet összefoglalásául elmondható, hogy mind az idegen nyelvi produkciót, mind a megértést/meghallást láthatóan zavarja a két nyelv jelentősen eltérő fonetikai bázisa. Ugyanakkor, ha egyébként jól beszél angolul valaki, kevészer fordul elő, hogy pusztán a rosszul ejtett mássalhangzók miatt nem értik, vagy esetleg félreértik. Így megállapítható, hogy bár az akcentus zavaró lehet, semmiképpen sem lesz értelemzavaró, vagy a megértést teljesen akadályozó. Tovább kell hát keresnünk...

AMIT A KÉRDŐÍVEK ELMONDANAK

1. Különös esetek

A másik módszer egy kérdőív összeállítása volt, a megfigyelés során rögzített interferencia-hibákra támaszkodva.

Az összesen kiosztott kb. 100 kérdőívből sajnos csak 55-öt kaptam vissza. (Ebből is látszik, hogy nem szeretik villogtatni az angoltudásukat.) Ezek közül kettőt román anyanyelvű egyetemi hallgatók töltöttek ki, így a kutatás szempontjából használhatatlanok voltak. Ezért 53 kérdőívet tudtam elemezni. A kérdőívet kitöltők 36%-a férfi volt. Az alanyokkal kapcsolatban – amellet, hogy beszéljenek valamennyire angolul – csak az volt az elvárás, hogy elérjék a tizennyolc éves korhatárt. Továbbá nem lehetett köztük kétnyelvű, angol nyelvtanár, tolmács vagy fordító sem. Így a legfiatalabb alany 18 éves volt, a legidősebb 56. Többségük felsőfokú végzettséggel rendelkezik, vagy jelenleg végzi egyetemi tanulmányait. Átlagban valahol B1 és B2 szint között állnak.

A kérdőívet kitöltők kb. 50%-a nem tudta a mellékelt útmutató alapján sem helyesen behatárolni angol nyelvi szintjét. A nők általában alul, a férfiak általában felülbecsülik képességeiket (a kérdőíven mutatott produkciójuk alapján). A kérdőíven egyaránt szerepeltek nyelvhasználatra és nyelvi kultúrára vonatkozó feladatok.

Három különös esetünk volt: egy minden tekintetben rekorder általános iskolai tanárnő, aki betöltötte 56. életévét, elmondása szerint csak 24 hónapja kezdett angolt tanulni, és összesen 2 hetet töltött Londonban. Saját nyelvi szintjét A2-ben állapította meg. Ehhez képest a kérdőíven mutatott produkciója kiugróan jó volt a magukat hasonló vagy jobb nyelvi szinten elhelyező, kora gyerekkoruktól fogva angolt tanuló, 18-22 éves egyetemi hallgatókhoz viszonyítva. A másik két megdöbbentő eset a nyelv és a nyelvi kultúra ismeretének össze nem függését tárta fel előttem. Egyikük egy 31 éves kereskedelmi menedzser volt, aki valóban C1 szinten kommunikál angolul, ám a kultúrához

2 KASSAI Ilona, *Pszicho-szociolingvisztikai jegyzetek az akcentusról = Nyelvészet és pszichológia*, szerk. TELEGDI Zsigmond, PLÉH Csaba, SZÉPE György, Bp., Akadémiai, 1995, 103–113.

kötött nyelvi megnyilatkozások megfejtése, angol közmondások spanyol megfelelőinek visszaadása komoly gondot okozott neki. Másikuk 32 éves, saját bevallása szerint menedzser foglalkozású férfi, aki saját nyelvi szintjét B2-ben állapította meg (produkciója alapján valahol A2 és B1 között van). Pusztán nyelvi produkciója nem jó, ám a kulturális nyelvi eredményei a pusztán nyelvekhez képest kimagaslóak.

2. Elemi hatások

A kérdőív első feladata azt hivatott vizsgálni, hogy a spanyol kiejtés és írásképp milyen hatással van az angol helyesírásra. Azért szerepelt a kérdőíven, mert írásban sokszor olvastam spanyolosan leírt szavakat. A releváns nyelvi adatokon előforduló jellemző hibák: betűkettőzés elmaradása, spanyolos betűkombinációk, kiejtés szerinti írásmód. Ezek mindegyike anyanyelvi hatásokra vezethető vissza.

A második feladatban megkértem az alanyokat, hogy a megfelelő prepozíciót írják a mondatba, ha szükséges. A megfigyelési idő alatt ugyanis azt vettem észre, hogy a prepozíciók használatában nagyon bizonytalanok. Ennek az angol és a spanyol prepozíciórendszer eltérése az oka. Általában nincsenek egy az egyben megfeleltethető prepozíciók, illetve a spanyolok térszemlélete is más, mint az angoloké (pl. *en bus/by bus, en planta prima/on the first floor*).³

A kapott eredmények alapján az alábbi kategóriákba oszthatjuk a létrejött nyelvi formákat:

- negatív transzferre visszavezethető hiba,
- túlbiztosítás + negatív transzfer eredménye,
- túlbiztosítás/elkerülő magatartás eredménye,
- nem meghatározható/egyéb ok.

Hangsúlyozom azonban, hogy az eredmények csak engedik ezt az osztályozást, de nem írják elő. A nyelvtanuló egyéni szintjétől, adottságaitól és jelenlegi kognitív állapotától (mennyire volt fáradt, mennyire figyelt másra éppen, milyen régen használta utoljára az angolt) függően másféle osztályozási módok és hibázási indokok is lehetségesek, azonban a negatív transzfer vizsgálatához ezt tartottam célravezetőnek. Ugyanakkor fontos tudni, hogy a hiba besorolását kizárólag a hiba minősége, és annak a két nyelv prepozíciórendszerével való összevetése alapján határoztam meg.⁴

Egy tipikus példa a kategorizálás alátámasztására és szemléltetésére: Az *en* előjáró szó helyhatározói szerkezetben választ ad a *hol?* a *hová?* és a *mire?* kérdésekre, időhatározói szerkezetben a *mikor?* és a *mennyi idő alatt?* kérdésekre, módhatározói szerkezetben a *mivel?* (pl. *en taxi*) és a *hogyan?* kérdésekre is.⁵ Látható, hogy első jelentésében

3 KERTÉSZ Judit, *Rendszeres spanyol nyelvtan*, Bp., AULA, 2001, 813–847.

4 Uo.

5 Uo., 815–816.

valamennyire megfelel az angol *in* prepozíciónak, így aztán gyakran előfordul, hogy olyan angol szerkezetekben is az *in* prepozíciót használják, melyekben másik lenne a helyes.

A túlbiztosítás + negatív transzfer kategória azt jelenti, hogy az alany minden bizonynyal tudatában volt annak, hogy nem az lesz a helyes forma, amit elsőként beírta (pl. *in* ott, ahol *en*-t mond spanyolul), ezért szándékosan másik formulát igyekezett választani, ám az még mindig a negatív transzferre visszavezethető hatásokból született meg. (pl. „I came from Valencia WITH bus yesterday.”)

A túlbiztosítás/elkerülő magatartás kategóriába azokat a hibákat soroltam, amikben észrevehető volt, hogy az alany annyira igyekszik elkerülni a negatív transzferből (vagy bármi másból) adódó hibákat, hogy emiatt lesz hibás az alak. Pl.: az elvárt formula *at*, az illető tudja, hogy nem használhatja az *in*-t, mert helytelen lesz az alak, tudja, hogy külső térvizonyt kifejező formával valószínűleg helyes alakot kap, ezért a *to* formát választja. (pl. „Tomorrow I’ll be TO the university.”)

Ugyanakkor kíváncsi lennék, hogy az itt a „nem meghatározható” kategóriába sorolt nyelvi adatok egy részét mi hívta le az alany mentális lexikonából. (Pl.: „Have you met ON my father?” Vagy „I came from Valencia SINCE bus yesterday.”)

3. Fókuszban a harmadik személy

A harmadik feladat azért szerepelt a kérdőívben, mert a megfigyelési időszak alatt rengeteg olyan esettel találkoztam, amikor az angol harmadik személyű birtokos névmás nem a birtokos neméhez volt egyeztetve. (Pl. Anna könyve → HIS book.) Az esetek nagy többségében a névmást az adatközlő a birtok (!) spanyol nemének megfelelően egyeztette. A jelenség olasz és lengyel adatközlőktől jól ismert volt, de spanyoloktól azért volt furcsa számomra, mert a hangsúlytalan birtokos névmást a spanyolban nem egyeztetjük nemben sem a birtokossal sem a birtokkal (illetve csak a többes szám első és második személyben, valamint egyes szám harmadik személyben, ha körülírásos formát használunk), csak a hangsúlyosat. Így aztán *az én apám* akkor is *mi padre*, ha én történetesen nő vagyok, és akkor is, ha férfi. Valamint ha spanyol barátom az én könyvemről beszél egy harmadik személynek, akkor azt fogja mondani, hogy *su libro*, és ha az én házamról, akkor azt, hogy *su casa*, függetlenül attól, hogy én férfi vagyok-e vagy nő. Viszont ha angolul mondja ugyanezt, akkor joggal várom el, hogy azt mondja: *her book* és *her house*. Az olaszoknál ellenben attól függ, hogy a *suo* vagy a *sua* birtokos névmást használom-e, hogy könyvről (*libro* – hímnemű – *suo*), vagy házról (*casa* – nőnemű – *sua*) beszélek.

Viszont ha spanyol barátom, aki történetesen férfi, ezt kérdezi tőlem: *Es este mi libro?* (‘Ez az én könyvem?’), akkor már hangsúlyos névmással válaszolok, és azt mondom: *Sí, es tuyo.* (‘Igen, a tiéd.’). De ha egy harmadik személy könyve, akkor azt fogom válaszolni: *No, es suyo.* (‘Nem, az övé.’), akkor is, ha az a harmadik személy a kishúgom,

mivel mindig a birtokhoz egyeztetek.⁶ Most, hogy már látjuk, melyik kinek a könyve, háza, stb., megérthetjük, hogy miért nem logikus, hogy az írott anyagból olyan sok téves *his és her* adatot gyűjtöttem össze (olasz nyelvű adatközlőktől sokkal logikusabb lett volna).

A gyűjtött korpusz mennyiségéhez képest igen meglepő módon a kérdőíven összesen 8 téves egyeztetés fordult elő 530 esetből, ez is a *Julian's work is interesting*. → *Her work is interesting* adattal, ami minden bizonnyal az adatközlők figyelmetlenségének tudható be (*Julian* helyett *Juliát* olvasott), ugyanis az adat ráadásul egy kontrolladat volt, vagyis a birtokos és a birtok is hímnemű a spanyolban.

A feladat eredményeiből levonható további következtetések:

Mivel a spanyolban csak a birtokos+de+birtok szerkezet létezik, ezért némely adatközlő valami oknál fogva a *Peter's car is red* típusú mondatokat így transzformálta: *The car of Peter is red*. Spanyolban nem létezik továbbá az élő-élettelen megkülönböztetés sem, így sem *A ház ablaka kicsi*, sem *A kutya labdája kicsi* mondatot nem sikerült megfelelően transzformálni. Az elvárt forma az *its* névmás lett volna, minthogy azonban az adatközlőknek mintegy fele nem tudta kikapcsolni a mentális lexikonban az alábbi megfeleltetést: *La ventanas DE la casa = The windows OF the house*, mindkét esetben 50% téves, negatív transzferre visszavezethető adat született, melyekben alkalmazták ugyan az *its* névmást, de többnyire a következő módon: *Its of the house is little*, vagy *Its of this dog is small*. Továbbá a téves nyelvi formát közlők csaknem 50%-a nincs tisztában az angol *its* és *it's* formák különbségével.

A negyedik feladatban 3. személyű, múlt idejű mondatokat kellett állító és tagadó jelen idejű mondatokká transzformálni. Az 53 kérdőívből 25 adatai voltak felhasználhatóak, mivel sokaknak sikerült a múlt idejű mondatokat múlt idejű mondatokká alakítani, illetve jobb esetben legalább annak tagadó változatát megadták. A kérdés azért szerepelt a kérdőíven, mert a magyarhoz hasonlóan a spanyol sem ragozza kijelentő mód, jelen idő E/3-ban az igét, az angollal ellentétben, mely kizárólag jelen idő E/3-ban használ -s végződést igeragozásra, minden más személyben a szótári alak követi a személyes névmást. Így aztán a megfigyelési időszak alatt kevés adatközlő használta helyesen az -s végződést. Az állító és a tagadó változatból is 125 adat állt rendelkezésemre. (Ahol nincs adat, ott az adatközlő „elfelejtette” beírni vagy az állító vagy a tagadó szerkezetet.) Viszonylag gyakori jelenség, hogy állító módban helyesen írja a mondatot az alany, ám tagadó módban *doesn't* helyett *don't* formát használ.

4. Megkerülős cselek

Az ötödik feladat az ugyancsak tömegesen gyűjtött dupla tagadások vizsgálatára szolgált. Akárcsak a magyarban és az olaszban, a spanyolban is létezik a jelenség, ami az angolban dupla tagadásként ismert. Az angol ugyanis egy mondatban egy nyelvtani elemet

⁶ Uo., 673–684.

tagad (legyen az az állítmány vagy az alany). Létezik az angolban is két tagadott nyelvi elem egy mondaton belül, de csakis akkor, ha a mondat tartalma logikailag megkívánja azt. Pl.: *Just because I'm smiling, **doesn't** mean I **don't** want to hit you in the face.* – Pusztán az, hogy mosolygok, nem jelenti azt, hogy nem akarlak képen vágni.

Annak ellenére, hogy a kérdőívet igyekeztem indirekt kérdésekből összeállítani, itt már megfigyelhető volt az úgynevezett nyelvi viselkedés és az elkerülő magatartás, mivel az alanyok jelentős része rájött, hogy a feladat a dupla tagadások vizsgálatára szolgál. Elkerülő magatartást a nyelvhasználó, aki nem biztos a dolgában, már egészen kis korától alkalmaz, és ez a viselkedése felnőtt korra is megmarad. Ez annyit tesz, ha bizonytalanok vagyunk egy nyelvi forma használatát illetően, akkor kikerüljük, és egy másik nyelvi formát igyekszünk használni, amit jobban tudunk. Mindez tudat alatti tevékenység.⁷ Időnként olyannyira elkerülő volt az alanyok magatartása, hogy az *Everybody wanted to go everywhere* típusú mondat tagadása nagyon sok esetben így nézett ki: *Anybody wanted to go anywhere*, melyben így tulajdonképpen nincs is tagadás, így sikerült az elvárt nyelvi formát is teljes mértékben elkerülniük. Ennek következtében hiba sok volt, negatív transzferre visszavezethető, dupla tagadás 265 adatból mindössze egyszer fordult elő.

A hatodik feladat a nyelvileg kötött, spanyolul másféle, szintén nyelvileg kötött formák tudását vizsgálta alapszinten. 7 megoldás teljesen jó volt, 29 személy megkerülő stratégiát alkalmazott az utolsó mondat egyik vagy mindkét részében, közülük 26-nak egyéb hibája nem volt. Spanyolul sok igével csinálhatunk fényképet, angolul csak a *take*-kel. Láthatók az egyéb használt angol igék. A „Fázom” kifejezést a spanyol birtokos szerkezettel, az angol állapottal fejezi ki. Az ilyen típusú szó szerinti megfeleltetésekkel kapcsolatban a '80-as években végeztek vizsgálatot angolul tanuló spanyol óvodások körében, hasonló eredménnyel.⁸ A megkerülő stratégia jól megfigyelhető volt beszélt és írott nyelvben is, és az utolsó mondaton is.

A hetedik feladat a felbontható (az alkotóelemekből megérthető a jelentés), illetve fel nem bontható (alkotóelem1 + alkotóelem2 jelentése együtt nem = a szó szerkezet jelentésével) *phrasal verb*-ök fordítását vizsgálta. Az eredmények azt mutatják, hogy nagyobb a tévedés lehetősége azoknál az alakoknál, amik nem felbonthatóak, azon belül is azoknál, amik olyan angol igét tartalmaznak, melynek túlságosan sok alapjelentése van. Pl. *take*. Egyetlen, igen elgondolkodtató adatba ütköztem, mégpedig a *put off* esetében, mely felbontható, transzparens verzióban annyit tesz, hogy *levesz* (pl. ruhát), nem felbontható, nem transzparens verziója viszont azt jelenti: *elhalaszt*. A kérdés az, hogy ezen nyelvi adat ilyen nagy számú transzparens nyelvi adattal való azonosítása utalhat-e kulturális különbségre. Ugyanis a spanyolok nem ismerik az *elhalasztani* fogalmát, hiába van rá szavuk. Ők

7 Heidi DULAY, Marina BURT, Stephen KRASHEN, *Language Two*, Oxford, Oxford University Press, 1982, 107–109.

8 David CRYSTAL, *A nyelv enciklopédiája*, ford. Kis Katalin, Bp., Osiris, 1998, 462–463.

egyszerűen nem elhalasztanak valamit, hanem majd *mañana* megcsinálják. Hogy aztán a *mañana* tényleg *holnap* lesz-e, vagy soha az életben, azt sosem tudni teljes bizonyossággal...

TÚL A NYELVTANON

A transzparens (nyelvi alkotóelemei jelentésének együtteséből logikusan következik a teljes szerkezet jelentése) és nem transzparens (a szerkezet nem átlátszó, nyelvi elemeinek jelentéséből nem következik a teljes szerkezet jelentése) közmondások vizsgálta rávilágított: nem minden esetben igaz, hogy aki jól beszél egy nyelvet, az szükségképpen meg is érti azt, főleg ha bennfoglalt kulturális vonásokról van szó. 10 adatközlő egyáltalán meg sem próbálkozott a frazeológiák értelmezésével, a többieknél pedig nem számított túlzottan, hogy milyen szinten álltak az angolban, sokkal inkább a nyelvi találékonyság, vagy a korábbi nyelven kívüli ismeretek segítettek megoldani a feladatot.

A vizsgált közmondások saját besorolás alapján, spanyol anyanyelvűek esetében:

Nem transzparens:

A) *To flog a dead horse*: spanyol megfelelője a *hideg vasat üt* vagy *ágot visz a kidőlt fából*, jelentése: 'értelmetlen/lehetetlen dolgot erőltet v. földön fekvőbe még belerúg'

B) *Set the cat among the pigeons*: szólás értékű spanyol megfelelője nincs, azt jelenti: 'botrányt csinál, felbolydulást okoz'

C) *Every dog has its day*: spanyol megfelelője: *minden disznóra eljön Szent Martin napja*. Jelentése: 'fordul még a szerencse'

Közepesen transzparens:

D) *They are like peas and carrots*: spanyol megfelelője: *mint a ujj és a köröm*, jelentése: 'elválaszthatatlan jó barátok'.

E) *It's raining cats and dogs*: spanyol megfelelője: *esik, mintha dézsából öntenék*.

F) *Every cloud has a silver lining*: spanyol megfelelője: *minden rosszban van valami jó*.

G) *Don't count your chicken, before they are hatched*: spanyol megfelelője: *ne igyál előre a medve bőrére!*

Transzparens:

H) *This is Greek to me*: spanyolul: *ez nekem kínai*.

I) *Curiosity killed the cat*: spanyolul: *a kíváncsiság megölte a macskát*, jelentése megegyezik a magyar *aki kíváncsi, hamar megöregszik* mondással.

A *Dictionary of Phrase and Fable* egy 1867-es adatra hivatkozva magyarázza, hogy a *To flog a dead horse* tulajdonképpen egyet jelent azzal, hogy 'döglött lovon lovagolunk', ugyanakkor a spanyolok *hideg vasat ütnek*.⁹ Egyetlen adatközlő tudta ezt, egy másik írta

⁹ *Dictionary of Phrase and Fable*, Wordsworth, 2006, 577; Manuel SECO, Olimpia ANDRES, Gabino RAMOS, *Diccionario fraseologico documentado del Español actual: Locuciones y modismos espanoles*, Santanilla, 2006, 141.

a sok szótár és fordítóprogram által megadott, félig-meddig el is fogadható verziót: *Hacer leña del árbol caído*. (szó szerint: *ágot visz a kidőlt fából, átv. földön fekvőbe belerúg*). Elfogadható abból a szempontból, ha figyelembe vesszük, hogy a *flog* szót hogyan értelmezzük. (*munkára ösztökél, biztat vagy ver, ostromoz*). Mivel sem nyelvi, sem pedig nyelven kívüli valóságra épülő hasonlóság nincs az angol és a spanyol szólás között, érthető, hogy mind közül ez volt a legkevésbé megfejtendő közmondás.

Sem kulturális, sem nyelvi kapaszkodót nem ad továbbá a *set the cat amog the pigeons*, és spanyol megfelelő értékű közmondást sem adott meg egyetlen vizsgált forrás sem, pusztán némi, a valóságra épülő logikával sakkozható ki a *Collins Spanish Dictionary* magyarázata: 'felbolydulást okoz'. Összesen ketten állították, hogy értik, mit jelent, kilencen próbálkoztak más közmondás megadásával, sikertelenül, a többiek bevallották, hogy fogalmuk sincs, mit jelenthet.

Ugyancsak kulturális eltérésekre utal, ám kissé más értelemben a következő: az angol *Every dog has its day*-ben mindössze tizenketten vélték felismerni az *A cada cerdo le llega su San Martín* ('minden disznóra eljön Szent Martin napja')¹⁰ mondást. De vajon hány magyar mondta volna azt, hogy *Jön még kutyára dér!?* Persze aztán hogy a latin *Hodie mihi, eras tibi*-nek – 'egyszer nekem, másszor neked' – melyik nép mit feleltetett meg később, az igen sok dologtól függött. (*Dictionary of Phrase and Fable*, 357.) Többek között attól, hogy a nép pozitív vagy negatív beállítottságú-e. Mind a spanyolok, mind a magyarok eléggé negatívak lehetnek, talán ezért lett fenyegetésszaga ennek a semleges latin mondásnak. A spanyolok Szent Martinkor disznót vágnak, míg a magyar mondás eredetileg békával élt kutya helyett, és a béka köztudottan nem bírja a hideget.¹¹ Az angol mondás is mondható semleges töltésűnek, míg egy későbbi kutatásból kiderült, hogy a finnek mennyire pozitívak ebben a tekintetben.

Aki a *Forrest Gump*ot látta (esetleg angolul is), az tökéletesen tudja, hogy „Én és Jenny úgy voltunk egymással, mint a borsó meg a héja.” (avagy: „*like peas and carrots*”). A mondást maga a film terjesztette el (legalábbis az IMDb honlapja szerint), előbb az amerikai kultúrában, később más kultúrákban, esetenként függően attól, milyen (jobban tolerálható) nyelvi fordulattal lehetett azt helyettesíteni a szinkronban / fordításban. Jelen felmérés adatai szerint mindössze nyolcan látták a *Forrest Gump*ot (legalábbis angolul). A legnépszerűbb angol szólás az *It's raining cats and dogs*. Ez abból is látható, hogy nem egészen transzparens mivolta ellenére 20 adatközlő ismerte. Így a közepesen transzparens mondások közül ez állította be a pozitív rekordot. Ennek valószínűsíthető oka, hogy az angol nyelvkönyvek általában sokat írnak az időjárásról, ami eléggé sajátos a szigetországban, és igen sok metaforájuk is akad rá, így amellet, hogy utal az esőre – ettől lesz félig transzparens – nyilván ezzel találkozhatnak legtöbbit az angolul tanulók.

10 Alberto BUITRAGO JIMENEZ, *Diccionario Espasa dichos y frases hechas*, Madrid, Espasa, 1997, 3.

11 O. NAGY GÁBOR, *Mi fán terem? Magyar szólásmondások eredete*, Bp., Gondolat, 1979, 320–321.

Az *Every cloud has a silver lining* mondás Ellen Thorneycroft Fowler *The Wisdom of Folley* című, 1910-ben kiadott művéből került az angol nyelvbe,¹² így aztán jócskán kell kulturális ismeretekkel rendelkezünk angolból ahhoz, hogy megfejtjük, de talán ha logikusan végiggondoljuk csupán a mondat tartalmát, már az is sokat segíthet, ezért is került a közepesen transzparens kategóriába. 10 adatközlő próbálkozott elfogadható megoldással.

Az úgynevezett vándorszólások táborát gyarapítja a *Don't count your chicken, before they are hatched!*, ami egy Ezópus-tanmesére épül.¹³ O. Nagy Gábor szerint az ilyen világjáró adomákból keletkeznek a sok nyelven meglévő vándorszólások.¹⁴ Az adomák rengeteg különféle változatban élnek, nálunk *előre iszunk a medve bőrére*, akárcsak a spanyolok. A mondás ugyan sem formájában, sem tartalmi logikáját tekintve nem tűnik transzparensnek, aki viszont le tudta fordítani magában, az némi asszociáció után könnyedén megadta a spanyol megfelelőjét (5 adatközlő), ezért került a közepesen transzparens csoportba. Ha jól megnézzük, tulajdonképpen a *Forrest Gump*-ból származó mondásunk is egy vándorszólás, még akkor is, ha egyelőre nincs több ezer éves.

És végül a két, majdnem tökéletesen transzparens mondás: tökéletes egyezés van a *Curiosity killed the cat*, és ennek spanyol megfelelője között, melyről hárman állították, hogy értik, de nem tudják spanyolul, hárman pedig nem értették. Ezzel a transzparens közmondások közül ez bírt a legjobb mutatókkal, 36 jó megoldás született. Az igen transzparens közmondások táborát gyarapította még a *This is Greek to me*, ami 21 adatközlőnek *volt kínaiul*, ami jelen esetben a jó megoldás.

ÖSSZEFOGLALÁS

A fentiekből kitűnik, hogy a negatív transzfer a percepció és produkció bázisukon túl elsősorban a helyesírásban, a prepozíciók használatában, a harmadik személyű igeragozásban, a spanyolban nem fellelhető szerkezetek használatában és a nem felbontható *phrasal verb*-ök megértésében befolyásolja hátrányosan a spanyolok angol nyelvi produkcióját. Ugyanakkor figyelemmel kell lenni arra is, hogy az angol nyelv nem-használata, illetve nemtudása nem elhanyagolható mértékben kulturális jelenség is, mely elsősorban a déli népeknél figyelhető meg. Bár a kutatás olasz, magyar és finn vonatkozású eredményei még nem állnak rendelkezésre, nagy valószínűséggel elmondható, hogy a nehézséget okozó tényezők sokkal inkább a kulturális, mint a nyelvi valóságban keresendők, ahogyan azt a nyelviskolák tanárai is megerősítették az interjúk során.

¹² *Dictionary of Phrase and Fable*, 263.

¹³ *Uo.*, 246.

¹⁴ O. NAGY, *i. m.*, 351.

Dr. Gajdos Ágoston (1987) Debrecen. A Debreceni Egyetem Orvos- és Egészségtudományi Centrum (ma DE-KK) általános orvosi karon végzett hallgatója. 2012-től pszichiáter rezidens és a DE BTK levelező tagozatos PhD hallgatója.

Gajdos Ágoston

TÉBOLY ÉS BEAVATÁS A DESZAKRALIZÁLT KULTÚRÁBAN ■

„A mítosz nem ideális fogalom, s ugyancsak nem eszme és nem elvont dolog. Ez maga az élet. A mitikus szubjektum számára ez maga a valódi élet, minden reményével és szörnyűségével, minden várakozásával és csalódásával, minden reális hétköznapiságával és tisztán személyes értékeivel. A mítosz nem ideális létezés, hanem életszerűen felfogott, teremtett tárgyi realitás, és testi, az állatiságig testi valóság.”¹

MITO-FIZIOGNÓMIA

A mítosz szó hallatán a feledésnek átadott mesék, a mindnyájunkban közösnek érzett fantáziák, archetípusok homályos képzetei támadhatnak fel gondolatainkban. E képzetek eredetüket tekintve több, részben egymásra és egymásba épülő kultúrtörténeti dimenzióból nyerik az eredetüket: a keresztény, a pogány, az antik, az újkori, a keleti és a legrégebbi őskori civilizációs mező idő- és térbeli tartományaiból. A mítosz saját kijelentéseinek még mindig élő vagy már látens tartalmaival az ember történetének rejtett rétegeiből származik, hogy hatását a mindennapiságában és vallási hitgyakorlat szintjén örököse át. Az időtlen mítosz számos csatornán mutatkozik meg: a vallás, az irodalom,² a művészet, sőt, a tudomány regisztereiben is, hiszen a tudattalan intuícióihoz a tudomány is gyakorta mozgósítja a mítosz „tudását”. Ilyen például Newton mechanikája, mely az egynemű és végtelen tér hipotézisére épül: határai nincsenek, azaz nincs formája, mondhatni a nihilizmus mitológiáján alapul.³

A tudomány nem a mítoszok káoszából született rend, hanem sokkal inkább a mítoszokat többé nem gyakorló ember sajátlagos álarca a technika inorganikus rítusainak elvégzéséhez. Amikor a tudomány kvázi-diadalt ül a 'primitívek' tudománytalan szokásai fölött, valójában nem veszi észre, hogy kémiai-biológiai testében a mítosz máris meg-

1 Alekszej LOSZEV, *A mítosz dialektikája*, ford. GORETITY József, Bp., Európa, 2000, 16.

2 Mircea ELIADE, *Misztikus születések: Tanulmány néhány beavatástípusról*, ford. SALY Noémi, Bp., Európa, 1999, 247.

3 LOSZEV, *i. m.*, 4.

kezde „visszatérésének” legújabb természetes ciklusát. Tehát a mítosz jelenléte tudattalan, de erős jelenlét. Ugyanez elmondható a mítoszt közvetítő vallásról vagy irodalomról. A transzcendenciával való kapcsolatát régen elvesztett ember ma már az információs túltelítődés és az egyidejű információs deficitek keltette szorongást is kénytelen elviselni: elvesztette a kontrollt az identitás és az írásos prezentációk diskurzusrendje fölött. A mitikusban kimondatlan szakrális és 'isteni' ma a reálisban, a tudományosban nyilvánossá tett szövegben kel új – kulturális értelemben inkább romboló, mint építő – életre. A mitikusban időző szenvedés vizsgálata viszont az emberi létmód mélyebb rétegeit tárhatja fel, melyek különben ma már nem nyilvánulnának meg. E meg nem nyilvánulás problémája a mentális zavarok értékelése, megismerése területén is fontos.

A jelenlegi pszichiátriai gyakorlat túlnyomórészt leíró és empirista jellege nem képes összetett elméleti keretbe foglalni a téboly jelenkori mozzanatait, története kezdő momentumát összekapcsolni jelenével, végső soron belefogni a téboly valódi megértésének kísérletébe.⁴ Ennek számtalan bizonyítéka közül kiemelhető az érdekek és hatalmak hálójában tárgygyá változó egyén elnémulása vagy a mentális zavarral élők szenvedéstörténetei. Szükség volna elvégezni a téboly reszakralizálását, vagyis megkísérelni visszaadni ontológiáját. Hiszen a téboly kézzel fogható fizikai valóságát a viselkedésükben, hangulatukban, gondolkodásukban megváltozottak lényegiségét, a mitikus időben már megtörtént események folyamatos ismétlődéseként is értelmezhetjük.

A profán idő felfüggesztése az archaikus lelkelet legmélyebb szükségéből fakad. Az archaikus kor szemlélete a vallástörténeti vizsgálódások szerint nehezen tűri a történelmet, ezért időszakonként megkísérli eltörölni. Ezt a célt szolgálják a különféle rítusok, törzsi megemlékezések: általuk az egyén és a közösség közelebb kerül saját eredete archetipikus mintáihoz.⁵ Az archetipikus minták (a 'harcos', a 'hős') valószínűleg egykor valós történelmi alakok lehettek, akik előképként szolgáltak saját mitikus valóságba lépésükhöz.⁶ Feltehető a kérdés: mi a lehetősége annak, hogy a tébolyt mitikus entitásként szemléljük, hogy megjelenését egy archetípus különféle formában történő ismétlődéseként értsük? Volt-e vajon valaha egy olyan történeti én, aki a mitikus időbe veszve a 'megváltozottság' érthetetlen, ijesztő (és szakrális) formáit volt képes a jövőbe örökíteni? A babiloni és a zsidó hagyományban a közösség kijelölt egy bűnbakot, akit szertartásosan

4 A téboly kifejezés használatát az indokolja, hogy a mentális zavar vagy a pszichiátriai betegség stb. elnevezések egy természettudományos megközelítés projektumai, mely nem létezett abban az érásban, amikor a tébolynek a szó szoros értelmében vett jelenvalósága, natív öntudata volt és nem korlátozták az elzárás nagy intézményei. Tehát elsősorban az archaikus/mitikus kor mezőjében szemlélt tébolyról van szó, melynek 'mágiája' fokozatosan veszett csak el az egyes kultúrtörténeti korszakváltások során.

5 Mircea ELIADE, *Az örök visszatérés mítosza*, ford. PÁSZTOR Péter, Bp., Európa, 2006, 62. Az „archetipikus” kifejezés használatakor Eliade nem a jungi kollektív tudattalanból felmerülő tartalmakat érti.

6 Uo., 69, 70.

kecskebőrbe öltöztettek és ilyen alakban a pusztába kergettek. Ez a jelenség egyben a megkülönböztetés, a stigma archaikus kori megfelelője.⁷

A természeti népek szemében az idő megújulása folyamatos, ezt a Naphoz és Holdhoz kötődő hiedelmek is biztosították. A Hold az első, mely „meghalt” és „föltámad”. Időmérő eszközként is szolgált már jóval a Napóra felfedezése előtt. A napkultusz őseredetétől is számos bizonyíték áll rendelkezésre. Legelterjedtebb volt Egyiptomban, ahol Té képében a Nap imádata folyamatos részesülést biztosított az isteni jelenlétből. Az agrikulturális népekre volt jellemző a Nap mitológiájának életben tartása, és sok helyen még mindig tartja magát az a nézet, hogy a Napnak minden nap meg kell küzdenie a fényért a sötétséggel. A rend le kell, hogy győzze a káoszt, a kezdet a véget, a normalitás az abnormálist. Miközben megteszi ezt, ismétlődően vereséget szenved el, majd feltámad a horizonton. Vagyis egy égitest látszólagos mozgása is megfeleltethető archetipikus mintának. Ehhez kapcsolódik egy káldeus tanítás is, mely a Kr. e. 1. századtól a Kr. u. 3. századig szerepel a gnosztikusok munkáiban. Eszerint: ahogyan a Hold elfogy, majd újra kitelik, úgy a világegyetemet is időszakosan tűz nyeli el, hogy azután újjászülessen. Az ehhez hasonló Holddal kapcsolatos kozmikus és mitikus felfogásokat áthatotta az elmúlt dolgok ciklikus feltűnésének gondolata, az örök visszatérés mítosza.⁸

A pszichiátria szakmai diagnosztikus kézikönyve tulajdonképpen ilyen ciklikusság elv szerint ábrázolja a mentális rendellenességek egyes formáit. Az úgynevezett bipoláris zavarban ciklusosan váltogatja egymást két hangulati szélsőség. A pszichózisnak nevezett integrált tudatműködési zavarok is bizonyos időközönként visszatérő kitörésekben mutatkoznak meg. Tehát empirikusan is igazolható lehet, hogy a tudományos keretek között leírt jelenségek egyes esetekben jó eséllyel tetten érhetők mint tudattalan archetipikus minták. Bírhat-e a téboly mitikus előképpel? Megkockáztatható a feltételezés, hogy a téboly koronként változó prezentációja, formáinak sokszínűsége önmagában sosem volt „valós” jelenség. A szenvedés ábrázolásában és a rítusokban betöltött szerepén keresztül a téboly inkább – a hite szerint örökösen újjászülető primitív ember számára – a kozmikus ritmusokhoz való igazodást elősegítő formaként nyilvánulhatott meg. Az időszakosan megváltozó viselkedés, hangulat vagy a módosult tudatállapot sokféle típusa alkalmat adhatott az istennel való ismétlődő konzultációra.

A természet változásait követő pusztulás- és megújulásmítoszok a preszókratikusoknál is fellelhetők, például Anaximandrosz *apeiron*jában, Empedoklésznél a *philia* és a *neikosz* egymást követő uralmában, vagy Hérakleitosz *világégéstanában*. Platon és később a sztoikusok, a Kr. e. 1. és 2. század Rómájának új püthagoreusai és a hellenizmus gondolkodói is vallották ilyen-olyan formában az örök visszatérés archetipikus

⁷ Uo., 84.

⁸ Uo., 129–132.

szemléletét. A kereszténység és a középkor eszkatológiai felfogásában tovább élve a teremtes-világvége kettős gondolköre egészen a 17. századig tartotta magát.⁹ Mi lehetett a tébolynak mint rítusnak az archeológiájában az az önmagát reprodukáló cél, mely elősegítette immanenciája mitikus-szagrális szinten tartását, vagyis ami megakadályozta – Eliade kérdésfeltevését parafrázálva –, hogy a téboly hierofániája a profán lét értelmetlenségébe merülve elveszítse önmagát?

Talán ez a cél a szentségbe való beavatottság elnyerésének soha meg nem szűnő kívánsága lehetett. A beavatás, mely a természeti népek kultúrájában a szentséggel való egyesülés, szimbolikus értelemben a káoszba való visszatéréssel kezdődik, és a világteremtés megismétlésével ér véget, tágabb kontextusban megfelel a mitikus időn kívülség forgatókönyvének. Az egyén vagy az egyének egy csoportjának szintjén zajló beavatás és a hozzá társult mítoszok áttekintésekor kiderül, hogy világszerte döntően kétféle beavatási rend különül el. Az egyik a *descendus ad infernos* (pokolra szállás) és ennek szimbolikus formája a *regressus ad uterum* (visszatérés a méhbe), a másik a „felmászás az égbe”.¹⁰ A beavatás során a hős, a fiatakorú vagy a leendő sámán szimbolikus értelemben meghal, ami az archaikus gondolkodásnak megfelelő motívum: a beavatás változást jelent. Megváltozni valami pedig csak önmaga felszámolásán keresztül képes. Ebben a motívumban újra az örök visszatérés körforgása köszön vissza. A különbség az, hogy a változáson túlcsúszva a beavatás folyamata többé nem fordítható meg, a beavatandó meghal, és új testet kap isteneitől.¹¹ A beavatási rítusban kulcsszerepet játszó kínsztatás, csonkítás (pl. *subincisio*, avagy a hímtag felhasítása, körülmetélés, bőr bevagdósása stb.) a stigmatizáció szintjén mozdítja elő az egyén közösségbe való integrációját. Voltaképpen az öngyilkossági szándékból elkövetett önmérgezés is megfelel a beavatási szertartáson áteső tapasztalatainak. Talán az öngyilkosság a mélyebb értelmű lét utáni elkeseredett vágytól hajtott kortárs egyént a beavatottság és ezen keresztül az örök visszatéréshez való odatartozás kimondatlan élményével gazdagítja. Vagy az öngyilkosság csupán a beavatás torz maradéka, s ha ez lehet, akkor hol és mikor sérülhetett a beavatás szakralitása? Mikor vesztetett el transzcendens lényege, mely felé irányult?

Az avatási próbák szenvedésein átesett egyén egy új minőséget ér el, ehhez viszont a normális viselkedés megfordítására van szüksége. Ez az adott rítus keretei között nem más, mint áttérés a hétköznapi, az intézmények ereje által szabályozott viselkedésről a féltelenségnek, a tébolynak (vagy sokkal inkább az intézményesített örületnek) abba az állapotába, ami a transzcendens energiákból való intenzívebb részesedést teszi lehetővé. Eliade ezzel kapcsolatban a berserkr-örületet szemléltető *Ynglingasaga* VI. fejezetét említi, amely a következőképpen mutatja be Odin társait: „Mellvért nélkül mentek,

⁹ Uo., 175–208.

¹⁰ ELIADE, *Misztikus születések, i. m.*, 103, 123–126, 151–152.

¹¹ Uo., 65, 70.

vadul, mint a kutyák, vagy a farkasok. Pajzsukat harapdálták és erősek voltak, mint a medve, meg a bika. Lemészárolták az embereket és se vas, se acél nem fogott rajtuk.”¹²

Cochulainn, az óír hős beavatásának leírása is igen szemléletes. A viharzó és lángható energia kitör a hősből beavatása során, és egy sereg szűz, illetve három hordó jeges víz is alig elég dühe lecsillapítására.¹³ Ez a furor hasonlóan megjelenik a téboly 19. századi leírásaiban, továbbá a mentális betegség mai természettudományosnak tartott tünettani leírásaiban: az őrült irányíthatatlan dühöngése, láncot, elzárást igénylő magatartása emlékeztethet a beavatás „szent őrületére”. Mind a két esetben a normalitásból való kilépés, a változásnak kitett individuum akart (a beavatásban), illetve nem akart (a természettudományos paradigmában vett őrület) „próbatétele” áll a jelenség központjában. Ironikus hasonlóság, hogy a furor megfékezésére a 19. században és a 20. század elején is bevett terápiás eljárás volt a hidroterápia, az egyén jeges vízbe merítése.

A fölmászás motívuma kapcsán is hasonló analógiák teremthetők: a fa- vagy oszlopmászás az isteni térbe való feljutást imitálta. Sok esetben a felmászás eredeti értelme eltűnt, a rítust azonban tovább gyakorolták, mert „az égi szakralitás emléke még akkor is fennmaradt, amikor az égi lényeket már teljesen elfelejtették.”¹⁴ Ez is arra a gondolatra vezethet, hogy a téboly mai megmutatkozása az égi szakralitás ilyen reminiscenciáit hordozza: a mentális zavar sokszor a lét egy magasabb szintű átélését teszi lehetővé. A felmászás motívuma univerzális és a népcsoport mitológiájában is szereplő elem. A rítus általában a világfa szimbólummal operál minden lejegyzett történetben. A profán világból az istenek szakrális terébe vezető *axis mundi*, vagyis világtengely meglehetősen antropomorf elképzelés.

Egyesek szerint görög-latin eredetű, de még inkább az őstörténeti időkből örökölt az elgondolás, hogy az életlélek, a minden emberi lényben jelen lévő istenség (*genius*) a fejben lakozik.¹⁵ Platón három lélekrészt különböztetett meg. Az eszes lélek (*logistikon*) a megismerő tevékenység szerve, a lélek legnemesebb része. A harag lelke (*thymoeides*) a szervezetet védi a káros behatások ellen, és az eszes lelket támogatja az érzékiség elleni harcban. A vágy lelke (*epithymétikon*) az érzéki ösztön és vágy hordozója. Platón a három lélekrészt a test három részébe, az agyba, a kebelbe és az alsó testbe helyezi (Tim. p. 69). A három lélekrész közül csak az értelmes lélek halhatatlan, és ez egyben a transzcendenssel való egyesülés tere is. Platón e felosztást elsősorban az állam társadalomszervezetének igazolására dolgozta ki, de feltételezem, hogy eme ideája megfogalmazásában archaikus mintázatok aktiválódtak.

Az istenekhez való „felmászás” mint a beavatás része során a bella-bella vagy a Fort Rupert-i kwakiutl sámán azért megy föl szimbolikusan az égbe (megmászva egy

¹² Uo., 169.

¹³ Uo., 155, 175.

¹⁴ Uo., 151.

¹⁵ Uo., 177.

póznát), hogy magát a szent forrását vegye birtokába, és ezzel átlényegítse saját ontológiai státusát. Ebben az értelemben az, aki elszenvedi a beavatás megpróbáltatásait, meghaladja saját emberi létállapotát, és tiszta szellemként viselkedik. Mintha a „fölmászás” és a „pokolraszállás” tipológiai megfelelői lennének a téboly két klasszikus képének, a depresszióknak és a mániáknak. A depresszió sokszor az ilyen állapotba kerülő egyén szenvedésnyelvezetében, beszámolójában is a leszállást idézi: „nagyon lent vagyok”, „mintha sötét veremben lennék”, „pokolra zuhantam és ott halok meg” stb. A mániás hangulat szélsőséges helyzetében az egyén hangulata (és szelleme) emelkedett, gondolatai száguldanak, testét energiával teltnek érzi, tettvágya felerősödik, miközben személyiségének jellemző vonásai is *disszolváción* mennek keresztül. Az új identitás létrejöttének feltétele az előző megsemmisülése. Ezek a jellemzők szinte minden beavatásmítosz elbeszélésében más kontextusba ágyazottan, de megfeleltethetők a pszichopatológiai leírásnak is.

Célunk mégis inkább a téboly antropológiai eredetének jobb megértése. Ez a szimbolikus jelentőséggel telt mitikus események, a beavatás, a hierofánia és az örök visszatérés képzetein keresztül részben elérhető. Ehhez azonban szimbolikus gondolkodás szükséges, mely képesség a középkorban szűnt meg a maga eredetiségében. A középkor soha nem felejtette el, hogy minden dolog abszurd volna, ha értelme kimerülne a jelenségek világában betöltött funkciójában, ha lényege által nem nyúlna át egy másik, az emberin túli világba. Mint érzés, megjelenik ez akkor, amikor a mindennapi dolgokból magasabb, rejtett értelmet olvasunk ki. A szimbolikus gondolkodás a középkorban sokkal kézenfekvőbb volt, mint az oksági, mert egyszerűbb volt, és sokszor alkalmat teremtett önkényes, hasonlóságon alapuló megfeleltetésekre. Ez nem feltétlenül eredményezett a valóságot pontosan fedő magyarázatokat, ehelyett több teret engedett az eksztatikus élmény sokféle megjelenési formájának. Ezáltal ébredt az ember tudatára sajátos létmódjának, érvényt szerezve azon örök törekvésének, hogy testéből kilépve „szellemként viselkedhessen”, s a megfelelő időben kicserélje létállapotát.¹⁶ Tehát az ifjú férfiként, az elhívott személy sámanként, a szűzlány asszonyként, a novícius rendtársként, az apród lovagként teljeshetett be. A létállapot ilyen cseréje tűnik lehetetlennek ma, amikor nem hozzáférhetőek azok a szimbólumok, melyekkel az egyén kognitív módon dolgozhatna. Vagy hiányoznak a szimbolikus teremtetéséhez szükséges képességek, feledésbe merülnek a rítusok, melyek a jelképeket feltöltötték mágikus erejükkel. Amit látunk, az a kvázi-beavatásai sokaságában megrekedt én, a kellékek és álrítusok mögé rejtőző gyermek, kinek férfivá vagy nővé avatása többé nem következik el.

Ugyanekkor a téboly mégis újra és újra kihajt a normalitás mesterséges rétegei alól, és tényleges heterotópiaként kísért a tudomány kriptáiban.¹⁷ Žižek kérdezi: „Mit

¹⁶ Uo., 200–201.

¹⁷ Michel FOUCAULT, *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, transl. Jay MISKOWIEC, <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> [Letöltés ideje: 2014. január 31.]

mondhatunk hát a kísértetekről, melyeket nem űzhetünk el egyszerűen azzal, hogy fantazmatikusnak minősítjük őket, hiszen épp rendkívüli, elviselhetetlen valósággal kísértik világunkat, mint ahogyan például a holokauszt?”¹⁸ A társadalom számára az „elmebetegség” ma éppen ilyen elűzhetetlen jelenség, a saját normalitás folyamatos megkérdőjelezésének színpad mögé zárt, mégis mindig tudott jelensége. A pszichiátria feladata a beavatás kontextusában az lehetne, hogy teret biztosítson az életek egyéni rítusainak lezajlásához, megrekedésük esetén lezárásához: új identitása leplébe öltöztetve feltámassza a társadalom számára holt egyént. Amíg ez a szemléletváltás nem töri át tudatunkba zártságát, addig a lelki szenvedés fehér leplébe csavartak nem maradnak mások tekintetünkben, mint a kórházi osztályok valódi kísértetei.

SZKÍ TÖRTÉNETE

A történetben szereplő páciens neve B. B. Előjegyzést követően került orvosi látókörömbé, miután segítséget kért régebb óta fennálló depressziós tünetek miatt. Unipoláris depresszió volt a diagnózisa, anamnézisében több korábbi kezelés szerepelt. Az unipoláris depresszió lefolyásában típusos, tehát a mélyen fekvő hangulattól vezérelt periódus állandó, nem szabdalják a másik hangulati szélsőség, a mánia tünetei. A tárgyalt esetben azonban B.-nél bipoláris depressziót határoztak meg, mely mentális zavarának állapotváltozására utalt. A továbbiakban folyamatos leírásként szerepel B. pszichiátriai zavarának emlékezetből rekonstruált története az ő egyes szám első személyű narrációjában. Ennek a szimbólumokban gazdag hőstörténetnek a további elemzésén keresztül feltárlható a mentális zavar pszichiátriai-antropológiai megközelítésének lehetősége.

B. ELMESÉLI DEPRESSZIÓJA TÖRTÉNETÉT

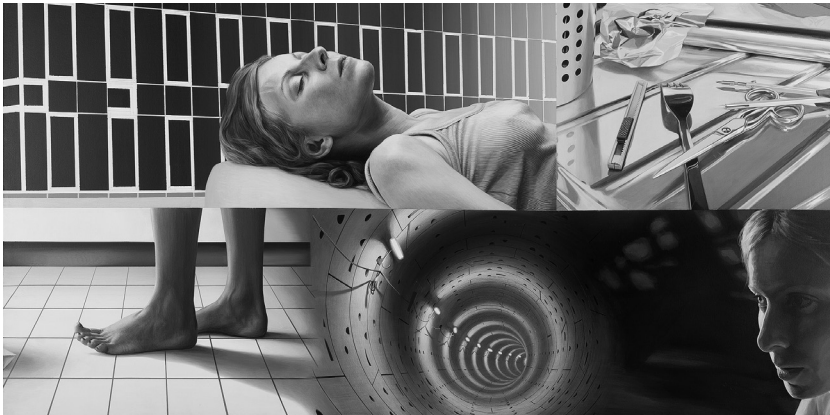
„Az egész életem nagyon jól alakult, amikor néhány évvel ezelőtt belefogtam egy nagy vállalkozásba. Végzettségem szerint nem vagyok gépészmérnök, sem építészmérnök, de nagyon érdekelt az anyagok, ezért alapítottam egy céget és egy újfajta anyag, egy kompozit kifejlesztésébe kezdtünk. A fejlesztés sikeres volt, egy fa-műanyag keveréket találtam fel. A nagyobb nyereség reményében európai uniós pénzüsszegre is pályáztunk, ennek érdekében a kompozitgyártáshoz szükséges technikai feltételek biztosításához társceget is találtunk. Az uniós pályázati pénz megérkezésekor a társceg a pályázati összegből a munkarészük elvégzése előtt több milliós hitelösszeget kért, amit bizalmi alapon teljesítettünk és kihelyeztük a pénzt. Ez óriási hiba volt, mert ez a társceg pár hónap alatt felszámolta magát, eltűntek nyomtalanul, és elvitték a pénzt is, amit viszont az Unió

18 Slavoj Žižek, *Miért iszonyatos az igazság?* ford. HOGYINSZKI Éva, MOLNÁR D. Tamás = S. Ž., *A törékeny abszolútum*, Bp., Typotex, 2011, 119.

csak a teljesítés fejében adott ki. Hogy a cégem csődbe ne menjen, szinte az összes tartalékom feléltem, és a családi vagyonom jelentős részét is beáldoztam. Teljesen tönkrement a családom anyagilag, még a fiam külföldi ösztöndíját is erre költöttem el. Van egy fiam ugyanis, vele és a feleségemmel élünk egy közös háztartásban. Nagyon jó a kapcsolatunk, de nekem erős bűntudatom van azóta, hogy ez történt. A csődveszély ideje alatt kerültem először depressziós állapotba. Egyszerre csak azon kaptam magam egy reggel, hogy elmegy a kedvem a napi teendőktől, nem akarok felkelni sem az ágyból, se enni, se tisztálkodni. Egy zuhanás volt az élet, és nem tudtam megkapaszkodni semmiben. A feleségem segített, ellátott mindenben, a fiam is jól viselte ezt az állapotot. A baj csak az volt, hogy úgy éreztem, élnem sem érdemes. Inni kezdtem a munkatársaimmal, akik még ezután megmaradtak mellettem és mindig egyre többet ittunk. Ez is rontott a lelki állapotomon. Öngyilkos akartam lenni úgy, hogy kimegyek és lefekszem a sínekre. Ezt meg is tettem, de amikor már ott feküdtem, a feleségem kijött értem és bekísért a házba. Ezután kerültem először pszichiátriára, és jobban is lettem. Kaptam gyógyszereket, amiktől jobb lett a hangulatom és az orvosok is támogattak a rehabilitációban. De sajnos miután hazakerültem újrakezdődött minden. Egyfolytában ez az iszonyatos szorongás örölt, és a bűntudat, hogy most ott vagyunk ahol, anyagilag napról napra élünk. A feleségem fizetése az egyetlen bevételi forrás, mivel én a depresszió miatt nem tudok dolgozni, sőt, ellátni sem tudom magam. A feleségem készít nekem ételt, elém rakja, ő ébreszt, ha »ott vagyok«. Ez így megy már egy fél éve, és most legutóbb megint meg akartam ölni magam, azért hozott be a család. Meg azért, mert nem tudok már mit kezdeni a kétségbeeséssel. Ezt a kétségbeesést Szkí kelti bennem. Elmondom, kicsoda Szkí.

Először akkor találkoztam vele, amikor egy különösen mély álmomból felébredtem, vagyis nem tudtam egészen biztosan felébredni, de arra emlékszem, hogy egy óriáskígyóval viaskodtam. Hatalmas kígyó volt, akkora, mint egy anakonda, és egy kút alján hevertünk. Nagyon rémisztő és reménytelen helyzetben éreztem magam, a feleségem közben ott feküdt mellettem az ágyamban, és felébredt a csapkodásomra. Felkeltett, és nem tudtuk, hogy mi történt. Azután ez többször megismétlődött, és a kígyó nem akart elen-

gedni. Végül egyik alkalommal bemutatkozott: ő Szkí, Kán birodalomnak az ura. Kán a smaragdbirodalom, ahol minden élő és élettelen smaragdokból van. Szkí azért jött el, hogy megmutassa nekem, mennyire hitvány vagyok, és hogy segítsen a bosszúban. Igen, Szkí azt mondta, bosszút kell állnom azokon az embere-



ken, akik miatt tönkrement a cégem. Én ellenkeztem Szkí ellen az akaratommal, nem voltam hajlandó engedni neki. Nehéz ezt így elmondani, de sokszor napközben is éreztem, hogy mikor jön el Szkí. Először csak valami bizsergést éreztem, aztán rettentő fájdalom tört mindig rá a fejemre, szaggató érzéssel. Olyan hangokat hallottam, mint amikor az elektromos gáztűzhely szikráztató gombját benyomva tartják, és a gyújtótörzs csattogva szikrákat kelt. Nálam ez a hang hatalmas erejű volt, és nagy fájdalommal társult. Amikor már azt hittem, nem bírom elviselni a fájdalmat, hirtelen minden Kánná változott át, megjelentek a smaragdok mindenhol a szobámban. Smaragddá váltak a székek, a televízió, a szőnyeg. Gyönyörű volt, ilyen szép sehol máshol nincs a földön. Megjelent Szkí, és egy idő múlva már megmutatta nekem eredeti alakját. Ember volt, kígyóember. Hüllőfejének nagy, zöld szemei voltak, melyek barátságosan néztek rám, ha társalogtunk. Sok mindent tudtam meg tőle, és csodálatos utazásokra vitt el magával. Szerettem vele lenni. Később azonban Szkí elkezdte mondani nekem, hogy bosszút kell állnom azokon, akik tönkre tettek. Ezt én nem akartam, ezért ő úgy döntött, büntetni kell engem. Ilyenkor olyanokat mondott, hogy »Meg kell halnod. Szenvedni fogsz.« Karjai hatalmas karmokban végződtek, és azokkal szaggatott, ezeket a tépéseket éreztem is a testemben. Amikor ezeket átélem, nem is érzékelem a külvilágot, sokszor a feleségem ráz fel, és hiába érzem, ahogy fogja a vállam és ráz, egy ideig még nem tudok kikerülni Kánból. Egyre súlyosabbak a találkozások Szkível, mert már rájött, hogy megpróbáltam kijátszani. Amikor éber vagyok, akkor tudok neki ellenállni és nem hajtom végre a parancsait, de amikor Kánba kerülök, mindenben igazat adok neki, csak megússzam valahogy és felébredjek. Azóta, hogy tudja, nem akarom megsemmisíteni a volt partnercégem tagjait, eldöntötte, hogy nekem kell pusztulnom. Egy alkalommal például rám parancsolt, hogy menjek ki a garázsba és fojtsam meg magam zsineggel. Ezt meg is akartam tenni, de a feleségem utánam jött, és visszakísértek a lakásba. Nem tudok aludni, mert éjjelente Szkível viaskodom a Kút mélyén, általában oda taszít le a sötétbe és csak a sziszegését hallom. Úgy érzem nincs így értelme az életemnek.”

AZ ID NARRATÍVÁI

B. történetének elemzése csak egy lehetősége az értelemadásnak, és messze nem meríti ki a téma dimenzionális gazdagságát. Amit először kívánok tárgyalni az a B. és köztem megnyilvánuló diszkurzív tér narratív viszonyrendszere. Ennek tárgyalása során fokozatosan szövom bele magyarázatomba az etikai és a fikció nyelvi kifejezésének problematikáját.

B. tősgyökeres debreceni születésűként egy közép-európai magyar identitást tudhatott magáénak, melyet azonban különösebb módon nem ápolt. Saját elmondása szerint nem volt átlagon felüli élete, csak „támadt egy jó ötlete”, amit szeretett volna felhasználni anyagi sikerek eléréséhez. Ehhez minden esélye meg is lehetett, hiszen EU-s támogatást nyert cégével, felelősségteljes döntéseket hozott, mondhatni ura volt helyzetének. Saját

orvosi identitásom ezzel szemben egy szigorú, zárt struktúrájú intézményben, az orvosi egyetemen formálódott és legjobb belátásom szerint módosult is erőteljesen nyugat-európaivá. Ezalatt érthető a technikai, redukcionista szemlélet elsajátítása, a még mindig paternalisztikus attitűdre nevelés nyomán bennem maradt „(meg)gyógyítási” szándék. Ez a nevelés egy kórházi, különösen egy pszichiátriai környezetben jelentősen meghatározza a diszkurzív térbe lépéskor a felek helyzetét. Hiszen az egyik fél (B.) az, aki „hordoz” bizonyos tüneteket, míg a másik fél (az orvos) erőteljes hatalmi eszközökkel explorálja ezeket. Fontos, hogy ez a konstelláció kórházi környezeten kívül is fennáll, azonban a klinika mint tér megsokszorozza az orvos íratlan jogait, a páciens kiszolgáltatottságát pedig természetessé teszi. Bár az etikai szabályok betartása kínos igyekezettel történik, de felismerhetőek az elméleti megfontolásokat látenszen is átlépő gyakorlat finom ballépései.

Speciálissá az teszi a helyzetet, hogy B. úgynevezett imperatív akusztikus és vizuális hallucinációk hatása alatt egy második, belső szinten is ki volt téve egy hatalom, Szkí tekintetének. Kérdés volt, hogy ez a narratíva, vagyis B. elbeszélése saját belső élményeiről, mennyire felel meg B. valódi saját belső élményeinek. Azon a kérdésen, hogy B. igazat mond-e, vagyis, hogy tényleg azt mondja-e, amit ő – úgy hiszi – lát és hall, egyelőre túllépek, és az orvosi kóroktani feltételezéssel élve azt mondom, hogy beteg. Ekkor az objektivációs paradigmán belül állítom, hogy beteg, mert beszámolója sérti az orvosi evidenciákkal leírható normalitást, vagyis a normális ember nem hall kígyóembert beszélni a fejében, nem lát maga körül smaragdokat. Ezzel a lépéssel tudatosan lezárom B. belső világát és nem engedem kiterjedni abba a térbe, melyben magam is létezem. B. esetében lehetne akár egy egyedi családi szokás az, hogy a problémákat képzeletbeli lények formájában jeleníti meg. Vagy lehetne B. rendszeres DMT-felhasználó, és az ayachuasca kultúra ismerője. A DMT Brazíliában őshonos növényekből kivont tudatmódosító hatású vegyület, melyet az amazóniai amerindiánok fogyasztanak az ayachuasca ital formájában. Az ital hatása alatt gyakoriak a hullókkal kapcsolatos hallucinációk. Ezzel máris egy új és a kulturális relativizmus eszméjének megfelelő szempontrendszert gondoltunk végig.

Szkí tekintete pszichopatológiai értelemben egyaránt lehet disszociáció következménye, ekkor a pszichiáter – egy 19. századi fogalmi örökséggel élve – azt gondolja, hogy a személyes identitás tudatossága időszakosan és drasztikusan átalakul az érzelmi szenvedés elkerülésére. Más megfogalmazásban az integrált pszichológiai folyamatok készlete leválik az egyén személyiségének többi részéről, és önálló működésbe kezd. A jelenség trauma vagy erős stressz esetén adaptív funkcióval bírhat: bizonyos viselkedések automatizálása, konfliktusok megoldása, menekülés reális élethelyzetek elől, érzelmek katartikus kisülése, katasztrófaélmények izolációja lehet a feladata. Ezek közül nem egy vonatkozás illeszkedik B. állapotára, hisz az ő életében is katasztrófahelyzet, kibékíthetetlen konfliktus támadt, melyre az ő személyisége disszociatív módon reagált. Ráadásul a kognitív pszichológián alapuló modern elméletek a disszociációt folyamatosságnak tekintik, mely a hétköznapi élményektől a súlyos pszichés zavarokig húzódhat (gondolok

itt a többszörös személyiségzavarra). Kiemelném tehát, hogy a disszociáció hétköznapi, általános lélektani jelenség is lehet, amint azt Hilgard (1976) megállapította az információfeldolgozás, a megosztott figyelem, a kontrollfolyamatok változása területén.¹⁹ Ezek ismeretében B. egy olyan pszichés kontinuumba lépett át, ahol az őt ért környezeti hatások már más feldolgozásra kerültek, mint azelőtt, és e folyamat eredményeként pszichés önismerete kitágult.

Tekinthető volna-e B. hallucinációsorozata vagy disszociációja egy filozófiai értelemben vett létállapot váltásnak, melynek során az újjáegyesülés egyféle transzcendens élménye közelebb engedhetné őt saját létezése immanenciájához? Tegyük fel, hogy a vizuálisan csak B. számára megjelenő Szkí nem más, mint az egyes természeti népek-nél ismert őrzőszellem, aki a beavatás során új névvel ruházza fel az egyént. Az orvos számára Szkí egy olyan asszociációlánc kiindulópontja, mely B.-t egy „önbeavatási” szertartás archaikus rend szerint szabályozott fülkéjébe helyezi. Az objektivációs paradigma hátrahagyásával tulajdonképpen a megértésfeladat, vagyis B. belső világának feltárása megkettőződik. Abban az értelemben is, hogy B.-t mint a saját kultúrájában élő egyéniséget kell megértenem, és abban is, hogy a saját világgal kapcsolatos narratívámat újra kell írnom – még ha időlegesen is – a kettőnk közti diskurzus rendjének felállítása érdekében. Vagyis: akkor, ha el akarom kerülni, hogy B. egyénisége áldozatává váljon a megfigyelő természettudományos megismerési gyakorlatának, és e procedura végén idegenségében megszűnjön, ahogy azt az ismeretreprezentációs paradigmából következik.

A szokványos antropológiai *fieldwork* esetében érthető probléma, hogy a másik idegenségének vizsgálatával megszüntetjük a másik idegenségét, de a pszichiátriai „terepmunka”, vagyis a pszichopatológiai exploráció lényege éppen az, hogy megszüntessem az egyén számára is idegen idegenséget. Hogyan interiorizálható a tárgy (B.-nek a lelkeről folytatott személyes beszámolója), anélkül, hogy megsérteném egészlegességét, és átélhető maradjon az elbeszélő számára. Ugyanis egyetlen beszélgetés elegendő, s a betegségelőny vonzásának ellenállni nem tudó egyén máris elveszíti idegensége „helyét”, így enged az orvosi természettudományos modell szívóhatásának. Létezik-e olyan antropológiai módszer, mellyel a másik egyén „lelki terepén” antropológiai szennyezés hátrahagyása nélkül mozoghatunk? Valószínűleg nincs, és feltételezem, hogy a terápiás hatást, tehát az élmények átkeretezését kevesebb szenvedést generáló formába éppen ez a hatás teszi lehetővé: a résztvevő látásmód nélkülözhetetlennek tűnik a pszichiátriában egy-egy pácienssel kapcsolatos új értelemvázlatok kidolgozására.

B. története kitüntetettségekben elnyeri jelentőségét, hiszen a szakember figyelmét fordítja rá. A mindennapiságból kiválva mindenképpen megteremti azt a formális közösséget, mely a történet tartalmának befogadó teret biztosít. B. meséjének tartalma nem önmagában való, hanem tulajdonképpen éppen a kettőnk (orvos-páciens) figyelmé-

19 *Pszichiátriai Lexikon*, szerk. OZSVÁTH Károly, Bp., Oriold és Társai, 2011, 82.

nek folyamatos „horizont-összeolvadása” szüli meg. Szkí és Kán csakis a jelölő jelenlétében válhat jelöltté. Ezzel megadtam Szkí történetének olvasati módját, mely általában és legtöbbször a pszichiátriában is a hermeneutikai.

Szkí az ősgonosz, a kígyó, melynek számtalan kultúrtörténeti utóképe van. B. történetében a bűn nyomán megjelenő segítő, majd bosszúálló és büntető ősképe, aki mindent vagy semmit elven próbálja átvenni az irányítást B. tudatos élete fölött is. A Kútba való lezuhanás, egyáltalán a zuhanás élménye a pokolraszállás archaikus mítoszáét idézi. A kígyóval való harc, a „tusakodás” a beavatási szertartások próbatételeinek feleltethető meg. Szkí egy olyan őrző-ártó szellemként tűnik fel B. narrációjában, aki minőségileg gazdagabbá teszi B. életét, ugyanakkor a rombolás és a semmivé tétel halálos angyala is egyben. Hogy ezt mennyire komolyan lehet venni, arra utalnak B. Szkí parancsára elkövetett öngyilkossági kísérletei. Kán birodalma olyan mesebeli ország, ahol minden smaragdból van. A *Jelenések könyvében* Isten trónja smaragdból van. Az egyiptomi Toth legendás misztikus tudását smaragdtáblákba vésték. A misztikus hagyományokban a smaragdkristály az örök forrás és halhatatlanság szimbóluma. Az egyiptomiakról ismert, hogy smaragdba vésték az örök fiatalság szimbólumát, és ezeket a talizmánokat a halottakkal együtt temették el. Bibliai értelemben Szkí Lucifer, a Fényhozó, aki az örök fiatalság és halhatatlanság birodalmának, Kánnak az ura. A mitikus kígyóisten előbb tanítani, majd büntetni akarja B.-t, talán nyomást gyakorol rá, hogy a változás benne megszülethessen. B. élettapasztalata ezen érzékelései hatására jelentősen megváltozott, a világot új szemzőgből, új szenvedéseken keresztül élte át.

Az etikai hitelességet szolgálta B. terápiája során az, hogy ráébredszük új észleléseinek minőségi jelentőségére. Ennek érdekében egy kognitív terápiás csoporton is részt vett beszélgetéseinkkel párhuzamosan. A kognitív pszichológia elvi lényege, hogy az emberek hiedelmei meghatározzák az érzelmi reakcióikat és a viselkedésüket. A különböző pszichés zavarok az információfeldolgozás zavarához, s így az események és történések torzult értelmezéséhez vezetnek. Ennek következményeként alakulnak ki a különböző negatív érzelmi állapotok. Bár B. gondolkodási folyamatai kognitív pszichológiai szempontból torznak voltak mondhatók, valójában adaptív reakciónak minősültek egy kezdetben számára is érthetetlen jelenség, Szkí látogatása és Kán birodalmának „léte” viszonylatában.

Az elméleti bevezető végig gondolt szempontjai B. példáján keresztül remélhetőleg bizonyító erővel kerültek alátámasztásra. Az esettanulmány fényében kíváncsi voltam, hogy a pszichiátria természettudományos identitásának részleges megőrzése mellett a gyakorlati antropológia olyan új szubdiszciplínájává is váljék, melynek elve, hogy az antropológia kultúrák közti interakciókra érvényes megfontolásai igaznak bizonyulnak a lélek dimenzióiban is.

Szabó Anna (1990) Szarvaskő, Debrecen. A Debreceni Egyetem anglistika mesterszakos hallgatója.

Szabó Anna

FORMA ÉS FORMÁTLANSÁG VIRGINIA WOOLF ÉS SAMUEL BECKETT PRÓZÁJÁBAN

Virginia Woolf és Samuel Beckett írásművészetét és művészetfilozófiáját sokféleképpen lehet összehasonlítani; jelen írásban úgy tekintem őket, mint a modernitás kétosztatóságainak lebontására tett, igen különböző, mégis sok tekintetben hasonló kísérletek megvalósítóit. Woolf fenomenológiai írásmódjával és az alany-tárgy dialektikához való újszerű hozzáállásával rávilágított az olyan merev szimbolikus kategóriák, mint például az identitás/karakter önkényességére,¹ és műveiben kísérletet tett ezek lebontására. Beckett egyértelműen mérföldkő volt a modernitás gondolatrendszerének lebontásában és egy új posztmodern világszemlélet megalkotásában: Richard Begam szerint az 1935 és 1950 között keletkezett öt regénye (*Murphy*, *Watt*, *Molloy*, *Malone meghal*, *A megnevezhetetlen*) a legkorábbi és legmértékadóbb irodalmi megnyilvánulásai a „modernitás végének.”² Beckett szövegeinek jelentősége abban is megnyilvánul, hogy számos kritikus nem pusztán posztstrukturalista elméletek irodalmi előképeinek tekinti őket, hanem, mint például Begam is, magát a posztstrukturalizmust olvassa Becketten keresztül.³ Annak megvizsgálva, hogy Woolf és Beckett néhány prózai művében hogyan jelenik meg a szubjektum és az észlelt világ kapcsolata, a két író felforgató fenomenológiai elképzeléseinek jelentőségére kívánok rávilágítani. Az összehasonlítás Woolf *Solid Objects* (*Szilárd tárgyak*)⁴ című novelláján, valamint Beckett *Molloy* című regényén alapul.

Woolf novellájában rétegzetten mutatkozik meg az író nő számos irodalmi, művészetfilozófiai és fenomenológiai elképzelése és törekvése. A novella nyitóbekezdése például nem más, mint a kép (*image*) létrehozása – ami talán az egyik legfontosabb valóság- és szövegszervező elem Woolf szövegeiben. Joan Bennet szerint Woolf írásait olvasni

1 Joan BENNET, *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*, Cambridge, Cambridge UP, 24.

2 Richard BEGAM, *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Strandford, California, Strandford UP, 1996, 3.

3 Uo., 3.

4 A *Solid Objects* részleteit saját fordításomban közlöm. A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Virginia WOOLF, *Solid Objects* = V. W., *A Haunted House and Other Short Stories*, szerk. Richard CLAY, Harmondsworth, Penguin Books, 1975, 85–92.

olyan, mint egy festményt nézni.⁵ Az állítást a *Solid Objects* című Woolf-novella nyitóbekezdésének erőteljesen képi-képszerű kompozíció jellege igazolni látszik:

„A tengerpart óriási félkörívén semmi nem mozgott, csak egy nagy fekete pötty. Ahogy közeledett a megfeneklett halászcsónak gerincéhez és bordáihoz, a feketeség bizonyos finom tagoltságából kivehetővé vált, hogy a pöttynek négy lába van, és pillanatról pillanatra egyre félreismerhetetlenebbül látszott, hogy két fiatalemberből áll [*composed*]. Még így is, hogy csak a homok hátterén kirajzolódó körvonalaik látszottak, volt bennük valami szembetűnő vitalitás, valami kifejezhetetlen élénkség abban, ahogyan a testek csekély mértékben közeledtek egymáshoz, hogy újra eltávolodjanak, ami a kis kerek fejek apró szájából kiáramló heves vitáról árulkodott [...] »Pokolba a politikával« – a bal oldali testből kétségkívül ezek a szavak áradtak ki, és ahogy ezek a szavak elhangzottak, a két beszélőhöz tartozó szájak, orrok, állak, kis bajszok, svájcispakák, csizmák, vadászzekék és harisnyák egyre kivehetőbbé váltak – a pipájuk füstje az égbe szállt – a tengeren és a homokdűnéken sok-sok mérföldnyire semmi sem volt olyan szilárd, élő, kemény, vörös, bozontos és férfias, mint ez a két test.”

Jane Goldman vélekedése, miszerint a woolfi „pillanat” vizuális és érzéki benyomásokból tevődik össze⁶, remekül megmutatkozik a fenti részletben. Ebben a képben minden egyenrangú, nincs kompozicionális különbség az emberek és a tárgyak között: a ruhák és a sétatálca nem a két ember tulajdonaként, még csak nem is a testük tartozékaiként jelennek meg – a látvány elsőbbsége minden efféle előfeltevést és következtetést megakadályoz. Ez a látvány azonban nem esztétikai kompozíció, hiszen a narrátor fogalmazhatott volna úgy is, hogy „messziről a két ember nagy fekete pöttynek látszott.” A látvány itt nemcsak perceptuális szempontból előlegezi meg a felismerést és a fogalomalkotást, hanem fenomenológiai és ontológiai értelemben is – miután egyértelművé válik, hogy két ember közeledik, az elbeszélő továbbra is fenntartja a vizuális kompozíciót, nem antropomorfizálja a látottakat, illetve az emberi attribútumokat az emberekről leoldva lebegtetni a megjelenített világban. A narrátor ebben a jelenetben az emberi világ (a civilizáció) és az ember nélküli világ kettősségével játszik – bár lebontja a civilizációt, az romként, üledékként, kiüresedett, jelentés nélküli jelölőként továbbra is jelen van. Ez többek között a halászcsónak roncsaiban mutatkozik meg, ami már csak azért is fontos, mert az elbeszélő ebből a pontból szemléli a két közeledő alakot: az, hogy a narrátor a civilizáció romjai mellől figyel meg a tengerpartot, mintha a látásába is beleivódna. Bár megtudjuk, hogy ahonnan figyel, az egy halászcsónak váza, és a közeledőkről is egyértelműen jelzi, hogy emberek, a ruhadarabjaikat is pontosan megnevezve, ez a felismerés nem változtat a fenomenológiai megközelítés jellegén. Amikor a két férfi közelebb ér, majd leülnek a

⁵ BENNET, i. m., 22.

⁶ Jane GOLDMAN, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*, Cambridge, Cambridge UP, 1998, 2.

korhadó hajótest mellé, a „saját romjaik” mellé ülnek le, amit az antropomorfizálástól mentes leírásukon kívül John, a főszereplő „Pokolba a politikával!” felkiáltása is jelez. Mint később kiderül, John politikus (nyíltan a polisz, az emberi közösség képviselője), ami a novellában mindvégig szimbolikus attribútum marad, de kétértelműsége talán itt a legszembetűnőbb – a „Pokolba a politikával!” felkiáltás a szimbolikus rend elvetését jelenti, amelyben minden egyértelmű, rögzített és ezért szükségképpen unalmas és halott. Mintha a két közeledő alak élettelségének a rögzített jelentések elvetése volna a feltétele – John ezen a ponton mintha együttműködne a narrátorral, és felkiáltása egyúttal a további eseményekre is utal: fokozatos kiíródására a civilizáció jelentésmezejéből. Ezt figyelembe véve a narrátor preconcepcióktól mentes felfeztetése a szöveg elején profetikus vízióként is értelmezhető.

Molloy világa sok szempontból hasonlít a *Solid Objects* bevezető jelenetére: az általa észlelt dolgokhoz Molloy sem társít jelentést, világa mentes az elme általánosító mechanizmusaitól. Ahogy John Butler Heidegger fenomenológiáját alapul véve rávilágít, a világ Molloy számára mindig pillanatnyi partikularitásában bontakozik ki, adott szituációk konkrétságában,⁷ akárcsak a Woolf-novella elbeszélője számára. Egy példa: „Egyszer csak magas, testes, fekete ruhás, nem, inkább mályvaszín ruhás nő bukkant fel előttem. [...] Csészét nyújtott felém, tele szürkés folyadékkal [...] De ez még nem minden, mert a csésze és a csészealj széle között bizonytalan egyensúlyi helyzetben nagy karély száraz kenyér tornyosult, és szorongva mindjárt mondogatni kezdtem: le fog esni, le fog esni, mintha számított volna, hogy leesik-e vagy sem. Egy pillanat múlva már én tartottam reszkető kezemben a különféle tárgyak, a szilárd a cseppfolyós meg a puha dolgok imbolygó kis kupacát, és fogalmam sem volt, hogy került hozzám. (29 – 30.)”⁸

Ahogy a *Solid Objects* narrátora sem sűríti az érzékelt valóságot egy „két férfi közeledett”-típusú állításba, Molloy is csak észleleteiről számol be, se többről, se kevesebbről. Az eseményt, hogy egy nő ételt adott neki, csak az apró részletek egymásutáni-ságában képes érzékelni. Molloy teljesen mentes az elme azon hajlamától, mely szétválasztja, ami egybetartozik, és egybeforrasztja, ami összeférhetetlen – észlelése inkább fiziológiai észlelés, a test felismerése állandóan változó szituációk sorozatában. Molloy elméje nem gyárt fogalmakat, amelyek „szilárd dolgokká” sűríténék az észleletébe kerülő jelenségeket, azok megmaradnak a maguk sokféleségében „szilárd, cseppfolyós meg puha dolgok imbolygó kis kupacának.” Mint ahogy a dolgok sem határozott körvonalú entitásokként jelennek meg, a szubjektum sem szilárd identitásként képződik meg – a mentális bizonytalanságot a világhoz való viszonyulásban fizikai tünetek jelzik, mint a „reszkető kéz,” illetve az az állítás, hogy „fogalmam sem volt, hogy került hozzám.” Molloyra teljes

7 John BUTLER, *Samuel Beckett and the Meaning of Being*, London, Macmillan Press, 1984, 17.

8 A Beckett-idézetek az alábbi kiadásból származnak: Samuel BECKETT, *Molloy, Malone meghal, A megnevezhetetlen*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Európa, 2006.

mértékben igaz Bill Brown állítása, miszerint a valóságot nem magabiztos közvetlenséggel tapogatjuk le, hanem ujjhegyeink apró, azonnal visszarántott érintéseivel.⁹

A *Solid Objects* fentebb idézett részletében valami hasonló történik – az elbeszélő nem folyamatot lát, hanem állapotok dinamikus váltakozását, egymásba alakulását, amelytől a megfigyelt jelenség, illetve a megfigyelés ettől szinte elválaszthatatlan aktusa – lüktető, életteli lesz. A világ különféle létpillanatok egymásutániságaként való érzékelése a névszói igeneves szerkezetekből és a személytelen alanyhasználatból is kitűnik. Molloy és a Woolf-novellában megjelenő két alak fő jellemzője az önkéntelenség. Molloy számára önmaga sem szilárd entitás, ezért a világ is szükségképpen esetleges, bizonytalanul imbolygó valami. Woolf elbeszélőinek gyakori jellemzője a személytelenség, a pusztá észlelő jelenlétként megjelenő narrátor, akinek az észlelése megengedő, befogadó, nem a tudatosság durva erőszaktevése, mely halott dolgokká merevíti az életet. Ez a személytelen narrátor több novellában is általános alanyként, „one”-ként van jelölve, a *Solid Objects*ből azonban még ez a megjelölés is hiányzik. Itt az elbeszélő egyetlen jelölője és attribútuma a novella világában elfoglalt helye. Az, hogy a narrátor elfoglal egy pozíciót (a halászcsónak mellől figyel), tehát „fizikailag” jelen van a novella világában, a fenomenológiai, életteli látásmód elengedhetetlen feltétele. Azonban az is fontos, hogy a narrátor ne váljon személyé, szereplővé, hiszen akkor már nem lehetne a megfigyelés fókuszpontja, hanem maga is megfigyelhető entitásként jelenne meg az olvasó számára, ekként elvonva a figyelmet a „nagy fekete pöttyről.”

A jelentésadó szubjektivitás mint az észlelést zavaró tényező több helyen is megjelenik a novellában. John, miután leülnek Charlesszal a halászhajó mellé, turkálni kezd a homokban. Az önkéntelen, spontán játék, a fizikai élmény, amelyet a bőréhez tapadó vizes homok érzése nyújt, mintha kitörölné John szubjektivitását, aminek legnyilvánvalóbb fizikai jele a tekintet megváltozása: John tekintete „elveszti intenzitását,” a „felnőttek tekintetének kifürkészhetetlen mélységet adó, gondolatokból és tapasztalatokból álló hátteret [...] tiszta, áttetsző felszínt hagyva csak, amely bámulaton kívül nem fejezett ki mást.” Az arc „eltűnése” kulcsmotívum Woolfnál is és Beckettnél is. Johnnal az történik, hogy egy váratlan érzéki élmény kizökkenti a gondolatok és az identitás mindennapiságából – a játék pillanatában szó szerint önfeledt állapotba kerül –, elfelejti, hogy politikus, hogy fontos ember, hogy elnökjelölt, és ártatlan gyermekké változik. A narrátor felvezetője, mely kizárólag a két ember fizikalitását észleli, megelőlegezi mindazt, ami ezután történik velük. Bár a narrátor érzéki leírása „közben” a szereplők még intenzíven az elméjükben, az elméjük által léteznek, a politikáról vitatkoznak, ennek a heves vitának a túlzottsága a következőkben úgy oldódik fel, hogy a testük átveszi az uralmat.

9 Bill BROWN, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago, Chicago UP, 2003, 184.

„Bizonyára ismerős az az állapot, amikor a test mintha lerázná magáról a vitatkozás hevét, mintegy mentegetőzve iménti elragadtatottságáért – ledobja magát, és hanyag tartásában a valami új iránti fogékonyság mutatkozik meg – bármi legyen is az, ami a keze ügyébe kerül. Így hát Charles, akinek a botja másfél mérföldön át szántotta a tengerpartot, lapos köveket vett fel, és kacsázni kezdett, John pedig [...] beletúrt a homokba a kezével, egyre mélyebbre és mélyebbre ásva.” Ezt a passzust a heideggeri fenomenológia alapján is olvashatjuk. A két szereplő foglalatосkodása a kezük ügyébe kerülő dolgokkal a „világban-benne-lét gondoskodása,” a „jelenvalólét” megnyilvánulása a „mindenkor kézhezállóhoz” való viszonyulásban.¹⁰ A kezük ügyébe kerülő dolgok önkéntelen cselekvésbe vonzzák a két férfit. Fontos különbség azonban, hogy Charlesnál ez az önkéntelenség szinte teljes öntudatlanságot jelent – mivel pragmatikus identitása kizár magából minden fölösleges dolgot, ezért az önkéntelen játék, a fizikai öröm nála csak akkor jöhet létre, ha az öntudatlanság jótékonyan elfedi azt. John esetében ugyanakkor úgy fogalmazhatunk, hogy nála a mindenkor kézhezállóhoz való viszonyulás a másik végletbe csap át: a „gondoskodás körütekintése” mentális, antropomorfizáló gondoskodássá, fetiszizálássá válik, miután John talál a homokban egy érdekes alakú üvegdarabot: „[Charles] nem láthatta, de ha látta volna se igen vette volna észre, hogy John, miután egy pillanatig nézte a követ, mintha tétozva, becsúszta azt a zsebébe. Ez az impulzus talán az a késztetés volt, ami a gyermeket veszi rá arra, hogy felkapjon egy kavicsot egy sétányról, amely tele van szórva velük, és melegséget és biztonságot nyújtson neki az óvoda kandallópárkányán, elragadtatva a hatalomtól és a jóindulatú gondoskodás érzésétől, amit egy ilyen tett nyújt [...]”

Az elragadtatottság, a megigézettség, amit John az üvegdarabra pillantva érez, már nem a jelenvalólét felismerése a kézhezállóhoz való viszonyulásban, hanem az észlelt dolog túlértékelése, fetiszizálása. Heidegger szerint „a jelenvalólét a maga itt-jét a környezővilágbeli ott-ból érti meg. Térbelisége szerint a jelenvalólét közvetlenül sohasem itt van, hanem ott, és ebből az »ott«-ból tér vissza »itt«-jéhez, s ez ismét oly módon történik, hogy gondoskodó valamihez viszonyuló létét az ott-kézhezállóból értelmezi.”¹¹ Ez a világhoz való viszonyulás azonban John esetében nemcsak fiziológiai tekintetben történik meg, hanem mentálisan is, hiszen egy tárgyat sohasem önmagáért értékelünk fel, hanem azért a szubjektumképert, amit róla visszatükröződve a magunk számára érzékelünk. John Frow szerint a Dolgok igazi szerepe az, hogy visszatükrözzék a lelkünket – a Dolgok olyan tárgyak, amelyek szubjektummá, valódivá emelnek bennünket. Ez az oka annak, hogy az auratikus dolog viszonozza a tekintetemet: saját magamat látom benne, ahogy megdöbbenve visszanézek.¹²

10 Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, Bp., Gondolat, 1989, 226.

11 *Uo.*, 232.

12 John FROW, *A Pebble, a Camera, a Man Who Turns into a Telegraph Pole*, *Critical Inquiry*, 2001/ Autumn, 270 –285, 273.

Míg Charles és John a hagyományos, illetve a primitív ontológia szubjektumát testesítik meg, addig Molloy a heideggeri autentikus szubjektum. Molloy minden hiányossága ellenére – vagy pont ezek miatt – tisztában van létbe vetettségével, és azzal, hogy addig marad a világban, amíg marad számára észlelnivaló. Ahogy arra John Butler rávilágít, Beckett-nél a lét vagy létezés (*existence*) fogalma Heidegger meghatározásához áll a legközelebb. Butler hangsúlyozza, az „existence” szóhoz az angolban [és a magyarban is] tévesen passzív jelentést társítunk, mintha lehetséges lenne „csak létezni,” az élet folyamatos aktivitása nélkül¹³. Butler állítása szerint azonban az egzisztencialista terminológiában a létezés éppenséggel ennek az ellenkezőjét jelenti, Heidegger terminológiájával létezni annyit jelent, mint „kiemelkedni valamiből.”¹⁴ A létezés tehát egyenlő az adott szituáció partikularitásában való létezéssel. Molloy számára az észlelnivaló, de még inkább a megérteni való dolgok betolakodókként jelennek meg, amik folyamatosan ebben a kényszeres, aktív létezésben tartják. Tisztában van vele, hogy nem lehet nem észlelni, nem lehet nem megérteni, nem lehet nem lenni.¹⁵

„Nem szabad abbahagyni, sőt egy pillanatnyi szünetet sem tarthatunk. Szóval lassan haladok, és várom a harangszót: Ne kíméld magad, Molloy, ez már a vég! Így okoskodom, ilyen képek segítségével, pedig nemigen illenek a helyzetemhez. És nem hagy nyugodni az érzés, nem tudom, miért, vagy már csak alig, mindig úgy érzem, eljön még a nap, amikor beszélhetek mindarról, ami még az enyém. De addig várnom kell, bizonyosságra van szükségem, hogy már semmit sem szerezhetek, nem veszíthetek el, nem dobhatok el, nem adhatok oda.” (113.) Beckett-nél csak az létezik, ami a szubjektum számára pillanatnyilag megjelenik – és ez is csak akkor és addig létezik –, s ami a megfigyelőt és a megfigyelt valóságot nem választja szét. Az élet Molloy számára bizonyos értelemben olyan, mint a fentebbi idézetben megjelenő segélyegyletes nő, aki a kezébe kényszeríti a „különféle tárgyak imbolygó kis kupacát.” A világban kínálkozó dolgok elől ugyanúgy „nincs menekvés,” az egyetlen lehetséges reakció a megadás.

Az arc, a hely, a jelölés és a jelentés kapcsolata kulcsfontosságú Woolfnál és Beckett-nél is. Woolf szövegei bővelkednek ambivalens entitásokban, amelyeknek a jelentése és ezáltal az ontológiai státusa is megkérdőjeleződik. A leggyakoribb ilyen motívumok az üres ház, a „one”-ként jelölt személytelen narrátor, illetve a *Solid Objects*-ben az ambivalens időbeliséggel és ezáltal ambivalens ontológiai státussal rendelkező tárgyak, John tekintete, a halászcsonak, illetve maga a szubjektum. Ezek a dolgok Woolfnál önmaguk hiányaként képződnek meg. A már említett halászcsonakon kívül a többi tárgy is hasonló módon egyfajta kiközlésben (*displacement*) képződik meg. Az üvegdarab, a törött porcelán és a vasdarab a civilizációból kiíródott, használaton kívül került tár-

13 BUTLER, *i. m.*, 13.

14 *Uo.* 14.

15 *Uo.*, 12. Butler szerint a Beckett-regényekben megjelenő létezés ontológiai kényszer.

gyak, amelyekből John fetiszizmusának és gyűjtőszenvédélyének köszönhetően auratikus tárgyak lesznek. Ezek a tárgyak *différance*-ként képződnek meg, hiszen bár kiíródtak a civilizáció jelentésmezejéből, és ennek köszönhetően pusztá jelenlévővé, „jelentéses formává” (*significant form*) váltak, anyaguk még utal egykori használatukra, jelentésükre (az üveg és a vasdarab használati eszközök, illetve a technológia eszközei, a porcelán pedig árucikk). Woolfnál gyakori motívum az elhagyott vagy üres ház, amely tartalmazza az emberit, utal a tulajdonosára, viszont csak akkor lehet egyfajta auratikus tér, amikor a tulajdonosa nincs ott (példaként sorolható fel itt az *A Haunted House*, *The Lady in the Looking-Glass* vagy *A világítótorony* középső része). A szubjektum és a személytelen narrátor státusa szintén ambivalens; az utóbbi például nem entitás, csak hely, megfigyelési pozíció. Úgy tűnik, mintha a hely kijelölése és az észlelés egy szubjektumot jelölne, ez a szubjektum azonban valahogy mégiscsak hiányzik, illetve önmaga hiányára utal: ott is van, meg nincs is. A szereplőkkel ugyanez a helyzet. A Bloomsbury-kör művészei által legfontosabb dolognak tartott „jelentéses forma” (*significant form*) létrehozására talán az ember, a szubjektum a legjobb példa, hiszen a szubjektum minden antropomorfizáció forrása, a jelentések origója, akitől a ház és a tárgyak is jelentésüket nyerik. A szubjektum „jelentését”, a társadalomban, a szimbolikus rendben belül elfoglalt helyét a Bloomsbury művészei a „blank face” („üres vagy kitörölt arc”) segítségével oldják fel, bontják le. Ez a Bloomsbury-festményeken az arc teljes hiányában mutatkozik meg – az embereknek nemcsak kifejezéstartalomban az arcuk, hanem a szemek, az orr, a száj is gyakran hiányoznak – csak a körvonal és egy világos felszín látszik. A *Solid Objects*ben ez John tekintetében nyilvánul meg, akárcsak abban a nagy fekete pöttyben, amely teljességgel átlátszatlan a jelentés számára; illetve magában a képben (*image*) – mint például a bevezető tengerparti jelenetben.

Beckett művében is a szubjektum hiányként való megképződésének lehetünk tanúi. Molloy az anyja szobájából, az anyja „hűlt helyéről” beszél el a történetet, Moran pedig – amikor meg akarja keresni Molloyt – rájön, hogy akit tudatosan felidéz, az nem esik egybe azzal, akit meg kell találnia. Ahogy Moran írja Molloyról: „Nagyon kis helyen lakik. Az ideje is kevés. Folyton siet, szinte kétségbeesetten, roppant közeli célok felé. Néha fogoly, ilyenkor a jó ég tudja, milyen közeli határok felé igyekszik, néha viszont üldözik, ilyenkor a középpontban keres menedéket. Zihál. [...] Ingatja a fejét, érthetetlen szavakat mormolva. Erőtéljes, vaskos, sőt alakatlan. Ha nem is fekete, sötét színű. [...] Az arcából nem láttam semmit. (157; 158; 159.) Az arc sötét: Molloy testét és mozgását Moran sokkal inkább fel tudja idézni. Az arc „kitörölése” Beckettnél is kulcsfontosságú. Számos szereplőnek, köztük gyakran Molloynak és Morannak is „homályos arca” van. Molloy anyja is ilyen homályos arcként képződik meg, ahogy Molloy írja: „a feje elsötétítette a szobát.” (23.) Ennek a sötét arcnak a woolfi kitörölt arcokkal ellentétben nem ragyogó vonzása van, hanem sötét, nehézkes gravitációja, ami abban is megnyilvánul, hogy az anyja megtalálása az utolsó imperatívusz, amelyre Molloy többé-kevésbé hallgat, és amely folya-

matosan mozgásban tartja (viszont nem vezet sehová, hiszen Molloy körpályán mozog, és az anyjának már csak a hűlt helyét találja). Moran pedig, ahogy identitása fokozatosan leválik róla, egy félelmetes „belső arc” megjelenéséről ad számot: „De hogyan is írjam le ezt az élményt, az áthatolhatatlan, sötét tömb látványát meg a hangot, mintha kavics csikorgott volna, majd egyszerre minden cseppfolyóssá változott. És akkor egy kis gömböt láttam, amint lassan emelkedik a szörnyű mélységekből, előbb lassan a nyugodt vizeken át, alig tudtam megkülönböztetni az apró buborékoktól, amelyek kísérték, majd egyszer csak arc lett belőle, lyukakat láttam a szem, száj és a többi seb helyén”. (207 – 208.) Az arc mint „áthatolhatatlan sötét tömb” olyan, mint a *Solid Objects*ben a nagy fekete pötty. Különbség azonban, hogy míg a woolfi képre és arcokra jellemző valami apollóni ragyogás, a *Molloy*ban megjelenő „homályos arcoknak” inkább félelmetes, kísérteties, abjektszerű jellege van. A *Molloy*ban éppenséggel az arcból lesz abjekt, abból, ami a szimbolikus rendben az abjekt ellentéte. Begam szerint amit Moran ebben a passzusban észlel, az a „nem-én”¹⁶, az, amit mindeddig kizárt az identitásából, elfojtott magában. A jelentésadó szubjektivitás sebhelye itt nemcsak egy üres, felszabadított tér, egy „tisztás” a civilizáció jelentésmezejében, mint Woolfnál, nem pusztán hiány, hanem „fekete lyuk,” ami magába szippantja az emberi, az antropomorfizáció legcsekélyebb lehetőségét is.

A szubjektum szubverziójára, az alany-tárgy, észlelő-észlelet dichotómiák lebontására Begam számos példát hoz: a narráló/narrált kettősséget,¹⁷ Moran és Molloy egymás tükörképeiként, kivételéseiként való megképződését, valamint a visszatérő motívumokat – kert, keresés, juhász, bicikli, erdő, idegennel való találkozás, fizikai leépülés.¹⁸ Begam szerint a két dolog közötti különbség belső, szubverzív különbözőséssé, *différence*-á válik¹⁹ a *Molloy*ban. Erre további példa az ehhez hasonló hüpallagetikus szerkezetek burjánzása: „Tehát amikor úgy éreztem, hogy összeesem, lefeküdtem a földre, vagy valósággal lecövekeltem magam, de úgy, hogy még földrengés sem mozdított volna meg, és vártam. (74.)

Ezek a szerkezetek szintén megkettőzik a szubjektumot, amely így cselekvés és nem-cselekvés egyszerre történő vagy nem-történő feszültségében születik meg. Begam szerint a *Molloy*ban minden mozgás, történés: a szubjektum mozgása saját hiányzó középpontja körül.²⁰ Woolfnál is hasonló dolog történik a fentebb említett motívumok révén: a kitörölt jelentés John arcáról, a tárgyairól, a narrátor személyéről vagy a bevezető képből azt a felszabadított valóságdarabot jelölik, amit a jelentésteli arc kitakarna. Woolfnál ez az üres, jelentéstől felszabadított hely az, ami meg tud telni jelentőséggel, mind az emberek, mind a tárgyak tekintetében. Ahogy Goldman rávilágít, Woolfnál nincs

16 BEGAM, *i. m.*, 116.

17 *Uo.*, 99.

18 *Uo.*, 103.

19 *Uo.*, 100., 103.

20 BEGAM, *i. m.*, 118.

cselekmény, nincs narratív hajtóerő, és ezért hiányzik bármiféle történelmi vagy morális imperatívusz is.²¹ A woolfi kép a jelentésforma létrehozása, leegyszerűsített, narratívától, részletektől és érzelmektől megtisztított kép,²² olyan formalizmus, amely a tárgyak megértését tűzte ki célul.²³ Beckett-nél ugyanakkor a jelentéstől felszabadított mező nem adja át a helyét egy másik, spirituálisabb hierarchiának – a jelentés lebontása rizomatikus létszerkezetet eredményez. Míg a woolfi szövegvilág rétegzett – a forma mögött egyfajta spirituális jelentőséget tételez –, a *Molloy* világa rizomatikus, középpont nélküli, nem-jelölő, „lapos” rendszer.²⁴

Mint ahogy azt Baudrillard megfogalmazza, a hagyományos ontológia világában „a jelentés és az érték a szubsztanciáknak a forma fennhatósága alatti átöröklődéséből keletkezik, ezért a világot mint adottat éljük meg [...] a tárgy alapvetően antropomorf jellegű [...] az ember a környezetében lévő tárgyakhoz ugyanazzal a meghittséggel kötődik [...] mint saját testének szerveihez. [...] A mai modern társadalom az esszenciák [...] eltörlése.”²⁵ A woolfi szövegvilágban a forma fennhatósága, antropomorf jellege visszanyerhető (bár már nem fixált, nem adott formákhoz kötött, hanem tetszés szerint adományozható bárminek, ami része az esztétikus képnek). Beckett-nél – mivel minden a szubjektum kivetítése illetve kivetüléseként képződik meg²⁶ – lehetetlen valami mögöttes, külső értékről, lényegről vagy jelentőségről beszélni.

21 GOLDMAN, *i.m.*, 7.

22 Lisa TICKNER, *Vanessa Bell: Studland Beach, Domesticity and „Significant Form,”* California, California UP, 1999, 63.

23 *Uo.*, 69.

24 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, ford. Brian MASSUMI, London, Minnesota UP, 2005, 11.

25 Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, ford. ALBERT Sándor, Bp., Gondolat, 1987, 32-33.



SZERKESZTŐI ÜZENET ■

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

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

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

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

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

■ SZÁMUNK TÁMOGATÓI:

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM