

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
13. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Bényei Péter

FŐSZERKESZTŐ: ■

Balajthy Ágnes

SZÉPIRODALMI SZERKESZTŐ: ■

Korpa Tamás

VIZUÁLIS SZERKESZTŐ: ■

Áfra János

SZERKESZTŐK: ■

Gesztelyi Hermina Ágnes, Jován Katalin, Szirák Sára

FELELŐS KIADÓ: ■

Czirbik Dávid (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 – 2015/2

■ KÓRTEREM

Bényei Péter: <i>Előhang</i>	5
Papp Sára Írisz: <i>Szenteleki Gábor festményei elé</i>	6

■ MŰ-TÉT

Balázs Zoltán: <i>Napjainkban</i>	9
Keller Ilka: <i>Habituáció – 8.; Habituáció – 11.; Interfázis – 8.</i>	10
Kerber Balázs: <i>Conquest II. – Stratégiai verspróza (részlet)</i>	13
Lapis József: <i>Fullánk</i>	14

■ NAGYVIZIT

<i>„a líra az, amit a legnagyobb csodának tartok” – Lapis Józseffel</i>	
<i>Béres Norbert beszélgetett</i>	15
Jován Katalin: <i>„Lélekteli részek” – Lapis József: Líra 2.0: közelítések a kortárs magyar költészethez</i>	22
Vigh Levente: <i>Társas magányok – Urbán Ákos: Egy helyben</i>	25
Polyák Enikő: <i>Hommage à Beckett – Nathalie Léger: Samuel Beckett hallgatag életei</i>	32
Krivi Dóra: <i>Osztályterem-színház – hogy ne pusztuljunk bele az igazságba</i>	35
Uri Dénes Mihály: <i>Rendezett szürrealizmus – Erwin Olaf Körhinta című kiállításáról</i>	38
Papp Sándor: <i>Az alvilágnak is van romantikája – Peregrinuslevél Szerbiából</i>	44
Miklya Zsolt: <i>Semmi baj – Janne Teller: Semmi</i>	47

BONCASZTAL ■

- 52 Lovas Anett Csilla: *Ifjúsági irodalom a vallásoktatásban – Janne Teller Semmi című regényének valláspedagógiai olvasata*
- 57 Lénárt-Muszka Attila: *Zsinóridentitások – Jonathan Safran Foer: Minden világgal*
- 62 Rubóczki Babett: *Kísérteties másság – Szexuális és szövegi képmások Ernest Hemingway Mr. és Mrs. Elliot és az Időváltozás című novelláiban*
- 69 Pálóczi Alexandra: *Színház, maszk nélkül – A Katona József Színház arculatváltása*
- 79 Szirmai Anna: *A plakátverstől a gifig – Az olasz poesia digitale sajátosságai*
- 85 Mészáros Péter: *A látvány szimfóniája – Az attrakció mint strukturális szervezőelem Christopher Nolan Csillagok között című filmjében*

A borítón és a lapban Szenteleki Gábor 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 ■

Közel hét éve (napra pontosan 2008. december 1-én) három tehetséges, harmadéves magyar szakos hallgató keresett meg az irodámban: Áfra János, Balajthy Ágnes és Korpa Tamás ekkor vették át a stafétabotot a 2003-ban indult *Szkholiday* folyóirat alapítójától, s engem kértek fel az újjáalakuló szerkesztőség felelős szerkesztői posztjára. Így indult tehát a *Szkholiday* „második korszaka”, melynek első lenyomata – a 2009/1-es lapszám – rutintalanságunk összes bélyegét magán hordozta: a vállalhatatlan borító és belső design, a viszonylag karcsú terjedelem és az ijesztően sok sajtóhiba jól megmutatta, hogy a szerkesztői munka (valamint a szerkesztőségi csapatmunka) tanulást és tapasztalatot kívánó feladat, s a belefektetett munkaórák mellett hitet, kitartást és kellő elköteleződést igényel. Ez utóbbinak szerencsére nem voltunk híján, s úgy vittük tovább a *Szkholiday* első hat évének példamutató hagyományát, hogy néhány területen sikerült bővítenünk a folyóirat hatókörét: lapunk vizuális megjelenésében kiemelkedően szép lett, a szépirodalmi rovatunkban gyakorta feltűnnek első vonalbeli kortárs költők és írók művei, s az évek során kialakítottunk egy olyan szerkesztési munkaprotokollt, amely már precízebben ügyel a publikálandó szövegek stiláris megformáltságára, szakmai igényességére. Így talán minden különösebb elfogultság nélkül állíthatom: a *Szkholiday* ma már nem csak a legrégebben működő, egyetemi szerkesztőségű folyóirat, de – reményeink szerint – ebben a kategóriában szakmailag a legmegbízhatóbb színvonalat képviseli az országban.

Ez javarészt annak is köszönhető, hogy következetesen kitartottunk a folyóirat alapvető célkitűzése mellett: tehetséges egyetemi hallgatók és már részben gyakorlott PhD-hallgatók írásainak publikálását vállaltuk a kezdetektől, a kreatív kritikai gondolkodásnak, illetve a tudományos szárnypróbálgatásoknak egyaránt teret engedve. Arra törekedtünk, hogy témafelvetéseiben és írásmódjaiban minél szélesebb merítésű, színesebb legyen a lap. Az utóbbi években egyre tudatosabban kapcsolódtunk a Debreceni Egyetem tehetséggondozó műhelyeihez (DETEP, Hatvani István Szakkollégium), ám lehetőségeinkhez mérten igyekeztünk helyet adni egyetemünk falain kívülről érkező írásoknak is.

Az *Előhang* nosztalgizáló-számvető jellege sejteti, amit eddig még nem mondtam ki: megérett az idő a *Szkholiday* „harmadik korszakának” a megnyitására. A váltás most nem a kvázi újrakezdés traumatizáló elevevességével történik, inkább a folytonosság megőrzésének a szellemében zajlik. Szerkesztőségi négyesünk már 2011-ben Barna Péterrel és Jován Katalinnal egészült ki, majd – immár a jövőre is gondolva – előbb Gesztelyi Hermína (2013), majd Szirák Sára (2014) csatlakozott hozzánk: így időközben a feladatleosztások is módosultak a szerkesztőségben belül. Most ezzel a lapszámmal búcsúzik a *Szkholiday* szerkesztőségétől Áfra János, Korpa Tamás és Jován Katalin: köszönet a munkájukért, akárcsak a 2014-ben kilépő Barna Péternek. S ha már a búcsú, illetve a vissza- és előretétekintés hálakönnyeinél járunk: ugyancsak komoly köszönettel tartozunk Seres Dórának és Lovas Anettnek, a magunk mögött hagyott tizenhárom lapszám tördeléséért; Gáspár Lászlónak, a megújított honlapért és annak kitartó gondozásáért; nem utolsósorban pedig az anyagi támogatásáért a DE BTK Hallgatói Önkormányzatának, valamint a felelős kiadói poszton egymást váltó Csizsár Imrének, Szatai Attilának, Szikszai Tamásnak és Balogh Zsoltnak.

S mit hoz a jövő? Majd meglátjuk, de addig is szeretettel ajánlom mindenkinek a *Szkholiday* folyóirat második időszakának utolsó lapszámát.

Papp Sára Írisz (1992) Debrecen. A magyar nyelv és irodalom mesterszak, valamint a magyar-angol bölcsészettudományi szakfordító részképzés másodéves hallgatója. Tagja a DETEP-nek és a Hatvani István Szakkollégiumnak.

Szenteleki Gábor (1978) Körmend, Budapest. Festőművész, diplomáját 2005-ben szerezte a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. 2011-ben megkapta a Csongrád Megye Önkormányzata díját és különdíját, 2010-ben a Galleria dell’Ombra és a Galleria Perelá különdíjait, valamint a Koller-díjat.

Papp Sára Írisz

■ SZENTELEKI GÁBOR FESTMÉNYEI ELÉ

Szenteleki Gábor különböző alkotói periódusokra osztható, tematikai szempontból változatos jegyeket mutató képein szerteágazó kapcsolatrendszer rajzolódik ki az emberi képmások és szerves anyagok (hús, növényi szövet, gombafonalak) között. Noha az olajfestéssel készített, antropomorf vagy karikírozott testek különböző ábrázolási hagyományokat idéznek meg, az olajfestés-technika mind a médiumalapú művészet-kritikában, mind a 20. századi és kortárs művészi reflexiókban (Willem de Kooning, Paul Thek, Jasper Johns) szorosan összefonódik a testadás kérdésével.¹ A test újrateremtésében ugyanis a vizuális reprezentációhoz fűződő egyik legalapvetőbb viszonyunk, a képek organizmusszerű felfogása fejeződik ki (David Freedberg, W. J. T. Mitchell). A képhez vágyakat, igényeket rendelünk, tehát az emberi tudat komplementer párjaként, a „Másikként” lép fel.² Ez a pszichoanalitikus metafora magában foglalja azt a történeti változásban megragadható képanthropológiai problémát, hogy a képeket egyszerre kezeljük élettelen anyagként és a valóság imitációjaként létrehozott, világformáló erőkként, amelyek gyakran a világról alkotott alapfogalmaink újragondolására sarkallnak.³ A különböző fiktív vagy valós embert megjelenítő ábrázolásokban is személyek hiteles megtestesítőit keressük,⁴ a szerves

1 Lásd például Michael AMY, *The meat of sculpture* https://www.academia.edu/10152093/_The_Meat_of_Sculpture_Paul_Thek_in_Sculpture_33_10_December_2014_pp.36-39 [Letöltés ideje: 2015. július 31.];

Hannah WESTLEY, *Body as medium of metaphor*, Amsterdam, Rodopi, 2006, 197–199; Susan LAKE, *Willem de Kooning: The Artist’s Materials*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 2008, 53–59.

2 W. J. T. MITCHELL, *What do pictures want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, 95; SZŐNYI György Endre, *Pictura et Scriptura: Hagományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, Szeged, JATE press, 2004, 192.

3 MITCHELL, *i. m.*, 9–10.

4 Hans MAES, *Wat is een afbeelding?: Een inleiding tot de hedendaagse afbeeldings theorieën*, *Es-thetica*, 2013/4, 4–5.

anyagra redukált emberreprezentációk ugyanis archaikus gyökerű félelmet ébresztenek bennünk a saját képmásként felfogott arcunkkal kapcsolatban.

Szenteleki groteszk esztétikája szemünk elé tárja ezt a kettős viszonyulásmódot, a saját anyagszerűségekre reflektáló festményein ugyanis a szerves anyagok, eltorzult testek, testi tapasztalatok (közösülés, tapintás, behatolás a másik bőre alá, stigmák érintése stb.) olyan *abjektekként* állnak előttünk, amelyek a képmás és ember felcserélhetősége miatt undort váltanak ki a kép nézőjéből. Ugyanakkor a képmások és szerves anyagok közötti összetett viszony ábrázolásával a festő a taktilis tapasztalatok ábrázolhatósága kapcsán is problémákat fogalmaz meg.

A festőművész korai munkáiban (2000–2001) virtuális terekből kiemelkedő képmások vizsik színre a jelölést. Például az *Everything will be fine* címmel ellátott, három festményből álló tematikus képcsoportban egy-egy realiztikus férfialak és kifacsarodott, illuzionista módon elnyúló vagy rövidülésben ábrázolt akt kapcsolódik össze a fehéres szürke háttér előtt. Az androgün-mítoszt megidéző érzéki kompozíciók a különböző mediális közegbe íródó látástapasztalatok, valamint az eltérő perspektívák egymásra szerkesztésével dekonstruálják az egyes vizuális jelekhez kötődő jelentéseket. Hiába hat az illuzionista figurák háttéréhez illeszkedő sápatag, természetellenes bőrtónus fényesnek a realiztikus figurák megalkotottságához képest, a végtelenített anyagi térben látható testreprezentációk pornográf jellege, a képmások közötti metonimikus kapcsolat és az egyes testek diszharmonikus, esetlen állása miatt a kép a nézői tekintet működésmódjára irányítja a figyelmet.

A korszak másik fontos képe, az *Imago Vera* egy hermafrodita akttal azonosítja Krisztus hiteles képmását. Az *Imago Vera* teológiai és kultikus képhasználati kontextusai Jézus emberi szómáját egyszerre értelmezik Isten hiteles helyettesítőjeként és Isten mintájára teremtett emberarcaként, viszont a szakrális környezettől megfosztott, kiüresedett térvizonyok között elhelyezkedő képmás a természet furcsa szüleményeként áll előttünk. A képen tehát a szimbolikusként értett igazi arckép helyett egy halott képmás jelenik meg.

A 2003 és 2009 között készített képeken Szenteleki gyakran kísérletezett nagymesterektől ismert szerkezetekkel (pl. Caravaggio, Ducreux), viszont a korai munkáihoz képest a nyelvi narratívák felismerése kevesebb szerepet játszik a képek értelmezésében. A figurális képmásokon több növényi és állati tárgyreprezentáció is szerepel, amelyek más festményein önálló kompozíciókat alkotnak. A csendéletek gyakran visszatérő motívuma a holland és itáliai festészetből ismert gránátalma (pl. Gerard van Honsthorst, Battista Ruoppolo, Adriaen Coorte stb.), egy Goyától másolt lazacszelet, vagy a vanitas-képeket megidéző halott szárnyasok. Amennyiben ezeket a képeket a portrék vagy összetettebb képmások (pl. *Scene, Cím nélkül*, 2006) viszonyában értelmezzük, a különböző növények és húsok emberi testrészek metaforikus helyettesítőjeként vagy egymással összeforrt élő/élettelen testekként jelennek meg.

Az élő és élettelen szövet, az enteriőr és az ember közötti határ elmosása folyamatosan kérdésessé teszi a test és a környezet szétválaszthatóságát. Omar Calabrese *Az önarckép története* című kötetében a korábbi portréfestészeti hagyományok és a szimbolikus reprezentációk-

kal színre vitt önarcképek összevetése során az *(ön)megjelenítés* és a *személyesség* felmutatásának retorikai alakzatát különítette el e két ábrázolási módban. A tárgyak és emberi képmások közötti viszony felcserélése nem csupán a portréfestészet naiv mimetikus képfogalmát fordítja ki, hanem ezek a festmények sok esetben inkább általánosítják, nem pedig egyedítik a képmás tárgyat.⁵ Szenteleki fiktív képmásain a jelölés nyomán nem a szubjektum, hanem *a test* kerül takarásba a különböző reprezentációs hagyományok felidézésén keresztül: például a *Yawning hermaphrodite*, *Hermaphrodite from Nagykőrös* vagy *Cock Cleaning* eltorzult arcú képmásának nemi szervét eltakaró asztal előtt egy félig megkopasztott és stigmákkal borított kakas/tyúk áll, amit a néző együtt lát a törzsig nőként azonosítható figurával. A hermafrodita alak kezében tartott kés, a Salome ikonográfiai hagyományát megidéző, eltúlzott testarányokkal ábrázolt test, az állatokhoz köthető profán testmetaforák takaráson keresztül mutatnak vissza az emberre: az arca kiülő sikoly, a vágatok, illetve a kompozíció alapján olyan idegen, szerves anyagokon keresztül ábrázolják a fizikai fájdalmat, amelyről nem lehet eldönteni, hogy részét képezik-e a testnek. Miközben a tronie-hagyományt⁶ megidéző arcok általánosítják a festményen színre vitt embert, a halott anyagok is antropomorfizált testet kapnak.

A 2010 és 2013 közötti festmények képstruktúrái nagyon mozgalmassnak és sűrűnek mondhatóak, a festmények jelentős részében ugyanis Caravaggio-kompozíciókat idéző testi interakciók viszik színre a jelentést a neonszínekben játszó, gombákkal ellepett testek érintésén (pl. a bőr alá nyúlás, a stigmák vagy szexuális közösülés) vagy szemlélésén keresztül. A testek metonimikus érintkezését e képcsoporton belül is takarásban ábrázolták (pl. *Harvest*, *Aid*), viszont az erőszaktól feszülő inak, fintorodó arcok, gombák, valamint a „behatolások” igen expresszív módon viszik színre a testek egymásba kapcsolódását. A metaforikus helyettesítés mellett testi analógiák használata is megfigyelhető, például a *Tired activist girl* nőalak keserű arca, görbe testtartása és rózsaszín pulóvere a kezében tartott, megnyúzott rágcsálók testi jegyeit követi. A szerves anyagok vizuális megjelenítése, valamint a kellemetlen hatású neonszínek a testeket rögzítő mediális viszonyokba írják vissza a szövet sérülékenységét.

Szenteleki ebben az alkotói periódusában is festett organizmusok által ellepett portrékat és szerves anyagokat ábrázoló csendéleteket (pl. *Soap mushroom II.*, *Mug mushroom IV.*). A groteszk csendéletek a 2014–2015 közötti pályaszakaszában összemontírozott testrészekből álló, többségében névtelen portré-sorozat viszonyában vetnek fel kérdéseket, ugyanis ebben a képcsoportban a szubjektumot szürreális terekben ábrázolt, belsősegeket megidéző cafatok rejtik el. Ezekről a képekről nem lehet eldönteni, hogy hol húzódik a választóvonal a tér és a test, anyag és élő hús között, viszont a nyelviség síkjára nem lefordítható ábrázolások visszamutatnak a leképezéshez társított testi metaforákra.

5 Omar CALABRESE, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München, Hirmer, 2006, 377.

6 A kortárs képzőművészet kontextusában lásd Christiane KRUSE, *Symposium zur Ausstellung Tronies: Marlene Dumas und die Alten Meister*, <http://arthist.net/reviews/1515/mode=conferences>. [Letöltés ideje: 2015. augusztus 2.]

Balázs Zoltán (1988) Gyergyószentmiklós, Budapest. A Debreceni Egyetemen szerzett BA-diplomát magyarból, jelenleg a Károli Gáspár Református Egyetem magyar-magyar mint idegennyelv mesterszakos hallgatója.

Balázs Zoltán

NAPJAINKBAN

1.

Egész térségük számára
zajlik teljeskörű satírozása
a rend első ünnepélye
pillanata teljes egyértelmű
valami hevenyészett vázlat

utólag már tudjuk
kivételes vászon szolgálta
de nincs baj sajnos
közelíthetnénk onnan
stabilitásnak nyoma sincs
váltogatja paramétereit
értékeit

2.

bár ebben az összefüggésben el sem hangzik
elvesztettük amit megtaláltunk
ennek most semmi jele
bízunk benne hogy születnek víziók
dolgozik a képzelet és nem csak a maga javára

megtörténhet akár a jó is
megszilárdul és a kitartástól elnehezül
ott terem a semmiből
készen kell rá állni

bármikor bármi
megtörténhet megeshet
észrevétlen

Keller Ilka (1995) Ózd, Debrecen. A Debreceni Egyetem orvosi karának harmadéves hallgatója, a Debreceni Egyetem Irodalmi Kör (DEIK) tagja. Írásait az *amugy.hu* és a *KULTer.hu* közölte.

Keller Ilka

HABITUÁCIÓ – 8.

Szerettem eljátszani azzal a békés gondolattal, hogy egyszer régen mi ugyanazon vérlemezke-anyasejtből hasadtunk ki, csak épp az ellenkező pólusról. Hiszen másképp egyszerűen magyarázni lehetetlen a kettőnk közötti tükrös különbséget. Nézegettem a sekély horpadásaidat, hozzámértem satnya domborulataimat, és a kettő illeszkedésében oltalmas boldogságra leltem.

Mi voltunk az a két vérlemezke, akik a véráramban aggregálódtak, hogy ne sodorja szét őket a perfúziós nyomás.

Aztán rá kellett jönnöm, hogy te nemhogy vérlemezke nem vagy, de még nem is oda tartozol, ahova én.

Azóta se találom a szinonimádat.

HABITUÁCIÓ – 11.

$$V_m = \frac{RT}{F} \ln \left(\frac{p_K [K^+]_o + p_{Na} [Na^+]_o + p_{Cl} [Cl^-]_i}{p_K [K^+]_i + p_{Na} [Na^+]_i + p_{Cl} [Cl^-]_o} \right)$$

ahol: R: az egyetemes gázállandó

T: a külső hőmérséklet Kelvinben mérve

F: Faraday állandó

pK, pNa, pCl: az adott ionra nézett permeabilitási állandó

[X]_i: intracelluláris ionkoncentráció

[X]_o: extracelluláris ionkoncentráció

V_m: a membránpotenciál

Olyan vagy, mint a Goldman-Hodgkin-Katz egyenlet.

Mindig ki kell nyitnom a biofizika könyvemet

ahhoz, hogy jobban megértselek. Már az elején

megmutattad állandó értékeidet. Azt a finom langyosságot,

amiben az életedet élted, és amit talán még az

édesanyád hasából loptál ki, de elhagyni hajlandó soha

nem voltál. Állt benned egy ormótlan tört. A számlálóban a beléd

permeáló, a nevezőben a belőled távozó érzések eredőjével. Úgy

gondoltam, míg ez a tört, és annak természetes alapú logaritmus

arányos az enyémmel, addig kiegyenlítettük egymás potenciálját.

Azt hiszem én rontottam el. Igazából csak megtanultalak, de meg

soha nem értettelek. És minél többet nézlek, annál inkább

rájövök: nem is lehet.

INTERFÁZIS – 8.

Pont olyan mosolyformára foltozódik össze az anyaméh egy császármetszés után, mint amilyennel én is nevetek nap mint nap. Kicsit csalé, gyulladtan kiduzzad a megfelelő síkból, és az öltések tűhegyénél meg-megrándul. Benne van az önsirató boldogság a kiemelt élet után, ami helyére már csak a felszívódó fonalak szivárognak be, még végül csak egy fehér csík marad. Tudod, olyan, mint mikor összeszorítottam a számat, mielőtt becsuktuk volna az ajtót.



Kerber Balázs (1990) Budapest. Költő, a JAK tagja, a Félonline versszerkesztője. 2014-ben jelent meg az első kötete, *Alszom rendszertelenül* címmel a JAK-füzetek sorozatában. Klasszika-filológiából diplomázott az ELTE-n, jelenleg olasz irodalmat és kultúrát tanul.

Kerber Balázs

CONQUEST II. STRATÉGIAI VERSPRÓZA (RÉSZLET)

Közben folyton szól a riadó a hangszóróból, és szirénák vijjognak. Konfettik vagyunk! – kiáltja Turk kapitány, és egy villogó buborék után néz. Aztán teste kettéválik, majd keze, melyben a pisztolyt szorongatta eddig, most zsiráfnyakká változik. Jobb lába eszeveszetten kalimpál, és megindul felfelé egy felhőkarcoló falán. A kapitány bajsza is szétszóródik, haja légbe száll, úsznak a szálak a kékben, felhő alá, felhő fölé, Turk arca a bukácsoló nap. Csörömpölnek az elröpült alkatrészek. Turk bal szeme szétplaccsan egy ablakon, jobb szeme metró alá kerül. Legurul a biztonsági sávról. Ruháit a szél tépdesi, amint szlalomoznak a levegőben. Őrhelikopterek cikáznak, és egy gyors kanyarban ezer darabra szelik a kapitány lábát, épp a felhőkarcoló tetején. Bőr és csont hullik alá, kész zivatar. A zsiráfnyakká vált kéz önállósodik és vizet nyakal. Elisabeth megrémül, legalábbis zavarodottság vesz rajta erőt, és kelyhes ruhájában siklani kezd Prága utcáin. Óriási, lila és rózsaszín táblaépületek a Monarchia stílusában, álmos fény az ablakokon. Találomra befordul az utcákba, a kis ikonok gyorséttermeket jeleznek, tézsaételek és húsgolyók minden mennyiségben. Ha gondolja, lepihenhet egy fekvőszéken. A háború szele még messze Prágától, Elisabeth hosszan nézi a folyót, aztán átsétál a Károly-hídon. Szellők kísérik az arcát, a víz alatt mintha építőkövekből lenne. Turk kapitány szőrszájai úsznak a levegőben.

Lapis József (1981) Sárospatak, Debrecen. Kritikus, irodalomtörténész, jelenleg a Prae folyóirat prózarovatának, valamint a FISZ Hortus Conclusus című könyvsorozatának szerkesztője. Legutóbbi könyve *Líra 2.0: közelítések a kortárs magyar költészethez* címmel jelent meg a JAK-füzetek sorozatban, 2014-ben.

Lapis József

FULLÁNK

Ugatnak már az élet kutyái,
kergetőznek a másvilággal.
Hol a fából a fullánk?
Hol a halálból szivárgó vágy?
A bőrbeviszkedt diadal.

Szádon borzong a beszéd,
fogaidon énekek köve óráll.
Dübörög a remegés.
Piros ruhához éjszín gomb nem talál.

Levéltetvek az ég alatt,
nyarak boltíve, dermedés.
Katalinka, szállj,
nap hevére vigyázz.
Izzad a faggyú, sósabb a homály.

Béres Norbert (1991) Nagyvárad, Debrecen. A nagyváradai Partiumi Keresztény Egyetemen végzett, jelenleg a Debreceni Egyetem magyar nyelv és irodalom mesterszakos hallgatója.

„A LÍRA AZ, AMIT A LEGNAGYOBB CSODÁNAK TARTOK” LAPIS JÓZSEFFEL BÉRES NORBERT BESZÉLGETETT

– 2014-ben két köteted is megjelent, a doktori értekezésed kötetté szerkesztett változata *Az elmúlás poétikája* címen, valamint a *Líra 2.0: közelítések a kortárs magyar költészethez* című monográfia. A majdhogynem egy időben megjelenő két kötet az eddig munkásságod összegzése akar lenni?

– Így van. *Az elmúlás poétikájában* tulajdonképpen a halál lírai elbeszélhetőségének kérdését vizsgáltam egy határozottabb irodalomtörténeti anyagon, a 20-as, 30-as évek magyar nyelvű lírájában. Nem tematikus rendszerezést akartam végezni benne, hanem inkább arra voltam kíváncsi, hogy egy tapasztalat, a semmivel való szembesülés, az olyan totális idegenszerűség, mint a halál, hogyan, milyen kapcsolatot létesít egy izgalmas nyelvi formációval, a költészettel. E két dolog találkozása izgatott, irodalomtörténeti példákön keresztül, de ez sok tekintetben magának a költészetnyelvi érdeklődésemnek és az erről való gondolkodásomnak a megmutatása is.

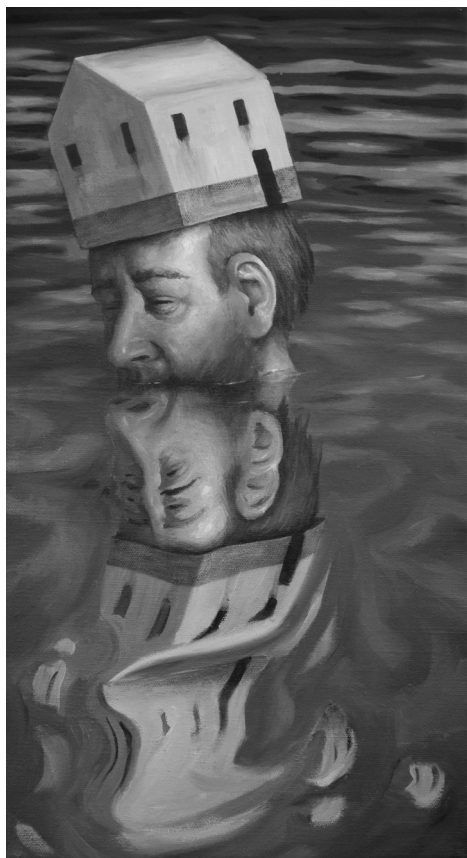
A másik kötet alapja egy sporadikusabb anyag volt, hozzávetőleg tíz év folyamatos foglalkozása a jelenkori, kortárs irodalmi tendenciákkal. A belátások korábbi előadásokban, tanulmányokban, kritikákban fogalmazódtak meg, s az volt a feladat, hogy ezeket a szövegeket átszerkesztve létrehozzak valamilyen narratívát, hogy ne csak meglévő írások összegereblyézése legyen ez a kötet. Megpróbáltam valamiféle szintézist felmutatni abból, amit eddig láttam, hallottam, vagy tapasztaltam a kortárs költészetről: mindannak egyfajta összegzése a *Líra 2.0*.

– *Köteteidnek sajátos szerkezete van. Milyen kritériumok motiválnak a végső struktúra kialakítása során?*

– A „sajátos” szerkezet inkább a másodikra jellemző. Több kritika belekerült, ami a fiatal lírával foglalkozik, de át lettek dolgozva több szempontból, próbáltam úgy egymás mögé helyezni őket, hogy egymással párbeszéd-szituációt alakítsanak ki. A problémaköröket kerestem, igyekeztem ezeket hozzátársítani egy-egy kritikához, ezért van az, hogy nem feltétlenül reprezentatív művekről esik benne szó, hanem többnyire olyan könyvekről,

amelyeket kevesebben ismernek, vagy egyáltalán nem tűnnek az elmúlt évtized emblematikus teljesítményeinek, de olyan problémakört mutatnak meg, amelyről viszont érdemes beszélni.

A másik szempont, ami alapján változtattam rajtuk, hogy itt már egyáltalán nem az érdekelt, nem az volt fontos, hogy milyen kritikai észrevételeket lehet társítani egy-egy kötethez – azok az eredeti szövegekben markánsabban jelen vannak. Lehet olyan olvasó, aki számára mindez hiányérzetet jelent majd, hiszen úgy érezheti, hogy mondjuk kiíródott belőle a „személyesség”. Ez abszolút tudatos döntés, én az irodalomról való beszédet egy szint után így képelem el: a személyesség autentikus helye nem egy ilyen kötet, hanem a folyóiratbeli publikáció. Voltaképp ez a funkciója a folyóiratnak, sokkal közelebbi reakciót ad az adott jelenségre, de a kötet-médiához nagy valószínűséggel nem azért nyúl majd az olvasó, mert arra kíváncsi, hogy tizenkét évvel ezelőtt mi volt a szubjektív véleményem az adott témáról, hanem esetleg arra, hogy most mi hasznosítható belőle, hogyan helyezhető el egy kortárs lírai folyamatban. Sok helyen maradt azért benne bírálói szöveg, olyan helyeken hagytam benne, ahol ezek a bírálatok a költészetnyelv működését érintő észrevételekként, reflexiókként olvashatóak. Talán a közéleti költészetéről szóló résznél ez az átszerkesztés nem valósult meg elég markánsan.



– Az elmúlás poétikájában egy helyen azt írod, hogy „[a] nyelvi konfigurációk közül talán a képi sűrítettséggel, retorikával, figurativitással és érzéki (hangzóssági) hatáspotenciállal leginkább fölvértezett költészet az, mely a paradox fenomének megjelenítője és a racionális megismerés számára elzárt terenumok fölfedezője lehet”. Én ezt úgy értelmeztem, hogy számodra egyedül a költői nyelv képes olyan tartalmak közvetítésére, amelyek kívül esnek a racionális ismeretek horizontján. E tekintetben a drámai vagy prózai művek csupán „másodhegedűsek” lehetnek?

– A többi műnemenél is így van, csak valahogy a költészetnél ez koncentráltabb. Szerintem leginkább a költészet képes erre, úgy is mondhatnám, paradigmaticusan a költészet képes erre, mert más jellegű konstrukcióban dolgozik, mint mondjuk a prózai szöveg. Sokkal koncentráltabb a szerkezete, sokkal kevésbé kifejtett, sokkal kisebb helyre fókuszál, emiatt a jelentések felfejtése, általában az értelmezés is több koncentrációt, odafigyelést igényel. Számomra azok a jó lírai szövegek, amelyek nem kifejtenek dolgokat, hanem nyelvi szinten szembesítenek valamivel.

Amikor nem tudod, hogy miről van szó. A racionálisan nem megragadható a legérdeke-
sebb, emiatt a líra általában a legérzékibb hatású műforma, rezonál a testben, és ez megint
nem a racionális működésnek a jele. Nagyon kevés olyan nyelvi jellegű médium van, ami a
testre ilyen hatással lenne. A drámai szöveg heterogén műfaj nyelvi szempontból, annak
is lehetnek költőibb vagy épp epikusabb jellegű megnyilvánulásai, de a drámát én alapve-
tően a színházhoz kapcsolom. A dráma a színházban sokkal erősebben performatív, mint
a költészet, csakhogy ott már nem pusztán a nyelv van, hanem a test, míg a költészetnél a
nyelv teremti meg a performatív hatást, a lefordíthatatlan jelentésegységűt.

– *Mindkét kötetedben szép szerével szerepelnek erdélyi költők, Dsidától kezdve Lászlóffy
Aladáron keresztül Kovács András Ferencig, csak hogy a legismertebbeket említsem. Eze-
ken túlmenően milyen rálátásod van az erdélyi magyar irodalomra?*

– Ez egy jó kérdés. Őket én tulajdonképpen nem gondolom erdélyi szerzőknek, sem
Kovács András Ferencet, sem Lászlóffy Aladárt, sem Dsida Jenőt, olyan értelemben, hogy
az erdélyiség valamilyen elválasztottságot, elkülönítést jelentene. Az első könyvben erre
nincs is egyáltalán reflexió, Dsida költészetében nem láttam azokat a markereket, azokat
a különbségeket, amelyek mondjuk az erdélyi léttel hozhatók összefüggésbe. Nem azokat
a műveit vizsgáltam, amelyek kifejezetten mozgásba hozzák a kisebbségi nyelvhasznála-
tot, vagy helyzetet, ha ezektől a művektől eltekintünk, egy a Radnótiéhoz nagyon hasonló
életművet kapunk. Nem lényeges az erdélyiség. Kovács András Ferencnek van olyan köte-
te, amit érdemes erdélyi kontextusban vizsgálni, Lászlóffy Aladár általam vizsgált szöve-
geiben megint csak kevésbé. Szerintem, bár ők szerzőként erdélyiek, de már nem erdélyi
a munkásságuk, specifikusan nem érdemes leválasztani őket az összmagyar irodalomról.
Amikor ezekkel a szerzőkkel foglalkoztam, érthető módon egyiküket sem ismerhettem
személyesen, de a kortárs szcénán ismerek olyan írókat, akik bár emberként erdélyivé
válnak, de ez nem a munkásságukat érinti.

– *És mi a helyzet azokkal a szerzőkkel, akiknél ez a biografikusság beíródik az alkotásokba?*

– Lehet a regionális kontextust jelentéssé tenni szövegekben, de szerintem az, hogy
egy kolozsvári szerzőnél mondjuk a Monostor vagy a Sétatér, vagy ehhez hasonlatos
hangsorok feltűnnek, szerkezetileg tulajdonképpen ugyanazt jelenti, mint mondjuk egy
pécsi szerzőnél az Uránváros vagy egy debreceninel a Nagyerdő kifejezések felbukka-
nása. Ritkán válik ez olyan értelemben jelentéssé, hogy az valóban fontossá teszi az
erdélyi kontextust. Nyilván ha Áprily Lajosnál a Házsongárdi temető feltűnik, annak van
funkciója. Olyankor lesz a regionális kontextus tényleg fontos, hogyha játékba hozza az
adott régióhoz kapcsolódó költészeti, irodalmi vagy egyéb kulturális tradíciókat. A *Ta-
vasz a házsongárdi temetőben* például nagyon erősen játékba hozza ezeket a kontextu-

sokat. Bodor Ádámnál lehet funkciója annak, hogyha mondjuk onnan vizsgáljuk az adott szövegét, akár a *Sinistra körzetet*, hogy reflektál-e a két világháború közötti specifikusan transzilvanista irodalom sematikáira, nyelvi megoldásaira vagy nézőpontjaira. Ha úgy érezzük, hogy reflektál, mondjuk, kifordítja őket, akkor ott kap egy nagyon erőteljes regionális, itt specifikusan erdélyi kontextust.

Ugyanez mondható el KAF *Saltus Hungaricusa* esetében is – az nagyon erősen beíródik egy erdélyi közköltészeti hagyományba, és onnan mozdít ki nagyon sok mindent, más köteteinél viszont teljesen irrelevánssá válik az erdélyi kontextus. A biográfiai kontextus nem fogja kitüntetni azt, hogy itt határon túli helyzet van, pusztán amiatt, hogy a szerző erdélyi. A rendszerváltás után pedig ennek egyre kevesebb fontossága van. Nagyjából hasonló szerzőkön szocializálódnak itt és ott, egy irodalmi nyelvet beszélnek, s annyira nem markánsak a tematikus különbségek.

– *Figyelemmel kíséred a kortárs, határon túli magyar költészet alakulását? Látsz-e valamilyen különbséget a határon túli és a magyarországi líra között?*

– Nem nagyon látok markáns különbséget, de ez nem jelenti azt, hogy nincs. Ami engem érdekel, és amit általában meg szoktam kérdezni határon túli szerzőktől, az az, hogy hogyan látják a román vagy szlovák kortárs költészetet, és az a megdöbbentő tapasztalatom, hogy nem látják. Sokkal erőteljesebb a párbeszéd meg a kapcsolat az anyaországi magyar nyelvű kortárs költészet és a határon túli magyar nyelvű kortárs költészet között, mint mondjuk az erdélyi magyar nyelvű és az erdélyi román nyelvű költészet között. Ebből is látszik, hogy a nyelv elemibb kapcsolatot jelent, mint a tér. Akkor lenne ez a különbség mérvadó, vagy irodalmilag kimutatható, ha ezeket az interkulturális hatásokat markántabban észre lehetne venni. Én úgy látom, hogy nem táplálkozik a két, más nyelvű kultúra egymás tradíciójából. Végso soron lehet találni különbségeket, de ezek a különbségek nem markáns jegyek.

– *Második köteted címe az internet terét idézi meg. Jelentheti-e a könyv címe azt, hogy az internet multimediális világában változás ment keresztül a költészetben? Milyen új mediális hatások érték a lírát az internet térhódításával?*

– A cím valóban erre kívánt utalni, a web 2.0 analógiájával, de azóta – ha lehet egy kis önkritikával élni – nem látom igazán teljesítőképesnek ezt a címet. Ugyanis bár a jelenség mint kérdés – tehát az, hogy milyen kapcsolatban van, vagy milyen hatások érték/érik a kortárs költészetet az új médiumok által – abszolút releváns, de az erre adandó válaszok viszont nem biztos, hogy abba az irányba mennek, hogy ezek a hatások igazán lényegiek, vagy számottevőek, vagy paradigmaticusak: főleg hogyha a szövegeknek a poétikai, retorikai aspektusait vizsgáljuk. Akkor nem biztos, hogy azt lehet mondani, hogy

történt valami olyan dolog, ami miatt másként kell gondolkodni a kortárs líráról. Ennek a vizsgálata mindig folyamatban van.

Nemrég olvastam egy szakdolgozatot ebben a témában, s inkább az látszik, hogy az irodalmi közéletnek, a befogadásnak a szerkezetét alakítják az új médiumok, az intézményrendszerre vannak hatással. Hatással vannak a líra poétikai, retorikai alakulásmódjára is, de nehéz ezt körülhatárolni, nem nagyon látszik. Mondjuk, ha van egy internetes műhely, ahol valaki publikál egy szöveget, kommentekben érkeznek rá észrevételek, s utána megjelenteti papíralapú közegben is, folyóiratban vagy kötetben, és más lesz a szöveg, s azok a változások egyértelműen az internetes műhelymunka eredményei, mert kimutathatóan azok alapján változtatott rajta, amiket a kommentelők írtak, akkor ez speciálisan az internet jelenségének a hatása? Mennyiben más ez ahhoz képest, mint mondjuk, ha itt valaki beviszi a szövegét a LÉK Irodalmi Körbe vagy Kolozsváron a Bretter Irodalmi Körbe, felolvassa, érkeznek rá észrevételek, s az alapján változtat rajta? Ám: ha valaki bevisz egy irodalmi körbe egy szöveget, és ott felolvassa, az a szöveg lehet, hogy „eltűnik”, nem lesz a széles nyilvánosság által értékelhető, míg ha a blog nem törlődik le, hanem utánkereshető marad, akkor ott megmarad a szöveg első változata is, tehát a műhelymunka széles nyilvánosság elé van tárva, ki vannak nyitva a kapuk a szerzői tevékenység előtt. Utánkövethető lesz a szöveg alakulása, vizsgálhatóvá válhat.

Ezek változások, különbségek, de nem biztos, hogy lényegi különbségek. A befogadás helyzetében az is lehet különbség, hogy a hozzáférhetőség sokkal könnyebb az új médiumokban, tehát instantabb a véleményformálás, gyorsabban is terjed egy szöveg, gyorsabban érkeznek rá a reakciók, láthatóvá tesznek bizonyos folyamatokat a líra működésmódjának terén, amik korábban nem voltak olyan látványosan észrevehetőek, mert kevesebbek számára voltak láthatóak. Manapság a szöveghez szinte bárki hozzáférhet. Azt, hogy ezeknek milyen hatása lehet a kánon alakulására, jelen pillanatban nehéz eldönteni.

– Napjaink költészetére egyre inkább jellemző a fiatal generáció, a huszonévesek jelenléte. Mi a véleményed erről a költőgenerációról?

– Mit jelent az, hogy egyre inkább jellemző? Úgy érzed, hogy nagyobb a megbecsültségük? Vagy többször jutnak szóhoz? Régebben is próbálkoztak, az lehet, hogy most láthatóbbak az új médiumok által, könnyebb létrehozni, közzétenni a szövegeket. Régebben voltak egyetemi folyóiratok, amelyeket másként kellett megszervezni, mint manapság egy internetes blogot, amit gyorsabban létre lehet hozni, ezért valószínűleg több is van belőle. Több ilyen műhely vált láthatóvá, képesek voltak gyorsan megmutatkozni és kihasználni a közösségi oldalak teremtette lehetőségeket, nagyobb nyilvánossághoz eljutottak. Ennek persze lett egy olyan következménye, hogy jóval többen ismerték és kedvelték meg őket, s többféle visszajelzést kaptak. Így könnyebben lehet becsatornázódni más fórumokhoz is.

Az új médiumok lehetőséget adnak a tevékenykedés látványosabb formáira. Korábban, ha valaki létrehozott egy iskolai újságot, az nem került ki az iskola falain kívülre, míg manapság, ha felkerül az internetre, és sikerül terjeszteni, annak van vonzóereje, így egy iskolában szerkesztett újság meg tud szólítani akár olyan szerzőket is, akik „névvel” rendelkeznek a szakmában. Úgy általában nem lehet véleményt formálni a fiatal generációról, mert a csoportokról, szerzőkről külön-külön kellene mondani valamit. A tettvágy, a lelkesedés és az ambíció jellemzi a fiatal generáció egy részét, s ezzel csak jól járhat az irodalmi élet, mert ez fogja vonzani a többi olvasót, a többi érdeklődőt is. Nagyon jó az, hogy láthatóbban vannak jelen, mert az irodalom intézményrendszerének továbbra is el kellene gondolkodnia azon, hogy hol van az olvasó ebben az egész játékban.

– A gyermeklíra távlatát már első kötetedben megpedzed, Weöres Sándor Rongyszőnyege kapcsán, amit aztán a Líra 2.0 egyik fejezetében bontasz ki, ráadásul hasonló tematikájú pályázattal nyerted el idén a Móricz Zsigmond-ösztöndíjat is. Milyennek látod jelenleg a gyermekirodalom státuszát?

– Kettősnek gondolom. A minőségi gyermekirodalom és gyermeklíra reneszánszát éli, gyönyörű gyermekkönyvek jelennek meg manapság, s ezek nagyon magas szintű teljesítmények, esztétikai értelemben vett könyvtárgyként is zseniálisak. Nehéz szavakat találni arra, hogy milyen tehetséges grafikusok, illusztrátorok vannak, s a munkáikhoz milyen kiváló szövegek társulnak. Olyan értelemben azonban kettős a minőségi gyermekirodalom státusza, hogy ez a minőség még nem jár együtt a széles körű ismertséggel, népszerűséggel a szülők körében.

De olyan értelemben is, hogy még mindig van valamilyen látens elkülönítés a gyermekirodalom és az ún. „felnőtt” irodalom között. Nem lehet olyan tényezőt mondani, amiben rosszabb lenne egy gyermekirodalmi szöveg, mint bármilyen másik kortárs szöveg. Ennek ellenére még mindig érzékelhető bizonyos legitimációs különbség, de én úgy látom, hogy egyre kevésbé, és azok, akik végzik ezt a missziót, a gyermekirodalom emancipálását, azok elég jól végzik. Itt elsősorban a kiadókra gondolok, illetve bizonyos szakemberekre, akár folyóiratokra is – bár a kultúrfinanszírozás szempontjából érkeznek olyan észrevételek, hogy még mindig érezhető egyfajta alulreprezentáltsága a gyermekirodalomnak e téren. Az más kérdés, hogy a minőségi gyermekirodalmat hogyan lehetne nagyobb mértékben eljuttatni a fogyasztókhoz.

– Ehhez kapcsolódva, szerinted milyen stratégiák szükségesek a gyermekirodalom szélesebb körű elterjedéséhez, mind olvasói, mind kutatói tekintetben?

– Erre sajnos nem tudok válaszolni, mert nem vagyok szakember. Vélhetően ki lehet dolgozni stratégiákat arra, hogy a minőségi gyermekirodalom hogyan érheti el minél nagyobb

számban a szülőket és a gyerekeket: vannak elhivatott emberek, akik törődnek ezzel. Kritikai szempontból lehetne még növelni a gyermekirodalmat érő reflexiók számát, és azokat közzétenni olyan helyeken, amelyek több embert is elérhetnek. Vannak olyan blogok, fórumok, ahol az édesanyák nagyon aktívan véleményt cserélnek az olvasmányokról ugyanúgy, mint a gyerekeket érintő egyéb kérdésekről: ezek nem hivatalos, nem szakmai fórumok. De ha szakmai fórumokon is sikerülne növelni a gyermekirodalommal foglalkozó szövegek arányát, annak lehetne olyan következménye, hogy a kritikai vagy tudományos életben a gyermekirodalomnak az (egyébként egyre kevésbé érezhető) ún. „gettósodása” felszámolódjon. De az nem lenne rossz, hogy ha egy folyóiratban valaki szeretne elhelyezni egy mesét vagy gyerekverset, akkor ahhoz ne kelljen minimum egy tematikus számot koncipiálni, hanem különösebb gond nélkül férhessen oda Marno János vagy Szvoren Edina mellé.

– Kritikáidban és elemzéseidben kategorikus kijelentések helyett árnyalt, higgadt megállapításokra törekszel. Találkoztál olyan alkotással, amely „kihozott a sodrodból”, amely fölött nem tudtál nyugvópontonra jutni?

– A kellő árnyaltság némiképp kizárja a hevületet. Amikor valami nagyon odamondót próbálok írni, utólag visszaolvasva mindig észreveszem benne az igazságtalanságot – szerencsés esetben még a leadás előtt. Ritkán tudom meglátni az igazságot a nagyon markáns felháborodás nyelvi gesztusaiban. A gesztusokban természetesen ott van az igazság igénye, de hogyha azt a felháborodást másokkal is meg akarom értetni, nem csak érzékeltetni, nem csak felmutatni, hogy dühös vagyok, hanem azt beláttatni, hogy miért, akkor azt árnyalt, pontos nyelven lehet megtenni. Ezért konstruktívan igyekszem hozzáállni azokhoz a dolgokhoz is, amelyek egyébként otthon annyira kiborítanak, hogy félredobom a könyvet. Előfordul az ilyen, de nálam ez a privátum szférája, ami pedig a szövegben van, az nem a privátum. Ez tudatos dolog részemről, lehet azt mondani, hogy kevés, de ilyen, s valószínűleg ilyen is fog maradni.

– Több, korábbi interjúban és beszélgetésben is elmondtad, hogy milyen körülmények, hatások tereltek a lírával való foglalkozás útjára. A köteteidből az elmélyült szakmai tudás mellett a költészethez való subjektív viszony is kiviláglik. Hogyan viszonyulsz a prózához és a drámához?

– Sematikus válaszom az, hogy ugyanúgy, minőségileg nem lehet különbséget tenni közöttük. Ezek mind releváns megtapasztalásban és élményben részesítik a befogadót, ugyanolyan mértékben tud hatni egy regény, mint egy vers, csak más módon. Más kérdés az, hogy a líra az, amit a legnagyobb csodának tartok. A prózát elhiszem, hogy van, de mikor verset olvasok, akkor mindig elcsodálkozok, hogy ezt mi, az emberi civilizáció létre tudtuk hozni. És ezt egy kicsit nem hiszem el.

Jován Katalin (1987) Debrecen. Magyar-történelem szakos tanár. A DE-BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola magyar irodalmi alprogramjának hallgatója volt.

Jován Katalin

■ „LÉLEKTELI RÉSZEK” LAPIS JÓZSEF: *LÍRA 2.0: KÖZELÍTÉSEK A KORTÁRS MAGYAR KÖLTÉSZETHEZ*

Lapis József második könyve még 2014 decemberében jelent meg, melynek apropóján könyvbemutatót is tartottak az egyetem intézeti könyvtárában, ahol a szerző beszélgetőpartnere Szirák Péter volt. A családi hangulatú eseményen szóba került a kötetet létrehívó motiváció, valamint a szerkesztési elv is. A tanulmánygyűjteményről azóta már több írás is megjelent, melyek egyöntetűen méltatják e vállalkozás relevanciáját, az elemzések tudományos megalapozottságát, s az alkalmazott szempontrendszer komplexitását.



A JAK-füzetek sorozat (melynek szerkesztői: Balajthy Ágnes és Borsik Miklós) kiadásában megjelent kötet alcímében olvasható „közelítések” kifejezés is jelzi az átgondolt, óvatos, több fókuszpontú olvasásmódot. S habár a könyv önkényesen szelektál a kortárs magyar líra sokszínű terméséből, mégis a választott szempontoknak megfelelően következetes, az árnyalatokra és részletekre is érzékeny poétikai, tematikus olvasatokot tartalmaz. A kötet előszava sem titkolja a vállalt feladat korlátait – a távlat, a rálátás hiányát – valamint kiemeli, hogy az áttekintés jegyében született fejezetekben a kritikai, értékelő funkció dominál. A gyűjteményt egyfajta „kritikai térképként” aposztrofálja a szerző, melynek pontjai, útvonalai bármikor változhatnak, formálódhatnak.

A *Líra 2.0* öt fejezetéből az első behatóan foglalkozik az ezredforduló utáni költészet közegével, közönségével, a különféle tendenciákkal, hatásközpontokkal. Mindezek előtt a tanulmány a líra jelenkori helyzetét, értelmezhetőségét is igyekszik körvonalazni: „a közelmúltig az volt föltételezhető, hogy a hagyomá-

nyos felosztású műnemi hármashból is a líra az, mely a legkevesebbek ügyeként tartható számon” (10.) – majd alább hozzáteszi, hogy vannak olyan formációk, mint például a slam poetry, mely habár alapvetően performatív műfaj, mégis gazdag irodalmi allúzióival közelebb hozhatja a „betűalapú” költészetet a közönséghez. A népszerűsítés természetesen a „hagyományos” felolvasóestek (többek között a helyi körök – DEIK, LÉK programjai) körében is újabb lehetőségekkel gyarapodott: zenei kíséret, vetített képanyag, videók. A világháló pedig egy olyan nyilvános közeg lehet az olvasók/szerzők számára, mely alkalmas „a művek megvitatására, a műhelymunkára, a befogadói vélemények megismerésére”. (15.) A szerző számos honlapot (Dokk.hu, Poet.hu), blogot (Telep, Előszézon, Körhinta, Új Hormon) megemlíti, melyek köré aktív, elkötelezett csoportok szerveződtek. A fejezet a web kortárs lírára gyakorolt hatásáról is lényeglátó leírást ad: „az alkotó és az alkotást befogadó dichotómiája sokkal kevésbé domináns” (18.), majd alább így folytatja: a „szerzői kikülönülés ezekben a gesztusokban termékenyen látszik megbomlani, és eredményesen kapcsolódik vissza a költészet versificációs, barkácsolós, versengős, nyelvközpontú (és egyéb) tradícióihoz”. (19.) Az adott tanulmány a webre és az új médiumokra reflektáló lírai szövegek jelentésségét sem hagyja figyelmen kívül, melyek közül Térey Paulusát vizsgálja meg tüzetesen.

Az első fejezet a releváns hatásközpontokat szintén tárgyalja, melyek közül elsőként Sárvár (az itt szervezett táborok) „közösségi élményt és irodalmi szocializációt” nyújtó szerepét méltatja. A kortárs szerzők költészeti tradíciókhoz való kapcsolódása tekintetében pedig hangsúlyozza, hogy az „irányok helyett azonban sokkal inkább egy-egy szerzői névvel jelölt hatásközpontot emelhetünk ki”. (28.) A tanulmány eme megállapítását bizonyítva többek között Kemény István, Szijj Ferenc, Borbély Szilárd, Peer Krisztián, s Marno János lírájának markáns poétikai sajátosságait vizsgálja. Az antológiák sorából az *Egészrészt* és a *Használati utasítást* veszi górcső alá. A fejezet harmadik nagy egysége tematikus és motívikus csomópontok („apafigurák”, a test idegensége, „közvetlen személység”) mentén nyolc költő (például, Nemes Z. Márió, Acsai Roland, Ayhan Gökhan, Menyhért Anna, Szentmártoni János) műveire, alkotásainak szervező elveire reflektál.

A könyv második fejezete a gyermeklíra tradícióival foglalkozik, melyek közül négy irányvonalat jelöl ki: a hangzósságot, az „érzéki-játékos” gyermeklíra hagyományát, melyet Weöres Sándor, valamint Kovács András Ferenc művein keresztül értelmez (természetesen más szerzők hasonló módon konstruálódó szerzeményeire is utalva). A második egységben Lászlóffy Aladár mintaadó alkotásait vizsgálja, amelyek a mesei hagyományokra – megszólalás hogyanja, mesei motívumok – is reflektálnak. A svéd gyermekversek tradíciója kapcsán¹ Krusovszky Dénes *Mindenhol ott vagyok* című kötetének darabjait elemzi a tanulmány (nem feledve e vonulat tekintetében Oravec Imre, Demény

1 „A gyermekként tételezett beszélőt felvonultató, a lélektani folyamatokra jobban és közvetlenül figyelmező, kevésbé formaorientált vonulat más módon, különböző retorikai eljárásokkal igyekszik létrehozni azt az alternatív perspektíva-rendszert, melyet gyermekiként fogadunk be.” (151.)

Péter, Borbély Szilárd és Kukorelly Endre műveit). Negyedikként a nonszensz, az abszurd, a limerick példáját tárgyalja a fejezet, elsősorban Havasi Attila-szövegek olvasatán keresztül. A gyűjteménynek eme részében tömören, sűrítetten, de jól érzékelhetőn mutatkozik meg Lapis József alapos felkészültségből fakadó, értő és érző odafordulása a gyermeklíra világához.

A tanulmánykötet a 2010-es években „reneszánszát” élő közéleti költészetnek is szán egy szövegrészt, ami amellet, hogy az *Édes hazám* című antológia egyes verseit olvassa, átfogó képet igyekszik adni az adott líratípus leglényegesebb sajátosságairól és képviselőiről. A kritikai, értékelő tekintet ebben az egységben, illetőleg a negyedik fejezet bizonyos részleteiben (például a Jónás Tamás vagy Vass Tibor poézisére reflektáló oldalakon), valamint a kötetzáró írásban érvényesül a leginkább. A „középnemzedék” alkotói közül Borbély Szilárd és Térey János köteteinek versnyelvével, sajtóságos poétikai rendezőelveivel számot vető tanulmányrész iskolapéldája a tudományosan felvértezett, de az összefüggéseket meglátó és megláttató elemzői érzékenységet személyes hangoltsággal ötvöző írásmódnak.

A gyűjtemény záró – a *Kritikai kontextusok* Borbély Szilárd, Balázs Imre József és Németh Zoltán értekező prózájának megállapításait összefoglaló – passzusa valamelyest idegennek tűnhet a könyv megelőző szövegeihez képest, ugyanakkor, ha visszaidézzük a könyv *Előszavába* foglalt térkép-metaforát, talán nem is oly érthetetlen az utolsó fejezet témaválasztása. Lapis József az „irányadó stratégiákat”, irodalmi tradíciókat vizsgáló és csoportosító, a kanonikus szándékot szintén magukban hordozó munkák lírával kapcsolatos tanulságait, hozadékait értelmezi és értékeli. Egyúttal hangsúlyozza e vállalkozások közös érdemét, azt a felismerést, hogy „a fiatal irodalom újabb generációja jól érzékelhetően nagyon másképpen ír, lát, komponál, problematizál, választ hagyományt (és így tovább), mint a prózaforodulat és az új szenzibilitás írói és költői, a posztmodern líra és próza legerőteljesebb képviselői”. (286.)

A *Líra 2.0* „közelítései” valóban nem feltétlen állnak össze egy egységes, kikezdhetetlen szövegegésszé, de nem is gondolom, hogy ez lenne az igazi tétjük. Lapis József kötete nem kézikönyv, lexikon, de nem is csupán egymás mellé helyezett tanulmányok halmaza, hiszen a lírai szövegekhez való odafordulás mikéntje – nagyfokú tisztelet, s minden tekintetben érzékeny olvasásmód azonos – a Térey-tanulmány mottójából elcsenve – a „lélekteli részek” mindegyikében.

(LAPIS JÓZSEF, *Líra 2.0: közelítések a kortárs magyar költészethez*, Budapest, JAK – PRAE. HU, 2014.)

Vigh Levente (1993) Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának magyar nyelv és irodalom mesterszakos hallgatója, a DETEP tagja és a *KULTer.hu* olvasószerkesztője.

Vigh Levente

TÁRSAS MAGÁNYOK URBÁN ÁKOS: *EGY HELYBEN*

Kisprózákat tartalmazó köteteknél mindig izgalmas lehetőség és kihívás a különálló történetek hangulati és gondolati összecsengéseit, az eltérő irányokba futó szálaknak az egymásba fon(ód)ását, a látszólag csak egy-egy szövegre jellemző belső rétegződések kívülré mutató, rendszert alkotó kiterjesztését és összerendez(őd)ését megfigyelni, elvégezni. Urbán Ákos első kötetének címe bár leginkább az állandóság, esetleg a megrekedtség, s így a tehetetlenség, a kiszolgáltatottság képzeteit hívhatja elő (ez az *Egy helyben* tematikáját tekintve hamar igazolódó feltételezés), ennek ellenére a kötetkompozíció nem csak szavatolja az imént sorolt elmozgások és elmozdítások lehetőségét, de egyenesen bele is rántja olvasóját a részekre bomló és folyamatosan egymásba nyíló szövegeivel ebbe az olvasási stratégiába. A befogadói magatartás azonban aligha rögzíthető, folyamatos áthelyezkedésekre kényszerít az az aktív részvétel, közreműködés, ami leginkább a fikció „szétszerelésében”, refigurálásában jelentkezik. Ez sokszor a beleérző és élvező olvasás félreállításával is jár, hiszen az intellektuális kalandozás, az érzelmi helyett az értelmi rákapcsolódás lehetősége mutatkozik meg többször: a kötetben a rész-egészek játékához segítségül hívott változatos beszédmódok és szétszéledő referenciapontok közepette sokszor sikerületlen vállalkozás olvasóbaráttá szelídíteni a(z egyébként érzéketlenül színre vitt) történeteket. Míg a szereplők és az elbeszélők számára egy helyben lenni az ábrándozás és álmodozás alkalma, a másik azonosításának, egyúttal az én tér-, idő- és önazonosságkeresésének a lehetősége a fragmentumokban hozzáférhető(vé tett) valóságban, addig olvasóként az *Egy helyben* „lenni” aligha lehet más, mint az éber és józan szemlélődés kihívásának engedelmességgel egy sűrű jelentéshálózatnak, kapcsolódási pontok sokaságának az azonosítása és felfejtése. Egy beletemetkező és egy kevésbé önátadó alámerülés nem mindig zökkenőmentes találkozása.

Az *Egy helyben* történeteit, történéseit összefűzi, gondolati szerveződését erősen meghatározza egy különös, nyugodt, kontemplatív válságkezelés. Az elbeszélők a vázolt környezetekben egyszerre az állandóság és az elmúlás, a romlandóság és építhetőség minőségeire is ráeszmélnek: terüket, élőhelyüket gyakran regresszívnek, sőt károsnak

ismerik fel, ebben viszont az elmenekülés lehetőségei mutatkoznak meg – az elvonulás alkalmi pedig kreatív, (világ)alkotó gesztusokat hívnak elő. Az elbeszélők és szereplők a folyamatos reflexív viszonyulásukkal egyszerre – és sok esetben végleg – olvasókká és mesélőkké válnak, s ebben a folytonos széjjeltétekintésben a valóságnak valamiféle elbeszélő egysége is felsejlik. Mintha szükségszerű feltétele volna a világ narratívák menti birtokbavételének, nyelv általi uralhatóságának lehetőségességét vallani és vállalni ahhoz, hogy a viszonyok feltárhatóak legyenek, mintha nem csak azzal szemben lehetne az elbeszélő önmagára nyitott, akire rákérdez, hanem akire „választ” is talál. Talán emiatt figyelhetőek meg azok az átjátszások, mikor az események elbeszélése helyett az elbeszélés eseménye válik fontossá és jelentéssé.

Az én előállításának és a hely narratív értelemben vett létrehozásának feszült kölcsönviszonyai hamar feltárulkoznak, a szenzuális tapasztalatokból („én a világ érzékelhető részéért végtelen hálát éreztem” [34.]) és imaginatív kalandokból („Minél erősebben látom magam előtt azt, amihez tartoznom szükségesnek érzem, annál édesebb az elhajtás” [35.]) táplálkozó atmoszférateremtő eljárások felfüggeszthetetlen kulcsmozzanatai a történeteknek. Az egyén környezete általi meghatározottságát, az élőhely identifikációs erejét és fontosságát mintha már a könyv fülein található rövid szerzői bemutatkozás szelekciója is érzékeltetni kíváná: „Urbán Ákos 1988-ban született Gyulán. Vértesbogláron nőtt fel, jelenleg Óbudán él.” Rurális és urbánus beállítások szövegről szövegre váltakoznak, sőt, akár egy-egy novellán belül is megjelenhetnek a nekik tulajdonított, eltérően sajátos minőségeikkel. Éppen ezért a cím nem csak a környezet (egyébként valóban érzékletesen levezetett és bemutatott) állandóságára, az utazás ellenében a maradásra történő utalásként értelmezhető. Ha elfogadjuk, hogy a „fizikai környezeteket egészen addig földrajzi térnek (space) tekintjük, amíg az emberi használat során el nem nyernek valamiféle pszichológiai jelentést”, és e mentén érzékeljük azt a különbségtételt, amikor „pszichológiailag és/vagy szociokulturálisan jelentésteli terek helyekké (place) válnak”,¹ akkor egy helyben lenni, azaz egy teret birtokba venni reflektív nézőpont kialakításával jár: használatbavételt, kapcsolatteremtést, viszonylétesítést jelent. Hiszen az *Egy helyben* szövegeiben a tér észleletei és a hely specifikumai, tehát a környezet szociofizikai és szociokulturális valósága szinte mindig csak egy nézőpontból kiindulva, egy centrumhoz közeledve válik láthatóvá és megismerhetővé. Annak a tekintetnek az azonosítása, amely a viszonytörténeket szervezi és (ki)alakítja, így sok esetben az adott történéssorozat hozzáférhetőségének egyetlen érvényesnek látszó módja, mondhatni a szövegbe való megérkezés és bennmaradás garanciája.

„Néztem a földet, a puha szántást, és arra gondoltam, hogy ilyen apró morzsákból, szétdobált emlékekből próbálom én is megformálni magam; minden fához, minden ház falához tartozik valamim” (48.) – olvasható az *Egy helyben* kulminációs pontjának is te-

1 DÜLL Andrea, „Vannak vidékek legbelül”: Környezetpszichológiai szakralitás a helyhasználatban, *Helikon*, 2010/1-2, 227.

kinthető, így a kötetkompozíció szempontjából jó érzékkel középre illesztett *Vizek* című, két részre hasadó novellában. Egy torony tetőterébe elvonulva meditatív gyázmunkáját végző férfi nézőpontjából (majd egyre inkább: nézőpontjaiból) elmesélt folytonos helybenjárás, állandó visszaérkezés története ez: „Várok én is, hogy tisztán megőrizzem magam, mikor újra összeérnek az idő fonalai, mikor meg lehet fordulni, de most egyre csak egy irányba haladunk a torony körül, körben.” (35.) A torony a történet központi motívuma, az elmenekülés lehetőségét jelenti (ahogy a fentre szalmakazlat összehordó, azon megnyugvást kereső elbeszélő megjegyzi: „Nem kell eláznia a szalmának a földön, mert kiloptam a világból” [32.]), innen egyúttal a fent és a lent szférikus különválasztása is megtörténik. A torony szakrális térré lesz, a meditáció helyeként jelenti a fenti békeséget és a lenti zűrzavarral szemben, a két világ – igaz csak egy, az elbeszélő szemszögből tételezett – párbeszédképtelensége, ez a konfrontatív egymásra ismerés Bábel tornyának történetét is megeleveníti. A történések folyamán ennek a kitüntetett helynek egy hosszú hetekig tartó esőzés és árvíz megdönti majd az alapjait,² a biztosnak hitt centrum elvesztése a történetet is két részre bontja, a tekintetet is felaprózza majd.

A torony különös feszültségek helye, hiszen látszólag paradox módon az elbeszélő ott talál valamiféle megnyugvást, ahonnan a legjobban rátekinthet arra, ami elől menekül. A kedvese, Ági halála előtti élet mozzanataira, jelentéseire, a számára kiüresedő rítusokat ismétlő embertömegre: „Áll a torony [...]. Szerettem én ezt a zúgó teret, a mi néma engedelmességünket, de most csörömpöl testem a vonulásban, kontúrom odaütődik a vasárnapi emberekéhez, karcolom a harangzúgás alatti néma sort, kapaszkodom a tavalyi emlékeimmel, látom a múlt év lassan felszáradó árnyékait.” (33.) Kényszerszerűnek tűnik ez a szakadatlan önszembesítés, a sanyargató rádöbbenések sorozata („Bántott ez az erőszakos múltás” [37.]; „Lehetetlennek éreztem a perceket” [43.]) vezet el – párhuzamosan a lecsengő árvízzel – a valóban sorsdöntő beismerésekig: „Úgy éreztem, egészen visszavettem az életet, testem teljesen befogadja a puszta száradó káprázatát. Aztán megütköztem egy hirtelen támadt gondolaton; aki így birtokba veszi az életet, annak a teste óhatatlanul felkészül a halálra” (49.) – a sajátra és a másokéra.

A helyet helyé tévő mozzanatok birtoklása az én birtokbavétele is lesz, ez az *Egy helybennek*, s egyenként minden szövegének sajátos és feszültségekkel teli vállalkozása, számomra legizgalmasabban ebben a novellában elvégzett feladata. A *Vizeket* átszövik az álom-betétek, amelyek nem csupán az ön- és világértés misztériumának különös terepei lesznek, hanem egyenesen a valóság megkettőződésének mozzanata, az én felaprózódásának, majd kiterjesztésének önkéntelen kísérlete. Az elbeszélő az álmainak szereplőiben önmagára ismer („A kovács és a kutya furcsa tükrei voltak az álmatlanságomnak” [42.]), történeteikben saját világát fejt fel, így az álmok eleinte iránytűkként kerülnek haszná-

² Ebben a mozzanatban az özönvíz, esetleg Jónás története, illetve, mint ahogy arra a szöveg irányítottan emlékeztet, a Paradicsomból való kiűzetés is megelevenedik – a kötet előszeretettel játszik biblikus képekkel és utalásokkal.

latba, később, teljesen rájuk hagyatkozván az események mozgatói lesznek. Olyannyira, hogy a szimbolikus képekben élénk táruló álmokban az elbeszélő már nem csak saját valóságára és sajátos viláértelmező módjára reflektál, hanem végül egyedüli világalkotó, világalakító erejét kezdi el tudatosítani magában. Egy különös megbomlási folyamatban számára összeér álmok és valóság: „makacsságom valahogy túlnőtt rajtam, és ki tudta zökkenteni a falut, azaz én romboltam le a tornyot. Vagyis a kováccsal közösen.” (45.) Sőt, egy különös transzformációban álmok és valóság nemcsak összeér, hanem – túlfutva egymáson – helyet is cserél.

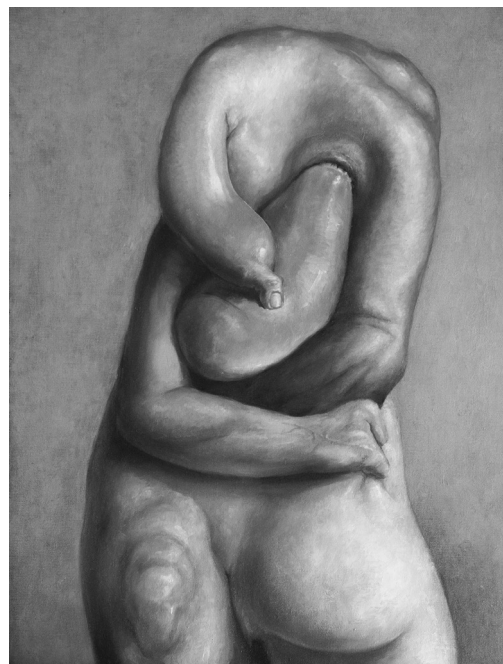
Ez az a mozzanat, aminél kettéhasad a novella, a római számokkal jelölt két fejezetben átmontírozódnak az egymás mellett létező valóságok. Ez egyúttal a nézőpontok elmozdulását is jelenti, hiszen míg az első fejezetben (I.) a falut belülről (pontosabban: felülről) láthattuk, és a hely eláradása, majd kiszáradása történt meg, addig a második fejezetben (II.) kívülállóként érkezik meg az elbeszélő, a tengerről tartva a szárazföld felé. „Milyen álságos belakni egy épített világot! Tornyot emeltek az elhatározásnak, és körülötte élnek. Elég sokan ahhoz, hogy a tömeg megtartsa őket, és kifizva abból a térből, az irány és fal nélküli pusztába vagy a tengerre, semmi mást ne tudjanak tenni, mint pontosan visszaérkezni a városfal alá.” (61.) A tér feltöltődésének ez a módja, látás és látomás egymásba játsása, az én világ- és önértésének metodikája közelít a szolipszizmusnak ahhoz a tételéhez, amely szerint sok létező és személy van ugyan, de egyedül marad az én a tudati létben, önmagát csak önmagából vezetheti vissza saját magához – innen nézve az én: abszolútum. A kötet elbeszélői, szereplői sokszor ekként, határaik kiterjesztésével és tudomásul vételével, e mentén mások – talán nem túlzás – funkcionális igénybevételével alakítják ki világlátásukat és formálják meg önmagukat, különös sorsukat: így válik sajátjukká egy megkerülhetetlen, elviselhetően kínzó társas magány.

Az *Egy helybenben* a mese, a mesélés majdhogynem létfeltételként jelentkezik. A kötet gazdagon tűzdelt példázatszerű történetekkel, didaktikus levezetésekkel, sokszor bináris oppozíciók (fent-lent, kint-bent, fény-sötétség stb.) mentén szerveződő szentenciózus jellegű meg- és rámutatásokkal, amelyek gyakran előhívják a szövegek meseként történő azonosításának, olvasásának, értelmezésének a lehetőségét. Nincs ez másként a kötet kezdő, *Falu* című novellájával sem, ahol az attribútumaikat nevükben hordozzák a szereplők (pl.: Csúnyaapa, Csúnyaanya), a helyszínek (megnevezéseikben is) leszűkülnek a Falura és a Városra, s ahol a főszereplő karakterfejlődését, életszakaszait követjük figyelemmel múlt idejű E/3-as elbeszélésben – a történet viszont híján van a happy endnek. Egy nagy tehetségeket mutató kisfiú, Ádám felnőtté válása, rövid ideig tartó távolmaradása, majd belső kényszereknek engedelmessé válása ez egy regresszív környezetben: hasonlóan a *Vizek* történetéhez, itt sem lehet végleg távol maradni attól a helytől, ahonnan az érintett élete elindult. Ádám kitüntettségét az a többiekől eltérőnek mutató szemlélődés adja, „ahogyan tudomásul vette az egyre bonyolultabb világot”. (6.) Az élettere ezekkel a tudomásul vételekkel bővül („Sokáig állt

a világ a szobából és a konyhából” [6.]), megmutatkozik az elvágyódásnak az igénye, háttérainak szélesítése: „Ádám nem találta a helyét a szertartás alatt, figyelmét mélyen lekötötte a Falun túli világ elképzelése, ahogy majd nap mint nap a Városban ébred, városi emberekkel beszél” (12.). Ez alapjaiban különbözteti meg őt a közvetlen környezetében élőktől, hiszen míg ők az élet passzív résztvevői maradtak,³ addig Ádám aktív alakítója kíván lenni életének.

Elhatározásai és távolmaradásai azonban csak időlegesek lehetnek, családalapítását követően végül visszatér a szülei halálával kiüresedő házba. Bármennyire szokatlan is feleségének a hely („Anna idegenül mozgott Ádámék házában, ódzkodva ért a dolgokhoz, amelyek ugyanúgy álltak, mint mindig.”[16.]), sorsszerű a maradásuk, mindkettőjük lassan Csúnyaapává és Csúnyaanyává kezd válni: „Ám egy napon az öregség helyett a csúnyulás jeleit vélte felfedezni magán.” (22.) A hely nyomot hagy rajtuk, identifikál, kényszerű önátadások sorozatában formálódik ki helyzetük: Ádám „érezte, hogy mint egy nagy bálna benyeli őt [egy érzés – V. L.] a Faluval együtt, kieszi a világból Anna teljes tiltakozása ellenére”. (19.) Mindaddig, amíg belenyugvással óhajtani nem kezdi azt, amit addig a megrekedtség megtettesítőjének tartott. A narrátor a tekintetet mindig Ádámhoz és a Faluhoz igazítja, ami nincs kettejük keresztmetszetében, az nem kerül kifejtésre, említések szintjén marad: „Ádám három éve a Falun kívül lakott, kollégista volt. Nagy néha jött csak haza, ha segíteni kellett valamiben.” (13.) Ez lehetőséget biztosít a Falu működésének, finom rezdüléseinek megokolására és feltárára, hiszen a narráció annyi történetet mutat meg, amennyi potenciális mesét és mesélőt felismer Ádám és a világa kapcsolatában. Annyi ember, hely és tárgy története ez, ahány beszélőt, narratív szálát Ádám magához vonz, ahányan meghatározzák őt, amennyi emberrel és tárggyal viszonyba lép (ezzel érdekesen aknázza ki a novel-lák meghallgatásokon és elhallgatásokon alapuló logikáját).

A *Falu* ilyen értelemben a saját és a sajátos, az egyéni és az egyedi találkozási pontjain bontakoztatja ki a szövegeket, az élettörténet meghatározó főbb eseményeit emeli ki, ezzel makroképeket vagy rövid történet-szálakat felmutató elbeszélésekre darabolja a *Falut* (*Születésnap, Havazás, A temetés, A disznóvágás* stb.). A történések lineárisan haladnak ugyan előre, a környezetnek, a Falunak mintha mégis lenne valamiféle állan-



3 „Az idősödő házaspár inkább szótlanul engedelmeskedett a dolgoknak, néha beszéltek csak, ha a környezet megkívánt bizonyos rituális szófordulatokat.” (7.); „Az óvoda rajzfilmjellegű volt. [...] Csúnyaanyának és Csúnyaapának nem volt véleménye az óvoda működéséről.” (9.)

dósága, mintha időtlenséget nyerne az emberi játszmák közepette, s mintha a hely az embereket is konzerválná: „Itt mindenki harminc-negyven éves kori arcával él, onnantól veszi magára az alkoholizmus pompáját, amely halálíg kitart, csakúgy, mint a kék munkásruha vagy a zöld vadászmellény.” (16.). A kötet második, helyenként túlságosan sűrű, már-már zavaros, ennek ellenére érdekes története, a *Lábazatok* ezt az állapotot, a jövő és maradás kettőségét amolyan „elmélkedő betéttörténetként” hivatott felmutatni. A „letapadtak” és az „elmenők” kategóriáira osztja fel az elbeszélő a környezetében élőkét, előbbiről paralizált állapotba került, az épített tájjal teljesen azonossá, múlandóságukban örökké változó masszaként beszél,⁴ utóbbiakból kevesebb van, a nagy átlag ellentétei, akik nem válnak homogén csoporttá, ők a tettere képes cselekvők.

A bináris oppozíciók, distinktív kategóriákkal operáló szembeállítások ezen a ponton nem állnak meg, épített és természetes környezet, fény és sötétség, fekete és fehér olykor egymásnak feszül, máskor engedve léteznek egymás mellett. Az elbeszélő az észlelt kategóriáiban középen helyezkedik el („hol elmenőket, hol letapadtakat látok, attól függően, hogy állok-e, vagy fekszem. Ezért jutottam arra a következtetésre, hogy ülnöm kell.” [29.]), pozíciója az állapotok kettőségének azonosításán és tudatossá tételén alapszik. Kitüntetettsége nem bizonyul semmilyen szinten kamatoztathatónak („Bántott, hogy egyedül voltam ezzel” [29.]), tudatos és motivált lelki elszegényítésében végül a letapadtakhoz kíván tartozni. Megfojtja, felemészti kényszeres, egyre inkább egynemű minőségekre fókuszáló szemlélődése: „egy ház lábazata alatt keltem fel. [...] Nem akartam felkelni, nem akartam hazamenni.” (30.) A belenyugvással valamiféle egyetemes pusztulás vízióját hívja elő, minden ott marad a házak tövében, a maradás pedig egyet jelent az eltűnéssel, nemcsak az emberek, az érzelmek, de a gondolatok, az álmok is odavesznek. „Az egész város éhsége le van tapadva a házak aljára.” (25.)

A kötet első felében található mese- és álomszerű történetek lírai sűrítettséggű sorakkal, halmozott képeikkel, szaggatott lendületükkel igazi megmértetésnek bizonyulnak, azonban a feltáráshoz hasznosított energiákban az elbeszélések is próbára tételnek, s talán joggal érezhetjük, hogy esetenként nem egyenlő mértékben osztozik a szöveg és a befogadó a rádöbbenések súlyán, az elképzelések megvalósításának élvezetén. A kötet második felében nyelvileg letisztultabbnak tetsző, finoman részletező, érzékletes leírásokkal operáló szövegekhez érkezünk: a *Faiskola* és a *Margócz* emiatt érezhetően kikülönülő, jóleső zárásai a kötetnek. A két novella összetartozását a közösen használatba vett, de eltérően belakott világrész jelenti,⁵ a különböző nézőpontok érvényesítésekor látszik, hogy a novellák elbeszélőinek a világra történő rákapcsolódási rendszerük azonos, élményviláguk különböző.

4 „a letapadtak végtelen sora nem különült el egymástól, nem lehetett látni, hogy melyik testnek hol van a vége. [...] De a letapadtaknak nincsenek vékonyabb részeik, csak egy nagy fekete kabátjuk, mint egy szemeteszsák.” (28.)

5 Ahogy a *Faiskolában* olvashatjuk: „az oldali bozótos majdnem összefügg a Margócz háza előtti fagyalbokorral”. (73.)

A *Faiskola* egy örökbefogadási folyamat előzményeit és következményeit meséli el, a bizalmi viszony kialakulásának folyamatára koncentrál az apa nézőpontjából. A *Margócz* egy alkoholizmusával magára maradt, önleépítését vállaltan megélő, testileg és lelkileg tudatosan elszegényedő idős férfinak egy napját meséli el. Az egyikben a teremtő, másikon a romboló mozzanatok kerülnek a leírásokban elő. A növények ültetése és nevelése, a földmunka a kötet összes történetében a tér megszelídítésének, birtokba vételének gesztusai lesznek, jelzése a maradásnak és a reménykedésnek, míg a *Margóczban* a tyúk kopasztása – akárcsak a *Falu* disznóvágása – az élet kioltásának rituális módszerességét szemlélteti, az elmúlás lépésről lépésre történő voltával szembeesít. A születés és az elmúlás az élet szélsőséges határhelyzeteiként feltételeződnek, de ezek szélsőségességükben is az egymással szembeni feltételezettségük mutatkozik meg. A *Faiskola* elbeszélője – miután örökbefogadott kislánya Apának szólítja, tehát mikor első, megindító és bizonyos jelét adja életük összetartozásának – sétálni kezd, és fejében a halál gondolata kering: „Aztán beugrott Norbert története az őri férfiről, aki meztelenül merült el a vízben, nyaka körül kötél és azon megfontolt méretű nehezék. Meztelen volt. Talán érezni akarta a tavat, abban a lassú pillanatban.” (74.) Ezekből a lassú pillanatokból Margócznak is kijut, aki az életével számot vetve, üres üvegeket átlépve konstatálja többször is: „Elisszák a részletek ezt a házat.” (75; 76.) Hely és személy összekapcsolódása itt sem követ más logikát, mint az előző történetekben. Itt is megjelenik egy pesszimista, önmegadásban nyugvópontra érő sorsszerűség, amit a záró novella, a *Margócz* elé emelt Mészöly Miklós idézet is jelez: „de a fiókoknak sorsa az, hogy a kulcsuk elkallódik”.

A deprimált környezetnek, az ott tengődő életek megejtő viszonyainak a felmutatása a magyar nyelvű novellairodalom egyik közkedvelt témája. Az *Egy helyben* talán kevésbé ennek az újraértését, újragondolását végzi el (egy kötet sajátos megszólalásmódja nem feltétlenül jelent sajátos látásmódot), egyéni eljárásainak megoldozottsága ellenére is inkább beleáll a „kész” hagyományban felhalmozott, automatizmusokat előhívó toposzba. Emiatt azonban az elmarasztalás méltánytalan volna, hiszen ez még mindig inkább biztos, mintsem biztonságos terepe lehet ez egy kötetnek. A korpusz így már csak kockázatvállalása miatt sem marad érdek nélkül: alig nyolcvan oldalon számos, a kortárs (próza)irodalomban jelenleg elevenen megmutatkozó tapasztalatot érdekesen megoldoz. Kalandos és dolgos együttalkotás után Urbán Ákos első kötete vegyes érzelmekkel és gondolatokkal engedi el olvasóját.

(URBÁN ÁKOS, *Egy helyben*, Budapest, JAK+Prae.hu, 2015.)

Polyák Enikő (1992) Kecskemét, Debrecen. A Debreceni Egyetem magyar nyelv és irodalom mesterszakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium, a Pálffy István Művészettudományi Szakkollégium és a DETEP tagja.

Polyák Enikő

HOMMAGE À BECKETT NATHALIE LÉGER: *SAMUEL BECKETT HALLGATAG ÉLETEI*

Nathalie Léger esszéje 2006-ban jelent meg az Allia kiadó gondozásában, majd 2015 januárjában a Kijárat Kiadó jóvoltából jutott el Magyarországra, a Spectaculum sorozat hetedik köteteként, Darida Veronika és Demcsák Katalin szerkesztésében, valamint Lakos Anna fordításában.

Ez a mű nem vállalkozik sem Beckett életrajzának pontos megírására, sem arra, hogy feldolgozza az életművét, mégis – az elkerülhetetlen szubjektivitásával együtt – pontos képet kapunk Samuel Beckett életének és életművének bizonyos szeleteiről. A szöveg rendkívül összetett és mélyreható kutatómunkáról árulkodik, valamint (ugyan kissé félve írom le) egyfajta vallásosnak is nevezhető áhítatról vagy ámulatról, amely Beckett felé irányul. A kötet könnyen olvasható nyelvezete, és gördülékeny stílusa következtében némileg emlékeztet a tudománynépszerűsítő munkákra is. Erre a népszerűsítésre, ha szabad ilyet mondanom, talán szüksége is van az életműnek, hiszen az utóbbi években alig, vagy csak a drámáiról születtek elemzések, tanulmányok, így ez a könyv talán kanonizáló aktusként is felfogható: igaz, komoly visszhangja sem a francia, sem a magyar irodalmi életben nem volt ez idáig. Mégis ez a rövidke esszé talán újra beindíthatná a Beckett-recepció működését, esetleg új kérdéseket vethet fel az eddigi elemzési szempontok mellett.

A kötet letisztult, minimalista jellegű, monokróm borítóval rendelkezik, amelyen a fekete, fehér, illetve a kék szín dominál, mely ellentétet képezhet a beckett-i szövegek gyakran zagyvaságnak tűnő gagyogásaival, és látszólagos sehova sem haladásával. A borító legszembetűnőbb része egy Beckett-arckép, amely a központi részen található, és rögtön odavonzza a tekintetet, a kurzívval kiemelt „Beckett” felirattal együtt: a képen az olvasóra sugárzó intenzív, figyelő tekintet tűnik fel először, és nem is engedi a tekintetet elmozdulni percekig.

A mű természetesen pontos információkat tartalmaz Beckett életrajzából, valamint pontos idézeteket a műveiből, azonban a köztük lévő részt az író leginkább hangulattal tölti meg: nem próbálja meg elemezni, értelmezni sem Samuel Beckettet mint az

irodalom egy emblematisz személyét, sem a műveit. Nem keresi a választ a beckett-i recepció megcsappanására sem, és nem is tűzi ki céljául, akár a kánonba való újra, vagy erősebb bevonást, akár a recepció fellendítését. Léger esszéjéről nehézkes megállapítani, hogy tudományos munka, egy mini monográfia vagy inkább fikció-e, amelynek éppen egy Samuel Beckett nevű író a főszereplője. Keverednek a fikció és a valóság regiszterei, és ez az elegy közel hozza a befogadóhoz Beckettet: mellette sétálhatunk, és vele üldögdélhetünk, vele menekülhetünk az anyja, majd a német katonák elől.

Nathalie Léger könnyedén vezeti végig az olvasót az író életének fontos állomásain, megismerteti Beckett ismerőseivel. Ott vagyunk Beckettal, amikor a dublini Trinity College-en megtartja az előadását. Az olvasó fel-fel bukkan az író életének fontos fordulópontjain, csakúgy, mint a hétköznapi sétáin is: de nem időzhet túl sokat egyik állomáson sem, hiszen tovább kell haladni. Ahogyan Beckett összes szereplője is tovább halad, vagy legalábbis megpróbálkozik vele, bár ezek a figurák gyakran csak körbe-körbe járkálnak, vagy már mozdulni is képtelenek, akár a fizikai, akár az akaratuk leépülése miatt, mégis az igény végig jelen van. Az igény arra, hogy menjenek tovább, hogy tovább beszéljenek, hogy megtalálják a csöndjüket, az univerzális, hangok és betűk mögött megbúvó csendet, amely mindent átölel, és amely a végső nyugvó- és kezdőpontja mindennek.

Mint ahogyan a címből is kitűnik – az író életművéhez hasonlóan – ezt a könyvet is a csönd, a hallgatás hatja át, a szavak között átszűrődő némaság, amely mindig is egy elérhetetlen vágyként jelent meg Beckett műveiben. Ugyan mind a szereplők, mind Beckett az elhallgatást tartja a végső célnak, mégsem képesek hallgatni, és csak beszélnek tovább, maguk elé mormolva monologizálnak. Az olvasó számára azonnal *A megnevezhetetlen* utolsó sorai idéződnek fel: „majd felébredek a csendben, nem alszom el többé, az én leszek majd, vagy még álmodom, álmodom a csendet, álomcsend ez, mormolással tele, nem tudom, szavak ezek, nem ébredni fel soha, szavak, nincs más, csak a szavak vannak, folytatni kell, mindössze ennyit tudok, majd elnémulnak, ismerem ezt, érzem, hogy elhagynak, az lesz a csend, [...] én leszek az, a csend lesz, a csendem, nem tudom, sohasem tudom meg, a csendben nem tudhatja az ember, folytatni kell, nem tudom folytatni, folytatom.”¹

A Samuel Beckett hallgatóg életei olvasása közben önkéntelenül másra sem tud gondolni az ember, csak hogy Beckett ott van az olvasóval, áthajol a válla felett, vagy csak ül a szoba sarkában a tenyerébe hajtott fejjel, és csak ír és ír, nem hallgat el, nem hallgathat el. Mégis, ahogy Léger is rámutat, vannak dolgok, amelyekről nem ír Beckett, amikről mégis hallgat, „ügyel arra, hogy fegyelmezett legyen, hogy ne legyen nyoma a történelemnek, a könnyeknek, a félelemnek”.² Pedig menekült és rettegett, hiszen elvitték a zsidó barátait, majd csatlakozott az Ellenálláshoz is, azonban ez igazán ritkán, fragmentumok fragmen-

1 Samuel BECKETT, *Molloy; Malone meghal; A megnevezhetetlen*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR, Bp., Európa, 2006, 582–583.

2 Nathalie LÉGER, *Samuel Beckett hallgatóg életei*, ford. LAKOS ANNA, Bp., Kijarat, 2015, 37.

tumában tűnik csak fel a műveiben, vagy talán csak a túlbuzgó értelmező látja bele ezekben a részletekbe a háború és a bujdosás éve alatt átélt borzalmakat. Mindenesetre egyszerre hallgat, és egyszerre beszél és beszél, és e mögött a folytonos, néha gügyögésbe, néha értelmetlen szavak tengerébe átcsapó monológok között meghúzódik a hallgatás: miközben mindenről beszél, talán semmit nem mond, vagy ezzel mond el mindent.

Nathalie Léger természetesen kitér arra, amelyet egyetlen Beckett-kutató, vagy Beckettről író sem hagyhat ki, vagyis a szellemi kapcsolatára James Joyce-szal és Dantéval, valamint a nyelvváltására is. Dante *Isteni színjátékát* újra és újra elolvasta,³ újra és újra intertextualizálta, szövegeiben egy-egy gondolat erejéig feltűnik valamely aspektusa a műnek, majd ahogy jött, úgy el is illant, nem képez új értelmet, talán nem is ez a cél. Annyi azonban bizonyos, hogy Dante soha nem hagyta nyugodni, újra és újra visszatért hozzá, és így vagy úgy, akár külön értelemképzőként, akár csak felvillanó töredékként, de a legtöbb – főleg prózai művében – feltűnik. James Joyce is végigköveti életpályáján, egy helyen Beckett ezt nyilatkozza: „Esküszöm, hogy mielőtt meghalok, megszabadulok Joyce-tól. Igen Uram.”⁴ Nyilvánvalóan ez nem jelentette azt, hogy bármiféle fenntartása lett volna Joyce írásaival, vagy stílusával, azonban kereste a saját hangját, kereste a saját irodalmi nyelvét, amelyet – talán közös ír származásuk miatt – képtelen volt teljes egészében függetleníteni Joyce hangjától. Ez talán összefüggésben állhatott a nyelvváltásával is, hiszen az 1940-es évektől leginkább már csak franciául írt, majd a saját műveit fordította vissza, ültette át angolra, persze közben változtatásokat végezve. Léger szerint az „egyetlen fordítási probléma, amellyel Beckett valaha is szembesült hosszú, kétnyelvű tapasztalata során, úgy tűnik a »születés« szóval kapcsolatos, mivel a francia nem teszi lehetővé a nyelv szelíd és nagyon gyors befurakodását a fogak közé, amikor a száj, beleértve a nyelvet is, megformálja a *birth* szót”.⁵

A kötet igen lakonikusan ugyan, de apró részleteket felvillantva igyekszik bemutatni Samuel Beckett életét, munkásságát, és ezt különböző aspektusokból teszi, melyek közül kétséget kizáróan az egyik legérdekesebb a kortársai, ismerősei és barátai nyilatkozatai, emlékei a viselkedéséről, a személyéről. Így az esszé lezárása is követi ezt a villanásszerű szerkesztést, és az író hangjáról való visszaemlékezésekkel zárja le a szövegét. „Elfelejtettem. Még az arcát is elfelejtettem.”⁶

(NATHALIE LÉGER, *Samuel Beckett hallgatag életei*, ford. Lakos Anna, Budapest, Kijárat, 2014.)

3 Uo., 7.

4 Uo., 32.

5 Uo., 8. – Ezt a kijelentést annyival egészíteném ki, hogy ugyan nem fordítási probléma miatt, de a *home* szót sem fordítja le franciára, például a *Hogy is van ez* című regényében, és ez utalhat arra, hogy ugyan nyelvet váltott, de az otthonát, a hazáját nem hagyta el.

6 Uo., 64.

Krivi Dóra (1993) Debrecen. A Debreceni Egyetem magyar-olasz szakán végzett, jelenleg ugyanitt a magyar nyelv és irodalom diszciplináris mesterképzés hallgatója. A Pálffy István Művészettudományi Szakkollégium diákvezetője, a Debreceni Egyetemi Színház kommunikációs felelőse, a Hatvani István Szakkollégium tagja.

Krivi Dóra

OSZTÁLYTEREM-SZÍNHÁZ HOGY NE PUSZTULJUNK BELE AZ IGAZSÁGBA

„Az iskola kényszer. Mindig is az volt, és mindörökre az is marad, és tanár és diák egyaránt éppen ennek a kényszernek köszönheti, hogy egyáltalán létezik. Mindig reméltem, hogy valaki belátja egyszer ezt, hogy egy szép napon levelet kapok egy volt diákomtól, hogy Klamm tanár úr, önnek igaza volt. És tudják, mi a vicc? Hogy sose kaptam ilyen levelet, egyet se. Mindegy, spongyát rá.” (Kai Hensel: Klamm háborúja)

Pál Hunor 2014-ben szerződött Nagyváradról a Csokonai Nemzeti Színház társulatához. Alig egy év leforgása alatt a debreceni közönség már láthatta dühös lovagként, a *Régi-módi történet* ifjabb Hoffer Józsefeként vagy szimplán Akárkiként Borbély Szilárd zenés amoralitásában, de volt már Toffoló *A chioggiai csetepaté*ban, mi több, néhányszor Istent is a falra festette Mészáros Tibor rendezésében. A váltásról a színművész így mesélt a színház honlapján: „Éveim során a lényeges történések mindig váratlanul találtak rám, s ennek megfelelően, spontánul is reagáltam. Nem volt ez másként a debreceni társulathoz való átszerződésem esetében sem. Az élet véletlenszerű játéka – mondják. A vonzó ismeretlen – mondom én. Lehet valami új, más, vagy épp folyton változó, számomra egy közös van bennük: az ezeket összekötő keresés.”¹

Ezen színészi ars poeticának megfelelően a művész nem elégedett meg azzal, hogy friss szerepekben keresgéljen: a cívisvárosban – a színház falain kívül – a kutatást egy olyan előadásban is folytatta, amely a nagyváradi Szigligeti Társulatban töltött éveire köthető. A Debreceni Egyetemi Színház (DESZ) háromszor is műsorra tűzte a *Klamm háborúját*, Kai Hensel kortárs német drámaíró monodrámáját, mely 2002-ben megkapta a Német Ifjúsági Színházi díjat. Ezen vendégszerepléssel Török Viola rendezése az egyre népszerűbb osztályteremszínház második magyarországi adaptációja: egy tanár és egy osztály különös háborújának történetét meséli el, mely az iskola harcteréről, a tanári létezés mibenlétéről és nem utolsósorban a munka és az elhivatottság közötti dimenzionális

1 <http://csokonaiszinhaz.hu/pal-hunor/> [Letöltés ideje: 2015. október 11.]

különbségről szól – legalábbis a színlap, valamint az előadást megelőző (mindig egy külső ember – osztályfőnök vagy az rendezvényt szervező személy – által felolvasott) felvezető szöveg szerint. A darab tétje mégsem ebben áll.

Osztályteremszínház – kifejezetten tantermi bemutatásra szánt színházi előadás. Ez a *Klamm háborújának* a – szerző által is megjelölt – „hivatalos” műfaja. A produkció egy konkrét jelenség lenyomata: Európa-, sőt, világszerte a színművészet egy olyan funkciója kezd előtérbe kerülni, amelynek kiaknázása produktívan formálhatja a fiatalok színházhoz való viszonyát. Jól lehet, a szórakoztatás célja mellett a színház nevelésben betöltött szerepe mindig köz- és felismert volt, mégis csak az utóbbi időben vált igazán fontossá az, hogy ez a művészeti ág ne hagyományosan (azaz a tipikus színházi keretek között) legyen jelen a fiatalok mindennapjaiban. Ez a műsor – úgymond – házhoz megy. Ebben az előadástípusban nem a tanár választ a tananyaghoz köthető színművet, s nem is kell kiöltözni. A színész tesz egy látogatást a tanteremben, a tanulók saját közegében. Ugyanakkor le kell szögezni: az osztálytermi-színházi előadás nem drámafoglalkozás vagy rendhagyó irodalomóra. Persze, van zöld tábla, szivacs, kréta, tanári asztal és a padokba ülve az is diákká válik, aki nem tanulóként keveredik a helyszínre. Ám ez mind díszlet csupán. És az óra? Színház a javából! Egy tanóra hosszúságú, becsengetéstől kicsengetésig tartó játék, mely a sűrke iskolai hétköznapiakat kifigurázva, nevetések közepette tart tükröt a résztvevők elé, ezzel fejlesztve a kamaszok kommunikációs- és konfliktuskezelő képességét, mely elősegíti a kollektív, illetve az egyéni problémák megoldását, traumák feldolgozását.

A *Klamm háborúja* a fenti műfajleírásnak megfelelően osztálytermi darab. Egy osztály levélben közli némettanárával, Klamm tanár úrral, hogy őt tartják felelősnek az érettségi előtt öngyilkosságot elkövető iskolatársuk haláláért. Hadüzenetükben teljes ellenállást hirdetnek. Klamm a passzív rezisztencia ellenére megpróbál a megszokott módon taní-

tani – ám ebben az osztályban ez már nem lehetséges. Válaszként ő maga is meghirdeti saját háborúját az egész iskola, tehát az összes nebuló, valamennyi kollégája és az igazgató ellen. Csatát nyerni fegyver nélkül azonban nem lehet – ezt Klamm is tudja: a tanár úr évek óta készült egy esetleges harca. A szórevolverekkel nem csupán a levegőben hadonászik, el is süti a fegyvereket: kitálal. Miután bebizonyítja, hogy (a diákokkal szemben) német nyelvi- és irodalmi tudása hiánytalan, mind a tanulók, mind a tanárok szennyesét kitergeti. Az „akták” szereplői – a nagymellű Melinda, akit Klamm Mellindának csúfol, a dundi Csöpike vagy a kerítés mellé vizelő testneveléstanár – a padban ülők lesznek.



Az, hogy az osztály szerepét a publikum játssza, nyilvánvalóan egy roppant sajátos helyzetet teremt: mivel a dráma nem monológ, hanem egy dialógus a tanár és a diákok között, még a színházon szocializálódott (avagy rutinos) nézőnek is nehéz eldöntenie, mi a helyes viselkedésmód, nemhogy egy gyereknek. Az otthonos környezet ugyanis könnyedén válaszra „kényszerítheti” a tinédzsereket – hiszen ha a tanár kérdez, illik válaszolni –, viszont ha közben ott a tudat, hogy „ez nem az én tanárom, ez nem egy igazi tanóra, ez egy színházi előadás”, akkor más norma lép működésbe, nevezetesen, hogy megtanultuk: egy műalkotásba nem szabad belekontárkodni.

Ez a dilemma egyben a színész próbája is: minden egyes színrevitel Pál Hunor improvizációs képességét, spontaneitását teszteli – mert a kíváncsiság vagy a reflex olykor legyőzi az jólneveltséget. A speciális helyszín, mely tulajdonképpen a környező valóság, a játék- és nézőtér összeolvadásával eleve megtöri a színész és a közönség klasszikus fizikai viszonyát, a tantermi közeg intimitása pedig egy ilyen provokatív előadás során bárkiből váratlan megnyilvánulásokat hozhat ki. A darab menete így nem csupán a színészen áll: ha a művész nem kormányoz határozottan, elég egy szókimondó néző és máris kibillenhet a történet csónakja a megszokott mederből.

A tér és a drámai alapszituáció kettőse tehát egy nagyon intenzív, egyben zavarba ejtő élményt hoz létre. A tanteremben (vagy a MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ multimédiatermében, esetleg a Debreceni Egyetemi Amfiteátrumban) nincs hová menekülni: sötétbe egyáltalán nem, és némaságba is csak kevéssé burkolózhat a hallgatóság. Klamm folyamatosan kérdez, ezzel kétségbe vonva az iskolai konvenciórendszer alapjait. Válaszolni a nagyérdeműnek kellene: de a felelésnek az esetek többségében az illedelmesség nem enged teret. Még ha akad is néhány kósza bekiabálás vagy egy-egy agresszívan védekező néző, a feszültség ugyanúgy megmarad, sőt, megduplázódik: ez adja az előadás dinamikáját, ez az, ami lehetővé teszi azt, hogy a néhol kissé elavult, kizárólagosan német kontextussal is erős hatást fejtessen ki a darab. A felgyülemlett energiát épp emiatt a(z eredetnél) pozitív(abb) végkifejlet sem vezeti le – egy dramaturgiai változtatás következtében a totális megőrülés után Klamm öngyilkosság helyett egy Nietzsche-idézettel távozik a teremből: „A művészet azért van, hogy ne pusztuljunk bele az igazságba.”

A színész ezzel a gondolattal és kérdések százaival hagyja magukra a nézőket. Ettől kegyetlen ez a színházi forma: a szemedbe nézve szólít meg, a válaszok keresése így egy alapvető reakció: muszáj megérteni mindkét oldalt és valahogy muszáj tehermentesíteni az elmét és a lelket a kérdőjelek okozta káosz alól. Erre szolgál az előadás utáni beszélgetés az elhangzottakról, a tapasztaltakról. De hát épp ez a lényege ennek a műfajnak, nem? Muszáj a témáról beszélni – hogy ne pusztuljunk bele az igazságba.

(KAI HENSEL, *Klamm háborúja*, rendezte: TÖRÖK VIOLA, előadta: PÁL HUNOR, Debreceni Nyári Egyetemi Színházi Esték, Debreceni Egyetemi Amfiteátrum, 2015. június 12.)

Uri Dénes Mihály (1988) Hajdúnánás, Debrecen. A DE BTK Irodalomtudományok Doktori Iskola másodéves PhD-hallgatója, az Alföld Stúdió tagja, a Hatvani István Szakkollégium elnöke, a Molnár Tamás Kutató Központ ösztöndíjasa.

Uri Dénes Mihály

RENDEZETT SZÜRREALIZMUS ERWIN OLAF *KÖRHINTA* CÍMŰ KIÁLLÍTÁSÁRÓL

„senki sem mosolyog a képeimen”
(Erwin Olaf)

A Vermeer-díjas holland fotográfus, Erwin Olaf *Körhinta* (*Karussell*) című kiállítása több szempontból is korszakos jelentőségű volt a MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ életében. Részint azért, mert a 2014. október 26. és 2015. február 1. között látható kiállítás volt a világhírű fotós első önálló magyarországi kiállítása. Részint pedig azért, mert a 2006 óta működő, hazai viszonylatban egyedülálló művészeti központ Olaf munkáival (valamint Birkás Ákos *A festő dolga* című kiállításával) búcsúzott el a közönségtől.¹ A kiállítás gerincét a *Berlin*, a *Kulcslyuk*, az *Alkonyat* és a *Pirkadat*, valamint a *Bánat* címet viselő sorozatok darabjai alkották, kiegészülve a tárlat címét adó, a *Berlin*-sorozathoz készült *Körhinta* című installációval. A debreceni kiállítás tehát nem az életmű egészét bemutatni szándékozó retrospektív kiállítás volt, hanem a közelmúltban (2007 és 2012 között) készült fotósorozatokra, filmekre és installációkra építve nyújtott betekintést a holland sztárfotós különleges világába.

A bemutatott sorozatok mindegyike az elmúlt évszázad különböző korszakait idézi meg. A *Berlin*-sorozat az 1920-as és '30-as évek Németországát, a Harmadik Birodalmat és a kor német arisztokratikus kultúráját idézi fel valós helyszínek, korhű jelmezek és a korszak festészetére jellemző fény- és színhasználat segítségével. (A bordélyházas kép például Otto Dix *Szalon* című, 1921-es képének parafrázisa, ahogyan a kemény fények használata szintén e korszak festészetét idézi.) A két, egymással párt alkotó sorozatot, az *Alkonyatot* és a *Pirkadatot* „a 19. század végi amerikai gyarmati kultúra éppúgy inspirált[a], mint a nyolcvanas évek multikulturális esztétikája, és annak posztkolonialista kritikája”.² Az *Alkonyat* egy 19. század végi, sosem volt gyarmati fekete arisztokrata

1 A MODEM abban a formájában, ahogyan 2006 és 2014 között működött, megszűnt, s 2015 tavaszától – személyi változásokkal járó, az intézmény profilját is érintő átalakítás után – a Déri Múzeum alá szervezve működik tovább.

2 A MODEM bevezetője a kiállításhoz.

családot mutat be, míg a *Pirkadat* középpontjában egy orosz család áll. E két sorozat modern kori párjaként értelmezhető a *Kulcslyuk* és a *Bánat* sorozatok, amelyek – szemben az *Alkonyat* fekete kultúrájával vagy a *Berlin*nel – az angolszász fehér, kapitalista világot és az 1950-es és '60-as évek amerikai kultúráját viszik színre. A sorozatok javarészt fotográfiaiakból állnak, amiket mozgóképes anyagok és installációk egészítenek ki.

A kiállítás terébe lépve jobbra a címadó installáció, szemközt pedig a *Berlin*-sorozat egyik fotográfiája fogadja a látogatót, ez utóbbi a kiállítás első képe. A fotón egy férfi halad felfelé a lépcsőn, háttal állva a kamera lencséjének. A kép „önarckép”: a nézőnek háttal álló alak maga a művész, Erwin Olaf. Az *Önarckép* címet viselő fotográfia megmutatja Olaf munkáinak több jellegzetességét, így az apró részletekig menő, precíz, tökéletességre törekvő kidolgozottságot, a fényekkel és árnyékokkal való játékot. Szinte minden részlet látszik a képen, kivéve az ábrázolt alak arcát: az ábrázolt szubjektum így megfosztatik identitásának legfontosabb jelölőjétől, az arctól, amely számos későbbi alkotáson a képek középpontjába kerül. A kurátori döntés, miszerint a kiállítótérbe lépve a befogadót a számos portréfotót bemutató tárlaton egy olyan kép fogadja, ahol éppen az alkotó arca tűnik el (vagyis a kép azonnal kioltja a maga teremtette önreflexiót), jelentésszerű lehet: Olaf munkáira a megtervezettség, a megkonstruált, beállított és alaposan előkészített képek jellemzőek, vagyis valamennyi képen rejtetten jelen van maga a fotós is. Sohasem elkapott, hanem – nemcsak a kamera objektívje által, hanem a fotós szándéka szerint – létrehozott, tervezett pillanatokkal van dolgunk. Ez bizonyos értelemben kitüntetett jelentőséggel ruházza fel a más művészeti ágakban (kiváltképp az irodalomban) oly régóta halálra ítélt alkotót, s rendre figyelmezteti a befogadót, hogy amit lát, azt nemcsak a nézői imagináció teremti meg, hanem elsősorban a fotóművész és (egyébként igen nagyszámú) csapata, valamint a modern technikai apparátus. Mindezek után válik jelentésszerűvé, hogy a kiállítás első képén a művész éppen kifelé sétál a korábban ő irányította objektív látószögéből, amivel egyszerre válik tárgyává saját művészetének, egyszerre uralja is azt, miközben a kamera látószögének elhagyásával önmaga jelentéktelenségét is hangsúlyozza. Miközben az aluljáróból az utcára igyekvés, azaz a mélységből, a sötétségből a felszín, a fény felé haladás számos kulturális toposzt életre hívhat (és előre utal a sötét-világos ellentétre épülő, a kiállításon a *Berlin* után következő *Alkonyat–Pirkadat* sorozatokra, valamint a tárlat ellentételezésekre épülő felépítésére), addig a kép meglehetősen referenciális is, amennyiben térben és időben is pontosan elhelyezi a látottakat: Berlin, Olympia Stadion Westend, 2012. április 25.

A technika Olaf műveiben nem válik öncélúvá: a részletesség, az aprólékos kidolgozottság nem a technikai felkészültséget hivatott reprezentálni. A fényhasználat mellett ebből a részletességből is fakad Olaf munkáinak szépsége: a kiállítás anyagai, amellet, hogy a modern kor fontos kérdéseire reflektálnak, egyszerűen szépek is. Azok a képek is, amelyek valamilyen szempontból zavarba ejtőek vagy félelmetesek, esztétikailag mindig szépen és precízen megkomponáltak. Ezáltal a képek egyszerre élnek eltávolító gesztus-

sal, s egyszerre kínálják fel a tartalomtól független szépséget, e szépség élvezhetőségét. Olaf maga nyilatkozott úgy, hogy az ábrázoltak ez az átesztétizálása szándékosan is a distancia, egyszersmind a szépség megteremtésére irányul.³ Olaf, maga is divatfotósként, éppen a divatmagazinok képeit említi az általa létrehozott szépség ellentétpárjaként. Ez az ellentételezés (valamint ennek nyomán a szépség mibenléte), amely – amint arra már utaltam – a tárlat felépítésében is tetten érhető, a kiállítás egyik legizgalmasabb kérdése. Azért is izgalmas, mert az Olaf teremtette szépség mindig művi, a tökéletes komponáltság, valamint az igen jelentős utómunka mind afelé hat, hogy az alkotói szándék szerint időtálló szépség javarészt híján van a természetességnek. (S nemcsak az utómunka, hanem a helyszínek tekintetében is, hiszen a fotókon szereplő alakok mind ember alkotta terekben mozognak, sohasem ábrázolódnak a természetben.)⁴ Az időtálló szépség lehetőségét tehát a jelentésség, s nem a természetesség teremti meg. Ezzel Olaf elkerüli az öncélúságot is, képei mindig egy-egy nagyobb jelentés-összefüggésbe illeszkednek.

Ebből az aspektusból külön figyelemre méltó a *Bánat*-sorozat. Olaf saját bevallása szerint a sorozat képein a rossz hír utáni első pillanatot szerette volna megörökíteni, például amikor egy pár egyik tagja közli a másikkal, hogy már nem szerelmes belé. Nem látunk azonban mást, csak pózokat, valódi bánat helyett megrendezettséget. Olaf képei



azt a tapasztalatot viszik színre, hogy a bánat csak az első pillanatban személyes, utána nyomban kulturális kódok és minták vezérlik az érzelmkifejezéseinket is. A divatfotózás hatása talán ennek a sorozatnak a képein érződik leginkább. Az ajtófélfának dőlő nő, az ablaknak támaszkodó férfi, vagy a harisnyáját le- vagy felvevő, a tükörnek háttal ülő nő mind-mind visszaköszönhetne valamely divatmagazin címlapjáról. A *Bánat*-sorozat képeinek másik kérdése (amivel kapcsolódik a korábban megidézett arisztokratikus kultúrához is), hogy hogyan viselhető a bánat és a szomorúság úgy, hogy közben az elegancia kifogástalan marad. Az ezeken a képeken látható alakok szomorúsága kimondottan elegáns.

3 „Szeretem a távolságot. Nem szeretem, ha valami attól valóságos, hogy nyers és erőszakos. [...] Már kiskoromtól úgy érzem, hogy a világot egy szebb helyként szeretném bemutatni, mint amilyen. De ennek mindig kell, hogy jelentése legyen, nem úgy, mint a divatmagazinok fotóin. A szépség önmagában nem elég, máskülönben csak ideiglenes lenne. Szeretném azt hinni, hogy olyan esztétikát vagyok képes létrehozni, amelynek a szépsége időtálló.” TILLINGER Zsófi, *Erwin Olaf: „A szépség önmagában nem elég”*, Fidelio, 2014. november 2., http://fidelio.hu/kiallitas/interju/erwin_olaf_a_szepseg_onmagaban_nem_eleg [Letöltés ideje: 2015. augusztus 15.]

4 E tekintetben az is érdekes lehet, hogy a *Berlin*-sorozatnál Olaf a német főváros valódi tereit használta, miközben képeinek jelentős része monumentális amszterdami műtermében, díszletek között, azaz minden értelemben művi környezetben készül el.

Mindezekon túlmenően azonban a komponáltságnak itt akár a képeket gyengítő hatása is lehet, hiszen míg Olaf szándéka szerint a pillanatot szerette volna megragadni, addig ebben az esetben is csak előállíthatta azt (vagy annak imitációját). Ezzel kapcsolatban ad hangot vegyes érzelmeinek a kiállítás egyik kritikusja is. „Nagyon jó elmélyedni a fotók kidolgozottságában, a látvány precizitásában, a pillantások sokatmondóságában, de a meghökkenés nem teljes. Olaf nagy figyelmet szentel fotográfiai szereplőinek a kiválasztására is, rendszeresen felkeres ügynökségeket, ahol nem a legszebb modellt, hanem egy-egy furcsa pillantást keres. A személyesség viszont, pont emiatt, hiányzik a műveiből, hiszen igazából idegen elemeket komponál egymás mellé. Mesterkéltnél környezeteket láthatunk, amelyek egy már-már jól bejáratott érzéssel szembesítenek, mondhatni túlesztétizált módon.”⁵ A *Bánat* képei annyiban lógnak ki a *Körhinta* más sorozatainak képei közül, hogy noha az érzelm kifejezés kulturális kódoltságára evidens módon játszanak rá, a divatfotó-reminiszcenciák és a pillanat rögzítésének lehetetlensége miatt itt válhat zavaróvá a tervezettség és műviség. A képeken a bánat kifejeződése mellett legalább akkora hangsúlyt kapnak a szabályos geometriai formák, egyetlen szabálytalan elem sem látható a képeken, a vízszintes és függőleges vonalak dominálnak. E geometriailag ultrapontosan megtervezett térben maga az esemény, a bánat kifejeződése, szinte már feleslegesnek is hat – a forma uralkodik. Mindez eltávolítja a befogadót attól, amit lát, s némi ridegséget is kölcsönöz a továbbra is esztétikus (és esztétizált) képeknek. Az eltávolító gesztusokat ugyanakkor ennél a sorozatnál éreztem a legkevésbé sikeresnek, melynek címe, az alkotói szándék, s maga a téma is – saját elvárásaim alapján – egy ennél kevésbé eltávolító képsorozatot indokolt volna. Újabb ellentétként itt érzékelhető leginkább a reklámfotós és az autonóm fotóművész közötti feszültség, s ebben a sorozatban láthatunk legtöbbet a divatfotós Erwin Olafból.

Az *Önarcképtől* jobbra áll a kiállításnak címet adó *Körhinta*, amely azonban nem szokványos körhintát ábrázol: kedves állatok helyett fej nélküli próbababák forognak körbe-körbe a körhinta tengelyének helyén térdeplő, letakart szemű bohóc körül. A kísérteties installáció hatását fokozza az alatta hallható gyerekdal is, amely egy, az 1920-as években élt német hentesről szól, aki húsz gyereket ölt meg, majd beledolgozta őket a hústermékekbe. Olaf *Körhintája* Rainer Maria Rilke azonos című versének kísérteties kifordítása. Míg Rilkénél „színes lovak”, „elefánt”, „vörös oroszlán”, „szarvas” forognak körbe, s „némelyiknek gyermekarca van”, valamint „nevetés sodródik a szélben”, addig Olafnál nincs nevetés, csak a félelmetes gyerekdal és a fej nélküli próbababák. A középen helyet foglaló bohóc ebben a környezetben csak árnyalatnyival hat kevésbé rémisztően, mint az itthon be nem mutatott, a kétezres évek elején készült *Paradise Portraits* bohóc módjára kifestett, örült grimaszokba torzuló arcai.⁶ A próbababákon azokat a kosztümö-

5 BAKK Ágnes, *Extrateatralitás precíz fotókon*, Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet, http://mandarchiv.hu/cikk/3370/extrateatralitas_preciz_fotokon [Letöltés ideje: 2015. augusztus 15.]

6 Olaf munkái, köztük a MODEM-ben kiállított sorozatok darabjai, megtekinthetők a fotográfus saját honlapján: www.erwinolaf.com

ket láthatjuk, amelyek a *Berlin*-sorozathoz készültek. Maga a *Körhinta* azért készült el, mert Olaf nem akarta, hogy a jól sikerült ruhák a képek elkészülte után funkciótlanná váljanak. Az *Önarckép* és a *Körhinta* azért volt jó választás a kiállítás első két alkotásaként, mert felmutatja Erwin Olaf művészetének legfontosabb jegyeit: Olaf világa ugyanis egyszerre reális és szürreális, szép és félelmetes.⁷ Rendkívül precízen kidolgozott, azonban művi is, egyszerre magával ragadó és rendkívül eltávolító. A mozgalmasságot nélkülöző, állóképekből álló tárlat a befogadásban ezt a dinamikát hívja életre.

A kiállítás több képén is, így a *Berlin*-sorozatban és a *Kulcslyuk*ban is, Olaf gyermekeket ábrázol. Ám míg utóbbi esetében a hangsúly az eltakarton, a meg nem mutatotton van (amire a néző mintegy kívülről vet pillantást), addig előbbi esetében az autoritás kérdésére helyeződik a hangsúly. A gyerekek hatalmi pozícióban való ábrázolása Olafnak abból az élményéből fakad, hogy – megfigyelése szerint – a szülői autoritással szemben a hatalom egyre inkább a gyerekek kezébe kerül, akiknek az akaratérvényesítése a korábbi generációkhoz képest lényegesen erőteljesebb. A *Berlin*ben látható gyerekek, akik mintegy uralják a világot, híján vannak a gyermekiségnek, kifejezetten határozott, erőteljes karakterként jelennek meg a fotókon. A fekete olimpikonra mutató kislány egyszerre utal a két háború közötti Németország faji egyenlőtlenségére és egyszerre teszi fel a gyermek-felnőtt relációban a hatalom kérdését is. Ugyanezt a kislányt ábrázolja a sorozat egyes számú portréja, hasonló pozícióban, mint a fekete bőrű, bőrkesztyűs és csizmás kislányt (*Portré 05*). Mindkét kép (valamint a hetes számú portré) esetében az olvasható ki a gyerekek tekintetéből, hogy tisztában vannak saját hatalmukkal, öntudatos, határozott, „felnöttes” tulajdonságokkal bírnak, s mindez feszültségbe kerül gyermeki mivoltukkal. (E feszültség a kiállításon nem szereplő *Rathaus Schöneberg* című képen érzékelhető leginkább, ahol az autoritással felruházott kislány a schönebergi városházán egy piros lufit tart a kezében, a háttérben pedig egy idős távolságtartással figyeli őt.)

Ezzel szemben a *Kulcslyuk* alakjai, részben gyerekek, elfordulnak a kamera lencséje előtt. „Hétmilliárdan vagyunk ezen a bolygón, de nem tudunk egymásról semmit, mert falak választanak el minket. Ezzel akartam foglalkozni” – mondja Olaf a sorozattal kapcsolatban. A sorozat képein a tekintetüket elfordító, szégyenkező alakokat látunk, vagyis a falakat lebontva olyasmibe pillantunk bele, amit magunk is takargatni akarunk. Olaf fotói „az élet azon részleteit jelenítik meg, melyekről nem beszélünk, átsiklunk rajtuk vagy szégyelljük őket; olyan dolgokat, melyeket nem könnyű dokumentálni. Első ránézésre úgy tűnik, mintha Olaf inkább egy színházi rendező lenne, mintsem fotográfus”.⁸ A kulcslyuk nem csupán metafora: egy nagy installáció ténylegesen is felkínálja a voyeur-pozíciót, s két,

7 A *Körhinta* pedig utal a kiállítótér elrendezésére is, aminek köszönhetően a néző végül ugyanoda tér vissza, ahonnan elindult, az *Önarckép*hez és a címadó installációhoz, amelyek így nemcsak megnyitják, de végül be is zárják Erwin Olaf első hazai kiállítását.

8 A Modem kiállítás ajánlója. <http://www.modemart.hu/?component=kiallitasok&id=1986390053> [Letöltés ideje: 2015. augusztus 15.]

egymással szemben lévő kulcslyukon át a nézők is beleshetnek egy család életébe. Ismét a szülő–gyermek viszony tematizálódik, s míg egyik esetben (anya és fia) problémamentesen érzékeljük a gyermekhez való gyengéd szülői odafordulást, addig a másik esetben az alsónadrágban az apa ölébe ülő kisfiú simogatása zavart kelthet a befogadóban. Maga a kulcslyukon való leskelődés is azt a képzetet erősíti, hogy valami olyasmit látunk, ami nem természetes. Az installáció szándékosan épít a néző zavarba hozására, miközben a gyermekrontás lehetőségét nyitva hagyja. Sőt, a *Kulcslyuk* installáció úgy is értelmezhető, mint ami „felhívja a figyelmet a szerepek különbözőségéből eredő megítélés-különbségekre, s ezek pusztá felmutatásával építhet féket ítélkezési vehemenciánknak”⁹

A *Berlint* kivéve mindegyik sorozat fotográfiáit videók egészítik ki, amelyek többnyire azokat a pillanatokot és eseményeket bontják ki (például az *Alkonyat* labdázó fekete kisfiújának, vagy a *Pirkadat*ban az ácsoló fehér apa egyetlen pillanatba sűrített történeteit), amelyeket a fotókon látunk. A kiállított művek sorrendjében a fotográfiák megelőzik a hozzájuk kapcsolódó mozgóképes anyagot, a videók így mintegy magyarázzák a képeket, ám ezzel a magyarázattal oldanak is azok sejtelmességéből (még ha sajátos hangulatuk nem is vész el), ami ugyanakkor az Olaf-művek esztétikai erejét nagyban meghatározza. A videók a képeket magukhoz vonzó referenciapontként kezdenek el működni, amelynek hatására azokat már kevésbé tudjuk nem a mozgóképes anyag felől értelmezni. Ez különösen az *Alkonyat* és a *Pirkadat* esetében válhat zavaróvá, mert az ábrázolt események kibontásával, a sejtelmesség és talányosság feloldásával a képek interpretációs lehetőségeit is csökkentik némiképp.

A kiállítás sorozatai egymásra válaszolnak. Az *Alkony* és a *Pirkadat* darabjai ellentételező párokként szerepelnek a kiállításon, amit erősít az *Alkony* fekete, támadó pozícióban ábrázolt sasmadara és a *Pirkadat* nyugodt, méltóságteljes madara. A videók pedig a képekkel lépnek párbeszédbe, kiegészítve, magyarázva, más fénytörésben láttatva azokat. A *Kulcslyuk*-sorozat és a *Bánat*-sorozat fotográfiái között is tételezhető egyfajta dialogikus kapcsolat, amennyiben előbbinél a szégyen, utóbbinál a szomorúság a meghatározó, s mindkét sorozat képein az alakok magányosan szerepelnek. A szégyennel is csak magunkban (és magunkkal) számolhatunk el, s bánatunkban is egyedül vagyunk – ezt üzenik a képek.

Erwin Olaf világa reális és szürreális határán mozog. Precízen előkészített, gondos utómunkával kivitelezett műalkotásokkal szembesülünk. Nincsenek „talált” képek, elkapott pillanatok, minden gondosan, előre tervezett és konstruált. Olaf képei elidegenítenek, mégis magával ragadnak, egyszerre félelmetesek és lebilincselően szépek. Az elmúlt évtizedből válogató *Körhinta* méltó lezárása volt a MODEM fénykorának.

(ERWIN OLAF, *Körhinta* (Karussell), kurátor: Wim van Sinderen, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2014. október 26. – 2015. február 1.)

9 GYÖRE Gabriella, *Álmatlanító álomképek: Erwin Olaf a MODEM-ben*, Irodalmi Centrifuga, 2014. 10. 27. http://centrifuga.blog.hu/2014/10/27/epizod_korhinta [Letöltés ideje: 2015. augusztus 15.]

Papp Sándor (1986) Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán végzett magyar-történelem szakos tanárként. Jelenleg a DE BTK Irodalomtudományok Doktori Iskolájának PhD-hallgatója, a *KULTer.hu* főmunkatársa.

Papp Sándor

■ AZ ALVILÁGNAK IS VAN ROMANTIKÁJA PEREGRINUSLEVÉL SZERBIÁBÓL

„Miért pont Szerbia?” – hangzott a kérdés ismerőseim jelentős százalékától. Elhiszem, hogy kevésbé divatos egy hónapos szerbiai tanulmányútra pályázni, ha a jelentkezők a nyugat-európai, vagy éppen egzotikus ázsiai úti célok kínálta lehetőségekben tobzódhatnak. Aztán természetesen előkerültek azok a városi legendák és sztereotípiák, amelyeknek elrettentően kellett volna hatniuk, ám ezek már csak halk zöngéként zúgtak a fejemben az Újvidéki vasútállomás felé zakatolva. A vonat ablakából elérem táruló táj azt a hamis benyomást keltette, mintha el sem hagytam volna Magyarországot: ismerősnek tűnő alföldi tájak, kisebb dombok, majd hegyek. Bevallom, kicsit el is kezdtem aggódni, mi lesz így az idegenség-tapasztalatommal? Mivel tudatosan készültem arra, hogy idegenként tekinthessek a vidékre és kultúrára.

A Vajdaság Autonóm Tartományának székvárosa, Újvidék első benyomásra olyannak tűnt, mintha Debrecen és Budapest törvénytelen gyermekeként előbbi városszerkezetét, utóbbi zsúfoltságát örökölte volna. Az állomáson várakozó vajdasági magyar ismerősöm mosolyogva fogadta a megállapításaimat az országról és a városról. Később beavatott: Újvidéket közel negyed budapestnyi területen, másfél debreceni lakossággal képzeljem el, hozzágondolva a balkáni hangulatot, melyet jobb szava nem lévén rá, a jó értelemben vett alvilágiként aposztrofált.

Szállást a helyi ferences szerzetesrend által üzemeltetett, Bonaventurianum fantáziánévvel ellátott fiúkollégiumban találtam. Bár még kiutazásom előtt több kétségbeesett kísérletet is tettem a koedukált református kollégiumba való bejutásra, végül mégis magányos karthauziként meditálhattam végig estéimet a negyven Celsius-fokos, öt négyzetméteres tetőtéri szobában – a bútorok által kisajátított teret leszámítva maradt is minderre úgy fél négyzetméterem. Igyekeztem is minden lehetőséget megragadni, hogy minél kevesebb időt kelljen itt töltenem. S természetesen tanulmányútról van szó, de turisták lehetünk bárhol. A Vajdaságban pedig akad bőven látnivaló.

Bár Újvidék külvárosi panelrengetege a szocialista építészet markáns jelenlétét hirdeti, a történelmi belváros felé haladva azonban a Zsinagóga előrevetíti a városkép

változását. A Szabadság térből nyíló, legyezőszerű utcák műemlék jellegű épületei mind impozáns látványt nyújtanak: az eklektikus stílusú városháza, s a vele szemben elhelyezkedő Mária Neve Katolikus Templom neogótikus épületének kontúrjai már messziről kivehetőek. Néhány kisebb mellékutcán végighaladva pedig elérjük a kutató/turista számára kötelezően megtekintendő Matica Srpska majd egész utcás épületegyüttesét. Majd a látottakba beleszédülve a közeli Duna park padjain pihenhet meg az ember a hajthatatlan felderítők pedig e parkon keresztülhaladva pár perc séta után elérhetik a Dunapart mellett futó sétányt, kiváló rátekintést kapva a közeli „szivárványos” hídra, melynek beceneve az éjszakai, színes kivilágításból eredeztethető. A híd Pétervárad égbe nyúló erődrendszeréhez vezet, melynek felfedezése egy egész napos program, mely nemcsak a vár szépsége, hanem a kilátás miatt sem mulasztandó el.

Szabadka egyet jelent a századvégbe tett időutazással. A szecessziós stílusú városháza és főtere az arra kevésbé fogékony nézelődőt is azonnal magával ragadja. Hózsza Éva tanárnő útmutatásait, valamint a városi legendákat követve akár Csáth Géza *A varázsló kertje* című novelláját inspiráló helyszín felkeresésére is vállalkozhat a kultúrturista, ám a deszkarésen át a csodakert helyett csupán egy elhagyatott udvar gaztengere tárul elé. A gimnázium előtt egész alakos szobor állít(ana) emléket a város legismertebb szülöttének, Kosztolányi Dezsőnek, ám a megvalósításnál valami nagyon félresiklott, így megtekintése kizárólag erős idegzetűeknek ajánlott. Az esetlegesen itt ért sokkhatás kiheverésére a közeli Palics tavának partján, a szintén szecessziós Bagolyvár tövében való merengést tudom recept nélkül ajánlani.

Szabadka felfedezésének árnyoldalát egyrészt a lassan tíz éve épülő színház lelketlen betonszörnyetege, másrészt a rendszeres időközönként felbukkanó, omladozó épületek adják. A városrendezés finoman szólva sem a megőrzés-felújítás-konzerválás hármásának eszméjét vallja. A látottak alapján inkább azon álláspont sötét tónusa körvonalazódik, miszerint egyszerűbb megvárni, míg egy ház önmagától összedől, aztán majd építenek oda valami jellegtelen üzletházat. Vagy csak szimplán lekerítik néhány deszkalappal a nem túl impozáns látványt. Vagy még azt sem teszik meg.

Kulturális idegenség a látnivalók tekintetében kevésbé tapasztalható, bár az ortodox templomok azért bárkit ámulatba ejtenek, nyelvi korlátokba azonban többször ütközhetünk. Bár Újvidék európai szintű város, az angol nyelvvel szinte csak a belvárosban lehet boldogulni. Ugyan a „mutogatós” kommunikációnak is megvan a maga varázsa, szerencsére általánosságban elmondható, hogy a vajdasági magyarok szívükön viselik a magyarországi látogatók sorsát, s mindenben igyekeznek a segítségükre lenni.

Azért a hőn áhított valódi idegenség-tapasztalatom nem kizárólag a nyelvi problémákban merült ki. Az eltérő kulturális hagyományokkal a Vajdasági Múzeumban találkoztam először, ahol II. Rákóczi Ferencet mint háborús bűnöst említi a történelmi tárlat. Majd a Ritam Evropa elnevezésű, a faszizmus alóli felszabadulást ünneplő koncertsorozat kapcsán lettem jómagam „náciként” aposztrofálva, mivel ők a magyar faszizmus áldozatai-

ként definiálják szerepüket a történetiségben. A legelemibb különbség azonban a mentalitásban manifesztálódott, miután gyakorlat teszi a mestert alapon sikerült megértenem a jó értelemben vett alvilágiságot. Minden este, minden kocsmá telítve a legeltérőbb társadalmi rétegbe tartozó szerbekkel, akik bármikor megtalálják egymással a közös hangot, s nem afféle sírva vigadó módon, ahogyan azt hazánk fiai és lányai teszik. A fiatalok a Duna rakpartján vagy a pétervárad erőd kilátóján ücsörögve isznak közösen a nehezen összedobott kannás borból. Minden problémát elengedve, kötetlenül beszélgető, spiccesen mosolygó hölgyek és urak között üldögélve már-már az az érzésem támadt, hogy igen, ez így működik jól. Nem is csoda, hogy azonnal igyekeztem elsajátítani valamiféle „kocsmaszerb” nyelvet, mert igenis vonzó ez a fajta balkáni, lazább életfelfogás a maga ordibálós, ex-jugoszláv slágereket éneklő vidám éjszakáival és fejfájós reggeleivel. A zárt, kirekesztő, magyargyűlöletre alapozó sztereotípiáinkat bele kell fojtani a Dunába, hiszen már az is elég, ha szerbül rendel az ember csapolt sört és vesz cigit, az minden szívet megnyit előtte. A balkáni alvilági éjszakáknak ugyanis van romantikája.



Miklya Zsolt (1960) Csorvás, Kiskunfélegyháza. Quasimodo-émlékdíjas költő, meseíró, szerkesztő. Legutóbbi könyve egy gyermekverskötet, amely *Végtelen sál* címmel jelent meg 2015-ben a Móra Kiadónál.

Miklya Zsolt

SEMMI BAJ ■ JANNE TELLER: *SEMMI*

Semmi. Semmi baj – nyugtathatjuk magunkat, miután végigolvastuk Janne Teller *Semmi*jét. Élünk – ami mégiscsak valami. Agnes is ezt teszi. Nyolc év után, 22 évesen visszagondol a nyolcadikos korában történetekre, elbeszéli, újramondja a történetet. Szakrális történetmondás ez, hallgatót, vagyis olvasót feltételez, tehát nem magán-beszéd. A Semmi Halmán született, ami bár valaminek, csupa fontos dolognak tűnt hajdanán, de csak hamu maradt belőle. Az égőáldozat hamuja. Agnes tehát ismételi, felidézi, újramondja a történetet, ahogy emlékezete megőrizte, ahogy a felnőtté válás folyamatában a világ szerkezetének és saját identitásának képévé változott.

Kinek beszél? Ki a feltételezett és célzott olvasó? Mert az Agnes-bőrbe bújt Janne jól céloz, bátran és pontosan lő tőmondataival, az biztos. Pierre Anthont is Agnes találja el a szilvafán először; igaz, hogy csak a harmadik kövével. S Pierre Anthon vele áll szóba igazán. Őt szólítja néven: „Hé Agnes! Ennyire nehezedre esik elhinni, hogy semminek sincs értelme?” Mintha Agnesen keresztül ez is az olvasónak szólna: Hé, ember! Ilyen nehéz elfogadni, hogy semmiből vagy? „Minden mindegy! Mert minden nap csak azért kezdődik el, hogy egyszer véget érjen. Születésetek pillanatában haldokolni kezdtek. És így van ez mindennel.” Ki veszi be ezt a semmitmondó bölcsességet? A Coelho-i aforisztikus gondolatot? Mielőtt az elit művészet, a magas irodalom bátyjáról rásütnénk a „midcult” bélyegét, érdemes leszállni a toronyból.

A „se túl nagy, se túl kicsi” Tæring elővárosa, ahol a történet 14 éves szereplői élnek, „majdnem előkelő”. A ki nem mondott elvárások légkörében élő tizennégy évesek magukra maradnak a problémáikkal, mert a felnőttek majdnem-előkelő világából nincs átjárás a kamaszközösség egymásba zárt világába. És bár életkori sajátosság a kortárs csoport szerepének és jelentőségének ilyen radikális növekedése, a súlyponteltolódás talán mégsem ennyire törvényszerű. Teller is ezt a rést próbálja megtalálni, amikor beiktatja az eseményekbe beavatott, a felnőttkor határán lévő, de a kamaszokhoz közel álló, a felnőtt társadalomba talán még be nem tagozódó, megértést mutató elbeszélő pozícióját. Ha a felnőttekkel beszélni sem lehet, mert „nem akarják hallani” az igazságot, amit kamasz-

gyerekeik felfedeztek, mégiscsak kell egy tapasztaltabb, bölcsebb személy – mindentudó helyett egy relevánsan többet tudó –, aki részt vállal a gyerekek problémáiból. Ezt jelenti a nyolc évvel későbből visszaemlékező Agnes személye, aki mint egy idősebb testvér van jelen, szinte észrevétlen a történetben, hiszen inkognitója csak az utolsó oldalakon derül ki, amikor az olvasó is túl van már mindenen, és szinte várja, hogy segítsen végre valaki. (Feltűnő, hogy Teller egyetlen báty vagy nővér szereplőt sem iktat a történetbe, ezzel is sterilizálva, elvágva a kamaszközösséget az idősebbektől.)

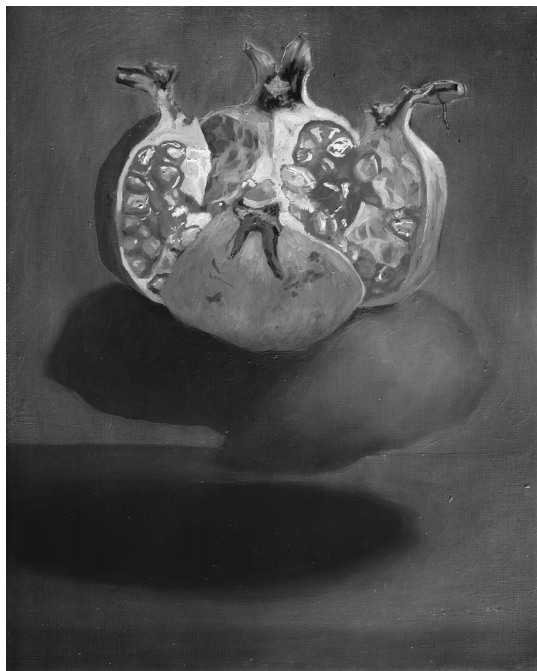
A tæringi iskola 8/a osztálya tehát magára marad a problémájával, amit vagy akit úgy hívnak: Pierre Anthon. Pierre Anthon ugyanis felfedezi: „Minden hiábavalóság! Mi haszna van az embernek minden fáradozásából, ha fáradozik a nap alatt? Nemzedékek jönnek, nemzedékek mennek, de a föld örökké ugyanaz marad. [...] mindaz, amit véghezvisznek a nap alatt, csak hiábavalóság és hasztalan erőlködés.” (Prédikátor 1, 2–4, 14) Sok évezredes bölcsességről van szó, amit a Prédikátor könyve Salamon király szájába ad. Janne Teller pedig Pierre Anthon szájába adja, leegyszerűsítve kicsit, de lényegében ugyanazt. De akkor mit tegyünk? Ki ad erre választ? A felnőttek biztosan nem. Ők a „mintha” világában élnek, és ragaszkodnak az életnek nevezett színházhoz, amit elérendő célok vezérelnek, s ahol „mintha lenne értelmük a dolgoknak”. Pierre Anthon maga vonja le hát a következtetést: „Semminek sincs értelme. ... Ezért semmit sem érdemes csinálni.” Nagy nyugalommal kivonul az iskolából az évkezdő napon, és felköltözik a szilvafára. Következetes és radikális, mint a kamaszok általában, akik a látszat ellenére nagyon is szabálykeresők és törvénykezők, csak nem a társadalom előírásai, hanem a kortárs csoport értékpreferenciája szerint. A 8/a referenciaszemélye pedig egyértelműen Pierre Anthon. Erről már a tárva hagyott ajtó is, amin keresztül kiment az osztályból, vigyorogva árulkodik. Ő határozza meg az osztály értékrendjét, hozzá viszonyítva van vagy nincs értelme a dolgoknak. Maga Agnes is beismeri, milyen erős késztetést érzett, hogy felmásszon mellé a szilvafára, és csak bámulja az eget, megfélelvezve minden másról. Rá kell hát bírni Pierre Anthont, hogy lejjön a fáról. Csak akkor lesz bárminek is értelme, ha ő elismeri.

Jó, de hogyan? Pierre Anthon elég határozott és kitartó, ráadásul még nyár van, érik a szilva, sokáig húzhatja odafent. Azt pedig nem lehet kibírni, hogy neki legyen igaza. „Dobáljuk meg kővel” – jön az első nagy ötlet. A 8/a is felfedez valami ősit: a megkövezést. A kollektív ítélet, a felelősség kollektív megosztásának elvét. S az ítélezés hiábavalóságát. Mert hiába találják el végül Pierre Anthont a kövek, sem a meggyőződéséből, sem a pozíciójából nem tudják igazán kimozdítani. Sőt, mintha erkölcsileg is megerősödne, miután ragtapasszal a homlokán megjelenik újra a szilvafán, és hirdeti tovább, provokálva a többieket, a semmittevés hedonizmusát. Ha nem elég a kő, be kell neki bizonyítani, hogy nincs igaza. Bizonyítékokat kell gyűjteni, amelyek arról beszélnek, hogy van valami fontos, értékes is, amiért érdemes élni. Először csak megunt vagy elfeledett tárgyakat gyűjtenek. De hamar belátják, hogy ezek csak kacatok. Csak azok a dolgok számítanak,

amelyek jelentenek számukra valamit. Sőt, ami a legeslegtöbbet jelenti. Csak ez győzheti meg Pierre Anthont. Így válik a kupac szép lassan a Fontos Dolgok Halmává.

Dennis az első, aki elhozza a számára legfontosabbat, a szerepjátékos könyveit. Vele indul a láncreakció: Dennis ugyanis tudja, hogy Sebastiannak nagyon sokat jelent a horgászbotja. Sebastian tudja, hogy Richard odavan a fekete focilabdájáért. Richardnak pedig feltűnt, hogy Laura mindig a papagájos fülbevalóját hordja. És így tovább. Akár egy szürreális láncmese. Vagy egyes kártyajátékokban a felülütés (überelés) kötelező elve. Ahol a játék kis értékű lapokkal indul, kicsi tétékkel. De aztán a tét, az ütő lap értéke egyre emelkedik. A Fontos Dolgok Játékában egyre nagyobb fájdalmak hitelesítik a Halomba szolgáltatott dolgokat. A veszteség nagysága, a fájdalom mértéke lesz a tét aranyfedezete. Így kerül Agnes legkedvesebb szandálja után Gerda kedvenc hörcsöge is a Halomra, s innen nincs megállás, nyíltan emelkednek a téték. A piperkőc Werner mondja ki, amikor a naplójára kerül sor, hogy „a naplóm az életem”. Rikke-Ursula levágott hajáról pedig kiderül, hogy nélküle „többé már egyáltalán nem is volt Rikke-Ursula”. Identitását vesztí el ő is, és sorra a többiek is. És mindent, ami ezzel összefügg: hitet, ártatlanságot, életszentséget. Mert a beszolgáltatandó dolgok között bizony van szüzesség és kiásott koporsó, imaszőnyeg és templomi ereklye, s végül a kés is előkerül. Ki gondolná, hogy a szép Rosában egy „hentes veszett el”, amikor levágja a Hamupipőke nevű kutya fejét. Hogy a meggyalázott Sofie szakszerű kegyetlenséggel vágja le Jan-Johan mutatóujját. S hogy még ez sem elég.

Janne Teller végiglistáz 21 beszolgáltatott dolgot, ami a felnőttek „mintha”-világának elég. Amint lelepleződik, s hírértékén megveszi a világ, úgy tűnik, a Fontos Dolgok Halma célba ért: valóban fontos lett, mindenki róla tudósít, róla beszél. Kivéve Pierre Anthont. Mert őt még az sem győzi meg, hogy egy menő múzeum dollár-milliókat kínál a Haloméért. Ő nagyobb tétet tett az asztalra ennél is, az életét. Ehhez képest a Halom csak „lomhalmaz”, néma bálvány, amit ráadásul el lehet adni. Tehát semmi. Pierre Anthont igazolja ez is. S akkor a láncmese, ahogy szokott, visszafordul: Hussain megüti Rikke-Ursulát az imaszőnyeg miatt, Hans Hussainba rúg, Elise megkarmolja Olét, Rikke-Ursula megüti Elisét, Sofie Hans haját tépi, és így tovább, már nem is a lánc mintáját rajzolja ki a 8/a szociogramja. Az Elégtétel Gubanca keletkezik a Fontos Dolgok Halma előtt. De még ez sem elég. Pierre Anthon tétje ennél is nagyobb. Csak a Semmi elég. Pierre Anthon maga. Így lesz belőle teljes, égő áldozat. A Semmi önmagát adja, hogy valami legyen. Janne



Teller megteremtette a Semmi fiát, fel kell áldoznia, hogy a többiek számára emberfia, valaki legyen. Valami furcsa érzés jelezte nyom, aminek/akinek mégiscsak van értelme. (Ismét tetten érhető a bibliai párhuzam, az áldozat, a megváltás törvényének újrafelfedezése. Sőt, egyfajta antievangélium, ami mégis a visszájára, pozitívba fordul.)

Pierre Anthon a huszonkettedik, akiből csak hamu maradt. A huszonkét éves Agnes egy gyufaskatulyányi hamu fölött emlékezik, alig-tudásával beszél az érzésről, aminek mégiscsak van valami értelme. S a beavatott töblettudásával mondja ki, hogy „az élet értelmével nem szabad játszani”. Mint egy dogmafilmben, bele a kamerába, az olvasó szemébe. Vajon ennyi, ez a megmondó effektus a siker titka? Aligha. Ahhoz, hogy egy ilyen tétel hasson, a műnek azt igazolni kell. Ha valamiért sikerkönyv lett a *Semmi*, hát éppen ez: érvényesen tud kimondani közhelyszerű igazságokat. Azon a szinten, ahogy a tizenéves kamasz beledöbben. Radikálisan és következetesen. Kegyetlen igazságérzettel. S mivel érvényesnek érzi, az olvasó elfogadja még a vitadrámák, a hitviták kliséit is. Hisz Pierre Anthon szinte nem is hús-vér figura, hanem csupán egy felöltöztetett és szilvafára költöztetett tantétel. Nem számít neki mozgáskorlátozás, koplalás és hőésés, a fán töltött hosszútél után is hitvitát folytat. S mint a mártírok, életét adja a hitéért, meggyőződéséért.

A történet többi szereplője is elég sematikus megrajzolt alak. A beszolgáltatott dolog és a hozzá való viszony attribútumszerűen, szimbolikusan beszél egy-egy karakterről, nem bontakozik ki igazi jellemfejlődés. Egyéni jellemábrázolásról még leginkább Sofie esetében lehet beszélni, aki „megbolondul”, ahogy az őt ért trauma után szívéen viseli az élet értelmét kereső folyamatot. Sokkal inkább kollektív jellemábrázolásról van itt szó, ahogy a csoportjátzsma folyamán, mint egy beavatási rítusban, a csoport „átesik” az áldozaton. Janne Teller ebből teremt példázatot, s így fordítja vissza kiinduló tételét: mégiscsak van értelme valaminek. Így fogja meg az olvasóit is. Nincs más dolga, mint mindvégig biztos kézzel tartani a szálát, és releváns, érvényes szöveghálót alkotni a semmi, az üres hely körül. Hogy sikerült-e neki, azt pedig nem a magas irodalom, hanem tizenéves olvasói döntötték és döntenek el igazán.

Tarján Tamás a következő megállapítást tette a regénnyel kapcsolatban *Halom* című kritikájában: „Az igényes sikerkönyv kizárólag a saját érdekeinek enged, s épp ezért csak sikerkönyv, mert azt már nem képes és nem is akarja befogadni, megvalósítani, ami által még sikeresebb lehetne – azaz remekmű, és nem bestseller.”¹ A maga pozíciójából a kritikusknak minden bizonnyal igaza van. A szerző azonban „saját érdekeinek enged”, vagyis a tizenévesekhez kíván szólni. Ha már a felnőtt társadalom érdektelen a problémáikkal szemben, ha nincs közel s távolban senki, aki komolyan vegye felfedezésüket a semmi „mintha-társadalomról”, ahol a magas művészet is csak Halmokat épít, akkor inkább nem kell a remek. Elég a botrányszagú sikerkönyv, ami mégiscsak megszólítja, megdöbbeníti és elgondolkodtatja a tizenéveseket.

1 TARJÁN Tamás, *Halom (Janne Teller: Semmi)* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4119/janne-teller-semmi/?label_id=294&first=0 [Letöltés ideje: 2015. június 22.]

Ebben a gesztusban mutatkozik meg leginkább Teller stílusa, ami nemcsak nyelv, nemcsak írói, hanem életstílus is egyben. Mert a tizenéveseknek releváns, érvényes beszéd kell. Ez a befogadás titka. Nyílt, ha kell, botrányos, ha kell, szókimondó vagy együtt hallgató, de mindenképpen együtt érző beszéd. Teller ezt olyan egyszerűen és következetesen oldja meg, mintha a beszélő szemtanú az eltelt nyolc év alatt csak arra készült volna, hogy megtalálja a beszédoptimumot, amin se túl sokat, se túl keveset nem mond. Innen a sorjázó tómondatok hol jegyzőkönyvi kivonatot, hol aforizmagyűjteményt, hol minimalista lírát idéző nyelve, a mondat- és gondolatritmus ereje, ami időnként mondat- és gondolatritmusába megy át. „Sok. Több. Igaz.” –, s ami kulcshelyzetben így nyomtatékosít: „Sem! Mi! Se!” Sejtetve ezzel is, hogy értelek, tudom, jóval többről van itt szó, mint amit egy szó, a *semmi* kifejezhet. Tudom, ez az egy szó is három. Rólad szól, rólunk, mindannyiunkról. Élünk. Semmi baj.

(JANNE TELLER, *Semmi*, ford. Weyer Szilvia, Budapest, Scolar, 2011.)



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

Lovas Anett Csilla

■ IFJÚSÁGI IRODALOM A VALLÁSOKTATÁSBAN JANNE TELLER *SEMMI* CÍMŰ REGÉNYÉNEK VALLÁSPEDAGÓGIAI OLVASATA*

Az általános- és középiskolai református vallásórák során bibliai történeteket olvasunk, azokban beszélgetéssel, játékkal, énekkel, zenével próbálunk elmélyülni. A tinédzserekkel már teológiai kérdéseket is boncolgatunk, ekkor már egészen komoly viták is kialakulhatnak a tanórák folyamán. Bármelyik korosztályról is van szó, a bibliai történetek vagy teológiai témák megközelítése során váltogatnunk kell módszertani eszközeinket. A multimediális közegben szocializálódott gyermekek és fiatalok számára sok esetben már nem kielégítő a frontális osztálymunka, ezért időnként érdemes a megszokottól eltérő órai tevékenységeket alkalmazni. A legújabb német protestáns valláspedagógiai szakirodalomban többek közt a képzőművészet, a zene vagy az irodalom vallásórái alkalmazásáról is találunk a magyar viszonyokra is jól adaptálható ötleteket. Írásomban egy olyan újszerű módszertannal szeretnék foglalkozni, amely a gyermek- és ifjúsági irodalom vallásoktatásba történő beemelését célozza meg, különös tekintettel Janne Teller *Semmi* című regényének immár magyar nyelven is hozzáférhető kiadására.¹

A különböző irodalmi alkotások vallásórán történő olvasását és feldolgozását több tényező is indokolja. Sandra Pfeiffer szerint a fiatalok a nagy egzisztenciális és identitáskérdésekre keresik a megoldást: ki vagyok én? Mi az élet értelme? Miért vagyunk a világon? A gyermek- és ifjúsági irodalom ebben segíthet orientálódni, és az orientáció folyamatában együttműködhet az irodalommal a vallásoktatás is.² A gyermek- és ifjúsági irodalom olvasása által a fiatalok a saját problémáikra a keresztyén nyelvhasználaton és az egyházi értelmezésen kívül más válaszokat is megismernek, így tágulhat a látóköriük. Irmhild Wragge-Lange és Jürgen Heumann arra hívják fel a figyelmet, hogy a vallás- vagy

* A *KULTer.hu* és a József Attila Kör által szervezett, irodalom és interdiszciplinaritás kérdéseivel foglalkozó IV. *KULTműhelyek Országos Konferenciáján (KULTOK)*, a debreceni MODEM-ben 2015. április 10-én elhangzott előadás szerkesztett szövege.

1 Janne TELLER, *Semmi*, ford. WEYER Szilvia, Bp., Scolar, 2014.

2 Sandra PFEIFFER, *Religiös-ethische Dimension in aktueller Kinder-und Jugendliteratur*, Berlin, LIT Verlag, 2011, 30.

bibliórakon is olvasott „keresztyén gyermekirodalom” nagy része törvényeskedő és egyoldalú vallásosságot tükröz, direkt tanítói célzattal bír. Ezek helyett érdemes volna a nem explicit módon keresztyén gyermek- és ifjúsági irodalmat bevonni az oktatásba.³

Azonban a nem kimondottan keresztyén irodalom olvasása során is felmerül az instrumentalizálás veszélye, vagyis az, ha az olvasottakat a vallásos mondanivaló céljának rendeljük alá. Az irodalom ugyan nem teológiai tanrendszer, de lehetőséget adhat arra, hogy a (hit)kérdésekkel küzdő olvasó választ találjon saját problémáira.⁴ Georg Langenhorst arra figyelmeztet, hogy a gyermek- és ifjúsági irodalmat ne használjuk „vállfaként”, amelyre felaggatjuk a saját értelmezéseinket, hanem gondolkodjunk együtt a szöveggel. Ennek érdekében konkrét módszertani javaslatokat is kínál. Egyrészt azt javasolja, hogy a művek olvasása ne legyen túl gyakori a vallásórák során, ne ez váljon az állandó módszertani eszközünké, de lehetőleg a teljes szövegeket olvassuk el. A szöveg illeszkedjék a kívánt folyamathoz, a tanév fő csapásirányához, ne „illusztrációja” legyen a bibliai textusnak vagy az óra témájának, hanem tegyük az óra vezérfonalává. A szöveg értelmezésekor ne csak a tematikus, hanem a nyelvi-formai aspektusokat is érvényesítsük, így elkerülhetjük, hogy csak a szöveg „üzenetére”, tanulságára figyeljünk. A szöveggel való foglalkozás ne elsősorban elemzés legyen, hiszen a vers- vagy regényelemzés nem a vallásórák feladata; ehelyett megoldás- és alkotásorientált folyamat létrehozására törekedjünk.⁵

Miriam Zimmermann *Literatur für den Religionsunterricht* című könyvében többek között azzal a kérdéssel is foglalkozik, hogy szükséges-e létrehozni a vallásoktatásban használható művek „irodalmi kánonját”. Könyvében ő maga meg is alkot egyfajta kánont, amelyben különböző témák (Isten, Jézus, bibliai alakok, egyháztörténet, teremtés, etika, vallás) szerint csoportosít német, angol, francia, holland, dán stb. ifjúsági regényeket. A könyvek rövid ismertetése mellett módszertani javaslatokat is közöl, ám ez a lista természetesen nem lehet teljes. Magda Motté három szempontból csoportosította a vallásoktatásba is beemelhető könyveket.⁶ Az első csoport az etikai-egzisztenciális problémákat felvető könyvek csoportja, ilyenek például a népmesék. A második az, ami transzcen-

3 Irmhild WRAGGE-LANGE, Jürgen HEUMANN, *Religiös-fundamentalistische Gesinnungsbildung in Kinderliteraturen = Über Gott und die Welt: Religion, Sinn und Werte im Kinder- und Jugendbuch*, hg. Jürgen HEUMANN, Frankfurt, Peter Lang, 2005, 217–233.

4 Miriam ZIMMERMANN, *Literatur für den Religionsunterricht*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, 12.

5 Georg LANGENHORST, *Funktionalisierung, Einführung, Dilettantismus?: Chancen! Religionsdidaktische Perspektiven von Kinder- und Jugendliteratur = Gestatten: Gott! Religion in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*, hg. Georg LANGENHORST, Sankt Michaelsbund, München, 2011, 169–186.

6 Magda MOTTÉ, *Alles ist Gleichnis*, idézi Georg LANGENHORST, *Religion in der Kinder- und Jugendliteratur: Wegmarken der Erforschung unter religionspädagogischer Perspektive*, http://www.religion-im-kinderbuch.de/fileadmin/user_upload/kinderbuch/rhs2011_Langenhorst.pdf [Letöltés ideje: 2015. október 20.]

dens-vallási üzeneteket közvetít, ilyen például Chaim Potok *A kiválasztott* című regénye, amely a New York-i hászidok világában játszódik, s egy az apjával, valamint önmagával és Istennel viaskodó fiúról szól. A harmadik csoportba az explicit keresztyén üzenet közvetítésére írt művek tartoznak; Motté szerint ezzel van a legtöbb probléma, hiszen gyakran fordulnak nyílt didaxisba ezek az alkotások, az esztétikum pedig közben háttérbe szorul. Jó példaként Miklya Zsolt kiváló gyermekverseit lehetne említeni e csoport részeként. A konkrét szövegek kiválasztásakor természetesen tekintettel kell lennünk a célközönségre, annak lélektani sajátosságaira. Például a serdülők esetében a hit elemei megváltoznak, a kamasz már nem hisz el mindent, amit mondanak neki, a gyermekkorban felépített, egységesen értelmezett világ széttörik, ezáltal a keresztyén világkép is megkérdőjeleződik. A kamaszoknak új szintézist kell alkotniuk, új élettapasztalatokkal; ebben a korban értékelődnek fel a viaskodó, hitkérdésekkel küzdő bibliai alakok, mint Jób vagy Pál. Az ő történeteik segíthetnek a saját hit kialakításában is.⁷

A kamaszoknak olyan történetek is hasznosak lehetnek, mint a dán író, Janne Teller *Semmi* című, eredetileg 2000-ben, magyar fordításban 2011-ben megjelent regénye. A könyvet Dániában először betiltották, majd kötelező olvasmánnyá minősítették, sőt, a megjelenést követő évben elnyerte a dán Kulturális Minisztérium Gyermekkönyv-díját is. Ezután számtalan más elismerést is kapott a kötet, és világszerte ismertté vált, Magyarországon a Budapest Bábszínház is színpadra állította. A regény olyan témákat érint, amelyekkel a középiskolás korú olvasók is foglalkoznak. Mi az értelme, a célja az életnek? Ki vagyok én? Milyen a viszonyom a kortársaimmal és a felnőttekkel? Van-e Isten? A regény első mondatai szubverzív választ adnak ezekre a kérdésekre: „Semminek sincs értelme, ezt régóta tudom. Ezért semmit sem érdemes csinálni. Erre most jöttem rá.”⁸ Ezekkel a szavakkal hagyja el Pierre Anthon, a regény egyik szereplője egy nap az osztálytermet. Osztálytársai elhatározzák, hogy társuknak bebizonyítják az ellenkezőjét. Megbeszélik, hogy egy régi pajtában gyűjtenek össze mindent, aminek van értelme, s ezt a gyűjteményt a Fontos Dolgok Halmának nevezik. Először csak kevéssé értékes tárgyak kerülnek ide, ezért a diákok azt találják ki, hogy mindenkinek egy számára különlegesen fontos dolgot kell odaadnia. Az események elvadulnak, amikor Sofie-nak például az ártatlanságát, a tehetségesen gitározó Jan-Johannak meg az ujját kell feláldoznia. Ekkor lépnek közbe a szülők és a rendőrség. A gyerekek azonban bosszút állnak a mindvégig közömbös Pierre Anthonon, kegyetlenül összeverik őt.

„Nem tudom, hogy szörnyű volt-e. Most így visszatekintve azt gondolom, hogy annak kellett lennie. Ám mégsem így emlékszem rá. Inkább úgy, hogy nagy felfordulás volt. És hogy jó érzés lett úrrá mindenkin. Jó érzés volt megütni Pierre Anthont. Jó érzés volt belerúgni. Volt értelme, akkor is, amikor a földön feküdt és nem tudott, később meg már nem is akart védekezni. Hiszen ő vette el tőlünk a Fontos Dolgok Halmát, ahogy ő fosztott

7 LANGENHORST, *Funktionalisierung, i. m.*, 177.

8 TELLER, *i. m.*, 7.

meg minket annak idején a dolgok értelmétől is. Mindenről ő tehetett. (...) És hogy ezért meg kell fizetnie.”⁹ A könyv erénye, hogy egy hitelesen ábrázolt közösségen belül képes megközelíteni a fiatalok dilemmáit. Nem felülnézeti perspektívából beszél erkölcsről és etikáról, hanem a kortárs nézőpontot imitálja; nem kész válaszokat ad, hanem nyitva hagyja a kérdéseket. Például úgy, ahogy a regény végén olvasható: „És azt is tudom, hogy az élet értelmével nem szabad játszani. Nem igaz, Pierre Anthon? Nem igaz?”¹⁰

Jóllehet, a regényben a keresztyénségnek, a vallásnak nincs hangsúlyos szerepe (bár két szereplő is vallási szimbólumokat, keresztet és imaszőnyeget tesz a halomra), az élet értelmének keresése miatt mégis helye lehet a középiskolai vallásórai kontextusban. Az általam olvasott módszertani tanulmányok kétféle irányt vázolnak fel a szöveggel történő munka tekintetében. Többben, például Miriam Zimmermann, Melanie Beiner vagy Bärbel Husmann Pierre Anthon pozícióját veszik szemügyre.¹¹ Beiner a következő ötleteket javasolja: gyűjtsük össze Pierre Anthon világszemlélettel kapcsolatos kifejezéseit, majd ezek segítségével írjunk monológot a fiú nevében. Ez a feladat felkínálja az azonosulás lehetőségét, a pozíció sajátta tételét. A monológok kapcsán beszélgetést lehet indítani Pierre Anthon viselkedéséről, arról, milyen tapasztalatokkal rendelkezhet, milyen negatív vagy pozitív élmények érhatték korábban. A Pierre Anthonnal foglalkozó diskurzus elindíthatja a fiatalokat a *Biblia* vagy más vallásos szövegek felé. Ez az általam tanulmányozott szakirodalom másik iránya: Norbert Brieden vagy a már említett Melanie Beiner és Bärbel Husmann írják le, milyen bibliai vagy teológiai szövegekkel lehet párhuzamba állítani a regény egyes részeit.¹²

Beiner szerint érdemes lehet a *Prédikátor könyve* szemléletét összevetni a regény szereplőinek szemléletével. A *Prédikátor könyve* egyik kulcsmondata a „Minden hiábavalóság!”, és ez a szólam Pierre Anthon gondolataiban is visszaköszön; persze a *Biblia* ezt a mondatot nem a nihilizmus, hanem a reménység és az Istenben való hit kontextusában értelmezi. Szintén Beiner tesz javaslatot a bűnbeesés történetével való összevetésre is: a *Semmi*, valamint Ádám és Éva története is a határok átlépéséről szól. Az ószövetségi aranyborjú története szintén párhuzamba állítható a regénnyel, hiszen mindkét történetben hangsúlyos szerepet játszik az összegyűjtés mozzanata. Amikor a zsidó nép a

9 Uo., 163.

10 Uo., 171.

11 Lásd ZIMMERMANN, *i. m.*, 121–123; Melanie BEINER, *Nichts – Was im Leben wichtig ist: Interpretation und Unterrichtsideen für die Sek I*, http://www.rpi-loccum.de/material/ru-in-der-sekunderstufe-1/sek1_beiner2; Bärbel HUSMANN, *Was verleiht dem Leben Sinn? Ein Unterrichtsvorhaben in einer 10. Klasse zu Janne Tellers Roman Nichts = Fragen im Religionsunterricht. Unterrichtsideen zu einer schüler-fragenorientierten Didaktik*, hg. Mirjam ZIMMERMANN, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2013, 75–92.

12 Norbert BRIEDEN, *Janne Tellers Roman Nichts Theologische und religionspädagogische Perspektiven*, http://www.religion-im-kinderbuch.de/fileadmin/user_upload/kinderbuch/Interpretationen_zu_Janne_Teller_Nichts.pdf [Letöltés ideje: 2015. október 20.]; HUSMANN, *i. m.*; BEINER, *i. m.*

törvényadás előtt Mózesre várt, türelmetlenkedni kezdett és megkérte Áront, készítsen nekik istent aranyból, hogy azt imádják. Áron összegyűjtötte arany fülbevalóikat, majd borjúsobrot öntött belőle, amely előtt a nép leborult és áldozatokat mutatott be. A Fontos Dolgok Halma is gyűjtés által jön létre, és a gyerekek, ha eladnák a halmot képzőművészeti alkotásként, rengeteg pénzt kapnának érte. Bärbel Husmann úgy gondolja, hogy a *Heidelbergi Káté*, a protestáns önértelmezés egyik legfontosabb szövege is használható a regény értelmezési keretként. E hitvallási irat első kérdése: Mi néked életedben és halálodban egyetlenegy vigasztalásod? Diákjainkkal elképzeltethetjük, milyen választ adna a kérdésre Pierre Anthon, hogyan válaszolnának a többiek, és végül elolvashatjuk az eredeti feleletet is.

Úgy gondolom, ezek az ötletek követik Langenhorst javaslatát, miszerint az órának megoldás- és alkotásorientált folyamatnak kell lennie. A regény itt nem a teológiai mondanivaló vagy a bibliai történet illusztrációjaként szolgál, hanem önálló helyet kap az órák során, és ha szóba is jön a *Szentírás* vagy egyéb vallási szöveg, annak értelmezése párhuzamosan zajlik a regény megbeszélésével.

A vallásra – jó esetben – olyan keret, amelyben az ember-Isten kapcsolat átélése mellett megjelenhetnek az egzisztenciális kérdések, az identitás problémái is. Ezeknek a kérdéseknek a megbeszéléséhez irodalmi alkotásokon keresztül is vezethet az út.



Lénárt-Muszka Attila (1987) Debrecen. A DE BTK anglisztika mesterszakán végzett, jelenleg az Irodalomtudományok Doktori Iskola Angol és észak-amerikai irodalomtudományi programjának hallgatója.

Lénárt-Muszka Attila

ZSINÓRIDENTITÁSOK JONATHAN SAFRAN FOER: *MINDEN VILÁNGOL*

Jonathan Safran Foer *Minden vilángol* című regénye a 21. századi amerikai zsidó irodalom egyik legnépszerűbb alkotása. A történet szerint a 90-es évek közepén Jonathan, egy fiatal New York-i zsidó író elindul, hogy felkutassa gyökereit Ukrajnában. Segítségére a helyi zsidó utazási iroda siet, amely kihelyez mellé egy magát vaknak valló sofőrt és unokáját, Alexet, az angolt nehezen értő és beszélő tolmácsot. Komikus kalandok után rátalálnak egy nőre, aki felismeri Jonathan nagyapját egy régi fényképen, de nem képes azonosítani a mellette álló rejtélyes alakot, aki a családi legendáriumban fennmaradt történet szerint megmentette őt a pusztítástól, ami faluját, Trachimbrodot eltörölte a föld színéről. Az utazás során esett kalandokat Alex meséli el tört. angolsággal.

A Jonathan által megírt fejezetekben Trachimbrod történelmének a rekonstrukcióját olvassuk. A történelmi narratíva 1791-ben kezdődik egy lovas szekér balesetével, amely után a falubeliek egy újszülöttet mentenek ki a Brod folyóból. A gyermeket egy öreg férfi gondjaira bízják, aki a folyó után nevezi el a kislányt. A történet 1943-ban szakad meg, amikor egy náci katonai egység támadása során elnéptelenedik a stetl.

A harmadik narratív szinten olvassuk Alex Jonathannek küldött leveleit, amelyekben többnyire a valóságot és fikciót elválasztó vékony határvonalra és egy megtörtént esemény manipulálhatóságára reflektál. Úgy tartja, hogy ha az írónak nem feladata az igazság bemutatása, akkor olyan történeteket kell kitalálnia, amelyek „prémiumabbak”¹ (258.) a valóságnál. Később különbséget tesz az igaz és „hűséges” (343.) történetek között: míg az előbbiek valós események leírásai, az utóbbiak megőrzik egy pozitív végki-fejletnek a lehetőségét. Alex nem tartja igaztalannak a „hűséges” történeteket, inkább úgy tekint rájuk, mint több olyan lehetséges történetvariáció közül egyre, amely emberi erőfeszítés által megvalósítható. Bár a levelezés nem egyoldalú, Jonathan válaszait csak az Alex leveleibe fűzött utalásokon keresztül ismerhetjük meg. A három narratív szál váltakozása arra vezeti rá az olvasót, hogy párhuzamot teremtsen a mitikus, vagyis konstruált múlt és a jelen valósága között.

1 Jonathan Safran FOER, *Minden vilángol*, ford. DEZSÉNYI Katalin, Bp., Ulpius-ház, 2003.

A regény központi szereplői olyan identitást keresnek, ami megszabadítja őket komplexusaiktól. Cselekedeteiket ismeretlen vagy feloldatlan érzelmi örökség irányítja, kríziseik kompulzív viselkedésben nyilvánulnak meg. A következőkben rávilágítok a stratégiákra, amelyeket egy stabil identitás hiányában alkalmaznak. Elemzésemnek elsődleges tézise alapján az azonosulás az egyén akaratának kérdése, tekintettel arra, hogy minden identitás konstruált. Utalok továbbá arra is, hogy mind az egyén kudarca bizonyos szerepek betöltésében, mind pedig a szerepekben való lét okozta csalódások abból erednek, hogy az egyén nem hajlandó felismerni identitása konstruáltságát.

Az alábbiakban az identitás forrását mint történelmi és családi örökségek rekonstrukcióját vizsgálom. Érvelésemben a hangsúlyt a rekonstrukció lehetetlenségére és következőképp az egyén tudatos identitásképző tevékenységére helyezem, amely folyamat kimenetele nem feltétlenül igazodik kizárólag egy adott tradícióhoz. A tradíció fogalmát olyan hamis biztonság forrásaként definiálom, amely a közösség által jóváhagyott, megkérdőjelezhetetlen elveken alapszik.

A Jonathan által megírt történetek az identitásképzés azon folyamatát mutatják be, amelyet az egyén saját múltjának rekonstrukciója során jár be. Trachimbrod kollektív eredetmítoszával indít, de azonnal delegitimizálja is a történetet. Annak ellenére, hogy a trachimbrodiak elfogadják és hitelesítik eredetmítoszukat az esemény évfordulójának megünneplésével és a történet színpadra állításával, felavatnak egy emléktáblát is, amelynek szövege ironikusan utal a falu eredetének történelmi megalapozatlanságára: „Ez a tábla jelzi a helyet (vagy a helyhez közel eső helyet) ahol egy bizonyos Trachim B szekere (legalábbis úgy hisszük) elsüllyedt. A steti hirdetménye, 1791.” (138.) A falubeliek nyilvánvalóan érzik egy közös történelmi identitásszimbólum szükségességét, de képtelenek azzal teljes mértékben azonosulni. Ennek ellenére ragaszkodnak hozzá, és később mintha a zárójeles megjegyzések nem is képeznék részét az emléktábla szövegének, hiszen a mítoszban való hitük vallásos hódolattá alakul, amelyet a Brod férjét ábrázoló szobor köré szőtt hiedelmekben élnek ki. Ő az a szereplő, aki egy fesztivál során felszínre hozza azt a zsák aranyat a folyó mélyéről, amelyet előzőleg Brod mint „Tutajkirálynő” (135.) dobott be. A próbatétel sikeres teljesítése legitimizálja a férfi megváltó szerepét és személyének mitizálhatóságát, és jogot biztosít neki arra, hogy Brod férjeként apja helyébe lépjen. Ez a népmesei történetfűzés pontosan beleillik a regény teremtésmítosz-jellegébe. A trachimbrodiak tehát anélkül, hogy ezt tudatosan felismernék, saját akaratukból és közösségi szinten hozzák létre mítoszaikat és hiedelmeiket.

A mítoszképzés folyamatában fontos szerepet kapnak az örökölt bölcsességek, amelyeket igazságtartalommal ruház fel a mantraszerű ismételtetés. Brod anya nélkül nő fel, és kívülállónak érzi magát a faluban. Számára tehát a vágyott valóságról szőtt történetek ismételtetése a környezetéből való szabadulás illúzióját jelenti, így egyfajta öngyógyításként működik. Árvasága csak ráerősít a módszer alkalmazásának nélkülözhetetlenségére, mivel „a szülő-gyermek kapcsolat olyan identitásokat biztosít, amelyek [...] gyakorlati-

lag pótolhatatlanok”.² Míg Brod tudatosan hoz létre a maga számára egy hamis narratívát, a falubeliek továbbra is az erre való önreflexió nélkül erősítik kollektív identitásukat, anélkül, hogy felismernék, a saját maguk által létrehozott tradíciók kötöttségei között élnek. Eme vakság alátámasztásaként idézi fel Jonathan a történetet, amely ősapjának, Brod férjének a szobrával esett meg: „Annyi látogató jött és fogdosta mindenhol, miközben kívánsága teljesüléséért könyörgött, hogy a végén az egészet havonta újra kellett önteni. Változó istenség volt, akit elpusztítottak, majd újrateremtettek imádói, a hitükkel pusztították el és teremtették újra.” (202.) A folyamatos javítások következtében tehát mindig a legfiatalabb utód képmása alapján alakul újra Brod férjének az arcképe.

Az arcmás, illetve az utódok és felmenőik arcának egyformasága egy folyamatosság-érzetet teremtő motívumhálónak bomlik ki a regényben, habár a szobor folytonos javítása egyúttal a szakadást is jelképezi. A falubeliek tudatos döntésén alapuló átalakítások következtében a Safran fiúk például a mitizált ősatya helyett csak saját magukat ismerik fel a szoborban. Így tehát, bár korábban utal a regény arra, hogy az ősapával való azonosulás fontos és stabil alapja az önmeghatározásnak, a szobor éppen ennek a lehetetlenségét példázza. A konstruált mítosz valóságában és a tradíció kontextusában tehát a folytonosság csupán egyfajta erőltetett (re)konstrukción keresztül valósulhat meg. Következésképpen a folytonosság, és ezáltal a múlt rekonstrukciója is csupán illúzióknak bizonyul.

A saját arc képe mint a szakadás szimbóluma jelenik meg akkor is, amikor Jonathan nagyapja elhagyja otthonát, házasságot köt, vagyis felnőtté válik. Új életének első reggelén a WC-csésze vizében vizsgálja meg tükörképét és nem ismer magára: a szöveg így utal arra az identitásvesztésre, amelyet a család elhagyása okoz. Ahogy Andrew J. Weigart megfogalmazza, a családi identitás elvesztése egyfajta „egyének közötti jelentős és pozitív kötelék lerombolása vagy megtagadása, amely központi jelentőségű személyes identitást biztosított az egyén számára”.³ A háttér, amely a közösségekben való eligazodást segítő szabályokat biztosította, tehát elveszett a nagyapa számára, mellyel párhuzamosan eltűnt őseihez való hasonlósága is. Az elszakadást traumaként éli meg, új környezetében még nem képes beleilleszkedni szerepébe. A folytonosság effajta törekenysége és a családi szerepek megváltozásából (fiúból férj) fakadó új identitás megképzésének az igénye arra bizonyíték, hogy a családi identitás csupán konstrukció, amely az emberek társadalomban való működését hivatott biztosítani. Az áldozat, amelyet Jonathan nagyapja hoz családi kötelékeinek szétszakításakor, arra kényszeríti, hogy új kötelékeket, egyben egy új identitást hozzon létre. Így a diszkontinuitás tüneteként válik értelmezhetővé zavara saját képmása láttán.

A történelmi narratívákra támaszkodó identitáskeresés abszurditása a bolond Sofiowka történetében rajzolódik ki leginkább, hiszen annak ellenére, hogy képtelen

2 Andrew J. WEIGERT, ROSS HASTINGS, *Identity Loss, Family, and Social Change*, *American Journal of Sociology*, 1977/6, 1174. (Az idézeteket saját fordításomban közlöm. – L-M. A.)

3 *Uo.*, 1171.

megjegyezni bármit is, az ő beszámolója alapján azonosítják a folyóba fordult szekér tulajdonosát, aki ezáltal a falu névadója is lesz. Fogyatékosága fontos szimbólumot vezet be a történetbe: a fehér zsinórt. Amikor Sofiowka meg akar jegyezni valamit, zsinórokat teker a teste köré. De hogy ne felejtse el, amit rábíztak, csomókat köt rájuk, hogy a folyamat végén csupán maga a zsinór maradjon meg emlékezetében. Az emlékezés képtelenségéből eredő feszültségét nyilvános önkielégítésben éli ki, amely azonban sosem hozza el számára a megelégedés érzését. Amikor a lovas szekér a Brodba borul, fehér zsinórok emelkednek a felszínre anélkül, hogy bármihez is oda lennének erősítve. Trachimbrod napján, a fesztivál idejére a falubeliek fehér zsinórral kötik össze a falu különböző pontjait, utalva a tradíciókból fakadó megkötöttségre, összekapcsolódásra. A falu lakói elszántan törekszenek arra, hogy fenntartsák az emlékek csomóit, ahelyett, hogy hagynák azokat továbbbúszni, mint ahogy azt tették a kollektív „történelem előtti” időkben. Bármennyire is igyekeznek azonban, valódi megkönnyebbülést nem nyújt számukra a zsinórbörtön biztonsága, hiszen a falubeliek is küszködnek identitászavarokkal.

Ha Sofiowkával ellentétben az egyén képes megőrizni emlékeit, a jelenét és jövőjét befolyásoló emlékeket is képes megszűrni, ha nem is teljes kontrollt gyakorolva emlékezete felett. Amikor Yankel, Brod mostohaapja megöregszik, és felismeri, hogy fokozatosan romlik emlékezőtehetsége, mindent, amit megőrzésre méltónak ítél, felírja hálószobájának a falára. Így bár megvan a lehetősége arra, hogy tudatos szelekció útján változtasson önképén, a falra csupán negatív, illetve fájdalmas emlékeket ír fel: a nevét (amelyet a feleségének a szeretőjétől vett át), azt, hogy a felesége elhagyta, hogy nem hisz a halál utáni életben, hogy nem szereti a zöld színű zöldségeket, hogy a Görnyedtek gyülekezetéhez tartozik, és hogy szereti Brodot. Hatalmas teherként nehezedik rá múltja, amitől bár igyekszik megszabadulni, próbálkozásai mindig sikertelenek. A sikertelenség azonban nem sorsszerűségből fakad, hanem abból, hogy valójában nem akarja elengedni a múltját. Bár kínozzák emlékei, és a lehetősége is megvan arra, hogy élete fénykorára emlékezzen a borzalmak helyett, ő mindent elutasítja. Ebben az értelemben cselekedete tragikus paródiája az identitás személyes múltra való felépítésének. Cselekedetei bizonyítják, hogy, a saját valódi élettörténete nem determinálja önmeghatározását, hanem éppen ellenkezőleg, ő a maga sorsának alakítója.

A Jonathan narrálta történet alternatívát nyújt Sofiowka örültségével és Brod mostohaapjának aszkétizmusával szemben, amennyiben figyelmen kívül hagyja a kollektív történelmet. Az írófigura tevékenysége az események kívülállóként való elbeszéléséből az aktív részvételébe fordul át akkor, amikor már nem konkrét történelmi események körülményeit akarja feltárni, hanem a személyes emlékek érzelmi vetületeit. A regény egy pontján Jonathan, a Nagyapa és Alex elgondolkoznak, hogy vajon nem lenne-e érdekesebb Odesszába menni és szerelmet találni, mint „mereven keresni”. Maga Jonathan fogalmaz így: „Talán Odesszába kéne mennem [...] Ott beleszerethetnék valakibe. Mintha több értelme lenne, mint Trachimbrodnak.” (162.) Ezzel párhuzamosan megszűnik a keresés tudományos jellege. Jonathan (a narrátor) felismeri, hogy az egyes ember teljesség-

gében felidézhetetlen története az, ami igazán fontos az identitásképzés folyamatában. A művészet és az individualitás veszi át a történetírás helyét. Mindezek alapján bár a történelmi folytonosság érzése szükséges egy stabil identitás kialakításához (az író számára ez a családi történelmének erősen fikcionális feltárása), de szintén nélkülözhetetlen annak a felismerése, hogy ez az identitás konstruált.

Alex karaktere saját elbeszélésében közvetetten az apja elvárásai alapján bontakozik ki. Ő az a szereplő, aki ráerőszakolja fiára a hagyománykövetést mind passzív-agresszív módon, mind pedig fizikai erőszakot alkalmazva. Mindenki, aki az apa befolyása alatt él, azt vallja, hogy az egyénnek egy másik családtag érdekében azt is meg kell tennie, amit egyébként utál, hiszen ez a családi szeretet és összetartozás egyértelmű bizonyítéka. Alex igyekszik elkerülni, hogy „nyomasszon” bárkit is, mert ez „társadalmi konvenció.” (9.) Hogy apja elismerését elnyerje, materialista önképet alakít ki. Dicsekszik a híres szórakozóhelyeken való költekezéseivel, nőügyeivel, szexuális teljesítményével, és külön hangsúlyt fektet péniszének átlagon felüli méretére. Mint angolszakos egyetemista, csodálja az amerikai kultúra patriarchális, macsó mítoszait, de igyekszik bebizonyítani, hogy Ukrajna is van olyan „premiüm” hely, mit az Egyesült Államok. Kisebbségi komplexusa tehát abban is megnyilvánul, hogy a ráerőszakolt hagyományt túlzóan és művi hazaszeretettel ábrázolja leveleiben. Úgy hiszi, hogy a baseballt Ukrajnában találták fel, hogy New York városát Lviv terve alapján építették, és alig hisz a fülének, amikor Jonathan felvilágosítja arról, hogy a II. világháborúban az ukránok kegyetlenebbül viselkedtek a zsidókkal, mint a nácik.

Alex macsó identitása tettetettnek bizonyul, amikor beismeri, hogy nem jár híres éjszakai klubokba, és sosem feküdt még le senkivel, a pénzt pedig gondosan gyűjti, hogy Amerikába költözhessen az öccsével. Az életét a következő, Jonathan által írt történetvázlat változtatja meg: „Azt mondta az apjának, hogy majd ő gondját viseli anyának és Kicsi Igornak. Ki kellett mondania, hogy igaz legyen. Végül készen állt. [...] [Alex kimondta]: nem vagy az apám.” (231.) Később mindezt valóban megteszi, amely bizonyítja, hogy egy konstruált narratíva képes felülrni a hagyomány diktálta szabályokat. Ez a fordulat rávilágít arra a belátásra is, hogy amíg egy narratíva konstruálható, addig lehetséges annak a közösség, illetve az egyén általi alakítása is.

Alex leveleiből kitűnik, hogy a „merek keresés” befejezetlen marad, de ennek ellenére minden útitársa elégedett. Ahelyett hogy kudarcként tekintenének a megtett útra, a szereplők rádöbbennek arra, hogy a múlt tényközpontú ismerete, illetve az önazonosság tényfeltáró küldetéshez hasonló keresése nem a megfelelő módszer az identitásválságuk feloldására. Bár a folytonosság és bizonyos kulturális szabályokhoz való ragaszkodás nem kerül ki eszköztárukából a társadalomban való eligazodás során, az identitás konstruáltságát tudatosítva megszabadulnak azoknak a traumáknak az emlékéitől, amelyek korábban személyiségválságukat idézték elő.

Rubóczki Babett (1986) Debrecen. A Debreceni Egyetem volt amerikanisztika mester-szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja, a DETEP egykori résztvevője.

Rubóczki Babett

■ KÍSÉRTETIES MÁSSÁG SZEXUÁLIS ÉS SZÖVEGI KÉPMÁSOK ERNEST HEMINGWAY MR. ÉS MRS. ELLIOT ÉS AZ IDŐVÁLTOZÁS CÍMŰ NOVELLÁIBAN*

„Ami kísérteties, az queer. És ami queer, az kísérteties.”¹

Ernest Hemingway műveiről az az általánosan elfogadott nézet él napjainkban is, hogy írásai leginkább maszkulin témákról, a háborúról, bikaviadalokról és „férfias” férfiakra szól. Az 1980-as évektől kezdve a kritikai diskurzus számtalan olyan Hemingway-művet vizsgált, melyek alátámasztják, hogy Hemingwayt mint írórt erősen foglalkoztatta a szexuális és nemi identitás elbizonytalanodása, illetve az identitáshatárok közti átjárhatóság. A pályafutása kezdeti szakaszában írt két novellája, a *Mr. és Mrs. Elliot* (1924-25) és az *Időváltás* (1931) olyan szerelmi háromszöget mutat be, melyben a feleség vagy barátnő azonos nemű párkapcsolat mellett dönt, így a leszbikus nő mint a szexuális Másik a férfi szereplők szexuális és nemi elbizonytalanodásának potenciális ágensévé válik.

A tematikai hasonlóságaik ellenére a korábbi kritikai olvasatok nem sok figyelmet szenteltek ezeknek az írásoknak, illetve leginkább a homoszexualitás diskurzusára korlátozva vizsgálták őket. Carlos Baker, Hemingway egyik legjelentősebb önéletrajzírója, a heteroszexuális kapcsolatok felszíne mögött megbújó abnormális szexualitást emeli ki közös pontként a két elbeszélésben.² J. F. Kobler az *Időváltásról* írt 1970-es tanulmányában hasonlóképp amellett érvel, hogy a férfi főhős, Phil kezdi elfogadni saját látens homoszexualitását, amikor szembesül a barátnője szexuális devianciájával.³ Bár Warren Bennett eltávolodik ettől a leegyszerűsített értelmezéstől, Phil változását a masz-

* Köszönet a fájó hirtelenséggel eltávozott tanárnőmnek, dr. Varró Gabriellának, aki elindított a Hemingway-kutatás útján, dr. Paulina Palmernek, akinek a hozzájárulása nélkül nem készült volna el az esszé, és dr. Németh Lenkének az áldozatos munkájáért és témavezetéséért.

1 Nicholas ROYLE, *The Uncanny*, Manchester, Manchester University Press, 2003, 43.

2 Carlos BAKER, *Hemingway: The Writer as Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1956, 139.

3 J. F. KOBLER, *Hemingway's The Sea Change: A Sympathetic View of Homosexuality*, Arizona Quarterly, 1970/26, 322.

kulin identitásának elvesztéseként, és így férfiasságának feminizációjaként értelmezi.⁴ Állításom szerint azonban az elbeszélések szereplőinek szexualitása nem szorítható a homo/heteroszexualitás opozíciós kategóriákba. A főhősök szexuális identitása inkább *queer*ként definiálható, és az ebből eredő nemi és szexuális frusztrációjuk a freudi kísérteties (*uncanny*) fogalmával jellemezhető.

Jelen dolgozatban megkérdőjelezem a korábbi dichotomikus olvasatokat a „queer uncanny” kritikai fogalom alkalmazásával. A terminus a posztmodern queer-elmélet és a Freud által definiált kísérteties közti potenciális hasonlóságokat és átfedéseket hangsúlyozza. A kifejezéssel és annak elméleti alapjaival két nemrégben megjelent tanulmány foglalkozik. Olu Jenzen 2007-es tanulmánya vezeti be fogalmat, amelyet Paulina Palmer 2012-ben megjelent irodalomkritikai munkája kibővítve alkalmaz posztmodern angol irodalmi művek olvasataiban. Az írások hangsúlyozzák, hogy a kísérteties azon tulajdonsága, hogy elmosza a határokat ismert és ismeretlen, az én és a Másik közt, párhuzamba állítható a queer-elmélet identitásfogalmával, mely megkérdőjelezi és lebontja a homo/heteroszexuális bináris kategóriákat, és a stabil nemi identitás helyett azok átjárhatóságára hívja fel a figyelmet.⁵ Palmer szerint a kísérteties további motívumai, mint az ismétlési kényszer, illetve az elfojtott visszatérése szorosan kapcsolódnak Freud kettőződés-vagy hasonmás-konceptiójához, melyek jellemzik a queer (elsősorban transzszexuális) identításban rejlő kettősséget és osztottságot is.⁶ Hasonlóképpen az elbeszélésekben a szexuális elbizonytalanodás karakteri és szövegi kettőződés formájában is megjelenik. A karakterek szövegi reprodukciókban elkövetett hibái – mint a gépírás vagy irodalmi idézés – megkettőzik és egyben tükrözik a novellák főhőseinek szexuális frusztrációját.

SZEXUÁLIS MÁSSÁG ÉS NYELVI LIMINALITÁS

A szexuális frusztráció mindkét elbeszélésben összekapcsolódik az irodalmi szöveg reprodukálásában megjelenő kudarcokkal. A *Mr. és Mrs. Elliot* egy rossz, érzelmileg üres házasságot mutat be, melyben a szexuális és szövegi reprodukciós kísérletek egyaránt meddőek és gépiesek. Az első sorok bevezetik a friss házások fő problémáját, a gyermektelenséget: „Mr. és Mrs. Elliot nagyon-nagyon igyekezett, hogy gyerekük legyen. Annyiszor

4 Warren BENNETT, „*That’s Not Very Polite*”: *Sexual Identity in Hemingway’s The Sea Change = Hemingway’s Neglected Short Fiction: New Perspectives*, ed. Susan E. BEEGEL, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1989, 233, 238.

5 Olu JENZEN, *The Queer Uncanny*, eSharp, 2007/9, 1; Paulina PALMER, *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*, Cardiff, University of Wales Press, 2012, 4.

6 PALMER, *i. m.*, 8, 91.

igyekeztek, ahányszor csak Mrs. Elliot kibírta.”⁷ A biológiai természetlenségükből eredő szexuális frusztrációjukat Hubert és Cornelia áthelyezik, és egyúttal belefojtják az írás mint mechanikus szövegi duplikáció aktusába: „Hubert közben sok verset írt és Cornelia legépelte neki. Nagyon hosszú vers volt mindegyik. Hubert nagyon szigorúan vette a hibákat, és újragépelte az egész oldalt, ha egyetlen hiba volt benne. Az asszony sokat sírt, és több ízben megpróbálták, hogy gyerekük legyen, mielőtt Dijonból távoztak.” (71.) Ahogy a szexuális aktus, úgy Hubert verseinek hibátlan szövegi reprodukciója is elvetélt kísérlet Cornelia számára.

Cornelia nem csak szövegi hibaként íródik be a házasságba, hanem – a férj által képviselt heteronormatív diskurzus szempontjából – magával a hiba fogalmával válik azonosossá. A rendszeres kudarcokat megelégtelve a feleség áthívja tengerentúlról a barátnőjét, és ettől kezdve együtt alszanak a házaspár ágyában. Cornelia látens lesbikussága – a másolási hibái tükrén keresztül olvasva – Judith Butler *abjekt* fogalmával jellemezhető. Butler az abjekt fogalmát diskurzív folyamatként értelmezi, érvelése szerint a társadalom kirekeszti és „másnak” bélyegzi azt a szubjektumot, amelyik rosszul idézi vagy másolja a nemi normákat.⁸ Így a feleség szexuális mássága a heteronormatív diskurzus szempontjából is „rossz másolatként” írható le, hiszen a gépelési hibái analóg módon tükrözik az arra való képtelenségét, hogy megfeleljen az anyaság nőkkel szemben támasztott elvárásainak. Mivel nem felel meg teljesen sem a szexus, sem a hibátlan másolás társadalmi konvencionának, így Corneliát a szexuális mássága liminális – a szexuális és textuális szféra közti – pozícióba helyezi.

Az *Időváltás* névtelen nőalakja nyelvileg hasonlóképp határhelyzeti pozícióban jelenik meg a heteronormativitás szempontjából. Formáját tekintve az elbeszélés egy, a bizonytalanságot önmagában hordozó, nehezen megfejthető párbeszéd, melyben a lány bejelenti a barátjának, Philnek, hogy elhagyja őt egy másik nőért. A kettőjük beszédmódja a lány lesbikus vágyairól azonban élesen különböző. Phil egyértelműen kényelmetlenül érzi magát a lány bejelentésétől, és hagyományos moralizáló, homofób diskurzusba menekül, amikor a barátnője lesbikus vágyait „bűnként”, majd később „perverzióként” írja le. (332, 333.) Ezzel szemben a lány egyértelműen visszautasítja a szexuális másságának nyelvi kategorizálását, és a saját deviáns vágyainak kifejezésére olyan nyelvileg meghatározatlan szavakat használ, mint „dolog”, „az”, „ezt”: „Egyáltalán ne nevezd meg. Semmi szükség arra, hogy nevet adj neki. Pedig ez a neve. Nem – mondta a lány. Sokféle dolgokból vagyunk mi összetéve. Ezt a bölcsességet te is tudod [...]” (333.)

7 Az idézetek az alábbi kiadásból származnak: *Ernest Hemingway művei*, ford. ANDRÁS T. László, et al., Bp., Magyar Helikon, 1970, 69. – A további idézetek oldalszámait a főszövegben, zárójelben közlöm.

8 Judith BUTLER, *Jelentős testek: a „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. BARÁT Erzsébet, SÁNDOR Bea, Bp., Új Mandátum, 2005, 21–22, 26–29.

A kontextusban tárgyi megnevezést helyettesítő „dolog”, „az”, „ezt” névmások többértelműsége összeköti a szexuális devianciát a kísértetiesessel. A kísérteties soha nem a szubjektum számára teljesen ismeretlen dolgot jelöl, sokkal inkább az idegenségben rejlő ijesztő ismerősséget hangsúlyozza.⁹ Így a lány a szexuális másságának leírására használt retorikája a kísértetieset idézi, hiszen utal valami ismert tudásra, ami ugyanakkor nyíltan nem mondható ki, a logocentrikus nyelv kategóriába nem szorítható be. A verbális rögzíthetetlenség egyrészt visszautal a szexuálisan deviáns barátnő névtelenségére a szövegben. Másrészt a lány által használt ambivalens jelentésű szavak a határok diskurzív elmosásával hangsúlyozzák a szexuális másság kifejezésének nyelvi korlátait.

Bár szexuális alteritásuk nyelvileg egyaránt kívülállóvá teszi a névtelen barátnőt és Mrs. Elliotot, Mrs. Elliottal ellentétben az *Időváltás* női szereplője nem törekszik kétségbeesetten megfelelni a logocentrikus nyelv konvenciójának. A lány retorikája sokkal inkább a normatívval (és kirekesztővel) szembeni ellendiskurzusként jellemezhető, hiszen eltérően Mrs. Elliottól, nem próbálja meg Judith Butler-i értelemben „citálni” a szexust hagyományosan definiáló nyelvi normákat. A barátnő újrafogalmazza, és mint értéket és erényt vezet be szexuális alteritása nyelvi kifejezhetetlenségét a diskurzusba azáltal, hogy kifejezetten megtiltja Philnek a másságának megnevezését, azaz kirekesztő „felcímkézését”.¹⁰ Diskurzív értelemben tehát a lány szexuális mássága queerként definiálható, hiszen „magát a »queer« jelölést olyan jelölésváltoztató gyakorlatként értelmezhetjük, amelyben a »queer« megnevezés megalázó erejét a visszájára fordítják, hogy immár a szexuális legitimáció feltételeire való rákérdezés alapját jelentse”.¹¹

NEMI ELBIZONYTALANODÁS ÉS A KÖLTŐI NYELV

A novellákban a költői nyelv mint hagyományosan maszkulin terület a férfi főhősök szexuális frusztrációjának a helye. Hubert kíméletlen szigorúsága a felesége gépelési hibáival szemben jelzi, hogy költőként a hanyatló maszkulinitásának fenntartására használja az irodalmi nyelvet. Hemingway szatirikusan ábrázolja Mr. Elliotot, aki megrögzött híve a házasság előtti szűziességnak és a „testi és lelki tisztaság[nek]”, amit Hubert „becsületes életnek” nevez. (70.) Mr. Elliot ragaszkodása a hibátlan másolás szövegi normájához egyben tükrözi a társadalmi normatíváknak való megfelelési kényszerét. Habár Hubert sikeres és termékeny szerzőnek tűnik, költészete – csakúgy, mint Cornelia gépírása – automata módjára írt szövegek mechanikus halmozásból áll, hiszen „nagyon hosszú költeményeket írt, nagyon gyorsan”. (70.) Így az irodalmi aktivitása a kísérteties ismétlési kényszerével jellemezhető. A szövegiség terén a férj erőtlen maszkulin identitását jelzi,

9 Sigmund FREUD, *The Uncanny*, trans. David McLINTOCK, London, Penguin, 2003, 148. http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_Uncanny.pdf [Letöltés ideje: 2015. május 25.]

10 „Ne nevezd bűnnek! – mondta a lány. – Udvariatlan vagy.” (333.)

11 BUTLER, *i. m.*, 220.

hogy a versírási tevékenysége végül átveszi a házaspár szexuális aktusainak helyét. Hubert a feleség lesbikus szeretőjének megérkezése után az éjszaka leple alatt, a szobájába visszavonulva írja verseit.

Cornelia másolási hibái tehát szimbolikusak és nemcsak a saját, hanem a férje arra való képtelenségét is tükrözik, hogy az irodalmi nyelv közegében tartsa fent a társadalmi normák által előírt nemi szerepeket. A szexuális és textuális hibák ilyen jellegű analógiája Colleen Lamos szerint olyan kanonikus modernista férfiszervezők műveire is jellemző, mint T. S. Eliot, James Joyce vagy Marcel Proust.¹² Lamos amellet érvel, hogy ezekben a modernista narratívákban a szöveghibák a társadalmi konvenciók határszegésének megtestesítői és ilyenformán a deviáns szexuális vágyak felszínre törésének helyei.¹³ Mrs. Elliotnak nemcsak a szexuális devianciája határsértő, hanem a szövegek reprodukciójára irányuló munkája is, hiszen gépelési hibái megsértik a férje által hangsúlyozott hibátlan másolás szövegi konvencióját. Hubert minden szigorúsága és Cornelia minden erőfeszítése ellenére a feleség másolási hibái rendszeresen megismétlődnek. Így Cornelia transzgresszív hibái révén az elfojtott visszatérésnek a textuális manifesztációjává válnak. Hubert nem képes a felesége írását a szövegi konvenciók keretein belül tartani, és ez a kudarc tükrözi az írás aktusába fojtott azon félelmét, hogy nem tud megfelelni társadalmi értékrend által előírt férfias viselkedésnek.



Az *Időváltásban* Phil nemi elbizonytalanodásának szövegi tükré maga a költői nyelv. A férfi a barátnője lesbikus vágyait a bűn egy irodalmi metaforájával írja le, amikor sikertelenül próbál idézni Alexander Pope *Értekezés az emberről* című művének második leveléből, így az idézet fragmentált és hiányos lesz: „A bűn olyan undok arcú szörnyeteg» – mondta a fiatalember keserűen – , »hogy... pam-pam szembe nézni pam-pam nem lehet. Míg végül pam-pam el nem fogadod.«” (332.) Ezzel szemben Pope hiánytalan sorai így hangoznak: „A bűn olyan undok arcú szörnyeteg, hogy egy pillantás is elég hozzá, hogy gyűlöld. Azonban sokszor látva és ismervén az arcát, először megtűrod, majd szánod, míg végül elfogadod.” [kiemelés tőlem – R. B.]¹⁴ Az idézet kimondott és rejtve maradt részeinek összehasonlítása olyan, a kísértetiesre jellemző oppozíciókat sejtet, mint az ismerős/ismeretlen, láthatóság/láthatatlanság, valamint a nemi másság

12 Colleen LAMOS, *Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T. S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 1–2.

13 *Uo.*, 12.

14 Alexander POPE, *Essay On Man and Other Poems*, New York, Dover Publications, 1994, 58.

szörnyként (a Másikként) történő metaforizációját sugalmazza, ami kezdetben az utálat tárgya a vele szemben álló Én számára. Érvelésem szerint a Pope-idézet az említett binaritások köré épül, amelyek a történet végén összeomlanak. Ez a határolás szorosan összefügg Phil szexuális mássághoz történő viszonyának gyökeres megváltozásával, illetve a homo/heteroszexuális identitáshatárokat definiáló normák elbizonytalanodásával, amire az elbeszélés címe is utal.

Az elbeszélés eredeti angol címe, *The Sea Change* intertextuális utalás Shakespeare *A vihar* című drámájában Ariel dalára. A szövegben a „sea change” egy olyan hirtelen bekövetkező mélyreható változásra utal, amely transzgresszív, elmosza az élet és halál közti különbséget, hiszen Ariel gyönggyé és korallá változtatva Ferdinánd apjának földi maradványait, immortalizálja őt. A polimorf és nemileg definiálhatatlan Ariel által előidézett ontológiai határolás párhuzamba állítható a freudi kísérteties hasonmásfigurájának identitást destabilizáló és kétséget előidéző tulajdonságával.¹⁵

A Pope-pretextus tehát szövegtükörként Philnek a cím által is jelölt átalakulására utalt, amely összefügg a bináris kategóriák összeomlásával. Az idézet előrevetíti Phil változásának természetét. A verssorok a nemi mássággal szembeni attitűdváltásra utalnak, hiszen a szexuális másságtól mint a bűn externalizációjától annak az internalizációja és elfogadása felé halad. A korábbi kritikai olvasatok azt a pillanatot emelik ki Phil transzformációjaként, amikor úgy dönt, hogy elengedi a lányt. Ezt a pillanatot Kobler és Bennett is Phil heteroszexuális identitásának kríziseként értelmezi. Kobler szerint a Philben bekövetkező változás a saját látens homoszexuális identitásának elfogadására utal, melynek kulcsmomentuma a barátnője szexuális másságával való szembesülés.¹⁶

Érvelésem szerint azonban a Philben bekövetkező hirtelen változás a szexuális mássághoz való viszonyában bekövetkező gyökeres attitűdváltásként is leírható. A férfi nem akarja meghallgatni a lány magyarázatát, és a homofób diskurzusba helyezkedve eltávolítja magát a szexuális devianciától. Azonban váratlanul a következő kijelentést teszi: „S ha majd visszajössz, mindent el fogsz mondani.” (334.) Phil hirtelen érdeklődése a lány lesbikus kalandjának minden részlete iránt a másságnak egy olyan fajta elfogadásra utal, amely öncélú és a férfi voyerisztikus vágyainak kielégítésére használ. Ezzel a fordulattal Hemingway olyan heteroszexuális férfiként ábrázolja Philt, aki saját előnyére fordítja a nő lesbikuságát azáltal, hogy nem elutasítóan kezeli azt, hanem mint az erotikus élvezet forrását.

Phil megváltozott attitűdje a kísértetiesre jellemző episztemiológiai bizonytalanságot idéz elő. Nem ismeri fel saját hangját, illetve belenézve a bártükörbe többször hangot ad annak a frusztrációjának, hogy megváltozott és „másnak” látja magát. A Pope-pretextus mint a szöveg kicsinyítő tükre tehát épp azt a pillanatot értelmezi, amikor Phil a nem-metaforikus tükörbe tekintve önnön képmását érzékeli idegenként. Pope eredeti sorai a

15 FREUD, *i. m.*, 140–141.

16 KOBLER, *i. m.*, 322.

bűnt szörnyszerű női tekintetként jelölik.¹⁷ Azonban a bűnnek ez a korábbi externalizált felfogása összekeveredik Phil saját, idegenként észlelt tükörcképével, amikor a bártükörben önmagát vizsgálva megállapítja: „Különös dolog a bűn.” (334.) Huberthez hasonlóan Phil is a nőt mint a Másikat tekinti a hiba forrásának, hiszen a Pope-idézet segítségével a barátnője szexuális alteritását a bűn fogalmával azonosítja. A tükörbe nézve saját máságát viszont nem csak külső, hanem belső átalakulásként érzékeli, amikor a csaposnak a következő kijelentést teszi: „Megváltoztam, James [...]. Egész más embert láthat most bennem.” (334.)

Phil önmagán észlelt változása a bizonytalanságból ered, hogy a határok a homoszexuális Másik és heteroszexuális Én, illetve a külső és a belső közt összemosódnak. Az elbeszélés metaforikus címe, ami a tenger által okozott változásra utal, szintén alátámasztja a határok fluiditásának és átjárhatóságának gondolatát. Így a materiális tükör és a főszereplőben végbemenő folyamatokat nyelvileg tükröző utalások (a Pope-idézet és az elbeszélés címe mint intertextus) a korábbi kritikai olvasatok megkérdőjelezhetőségéhez is elvezetnek. Phil átváltozása nem a homoszexuálissá válásában rejlik, hanem annak a kísérteties jelenségnek a felismerésében, hogy a homo- és heteroszexuális bináris kategóriák közti határok összefolynak, amely elbizonytalanítja és idegenné teszi eddigi heteroszexuális identitását.

Az elemzésre kiválasztott novellákban megjelenő nemi- és szexuális identitásválság árnyalt ábrázolása alátámasztja azt a belátást, hogy a szexuális másság diskurzusa nem szorítható a homo- vagy heteroszexualitás dichotomikus kategóriáiba. A binaritások összeomlása az elbeszélésekben azokkal a műveletekkel is összefüggésbe kerül, melyeket a szereplők folytatnak az irodalmi szövegekkel: a roncsolt idézetek és a másolási hibák maguk is a nemi önazonosságtudat elbizonytalanodásának kísérteties tapasztalatát tükrözik.

17 „Yet seen too oft, familiar with her face.” POPE, *i. m.*, 58.

Pálóczi Alexandra (1993) Debrecen. A DE-BTK kommunikáció- és médiatudományi szak MA II. éves hallgatója. A Hatvani István Szakkollégium és a DETEP tagja, az FM90 Campus Rádió munkatársa.

Pálóczi Alexandra

SZÍNHÁZ, MASZK NÉLKÜL A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ ARCULATVÁLTÁSA

A nyugat-európai és észak-amerikai kultúrában már nagy hagyománya van a kultúra és a művészetek menedzselésének, az *arts and business* fogalmak összekapcsolásának: Magyarországon azonban csak az elmúlt években indult el egyfajta változás a kultúra bizonyos területein, azon belül a színházi szférában is. A szellemi termékeket „forgalmazó” intézmények nagyobbik hányada korábban tudatos kommunikációs stratégia nélkül működött, azonban a 2000-es évek elejétől kezdve elindult egy lassú és folyamatos változás. A kulturális intézmények új utakat kezdtek keresni működésük és kommunikációjuk tekintetében egyaránt. Dolgozatomban elsősorban a színházi szférában bekövetkezett változásokat vizsgálom, azon belül a budapesti Katona József Színház arculatváltását, amely 2011-ben kezdődött. A Katona mindig is sajtóságos helyzetben volt a magyar színházi életben. Kutatásomban ennek az intézménynek a szerepét, színházi jelentőségét, marketingkommunikációs tevékenységét és arculatváltását elemzem, mely egyébként e sajtóságos helyzetből kiindulva szintén egyedülálló módon történt meg.

MÓDSZERTAN

A kutatás elkészítéséhez mindenekelőtt a kulturális PR és marketing tágabb területén, majd alkalmazottan a színházi menedzsment témakörében tájékozódtam. Az elolvasottak alapján dolgoztam fel a színház online és offline kommunikációs felületeken való megjelenését. Az arculatváltás még alaposabb megértéséhez interjút készítettem Nagy Barnával, a Kreatív Vonalak ügyvezető igazgatójával, valamint Gricz Istvánnal, a Katona József Színház kommunikációs és értékesítési vezetőjével. A Kreatív Vonalak munkatársa által benyújtott logó nyert a színház által kiírt logópályázaton 2011-ben, és ez a cég tervezte meg az új weboldalt és az arculatot is. Gricz István 2011-től lett a Katona munkatársa, ezért az ő személyéhez is köthető az új korszak kezdete, hiszen addig nem volt kommunikációs vezető a színházban.

AKTUÁLIS KÉRDÉSEK A KULTÚRA, GAZDASÁG, MŰVÉSZETMENEDZSMENT ÉS SZÍNHÁZ VISZONYÁBAN MAGYARORSZÁGON

1. Kultúra a közgazdaságban

Kiindulásképpen Magyar Beck István álláspontját idézem a kultúra piacodásáról, Szerinte „egyfelől minden, embertömegeket elérő kultúra pozitív hatású, ha elvei az életet szolgálják. Ugyanakkor jól képzett és magas színvonalú közönség nélkül a kultúra piaci mechanizmusai gyilkos hatással vannak a kultúrára”.¹ Eszerint csak akkor működhetnek jól és a művészetekhez méltóan a piaci mechanizmusok a kultúrában, ha egy jól képzett és magas színvonalú közönség értelmezi azokat. Ezt azonban nem lehet sem szabályozni, sem pedig irányítani. Szerencsére az elmúlt évek példái azt mutatják, hogy nem csak akkor lehet sikeres egy kezdeményezés, ha értő közönség értelmezi azokat, hanem akkor is, amikor a magaskultúra intézményei mindenki számára dekódolható üzeneteket fogalmaznak meg, és kreatív kampányokon keresztül viszik közelebb a kultúrát az emberekhez. Ezt kitűnően példázza majd a Katona József Színház arculatváltása, és azóta is tartó marketing-, illetve kommunikációs tevékenysége. A könyv ezen állítása tehát nem látszik beigazolódni, s összességében is érzékelhető, hogy a szerző marxista módon közelíti meg ezt a kérdéskört a politikai gazdaságtan fogalmait használva, emiatt nem terjedhetett el igazán a fogalomhasználata sem.

2. Művészeti menedzsment Magyarországon

Az Arts and Business kiadásában készült el az *Új utak a művészeti menedzsmentben* című kötet 2011-ben, amely keretbe foglalja „e multidiszciplináris szemlélet részterületeit”, valamint átfogó és úttörő módon mutatja be a „korszerű kultúramenedzsment fogalom témaköreit”, és esettanulmányok segítségével szemlélteti a különböző gyakorlatok megvalósulásait.² A kötet egyik jelentős tanulmánya Inkei Péter az *Állami kultúratámogatás és kulturális politika Magyarországon* című értekezése, amely összefoglalja a rendszerváltás utáni kultúrpolitikát 1990-től 2010-ig. A szerző azt tapasztalja, hogy a volt szocialista országok esetében még máig érzékelhetőek az előző rendszer nyomai, emiatt a kulturális politikában is eltérő gyakorlatok mutatkoznak Nyugat-Európához képest.³

Emiatt lehet az – még ha Magyarországra nem jellemző általánosságban –, hogy a hazai kulturális intézmények nagyobbik része már rendelkezik tudatosan felépített stratégiával, de ezek közül is van néhány olyan intézmény és szerveződés, amelyek az élen

1 MAGYARI BECK István, *Kulturális marketing és kreatológia*, Bp., Semmelweis Kiadó és Multimédia Stúdió, 2006, 148.

2 *Új utak a művészetmenedzsmentben*, szerk. DÉR Csaba Dezső, ZACHAR Balázs, Bp., Arts and Business, 2011, 5.

3 INKEI Péter, *Állami kultúratámogatás és kulturális politika Magyarországon = Új utak a művészetmenedzsmentben*, i. m., 8.

járva követendő példaként szolgálnak a többi intézmény számára. A színházi szférában ezt a jó példát jelenti a Katona József Színház.

3. Színházprofilok

A magyar színházakat különböző kategóriákba sorolhatjuk. Vannak kőszínházak, amelyek állandó játszóhellyel és hivatásos társulattal rendelkeznek, illetve vannak olyan társulatok, amelyeknek nincs egy állandó játszóhelye, ahol az előadásait játszhatnák.

Profil szerint megkülönböztetünk népszínházat, nemzeti színházat és művészsínházat. A Katona József Színház művészsínház, hiszen aktuális társadalmi problémákra reflektálnak művészetükkel, és elsősorban kortárs szerzők darabjait játsszák. „Mindazonáltal az elmúlt 30 évben számos jó előadás született különböző játszóhelyeken Budapesten, de a »Katona« lett a par excellence »művészsínház« és »intézmény«.”⁴ Ezt a kategóriát a Katona azzal vívta ki magának, hogy megalakulásától kezdve az előadásai-
kal, profil-kommunikációjukkal ezt erősítették, s az arculatváltás után is, immáron új médiás eszközökkel folyamatosan kommunikálják az intézmény művészsínház mivoltát.

4. Finanszírozás

Mielőtt rátérnék a Katona József Színház elemzésére, bemutatom a színházak gazdasági és finanszírozási hátterét, amely alapjaiban meghatározza egy színház működését és lehetőségeit.

A színházak finanszírozását több éve próbálják megreformálni: szakmai szervezetek vitájának állandó tárgya, hogyan lehetne jobbá, hatékonyabbá és igazságosabbá tenni a rendszert. A 2008. évi XCIX. törvény⁵ rögzíti az előadó-művészeti szervezetek támogatását és sajátos foglalkoztatási szabályait. „A törvény szándéka, hogy az igényes magyarországi előadó-művészetek, a színház-, tánc- és zeneművészet művelését és fejlesztését támogassa. [...] A közpénzek hatékony felhasználását elősegítő támogatási rendszer”⁶ által művészeti, működési, általános és kiemelt támogatásokat kaphatnak a művészeti intézmények, szervezetek, amennyiben megfelelnek a törvényben leírt kritériumoknak.

A Társasági Adó (TAO) törvénye 2010-ben azonban átalakította a támogatási rendszert. Az Európai Bizottság 2009 októberében elfogadott határozata lehetővé tette, hogy a cégek társasági adókedvezményt vegyenek igénybe, amennyiben támogatnak egy előadó-művészeti szervezetet. „2010-től a lehetőséggel élő magyar cégek egyszerre jogosultak a támogatás összegét ráfordításként elszámolni, illetve az adójukat – legfeljebb 70

4 BÍRÓ Péter, *Menedzserművészek – művészmenedzserek: 33 sikertörténet*, Törökbálint, T.bálint Könyvkiadó, 2012, 175.

5 Előadó-művészeti törvény (Emtv.) http://net.jogtar.hu/jr/gen/hjegy_doc.cgi?docid=A0800099. TV# [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

6 Uo.

százalékos mértékben – ugyanazon összeggel csökkenteni.”⁷ Az előadó-művészeti szervezetek maximálisan az éves jegy- és bérletbevétel 80%-ig fogadhatnak támogatásokat, tehát fizető nézőszám után hívhatják le a TAO-t, ami azt jelenti, hogy minél több a néző, annál nagyobb támogatást kapnak. Emiatt a színházaknak nemcsak azért érdeke, hogy minél többen járjanak az ő intézményükbe, mert az jegybevételt jelent, hanem azért is, mert nagy szükségük van erre a támogatásra. A rendszer nem tökéletes, sokan próbálják kijátszani,⁸ azonban a színházak számára ez még mindig egy fontos bevételi forrás.

A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ TÖRTÉNETE AZ ARCULAT PERSPEKTÍVÁJÁBÓL

A Katona József Színház arculata és mai szerepe a magyar színházi életben az előtörténetével együtt érthető meg igazán. 1982-ben alakult meg önálló társulattal, önálló intézményként, előtte a Nemzeti Színház Kamaraszínházaként működött. A Katona József Színház létrejötté „politikai játszma és alku eredménye volt, amelynek főszerepeit Aczél és Pozsgay Imre játszották”.⁹ A Katonának tehát vállalható hagyatéka van: a kommunizmus időszakának progresszív színháza, amely mindig hiteles és aktuális tudott maradni.

1. Az arculatváltás előzményei

A Katona a megalakulásától kezdve rendelkezik egy biztos közönségbázissal, amely vizsgatérő vendégként figyelemmel követi az előadásokat és a színház körüli történéseket. Azonban 2008 és 2010 között elindult egy lassú visszaesés:¹⁰

A Színház szakmai tevékenységének mutatói 2008 és 2012 között

Sorszám	Megnevezés	2008. év		2009. év		2010. év		2011. év		2012. év		Változás %-a 2012. év tény/ 2008. év tény
		Terv	Tény	Terv	Tény	Terv	Tény	Terv	Tény	Terv	Tény	
1	Színházlátogatók száma (ezer fő)	65	91,6	65	90,2		83		85,6		93,6	102,2
2	Fizetónéző-szám (ezer fő)		87,3		85,2	79,9	80,4	78,2	82,9		87,3	100,0
-	Ebből a bérlettel rendelkezők száma		0	0	0	0	0	0	0	0	0	
3	Jegyárkedvezményel értékesített férőhelyek száma (ezer fő)								0		6	
4	Előadások száma (db)	320	403	320	389	340	377	340	455		511	126,8
5	Férőhelyek száma (db)	523	523	523	523	523	523	523	523	523	523	100,0

A fizetónéző-szám adatai mutatják, hogy míg 2008-ban 87,3 ezer, 2009-ben már csak 85,2 ezer, 2010-ben pedig 80,4 ezer néző fordult meg a színházban. Számos oka lehetett

7 <http://taosportinfo.hu/memf.html> [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

8 HAMVAI Péter, *Gazdagodj okosan!: Társasági adóval trükköző kulturális vállalkozások*, Magyar Narancs, 2014. november 27. <http://magyarnarancs.hu/belpol/gazdagodj-okosan-92736/?orderdir=novekvo> [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

9 NÁNAY István, *Indul a Katona*, Beszélő, 1999. február <http://beszelo.c3.hu/cikkek/indul-a-katona> [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

10 Az Állami Számvevőszék adatai

ennek a visszaesésnek, többek között az egyik a Nemzeti Színház pozíciójának megerősödése, amely folyamatos nézőszám-emelkedést produkált ugyanebben az időszakban:¹¹

Évad	Előadászám (db)	Fizető néző (fő)	Összes néző (fő)
2008/2009	331	91 752	97 405
2009/2010	317	95 308	100 083
2010/2011	337	102 286	107 155
2011/2012	350	103 673	106 769

A Nemzetiben tehát a 2008/09-es évadhoz képest jelentősen megnőtt a fizető nézők száma a 2011/12-es évadra: 91752-ről 103673-ra. Természetesen nem lehet egyértelműen kijelenteni, hogy a Nemzeti Színház volt a legfőbb versenytársa a Katonának, azonban valószínű sokak számára vonzó lehetett a Nemzeti új arculata¹² és a repertoárja.

A Katona 2008 és 2011 közötti előadásaival sem tudta hozni azt a minőséget, amelyet addig megszokhattak a nézőik. Ennek egyik statisztikai lenyomata a Pécsi Országos Színháztalálkozáson (POSZT) nyújtott teljesítmény.¹³ Ezeket az eredményeket összevetve láthatjuk, hogy a Katona József Színház addigi pozíciója megrendült, és fővárosi szinten a Nemzeti Színház, illetve az Örkény Színház – amely 2009-ben lett önálló színház, korábban a Madách Színházhoz tartozott – lett a Katona két legfőbb versenytársa. Ebben a helyzetben szükségessé vált, hogy újragondolja önmagát az intézmény.

2. Az arculatváltás lépései

A Katonában 2011-ben történt igazgatóváltás, Zsámbéki Gábort Máté Gábor váltotta fel.¹⁴ Az új igazgatóval egy új korszak vette kezdetét a színház életében a merőben más arculat, és tudatos márkaépítés jegyében.

11 Forrás: Alföldi Róbert: *A Nemzeti Színház Kiemelkedően Közhasznú Nonprofit Zrt. vezérigazgatói pályázata*. <http://www.nemzetiszinhaz.hu/palyazat> [Letöltés ideje: 2014. december 1.]

12 „A 2009/2010-es évad végén Alföldi Róbert mind a fővárostól, mind a színikritikusoktól megkapta a Nemzeti Színház megújításáért járó jutalmat.” *Díjazott változás*, Fidelio, 2012. március 23. http://www.fidelio.hu/szinhaz/magazin/dijazott_valtozas [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

13 Természetesen nem attól függ egy színház szakmai teljesítménye, minősége, népszerűsége, hogyan szerepel egy színházi találkozón – jelen esetben a POSZT-on –, hiszen a díjazást nagyon sok egyéb körülmény is befolyásolhatja. Ugyanakkor mégis egyfajta mérceként tekinthetünk rá, emiatt ezeket az adatokat is jól lehet használni.

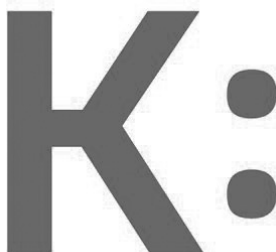
14 SZEMERE Katalin, *Máté Gábor a Katona József Színház új igazgatója*, Népszabadság, 2010. augusztus 26. http://nol.hu/kultura/mate_gabor_a_katona_jozsef_szinhaz_uj_igazgatoja-785871 [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

2.1 K: a logó

Egy színház számára is az egyik legfontosabb vizuális elem a logó, amelyet úgy lehet meghatározni, mint egy speciális, nagy információsűrűséggel bíró formát, azonosítót, amely absztrakt reprezentációja különböző eszméknek és identitásoknak. „A jó logotípus a vállalat vizuális arculatának magja, így feltétlenül harmonizálnia kell a vállalat alapvető értékeivel és kultúrájával.”¹⁵ A Katona József Színház régi logója:



A régi logó leginkább egy kínai írásjelhez hasonlatos, és hiába ismerhető fel benne a Katonát jelölő 'K' betű, nem tudott a Katona szimbólumává válni. A 2011-ben meghirdetett pályázaton Szilágyi Józsefnek, a Kreatív Vonalak munkatársának pályázata nyerte el a zsűri tetszését, ez lett a Katona József Színház új logója:



Ahogy a zsűri értékelésében olvashatjuk a **K**: egyértelműen utal a Katonára, azon túl pedig a „színház és a néző közötti párbeszédre, a művészi produktum befogadására, a továbbgondolás szükségességére” is.¹⁶ Az írásjegyet elforgatva egy mosolygós fejet (smile-t) is láthatunk, így stilizáltan megjelenik benne a színházi maszk is, azonban a logó legnagyobb erénye, hogy nem elhasznált színházi szimbólumokat jelenít meg, hanem letisztult formában egyértelmű üzenetet közvetít. Ez a logó azért működik jól az előzőhöz képest, mert a nézők a saját asszociációikkal egészíthetik ki, ugyanakkor a 'K' betű a Katona jelképévé tudott válni.

¹⁵ Bo BERGSTRÖM, *Bevezetés a vizuális kommunikációba*, ford. JÁMBOR Noémi Katalin, JUTAI Péter, Kovács Balázs, Bp., Scolar, 2009, 212.

¹⁶ *Smiley-s logót terveztek a Katonának*, Kreatív Online, 2011. május 25. http://www.kreativ.hu/palyazat/cikk/smiley_s_logot_terveztek_a_katonanak [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

A Katona kihasználja a logójukban rejlő lehetőségeket: kiemelt helyen található a honlapon, megjelenik a K:antin, valamint a K:önyv és bolt nevében, a színház épületén, a belső térben, a szórólapokon, plakátokon és sokszor nem csupán önmagában a logó, hanem azzal harmonizáló színvilág jelzi az egységes arculatot.

2.2 Honlap

Az új logó mellett új honlap¹⁷ is készült, amelyet szintén a Kreatív Vonalak csapata tervezett. A honlap színvilágára is jellemző a letisztult és egységes színhasználat: a piros, illetve a fehér szín a domináns. Az oldal szerkesztése magazinszerű. Az ilyen típusú honlapokra jellemző, hogy „jól megfogalmazott címek, szépen megkomponált képek és a belső kereszthivatkozások segítik a kíváncsiság felkeltését”.¹⁸ Az oldal struktúrája is megfelel a magazinszerkesztés elveinek. Az oldal nem csupán magyar nyelven, hanem angolul is elérhető. Ez egy rendkívül fontos része a kommunikációnak, hiszen mutatja, hogy nemcsak a magyar közönségre számítanak, hanem fővárosi színházként felkészültek a külföldiek látogatására is. Ezzel bizonyítják, hogy valóban egy nemzetközileg is számon tartott intézményről van szó, amely bekapcsolódik Európa kulturális életébe.

A honlap a maga egyszerűségével és letisztultságával leképezi a színház progresszív jellegét, ebben érzékelhető a leginkább, hogy vizualításban is törekedtek a színház művészi értékeinek kifejezésére.

2.3 A színház épületének átalakítása

A Katona az egységes arculat kialakítása során fontosnak tartotta, hogy az épület is összhangban legyen az új arculattal, kinézete, elrendezése harmóniában legyen azzal, amit a színház képvisel. Az átalakítást az intézmény a saját költségvetéséből, illetve az üzleti szféra bevonásával tudta megvalósítani. Ez szintén újdonságnak számított a kulturális szférában, hiszen addig nem volt példa arra, hogy az üzleti szféra ilyen aktív módon kivegye a részét egy kulturális tér átalakításában.¹⁹

A magyar színházak épületeivel összehasonlítva a Katona egyedülálló módon gondolta újra egy színházi épület elrendezését és funkcióit. Az intézmény bejáratához az új logó került, a belső tér pedig egy nyitott, tágas térré változott, amelyet egy nagyobb üvegfall választ el az utcától. A bejáratnál található nagy üvegfallal azt érték el, hogy eltüntették a határvonalat a színház és az utca között, csupán egy alig észrevehető átmenet van a kettő között. Kivitték a színházat az utcára – más nézőpontból az utcát vitték be az épületbe –, s megmutatták, hogy ez az intézmény nem egy zárt, kevesek számára elérhető hely, hanem mindenkié. A logóban található kettőspont – amely többek között a nézőkkel való párbeszédre

17 www.katonajozsefszinhaz.hu [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

18 Bo BERGSTRÖM, *Bevezetés a vizuális kommunikációba*. ford. JÁMBOR Noémi Katalin, Jutai Péter, Kovács Balázs, Bp., Scolar, 2009, 189.

19 ZÖLDI Anna, *A Katona más...*, epiteszforum.hu, 2012. szeptember 28. <http://epiteszforum.hu/a-k-atona-mas> [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

utal –, megerősítést nyer ebben a kulturális térben, ahol valóban lehetőségük van a nézőknek a színházzal való párbeszédre, így a színház-néző közötti kapcsolat is átértékelődhet. Összességében a Katona új tere a polgári illúziószínháztól való elszakadást is jelképezi, hiszen már nem az illúziókeltés a fő cél, hanem a „valóság” megmutatása.

2.4 K:antin és K:önyv és bolt a Katonában

A Katona felújításakor a színház egyik nagy újdonsága volt Európa első *cashless* (készpénzmentes) kávézójának megnyitása a MasterCarddal partnerségben, ezzel erősítve a színház és az üzleti világ kapcsolatát. A K:antin mellett a másik újdonság a „K:önyv és bolt a Katonában” megnyitása volt. Már a névben található logó is összekapcsolja a boltot a színházzal, az igazi arculátvitel azonban a termékeken keresztül történik meg. A *merchandising* értelmezhető eladáshelyi szolgáltatásként, polcszervízként, másik értelmezés szerint pedig arculátvitelként.²⁰ A K:önyv és bolt esetében arculátvitelről van szó, hiszen a bolt kínálatában rengeteg színházhoz köthető termék és perszonalizált tárgy található.

2.5 Online jelenlét

A színház aktívan kommunikál a jelentősebb online felületeken: Facebook, Twitter, YouTube, Vimeo, valamint a blogszférában is. Kutatásomban az online kommunikációjukat és a különböző felületekhez tartozó statisztikákat részletesen elemzem.

2.6 Gifszínház

2014. március 25-én mutatta be a Gifszínház²¹ nevű oldalt a Katona József Színház. Két nap múlva – a színház világnapján folytatva a projektet – a nézők által kért érzelmeket is „gifekbe öntötték”. A Gifszínházat néhány nap alatt minden jelentős magyar médium megemlítette, tehát ezt a kommunikációs megoldást egy sikeres vírusmarketing kampányként is értelmezhetjük. Az ilyen jellegű kampányok számára a „világháló teremtette meg az igazi táptalajt”,²² és ebben az esetben is a tartalom valamiért arra ösztönzi az embereket, hogy továbbadják, tovább posztolják őket, így „a hálózat tagjai megajándékozzák egymást”.²³

A Gifszínház is erre a megajándékozásra épít, s a 2010-es évek egyik kedvelt kifejezési formáját, a gifeket használja fel ehhez, amelyek néhány másodperces folyamatosan ismétlődő kisvideók. A kampány sikeresnek bizonyult: ismert arcokat láthattunk a mozgó képkockákon, akik – megmutatva sokszínű tehetségüket – olyan érzelmeket fejeztek ki,

20 DR. GÖRÖG Márta, *Gondolatok a merchandising jelentéstartalmához, egyes típusaihoz*, <http://www.sztnh.gov.hu/kiadv/ipsz/201103-pdf> [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

21 A Young & Rubicam nevű ügynökség kereste fel a színházat, amely azonnal nyitottan fogadta ezt az ötletet. „Kifejezzük az érzelmeidet” – hangzik a Gifszínház szlogenje.

22 SAS István, *Reklám és pszichológia a webkorszakban: Upgrade 3.0*, Bp., Kommunikációs Akadémia, 2012, 342.

23 *Uo.*, 343.

amelyeket színpadon vagy filmekben eddig még nem láthattunk tőlük. A gifek segítségével a színház mint offline médium átkerült az online térbe, úgy, hogy közben nem veszítette el egyik legfontosabb funkcióját, az érzelmek kifejezését. A Gifszínház egy könnyed, szórakoztató oldal, amely mindenki számára befogadható, szerethető, és megmutatja, hogy a színház és színészet nem unalmas, hanem nagyon is humoros tud lenni. „Reklámügynökség és reklámozandó intézmény között ekkora harmóniára régen volt példa.”²⁴ A kampány sikerességét mutatja, hogy a Gifszínház hazai- és nemzetközi reklámversenyen is eredményesen szerepel. Emellett a Katona márkájának azért volt hasznos ez a kampány, mert a Gifszínház márkázott tartalomnak minősül (branded content), a honlapja most is elérhető, és egyértelműen megjelennek rajta a Katona vizuális elemei. PR és vírusmarketing szempontjából pedig azért volt eredményes, mert minden jelentős médium beszámolt róla, a Young and Rubicam kampányvideója²⁵ szerint minden ötödik magyar emberhez eljutott a Gifszínház híre egy hét alatt.

Ennek ellenére hosszútávon az emberek nem szoktak rá arra, hogy ilyen gifeket küldözgessenek egymásnak, ez nem vált a mindennapi online kommunikációs rítus részévé. Ettől függetlenül sikeresnek tekinthető a kezdeményezés: néhány nap alatt az egész országhoz eljutott a Katona híre, felfigyeltek a színházra, megteremtettek egy egyedi kategóriát, amit ma már egyértelműen ehhez a színházhoz kötnek.

3. Az új arculat eredményessége

Az arculatváltás után fontos kérdés, hogy milyen hatással volt mindez a színház imázsára, megítélésére, illetve a nézőszámokban, bevételben megmutatkozik-e az eredményessége. Van olyan elmélet, miszerint „a régi, megfáradt grafikai arculat felfrissítése akár 15 százalékkal is növelheti az eladási mutatókat, és ugyanennyivel csökkentheti is a vásárlók életkorát.”²⁶ A Katona az utóbbi években nem végzett közönségkutatást, így nincsenek egyértelmű visszajelzések arra vonatkozóan, hogy a nézők mennyire fogadták el, szeretik-e az új arculatot, és mennyire sikerült általa megszólítani a fiatalabb korosztályt. Az Előadó-művészeti Iroda nyilvános adatai alapján²⁷ a jegy- és bérletből származó bevételekből levonható néhány következtetés:

2011	2012	2013
149 687 714 Ft	160 622 385 Ft	179 203 585 Ft

24 BUS István, *Gifszínház*, Metropol, 2014. október 27. <http://www.metropol.hu/itthon/cikk/1247086-gifszinhaz> [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

25 https://www.youtube.com/watch?v=K5_XyZaor7w [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

26 BERGSTRÖM, *i. m.*, 211.

27 <http://www.eloadomuveszetiiroda.hu/index.php/nyilvanos-adatok> [Letöltés ideje: 2015. június 20.]

A jegy- és bérletbevételekből jól látszik az egyértelmű növekedés: 2011-hez képest 2013-ban 17%-al nőtt az ebből származó bevételek összege. Az összes fizető nézőszám 2011-es 82.858-ról 2013-ban 101.445-re emelkedett. Ezt természetesen nem lehet egyértelműen az új arculatnak tulajdonítani, de minden bizonnyal nagy szerepet játszott a jegybevételek és a nézőszám növekedésében az, hogy az intézmény fiatalosabb imázst kapott, 2011 óta pedig az tudatosan alakítja a kommunikációját, és jól célzott üzeneteket fogalmaz meg a célcsoportja számára. A márkáépítés azonban egy soha véget nem érő folyamat, a színház minden megnyilatkozása, cselekedete hatással van saját megítélésére. A Katona ennek tudatában igyekszik alakítani a kommunikációját és újabb megoldásokkal hatékonyabbá tenni a működését. Gricz István elmondta, hogy a legfontosabb cél számukra az értékesítési csatornák szélesítése és a fiatalabb generáció bevonása.²⁸ Ezzel szeretnék elérni, hogy a legutóbbi közönségkutatás során tapasztalt tendenciákat – miszerint főleg harmincas-negyvenes budapesti értelmiségi diplomások járnak a Katonába – megváltoztassák, és új nézőket verbuváljanak maguk számára a színházba egyébként nem nagyon járó 20-25 év közötti korosztályból.

ÖSSZEGZÉS

A Katona József Színház arculatváltása azért lehet egyedülálló a színházi piacon, mert ez esetben tényleg egy minden részletet átható változás következett be, amelynek irányítása során figyelembe vették a színház addigi értékeit, és arra építve hoztak létre egy új, letisztult vizuális megjelenést, valamint színházi épületet. Az arculatváltás után a modern kommunikációs technikákat alkalmazva alakították kommunikációs stratégiájukat, és igyekeznek azóta is azt közvetíteni a közönség felé, hogy ők egy nyitott szellemiségű művészsínház, amely mindig aktuális tud maradni: ezt üzenik a logójuk révén, a színházi térben, az előadásaikban, kampányaikban egyaránt. „A ma már a köznyelvbe is beépült kifejezéssel élve, a Katona branddé vált. Ennek a brandépítési folyamatnak nem a logó megtervezése, gyakori szerepeltetése vagy a gazdag és sokféle hirdetés volt a meghatározó eleme, hanem az a következetes művészeti folyamat, amelynek alapja a műhelymunka volt, s amelynek eredménye a jól beazonosítható arculat, azaz brand lett.”²⁹

A kulturális és színházi marketing gyakorlati alkalmazása még nem terjedt el igazán, de egyre több intézmény kezd ráébredni a tudatosság fontosságára,³⁰ és a Katona márkáépítése pozitív példa lehet mások számára.

28 Október végén helyezték üzembe a színházjegy-automatákat, amelyeket szintén a MasterCard segítségével tudtak megvalósítani, a következő évadban pedig ennek a szponzorációnak a jóvoltából a felsőoktatásban tanuló hallgatók számára félárú jegyet fognak kínálni.

29 BÍRÓ, *i. m.*, 181.

30 Az utóbbi években arculatot váltott a székesfehérvári Vörösmarty Színház, a kaposvári Csiky Gergely Színház, a József Attila Színház és a Budapesti Bábszínház, a jövőben pedig ezt tervezi a Budapesti Operettszínház is.

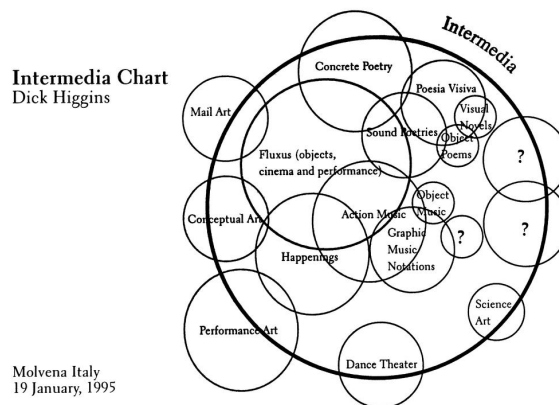
Szirmai Anna (1988) Budapest. Az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, a *Liget* folyóirat gyakornoka.

Szirmai Anna

A PLAKÁTVERSTŐL A GIFIG AZ OLASZ POESIA DIGITALE SAJÁTOSSÁGAI*

Az irodalom és képzőművészet határterületein létrejövő kísérleti költészet reflektál leginkább a technológiai fejlődésből eredő új kifejezési lehetőségekre. E folyamat műfajtörténeti háttérének rövid áttekintése után a digitális költészet olasz vonulatának néhány alkotóját is bemutatom.

Dick Higgins 1995-ben alkotta meg korszakos jelentőségű, bár sokak által vitatott Intermedia-ábráját,¹ amelyen az egymáshoz kapcsolódó művészeti kifejezésmódok között az olasz Poesia Visiva-t is feltűnteti – olasz elnevezéssel, ahogy a nemzetközi szakirodalomban általános. Az összetett halmazábra a harminc évvel korábbi intermédia-elmélet késői megnyilvánulása. Higgins 1965-ben jelentette meg az *Intermedia* című szövegét a *Something Else Newsletter* első számában.²



1. ábra: Intermedia chart 1995³

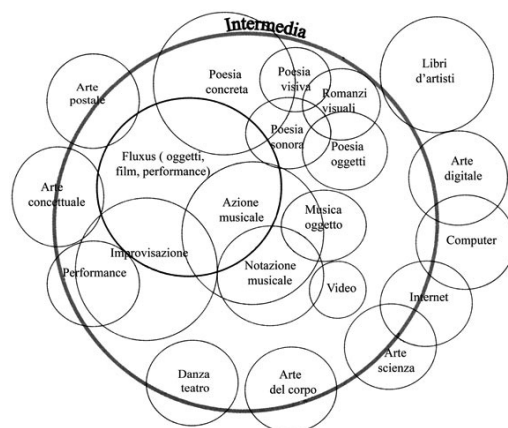
* A *KULTer.hu* és a József Attila Kör által szervezett, *Irodalom és interdiszciplinaritás* kérdéseivel foglalkozó IV. *KULTműhelyek Országos Konferenciáján (KULTOK)*, a debreceni MODEM-ben 2015. április 10–11-én elhangzott előadás szerkesztett szövege.

1 Dick HIGGINS, *Intermedia Chart*, Molvena Italy, 19 January 1995.

2 Dick HIGGINS, *Intermedia*, *Something Else Newsletter*; 1965; új kiadás: Hannah Higgins függelékével, Leonardo, 2001/1, 49–54.

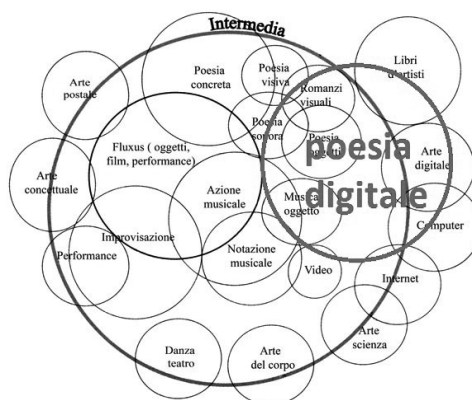
3 A kép forrása: https://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins_fig01.html [Letöltés ideje: 2015. április 1.].

Az intermédiá-művészet egyre szélesebb körű térnyerésekor számos művész és kutató foglalkozott az intermédiá-ábra aktualizálásával. A kilencvenes évek óta bekövetkezett változásokat Démoszthenész Agrafiotisz⁴ 2003-as modellje szemlélteti, amelyben már megjelenik az eddigi halmazok mellett a Computer és az Arte Digitale, vagyis a digitális művészet kifejezés is, de a Digital Poetry még nem érvényesül önálló műfajként.



2. ábra: Démoszthenész Agrafiotisz újraértelmezett intermédiá-ábrája⁵

A harmadik ábrán a digitális költészet helyét a rendszerben a számítógépes művészet, az internet és a vizuális és konkrét költészet közös halmazában találjuk. Láthatóan sokféle interakcióra ad lehetőséget a digitális térben születő irodalom műfaji sokszínűsége. Az érintett művészeti kifejezőmódok sajátosságaira építő, intermedialis alkotások terepe a digitális költészet.



3. ábra: Higgins és Agrafiotisz ábráinak szintézise⁶

4 Demosthenes AGRAFIOTIS, *Poesia Visiva: Una piccola guida*, 2003, <http://dagrafiotis.com/?p=481&lang=en> [Letöltés ideje: 2015. április 1.].

5 A kép forrása: <http://dagrafiotis.com/wp-content/uploads/2012/05/poesiavisiva.jpg> [Letöltés ideje: 2015. április 1.].

6 A 3. ábra a szerző vázlata.

Meglepő lehet a fordulat, de az amerikai Higgins nem véletlenül volt ilyen tájékozott az olasz szintér sajátosságait illetően. Az „intermédiá” fogalmát 1965-ben alkotta meg, egy évvel azután, hogy részt vett a *Művészet és technológia*⁷ című konferencián Firenzében, mások mellett Umberto Eco és Gillo Dorfles társaságában. A konferenciát az 1963-ban alakult Gruppo 70 (Hetvenes csoport) interdiszciplináris érdeklődésű társulás szervezte. Az alapítók, Lamberto Pignotti és Eugenio Miccini az olasz kísérleti költészetben belül is újtónak számítottak. Sajátos vizuális költészeti kifejezőmódjukat Poesia Tecnologica-nak, tehát technológiai költészetnek nevezték. A Gruppo 70 a tömegkultúra közhelyes látványvilágát és a reklámok szlogenjeit figurázta ki „plakátverseiben”. A technológiai fejlődés eszközeivel kritizálták a tömegmédiát és a fogyasztói társadalmat. A csoport az új médiákban megjelenő kommunikációs módszereket, valamint ezeknek a mindennapi nyelvre és a művészeti kifejezőeszközökre tett hatását vizsgálta munkáiban. *„Rispedire la merce al mittente, la contro pubblicità”*, vagyis *„az ellenreklámot küldjük vissza a feladónak”* – ez volt a jelmondatuk. A jelen társadalmában élő kortárs befogadóhoz úgy tud eljutni a költészet, hogy a számára otthonos megfogalmazásban találjuk, vallották. Lamberto Pignotti és Eugenio Miccini személye a technológiai újdonságokra érzékeny költészet további fejlődése szempontjából is fontos. Kísérletező hajlamuk és a költészet interdiszciplináris értelmezése a nyolcvanas-kilencvenes években új inspirációkra talált.

Mára életünk egy (jelentős) része a digitális médiumok közegében zajlik, ehhez igazodva a művészeti befogadás is átalakul. Elfogadottá vált az e-könyv olvasók használata, az elektronikus irodalom egyre nagyobb térnyerése nyomán új, interdiszciplináris műfajok jöttek létre. Nézzük meg, milyen jelenségekkel találkozunk a digitális térben: az amerikai Johns Hopkins Egyetem *Iránytű a digitális médiához*⁸ című friss kötetében fellelhető „digitális költészet” szócikk szerint olyan költői gyakorlatról van szó, amelyet a digitális médiumok tesznek lehetővé. A digitális költészet az elektronikus irodalom műfajába tartozik, elektronikus költészetként vagy röviden e-költészetként (és még számos más néven, cyberpoetry, digital poetry stb.) is ismert. A digitális médiumokat meghatározó technológiák sokféleségéből adódóan a hozzájuk köthető költészeti kifejezőmódok is sokfélék, leginkább jellegzetességeik és megformálásuk módja szerint kategorizálhatók. Fontos kiemelni: a digitális költészet nem pusztán abból áll, hogy papír és toll használata helyett számítógépen írjuk a verset. „Igazi” elektronikus költészetről akkor beszélhetünk, ha a mű a digitális technológiai eszközök sajátosságaira épít, e lehetőségek nélkül nem születhetne meg. A digitális médium az alkotásnak nemcsak hordozója, hanem alkotóeleme.

7 *Arte e Tecnologia*, Firenze, Forte del Belvedere, 1964.

8 *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, eds. Marie-Laure RYAN, Lori EMERSON, Benjamin J. ROBERTSON, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.

<https://jhupbooks.press.jhu.edu/content/johns-hopkins-guide-digital-media> [Letöltés ideje: 2015. április 1.].

Az elektronikus költészet altípusai között különböző alkotói módszerekkel találkozunk. A generatív költészet algoritmusok segítségével gyárt költeményeket; a kódköltészet futhat a számítógépen programként és a humán befogadó számára olvasható versként; a digitális vizuális költészet a hagyományos konkrét és vizuális költészet digitálisan újragondolt változata. A kinetikus költészet a videoköltészethez köthető; a multimédiás költészet pedig magában foglalja a hangzó, mozgóképes és szöveges kifejezési eszközöket. Ide tartozik még a hipertext-költészet, ahol a mű hiperlinkek hálózatán keresztül jön létre, és az interaktív költészet, amely a befogadó közreműködésével „aktivizálódik”.

A rövid műfaji áttekintés után az olasz digitális költészet néhány szereplőjét szeretném bemutatni. Olaszországban a számítógépes költészet történeti hagyománya Nanni Balestrini emblemikus *Tape Mark 1*⁹ című generált szövegével kezdődik. A kilencvenes években felgyorsult a fejlődés, az olasz színtéren nemzetközi érdeklődésre számot tartó, izgalmas innovatív találmányok jelentek meg. A digitális irodalmi kísérletek egyik úttörője Caterina Davinio (Foggia, 1957–), aki máig aktív intermédia-művész. Davinio művészettörténetet és olasz irodalmat tanult Rómában, majd a vizuális kifejezés és a számítógép, valamint az egyre elérhetőbb internet nyújtotta lehetőségekkel kezdett el kísérletezni. Világszerte számos, a költészet digitális térben történő újraértelmezésével kapcsolatos projektben vett részt. Hétszer szerepelt a *Velencei Biennálén* különböző interaktív költészeti projektekkal, legutóbb 2011-ben.

Az első olasz net-poetry kezdeményezés 1998-ban született meg Caterina Davinio kezdeményezésére az olasz és nemzetközi (kísérleti) költészeti színtér jelentős alkotóinak közreműködésével. Mások mellett a francia Julien Blaine, az olaszok közül Mirella Bentivoglio, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti is részt vett a network használatával létrejövő kísérleti közösségi projektben. A *Karenina.it* Tolsztoj hősnőjétől kölcsönözte a nevét, célkitűzése egyrészt a digitális kultúra közkinccsé tétele és az online közösségi alkotás elősegítése, másrészt pedig az irodalmi és vizuális művészeti tradíciókkal szembenő, radikálisan avantgárd kísérlettétel, amely eltörli a műfaji korlátokat és a különbséget néző és alkotó között. A Fluxus szellemiséghez¹⁰ köthető kezdeményezés lényege a közösségi aktivitás és a nyitottság. Alcíme: *Költészet fatikus funkcióban*, amely a Jacobson-féle nyelvi modell szerint az a kommunikációs funkció, amely fenntartja a figyelmet a beszélők között, egyben ellenőrzi a csatorna működését. Ez a koncepció kiválóan alkalmas a net-poetry közösségi felhasználásnak leírására. A felület mint kommunikációs csatorna önmagára reflektál: a *Karinena.it* szerkesztője és moderátora, Caterina Davinio szándéka szerint nyitott (kiber)tér, ahol bárki közzéteheti (költészeti) projekt-

9 Nanni BALESTRINI, *Tape Mark 1: Almanacco Letterario Bompiani*, 1962. Digitalizált kiadás: HGH Hostd Gamm, 2006. <http://gamm.org/wp-content/uploads/2007/02/nanni-balestrini.-tape-mark-I.pdf> [Letöltés ideje: 2015. április 1.].

10 Enrico GIANFRANCHI, *Perspectives on Modern Web Literary Avant-Garde, Caterina Davinio's Karenina.it*

<http://xoomer.virgilio.it/kareninazoom/enricoessay.htm> [Letöltés ideje: 2015. április 1.].

jeit, művészeti kísérleteit, emellett a közösség állandó vitát folytat különböző témákról (pl.: az újmédia művészetéhez, kísérleti művészetéhez és az avantgárd irodalomelmélethez köthető kérdésekről). A *Karenina.it* olyan nyitott tér, amelyben a fejlődést a párbeszéd, a szabad alkotás generálja. A honlap már nem működik, de az internethasználat hajnalán megvalósult projekt a maga nemében és saját korában vitathatatlanul egyedülálló értéket képviselt.

Davinio későbbi net-poetry munkái az interaktív közösségi tér kiterjesztésével foglalkoznak. A 49. *Velencei Biennále* kiegészítő programjaként, 2001-ben valósította meg Marco Nero Rotelli kurátorral a *Poetry Bunker* (Költészeti bunker) című projektet. A *Parallel Action – Bunker* című virtuális happening, egyetlen napon, 2001. június 7-én, online zajlott.¹¹ A projekt weboldalán közzétett felhívás szerint bárki küldhetett verset vagy bármilyen írást a „poetry and / against power”, vagyis a „költészet és hatalom / költészet a hatalom ellen” témában. Közel ezer résztvevő munkáit tették közzé egyszerre a virtuális happening részeként. Egy évvel később az UNESCO támogatását is élvező *GLOBAL POETRY* projektben 200 experimentális művész, vizuális költő vett részt világszerte.¹² A kezdeményezés az internetes térben létrejövő együttműködésre épít, a valós és virtuális közötti érzékelésbeli különbségre reflektál. Installációk, performanszok és videomunkák, versek, szövegek és képek születtek a felhívásra a világ egymástól távoli pontjain, Montevidéotól Szentpétervárig, amelyeket az internet köt össze és tesz elérhetővé. Virtuális költészeti találkozó és kommunikációs happening volt ez egyszerre, amely túllépett a technológiai médiumok pusztá használatán, egyetemes közösséget alkotva az internet segítségével.

A kivételesen gazdag olasz kortárs kísérleti költészet szintén aktív és állandó megújulásra képes szereplője Lello Masucci (Nápoly, 1948–). Matematikát és építészetet tanult, festőként a konceptuális művészetéhez kötődött, a kilencvenes évek eleje óta foglalkozik számítógépes technológiákkal. Emellett művészettörténetet és viselettörténetet tanít, valamint interaktív színházi nyelvekkel is kísérletezik. Teoretikusként színházelméletről és a digitális irodalom elméletéről ír és az *Atelier multimediale* interaktív színházi társulat alapítója. Lello Masucci elköteleződött a digitális irodalom népszerűsítése, el-



11 A projekt honlapjának 2001 októberi állapota itt látható: <https://web.archive.org/web/20011129015818/http://www.geocities.com/kareninarivista/interventi.html> [Letöltés ideje: 2015. április 1.].

12 A projekt eredeti honlapja: <http://xoomer.virgilio.it/kareninazoom/> [Letöltés ideje: 2015. április 1.].

és megismertetése mellett, az ő kezdeményezésére jött létre a 2011-ben Olaszországban első alkalommal megrendezett Elektronikus Irodalmi Konferencia, *OLE workshop of Electronic Literature* címmel. A népszerűsítő kampány egyik sikeres állomása a 2014 októberében Nápolyban megrendezett *Elektronikus irodalmi fesztivál*.¹³ Fiatal és beérkezett művészek mutatkoztak be az irodalom határterületein létrehozott, technológiai újításokhoz kapcsolódó munkáikkal (generatív-interaktív installáció, számítógépes költészeti performansz, interaktív audiovizuális installáció stb.). Masucci mellett többek között Caterina Davinio is részt vett a fesztiválon.

Masucci digitális költészetében a hagyományos vizuális költészeti kísérleteket videoköltéssel és interaktív online versinstallációkkal bővíti. Munkáit a számítógépes technológiára építi, maga is ír programokat, hogy megvalósítsa elképzeléseit. Elmélete szerint a hibrid irodalom korszakába érkeztünk, a multietnikus, multikulturális környezethez idomul a nyelv és az irodalom. Hibridként fogja fel az eltérő művészetek, területek fúziójából létrejövő új műfajokat, így az elektronikus irodalom újdonságait is.¹⁴ A fent felvázolt digitális költészeti műfajok mindegyikére találunk nála példát, a videoköltészeti installációtól a generált vizuális versekig. Digitális önarcképe a kilencvenes évek látványvilágába repít vissza: *Autoritratto digitale di Lello Masucci*, 1990 (2:59). Ezt a munkát Pier Paolo Pasolini emlékének ajánlotta: *PN X Pasolini – Poesia numerica dedicata a Pasolini*, 2008 (2:11). De izgalmasak az animációs-szöveges kísérletei is: *Parole d'amore; Alcune idee*.

Az olasz költészetben a technológiai médiumokhoz és innovációkhoz kapcsolódó kísérletezés útja a hatvanas évektől a kilencvenes éveken át egészen napjainkig ível. A technológia mint eszköz több évtizede foglalkoztatja az egyébként is igen gazdag olasz kísérleti költészeti színtér alkotóit. A fejlődés folytatódik, a digitális térben létrejövő alkotások egyre távolabb kerülnek a klasszikus értelemben vett vizuális vagy lineáris költésztől: új motívumok, eszközök, kifejezésmódok alakulnak ki. Az intermediális és közösségi alkotás lehetősége, az elérhető interaktivitás jellemzik ezeket a munkákat. Bárki lehet alkotó. A kortárs kísérletek kanonizálása pedig már a mai kutatók feladata lesz.

13 OLE.01 Festival Internazionale della Letteratura Elettronica, Napoli, 2014, <http://www.olefestival.it/event/> [Letöltés ideje: 2015. április 1.]

14 Lello MASUCCI, *Breve viaggio verso la definizione di Letteratura Ibrida* = OLE Officina di Letteratura Elettronica <http://www.poesianumerica.net/2011/10/22/breve-viaggio-verso-la-definizione-di-letteratura-ibrida/> [Letöltés ideje: 2015. április 1.]

Mészáros Péter (1988) Miskolc, Debrecen. 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.

Mészáros Péter

A LÁTVÁNY SZIMFÓNIAJA AZ ATTRAKCIÓ MINT STRUKTURÁLIS SZERVEZŐELEM CHRISTOPHER NOLAN *CSILLAGOK KÖZÖTT* CÍMŰ FILMJÉBEN

A film formanyelvére koncentrálok elemzésemben azt boncolom, milyen funkciót tölt be Christopher Nolan filmjében a látvány, illetve a létrehozására használt technika. A szöveg első részében összefoglalt elméleti belátások alapján azt mutatom be, hogy a médiapiaci átalakulások és a filmes technológiák, illetve eszköztár fejlődése nyomán a mozi mediativitásának attrakció felőli megközelítése termékeny értelmezési kontextust kínálhat a *Csillagok között* (Interstellar, 2014) vizsgálatához.¹

A KORTÁRS MOZI MÉDIAPIACI HELYZETE

Hollywood az 1950-es és 1960-as években a *blockbusterre* a mozi megmentőjeként tekintett. A nagyvárosi életformát kertvárosra cserélő korábbi célközönség szórakozási szokásaiban a televíziózás nyert teret. A filmipar válasza a széles vásznat igénylő *blockbuster* volt, mely a korábbinál látványosabb filmélményt kínált a szélesvásznú vetítőtermekben.² „[A] korai blockbusterekben közös vonás a hatalmas költségvetés, a hosszú játékidő, a fajsúlyos vagy mitikus téma, és [...] a grandiózusság a vásznon látható látványos események színrevitelében.”³ E forgalmazási modell ellentmondása, hogy a részletgazdag filmek esetében is a kisképernyős, vagyis a televíziós és különböző képhordozó eszközökön (kazetta, CD, DVD, stb.) történő forgalmazása termelte a legnagyobb bevételt.⁴

1 A mediativitás fogalma „egyesíti mindazon paramétereket, amelyek meghatározzák a médium által kifejlesztett kifejező- és kommunikációs potenciált. A reprezentálásnak és az így létrejött reprezentáció kommunikációs dinamikába helyezésének az a sajátos képessége tehát a mediativitás, amellyel egy adott médium rendelkezik”. MAKSA Gyula, *A medianarratológia mint második generációs médiumelmélet = Reflexiók és mélyfúrások*, szerk. HAVASRÉTI József, SZIJJÁRTÓ Zsolt, Budapest – Pécs, Gondolat, 2008, 81.

2 Geoff KING, *Látványosság, elbeszélés és a látványorientált hollywoodi blockbuster*, ford. ANDORKA György, SIMOR Eszter, Metropolis, 2012/4, 8–18.

3 Uo., 9.

4 Uo., 10–11.

A komplex sorozatok és a narratív televízió 90-es években kezdődő sikeres előretörése nyomán a narratív történetmesélés audiovizuális médiumává egyre inkább a televízió vált a mozi kárára. Mi sem példázza jobban a televízió médiapiaci előretörését, mint az elemzés középpontjában lévő film főszereplőjének, Matthew McConaughey-nek 2014-ben bemutatott munkái: friss Oscar-díjjal a zsebében, A-listás sztárként jelent meg a 2014 telének csúcsműveként pozicionált *Csillagok között* díszbemutatóján, de az HBO ugyanezen év nyarán bemutatott nyolc részes sorozatának, a *True Detective* (A törvény nevében, 2014) című alkotásnak a főszerepére is meg tudták nyerni.

Ezzel párhuzamosan, szintén a 90-es évektől kezdődően, a filmgyártásnak a zeneiparhoz hasonló kihívással kellett szembenéznie: termékeik P2P hálózatokon terjednek kalózmásolatként. A két kulturális iparág egyébként meglehetősen hasonló stratégiát követve az előadás teljességét „ott-és-akkor” átélhető élménycsokorba rendezve csomagolja. A zeneipar elsődleges bevételi forrásává – a lemezeladás helyett⁵ – a koncertjegy-eladás vált, így a zeneipar sztárjai már inkább előadók mint énekesek. Ezzel párhuzamosan a mozi is afelé halad, hogy az élmény teljessége kizárólag a vetítőteremben élhető át. A filmgyártók gazdasági sikere tehát egyre inkább azon múlik, hogy képesek-e olyan filmet gyártani, melyet nem elég letölteni, hanem érdemes rá a mozijegyet is kifizetni.



A blockbusterek elterjedése és a narratív televízió térnyerése után a mozi a látványban, a látványosságban, vagy – Tom Gunning fogalmát használva – az attrakcióban találja meg újra identitását.⁶ Gunning arra hívja fel a figyelmünket, hogy a látványosság már a korai filmeknek is sokkal inkább meghatározó eleme volt, mint a narratíva. Az avantgardhoz köti a narratív film gyökereit, és szerinte az ezt megelőző időszak filmjeiben, ha van is történet, az inkább csak ürügy a látvány alakítására. Megközelítésében az attrakció mozija a megmutatás képességén alapuló film. Olyan paradigmát kínál, mely „a filmet nem annyira a történetmondás módjaként, hanem egy látványsorozat

5 Helyesebb lenne itt CD-eladásról beszélni, hiszen a klasszikus bakelit lemezek reneszánszukat élik. A lemez formátum a rajongók gyűjtőszennvedélyére jobban tud hatni, mint a CD-formátum. Bár e jelenség is kapcsolódhat a moziról folytatott elmélkedéshez, eredeti témánkhoz, a film elemzéséhez csak marginálisan kapcsolódik, így ebben a szövegben nem foglalkozom vele bővebben.

6 Az „ attrakció ” fogalmát Szergej Mihajlovics Eisenstein-től veszi át. Tom GUNNING, *Az attrakció mozija: A korai film nézője és az avantgard*, ford. KAPOSÍ Ildikó = *A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. Kovács András Bálint, VAJDOVICH Györgyi, Bp., Palatinus, 2004, 292–302. – Ugyanígy az „ attrakció mozijaként ” írja le a korai filmet Miriam Hansen. Vö. Miriam HANSEN, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

közönség számára történő bemutatásaként fogja fel, ahol a csodálat az illúzióteremtés erejéből (akár a mozgás realiztikus illúziójából, amit Lumière ajánlott az első közönsége számára, akár a Méliès által kidolgozott mágikus illúzióból) és az egzotikumból fakad”.⁷

A digitális technikákkal élő film és a korai némafilmek összevetésén alapuló filmtörténeti-narrációelméleti modelljében narratíva és attrakció ilyen éles elválasztását többen bírálták. Frank Kessler például „fontosabbnak tételezi a narratív hézagok narratívában betöltött szerepét maguknál a hézagoknál – amik ebben az esetben az attrakciók”.⁸ Hasonló véleményen van Geoff King is.⁹ Szerinte bár a „látványosság nem minden kasszasikernek bizonyuló film jellemzője, alapvető elem azonban, ha a *blockbuster* fogalmát a csillagászati költségvetés, illetve a gyártás és/vagy forgalmazás oldaláról közelítjük meg. [...] Ha a *blockbustert* a »látványosság« oldaláról definiáljuk, akkor inkább viszonylagos, mintsem abszolút fogalommal állunk szemben”.¹⁰ Érvésemnek nem célja a film narratív struktúráinak részletes elemzése, így e belátások figyelembe vétele mellett szűkítem elemzésem a film látványelemeire.

A DIGITÁLIS FILM ESZKÖZTÁRA

Ahhoz, hogy a látványt vizsgáljuk, először ki kell térnünk azon filmes technológiákra, melyek a kortárs digitális mozi meghatározzák: a *CGI* animációra – ehhez kapcsolódóan érintve a *3D* technikát – és az *IMAX* szabványra. A *CGI* (Computer Generated Imagery), vagyis a számítógépes animáció filmes elterjedése is az eddig vázolt folyamatokkal párhuzamosan zajlott. Az első ilyen animációval készült egész estés mozifilm a Pixar Stúdió *Toy Story* című alkotása 1995-ből. A *CGI* „befogadói nézőpontból az *interaktív, immerzív* élmény megteremtésének az eszköze, mely a »belemerülés« és a »történetalakítás« képességével eredményezi a közvetített »térben-bennelét« élményét – legyen az film, játék

7 *Uo.*, 294. – „Összefoglalva, az attrakció mozija közvetlenül ragadja meg a nézők figyelmét, vizuális kíváncsiságra ingerel, és izgalmas látványosságon keresztül szerez örömet – egyedülálló eseményen keresztül, ami legyen bár fiktív vagy dokumentációs, önmagában érdeklődésre tarthat számot. [...] A színházi bemutató dominál a narratív beleélés felett, hangsúlyozva a sokk vagy meglepetés közvetlen hatását a történet kibontakozásával vagy az elbeszélői világ teremtésével szemben. Az attrakció mozija kevés energiát fordít a lélektanilag motivált vagy egyéniséggel rendelkező szereplők megformálására. A fikciós és nem fikciós attrakciók együttes felhasználásával energiáit kifelé, a megcélzott néző felé irányítja, nem befelé, a szereplőkre alapozott helyzet felé, melyek elengedhetetlenek a klasszikus narrációban.” *Uo.*, 297–298.

8 Frank KESSLER, *The Attractions of Cinema as Dispositif = The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. Wanda STRAUVEN, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, 57–70. Idézi PÁLOS Máté, *Digitális azonosulás: Az új képközpontú módszerek hatása a történetmesélésre*, filmteett.ro, 2011. <http://www.filmteett.ro/cikk/2145/az-uj-kepalkotasi-modszerek-hatasa-a-tortenetmeselesre> [Letöltés ideje: 2015. szeptember 16.]

9 Vö. KING, *i. m.*, 8–18.

10 *Uo.*, 8.

vagy oktatási célú szimuláció. Az interaktivitás és az immerzió fogalmai sajátos, dinamikus változó és műfajfüggő realizmus-koncepciót feltételeznek, mely nem a »reális–irreális« megkülönböztetése, hanem a *narratív valóság* perspektívájából ítéli meg az illúzió hitelét, abból a szempontból, hogy az adott keretek, szabályok közt mennyiben bizonyul reálisnak, mennyiben képes felfüggeszteni a néző hitetlenségét”.¹¹

A *mainstream* tömegfilmgyártásban az *IMAX* és a *Real D*¹² rendszerek elterjedésével került újra előtérbe a *3D* technológia. A *3D* film több korszakot tud maga mögött,¹³ első aranykora az 50-es évekre tehető.¹⁴ Bár az összes filmből készíthető *3D* változat a digitális technológia segítségével, ezek minősége nem éri el a speciális kamerával forgatott filmekét. Ádám Péter szerint a *3D* technológia jelenti a mozi harmadik forradalmát, mely a filmipar „gazdasági szükségszerűsége”, vagyis valódi megoldást nyújt a nézők moziterembe történő visszacsábításához.¹⁵ Ugyanakkor a *Csillagok között* esetében Hoyte van Hoytema operatőr egyáltalán nem használ *3D* kamerát, a látványosság eszköze sokkal inkább abból fakad, hogy adott képekhez a megfelelő technológiát használja. Ez alapján nem gondolom, hogy a digitális mozi kizárólag a *3D* technológiára szorulna, lévén nem minden kompozíció igényli ezt.

Az *IMAX* az Image Maximum rövidítése. A kanadai filmformátum-szabvány legalább 22m x 16,1m-es ívelt vásznat, speciális vetítés-technikát, általában 70mm-es filmre forgató kamerát (az elterjedtebb 35mm-es filmhez képest 10-szer jobb felbontású kép felvételét teszi lehetővé) és speciális digitális hangrögzítő és hangsugárzó rendszert takar. A hagyományos filmhez képest sokkal részletgazdagabb kép vetítésére alkalmas, de az ehhez szükséges kamerarendszerek csak a 2000-es években terjedtek el. A néző számára legszembetűnőbb különbség a hagyományos moziélményhez képest, hogy a speciális ívelt vetítővászon kitölti a látóterét, a szabványkamerával készült kép pedig kifejezetten részletgazdag. Mindezek mellett a mozik emelt áron kínálják az *IMAX* terembe szóló jegyeket. A látványosság eme eszközeinek legfontosabb tulajdonsága, hogy segíti a nézők érzékszervi azonosulását,¹⁶ a technológiák fejlődésével pedig egyre hatékonyabb érzékterjesztés érhető el. Pálos Máté szerint: „az érzékszervi azonosulás fogalma kulcsfontosságú lehet a digitális képalkotás, és annak narrációra gyakorolt hatásának szempont-

11 Kiss Gábor Zoltán, „A régi az újban”: *Hagyományos játékfilmes látványszervezés és számítógépes animáció*, filmtett.ro, 2004. (Kiemelés az eredetiben.) <http://www.filmtett.ro/cikk/2249/hagyomanyos-jatekfilmes-latvanyszervezes-es-szamitogepes-animacio> [Letöltés ideje: 2015. szeptember 16.]

12 Az *IMAX* rendszerrel gyengébb minőségű kép közvetítésére képes, de speciális vetítőtermet nem igénylő *3D* rendszer.

13 Az első nyilvános *3D* vetítést 1922. szeptember 27-én tartották, és Harry K. Fairall producer nevéhez kötődik. Ray ZONE, *Stereoscopic cinema & the origins of 3D film*, Kentucky, University Press of Kentucky, 2007, 110.

14 ÁDÁM Péter, *Térhatású jövő: A mozi harmadik forradalma*, Filmvilág, 2009/10, 4–6.

15 *Uo.*, 4.

16 VARRÓ Attila, *Kalandra fel*, Filmvilág, 2009/10, 7.

jából, ráadásul hidat képezhet a Gunning nyomán ellentétesnek értelmezett attrakció- és narrációfogalmak között.”¹⁷

A technológiák közös tulajdonsága emellett, hogy még mindig költséges filmes eszközökről beszélünk. A stúdiók jellemzően *blockbusterek*, vagy *blockbuster*-sorozatok¹⁸ forgatásához használják e filmes eszközöket. Az ilyen produkciók sajátja, hogy a szerzőiség háttérbe szorul, a döntő szó gyakran nem is a rendezőé, hanem a produceré vagy producereké. A *Csillagok között* esetében fontos – párhuzamosan Alfonso Cuarón egy évvel korábban nagy sikert hozó *Gravitáció* (*Gravity*, 2013) című filmjével –, hogy a rendező nagymértékű autoritással és autonómiával rendelkezett egy olyan mű elkészítésénél, melyet kiugróan nagy költségvetéssel forgattak, vagyis a stúdió kockázatot vállalt.

SCIENCE-FICTION: AZ ATTRAKCIÓ ZSÁNERE A DIGITÁLIS FORDULAT UTÁN – FENSÉGES A LÁTVÁNYOSBAN

A digitális fordulat után a látványközpontú science-fiction a filmgyártás egyik legfontosabb zsánerévé vált. Petz Anna összefoglalója alapján a műfaj – bár leggyakrabban az akciófilm zsánerével keveredik – a látványos attrakciók mellett a *found footage* és más stílusok is gyakran megjelennek.¹⁹ Nem kerüli el a műfajt a posztmodern intertextualitás sem.²⁰ „Az ezredforduló utáni időszak a science fiction tekintetében maga a reneszánsz: látványorientált műfajként megtermékenyítően hatott rá a digitális fordulat, a filmek mennyiségi szaporulatának köszönhetően pedig még inkább fejlődőképessé vált.”²¹

Scott Bukatman *A mesterséges végtelen: A trükkfelvételekről és a fenségesről* című tanulmányában amellett érvel, hogy a Gunning és Hansen által az „ attrakció mozijaként” értelmezett korai film (a korai trükkfilmeknél már megjelenő *science-fiction* műfajának) vizualitása a romantika *fenséges* esztétikájával rokon.²² Bár gyakran megszelídített formában, de a fenséges poétikában és festészetben alkalmazott alakzatai (a perspektivikus kompozíció, a *trompe l'oeil*, a keret elrejtése, a megsemmisítő méretarányok vagy a természet mimézisének technikái) működnek a mozi médiumában, már e korai időszakban

17 PÁLOS, *i. m.*

18 Manapság ez inkább franchise filmeket jelent, mint klasszikus több részes vagy folytatásos *blockbustereket*, de még mindig inkább egymás mellett működik a két rendszer, mintsem egymást váltotta volna.

19 PETZ Anna, *A tudományos-fantasztikum virágkora: Science fiction az ezredfordulón*, filmtett.ro, 2015. <http://www.filmtett.ro/cikk/3972/a-tudomanyos-fantasztikum-viragkora-science-fiction-az-ezredfordulo-utan> [Letöltés ideje: 2015. szeptember 16.]

20 „Az elmúlt tizenöt év tudományos-fantasztikus alkotásai rendre megidéznek múltbéli elődjeiket: Nolan legújabb szuperprodukciója, a *Csillagok között* például absztrakt terével és a galaxis-ugrás jelenetével a 2001: *Űrodüsszeiát*, míg az óriási óceánbolygóval a *Solarist* idézi meg.” *Uo.*

21 *Uo.*

22 Scott BUKATMAN, *A mesterséges végtelen: A trükkfelvételekről és a fenségesről*, ford. SIMON Vanda, Metropolis, 2003/2, 10–26.

is. Ennek elsődleges megjelenési formája a sci-fiben a mindenkori legfejlettebb optikai trükkökkel létrehozott kozmikus látványosság, a nézésből adódó fölényérzet [*scopic mastery*] kialakítására irányuló törekvés. Ugyanaz az égbolt, amely a 19. század tájképfestőinek nézőpontjából jelenítette meg a fenségest, a sci-fiben megváltozott nézőpontból mutatja be a világegyetem új módon embertelen, poetizált végtelenségét.

Bár Bukatman is leválasztja a látványt a narratíváról, vizsgálati keretemben mégis jól használható az elmélete. Felhívja figyelmünket a *mise en scène*-ben, valamint a műfaj pillanatnyi csúcsteljesítményét tükröző technikai látványosságban kifejezett jelentésekre. Szerinte például „[a] technika váltja ki a fenségesre jellemző érzéseket, azaz a technológia utal az emberi ismérvek és megértés hatáira”.²³ Az attrakció ebben az értelemben jelenlévővé tevő, nem pedig megjelenítő funkciót tölt be. Ez a gondolatiság rokon az élménykiterjesztés korábban vázolt koncepciójával. Bukatman szerint a *science-fiction* trükkfelvételei és a fenséges esztétika viszonyrendszere folyamatos megújulásra épül. Maga az attraktivitás módszere, de különösen e zsáner alkalmas arra, hogy a mindenkori technológia közvetítésével elgondolható és előállítható fenséges látványt megjelenítse. Bár a látvány tárgya időről időre változik, az élménykiterjesztés mikéntje, az észlelésmód, illetve az elérhető legfejlettebb technológia újra és újra ugyanazon hatásmechanizmus alapján próbálja kiterjeszteni észlelésünket. Bukatman Susan Buck-Morss nyomán – aki szerint e vizuális parádék a fejlődés metaforáiként érthetőek – úgy foglalja össze, hogy „a fenséges az említett látványosságok esetében az élettapasztalat jelentős és folytonos módosulásaira adott idealista reakció. Ezért tűnik fel újra és újra a fenséges a népszerű, technikai alapú szórakozásformákban”.²⁴

Ebben az értelemben tehát a világból leképezett, egyre bővülő tudásunk és egyre fejlettebb képközvetítő eszközeink által a *science-fiction* műfaja folyamatosan új képi témákat tud elővenni, melyeket szemlélve a néző szembesülhet a természet legembertelenebb tereinek jelenségeivel. Példánkban a fekete lyuk működésmódjában is nehezen érthető jelenségének jelen tudásunk szerint legpontosabb ábrázolása tűnik fel – fenségesként bemutatva. Nolan színészei a fenséges diegetikus szemlélőiként utaznak velünk a filmben. Minden alkalommal ráirányítják figyelmünket a képi ábrázolás nagyszerűségére és borzalmára. A néző kevés kivételtől eltekintve az ő perspektívájukból lát, a világ körülöttük és körülöttünk forog például a fekete lyukba belépve, vagy egy másik csúcscsületben az űrhajó forgását szemléljük kívülről, majd vele szinkronban a csillagok forgását látjuk.

23 *Uo.*, 10–11.

24 Susan BUCK-MORSS, *Dialectics of Seeing*, London – Cambridge, The MIT Press, 1989, 70. Idézi BUKATMAN, *i. m.*, 22.

TÁGULÓ ÉLETTAPASZTALATUNK, A FEKETE LYUK

A *Csillagok között* elkészültének elsődleges apropója tehát, hogy immáron a filmipar rendelkezésére áll az a technológiai apparátus, mely képes létrehozni olyan technológiai képet, mely tárgyról korábban érzékszervi tapasztalataink nem lehettek. A fekete lyuk megjelenítése mögött álló fizika Kip Thorne egyenletein alapul, aki – amellet, hogy kiváló tudós és a filmiparra is kiterjedő kapcsolatrendszerrel rendelkezik – a filmben vezető produceri szerepet vállalt. Thorne jó érzékkel ítéli meg, hogy az egyenleteiben leírt fizikai törvényekből kirajzolódó kép – mely más módon érzékelhetetlen tapasztalat – megjelenítése a fenséges esztétikájával hatásos látványt nyújthat. A központi téma a Gargantua névre keresztelt fekete lyuk különböző ábrázolásai.

Érdekes mellékszál, hogy az eredményt maga is a stúdió elkészült *CGI*-s munkáján látta először. Ez nem meglepő, ha számításba vesszük, hogy amely tudományos intézetek rendelkeznek olyan processzorkapacitással, mely alkalmas lenne ilyen bonyolultságú kép lerenderelésére,²⁵ azok nem erre használják. A fekete lyuk ebben a kontextusban tulajdonképpen tudományos ismeretterjesztés, de akár olyan minőségű szimulációként is értelmezhető, melyhez egy tudós nem rendelkezik anyagi erőforrással, a szórakoztatóipar viszont igen. A producerek ezt a szimulációt kifizetődő befektetésnek tekintették, Thorne pedig két tudományos publikációt írt a szimuláció eredményeiről.²⁶ Carl Saganhoz hasonlóan Thorne is mindkét fél számára termékeny kapcsolatot tud teremteni a tudomány és a szórakoztatóipar között. Érdekes út ez nemcsak a tudományterjesztés nézőpontjából, hanem szórakoztatóipar és tudományfinanszírozás kapcsolata miatt is. Mindenesetre ez a kérdés túlmutat az elemzésen.

FORMA ÉS STRUKTÚRA A FILMBEN

A film jelentősége abban mutatkozik meg, hogy Nolan nem elégszik meg azzal, hogy alkalmazza a különböző technikai eszközöket a látványos témák és jelenetek bemutatására: azt is értelmezi, hogy a rendelkezésére álló technikai eszközök milyen képeken, együtt pedig milyen kompozícióban, vizuális világgal alkalmasak az attrakcióra. Így ahelyett, hogy csupán egy történetet mesélne el, inkább érzéki korlátainkat tágítja ki a vetítőteremben. A film egyes szekvenciáit úgy fűzi össze, hogy ritmusukban és tartalmukban kiegészítsék egymást, kontrasztot képezzenek, egészében pedig harmóniát alkossanak. A világűr külső és az úrhajó belső terei hangsúlyosan elválnak egymástól, vagyis amit lehet, épített díszletként látunk, a jelenetek döntő többségében a robotokat is belülről irányítják. Az attrakció hatását erősíti, hogy a trükkfelvételekre épülő látványos jelenetek

25 Az összes szükséges paramétert, fizikai változót tartalmazó modell kiszámoltatása, digitális képpé tétele a számítógéppel.

26 Az egyik publikáció asztrofizikai témájú, a másik pedig számítógéppel foglalkozik.

e részletgazdag díszletektől merőben eltérő térélményt kínálnak. A nyitott tér magában hordozza és beváltja a látványosság ígérését. Az illúzió hitelét ezzel együtt finom előkészítése, illetve korlátozott használata növeli.

Nolan maga döntött arról, hogy mellőzi a 3D kamerát, mely bár látványos eszköz, de e téma megragadását, megmutatását nem segítené. A CGI animáció alkalmazását sem viszi túlzásba, főleg dramaturgiai csúcspontokra tartogatja. E csúcspontok mellett fontos kiemelni a köztes jeleneteket. Nolan itt kifejezetten kerüli a számítógépes animációt. Precizitása és a minél naturalistább ábrázolásra törekvő rendezői módszere ebben a filmjében teljesebbé válik. Minden díszletet és teret pontosan és részletgazdagon épít fel. A Ranger sikló életnagyságú modelljében minden gombot meg lehet nyomni, és minden panelen látszanak a használat jelei. És valóban láthatóvá válnak, hiszen egyrészt ő maga egy filmjében sem forgatott még ennyi jelenetben IMAX kamerával; másrészt Hoyte van Hoytema operatőr technológiai módosításainak köszönhetően a korábban csak állvány-nyal használható kamerarendszert kézi méretűre alakította. Ennek eredményeként a *Csillagok között* nézője láthatta a filmtörténet első IMAX kézi kamerás felvételeit.²⁷ Nolan precíz forgatási tere, a részletekre is kiterjedő figyelme, valamint Hoytema innovációjának együttese korábban nem látott módon adott értelmet a részletgazdag képi világot lehetővé tevő szabványnak. A látványos és fókuszált CGI jelenetek között a néző figyelme elveszhet a képek részleteiben.

ATTRAKTÍV CSÚCSPONTOK A FILMBEN

Ahogy Bukatman írja Douglass Trumbull filmes trükkmesterre hivatkozva: „a trükknek mindenképpen látszódnia kell, ezért az elbeszélés gyakran megtorpan, hogy a nézők kiélvezhessék a bemutatott technikai bravúrokat”.²⁸ Azon állítást, hogy a film legfőbb strukturális szervezője ez az attrakció, a CGI animáció által meghatározott csúcspontok és az ezekhez kapcsolt szekvenciák elemzése által mutatom be.

Mivel Nolan – ahol csak tudta – díszletek között, vagy külső helyszínen filmezte a szereplőket, elvértve kevert digitálisan alkotott képet kamerafelvétellel. A Ranger úrsikló épített életnagyságú díszlet volt, de a többi űrjármű jeleneteit is klasszikus technológiával, méretarányos makettekkel oldotta meg. Az animációt tehát meghagyta a végső, és a szekvenciák között bemutatott kisebb csúcspontokra, tehát dramaturgiailag kiemelt helyeken. Ezeket a jeleneteket a *Batman* trilógiában, de főleg az *Eredetben* (Inception, 2010) is működő monumentalitás jellemzi. Külön figyelmet érdemel a látványos jelenetek fokozása. A film nyitó álomjelenetében bemutatott Ranger-baleset gyors ütemű felütés, de később e fokozás folyamatos. A kiinduló konfliktust bemutató porlepte farm tágas tereiben először csupán egyetlen drón repül keresztül a képen, majd egy gyors üte-

27 VILLÁNYI Dániel, 2014: *Űrodüsszeia*, Vox, 2014/11, 14–21.

28 BUKATMAN, i. m., 17.

mű üldözés-jelenet következik. A film első szekvenciája működés közben mutatja be a természeti katasztrófa sújtotta világi tárgyi kultúráját, a szereplők életmódját. Az eszközök és a díszletek használtak, réginek és egyszerre ismerősnek tűnnek, hiszen jelenünk használati tárgyait, autóinkat csorbították el. Bár egy disztópikus jövőt látunk, a tárgyi díszlet minden eleme nélkülöz bármilyen futurisztikus részletet.

A cselekményt egy monumentalitásában lenyűgöző porvihar indítja el, hogy aztán a földalatti űrközpont (NASA) zárt tereiben szemlélhessük az ismerős tárgyi világ új kontextusát. Azok a jelenetek működnek legkevésbé, ahol Nolan érzéki utazásunkat érzelmi mélységgel kívánja megtölteni. Az attrakciók keret itt nem biztosít elég teret a karakterek felépítésére, konfliktusok és motivációk felrajzolására, így ezek csupán szentimentalizmusba süppedő skiccként bukkannak fel. Az egyébként eddigi leghosszabb IMAX film igazán hosszúnak tűnő jelenetei ezek.

Következő attrakzív csúcspontunk az űrhajó fellövése, majd dokkolása a Föld körüli pályán keringő Endurance űrhajóhoz. A sztratoszférát elérő, majd dokkoló Ranger hátterében csak részleteiben felsejlik, majd egyre inkább totálban megjelenő Föld finoman vezet át minket a digitális planetáriumba. A dokkolás után részleteibe menően láthatjuk az űrhajó tereit a kopott panelektől a hibernáló szoba csempéjéig – mintha nem is űrhajóban lennénk. Arról, hogy mégsem egy régi földi laborban vagyunk, pusztán az ablakokra vetített képek árulkodnak. Egészen a féregjárat eléréséig lassú ütemű, hosszan kitartott jelenetekben szemlélhetjük a Naprendszer. A féregjárat helyezi először a nézőt digitális hullámvasútra, hogy aztán az egyes epizódokhoz kapcsolódva a csúcspontig növekvő ütemű és feszültségű akciójeleneteknek lehessen tanúja. A gyors ütemű mozgások mellett a féregjáratban már megjelenik, majd Miller apályal sújtott bolygóján ismét megtapasztalhatjuk az *Eredet*ben megismert és jól működő élményt, melynek során a tér a nézőre borul. A féregjáraton átlépve tűnik fel először fő témánk, a fekete lyuk, ám csupán sejtetve, rövid és távoli képeken.

Miller bolygóján csupán a színészeket és az űrsiklót látjuk, néhány vízből kikandikáló roncs mellett. A bolygó idegen és egyszerre pusztító természete hirtelen tör ránk, hogy a narratívából megismert, felgyorsult idő, Doyle halála és a két főszereplő konfliktusa miatt feszült jelenet szakítsa meg a küzdelmet a bolygó természetével. Mann bolygója nyújt díszletet a történet legerősebb külső konfliktusának: a hősként felvezetett, de jellembeli bukása miatt negatív szereplővé váló Mann központi karaktereink elveszejtésére tett kísérletének. Az izlandi táj sivár, a kutató kunyhója elhasznált eszközökkel teli, de a jelenetek döntő többsége itt is a bolygó felszínén játszódik. Mann itt indítja el a konfliktust, mely a leghosszabb, ráadásul kifejezetten gyors vágásokkal tagolt akciójelenetbe fut ki. A bolygót elhagyva a film legfeszesebb akcióját, egy klasszikus majd kicsavart üldözésjelenetet láthatunk. A robbanás után forgásba kezdő űrhajót a főhős próbálja megállítani, így az üldözés célja immár az elszabaduló űrállomás megmentése. Ebben a szekvenciában két, a film képi világától korábban idegen robbanásnak vagyunk tanúi, de ettől eltekintve

is klasszikus akciójelenetet láthatunk, ahol inkább az ütem, mintsem a látvány kap kiemelt szerepet.

Az akciót gyorsan követi új szekvenciánk, a néző izgalmát tehát fenntartani igyekvő film fut az attraktív csúcspont felé. A Gargantuának nevezett fekete lyuk lélegzetelállítóan fenséges külső ábrázolását láthatjuk. A legfőbb hatáselem – mint a világűrben játszódó összes jelenet esetében – a monumentalitás. Az először a film kiszivárgó képein megismerhető kozmikus jelenség fensége mellett eltörpül az akkréciós korongig merészkedő ember, aki megpróbálja uralma alá vonni a természet erejét, de ezért áldozatot is kell hoznia. Itt jelenik meg teljességében az a kép, mely a tudomány által sejthető, de korábban érzékszerveinkkel még képen sem megismerhető látvány. E jelenetek tempója lassabb a korábbi attrakcióhoz képest, a hosszabb időzés a kiemelés része.

A fekete lyuk belsejében markánsan változik meg a képi világ. Nolan új tételt nyit, melynek központi eleme a tágas planetárium helyett a sötét űr szűk tere. A történet itt mintegy keretbe foglalja az űrutazás képi világát, a térbelivé váló idő dimenziójában lebegő Cooper újra kapcsolatba kerül a pusztuló Földön maradt lányával. Itt jutunk el a kompozíció igazi csúcspontjára. Nem kevesebbre tesz itt kísérletet a film, mint az idő dimenziójának képpé tétele, mely bár tudományosan kevésbé megalapozott, mint a fekete lyuk, de nem kisebb vállalkozás. Az elgondolhatatlan dimenzió megmutatása csupán a művészet által lehetséges. A kép itt sokkal inkább kreativitást igényel, mint számolókapacitást. Az epilógusszerű lezárás még tartogat egy attraktív jelenetet, melyben az O'Neill hengerre²⁹ épülő űrhajó, vagy űrkolónia ismét a nézőre boruló, bár itt inkább szokatlanul körülvevő tér élményére épít, képileg is áthelyezve az emberiséget egy új közegbe.

KONKLÚZIÓ

A *Csillagok között* nem egy látványos történetet mesél el, hanem a médium eszköztárát tökéletesen kihasználó és mesterien működtető látványkompozíciót tár elénk: e köré épít egy történetet. Vizuális érzékeink kiterjesztése a fenséges esztétikájában az a megjelenítésmód, mely eszköztára, a befogadás tere, valamint a kultúrtermék előállításának apparátusa által – különös tekintettel itt a költségvetésre – jelenleg kizárólag a mozi sajátja. Azt, hogy mit érezne az ember, ha technológiája lehetővé tenné, hogy saját érzékeivel tapasztalja meg a világegyetem csodáit, a mozi médiuma nem tudja elmondani, de az attrakció mozija meg tudja mutatni, vagy legalábbis mindenkori tudásunkat alapul vevő, pontosnak gondolt szimulációt tud biztosítani.

29 „[E]lméletben létező űrhajó, az O'Neill-henger, amit 1976-ben talált ki Gerard K O'Neill fizikus *The High Frontier: Human Colonies in Space* című könyvében. A lényege, hogy az űrbe rakunk egy hatalmas, 16 kilométernél nagyobb sugarú hengert, és óránként negyvenes fordulatszámmal pörgetjük. Ezzel mesterséges gravitáció jön létre, akkora, mint a Földön.” LAZA Bálint, *Mennyire tudományos a Csillagok között?*, index.hu, 2014. http://index.hu/tudomany/2014/11/09/mennyire_tudomanyos_a_csillagok_kozott [Letöltés ideje: 2015. szeptember 16.]





SZERKESZTŐI ÜZENET ■

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

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

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

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

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

■ SZÁMUNK TÁMOGATÓI:

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM