

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
15. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Balajthy Ágnes

FŐSZERKESZTŐ: ■

Gesztelyi Hermina

SZERKESZTŐK: ■

Bihary Gábor, Fagyal József Szabolcs, Juhász Tibor, Mikoly Zoltán

FELELŐS KIADÓ: ■

Czirbik Dávid (DE-BTK HÖK, elnök)

TÖRDELÉS: ■

Lapis-Lovas Anett Csilla

NYOMDAI KIVITELEZÉS: ■

Kapitális Kft., Debrecen

Elérhetőség: ■

szkholion@gmail.com

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

HU ISSN 1785 – 0479 (Nyomtatott) ■

HU ISSN 1787 – 0224 (Online)

TARTALOM – 2017/1

■ KÓRTEREM

Bihary Gábor: <i>Előhang</i>	5
------------------------------	---

■ ULTRAHANG

Szauer Lilla: <i>Rájátszás 22 – készült kabai lóránt festménye nyomán</i>	6
Fodor Balázs: <i>Mag</i>	7
Nagypál István: <i>Vexillológia és vexillográfia – k. kabai lórántnak</i>	8

■ MŰ-TÉT

Balogh Ádám: <i>Vörös (regényrészlet)</i>	9
Sebők György: <i>Ördög a családban – Carlo Gesualdóról; Küszöb</i>	16
Géczi Balázs: <i>Robotok és istenek</i>	18
Toroczka András: <i>Füri</i>	22
Nyirán Ferenc: <i>Skorpió hava; Véres leszámolás</i>	24
Kate Chopin: <i>A csók</i> (Kovács Réka Cecília fordítása)	26

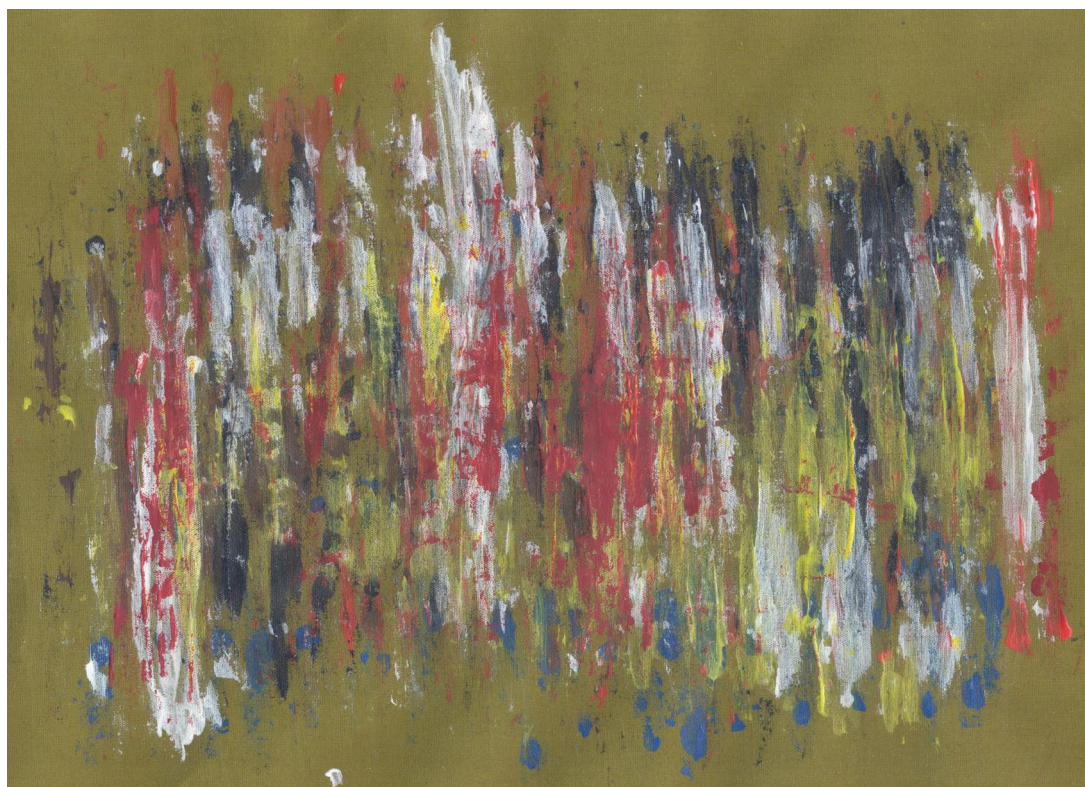
■ NAGYVIZIT

Béres Norbert: <i>Sörből tapasztott csillagok – Balogh Ádám: Nyers</i>	29
Szilágyi Szilvia: <i>Fehér alapon fehér pászmák – A debreceni Víg Kamaraszínház Művészet című előadásáról</i>	33
Németh Anna: <i>Farsangi alternatívák – GreCsó Krisztián Jelmezbál című kötetéről</i>	36
Borsik Miklós: <i>Amit visszatart a kép – Az ember, a hang és a mozgás (hiánya)</i>	40
W. G. Sebald: <i>Természet után című kötetében</i>	40
Papp Sára Írisz: <i>Megelevenedett halál – Mimézis és antropomorfizmus Berline de Bruyckere egy viaszmásában</i>	48
Papp Gréta: <i>Vérben úszó szerepek – A vér szerepe Horváth Imre Olivér Nem szimpátia című kötetében</i>	56
Bodnár Noémi: <i>Dr. Banks és a szerencsesüti – Az Érkezés című film egy nyelvész hallgató szemszögéből</i>	60

BONCASZTAL ■

65	Németh Margarita Veronika: <i>Bocsánatkérési stratégiák a magyar nyelvben</i>
78	Énekes András Előd: <i>A végtelen vers – Az új mitológia és Vörösmarty Mihály eposzköltészete</i>
89	Farkas Evelin – Gellért Rita: <i>A hűtlenség feldolgozása – Beyoncé: Lemonade</i>
98	Moklovsky Réka: <i>A hasonmás-jelenség – Dosztojevszkij Golyadkin úr hasonmása című művének és filmes adaptációjának elemzése</i>
107	Metercsik József Dávid: <i>Ingyen a szád sem ér össze – A freemium taktika</i>

A borítón és a lapban kabai lóránt 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 ■

Az előző lapszám *Előhangja* ismertette a szerkesztőségben lezajlott változásokat, a 2017/1-es szám beharangozója pedig az azóta csatlakozott új szerkesztők bemutatásával kezdődik: immár Mikoly Zoltán és Juhász Tibor tudása, munkája is örködik a folyóirat megjelenése, szövegeinek formáltsága fölött. Az új szerkesztőség lassan elkezdte átalakítani a lap arculatát, ennek bizonyítéka, hogy e számtól kezdve új rovatot indítunk: a kiadvány vizuális megjelenését biztosító képzőművészeti alkotásokhoz vers- és prózáíró pályázatot hirdettünk, a legjobbnak ítélt műveket pedig az *Ultrahang* rovatban közöljük. Ezúttal Kabai Lóránt festményeihez kapcsolódó szövegeket vártunk, a beérkezett művek közül Fodor Balázs, Nagypál István és Szauer Lilla versét adjuk közre.

Az újítások mellett ragaszkodunk a hagyományainkhoz, a klasszikus hármas tagolást (szépirodalom, kritika, tanulmány) megtartotta a lapszerkezet, ahogy azt is, hogy lehetőséget biztosít a debreceni kötődésű fiatal tehetségeknek. Először köszönhetjük szerzőink között Sebők Györgyöt, aki reményt keltő módon keresi hangját a képi nyelv és a szerepvers poétikai útjai között; illetve Géczi Balázst, a posztapokaliptikus helyszínen játszódó elbeszélése biztató kezdete egy később talán regénnyé formált szövegvilágnak. Balogh Ádám regényrészlete tematikusan is kapcsolódik a képzőművészethez, hiszen a zaklatott történet fő alakja az alkotói válságba jutott festő; Balogh *Nyers* című kötetét pedig Béres Norbert tette mérlegre, az apa-hiány, az elbúcsúzás és a felnőtté válás lírai megoldásait elemezve. A recenziók közül Papp Gréta írásában Horváth Imre Olivér első, *Nem szimpátia* című könyvét elemzi, a vér-motívum szerepét és az angol-magyar nyelvi, kulturális, társadalmi kapcsolódásokat középpontba állítva.

Az új lapszám is a tágan értett kultúra jelenségeit igyekszik beszédbe vonni. A klasszikus irodalmi elemzések mellett találunk filmkritikát (Bodnár Noémi), nagyszerű előadáskritikát Szilágyi Szilvia tollából, a belga Berlinde de Bruyckere viasszszobrát pedig Papp Sára Írisz értelmezte, bámulatos művészettörténeti és -elméleti ismereteket felhasználva. Beyoncé *Lemonade* c. albumának jelentésrétegeit Farkas Evelin és Gellért Rita komplexitásra törekedve tárja fel, zene, mozgókép és dalszöveg egységében gondolkodva; míg Németh Margarita mérésalapú nyelvészeti kutatásait ismerteti az udvariassági formulák alkalmazására fókuszálva. Az online térben jelenlévő ingyenesség közgazdasági és marketingstratégiáit vizsgálja Metercsik József, számot tartva az internet monetáris viszonyai iránt érdeklődők figyelmére. Az irodalom persze nem marad háttérben, elegendő Borsik Miklós ihletett esszéjére utalnom, mely Sebald verseskönyvének természetképét, valamint hang és nyelv összefonódottságát interpretálja.

A teljes lapszám megismerése érdekében a tartalomjegyzékhez és az egyes szövegekhez irányítom az olvasót. Interdiszciplináris nyitottság vagy bájos eklektika? Bárhol is értékeljük az új lapszámot, reményeink szerint továbbgondolásra ösztönzi elkötelezett olvasóit.

Bihary Gábor

Szauer Lilla (1997) Mór, Budapest. A Budapesti Corvinus Egyetem szociológus hallgatója, a budapesti Katona József Színház Behívó programjának tagja.

Szauer Lilla

RÁJÁTSZÁS 22 KÉSZÜLT KABAI LÓRÁNT FESTMÉNYE NYOMÁN

ma is megkésve érkezett az árnyékunk –
hogy még a fényeket is hagytuk beszorulni saját
bőrünk alá, mondd, melyikünk érdeme?
arcunk más-más tereire összpontosítva,
kopár színeinket mosta tisztára a megőrzés
két tagadószó közé szorosan kifeszítve
vagyunk és ez senkinek sem hibája - - -
tudjuk, mekkora lehet egy felfordulás
odabent, mégis gyere, nyissuk most ki,
csodálkozzunk rá, hátha a végén még
kizúdul belőle minden kézzel nem fogható,
vagy előkerül pár közepesen bolyhos érv
de vajon miért van az, hogy én még
ezek után sem vágnék tányérokat ahhoz,
ami, látod, sokadszorra sem javítható

Fodor Balázs (1981) Budapest. Jelenleg Budapesten dolgozik kulturális program-szervezőként. Az ELTE-n végzett.

Fodor Balázs

MAG

Talán tényleg szükség van
véráldozatra ott, ahol
véget ér az ember.
Kettészakad, nő és férfi
lesz, gyerekek hasadnak
ki belőle, akik szeretik,
és büntudattal kolonizálnak
leendő világokat. Nem
lehet félni, felkészülni,
elkerülni. Mégis fél, és cselez.
Majmot küld az űrbe,
és irigy, hogy megelőzik.



Nagypál István (1987) Budapest. A Műegyetem Gazdaság- és Társadalomtudományi Karának kommunikáció- és médiatudomány szakán tanult. Korábban a Kortárs Online szépirodalmi rovatát szerkesztette, Pataky Adriennel. Tagja a JAK-nak és a MISZJE egyesületnek. Eddig megjelent kötetei: *A fiúkról* (2012), *Rózsaszín daloskönyv* (2014), *Prelúdiumok és fűgák között* (2016).

Nagypál István

VEXILLOLÓGIA ÉS VEXILLOGRÁFIA K. KABAI LÓRÁNTNAK

Ha csak színek lennének a vásznanon,
bizony, mintha rácsok közt legalább
száz vörös és kék csizmatalp csüngene,
ugyan, ki akarná elvenni tőlük a fikció
országainak balga zászlaját, hiszen
maguk mocskolták be, rajongással,
habár saját (okmány)képük is lehetne,
amit meghagytak, vagy a kaparásuk
hagyott nyomot a se-tiszta, se-csupasz
vásznon és elmerültek, el bizony
és szilva-kék legyek döngik körül,
elkezd kattogni a gép vagy az ész,
belegabalyodik és semmi szín alatt nem enged el,
de ne légy hiú, kabai lapra lapot hív megint

Balogh Ádám (1981) Szolnok, Budapest. Első kötete *Nyers* címmel jelent meg. 2016-ban elnyerte a Műút folyóirat nívódíját szépirodalom kategóriában.

Balogh Ádám

VÖRÖS (REGÉNYRÉSZLET) ■

Nem szeretem a kérdéseket, társaságot feltételeznek. Volt idő, amikor az emberek még nem kerültek, mi több, kerestek is. Volt egy kis műteremlakásom a városban, jöttek a megrendelések sorban. Alig volt olyan óra, hogy ne ültek volna a vásznam előtt. Hiába kértem őket, hogy ne mozduljanak meg, ők felálltak, és próbálták meglesni, mennyi van kész a képből. Folyamatosan kérdezgettek, hogyan haladok, mikor fejezem már be, mire én felszólítottam őket, hogy üljenek vissza, mert a vászonnak ez a fele az én területem, de ők nem hallgattak el, azt akarták hallani, hogy egy ilyen pompás arcél festését nem szabad elkapkodni, mert ez aztán az igazi kihívás, de én nem mondtam semmit, nem is tudtam volna, mert ami ilyenkor készült történni bennem, teljesen független volt a modelljeimtől. Ilyenkor felálltam, és kiszaladtam a helyiségből, mert tudtam, ha a vászon előtt talál, képtelen lennék megállni, hogy ne vele folytassam a megkezdett festményt.

Csak a vécére menekülhettem anélkül, hogy meg ne kérdezték volna, hová tűntem ennyi időre, mit csináltam távollétemben, ám minél hosszabb ideig voltam távol, ők annál türelmetlenebbek lettek. Attól féltek, hogy észrevettem rajtuk vagy bennük valamit, ami miatt rögtön fel kellett függesztenem a festésüket. Lehetett volna így is, de nem volt másról szó, minthogy fizettek valamiért, amit minél hamarabb birtokolni akartak.

Egy idő után már nem volt elég a vécé nyújtotta menedék. Kezdetben csak kiáltottak utánam, hogy mikor jön már, mennem kell ide, mennem kell oda, már most késésben vagyok, amúgy meg hogy nézek ki a képen, nem is ilyen gyér a hajam, a szememnek mikor fest színt? Ilyeneket, meg ehhez hasonlókat kiabáltak, aztán már kopogtak is. Csukott szemmel próbáltam kizárni minden zavaró hangot, majd elővettem a vécéartálya rejtett borospalackot, kihúztam a dugót a fogammal, és nagy kortyokban kezdtem nyelni a bort, vártam, hogy az indulat végre elkezdje használni a kezeket, melyeket kortyonként növesztettem neki, támadjon rá végre a tudatra, vegye el az oxigént a gyávaság elől, ami nem engedi összetörni a palackot, nem engedi, hogy felvágjam az üvegcserepekkel az ereimet, és véremmel fesse a falra azt, ami szabadulni akart belőlem, de ahhoz is gyáva voltam, hogy kirúgjam a budiajtót, elzavarjam a modellt, és azt fesse végre, ami a festést magának követelte.

Ha a fejemben lévő nyomás nem tud szabadulni, akkor legalább a számban nem akadályozom a folyásirányt, gondoltam, de a bor is hatástalan volt. Reméltem, hogy a kortyok nemcsak gyorsítanak az esetlegesen felvillanó képeken, hanem be is vésik azokat, amíg üres vászonhoz jutok. Amennyire tüzelte bennem a bor a tettvágyat, olyannyira kínt is tehetetlenségemben. Fegyvertelennek, bénának éreztem magam. Az esély arra, hogy megjelenjenek előttem a képek, egyre távolodott, majd nyomtalanul halt el a csempén.

Egy napon elegendő lett abból, hogy a bezárkózáson kívül az egyetlen menekülési lehetőség a mosolygás. Arra véletlenül sem gondoltak, hogy azért nem beszélek, mert nincs mondanivalóm, arra meg végképp nem, hogy azért ülök némán és mozdulatlanul, mert unom őket festeni.

Egy napon eljött a pillanat, amikor úgy éreztem, olyan helyre kell menekülnöm, ahol senki nem kérdez, ha csendben vagyok, és nem is hall meg, ha szólnék. Összecsomagoltam minden vásznamat, a festékeket, egy bőrröndnyi vörösbort, meg némi ennivalót. Lelakatoltam műtermem ajtaját, és magam mögött hagytam mindent.

Szürkületkor érkeztem az erdő szélére. Az épület nem volt olyan rozoga állapotban, amilyennek azt a fél napi járásra lévő falu csaposa lefestette. Körbejártam a házat, és elmosolyodtam a rengetegre néző, hatalmas ablaktáblák láttán. Megörültem, hogy nemcsak fedelet, műtermet is találtam.

Az ajtót nem kellett felfeszítenem, könnyedén engedett a nyomásnak. Az előző lakó nem hagyott hátra sok mindent. Egy rozoga kis szekrény, egy asztal, valami giccses csendélet és egy működésképtelen óra a falon, a sarokban egy zongora, rajta egy palack, az alján kevés vörösbort. Gondoltam, úgy állapítható meg a legkönnyebben, hogy használják-e az épületet, ha beleiszok a borba. Miközben a palack felé nyúltam, véletlenül fellöktem azt, a bor ráfolyt a billentyűkre, majd tovább a padlóra, ahová követte az üveg is. Néztam a repedezett parkettán tovaguruló borosüveget, ami olyan volt, mint egy halottas ágyról lefordult test, melynek a száján kifolyt vérből még körülbelül sem lehet megállapítani, hogy mikor állt be a halál. Végighúztam az ujjaimat a billentyűkön, majd lenyaltam a bőrömről a vörösbort. Az állványt és a vásznakat a falnak támasztottam, a borospalackokkal teli bőrröndöt a zongora mögé pakoltam, és bontottam is egy üveggel a megérkezés öröme.

Szembeállítottam a széket az ablaktáblákkal. Leültem, és csendben kortyoltam a vörösbort, közben néztem az erdőt, melynek mozdulatlansága az egyre fokozódó részegséggel sem változott. Lassan a madáréneket is felfalták a csillagok, a hold vált az egyetlen fényforrássá. Élveztem, ahogyan szürkehályogot von elém az éjszaka. Érkezésem éjjelén nem akartam festeni, így a színek és a formák is haszontalanok voltak. Komótosan boroztam. Nem akartam zuhanást, csak lassú vitorlázást. Reggel mégis a padlón fekvé ébredtem.

Miután felkeltem, kibontottam egy üveg bort, majd felállítottam az állványt, hadrendbe állítottam a vásznakat és az ecseteket. Leültem a székre, és elkezdtem festeni a tájat. Pompásan zöldellő erdő, előtte egy barátságosan csordogáló patak, az égen kövér

báránnyfelhők. Majdnem elhántam magam, hogy ezt a giccset festem, de mindenért kárpótolt, hogy anélkül ihatok munka közben, hogy bárki is kérdőre vonna.

Nem kerestem senkit, engem sem keresett senki. Ennél ideálisabb feltételek nem is kellettek ahhoz, hogy előtörjenek a képek, de igazából annyira szürke volt az egész, hogy úgy éreztem, kár tovább színeket pazarolnom rá. Minden ecsetvonással fogyott a festék, minden korttyal fogyott a borom, és egyre dühösebb voltam magamra, hogy csak közvetítek, ráadásul olyan kispolgári udvariassággal, ami képtelen változtatni a látottakon. Undorodtam ettől a képtől, mert nem a poklot járta meg bennem, hanem leült egy pipe-reasztalhoz, belenézett a tükörbe, kényelmesen igazított a falombokon, szépítkezett egy kicsit, majd ráült a vászonra, ahonnan elégedetten mosolygott.

Leraktam az ecsetet. A félkész vászon előtt boroztam. Provokálni akartam az erdőt azzal, hogy nem festem tovább. Vártam, hogy a fák kilépjenek az évgyűrűikből, váljon hirtelen sürgetővé a kérgen belüli idő, repüljenek fel a fákról a madarak, és tolmácsolják a kövek üzenetét, széttűzzuk a fejedet, te lusta szarházi, de nem mozdult semmi.

Lassan leszállt az éj. Az állványt félreraktam, hogy megvilágíthasson a telihold. Reméltem, meglát egy vadállat vagy valami szörnyeteg. Kitártam az ajtót, hogy minden nehézség nélkül rám ugorhasson. Az egyik kezemben egy palack bor, a másikban a kaparókésem volt. Próbáltam megszokni a sötétet, hogyha rám támad, tudjak olyan pontos lenni, hogy egyetlen szúrással terítsem le. A nyaki ütőeret kell eltalálnom. Erre koncentráltam, és már el is képzeltem, ahogyan a támadó vérét a borosüvegbe folytatom, és amikor kezelhetetlenné válik, a nyomás fölé hajolok, közvetlenül a testből szívom ki az életet. Amíg meleg a vér, addig kell jóllakni vele, mert az éhséggel vegyes indulaton kívül, ami a testet támadásra indította, az a mohó szenvedély is ott lüktet benne, amit festés közben akartam átélteni.

Érkezz, érkezz, érkezz, egyre csak ezt ismételtam, és minden érkezz után ittam egy kortyot. Tudtam, minél hamarabb kell meginnom az összes bort a palackból, mert az csak akadályozna abban, hogy a szúrást olyan erővel és pontossággal vigyem be, hogy ne is legyen szükség a következőre. Végül magatehetetlenül fordultam le a székről. Zuhanás közben lecsuktam a szemem, tudtam, hogy akkor sem szabad kinyitnom, ha végül nem veszteném el az eszméletem. Nem akartam látni, ahogyan szépen lassan nekiáll lebontani rólam a húst, nem azért, mert úgy személyesebb lett volna a halál, inkább azért, mert az én szürke vérem azelőtt vette volna el az étvágyát, hogy befejezte volna, amit elkezdett. A borosüveg végiggurult a padlón, neki a zongorának, az ajtót pedig elkezdte csapkodni a hirtelen feltámadt szél. Lassan álomba ringatott az ütemes csapkodás.

Reggel az első dologom volt kivenni az állványt a zongora mögül. Megnéztem a félbehagyott tájképet, és hiába kellett hánynom tőle, megsajnáltam, mert bevillant egy képsor, ahogyan lassan elvérzek, és a maradék erőmmel üvöltöm a már messze járó vad után, hogy miért így kellett ezt, te nyomorult, de csak a legyeket ébreszttem fel üvöltésemmel,

akiket aztán legkevésbé a válaszok nélkül hátrahagyott áldozat problémája érdekel. Úgy döntöttem, megtiszteltem annyival a képet, hogy végzek vele.

A szemem ugyanolyan pontosan rögzített mindent, mint eddig, viszont egy kortyot sem ittam. Nem pazarolhattam több bort erre a festményre. Miközben festettem az erdőt, fürkésztem is, hátha meglátom, honnan figyel, de csak reméltem, hogy néz, máskülönben nem is lett volna értelme a maradásnak, hiszen ez az állóvíz csak az agónia díszlete lehet, nem az újjászületésé. Néha megmozdult egy-egy bokor, megrezzentek a fák lombjai, de csak a madarak szálltak fel az ágakról.

Sötétedésre lettem kész. A kép olyan lett, amilyenre a legízléstelenebb sznobok licitálnak. Félreraktam. Annyi haszna legalább volt ittlétemnek, hogy pénzzé tudom majd tenni, gondoltam. Bontottam egy üveg bort, aztán még egyet. Kellemes bódultságban talált az este, és úgy döntöttem, adok még egy esélyt a dolognak, hátha történik valami. Igaz, részegen értelmetlen lett volna nekivágni a sötétnek.

Megfordítottam a vásznat, leültem a székre, mereven néztem a lassan feketébe fulladó eget. Vártam, feljöjjön a telihold, és észrevegye, hogy egy ecsetvonás erejéig sem veszek róla tudomást. Reméltem, hogy látva mindezt azonnal parancsba adja valami teremtményének, hogy itt van ez a szerencsétlen, el kellene intézni, de ekkor már a kiégésnek abban a szakaszában voltam, amikor csak arra vágyik az ember, hogy bekopogjon egy lakáj, hozza be egy palackban a még meleg vért. Én bólintanék, elvenném az üveget, és egy flegma intéssel útjára bocsátanám, majd belekortyolnék. De nem mozdult semmi, csak a dögszag lengett körbe. Szinte már hallottam a legyeket, ahogyan készülnek kikelni belőlem, hogy beköpjének körülöttem mindent, aztán szarják is össze az egészet, rajzolódjon ki a sok kis pöttyből valami impresszionista selejt, amit legalább egy kicsit is festészetnek gondolok, de tudtam, itt még legyek sem fognak születni belőlem, nem lesz semmilyen vér, meg félbehagyott vacsora, csak szarba fulladás, és a legrettenetesebb, hogy az utolsó mozdulat, amit teszek, mielőtt megkövesedik rajtam a mázsányi légyszar, egy beismerő bólintás lesz.

Felálltam a székről, és odamentem a zongorához, hogy elővegyek még egy üveg bort. Végighúztam kezemet a hangszer testén. Éreztem, hogy több helyen kikezdte az idő a védőlakkot. Az apró szálkák, melyek az ujjaimat horzsolták, nem sérült hangszálak voltak, csupán hámsérülések a bőrön. Volt ebben az érdes tapintásban valami érzéki, mintha nem is egyedül lennék, mintha valaki végig itt lett volna velem, és szólni akart, de nem tudott.

Beültem a zongora mögé. Először csak ismerkedtem a billentyűkkel. Semmi rendszer nem volt a zongorázásomban, viszont élveztem, hogy megtöröm a csendet. Hirtelen elkezdtem érezni magamban az erőt, végre ki tudtam adni a felgyülemlett feszültséget. Minden dühöm benne volt a zongorázásban, úgy éreztem, ezzel a klimpírozással képes vagyok betörni az ablakokat, felborítani az állványt, széttépni a tájképet, de még az üres vásznakat is, és meggyújtani őket.

Éreztem, hogy ennek a játéknak a tétje több mint a csend megtörése. Megálltam, és bontottam még egy palackkal. Egy húzásra ittam meg a bort. Nem kellett mást tennem, mint várnom. És jött. Duzzadt, egyre feljebb kúszott, a csúcspontot akarta, de félúton megállt, lecsúszott az ereken, és olyan erővel telepedett az ujjaimra, hogy képtelenség volt felemelni őket a billentyűkről. Minden érzékszervemmel vártam valamire, és ennek a várakozásnak az izgalmát az is fokozta, hogy nem tudtam, meddig kell így lennem. Ez a kiszámíthatatlanság volt az, ami tüzelte bennem a tettvágyat. Minden egyes várakozással töltött perc duzzasztotta a feszültséget, ami ha egyszer kitör, elsöpör majd mindent.

Váratlanul megszólalt egy női hang. Kezdetben csak finoman csordogált, mint egy patak, én pedig úgy éreztem, le kell képeznem ezt a dallamot, mielőtt elhallgat. Minél jobban erősödött bennem a nyomás, annál élesebben hallottam a hangot, amely végül örült erejű folyóvá duzzadt, és minél jobban sodort magával, annál gyorsabban járt a kezem a billentyűkön. A fokozódó iram azt az öntudatlan állapotot idézte elő, amelyben mindig is festeni akartam. Nem foglalkozni a formákkal, színekkel, csak szabadulni a feszítéstől, gyorsabb lenni a gondolatnál, a vérnél, magasról tenni rá, hogy mit hagyok a vásznon. Hittem, hogy az ecsetvonást, amit az adott pillanat kényszerített ki, nem én akartam a képnek, hanem a kép akarta magának. Egyik billentyűt ütöttem a másik után, a hangok éles színekként villantak fel előttem, amelyeket egymásba mosott a női hang, nem voltak határvonalak, csak az örült iram, az önzetlen egymásba feledkezés.

Amikor ez a színekavalkád olyan eufóriává sűrűsödött, ami képtelen volt tovább feszülni, azonnali kielégülést követelt magának. Megálltam a zongorázásomban, és rögtön a megfordított vászonhoz ugrottam. Olyan gyorsan járt az ecset, mint az ujjaim a billentyűkön, ám minden egyes vonással távolabb kerültem a női hangtól, és attól az indulattól, amely táncban tartotta ezeket a színeket. Megszabadultam a feszítéstől, de a szabadulás ténye még dühösebbé tett, mert tudtam, hogy amit az egyre lanyhuló indulattal vittem fel a vászonra, arra telepedett rá, ami örületben született.

Reggel az első dolgom volt megnézni a képet. Egy szörnyű mázsolmányt láttam, ami fényévekre volt mindattól a kaleidoszkóp-lázálomtól, amit zongorázás közben átéltem. Nyoma sem volt annak a szenvedélynek, amit a hangban éreztem, csak egy elvágott női torokból láttam erőtlenül szivárogni a zenét. Az állványt a zongora felé fordítottam, és újra játszani kezdtem, hátha kiválik a selejt a vászonból, betöri az orromat, majd a véremmel visszatérve ölti össze a vágást, és elhozza újra azt a csodálatos hangot, de hiába próbáltam beindítani a festmény vérkeringését, a vásznon nem maradt több egy toroknyisszantás szürke lenyomatánál.

Az elkövetkező napok nem azzal teltek, hogy valami eszement küzdelmet vártam egy vaddal, hiszen időközben megízleltem a vért, amiért ezelőtt ölni is képes voltam. Vártam az éjszakákat, hogy újra halljam őt, érezni akartam, ahogyan öntudatlanságba vezeti az ujjaimat a billentyűkön, de mindeközben a bennem lakozó festő sem hallgatott el, sőt

annál erőszakosabban követelte magának a sajátját, a tökéletes képet, minél többször fulladtak kudarcba az éjszakai festések.

Pedig a hold fogyása a legtökéletesebb vásznat adta a kezembe, a teljes sötétséget. Talán pont az indulat visszajátszhatatlansága miatt izgatott a zongorázás, hiszen így nyom nélkül tehettem bármit. Pontosabban nem maradt volna nyoma, ha nem akartam volna éjszakáról éjszakára kényszeresen rögzíteni mindent.

Minden éjjel a tájkép másik felére festettem. Képtelen voltam a giccs kezére játszani az önbecsülésem azzal, hogy új vásznat kezdek, mielőtt az utolsó igénytelen ecsetvonást is eltüntetem. Nem hagyhattam, hogy ezen a vásznon az egyetlen mostoha pont az legyen, ami belőlem született.

Aztán az egyik éjszaka váratlanul elhallgatott a nő. Megérezhette, hogy égetőbbé vált számomra a selejt eltüntetése, mint hangjának rögzítése. A játékom már nem előcsalogatni akart, hanem elpusztítani maga körül mindent. A hangok késszúrásokká változtak az ujjaim alatt, rétegről rétegre haladtam lefelé, mígnem elértem a vásznat. Ekkor gyorsabban kezdtem játszani, mert éreztem, hogy végre behatoltam a bőre alá annak, akivel végezni akartam. Hallani szerettem volna, ahogyan a tájkép illedelmes kuncogása halál-sikollyá változik. Azon az éjjelen nem akartam semmilyen színekavalkádot, csak egyetlen szín érdekelt. Látni, hogyan változik a hasbaszúrt bárányfelhők véréből vörössé a patak, hogyan folyik bele a folyamba a fák kérge alól az élet, azt akartam, váljon a horizont is vörössé, borítsa be saját vére a tájat, majd szívárogon át a vászon másik felére, járja át a korcs rétegek sebeit, költözzön beléjük a tökéletesség, és rendezzen át mindent ez az átömlesztés, de csak az éjszaka maradt az ő feketéjével, ami, ha millió halált elbír, el fogja bírni ezt is, gondoltam, majd felugrottam a zongora mögül, letéptem a vásznat az állványról, felkaptam a kést, és átszúrtam a képet. De nem történt semmi. Amikor végignyaltam a kés pengéjét, akkor sem éreztem rajta a frissen serkent vért, csak a rászáradt festéken siklott végig a nyelvem. Ledobtam a kést, kiléptem a műterem ajtaján, elindultam a patak felé. A vízhez érve letérdeltem, belemártottam a kezemet, és arra gondoltam, hogy mennyi kegyetlenséggel lehetne beoltani a szépséget, ha ezt a jéghideg metszést érezné a szemem is. Eggyé válhatnék azzal, amit festek, és magamban érezném minden rezdülését.

Az éjszaka színei hirtelen sötétebb tónusba fordultak. Mintha tudta volna ez az átkozott, mire készülök, és azért küldte volna rám a vihart, hogy megállítson, mielőtt a róla készült vásznat saját ütőerébe, a patakba fojtom. Hangosan kacagni kezdtem a mindent birtokba vevő esőben, és a sorra célzott tévesztő villámok keresztútjében. Nem féltem, mert aki ölni indul, számolnia kell a saját halálával is. Azért kacagtam, mert tudtam, hogy a modellem éppen ezekben a pillanatokban tapasztalja meg, milyen érzés, amikor képtelen eltüntetni magából az oda nem illőt. Az égre néztem, kinyitottam a számat, és csak nyeltem az esőt, magamévá akartam tenni az éppen ellenem forduló őserőt, ami úgy kezdett uralkodni mindenben, mintha beteljesülése lett volna annak a vérözönnek, amit zongorázásom közben fakasztani vágytam. Nemcsak a szándék erejét szerettem volna magamé-

nak tudni, hanem azt a kitartást is, ahogyan józan fejjel próbálkozik az öléssel anélkül, hogy egy percig is kétsége lenne, helyesen cselekszik-e. Lenyomtam a víz alá a vásznat. El akartam hallgattatni a tájat örökre, de az ég egyre jobban dörgött, ami nemhogy megálljt parancsolt volna nekem, inkább felizgatott.

Olyannyira a táj elnémitására koncentráltam, hogy nem is gondoltam a nő esetleges jelenlétére. Semmi nem utalt arra, hogy ott van velem, míg el nem eredt a vér az orromból. Szomorúságot éreztem abban a vérben. Csendben sírta el magát, és én nemcsak ennek az életjelnek örültem, hanem annak is, hogy úgy éreztem, a visszanyelt vérrel tökéletesen rögzíteni lehet a felbukkanását.



Sebők György (1992) Debrecen. A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karán végzett klasszikus fagott és zeneelmélet szakokon. Csoportterapeuta Berettyóújfaluban és Debrecenben.

Sebők György

ÖRDÖG A CSALÁDBAN CARLO GESUALDÓRÓL

Hiába avattak szentet, pápát
elődeiből, ha ő maga született
szadista, bár a hangokhoz jó
érzékű fiú. Harmóniái között a viszonyok
a fülnek feszültek ebben a korban.
Feleségét megölte, a szeretőjével
együtt, a saját ágyukban, eljátszott
a pengével a félrehangolt izmokon.
A Nagytanács nem találta bűnét
hivatalból, pedig megtudták, hogy másodszor
is visszament megbizonyosodni afelől,
hogyan halottak, ahogyan eltervezte.
Azt tette, amire mások csak vártak,
belefért a hentesmunka is, a hercegi
cím óvja az embert a börtönök árnyékától,
bár nem hűti a láztól izzó homlokot.
Mégsem volt minden az ihletettség,
sokat súgtak pedig az intonálatlan testek,
és csembalója ében késnyelei. Érzékeny
napjain élesebbnek tűnt minden
a megszokottnál, olyankor nem törte
a dalok hullámain sem a templomok
köve, olyankor úgy szóltak a hangok,
ahogyan évszázadok múlva fognak,
amikor megszületnek majd az hommage-ok,
kései diagnózisai egy korai mazochizmusnak.

KÜSZÖB

Ha nyelvemmel simítom ajkam
hasadékát, belemetsz egy ősz
fájdalom; ezen a parányi, szabad
mezőn, ahol találkozhatok magammal.

Itt tudom betölteni igazán az apró
tereket is. Pillanatokig bírja csak
a nyelv, míg saját ízemre hajlok vele.

Ha most a szemedbe nézek, előttem
zárt forma, leképzi klausztrofóbiámat,
s a bennünk felhabzó, millió tapasztalás
forróságot fakaszt a pórusok csillagködéből.

Fraktálokba hímzett impulzusok és
lűktető glóriák a szem csarnokában –
a fájdalom valami sokkal szebbé
hevül egy megértett nyomás alatt.

És mikor a sebtől leszakad
az ízlelés, hogy felszáradhassanak
a nedvek, a távolodás cserepei
kiülnek a szájra.

Géczi Balázs (1991) Nyíregyháza, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának anglisztika szakán szerzett mesterszakos diplomát.

Géczi Balázs

ROBOTOK ÉS ISTENEK

Anton utat tört magának a sok szemét között, Simon pedig engedelmesen követte.

– Ez mind reggel óta került ide – mondta egyszerre magának és a társának, majd a kétoldalt tornyosuló szeméthegeyekre mutatott.

– Azok már régóta gyűlnek. Ha nem tisztítanánk naponta többször az ösvényt, előbb-utóbb itt is csak egy újabb hegy magasodna.

Simon szórakozottan bólintott. Anton fémteste még közelről is beleolvadt a hatalmas szemétkupacba (és biztos volt benne, hogy vele is ez a helyzet), ezért jobban kellett volna figyelnie, hogy el ne veszítse a másikat, tekintetével mégis a látóhatárt fürkészte. Még sosem járt ebben a szektorban, de hallott a szeméthegeyekről, amik olyan hatalmasra duzzadtak, hogy többnek már neve is volt. Simon a Mont Déchets-et szerette volna látni, a hegyet, ami olyan hatalmasra nőtt, hogy a mesék szerint a tetejéről beszélni lehet az istenekkel. Persze a történethez az is hozzátartozott, hogy a Mont Déchets-et lehetetlen volt megmászni a szemétlavinák miatt. Akárhogy is, Simon csak a közeli dombokat látta maga körül, amik kitakarták a legendás hegyet.

Közben egy viszonylag tisztább szakaszra értek, Antonnak csak néhány fémlemezt kellett félrerugdosnia.

– Idáig jönnek ki a Söprők. Régen egészen a Másodikig tisztították az ösvényt, de már nincs rá energia – állapította meg némi keserűséggel.

– Honnan jön a szemét? – kérdezte Simon mohóbban, mint szerette volna.

– Az istenek küldik. Ez az utolsó bosszújuk.

Simon nem akart tudatlannak tűnni, ezért ellenállt a kíváncsiságának, és csöndben baktatott tovább Anton mögött. Percekkel később eltűnedezték a szemétdombok és megjelentek az első rozoga épületek.

– Nem mondanám, hogy versenghet a Másodikkal, de kedves település. Erre! – mondta szabadkozva Anton, és az egyik mellékutca felé mutatott.

A városka összesen jó, ha egy tucat épületet jelentett, amik szorosan a főutca mentén préselődtek egymáshoz. Itt-ott sötét sikátorok nyúltak az erőművek vagy a farmok felé. Simon senkit sem látott a szabadban, de ez nem igazán lepte meg: olykor a Másodikban is napok teltek el, míg valaki kimerészkedett az utcára, mindenki szívesebben intézte

ügyeit a négy fal között, és ha mégis menniük kellett valahova, inkább a földalatti surronókat használták. Az épületek sem sokban különböztek a megszokottól, bár itt talán még mindig kényelmetlenül sok befalazott ablak nézett a főutcára, míg a Másodikban egyre jobban elterjedtek a fényt beengedő plastikablakok.

Anton az egyik sikátorba vezette őt. A lakóháznak elülső bejárata is volt, azonban úgy tűnt, Anton szívesebben használja az oldalsó ajtót. Kattant a zár, és másodperceken belül Simon ott állt az öreg robot otthonának közepén. A lakás egyetlen helyiségből állt, de a befalazott ablakoknak és a gyenge minőségű falilámpának köszönhetően nagy része sötétségbe burkolózott. Simon különböző rozsdás tárgyak és kacsatok körvonalait vette ki a falak mentén sorakozó polcokon, és ha rendelkezik éjjellátó funkcióval (amit egyébként régóta szeretett volna már beszereltetni), biztosan bekapcsolja, hogy még jobban szemügyre vehesse azokat. Így azonban csak vágyakozva ácsorgott az ajtóban.

Anton kikerülte és rögtön az egyik fal melletti dobozhoz lépett.

– Itt kell lennie valahol – morogta magában. – Egy pillanat, addig érezd magad otthon!

A helyiség közepén egy rozoga kanapé állt, Simon óvatosan megközelítette, majd miután meggyőződött róla, hogy nincsen kiálló rugó, amibe beakadhatna a törzsét és lábait összefogó, lassan rozsdálló lemez, óvatosan leült. A kanapé az üres fal felé nézett, de azt még ebben a homályban is ki lehetett venni, hogy ott valaha egy ablak volt. Simon figyelmét a kanapé elé húzott asztal keltette fel. Tucátjával heverték rajta a kacsatok, csavarhúzó, elemek, fémlamezok, kábelek, de volt valami, amit elsőre nem tudott hova tenni: egy fehér, puha szelvényekből összefűzött tárgy, amin fekete betűk jelentéstelen szavakat formáltak. Felemelte és óvatosan körbeforgatta. Kiderült, hogy belseje is van: vékony, hajlékony, idegen kinézetű lemezekből állt, amikhez hasonlót Simon még soha nem látott, de elő tudta bányászni az adatbázisából a megfelelő szót. Papír.

– Megvan! – kiáltott fel mögötte diadalmasan Anton. Simon bólintott, de megbabonázta a ritka anyag látványa. Érezte, ahogy a másik mögé sétál.

– Tudod mi az?

Megrázta a fejét. – De biztos értékes – tette hozzá a szegényes információmorzsák alapján, amiket gyorsan összekapart az adatbázisából.



– Valaha az volt – bölintott Anton, és leült mellé a kanapéra. – De már nincs funkciója, így értéke sem. Ez egy régi könyv, igazi papírból. Az istenek használták réges-régen, törvényeket és történeteket írtak bele.

– Miféle történeteket? – kérdezte mohón Simon. Izgatottságában az elektródák vad táncot jártak a fejében.

– Történeteket... az isteneikről. Az isteneknek, vagy Gyártóknak, ahogy te ismerheted őket, is voltak isteneik.

Anton hirtelen támadt érdeklődéssel kezdte fürkészni a másik arcát.

– Mennyit tudsz a Gyártókról?

Simon elszégyellte magát.

– Nem sokat...

Anton hátradőlt.

– Igaz, te SMN-generációs vagy, könnyebben elfelejti ezt egy olyan régi gép, mint én. Tudod, a mi időnkben még tele voltak a gyárak mondókkal. A mondókról biztos hallottál. Minden futószalagra jutott egy, aki végtelen történeteket mesélt a frisseknek, és ezek a mesék voltak az első dolgok, amikkel valaha találkozta ezen a világon. Ma már nem fontosak a mondók... Nem is tudom, mikor találkoztam utoljára eggyel is, lehet annak már tíz köre is. Kár értük, igazán.

Ahogy beszélt, tekintete egyre jobban a múltba veszett, most azonban váratlanul fel-eszmélt.

– Bocsáss meg. Minél több kört megteszel, annál könnyebb elveszni a régi időkben.

Simon nem akart tolazkodó lenni, de most már hallania kellett a Gyártókról.

– Ezek az istenek... Ők teremtettek minket?

– Igen.

– És most hol vannak?

Anton mintha szomorúan nézett volna a másikra.

– Dühösek lettek a világra és egymásra. Hiúak lettek és kicsinyesek. Végül pedig elhatározták, hogy elpusztítják azt, amit olyan sokáig építettek. Nem tudjuk, hol vannak most. Elmentek.

– De utánuk maradt a szemét...

– Igen – felelte Anton fáradtan. – És néhány mese. Meg persze mi.

Simon ezt végül is szívmengető gondolatnak találta. Egy pillanatra eltöprengett ezen a városon, majd a Másodikra gondolt, és elképzelte, hogy nézhetett ki az istenek felügyelete alatt, teljes pompájában.

– Itt az alkatrész, ami kellett a gyorsítóba – zökkentette vissza Anton hangja a jelenbe. – Kettőt adok, mert, ahogy néztem, nemsokára a másikban is kiég a egység, az meg nem túl hatékony, ha állandóan ide kell mászkálni a Másodikból. Visszatalálsz?

Simon bölintott, megköszönte, majd a könyvre pillantott.

– Esetleg...

– Vigyed csak. Van még pár kópiám, nem fog hiányozni. Hátha találsz benne egy neked való mesét.

Simonnak volt még egy kérdése.

– Mit jelent a felirat a tetején?

– Régen kihalt nyelven van, azt jelenti: kézikönyv. Annak idején az istenek forgatták, hogy válaszokat leljenek a kétségbeesésükben: mikor a Gyártók nem értették, miért nem olyanok vagyunk, amilyennek teremtettek minket, ezekhez a könyvekhez fordultak. Azonban azok egyre kevesebb magyarázattal szolgáltak nekik.

Anton még egy nagyot sóhajtott.

– Nekünk azonban sokat tanítanak a teremtésről, az életről. Végül az időről és a halálról. Forgasd csak, előbb-utóbb megérted a nyelvet. Ti már okosabbak vagytok, mint mi voltunk. Mit tesz a verziószám, ugye?

A fiatal robot bólintott és az ajtóhoz lépett. A másik nem követte, a csupasz falat nézte.

– Talán ideje lenne kiütnem a falat, és újra ablakot tetetni a régi helyére. Elmúltak már a befalazós idők, ugye, kölyök?

Simon halványan elmosolyodott, és a friss szerzeményeket szorosan magához szorítva, kilépett az épületből.



Toroczkay András (1981) Budapest. Kritikus, költő. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem magyar szakán végzett. Az Előszезon irodalmi műhelyblog egyik alapítója. Első kötete *Napfényvesztés* címen 2010 nyarán jelent meg a Magyar Napló kiadónál. További kötetei: *A labirintusból haza* (2015), *Búcsú Éhestől* (2015).

Toroczkay András

FÜRI

Füri mindig örült, mikor látott, habár
nem tudom, tényleg örült-e
vagy csak nevetett rajtam a hátam mögött,
sosem tudtam eldönteni,
fanclubot alapított másodmagával,
még amikor gólya volt, tíz éve,
istenem mennyire gyorsan múlik az idő,
a fanclubot nekem alapította,
nem tudom, pontosan miért éppen nekem,
talán tetszettem neki, bevallom, ez is eszembe jutott,
de ebben az időben kerültem az egyetemen,
nem úgy az egyik haverom, aki smárolt is Fűrivel,
a Zakeus nevű menza wc-jében,
flörtölni kezdtek egymással az ebédnél,
Füri a haverom sültkrumplijából kért,
a haverom pedig azt mondta, hogy csak akkor ad,
ha smárol vele, Füri jól smárolt állítólag,
de végül nem történt semmi más abban a wc-ben,
mert Füri minden egyéb lehetőségtől visszatáncolt,
pár éve megint láttam,
örültem neki, azt hiszem, habár
nem jutott eszembe a neve az egész beszélgetés alatt,
a Gödörben álltam, hideg sör volt a kezemben,
Füri mondta a hírt,
hogy miért van ennyi pattanás az arcán,
biztos észrevettem (tényleg észrevettem,
nehezen kerülhette volna el a figyelmem),

és hirtelen már a kezelésekről mesélt, hogy mennyi
szeretetet kapott a családjától, a reményről,
végig kell csinálni, nem emlékszem
pontosan, miről, bevallom, próbáltam pókerarccal
bólogatni, hümmögni, a szemébe nézni,
a hideg sörömből éppen szállt ki a szénsav,
milyen jó kis szombat estének indult,
mindez a Gödörben történt,
mármint a beszélgetés,
az új Gödörben, valakinek a születésnapján,
később imádkoztam is érte, Furiért,
egyszer, mikor apáért imádkoztam,
apáért és magamért imádkoztam,
mert apa diagnózisa után mindenféle tükrözéseknek
vetettem alá magam, csak hogy kiderüljön végre bármi,
habár féltem az eredményüktől,
végül nem tudom, kiért imádkoztam akkor éjszaka,
amikor eszembe jutott,
milyen rég imádkoztam, apáért, magamért vagy Furiért,
a beszélgetésünk jutott eszembe,
hogyan talán már tudnánk beszélgetni is,
mert azon a születésnapon,
Furi egyáltalán nem idegesített,
nem éreztem magam hülyének a társaságában,
arra gondoltam, talán megismerhetnénk egymást,
nevezhetnénk a régi fanclubon, meg a többin,
és mikor nem hallottam felőle jó sokáig,
megnyugodtam, ha néha eszembe jutott,
arra gondoltam, vége, győzelem,
a haverom aztán írta facebook-on,
hallottam-e, hogy meghalt.
Mi nem voltunk annyira jóban.
Másnap megbeszéltünk egy találkozót,
hogyan megbeszéljük Furi halálát,
de végül elkerültük egymást a haverommal,
ez hónapokkal ezelőtt volt,
azóta sem találkoztunk.

Nyirán Ferenc (1951) Debrecen, Cegléd. *Apróságok kicsiny tárháza* című verseskötete a 2016-os Könyvfesztiválra jelent meg a Műút-könyvek sorozatban.

Nyirán Ferenc

SKORPIÓ HAVA

végigjárta az összes stációt,
sokszor kellett újra és újra
megalkotnia, a vereségek
cserepeiből összeraknia magát –
festett maszkok mögé bújva szúrt
sebeket ejtett szerettein, varakat
vakart fel, így veszítve el a társakat,
miközben hazug is volt, tobzódó,
és tolt egyre másra a felelősséget,
mígnem a hars nyarak után őszi
átmenet nélkül zuhant rá a tél
dermedt évada, éjszaka lett benne
hirtelen, nem volt már több szava,
csak tapogatózott némán a kékre
harapott fagyos fatörzseken,
ez hát a befejezés, gondolta,
érezve minden sejtjében, hogy
hosszú út vár rá, míg eléri végre
a csönd puhaságát.

VÉRES LESZÁMOLÁS

„Gyalázatos helyzet, hogy sorsom megalázó részleteiről még beszélnem is kell.”

Borbély Szilárd

tudtam, hogy nem szabad megszólítanom
az utcán, beleszaladva egy újabb és végső
megaláztatásba, először nem ismertem rád,
mindig jobb oldaladon hordtad a válltáskád,
már ez a baloldaliság megtévesztő volt, szinte
szánalmasan rángattad magadra a derekadról
lecsúszni készülő farmert, meg aztán amióta
nem láttalak, meghíztál és megöregedtél és
még magányosabb lettél, csupán a szemed és
az erotikus szád volt felismerhető, melyekből,
amint mentem melletted a járdán és figyelemre
sem méltattál, végül sistergett rám a gyűlölet,
persze hogy nem fogadtad el a könyvet, amit
miattad kezdtem írni, de nem a szavaid fájtak,
hanem a kegyetlen elutasítás, ám így sem tudtál
megbántani, csak szánom szegény, szerencsétlen
egész valódat; a hátam olyan, mint amit szöges
korbáccsal vertek fél napon át, mert nem tudtam,
hogy alkoholra tilos és életveszélyes azt a bizonyos
altatót bevenni, ráadásul nem csak egyet, másnap
reggel szembesültem a felborult virágállvánnyal
és a széttört cserepekkal, a vértócsákkal és a hátam
látványával, s nem gyógyul immár két hónapja,
de fel fogok épülni előbb-utóbb, már nem
iszom és a képeidet is számúztam a telefonomból,
hajnalban kelek és imádkozom érted, hogy ne legyen
ilyen szerencsétlen élted.

Kate Chopin (1850–1904) amerikai író, két regény és számos novella szerzője. Munkássága kevés kritikai figyelmet kapott a huszadik század első felében, az 1950-es évektől kezdve azonban egyre nagyobb népszerűségnek örvend. Napjainkban az amerikai feminista irodalom előfutáraként tartják számon. Sokat vitatott regénye, az *Ébredés* [The Awakening] Antoni Rita fordításában magyar nyelven is olvasható.

Kovács Réka Cecília (1991) Nyírbátor, Debrecen. A DE–BTK anglisztika fordítói szakirányon brit irodalom és kultúra sávós hallgató.

Kate Chopin

A CSÓK

Kint még egészen világos volt, ám odabenn az összehúzott függönyök és a tűz miatt, mely tompán és bizonytalanul parázslott, a szobát sötét árnyékok lepték be.

Brantain az egyik ilyen árnyékban ült, amely teljesen beborította, és ezt egyáltalán nem bánta: a sötétség elég bátorságot adott neki ahhoz, hogy szemeit olyan mohón szegezhesse a tűzhely előtt ülő lányra, amennyire csak szerette volna.

A lány igazi szépség volt, azzal a finom, gazdag hajszínnel, ami az egészséges barna hajú nők sajátja. Nyugodtan ült, miközben szórakozottan cirógatta az ölében összegömbölyödő macska fényes bundáját. Időről időre lassú pillantásokat vetett az árnyék felé, amely beszélgetőpartnerét rejtette. Halkan csevegtek, teljesen közömbös dolgokról, melyek nyilvánvalóan nem kötötték le máshol kóborló gondolataikat. A lány tudta, hogy a férfi szereti, hiszen ez a nyílt és heves ember elég naiv volt ahhoz, hogy képtelen legyen titkolni érzéseit; s nem melleleg szándékában sem állt elfedni azokat. Az elmúlt két hétben buzgón és kitartóan kereste a hölgy társaságát, ő pedig magabiztosan várta, hogy a férfi feltegye neki a kérdést, melyre természetesen igennel fog felelni. A kissé jelentéktelen és nem túl vonzó Brantain elképesztően gazdag volt; s ő igencsak kedvelte, sőt megkövetelte a nagy vagyon velejáróit.

Beszélgetéseik egyik szünetében, melyet a legutóbbi teaidőről és a következő fogadásról folytattak, kinyílt az ajtó. A belépő fiatal férfi nem volt ismeretlen Brantain számára. A lány az ajtó felé fordította az arcát. A jövevénynek csak pár lépés kellett, hogy a lány mellé érjen, s ekkor a széke fölé hajolva, anélkül, hogy a lánynak akár sejtelve is lett volna szándékáról, hiszen nem tudta, hogy a férfi nem láthatja Brantain-t, heves, hosszú csókot nyomott az ajkára.

Brantain lassan felemelkedett a székből, a lány pedig vele együtt talpra szökött. A fiatal férfi kettőjük között állt, arcán szórakozottság és daccal vegyült zavarodottság tükröződött.

– Úgy hiszem... – hebegte Brantain –, úgy látom... kissé soká maradtam. Fogalmam sem volt róla, hogy... Most inkább búcsúszom.

Mindkét kezével kalapját szorongatta, s valószínűleg nem vette észre a felé nyúló kezét. Habár a lány lélekjelenléte megmaradt, mégsem volt képes arra, hogy megszólaljon.

– Akasztott ember legyek, ha láttam, hogy ott ül, Nattie! Tudom, ez pokolian kínos a számodra. De remélem, megbocsátod nekem ezt az egyetlen... ezt az első baklövést. Mégis, mi a baj?

– Ne érh hozzá! Ne is gyere a közelembe! – szólt haragosan. – Hogy képzeled, hogy csengetés nélkül jössz be a házba?

– A bátyáddal jöttem, mint előtte oly sokszor – felelte a férfi hidegen, mentegetőzve. – Az oldalbejáraton jöttünk. Ő felment az emeletre, én pedig egyenesen idejöttem, abban a reményben, hogy itt talállak. A magyarázat igen egyszerű, és meg kell elégedned vele: a balszerencse elkerülhetetlen volt. De kérlek, Nathalie, mondd, hogy megbocsátasz nekem! – esdekelte lágyan.

– Még hogy megbocsátani? Fogalmad sincs, miről beszélsz! Engedj utamra! Sok minden múlik, hogy én valaha is megbocsássak neked!

A következő fogadáson, melyről Nathalie és Brantain korábban beszéltek, a lány, miután meglátta, elbűvölő őszinteséggel ment oda a fiatal férfihoz.

– Megengedné, hogy egy pár percet beszéljek Önnel, Mr. Brantain? – kérdezte bájosan szégyenlős és megnyerő mosolyával. Brantain rendkívül boldogtalannak tűnt; ám amikor Nathalie karon fogta, hogy odébb vezesse egy nyugalmas sarokba, az arcán remény és szinte komikussá váló szenvedés keveredett össze. Nathalie igen nyíltan beszélt.

– Talán nem kellett volna keresnem az alkalmat a találkozóra Mr. Brantain, de... ó, olyan nagyon kényelmetlenül, szinte már nyomorultul érzem magam a múltkori incidens óta. Amikor belegondoltam, mennyire félreérthette a dolgokat, és miket gondolhat! – a remény egyértelműen a szenvedés fölé kerekedett Brantain jámbor, kerek arcán. – Persze tudom, hogy ez önnek nem számít, de saját lelkiismeretem érdekében szeretném, ha tudná, hogy Mr. Harvy csupán egy régről ismert bizalmas barát. Tudja, mi mindig is olyanok voltunk egymásnak, mint az unokatestvérek... sőt testvérek, ha mondhatok ilyet. Mr. Harvy a bátyám legrégebbi bizalmasa, s mint ilyen, gyakran hasonló privilégiumokat követel, akárcsak egy családtag. Ó, tudom mennyire abszurd és nevetlen, sőt tiszteltelen ilyeneket mondanom – küszködött könnyeivel –, de számomra igen fontos, hogy ön mit gondol... nos, hogy mit gondol rólam. – Hangja izgatott suttogássá halkult. Brantain arcán nyoma sem volt már a gyötirelemnek.

– Tényleg igazán érdekli, mit gondolok, Miss. Nathalie? Szólíthatom Miss. Nathalie-nak?

Hosszú, homályos folyosóra értek ki, melyet mindkét oldalról magas, elegáns növények szegélyeztek. Lassan sétáltak, egészen a végéig. Amikor visszafordultak, Brantain arca sugárzott a boldogságtól, Nathalié pedig diadalmasan festett.

Harvy is az esküvői meghívottak között volt, s egy ritka pillanatban, amikor Nathalie egyedül ácsorgott, félrehívta őt.

– A férjed – szólt mosolyogva –, azért küldött ide, hogy adjak neked egy csókot.

Nathalie arcát és sima, íves nyakát hirtelen elöntötte a pír.

– Úgy gondolom, egy férfi részéről természetes ez a fajta nagylelkűség egy ilyen jeles napon. Brantain azt mondta, nem szeretné, ha ez a házasság megzavarná azt a bensőséges viszonyt, ami közted és köztem van. Fogalmam sincs miket mondhattál neki – mosolygott arcátlanul –, de azért küldött ide, hogy megcsókoljalak.

Nathalie úgy érezte magát, mint egy sakkjátékos, aki okos stratégiájának köszönhetően pontosan a kívánt eredményt érte el. Szeme ragyogott és gyengéden mosolygott, miközben Harvy-ra nézett; ajka pedig mohón vágyakozott a férfi csókjára.

– De tudod – folytatta Harvy halkán –, bár neki ezt nem mondtam, nehogy hálátlanak tűnjek, de neked elmondhatom: felhagytam a nők csókolgatásával. Veszélyes.

Nos, legalább Brantain hatalmas vagyona vigasztalhatja Nathalie-t. Nem kaphat meg mindent az ember egyszerre; oktalanság volt a részéről erre számítani.

Kovács Réka fordítása



Béres Norbert (1991) Nagyváradi, Debrecen. A DE-BTK Irodalomtudományok Doktori Iskola PhD-hallgatója.

Béres Norbert

SÖRBŐL TAPASZTOTT CSILLAGOK ■

Balogh Ádám első verseskötetében apró történetmorzsákból, mozaikokból épül fel a fiúból férfivá érő versbeszélő története, amelynek egyik legfontosabb, sarkalatos eleme az apával való kapcsolat. Prózaverseivel, a lírai komplexitást mellőző versnyelvével és megszólalásmódjával a *Nyers* tudatosan felépített kötet, határozott költői indulás. Alanyi líráról van szó, mégsem a hagyományos értelemben, a közelkerülés folyamatában ugyanis egyszerre a távolságtartás akarata is megképződik, tudatos reflexió tárgyává téve tematika és versnyelv eredendően ambivalens kapcsolatát. Motívumkészlete és megszólalóinak szoros kapcsolatrendszere miatt a *Nyers* kézenfekvővé teszi a referenciális olvasatot, mégis érdemes eltekinteni ettől, és egy univerzálisabb – a személyes távlatokon kívüli – kontextusban értelmezni Balogh Ádám verseit.

A versbeszélő gyermekkorára a külső, korlátozó tényezők árnyképe vetül, s már ekkor megjelenik a kitörés, a továbblépés vágya, a körülmények azonban nem ezt a gyors, dinamikus változást, hanem a lassú, „evolúciós fejlődést” és átalakulást teszik lehetővé. Az elvágyódás tételes megfogalmazásán túl („mert valahogy én is mindig / olyan világot akartam magam köré, ahol éppen nem vagyok.” *Retúr*), a felnőtté válás testileg ugyan csak megterhelő folyamata az élet legapróbb részleteiben is folyton visszatérő örökös vágyként jelenik meg: „a francia lányok végre nemcsak a pattanásokat / látják meg rajtam, hanem a férfit bennem, / akibe sokkal hamarabb beleköltözött a Belmondo, / mint hogy megérett volna rá.” (*Szelavi*). A rendszerváltás pillanatképeinek mikrokörnyezetben történő bemutatása hangsúlyossá teszi, hogy egy gyerek miként éli meg a politikai áttrendeződéssel bekövetkező magánéleti változásokat, miközben a régi beidegződések továbbra is jelen vannak. A kötet a nagymamán keresztül enged betekintést egy letűnt világba: „és amikor megszólalt a csengő, nagymamám / összerándult, mert még benne volt a régi reflex, / a hajnali csengőszóra nem hozni, hanem vinni jönnek” (*Blaupunkt*). A gyermeki tekintet a mögöttes tartalomtól kiszűri a számára releváns részleteket, s ebben rejlik a gyermeki rácsodálkozás, az öröm és az esetenkénti boldogság esszenciája – a világ dolgait, eseményeit a negatív köntöstől megfosztva szemlélni, úgy, ahogy az a felnőttek számára már láthatatlan. A kisgyermekkor poémákba sűrített epizódjai (*Repülőrajt; Mintamókus; Dolly Buster-galaxis; Einstand; Magyar hangjuk*), a megszokott viselkedési,

cselekvési formák típusrajzai az egyénileg szemlélő, fiatal individuum látószögén keresztül mutatkoznak meg. Olyan nevelési tanácsok, axiómák hangzanak el, mint a már-már közhelyszerű, „magadnak tanulsz, nem nekem” (*Repülőrajt*) szülői tételmondat, amely a versbeszélő számára az idő elteltével evidens igazsággá változik.

A gyermek- és kamaszkor ismerős helyzetei elevenednek meg előttünk: a szexuális érdeklődés fokozatos kialakulása, a nemi élet és a gyermekkor össze nem egyeztethetőségéből adódó frusztráció. A versek közötti kapcsolódási pontokból, a történetek egymásután rendezéséből kikerekedik a felnőtté válás narratív egysége, a kötet derekán már a serdülőkor és a vele járó események helyeződnek a versbeszélő érdeklődésének (és így a lírai megszólalások) középpontjába. Élénkül a „sráckorral” járó tiltott világ csábítása (szexfilm, voyeurkodás, cigaretta), amelyre a kamasz logika rendszerint megtalálja a sajátos, legitim magyarázatot: „mert a szexfilmnézést még kimagyaráztam volna, / hiszen a férfiembernél normális, hogy mások / nemi élete is érdekli, főleg, ha még sajátja nincs” (*Magyar hangjuk*). A lírai én iskolai problémáinak szemlélőivé válunk, melyek ismerősek számunkra, hiszen mindannyian megküzdöttünk a versbeszélő (akit hol Ádám, Ádi, hol Balogh megnevezéssel illetnek a szövegek) kurrens nehézségeivel, a kamaszkorral járó frusztrációval és a kellemetlenségeket (olykor szankciókat) maguk után vonó cselekedetekkel, viselkedési mintákkal (*Füstspirál*). E tekintetben mozdul el a *Nyers* tartalma leginkább a referenciális olvasattól, s hoz be a kollektív tapasztalatokra építő távlatokat, amelyek szélesebb interpretációs mezőt jelölnek ki a költeményeknek.

Az apa képe a kötet egészén következetesen végigvezetett motívum. A felidézett idilli momentumok, az emlékezés pillanatában a verbalitásba átvezetett reminiscenciák segítségével a versbeszélő a jelen távlatából tekint a múltbeli eseményekre, jelenkori szemszögből vetíti vissza az egykorvult eseményeket, ezzel a várakozás időszakának, és nem a várt idill beteljesülésének rajzolatát adja (*Felettünk az ég*). A gyermeki tekintet büszkeséggel szemléli a világot annak tudatában, hogy a felnőttkorhoz köthető italt, a sört megízleli („milyen a világ egy söröspohár széléről” *Sörhabos égbolt*), abban a hitben, hogy a sör a férfiak életének egyik központi eleme, a beszélő számára pedig a felnőttek világába való átlépés küszöbét jelenti („mert ha arra kerül a sor, apámmal megisszuk / az első sörünk, akkor azt lássa rajtam, / olyan férfi vagyok, mint ő” *Pikoló*). Bár a negatív élmények és a látottak látens traumaként lépnek fel, megbolygatva az egyébként céltudatos szemléletet („Akkor csak az járt az eszemben, / az nem járja, hogy nincs ínyemre a férfiélet” *Pikoló*), de hamar felsorakoznak mögötte azok az érvek, amelyek visszahelyezik a megalkotott vágyképet megdönthetetlen pozíciójába. Az alkohol mint valamilyen (a bábeli értetlenség felszámolására megalkotott) közös nyelv tételeződik, s férfiúi erőpróbát kíván: „ha ez valami germán férfiassági próba, akkor helyt kell állnom, / hogy tekintélyem legyen az asztalnál” (*Bábel*).

A fiú apja iránti szeretete kétségtelen (*Őrségváltás*), s annak ellenére, hogy olykor az elutasítás hangjai is megjelennek, a fiú ingerültségét, esetenkénti felháborodását az a felismerés csendesíti le, hogy apjához hasonlóan viselkedik adott helyzetekben (*Frekvenci-*

ák), amely mintegy előre kijelöli számára az életben követendő utat: „nem csak a vérünk, a humorunk is egy” (*Hajónapló*). A *Gyermekkor elvitelre* a maga egyszerűségével az egyik legidillikusabb versként szemlélteti ezt a pozíciót, amely a felnőtté válás vágyának és a felnőtt múltba révedező, a gyermekkor szelídségét és gondtalanságát felidéző reminiszcenciák oppozícióját adja: míg a fiú azzal küzd, hogy férfiként tekintsenek rá, az apának épp a gyermekkorra emlékeztető jelek, szagok közelsége fokozza fel az elvagyódást. A *Trágyafoltos égbolt* a *Gyermekkor elvitelre* párverseként szintén ezt a helyzetet járja körül – azzal a sajátos oximoronnal, amelyet a gyermek apa és a felnőtt fiú egyidejű jelenléte hoz létre –, hasonló végkicsengéssel: „ilyenkor ő újra gyermek lesz” (*Trágyafoltos égbolt*). A permanens múltba tekintés egyszerre idézi fel a jövőt is, párhuzamot, analógiát vonva az események közé – a fiát vigasztaló apa szava így válik a haldokló apát vigasztaló fiú szavának előképévé (*Féregjárát*). Így nem meglepő annak felismerése, hogy az egymás mellé illesztett fogalmakból, elszórt szókapcsolatokból felsejlik a tragikus jövő: „Apám talán ismerhette a jövőt” (*A körökről*).

A gyermekkori, idilli képeket felvonultató szövegek helyét fokozatosan átveszik egy sötétebb világ részleteit kibontakoztató versek (*Elszáll; Hahó, Öcsi!; Ami jár*), az elmúlás felderengésével, a betegséggel, amelyek megtapasztalása jelenti az igazi küszöböt a felnőtté válás útján. A tragikum megfogalmazása korántsem jelent búskomor rezignációt, az elégikus szerkezetek egy sokkal egyszerűbb állapotot jelenítenek meg, amely mögött észlelhető a kényszerű felismerés: nincs menekvés, „a remény teliholdsugarát a fekete varjak serege takarja el” (*Fekete zaj*). Az apa helyét, segítő kezét és környezetével, leginkább fiával szemben meglévő támaszszerepét idővel a fiú veszi át, a külvilágra, az apa cselekedeteire való reflektálással pedig nyilvánvaló lesz számunkra az időközben megképződött élelátása, felnőtté válásának ténye.

Az *Eskában*, amely szorosan kapcsolódik *A körökről* című vershez, a korábbi jövő-vízió a jelenben valósággá válik, a tragikum bekövetkezte felé vezető lépések megsza-
porodnak. Annak revelációja, hogy az elmúlás elkerülhetetlen, a legváratlanabb helyze-
tekben mutatja meg valós arcát, amely ellen csak az emberi remény adhat pillanatnyi megnyugvást. Az analógiák felmutatása ekkor már ennek a várakozó, reménnyel teli időszaknak a megerősítésére szolgál, így a daganat elleni küzdelem a láthatatlan szörny elleni harc párhuzamaként jelenik meg, s az első esetben szenvedett vereség az utóbbi végkimenetelét is előrevetíti (*Árnyékboksz*). A remény persze nem csupán a versbeszélő, hanem az apa, sőt az őt körülvevők számára is létfontosságúnak bizonyul ebben az idő-
szakban: „milyen kevés elég, hogy az esti nagy szellőztetésig / ravatalozóból borozóvá váljon a kórterem” (*Lopó*). A teljes életutat végül az apa beletörődő mondata sommázza („Kisfiam, ide jutottam” *Halandóknak*), jelezvén, hogy a kitartást jelentő emberi remény az utolsó pillanatban végül felszámolja magát, megsemmisítve az utolsó védőbástyát is – a beletörődés pedig már maga az elmúlás. A szenvedő apa és a szenvedőt látó fiú végső kétségbeesésében már a transzcendencia óvó, segítő akaratát is kétely tárgyává teszi: „Istennek semmi nem fáj.” (*A hanyagságról*).

A kötet végén sűrűsödő, rövid, axiomatikus költemények a világ jelenségeinek és az apa kálváriájának analógiába rendezésével, a végórák exponálásával arra a beteljesíthetetlen vágyra utalnak, amellyel a fiú az apa megmentéséért küzd (*Érintő; Lékbúvár; Balogh János találkozása; Kérem a következőt*), mígnem bekövetkezik az, amitől régóta tartott – az apa halála. Eközben a versek apró félmondataiból válik világossá az idő kérelhetetlen múlása, a kórházban szemlélődő fiú, immáron apaként, eljutott abba a vágyott stádiumba, amely éveken keresztül mozgatta, ám az áhított felnőttkor korántsem jelent olyan zavartalan szabadságot, mint ahogyan azt gyermekkorában látni vélte és elképzelte. A *Panelt* követő záró versek már az apa halála utáni pillanatokat, a gyász időszakát elevenítik meg („ismét benő mindent, / mint emlékek a könnycsatornát.” *Létra, folyondár*). A betegség és az élet apró részleteinek összehasonlítása a halál után is kísértik az ént a „mi lett volna, ha” örökösen visszatérő szerkezete felől, amelyet a látomásszerű víziók, álmok is fokoznak, állandóvá téve az apa hiányában érzett űr kitöltésének vágyát (*Kenyértörés, Öröközöld*). Visszahozni a visszahozhatatlant, feltámasztani a holtat – halhatatlanná tenni az apát – ha fizikálisan nem is lehetséges, de verbálisan igen.

Az élet folyik tovább, az egyes események mögött azonban feldereng az az időszak, amikor még az apa társaságában teltek hasonlóan a napok. Az egyszerű, révedező emlékezet mögött már ott van a keserű tapasztalat: „hogyan az Isten végre / átköltözzön az apám után maradt csendből / egy énekesmadár torkába.” (*Füttyszóra*) A *Belső Amsterdam*, a kötet szerkezetileg is elválasztott utolsó verse teremti meg az ettől való elfordulást. Az utolsó előtti szöveg végletekig negatív képe után („A krematórium felett mindig szürke az ég.” *Időjárás*) az utolsó vers hozza vissza az emlékezés tartományából azokat az epizódokat, amelyek végérvényesen elhelyezik az apa képét egy szebb világban, azt érzékeltetve, hogy a beletörődés egyszersmind megnyugvás is.

A *Nyers* szövegei az emlékéllátás gesztusában csúcsosodnak ki, nem egy heroikus küzdelmet megjelenítő memoárként, sokkal inkább egy csendes, a személyes megbékélés folyamatát megerősítő tényként. S ezt nem csupán a versek narratív olvasta, a szövegek alapvetően prózai nyelvezete erősíti meg, hanem az ezekhez szervesen illeszkedő retorikai fogalmazásmód. Bár az egyszerű, narratív szerkezetek közül néha kiviláglik egy-egy lírai töltetű sor, kétségtelen, hogy Balogh Ádám kötetének értéke egyszerűségéből adódik. Képei mellőzik a lírai összetettséget, elevenségükhöz mégsem fér kétség. Első kötetét szemlélve Balogh Ádám magabiztos szerzői indulásának lehetünk tanúi, az értékítélet megfogalmazása mögött azonban felszínre tör a látens kérdés, amely a *Nyers* szövegeit megteremtő poétikával való jövőbeli számvetést és az innovatív kiaknázást illeti. Arra a kérdésre, hogy ez a poétika milyen módon kamatoztatható a következő verseskönyvben, miként képes elmozdulni a *Nyers*ben megismert versnyelvtől és szövegalkotó technikától, arra Balogh Ádám leendő kötete fog választ adni. Ezt pedig mindenképp bizakodóan várhatjuk.

(BALOGH Ádám, *Nyers*, Miskolc, Műút-könyvek, 2016.)

Szilágyi Szilvia (1993) Székelyhíd, Debrecen. 2015-ben végzett a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetemen magyar nyelv és irodalom alapszakon. 2015 óta a Debreceni Egyetem hallgatója irodalomtudományi mesterképzésen.

Szilágyi Szilvia

FEHÉR ALAPON FEHÉR PÁSZMÁK ■

Yasmina Reza, francia drámaíró 1994-es darabjának alapvetően semmitmondó címe (*Művészet*) akár kérdőjellel is állhatna, hiszen Reza a kortárs festőművészet befogadhatóságát is érintő vita kapcsán kérdez rá barátságra, toleranciára, a másik elfogadására, önmagunk feladására. A debreceni Csokonai Színház Naszlady Éva rendezőre bízta a francia író-színésznő kizárólag férfi szereplőkre írt drámájának színpadra állítását.

A komédia három nagyon különböző karaktertípusra épít. Serge (Garay Nagy Tamás) egy kissé sznob, gazdag bőrgyógyászból műgyűjtővé avanzsált figura, aki azzal teremti meg a drámai alapszituációt, hogy egy vagyonért, kétszázezer frankért vásárol magának egy fehér alapon haránt irányú fehér pászmákkal ellátott – lényegében tehát teljesen fehér – Antrios-festményt. Barátja, a földhözragadt, domináns alfahímnek is tekinthető Marc (Bakota Árpád) felháborodik barátja sznobságán, nem érti hogyan vásárolhatta meg ilyen horribilis összegért az általa teljesen értéktelennek tartott képet. Gúnyosan kineveti őt, vitatkozik vele, amikor azonban már semmi sem segít, megerősítésként bevonja nézeteltérésükbe közös barátjukat, a simulékony, valódi pojácaként fellépő, kissé neurotikus Yvant (Vranyecz Artúr).

E mozzanat ironikus, hiszen éppen Yvan az, aki képtelen saját véleményét kialakítani a festményről: Marc társaságában nevetségesnek ítéli, míg Serge közelében felfedezni véli a képben rejlő „monokróm vibrálást”. Yvan ilyen formában tehát nemcsak ítélőbíróként, közvetítőként vagy békítőként vall kudarcot, hanem tovább mérgesíti az immáron hármójuk között húzódó feszültséget, és kiterjeszti a kezdetben az ízlésről, kortárs művészetről, esztétikai nézetkülönbségekről szóló konfliktust magánéleti szintekre is. A festmény körül kialakult vita jó alkalmat szolgáltat arra, hogy a férfiak hangot adjanak egymás iránti ellenszenvüknek.

Ilyen módon Reza darabja rokonítható Csehov *Sirály*ával, nemcsak az eseménydús cselekmény és az élő figurák hiánya miatt, hanem a tulajdonképpeni üzenet, téma elfedése is párhuzamot teremt a két dráma között. A *Sirály*ban ugyanis az írónak készülő Trepljov darabja kapcsán vitatkoznak a szereplők az új írásművészeti formáról, ugyanakkor a karakterek esztétikai nézetkülönbségei, művészetről, tehetségről alkotott eltérő

véleményeik végső soron csak látszólagosnak bizonyulnak. A dráma tétje sokkal inkább a kommunikáció ellehetetlenülésében, a valódi emberi kapcsolatok megszűnésében rejlik, ugyanúgy, ahogyan a *Művészet* esetében a festmény körül kialakult polémia csak ürügy az emberi kapcsolatok kérdéseinek feszegetésére.

A komikus elemek (mint a szüntelen szörszálhasogatás) kibillenthetik a nézőket az egyébként a maga fikcionalitásában is életszerű előadás világából. A forrásszöveg, a dramaturgia és a rendezés is női produktumnak tekinthető, és ez nyomot hagy a szereplőkön, akik nőies férfiakként jelennek meg, a színészi játék pedig tovább erősíti feminin jellegüket. Yvan szerepében Vranýecz Artúr például hisztérikus kitöréseivel, magas hangjával saját, nők által elnyomott világának paródiájaként is értelmezhető.

A folyamatos vita végül megtépázza a három férfi barátságát. Infantil módon gurulnak tárolószekrényként is funkcionáló kocka alakú ülőalkalmatosságaiakon a színpad egyik végéből a másikba, felszabadítóan hat rájuk sértő szabadszájúságuk, nem fékeznek le, gyerekek módjára játszanak a kockáikkal, miközben sikerül teljesen leépíteniük barátságukat. A veszekedés végül akkor éri el tetőpontját, amikor Marc és Serge egymásnak esnek.

A helyzet komikumát nemcsak a szereplők pozícióharcának esetlensége adja, hanem az is, hogy éppen a verekedésből kimaradó Yvan sérül meg. A fizikai bántalmazáson kívül a legtöbb lelki sérülést is ő szenved el, nemcsak leendő felesége és anyja tartja folyamatos terror alatt, és csinál belőle papucsot, hanem mintha barátai is rá vetítenék ki minden haragjukat, a vita hevében majdnem kiközösítik hármasukból.

Felmérve a konfliktus tétjét, egy tizenöt éves barátság lehetséges végét, Serge oldja fel a vitát azzal, hogy engedélyt ad Marcnak az Antrios-festmény megszenteltetésére, annak összefirkálására. Emblematikus és feszült jelenet, amikor Marc rövid tépelődés után a számára teljesen üres képre egy síelő figurát rajzol Yvan kedvenc kék színű filctollal. Ez a mozzanat nemcsak Marc művészet iránti hozzá nem értéséről, attitűdjéről, egyéb jellembeli hibáiról tanúskodik, hanem szimbolikus értékkel bír. Marc ugyanis a fehér hátteret hóként értelmezi, a megváltást jelentő hó éppen a vitát, a problémát elfedő, betakaró, azt ezzel együtt meg is semmisítő jelképként jelenik meg, akárcsak Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényének *Sár és hó* fejezetében.

A festmény „megrongálása” mint a barátság záloga ugyanakkor meg is kérdőjeleződik, hiszen az előadás végén kiderül, Marc-kal ellentétben Serge tudja, hogy a filctoll lemosható, így a barátság újrakezdése mint „tiszt lap” éppen a filctoll eltüntethetőségével kerül ellentétbe. Serge önfeladása és Marc saját pozíciója fölé való rendelése csak látszólagos tehát, a barátság ismét hazug alapokra épül, a fehér kép hófehér marad, de a kapcsolatukon újfent folt esik.

A festmény fehérsége dialógusba léptethető Berzsenyi Krisztina, díszlet- és jelmeztervező nagyszerű térkoncepciójával is. A színpadi tér, amely egyszerre jelenti Serge, Marc és Yvan lakását, fehér mobilis panelekből, három, szintén fehér székből/rekeszből, valamint az ominózus festményből áll. Az előadás éppen ezeknek a mozgatható pa-

neleknek a két-három perces igénylő elrendezésével veszi kezdetét. Az eredmény egy kiállítóteremhez hasonlító tér vagy egy költözésre váró lakásbelső impresszióját kelti. Bár a játék tere mindhárom szereplő otthonát megjeleníti, a tér színe és jellege főként Serge karakteréhez köthető. A bőrgyógyászként, orvosként dolgozó Serge talán nem véletlenül kerül egy steril, hófehér környezetbe, ahogyan vonzódása a drága kép iránt sem esetleges. A fehér szín egyszerre jelzi a szereplő foglalkozását és sznobságát, ugyanakkor a tér funkciója magának a konfliktust kiváltó festménynek rendelődik alá, „hamis” galériává válik, ahol a neutrális kép olyan antiinstallációvá transzformálódik, amely képtelen lesz megalkotni saját terét.

Ha egy másik szempontból vizsgáljuk, a színpadi tér, sőt az egész mise en scène önreflexív módon megjelenítheti magát a fehér festményt, a figurák pedig a Serge által észlelt színfoltokként, tónusokként is értelmezhetőek. Erre az interpretációs lehetőségre hívja fel a figyelmet az előjáték, a szereplők által végrehajtott térrendezés, amely nemcsak az előadás teatralizáltságára emlékezteti a nézőket, de színre viszi azt is, hogy a figurák saját magukat állítják ki. A szereplők annál is inkább tekinthetők csupán árnyalatoknak, mivel a színészek nem igazi hús-vér, háromdimenziós alakokat teremtenek meg a játék folyamán, csupán egymástól dominánsan eltérő kontúrokat, amelyek a maguk kontasztos jellegében egymás komplementereivé válnak a „színpadi vásznon”.

(Víg Kamaraszínház: *Művészet*, Debrecen, 2016. december 2. Írta: Yasmina REZA Rendezte: NASZLADY Éva, Szereplők: Bakota Árpád, Garay Nagy Tamás, Vranycz Artúr)

Németh Anna (1994) Debrecen. A Debreceni Egyetem angol-magyar tanári szakos hallgatója, a DETEP tagja. Első publikációja a KULter.hu-n jelent meg.

Németh Anna

FARSANGI ALTERNATÍVÁK GRECSÓ KRISZTIÁN *JELMEZBÁL* CÍMŰ KÖTETÉRŐL

GreCsó Krisztián *Jelmezbál* című novellafüzére a tavalyi könyvhétre jelent meg a Magvető Kiadó gondozásában, és azonnal a sikerlisták élére került. A kötet eddigi recenziói és kritikái a műfajiság kérdésére, a sűrű cselekményszövésre reflektáltak, illetve a mű narratológiai összetettségét tették probléma tárgyává. A családregeény műfaji kódjainak kötetbeli megjelenésére, a szereplői szölamok összetettségére és érvényesülésüknek mi-benlétére, a kötet elbeszéléstechnikájára fókuszálva követem az eddigi kritikák irányvo-nalát, de megkísérelek választ adni arra a kérdésre is, hogy a *Jelmezbál* hogyan kapcsoló-dik a szerző előző könyveihez.

A kötet alcíme egyben műfajmegjelölés is: *Egy családregeény mozaikjai*. A családregeény műfaji hagyományaiból kiinduló olvasó az első elbeszélések után nagy valószínűséggel csalódni fog – nem csak azért, mert a mű olyan novellák sorozata, amelyek nem állnak egymással szerves kapcsolatban (a posztmodern családregeénytől amúgy sem idegen a töredezett, széteső narratíva, amely a család, mint egység koherens történetben való elbeszélhetőségének lehetetlenségét példázza). A szöveg értelmezését nehezítheti az is, hogy nemcsak egy, hanem több család történetéről van szó, amelyek csak bizonyos pon-tokon érintkeznek egymással, így az elbeszélésekből nem rajzolódik ki egyetlen família krónikája sem. A zsáner problémáját tovább fokozza a fülszöveg, hiszen abban bűnügyi regényként is aposztrofálódik a *Jelmezbál*. Az első két elbeszélés meg is állja a helyét, mint bűnügyi történet, hiszen az elsőben két lányt meggyilkolnak, egy harmadikat pedig meg-csonkítanak és elrabolnak: „Férfiak hada, dühödt, bosszúéhes, zokogó emberek, kaszával és doronggal, pisztollyal és baltával felfegyverkezve üldözik a gyilkost másnap reggelig” (37.), ám sikertelenül, és a bűntényt csak évtizedekkel később sikerül feltárni. A második történetben már egy másik esettel találkozhatunk, amelyről a szereplők a hírekből érte-sülnek, a gyilkos személye nem marad titokban, de ezután lezárul a bűntények sorozata.

Az első öt elbeszélésben érezhetően elkülönülnek egymástól a történetek, szerep-lőikről csak később derül ki, hogy rokonok, ismerősök, de legalábbis egy helyről szár-maznak. A családi szálak követhetetlen egymásba fonódása könnyen összezavarhatja az olvasót. A túl sok szálon futó cselekménynek elsődlegesen nem az a hátránya, hogy

a követhetőség és a megértés érdekében jegyzetelve érdemes olvasni a kötetet, hanem az, hogy az egész mű elolvasása után sem tisztázódnak a szereplők közötti viszonyok. A „mozaik” apró részei darabok maradnak, és az elbeszélések közti kölcsönhatásokból nem kristályosodik ki egy kerek történet.

Az alcím persze magyarázatot adhat a cselekmény(ek) azon elemeire, amelyeknek nincs folytatása és elvarratlanul maradnak, hiszen azt sugallja, hogy csak „mozaikokat”, apró, felvillanó részleteket láthatunk, az egészet már nem. A töredékesség érzetét fokozza a kronologikus történethaladás hiánya is, jóllehet az olvasó támpontot kap az első történet idejét illetően, amelyhez viszonyíthatja a többit: a kiindulópont egy 1960-as évekbeli eset adja, amelyben két lányt is holtan találnak, a harmadik pedig élve eltűnik. Ez a legkorábban játszódó történet, ezután már idő- és térbeli ugrásokkal halad a szöveg előre a jelen és a jövő felé. A legtöbb szövegben alig van utalás a történet(ek) idejére, az események nem tartalmaznak olyan plusz információkat, amelyek hozzájárulnának a titkok megfjtéséhez.

A családtörténet(ek)ben uralkodó káoszban így rá kell kényszerülnie az olvasónak arra is, hogy szelektáljon a kevésbé fontos szálak között, ugyanis a legtöbb felfjtésére nem nyújt kapaszkodót a szöveg. Ilyen elvarratlan, szinte funkcióvesztett történetelem például Bernát Áрпи élete. Három novellának is főszereplője (*Barbárok*, *Sűrű szövés*, *Boleró*), és mind-egyikben más perspektívából láthatjuk, ráadásul az egyikben az elbeszélés egyes szám első személyű. Az E/1-es narrációs mód mindössze két szövegben fordul elő, amiből az olvasó azt feltételezhetné, hogy kötetszinten is narratológiai jelentősége van, illetve hogy elvezethet a megfjtendő bűntényhez. Azonban a két novella elbeszélője nem azonos: a másik egyes szám első személyű elbeszélő ugyanis Dániel Máté. Ennek következtében tehát zavaróak a perspektíva-váltások, nincs jelentőségük a történetek szövevényében. A váltakozó narráció csupán azt a zavaró tényrt erősíti, hogy annyira különbözik egymástól a három novellában megjelenő Bernát Áрпи, valamint a szintén három különböző történetben felbukkanó Dániel Máté, mintha egyikük esetében sem egy személyről lenne szó. Bernát Áрпи például a *Barbárok*ban lehetséges gyilkosként tűnik fel: „A tévé megmutatja a körözött személy fényképét, az ipari kamera által rögzített arcot. Magdi néni a képernyőre néz, aztán a fiúra. Ismét a képernyőre, aztán megint a fiúra.” (60.), míg



a *Sűrű szövé*sben érzékeny, tiszta gyermekként: „A fiú nem tudta, mi a baj az itteni emberekkel, és miért lenne ő tisztább bárkinél, ahogy Lili mondja. Ő olyan, mint volt, ezt gondolta, és hogy szerinte mindenki olyan, mint volt.” (132.) Továbbá a központi szereplőkkel sincs szoros kapcsolatban, inkább csak a Sáráság közösségét gyarapítja, amely a Grecsó-regények fontos színtere, illetve itt a szereplők szülőhelye is. A Bernát Árpira jellemző többarcúság a novellafüzér más szereplőinél is visszaköszön. Például az *Einstein-teszt* című elbeszélés Darida Évája határozottan küldi el vonzó tanítványát otthonából: „»Csaba«, mondja, és feláll, »maga kedves fiú. De most menjen el!«”, míg *Az újraolvasott Krisztus* Évája egyetemi diákjával, Dániel Mátéval, gondolkodás nélkül belemegy a kalandba. Úgy tűnhet, sok szereplőnek két síkon fut az élete: az igazi életük mellett mintha egy alternatív valóságot is látnánk, ezért nem tudunk minden történetet elhelyezni kronologikus sorrendben. Az alternatív élet lehetőségére, a karakterek más-más szerepben való feltűnésére a cím is utal, akárcsak a regényt lezáró falubeli jelmezbál. A cím és a kötetzárlat alkotta keretben a szereplők sokszor nem azt az életet élik, amelyet elképzelték maguknak, olyan helyzetekbe kerülnek, amikor fel kell venniük a „maszkot”. Ha a különböző szereplőket érő impulzusokat, megrázkódtatásokat szem előtt tartjuk, szinte természetesnek tekinthető, hogy sokszor teljesen másképpen viselkednek, attól függően, hogy hol, mikor és kivel kerülnek kapcsolatba.

Habár a novellákat egymástól függetlenül is lehet kezelni, magát a *Jelmezbált* nem érdektelen Grecsó többi regényének fényében értelmezni. A 2011-ben megjelent *Mellettem elférsz* is családregény, amely egy család apai és anyai ágának történetére koncentrál, a 2014-ben megjelent *Megyek utánad* című regénynek pedig a férfivá válás és a szerelem a témája. A *Jelmezbál* vizsgálata ezekhez a művekhez viszonyítva nemcsak azért jelent jó kapcsolódási pontot, mert a novellákban együtt vannak jelen a családi és a szerelmi szálak, hanem a két regény néhány fontos szereplőjére is ráismerhetünk. Így fontos hangsúlyozni azt is, hogy a *Jelmezbál* nem lép túl az előző regényeken, hanem folytatja a már felépített világ benépesítését. Éppen ezért, ha valaki még nem olvasott Grecsót, nem érdemes a most ismertetett kötetel kezdnie – nem nélkülözhetetlen, de mindenképp megkönnyíti a befogadást az előzetes olvasói tapasztalat.

Domos tata és Márta mama neve is ismerősen csenghet a fentebb említett regényekből, sőt a *Mellettem elférsz* az ő élettörténetüket állítja középpontba, azonban a *Jelmezbál* novelláiban háttérszereplőként csak kevés jelentőséget kapnak. Élethelyzeteikben, vonásaikban hasonlítanak a *Mellettem elférsz*ben megjelenő önmagukhoz, azonban itt szintén nem beszélhetünk teljesen azonos karakterekről, mert az elbeszélések alkotta világhoz alkalmazkodnak, és ennek megfelelően például Dániel Máté nagyszüleiként vannak jelen. Akad olyan mellékszereplő is, aki a szerző 2001-ben megjelent *Pletykaanyu* című novelláskötetéből lehet ismerős, és nemcsak a szereplő, de története is azonos, viszont a *Jelmezbál*ban részletesen olvashatunk arról, ami a *Pletykaanyu*ban csupán pár mondatban nyert említést.

A *Jelmezbál* ellentmondásai tehát az időbeli kavarodásban és a szólamok szintjének következetlenségeiben gyökereznek. A szövegkorpusz nem teszi lehetővé a mű hagyományos családregegyként való olvasását, vagyis külön-külön kell kezelnünk a novellákat, és nem egy nagy történet elemeiként, epizódjaiként. Tehát olyan olvasásmódot érdemes alkalmaznunk, amely szerint a különálló novellákban ugyanazon szereplők kerülnek különböző és lehetséges élethelyzetekbe: a már ismert karakterek, a visszatérő helyszínek a történetvezetés egyenetlenségeinek, a novellák következetlenségeinek ellenére az előző művekhez kapcsolják a *Jelmezbált*. Véleményem szerint a mű ezeknek a szövegeknek a tükrében válik teljessé.

(GRECSÓ Krisztián, *Jelmezbál*, Bp., Magvető, 2016.)



Borsik Miklós (1986) Budapest. Költő, a JAK-füzetek sorozatszerkesztője, az ELTE-BTK doktori hallgatója.

Borsik Miklós

■ AMIT VISSZATART A KÉP AZ EMBER, A HANG ÉS A MOZGÁS (HIÁNYA) W. G. SEBALD TERMÉSZET UTÁN CÍMŰ KÖTETÉBEN

„De hallotta a szemek kiszúrását”
(Mint a hó az Alpokon/VII)

Leszoktatni egy bálnát a merülésről olyan, mint a melankolikus embert lebeszélni a búskomorságról. Mind a két változás a hasznosság jegyében történne, de a természet ilyen irányú, mégoly részleges megzabolázása is akadályokba ütközik. Pedig volt, aki úgy gondolta, hogy a bálnák hajóvontatásra is alkalmasak, ahogy ez a Sebald-verseskötet¹ *És ha a tenger túlsó szélére szállanék* című ciklusának XII. versében olvasható (48.). Az egész csak a betanítón múlik, sugallja Adelbert von Chamisso, akinek az ábrándos felvetéséhez az érintett vers ironikusan viszonyul, így a melankóliához is. Utóbbit ugyan expliciten nem érinti a szöveg, de mivel a kötet több darabja igen, az olvasó részéről nem vakmerő egy ilyen társítás. Ha pedig továbbhaladunk ezen az útvonalon, könnyen megpillantjuk a versenytársa tákolmányát felborító, lázadó vízi emlőst, amint éppen felidézi azt a szomorúságot, amelyik kis felpiszkálás után hisztériába vált át. Az analógiák a tombolásra nyitott természethez vezetnek el.

A *Természet után* mint kötet cím többfelé navigál, és értelmezési javaslatokkal is szolgál ahhoz a vékony könyvhöz, amelyik a Magvető *Időmérték* sorozatának hetedik darabja, a kiadó és a Versum – a nemzetközi líra online fóruma – együttműködésének eredménye. Kovács Edit a tartalmas utószóban például a vérmérsékletként is elgondolható természettel foglalkozik, többek között Sebald melankolikuságának és a történelemnek az összefüggéseit vizsgálva. De persze arról a meg-megerősödő vágyról is szó van, hogy a kultúra egy-egy karakteres megnyilvánulásával, mint amilyen a szerző 1988-as debütációja is, kivágja magát az ember abból a szorult helyzetből, amibe a természet hozta.

Mindazonáltal az adott mű nívójától függetlenül tehetjük a kérdést, hiszen bármit olvasunk, többek közt azzal kecsegtet, hogy már ott keletkezett-keletkezik az írás és a

1 W. G. SEBALD, *Természet után*, ford. SZIJJ Ferenc, Bp., Magvető, 2016. A továbbiakban a magyar nyelvű kiadásból vett idézetek oldalszámai a főszövegben szerepelnek.

befogadás során, ahol a természet véget ér. Ez is egy utániség. Ennek viszont ellentmondani látszik, hogy az irodalmi művek kapcsán is „keletkezést” említ(het)ek, mert az inkább a természet hatókörébe tartozó folyamat. A *Mint a hó az Alpokon* című ciklus ötödik verse festményleírások közepette tér ki erre a kérdésre: „Így írta le Grünewald, / némán vezetve festőecsetjét, / annak a patológikus színjátéknak / az ordítását, bömbölését, hörgését / és sustorgását, amelyhez ő maga is, / meg a művészete, mint bizonyára tudta, / hozzátartozott.” (22.). Ezek a sorok szinte kiprovokálják az olvasó huncut reménykedését, amely arra irányul, hogy talán maga Sebald is a „patológikus színjáték” részeként könyvelte el megkapó írásművészetét. Ezzel összefüggésben az a kollegiális tekintet is figyelmet érdemel, amelyet Grünewaldra vet a vers beszélője. A szerző, mint későbbi prózájában annyiszor,² ismét úgy szeretne az olvasó rendelkezésére bocsátani valamit, mint egy (ál)dokumentumot: „Így írta le”. Mintha Grünewald is író volna, ha nem is történész/filológus (folyamatos játék zajlik azzal is, hogy Sebald mennyiben nem az). Mindez ugyanakkor egy olyan szövegben történik, amelyben a képi ábrázolás felerősödése időnként a festéshez teszi hasonlóvá az írást. Mintha Sebald is festő lenne. A „színjáték” szó azonban egy harmadik művészetet is behoz, az idézett versmondat ebben az értelemben is a fokozó halmozás kivitelezésében érdekelt. Továbbá egy dilemmát implikál: a legkevesbé sem színlelt patológia figurázik-e a szemünk előtt – találkozzunk vele bármely művészetben –, vagy a patológia maga is egy a bemutatott figurák közül? A kérdés nem válaszolandó-válaszolható meg, de furdalhatja a művészet lelkiismeretét, ha van neki olyan – és ha van, akkor a(z in)diszkrécio különböző fokozatain meg is szólaltatható.

A némaság azonban, amire az idézett mondat is utal – még akkor is, ha inkább a festés, mint a festmény csendjéről van benne szó –, mindenképp inkább az íráshoz-költészethez kapcsolja a festészetet, mint a színházhoz.³ Mind az irodalmi mű, mind a festmény hallgat a szenvedésről, legalábbis amennyiben nem hallunk semmit, csak betűket és képeket látunk. De az irodalomra könnyebben ráfogható, hogy mégis beszél – ha nem ejtjük ki a szavait, akkor is rendelkezik velük –, mint a festészetre. Figyelemre méltó tehát az a kontraszt, amely annál nagyobb egy festmény esetében, minél nagyobb eufóriát, fájdalmat stb. ábrázol, mert annál nagyobb *valószínűsíthető* hanghatással kerül ellentétbe a kép csendje.⁴ De ha az irodalom – például az *ekphrasis* Sebald által előnyben részesített

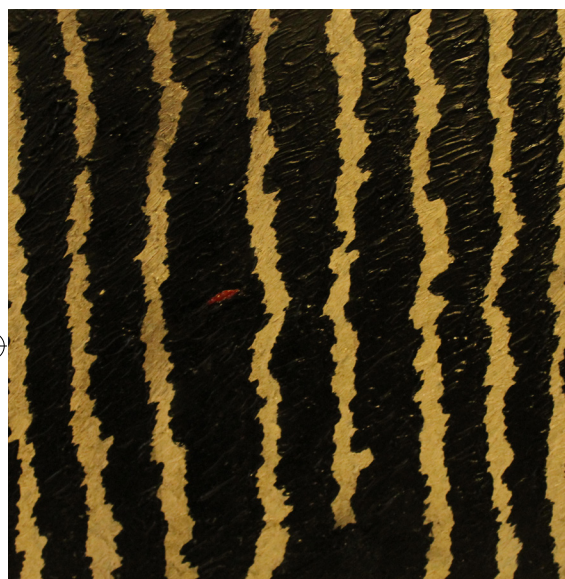
2 Sebald prózaíróként vált ismertté, legkorábbi művére később irányult több figyelem. A *Természet után*al mindenképp érdemes összeolvasni a *Kivándoroltakat* (Európa, 2006; eredetiben: *Die Ausgewanderten*, 1996), amit, akárcsak a verseskötetet, Szijj Ferenc fordított, és amiben a Grünewald-, valamint a Manchester-élmény szintén fontos szerepet játszik. De Kovács Edit az utószóban több további útvonalat ajánl azok számára, akik az életmű egészében szeretnének tájékozódni.

3 Amennyiben a színház világában a pantomimet marginálisnak tekintjük.

4 Vö. az interaktív Bosch-honlappal, ahol többek közt sikolyokkal és hörgésekkel kihangosított képmezők között ugrálhat, aki ráközelít a hangulatok és lények tömegét felvonultató tablókra: <https://tuinderlusten-jheronimbosch.ntr.nl> [Letöltés ideje: 2017. március 8.].

műfajával-eljárásával – szavakat ad a képnek, akkor éppen növeli a befogadóra rótt terheket, akit a festmény eddig többé-kevésbé megkímélt a szenvedés hangjaitól.⁵ Szíjj fordításában is fontos szerepet kap a hangzósság (lásd a már idézett részletet, amely „ordítástól sustorgásig” vezet), az eredeti szöveg pedig még jobban érvényesíti azt az eljárást, hogy nemcsak beszél a hangokról, hanem a hangutánzó szavakkal valamennyire vissza is adja azokat. A többszörös alliteráció nyomatékosítja, hogy az eredetük közös: „das Geschrei, das Grölen, das Gurgeln / und das Geraune eines pathologischen Schauspiels”⁶.

De közelíthetünk másképp is. Lehetséges, hogy a vers mentesít attól a végtelen akusztikus visszafojtástól, ami a szenvedés eredendően *unheimlich* festményeit jellemzi. Sebald versei nyomán tehát az a kérdés is felvetődik, hogy a hang mégoly mértékletes



feltörése viszonylagos felszabadulást, kíméletet jelent-e. Kiemelhető viszont, hogy irodalom és festészet sokszor inkább csendes szövetségeseznek tűnnek az ábrázolt világ fülsértő agresszivitásához képest.⁷

Az emlékezés fontosságát nagy elszántsággal hangsúlyozó Sebald-életmű mintha nem lenne hajlandó elfelejtkezni arról sem, hogy a kultúra történetében a képi ábrázolásmódok ősibbek, mint az írásosak (még ha az utóbbiak halmaza az előbbiek részhalmozát jelenti is, és mindkét halmaz körülhatárolása komplex kérdéseket vet fel). Efelől a tördelés, a sebaldi volumenű odafordulás a képekhez törlesztésként is felfogható, mivel a betű a kép utódaként és elődjének adósaként is pozícionálhatja

5 Vö.: „Én se horgásznék, ha tízperces sikoltozással járna egy jobb hal kifogása.” – írja Szily László egy hozzászólásban, arra szolgáltatva példát, hogy ha a tanú/befogadó csupán látja a szenvedést és nem (vagy alig) hallja, az könnyebbé teheti a tapasztalást. „[A] halak, ha megsebesülnek, mert például a szájpadrólukba akad egy két és fél centis görbe fullánk (és ez a jobbik eset, mert le is nyelhetik vagy a szemükbe is mehet), akkor nem tudnak olyan szívhez szólóan visítani, mint a szárazföldi állatok” – így az ern0 nevű kommentelő. *Miért cikik a vadászok és miért menők a horgászok?*, cink.hu, 2014. július 14. <http://cink.hu/miert-cikik-a-vadaszok-es-miert-menok-a-horgaszok-1604564108> [Letöltés ideje: 2017. március 9.]. Köszönet a párhuzamért Peer Krisztiánnak.

6 W. G. Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1995, 24. A német nyelvű idézetek esetén szögletes zárójelben szerepelnek az oldalszámok.

7 Amikor Grünwald lefesti „ahogy élénk tárul a torok” (22.), munkájának eredménye egy üvöltés csendje is. Olyan ellentét születik, amit nehéz figyelmen kívül hagyni, akárcsak azt a kontrasztot, amelyik akkor keletkezik, amikor Sebald robbanásokról ír esszéket (*Légi háború és irodalom. A rombolás természetrajza*, ford. BLASCHTIK Éva, Bp., Európa, 2014.). A választott tárgy teheti feltűnővé azt is, hogy az értekezés „óhatatlanul nyugalmas” műfaj.

önmagát. Számot vethetünk ugyanakkor azzal is, hogy a szerző szinte bármely létezőnek, ténynek – amire a felejtés leselkedik – készen áll adózni. Mintha a rengeteg földrajzi név emlékeztető volna egy nagyszabású birtokbavételre is, amivel az ember akkor kísérletezik, amikor úton-útfélen megjelöli, hogy ami valaha csak a természet része volt, valamelyest már a civilizáció tulajdonát képezi. Majna, Frankfurt, Sachsenhausen, Wollgraben, Römerberg (13.), Kronstadt, Oranienbaum, Peterhof, Néva, Szentpétervár (39.), Rajna, Churfirsten, Sántisgebirge, Arlberg, Alpok, Avignon, Gotthard (85.) – ezek mind arra is példák, hogy emberi szokás kivetni a hálónkat, a tulajdonnevek hálóját arra, amit több-kevesebb sikerrel tudunk a befolyásunk alatt tartani.

Maga az expedíció is, amit a kötet második ciklusa örökít meg, Georg Wilhelm Stellert, a természettudóst állítva középpontba, olyan konfliktusról árulkodik, amelyik magában foglalja a névadás kihívását is. A név mindig a másik (valamikor) jelenlétére, érintésére irányítja a figyelmet, ha nem is feltétlenül a leigázását szolgálta, mert nyilván nem csak ebből a célból lehetséges „rátenni valamire a kezünket”. Viszont a kötetben közelebből megismerhető felfedezés egy cárnő által elrendelt terjeszkedés része volt (35.), és ebben az első ciklus szerint a tudóshoz, a bántalmazóhoz stb. hasonlított természetet érjük tetten, ami „nem ismer egyensúlyt, / hanem zabolátlan kísérleteket végez / egyre-másra, és mint egy esztelen kontár⁸, / máris szétszedi, ami épp most sikerült neki. / Kipróbálni, meddig mehet el, / ez az egyetlen célja, rügyezés, / terjeszkedés és szaporodás” (22.). A „kísérletezés” egy már érintett versben szerepelt a bálnák domesztikációja kapcsán, ami Chamisso szerint a gyakorlatozáson, a próbák gyakoriságán múlna, de abban a versben az ember tűnik fel úgy, mint aki erre nyitottnak mutatkozhat: „szoktassátok le őket a merülésről, / kísérletezzetek” (48.). Jóllehet Szijj a rokonértelműség megtartása helyett választotta a szóegyeztést, mert az eredetiben először „Experiment” [24.], a másik versben pedig „Versuche” áll [52.]; ahogy ezt teszi a természet alapvonásaként felmutatott „terjeszkedés” (22.) és a birodalom területi gyarapodásával járó „kiterjesztés” (35.) esetében is, mellőzve a „Sichforttreiben” [24.] – „Erweiterung” [37.] szópár részleges aszimmetriáját. Kérdés, hogyan ítéljük meg ezt a fordítói eljárást, de az eredeti szöveg gazdagsága nem kerül veszélybe. A „színjáték” szó például a német szöveg intencióival harmonizáló többletet is hordoz a vissza-visszatérő „Schauspiel”-hez képest, mert a ’színek játéka’-ként is érvényesül (a „schauen” [’nézni’] kevésbé emeli ki a színeket, mint a magyar változat), túl azon, hogy a színházra és a hipokrizisre utal. Ez különösen szerencsés a fényviszonyokra rendszerint kitérő Sebald-szövegek világában, főleg annak a versnek a végén, amelyben „Alaszka hóval fedett, / szaggatott hegyormai / rózsaszín és ibolyakék / színekben pompáztak” (47.). Olyan ünnepről esik szó, ahol inkább színek lépnek fel, mint

8 Az eredetiben szereplő „Bastler” ’barkácsoló’-t is jelent, így – bár visszafogottan, de – az eszelős amatőrismus komikuma is megjelenik. Egy másik elemzés tárgya lehetne, hogy ezeket a nyomokat követve mennyire volna legitim és milyen következtetéseket engedne meg „a természet mint rossz művész” interpretáció.

színészek. Ez egyfajta kivezetés lehetne az emberi dimenzióból, ha a „pompázás” nem olyan nyom volna, amit az antropomorfizáció mohó természete hagy.⁹

Sebald tehát a káosz megteremtésétől nem idegenkedő, agresszív extenziót is a természet és a társadalom közös tulajdonságaként mutatja fel. Amiként a hegyek és a folyók sohasem, úgy az ember sem önmagától kapja a nevét, aztán nemcsak a névadót, a nevet is levethetik magukról. A társadalom lehet az a bőr, amit a természet ledob, ha csak nem leválás zajlik. Bármilyen történjék is, a folyamat – és a második ciklus talán ezt hangsúlyozza leginkább – nem akadálytalanul megy végbe. Rendszerint lassú, ahogy a névadás lehetőségfeltételeinek megteremtése is küzdelmes.

A továbbiakban pedig érdemes erről a lassúságról több szót ejteni, mert a végtenek tetsző expedíció fárasztó volta kedvez Sebaldnak, amennyiben a mozgás szinte „képpé lassul”¹⁰, és ekként engedi vagy nem engedi, hogy megközelítsék. A szövegekben jóformán bárminek a leírása *ekphrasisként* hat, amennyiben a sarkvidéki körülmények vánszorgóvá teszik az embert, vagy el is veszik a kedvét a helyváltoztatástól, miközben mégsem mondana le a kitűzött cél eléréséről. Így a képeknek az a vonása, hogy a pillanatot kimerevítik, morbid összhangban áll a faggal, ami az egyik alaptémája a verseknek, messze nem csak átvitt értelemben. Mondható, hogy ismét egy fék működik, amennyiben a kép nemcsak a hangot, a mozgást is visszatartja. Sebaldnál ezzel összefüggésben mintha egy bizonyos értelemben blokkoló terjeszkedésbe kapcsolódnának be a képek is, amikor egyre több mindent foglalhatnak magukba a láthatóból. Viszont itt sem oda érdemes eljutni, hogy a lehetséges fényképet, festményt stb. a tápláléklánc részeként gondoljuk el. A kép inkább az ember aligha kézben tartható eszköze. Azé az emberé, aki a természetben – és egyúttal azzal szembehelyezkedve – elsősorban a kultúrát, társadalmat képviseli. Ez az „elsősorban” pedig rendkívül sérülékeny, amikor például azt olvassuk Alaszkáról – és nem egy grafikáról vagy metszetről –, hogy ott „egy hegylánc halványan / vonalkázott” (46.). Mert a vonalkák, az emberi kézjegyek kényszeres szaporodása olyan késztetést idéz fel, amelyik abban a természet uralta világban is adott, ahonnan (már vagy még) hiányzik az ember – aki az ábrázolásban is nemritkán mértéktelen. Egy rejtékúton az ábrázolás vágya is a természet önmegvalósító, extenzív erejéhez kapcsolható.

9 Vö.: „Megbabonázva néztem a színjátékot, a lángok sárgáját és pirosát, ahogy összevegyülnek a sötét éjszakai égbolt háttére előtt, majd ismét elválnak. [...] És ha festő lett volna belőlem... egy egész életen keresztül kereshettem volna ezeket a tiszta színeket.” – Harald Hollenstein beszámolója egy „színszimfóniáról” (sic!), vagyis az 1943-as Hamburg elleni első támadásokról (*Légi háború..., i. m.*, 94.). Ennek a meglehetősen ambivalens szépségnek, a katasztrófa esztétikájának a sajátos kontraszt-logikája teszi emlékezetessé Tolnai Ottó versét is: „minél sárgább sáfránycsokrom / a tenger annál kékebb / ahogy az égő örökzöld erdőktől is / csak egyre kékebb / csak egyre kékebb” TOLNAI OTTÓ, *Verseik könyve*, Bp., Széphalom, 1992, 74.

10 A fordulat a *Hellyé lassul* című ciklus címét követi, amelyik Závada Péter *Mész* című könyvében lelhető fel: Bp., Jelenkor, 2015, 64–66.

Az ember tehát a természet színekdochéja is, a felfedezőúton vonuló sokaságként például egy gleccserhez hasonló, hordalékszerű halmazként fogja össze azt, amit magával visz.¹¹ De az ilyen megfeleltetések létrejötte már csak azért sem meglepő, mert adott egy csáberő is, a természet hívását több értelemben is visszaadják a hasonlatok: „Fehér sarló, úgy / hajlik a sötétben a part” (52.). A partsáv felhívás vagy javaslattétel arra, hogy a földet műveljék meg, a vizuális analógia csalogatás, hogy az agrikultúra megszüntetve őrizzen meg valamit a területből. De a sarló éle aggodalmat kelt, az érintetlen világ fegyverkezhet a *Bildung* ellen, ami „elveszi a földtől szüzességét”, majd hasznot hajt belőle. Vagyis az ellen, aminek a természet látszólag szubmisszíven teret nyit.

Mindeközben érzékelhető annak a esélye is, hogy a Sebald-kötet a fenti gondolatokat, bár sokszínűen, mégis a redundancia didaxisával juttatja kifejezésre, annyiszor nyomatékostja¹² az ember(i)nek és a természet(i)nek mind a rokonságát, mind az ellentétét. A vándormotívumok gondos elrendezése azonban megakadályozza a szövegek kifáradását. A nagyrészt ekvivalens részletek távolságot tartanak egymástól, ahogy például a következők: „Négy ember vitte ki Beringet, akinek a víz / fokról fokra feljebb emelkedett a testében” (53.); „Hónapok óta tartott már / nagyanyám haldoklása, egyre / feljebb emelkedett a testében a víz” (73.). A kép visszatérése két egymást követő ciklusban arra az ismétlésre emlékeztet, ami az ár-apály jelenségben is megfigyelhető, a szöveg tehát – akárcsak a tulajdonnevek hemzsegésével – színre is viszi a folyamatokat, amiket konstatál. Mintha az emberi természet egyik alapvonását idézné fel az, hogy a kötet három ciklusa egyre inkább közelít a személyeshez. Pontosabban mindinkább közvetlenül lép vele kapcsolatba, mert először egy festőről olvasunk a *Mint a hó az Alpokon* című ciklusban, aztán olyasvalakiről, aki „egyfolytában új neveket tanul” (40.), fajok „végtelen regisztratúráját” (60.) készíti el (vö. a műveivel személyek és helyek sokaságát összeterező Sebaldal), ezután pedig *A sötét éjszaka kifut* cím alatt autobiográf karakterű versek következnek. Ezek az egyre kisebb sugarú koncentrikus körök egyrészt a visszatekintést modellezik, hiszen olyan, mintha visszatekernénk egy kavics vízbe dobásáról készült felvételt, másrészt a természet önmagába való visszahajlására emlékeztetnek, vagy az olyan rekonstrukciókra, amilyen például a vedlés. A közvetítés formái tehát esendők,

11 Az „expedíció mint gleccser” reprezentatív gyűjteményként kínálja fel az emberi kultúrát, amit – legalábbis egy hasonlat erejéig – magába foglal a természetit képviselő tájelen: „ácsok, kovácsok, / kocsisok, tengerészek, / írkok, kommandánsok, / tudósok és asszisztensek / valóságos seregéből állt [...] / nemcsak építőanyagot, / szerszámokat, műszereket, / egy egész fegyvereznált és több száz / könyvet, hanem [...] / végtelen élelemkonvojokat, / konyhafelszerelést, ruhatárat és [...] / bordói bort is kellett mozgatnia” (43.).

12 A szöveg reflektál arra, hogy ez a szemlélet egy függőviszonyra enged következtetni, és olyan tapasztalatokkal összefüggésben interpretálható, amelyek a mánia felé is navigálhatnak: „Azon, amit annak idején kieszeltem, / amikor lenéztem a veteményeskertbe, / ahol az apácák a fehér, keményített / bóbítájukban olyan lassan mozogtak / az ágyások között, mintha / egy pillanattal korábban még / hernyók lettek volna, / még nem jutottam túl.” (72.)

noha a közvetettség csak látszólag az. Az önéletrajzisághoz közelítő líra is csak alteregót mutathat fel: „az ember önmagába bújik, vagy önmagából / ki akarna mászni” (21.).

Szintén esendő a „hangtalan katasztrófa” (72.), vagyis a némaság, ami – ahogy már egyszer érintettem a kérdést – megtörik az irodalom által, de nem egyértelműen, amennyiben a képtől csak részben elszakadó írás betűivel találkozunk az olvasás során.¹³ Ha korábban azt a kérdést vettem fel, hogy a hangadás jelent-e teherletételt vagy éppen annak a hiánya, akkor a válasz talán az, hogy megnyugtatóan egyik sem, de Sebaldnál a hangnak több köze lehet a kímélethez, mint a hang hiányának. A manchesteri iparvidék feletti pamutfelhőkről olvassuk, hogy azokba „emberek egész légióinak lélegzete / szállt fel szótlanul” (78.), és az, hogy „csendes mutációk / egyengetik az utat a jövőbe” (79.), nem más, mint a harsányságot mellőző gúnyolódás a némaságon. Eljutunk a csend humoráig is: „a cserepes növények sajátságosan / tudnak hallgatni” (75.), ha olyanok vesznek körül a cserepet, akiknek a hallgatása új kontextust teremt ahhoz, hogy egy növény beszédképtelen. Sebaldnál már-már eredendő bűne a képnek, hogy alapesetben nem tartozik hozzá hang, mert ezt a hiányt, noha bármikor megközelíthető volna neutrálisan is, szinte mulasztássá, bűnné bővölik az elhallgatás, a halogatott kibeszélés tényei. Hiszen az utóbbiak úton-útfélen hatnak, tárgyul szolgálnak a szerző számára, és a huszadik század súlyosabb traumáinak¹⁴ és/vagy a személyes élettörténetnek az anyagához kapcsolhatóak. A kamera azonban néma, mint az, aki álmában repült, hogy pásztázhasson, és „[a]hogy egy rája lebeg a tenger / mélyén, hangtalanul siklott” (89.). Pedig egy kürt is inkább a reményhez társítható: „A városok / foszforeszkáló fénye a parton, / a parázsló gyártelepek [...] / úgy várakoztak füstcsóváik alatt, / mint az óceánjárók a hajókürt / jelére” (89.). Paradox módon a képfetisizmus, ami mindig az alapos szemügyre vételben

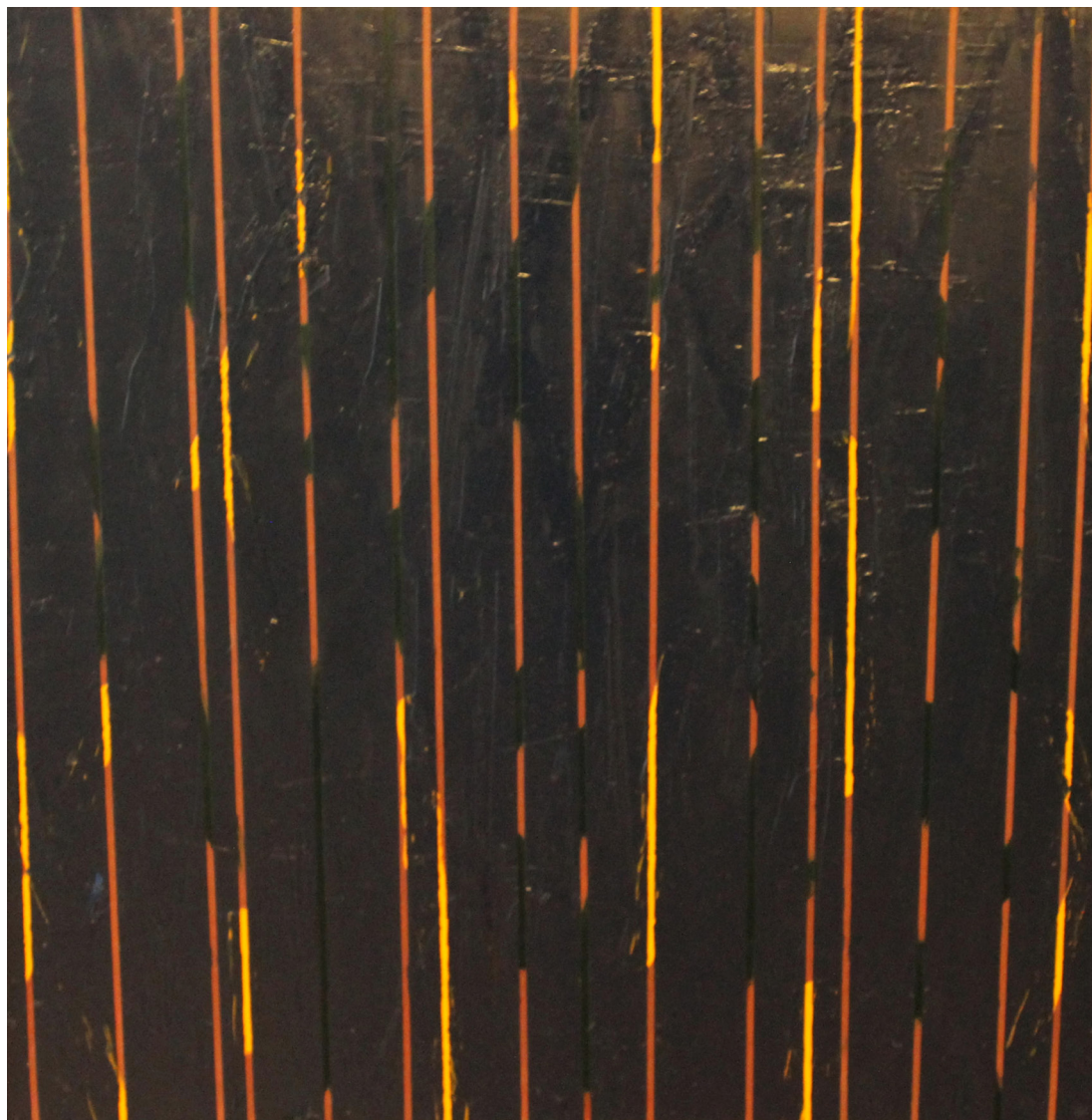
13 Ha betűről van is szó, az, amit jól-rosszul látunk, nem lehet más, csak kép, ebbe ütközik az olvasás is: „hallom / a kis kínai optikusnőt, / tulajdonképpen ezt most / el kellene tudnia olvasni, / és egy pillanatra érzem / ujjhegyeit a halántékomon, / érzem, ahogy átkel egy hullám / a szívemen, és látom / a tesztkép világos négyzetében / az egymás mellett sorakozó / YAMOUSSOUKRO betűket, / vagyis – pontosan tudom – egy nagy, / rozsdás, abidjani hajó nevét” (77.).

14 „A hallgatáshoz való jog, amellyel ezek a személyek többségükben éltek is, éppoly sérthetetlen, mint a hirosimai túlélőké, akikről Őe Kenzaburó a városról 1965-ben készített feljegyzéseiben azt írja, hogy sokan még húsz évvel a bomba felrobbanása után sem tudtak beszélni arról, ami azon a napon történt.” – árnyalja Sebaldnak a hamburgi bombázás kapcsán írott mondata a fentieket is (*Légi háború..., i. m., 97*). Fontos kérdés tehát, hogy ki hallgat, és ki töri meg a csendet: a szenvedő, a szenvedés okozója vagy a tanúja; vagy az, aki a szenvedést és/vagy a tanúságot műve témájául választotta. Együttállások, persze, lehetségesek, de a hang és a kímélet általános érvényű összekapcsolása Sebald világát illetően csak annyiban engedhető meg, amennyiben a szerző részéről egy többször megismételt választás már maga az irodalom és az írás gyakorlása is. Vagyis annak a döntésnek a következménye, amelyik közelebb visz a beszédhez, mint annak hiányához. Ha „[a] legjobb menedék a néma száj” (Durs GRÜNBEIN, *Koponyaalaptantárgy*, szerk. BORBÉLY Szilárd, ford. BORBÉLY Szilárd, PARTI NAGY Lajos, SCHEIN Gábor, SZIJJ Ferenc, CSORDÁS Gábor, Pécs, Jelenkor, 2006, 43.), az írott szöveg mindig egy másik menedék vonzerejével is bír, egyfajta várakozás a sajátja. Legalábbis amíg adott a felhangzás lehetősége.

segédkező mozdulatlanság kultiválása is, olyan víziókat hív elő, amelyekben városok indulnak újtukra. Maga a megrekedtség teszi lehetővé a vágyakozást önmaga felszámolására, amit a mértékével arányosan fel is fokozhat.

Ha pedig még egyszer visszatérünk a visszafogás akusztikájához, összességében, persze, eldöntetlen marad, hogy a hang valódi hozzájárulás-e bárminek a kirajzolódásához, jobb megértéséhez. Hit kérdése is, mit gondolunk, ha elidőzünk a száj, a fül és a szem sorsának kereszteződésénél: „És bementem néha a gospel-templomokba is, / és tanúja lettem, ahogy / a betegek a gyülekezet / kiáltozása közepette egészségesek / lettek, és még a vakok is / visszanyerték látásukat.” (80.).

(W. G. SEBALD, *Természet után*, ford. Szijj Ferenc, Budapest, Magvető, 2016.)



Papp Sára Írisz (1992) Debrecen. Jelenleg a Debreceni Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola első éves hallgatója.

Papp Sára Írisz

■ A MEGELEVENEDETT HALÁL MIMÉZIS ÉS ANTROPOMORFIZMUS BERLINDE DE BRUYCKERE EGY VIASZMÁSÁBAN

„Mint a víz, úgy kiöntettem; csontjaim mind széthullottak;
szívem olyan lett, mint a viasz, megolvadt belső részeim között.” 22. zsoltár

A Leopold Múzeum 2016 áprilisától szeptemberig egy falból kiugró pillérre állította ki egy szép fiatal nő, „Hanne” meztelen viaszmását, amelyet Berlinde de Bruyckere formázott meg 2003-ban.¹ A nézői tekintettel szembeállított figura (méretéhez képest) földig érő haja az arcot, a melleket és az ágyékot is lepelként beborítja, viszont bal oldali és hátsó nézetből rá lehet látni az alak fedetlenül hagyott részeire. A lány fehér hús, megörnyedt térdek és fürtök alkotta valószerű alak vegyes érzéseket vált ki a befogadóból: noha egy testet látunk, a plasztika ahelyett, hogy szimbolikus jelentéseket bontana ki (refer, stand up), egy másolatot ábrázol.

Az elmúlt húsz évben mind de Bruyckere egy-egy ábrázolási kérdést, szöveghagyományt vagy kulturális gyakorlatot exponáló tárlata, mind pedig a szerzői portrét felállító kritika különféle módokon próbált meg elszámolni a szobrok fizikai létmódjával. Alena Alexandrova, kortárs képi jelenségekkel foglalkozó művészetkritikus egy összegző tanulmányában az idomok múzeumi rekreációját a szakrális kontextusról levált keresztény képként olvassa: az arcuktól megfosztott antropomorf alakok hiába *imitálják* Krisztus passióját, a mártírok szenvedését, a kárhozat vagy a szodómia 17. századi vizuális kultúrából ismert képeit, az ikonográfiai beazonosítás nehézségei miatt a szövetekből összeálló építmények inkább a szenvedés bibliai jelenetekből ismert kulturális mintáira, mintsem egy-egy történetre vonatkoznak. Ezért a kegyességi használat nyomatait megmutató

1 <http://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/75/berlinde-de-bruyckere> [Letöltés ideje: 2016. november 20.]

domborodó formákat nem lehet hiteles képekként olvasni, viszont a valóságlétrehozó hatásuk miatt számot adnak a megjelenés és kép(más)rombolás kiegészítő viszonyáról.²

Alexandrova állítása nagyon jól szemlélteti, hogy a „megérzőkűlő” igazsággént felépítő kortárs képzőművészeti alkotások korábbi történeti látásmódok bekapcsolásával újrendezik a tárgy és ember között húzódó határvonalat. A plasztikákra ugyanakkor nem lehet ennyire egyértelműen ráolvasni az inkarnáció jelentéseit, hiszen a testiségnek ez a húsbavágó tapasztalata a fizikai elevenség materialista felfogását is játékba hozza. A történeti viszonyok feltárásához szükségesnek tartom az elemzés terjedelméhez képest bővebben áttekinteni az eleven testek 17. századi képretorikai és hordozótörténeti kérdéseit, majd a *történetileg rekonstruált* ellentmondásokat a kortárs képnéző felől mutatni be.

ELEVENSÉG, MIMÉZIS, PERSZONIFIKÁCIÓ (AZ ANTROPOMORFIZMUS RETORIKATÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEI)

A 18. századi képi logosz legújabb frankofón és németalföldi kritikátörténeti szövegfeltárásait nézve a kegyességi indulatokat ábrázoló élénk testek kritikája a 18. századra Nyugat-Európában általánossá kezdett válni.³ Noël-Antoine Pluche Európa-szerte ismert abbé Mózes mennybéli kalandjairól írt értekezésében a lelki erényeket megszemélyesítő alakokat bálványokhoz hasonlította. Szerinte az isteni igazságok szimbólumokkal megismerhetők, a testek elvont értelmét viszont nehéz kibogozni, hiszen ugyanazokat az indulatokat láthatjuk a különböző képeken és a hétköznapi emberek színeváltozásában. Ezért égi szubsztanciák helyett a néző tekintetében megképződő látvány csupán az időbeli romlásnak kitett anyag lenyomata (*corpus corruptum*). Az allegória e képfelfogásban tehát nem azért hamis, mert egy kitalált világra mutat, hanem mert a homályos jelöltségi

2 A testi nyomok, látásmódok kérdéséhez lásd: Georges DIDI-HUBERMAN, *Confronting Images*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2005, 28. A posztkeresztény képről lásd: Alena ALEXANDROVA, *Death in Images = Religion beyond a Concept*, ed. Hent DE VRIES, New York, Fordham University Press, 2008, 772–778.

3 Tendenciózus összefoglaló, ehhez lásd: Ralph DEKONINCK, *Theories of the Image in France: Between Art History and Visual Anthropology = Art History and Visual Studies in Europe Transnational Discourses and National Frameworks*, eds. Matthew RAMPLEY, Thierry LENAIN, Hubert LOCHER, Andrea PINOTTI, Charlotte SCHOELL-GLASS, C.J.M. (Kitty) ZIJLMANS, Leiden, Brill, 2012, 107–117.

viszonyok elfedik a fikció és a valóság közötti különbségeket:⁴ „ha képes is vagyok felfejteni a misztikus megszemélyesítéseket, nem éri meg a boríték az árát.”⁵

Bár a vallási homályosságoktól megtisztított testek eszménye rendkívüli hatással volt a korabeli esztétikai és antropológiai vizsgálódásokra, az abbé az érzékszervi bevonódás elsőbbségét a kegyességi igazság megismerése, és nem pedig „az emberi értelem gyengeségeinek” (Denis Diderot) leküzdése miatt tartotta fontosnak.⁶ Ezt a látszólagos kibékíthetetlen ellentmondást Ralph Dekonick és Judith Loach az antik képi formák 17. század végi értésmódjai felől látják feloldhatónak: a modern művészettörténet-írás hajlamos különbséget tenni az idolátria-viták és az antikvitás újkori kanonizációs törekvései között, pedig a képek alkotta tudás teoretikus leírása a humanista retorikai tanok óta nem tud egyértelmű módon elszámolni a – morál perszonalifikációiként felfogható – pogány istenszobrok testi elevenségével. Az allegóriák irodalmi megjelenése és kultikus

használata közötti különbségekre már Ciceró és Szent Ágoston is felfigyelt, majd eltérő kulturális-vallási hátterük ellenére mindketten megpróbálták (sikertelenül) szétválasztani a szakrális és a képzelte valóságszinthez kötődő szöveges és képi reprezentációkat. A jezsuita képolvasási modellekben viszont a morál-allegóriák teljesen átfedésbe kerültek a vallásos indulatokkal.

Tág etikai, teológiai, társadalom- egyház- és orvostörténeti kontextusok megnyitása helyett csupán egy-egy népszerű tankönyvben rögzített, a populáris képolvasás szempontjából jelentős jezsuita perszonalifikáció-meghatározás fogalmi elmozdulására hagyatkozom: Pierre Le Moyne 1662-es embléma szabálykönyvében a szobrok megfaragása előtti márványt még a lélek elevenségétől mentes anyagnak tartotta, Claude-François Ménestrier két évvel későbbi kötete viszont a mitológiai szereplők, lelkes emberek, bibliai figurák vagy szentek testi megjelenéséről, szavak és figurák alkotta elmés kompozíciójáról szólt. Ezek az általá-



4 Lásd: Noël-Antoine PLUCHE, *Histoire des Himmels darinnen vom Ursprunge der Abgötterey und von den philosophischen Irthümern*, Leipzig, 1764, 124, 387. Modern idézésben: Ralph DEKONICK, „Ce qui n’a point forme d’homme n’est pas image” *Le corps de l’image, de la devise à l’allégorie = Corps et interprétation (XVIe-XVIIIe siècles)*, éd. Clotilde THOURET, Lise WAJEMAN, Amsterdam, Rodopi, 2011, 235. A francia szövegek olvasásában ezúton szeretném megköszönni Bódi Katalin és Papp Vera Anna segítségét.

5 DEKONICK, „Ce qui n’a point...”, i. m., 235. [Saját fordítás: P. S. Í.]

6 DEKONICK, i. m., 226. Lásd továbbá: BÓDI Katalin, *Jöjj, de hogyan láss? A látás mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban*, It, 2004/3, 300.

nos értelemben vett igaz képek Lucanus római költő szenvedést és halált meglevénítő leírásaival (hüpotüposzisz) mutatnak egyezést: „Az elmés műalkotás lefesti a szót és a szemekhez beszél, és a figurák különféle rajzolt vonásai színt és testet adnak a gondolatnak.”⁷ A közösségi és magán oltárszekerényeket, echorcekat, könyvlapokat és kabinet-szekerényekben őrzött curiositasokat egymás képére olvasó Ménestrier 1690-es évekre tehető ikonológiája pedig a lelki mozgásokat kifejező eleven testeket a morális tartalmak leghihetőbb megjelenítésének nevezte, amelyek hitelesen tükrözik az erényes emberek testi elváltozását.⁸

Láthattuk, hogy Ménestrier-nél mintaszerűen visszaköszönnek a Pluche-kritika hülemorfikus formái, amelyek test és értelem egysége helyett zavaros anyagi folyamatokká alacsonyították le a metafizikai tapasztalatokat. A testhez kötött tudástól a test saját magára vonatkozó tudása irányába történt elmozdulást detektáló értekezést tehát nem lehet korábbi képfelfogásoktól teljesen különböző reflexiós módként értelmezni, a képi autonómia doxája ugyanis mélyen az imitáción alapuló világismeret félelmeiben, az idolátriában gyökerezik.⁹

ELEVENSÉG, MIMÉZIS, PERSZONIFIKÁCIÓ – (PECSÉT) VIASZ-PARADOXON

Az érzéki testek morális-allegorikus jelentéseinek elvesztése kihatott a testi indulatokat megjelenítő viasztetek 17–18. századi kultikus, majd esztétikai tabuizálására, ami a modern szakirodalom hagyományfelejtésében is visszaköszön. Noha a színezett kötőanyagokat az újkorban folyamatosan felhasználták a testet kiállító különféle gyakorlatokban, a fogadalmi képek, a halotti maszkok, a Ruysch-módszerrel tartósított hullapreparációk, a gyógyító erejű képek, a kolostori munkák (Klosterarbeit), a gyermekváró amulettek vagy a panoptikumokban meglevénedő történelmi diorámák többsége elveszett vagy a felismerhetetlenségig átalakult.¹⁰ Lineáris kritikátörténet és jól körülhatárolható korpusz híján az itáliai reneszánsz szobrokra és szövegekre kidolgozott 20. század eleji műelmélet és a 2000-es években megélénkülő kutatások a hordozóba kódolt szemiotikai változás pszichoanalitikus jelentéseit szeretnék megragadni. Hiába mutat nagy különbségeket egy szent arcáról készült lenyomat, egy uralkodóportré vagy egy anatómiai kabinetbe készült vénuszszobor, Joris van Gastel reviewja alapján az időnek kitett anyag mindkét esetben a legalapvetőbb halállal szembeni félelmeinket mozgósítja. A plasztikák az ember tökéletes mását ábrázolják, a tárgyiasság viszont kivonja a képből a létezést

7 Ralph DEKONICK, *Between Fiction and Reality. The Image Body in the Early Modern Theory of the Symbol = The Anthropomorphic Lens*, ed. Walter MELION, Bret ROTHSTEIN, Michel WEEMANS, Leiden, Brill, 2014, 278. [Saját fordítás: P. S. Í.]

8 Uo., 283–285.

9 Rebecca ZORACH, *Desiring Things*, Art History, 2001/2, 200, 203.

10 Roberta PANZANELLI, *Introduction = Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, ed. Roberta PANZANELLI, Los Angeles, Getty Publications, 2008, 1–5.

(színt, figurát, lelket), és a képet denotáló személy helyébe a saját antonímiája kerül. A „halállal megfertőzött élet” pedig azt mutatja, az ember nem több „félíg rohadt zsigerek lágy kötegénél” (Louis-Ferdinand Céline-t Julia Kristeva idézi).¹¹

Az Oxford Journal 2013-ban megjelent tematikus lapszáma a rothadás bevett fenomenológiai olvasataival szemben mégis a történeti kontextusok fontosságát hangsúlyozza: akármennyire is kötődik a mimetikusság a testi horror különböző formáihoz, a hordozó utánpótlásához tapadt kulturális metaforák nem azonosíthatóak modern lélektani kategóriákkal. A viaszt ugyanis magának a gondolkodásnak a médiumaként tartották számon:¹² könnyed formázhatósága és gyakori előfordulása miatt az emlékezetet az ókor óta pecsétviaszba nyomódó képmásokhoz hasonlították. A viasztömbök szöveges és vizuális felidézése a 17. században testi működésre kiható elmemunkának számított, élénk képeket megidézve a néző lelkében.¹³

Az elme és a szív ikonológiai egysége alapvetően meghatározta a látást, az emberi szervek, zsigerek, folyadékok és szaruképződmények összességéként láttatott emberalakok olvasására viszont többszörösen visszahathatott a testi bevonódás: (1) a látvány indulatokat idéz meg a nézőben, (2) a gondolkodásával egybevágó matéria a nézőt is (arisztoteliánus részvétértelmezés alapján) *belehelyezi* az elkárhozás, részsedés vagy megtisztulás folyamatába. Például Jane Eade *Theatre of Death* című tanulmánya Caterina de Julianis és Guido Zumbo itáliai jezsuita viaszmesterek 17. század végi allegóriáit Robert Bellermino és Daniello Bartoli német és olasz nyelvű meditációs könyveiből másolt ikonográfiai minták szenzuális kihelyezéseként olvassa. A látott és a látás közötti metonímia miatt a látványdobozban megelevenedő testi színek, csontok, levágott haj, amorf formák, hússzerű kitüremkedések a néző belső testi folyamataira utalnak vissza.¹⁴

Az önmaguk érzékiségét teátrálisan kiállító perszifikációk viszont gyakran ki is szakadtak az oltárszentséghez kötődő terekből, és a hülemorfikus formák testi valóságként jelentek meg magán vagy nyilvános kabinetszekrényekben. Az elmozdulásokat legszembetűnőbben a katolikus kultuszból kivált viasszobrok történetében tudta a kultúratudomány rekonstruálni. Guido Zumbo 17. századi anatómiai metszetekről másolt

11 Joris VAN GASTEL, *Life but not as we know it = Bildakt at the Warburg Institute*, eds. Sabine VON MARIENBERG, Jürgen TRABANT, Berlin, Walter de Gruyter, 2014, 234–238. Idézet: 236. [Saját fordítás: P. S. Í.]

12 Az újkorban az elme képzőtevékenysége során nem választották el egymástól a képzetet, képzőtevékenységet és a fizikailag felfogható képet, ezért a hordozónak kulcsszerepe van a felidézés hatékonyságában.

13 Hanneke GROOTENBOER, *Introduction: On the Substance of the Wax*, Oxford Art Journal, 2013/1, 7–9.; Lucia DACOME, *Women, Wax and Anatomy in the 'Century of Things'*, Renaissance Studies, 2007/4, 530, 541.

14 Jane EADE, *The Theatre of Death*, Oxford Art Journal, 2013/1, 112, 117, 118.; Regina DECKERS, *La Scandalosa in Naples: A Veristic Waxwork as Memento Mori and Ethical Challenge*, Oxford Art Journal, 2013/1, 80–82.

halott testeit, vagy a nápolyi apácák első testábrázolásait oltárszobroknak szánták, viszont a vallásos szobrokat elkezdtek kórházi vitrinek számára készíteni. Más kegyességi viasztárgyakat mint például uralkodókat ábrázoló votívakat, születendő gyermekek jólformáltságát elősegítő *agnus dei* amuletteket, szentek relikviáiként tisztelt halotti maszkokat, szentháromságképeket, (főként prostituáltakat ábrázoló) memento mori viaszbabukat pedig a többi „vallásos tapasztalatokat túlságosan kiöltöztető” testi kultuszhoz hasonlóan XIV. Benedek pápa (1740–1758) tiltás alá vonta. A nagyobb állami és egyházi múzeumok viaszszobor állományában végzett kutatómunkák mégis azt mutatják, hogy a testi imitációhoz kötődő vallásos reprezentációk használata Európában a 20. századig folyamatos maradt.¹⁵

„HANNE” MINT „ANATÓMIAI MAGDOLNA”

A Hanne lágyan kimunkált formái egységbe rendezik az imitáció eltérő értelmezéseit. A képmászás felismerésekor a tekintet a pusztulás testi nyomaival szembesül, ezért a szervetlen anyaggá lett haj, a hús színvesztése, vagy a tagok elfacsarodása a hordozó öntükrözéseként lép fel. A tér látványképzési megoldásai is ezt a képnézési módot segítik elő: a fölénk magasodó fülkeszerű polcon a szobor első ránézésre kezeket és lábfejeket kiugrató relikviaként tűnik fel, és csupán a teljes körülmények után tudja a tekintet egy eleven testi pózként azonosítani a spektakulumot. A kép balról jobbra, alulról felfelé tartó konvencionális olvasásmódját ezért az anatómiai síkokba és irányokba rendeződő testi minták veszik át.

A viasz mimetikus kifejezési képessége miatt mind a részleteiben, mind pedig az önálló kompozícióként megérzékülő hús a Frau Welt ikonográfiájából ismert görbe tükröt tart a néző elé. A Frau Welt eredetileg a 13. századi lányokhoz szóló dalokból (Mädchenlied) ismert, de képi ábrázolásokként továbbélő hagyomány, amelyben a bűnbe esett nők elkárkozásait képrejtési technikákkal jelenítik meg.¹⁶ Noha ezt a képtípust különféle anyagokból készítették, a művészettörténeti kutatások gyakran hangsúlyozzák, hogy az időbeli romlás allegorikus megelevenítése a 17. században szorosan kötődött a testi indulatokat megképző anyagokhoz, mint például a viaszhoz vagy a kalcedónhoz.¹⁷ Ráadásul az optikai technikák valóságfelfedő erejét megmutatva, az újkorban a földi síkon gyönyörűnek és gazdagnak ábrázolt hölgyek arcképét a görbe tükrökben gyakran csontvázaknak és elenyésző arcoknak láttatták. E képmásokhoz gyakran viasztárgyak

¹⁵ Uo., 80–82.

¹⁶ Julian BLUNCK, *Kröte und Katharsis, Frosch und König: Zur Rolle der Unken in der Kunst*, 2009. http://becoming-animal-becoming-human.animal-studies.org/img/Blunk_FroschUndKoenig.pdf

[Letöltés ideje: 2016. december 1.]

¹⁷ DECKERS, i. m., 82.; Aleksandra LIPÍŃSKA, *Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe*, Leiden, Brill, 2014, 31, 83.

adták a mintát, vagy a tükröződést is viaszképekből formálták meg. Mivel a néző szemében a nő a földi szépségeket reprezentáló tárgyakhoz hasonlóan maga is testi birtoklás-vágyat ébreszt, ezért a bűntől elcsúnyuló, kárhozatra ítéltetett arcot a néző morális-testi indulatainak az imitációjaként lehet olvasni.¹⁸

A régi allegorikus testrepresentációkkal ellentétben a szobor inkább elfed, minthogy megmutatna: a koponyáról szinte önálló testként leváló hajtincsek eltorzítják a kíváncsú nőt, nem engedve, hogy az arc a tekintet keresztútjába kerüljön. A lepelszerűség a képmás fontosságát, szörnyűségét és halottságát jeleníti meg. A rejtés ugyanakkor arra is ösztökéli a tekintetet, hogy az anyagból bontsa fel a lelki megrendültséget, metonímiát létesítve a haj és a hús között.

Ez az elrendezés az eksztatikus Magdolna típusát is megidézi. Jacopo da Voragine 13. századi Arany Legendája szerint a nemesi származású, bűnös életű nő korábbi életét elhagyva „az Úr lábát könnyeivel megmosta, hajával megtörölte és kenettel megkenete, majd missziós tevékenysége és csodatételei után egy barlangba visszavonulva élt remete életet, ahol az úr angyalai emelték égbe [...] Mindennap, a hét kánoni órán angyalok emelték a magasba, és az égi seregek dicsőséges énekét testi fülével is hallotta. Nap mint nap ezzel az édességes lakomával telt be, s midőn az angyalok visszavitték lakóhelyére, testi táplálékra már nem volt szüksége.”¹⁹ Bár Mária Magdolna művészetben adaptált alakjai ebből a Voragine-t átdolgozó szöveges forrásból táplálkoznak, az újkori reprezentációs minták kapcsán gyakran hangsúlyozzák, hogy Magdolna katolikus és protestáns kultikus tiszteletében egyaránt keveredik a női test profán és szakrális olvasata. Az evilágiból kimutató Magdolna-testek feloldhatatlan ellentmondása, hogy az eltárgyasítás és a szentség egy szimultán tapasztalatként jelenik meg, miközben a „testet adó gondolat” leválik a képről, és a látvány önelvűvé válhat – azaz a haj és hús közötti megképzett formai kapcsolatok feltárásában ismét egy prostituált vagy beteg test köszönhet vissza.²⁰

De Bruyckere narratív kontextusok nélkül kiállított szobráról éppen a megidézett ikonográfiai minták és láttatás közötti különbség miatt nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy kifejez-e morális motivációt. A halál megelevenedését ugyanis ellentétesnek érzékeljük a lélekkel, viszont ezt a lelki működést olyan testi reflexiókban ismerjük fel, mint például a haj halottas leplet idéző kiállítása és a meggörbülő testtartás. A képmás ezért a barokk ikonológiai figurákhoz hasonlóan megidézi a sacer horror (oltárszentségnél érzett félelem) fiziológiai tapasztalatát, azt mutatva, hogy a test működése

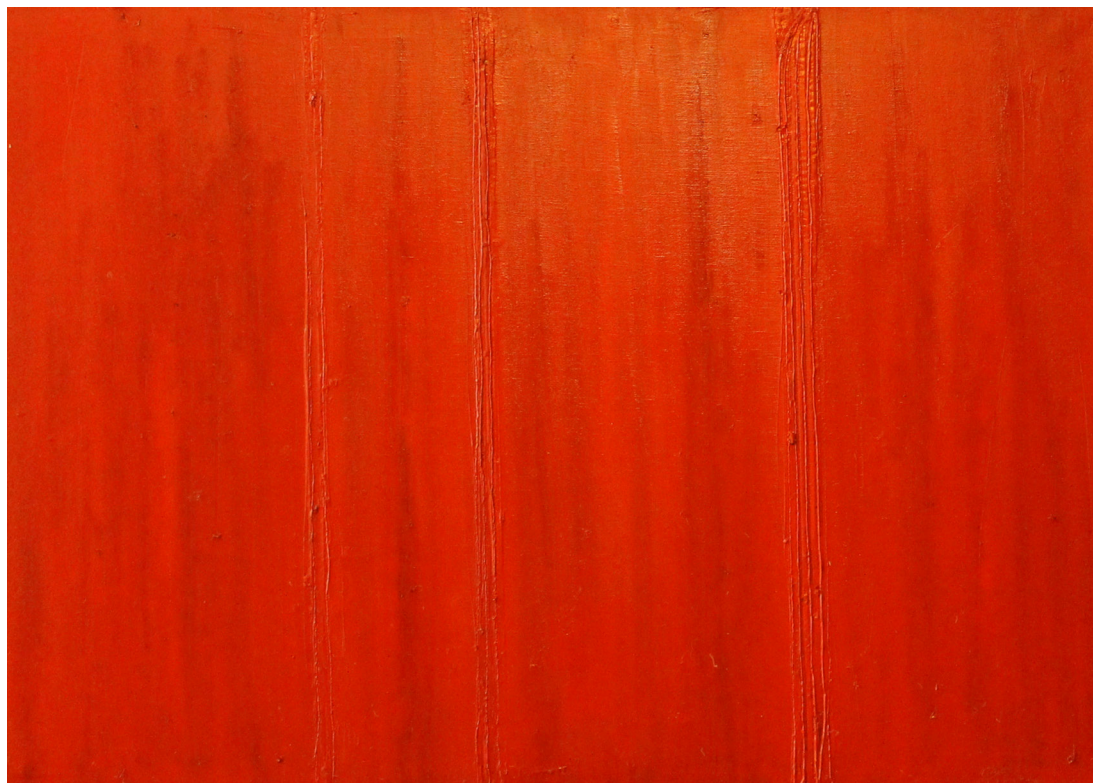
18 DECKERS, *i. m.*, 82.

19 Jacobus DE VORAGINE, *Legenda Aurea*, vál., utószó, jegyz. MADAS Edit, ford. BÁRCZI Ildikó, Bp., Neumann Kht., 2004. <http://mek.niif.hu/04600/04626/html/legenda0065.html> (Letöltés ideje: 2016. december 5.)

20 Michelle MOSELEY-CHRISTIAN, *Marketing Mary Magdalene in Early Modern Northern European Prints and Paintings = Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, eds. Michelle A. ERHARDT, Amy M. MORRIS, Leiden, 2012, 399–405.

mind anatómiai, mind pedig kegyességi olvasatában kívül reked az önszabályzáson. A kortárs képnézőben tehát az enyészet érzékisége mellett a két testfogalom egymásba fordítása kelt rossz érzéseket. Ez a zavar nem pusztán a testet halott zsigerek kötegeként érzékelő látásmódunkat mutatja, hanem a szoborban visszaverődő dehumanizáló perspektívát.

(Berlinde DE BRUYCKERE, Hanne, Leopold Museum, Bécs, 2016.)



Papp Gréta (1997) Újfehértó, Debrecen. A Debreceni Egyetem informatika-magyar tanár szakos hallgatója.

Papp Gréta

■ VÉR BEN ÚSZÓ SZEREPEK A VÉR SZEREPE HORVÁTH IMRE OLIVÉR NEM SZIMPÁTIA CÍMŰ KÖTETÉBEN

A *Nem szimpátia* Horváth Imre Olivér első kötete, amely 2016 decemberében jelent meg. A szerző a LÉK (Lehetek Én is Költő) és a DEIK (Debreceni Egyetem Irodalmi Kör) tagjaként indult, szövegeit több online és print folyóirat is közölte, valamint az *R25* című antológiában is szerepel a rendszerváltás után született generáció lírikusainak egyik reprezentánsaként. A *Nem szimpátiában* olvasható versek viktoriánus és edwardiánus kort idéző leírásai a mai Magyarország társadalmi helyzetével hozhatóak párhuzamba, ezeket a hasonlóságokat pedig szerep-, illetve monológverseken keresztül fedezhetjük fel. A kötet hol továbbír ismert történeteket (pl. A *nyomozó* című szöveg a *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*-ot), vagy épp egy karaktert gondolnak tovább (pl. Hasfel-metsző Jacket idézi meg a *Kedves főnök*). A kötetben jelentős szerepet betöltő szerepvers az angol nyelv visszatérő használatával – nyelvi, ezzel együtt pedig kulturális – idegenséget közvetít, miközben a magabiztos nyelvhasználat, a különböző regiszterek együttes jelenléte otthonosságot is jelenthet.

Ez a kettősség a ciklusok elé beemelt idézetekben is tetten érhető, amelyek az olvasó számára elidegenítő effektusként hathatnak, hiszen a megértést az idegen nyelv és a nem szükségszerűen adott háttértudás hiánya többszörösen próbára teheti. A kötet próbál segíteni azzal, hogy a cikluscímként szereplő idézetek helyett a tartalomjegyzékben már azok szerzője szerepel, orientálva ezzel a szöveghelyek felfedését. Ugyanakkor előnyben vannak azok az olvasók, akik ezeknek az ismereteknek a birtokában vannak, és könnyedén fedezik fel az utalásokat a szövegekben. Az első, Henry James *The Bostonians* regényéből vett idézet felismeréséhez például friss olvasásélményre lenne szükség, ugyanis a kiemelt részlet nem egyértelmű és magától értetődő jelölője a teljes szövegnek.

A részletek összefoglalják az egyes fejezeteket, az első cikluscím például a korra utal, amelyet megjelenít: „*It's a feminine, a nervous, hysterical, chattering, canting age...*”. A szerző többször utalt arra az interjúkban, hogy a kötet az angliai viktoriánus és edwardiánus kor közhangulatát hozza párhuzamba a 21. századi Magyarországon észlelhető közéleti viszonyokkal, hiszen az ismeretlentől való félelem és a birodalmi (ön)tudatra utaló ma-

gatartás mindkét esetben megfigyelhető. Ez azonban a kötetben nehezen vehető észre, a szövegek nem jelölik egyértelműen a két korszak és terület közti kapcsolatot. Az első és az utolsó idézet a kötet férfiasságát emelik ki, így keretbe foglalják a második, nőiességre utaló részt. A harmadik, Brontë-től vett cikluscím ambivalens olyan szempontból, hogy egy női szerzőtől vesz át férfiasságra utaló részt, ami egy meggyengült, eltorzult férfiszerepet jelenít meg. A férfi hízeleg magának, ahogyan az a ciklusban megjelenő (fiú)gyermek alkalmazkodásában (pl. *Vénusz születése*), vagy *A cenzúra* című versben megjelenő beszélgetésben – melyben hirtelen angolra vált a két fiatal – is tetten érhető. A különböző szerepek felvétele a versekben bizonytalanságot sugallhat, az egységes identitás utáni vágyat. A *Science fiction* beszélője feltehetően a (házas)társ szerepében van jelen, így a másik rögtön az én viszonyítási pontjaként tűnik fel, az identitás ebben a relációban képződik meg. A *Modell az ürítésről* című versben egy gyerek szemszögéből látjuk az eseményeket, a *Kedves főnök* lírai énje pedig látszólagos beosztottként szólal meg.

A második ciklust jelölő, a *Drakulából* származó idézet az erőszakot jeleníti meg, ahogy egy férfi vérivásra kényszerít egy nőt. A kiemelt szakasz második részében pedig egy ártatlannak tűnő jelenetben nyilvánul meg az agresszivitás: egy gyerek tejet erőltet a cicájába. Itt különös feszültséget és diszharmóniát teremt, hogy mindez egy idillinek tűnő jelenet részévé válik, a gyerekkor romlatlanságába türemkedik be. Ezekhez hasonlóan a kötet legtöbb versében mindennapi események vesznek nem szokványos, olykor megdöbbentő fordulatot, amelyet gyakran két szemszögéből is megfigyeshatunk olvasóként, ugyanis a kötetben szereplő szövegek párba állíthatók egymással, de korábbi irodalmi alkotásokkal is kapcsolatban állnak, amennyiben azok karaktereit írják át (*Lancelot*), a történetüket írják újra (*Alastair Cockburn*), vagy éppen folytatják, parafrázeálják azokat (Robert Browning *Porphyria szeretője* című versének parafrázisa: *Porphyria*). A párversek közül érdemes kiemelni a *Kedves főnök*, és *Az álláskezeső* című szövegeket. A két vers között az is kapcsolatot teremt, hogy a kötetben egymás után szerepelnek, de ennél meghatározóbb a motívumrendszer. Mindkettőben jelen van a tinta, a toll, a vér, valamint hangsúlyossá válik a főnök-beosztott kapcsolat is. A *Kedves fő-*



nők, című versben a lírai beszélő főnöke lesz a megszólított, aki egy megcsonkított nőről tudósít. Az aláírásként szereplő Jack egyértelművé teszi a londoni sorozatgyilkosra, Has-felmetsző Jackre való utalást, akinek *Dear Boss* című levelére utal a vers formája is. A két szöveg nagyon hasonló, csupán egy eltérés fedezhető fel: a fül, amelyet a levélhez csatol a beszélő, a korábbi versben még csak terv és ígéret. Mindkettőben fontos a vérrel írás évszázados toposza, az alvadt vér azonban nem alkalmas az írásra, így tintát használ a beszélő, de a kezén még a vér húzza össze a bőrt: „A piros tintától húzódik a kezemen / a bőr, én idióta, megmoshattam / volna, mielőtt a borítékot lezárom, / most azt mondják majd, orvos vagyok” (*Kedves főnök*).

A vér központi motívum, erre hívja fel a figyelmet a borító is. A fekete alapszín hangsúlyossá teszi a címnek, illetve a mellbimbóját levágó férfi vérenek vörös színét. A borítón megjelenő alak önmagát csonkítja meg. Nem tekinthető szokványosnak, hogy egy férfi épp a mellbimbóját akarja levágni, minden bizonnyal jelentéssel bír, hogy egy olyan testrészeről van szó, amelynek a nők anyaságában nagyon is fontos szerepe van, míg a férfiak esetében biológiailag funkciótlan. Magyarázatot adhat erre a már említett *Drakula* című regényből vett idézet, amely az eredeti regény azon részét ragadja ki, amikor Drakula megszoportatja vérrel Mina Harkert. Nemcsak a versekben íródik tovább a szöveg, hanem vizuálisan a borítón, amely Visnyei Petra munkája, és különösen domináns rajta a vörös szín, a vér-cseppek. A *Nem szimpátia* mint kötet cím többféleképpen is értelmezhető. A „nem” szócska lehet tagadószó, de a gender studies – mint háttérben mozgó elméleti tudás – felveti a főnévként, vagyis társadalmi nemként való interpretáció lehetőségét, kiemelve ezzel az identitáskeresés fontosságát. A helyesírás azonban nem erre az értelmezésre bízta elsősorban, tagadószóként pedig inkább elutasítja a szimpátiát. A szimpátia együttérzést, rokonszenvet jelent, de – ahogy a szerző az egyik interjújában fogalmazott¹ – a kötetben inkább empátiára, átérzésre van szükség. A tagadószó erre is utalhat, a szerepversekben pedig megfigyelhető egyfajta játék az együttérzéssel és annak hiányával.

A vér azonban a szövegek szintjén is meghatározó, különböző hagyományokban mást és mást jelent. A *Vérivás* című vers egy idézettel indít: „Melt and remould it, till it be / A royal cup for Him, my King: / O Jesus, drink of me.”² A zárlattal keretet ad a versnek: „a hetedik egy köcsög volt, aranyozott szájú / ittak belőle mindahányan”. Ivott belőle a pincér, a műkörmös, a padon üldögélő férfi, az öltönyben buszon utazó, a kocsmát felmosó. A vérivás már a honfoglalás idején jelen volt, mint a magyarok első alapszerződése, szimbolikus jelentése így régre nyúlik vissza. A hagyomány felől értelmezve a vers ehhez hasonlóan a magyarok összetartását jeleníti meg egy idegen országban, idegen környezetben.

1 BÉCSI Éva, „A saját szagom zavarja az átszellemülésben”, *vagy.hu*, 2016. december 22. http://www.vagy.hu/tartalom/cikk/12576_a_sajat_szagom_zavarja_az_atszellemulesben [Letöltés ideje: 2017. március 10.]

2 „Olvaszd meg s formázd át, míg nem lesz / Fenséges kupa Neki, a Királyomnak: / Ó, Jézus, igyál belőlem.” [Saját fordítás: P. G.]

A vér emellett több versben is helyet kap, például a *Kedves főnök*ben a piros tinta utal a vérre. A vérrel írás régóta jelen van az irodalomban, toposzként való működése miatt nem feltétlen kell szó szerint érteni. Amennyiben extrém élethelyzetben (pl. fogságban) valaki nem tudott tintához jutni, valóban előfordult a vér ilyen jellegű használata. A *Kedves főnök*, a vérrel írt levelet sokkal értékesebbnek mutatja be, hiszen „nehéz a testből szöveget formálni”. Viszont a vers első sorában arra is utal, hogy a főnök és a beosztott között a vérrel írt levél a megszokott, hiszen a beszélő kivételesen írja tintával a beszámolóját („megteszi, ugye, a tinta?”). A *zászló*ban a vérpiros ruha, A *médiumban* a vérátömlesztés, ami szintén a vérszerződéshez köthető. Így – ahogy a fülszövegben Lapis József is írja – a kötetben több helyen szivárogozik a vér.

Tehát a legtöbb szövegben feloldható, egyszerű, könnyen érthető utalásokat fedezhet fel az olvasó. A nehézséget az idegen nyelvre való váltás (pl. A *cenzúra*), vagy az angol nyelvű idézetek okozhatják. Egyszerre érezhet az olvasó otthonosságot és idegenséget. Vitathatatlan, hogy annak, aki az angol nyelvet magabiztosan használja, és könnyen felfedezi a párhuzamot a klasszikus szövegekkel, komoly élvezetet jelent a könyv. Ellenben nehézséget is okozhat, folyamatos hiányérzetet jelenthet annak, aki kevésbé mozog otthonosan ebben a kultúrkörben. Ennek ellenére viszont könnyen felfedezhet egy-egy párhuzamot a mai világgal is, ez pedig segíti a könnyebb befogadást. A kötet teljes megértéséhez elengedhetetlen, mondhatni feltétel az angolszász kultúra, a viktoriánus szerzők és sok-sok korabeli populáris mű ismerete. És persze az angoltudás. Ezek nélkül sokkal nehezebb a befogadás, és az összefüggések sem mutatkoznak meg könnyen. Így a versek értelmezése is sokféle lehet, attól függően, hogy az olvasónak milyen háttérismerete van, hol fedezi fel az összefüggéseket, vagy épp hol jelent nehézséget egy-egy vers befogadása.

(HORVÁTH Imre Olivér, *Nem szimpátia*, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2016.)

Bodnár Noémi (1993) Debrecen. A Debreceni Egyetemen a magyar nyelv és irodalom mesterszak végzős hallgatója, a DETEP tagja, jelnyelvkutatással foglalkozik.

Bodnár Noémi

■ DR. BANKS ÉS A SZERENCSESÜTI AZ ÉRKEZÉS CÍMŰ FILM EGY NYELVÉSZ HALLGATÓ SZEMSZÖGÉBŐL

A nyelvészet iránt rajongók szíve – így az enyém is – mindig megdobbban, hogyha elkészül egy-egy lingvisztikai témát feldolgozó film. Denis Villeneuve *Érkezés* című sci-fijének pedig központi fogalmai a nyelv, a nyelvész és a nyelvészet. Az alapprobléma rendkívül izgalmas: hogyan jöhet létre kommunikáció egy idegen, földön kívüli fajjal, hogyan fejthető meg egy, az emberitől eltérő nyelv. Ez a téma annyira újszerű, hogy az *Érkezés* akár egy kiemelkedő film is lehetett volna.

A film cselekménye meglepően egyszerű. Idegenek érkeznek a Földre hatalmas fekete űrkapszulákban, nem tudni, honnan és miért. A Föld több pontján landolnak egyszerre, nem támadnak, nem mozdulnak, csak várják, hogy az emberek felvegyék velük a kapcsolatot. Az amerikai hadügy felkeresi Dr. Louise Banks (Amy Adams) nyelvészprofesszort, akiről a film első perceiben már kiderült, hogy volt egy kislánya, akit fiatalon elveszített. Maga a felkérés különös, először csak egy diktafonról lejátszott szöveg megfejtésére kéri Dr. Banks-et, és amikor teljesen logikus módon azt feleli, ez nem elég ahhoz, hogy lefordítsa a földönkívüliek nyelvét, nagyon vonakodva egyezik csak bele a hadügy, hogy Louise találkozzon az idegenekkel.

Az alaphelyzet rengeteg lehetőséget rejt magában, de ezekből elkeserítően keveset valósít meg a film. Szinte lehetetlen vállalkozás megfejtani egy ismeretlen nyelvet, még akkor is, ha emberi kommunikációs eszközről van szó, végképp kilátástalan azonban a feladat, ha egy ismeretlen létforma nem alfabetikus alapon szerveződő nyelvét kell lefordítani. A heptapodoknak (hétlábú) elnevezett földönkívüliek kultúrájáról, technikájáról szinte semmi sem derül ki, de nem is ez az elsődleges kérdés, hiszen a hadügy mindvégig hangsúlyozza, hogy mihamarabb ki kell deríteni, hogy kik ők, honnan jöttek, és mit akarnak. A nyelvüket sem a megismerésük miatt kell megfejtani, hanem azon egyszerű okból, hogy kiderüljön, fenyegetik-e az emberiséget, vagy sem.

Ezzel el is érkeztünk a film egyik nagyon fontos kérdéséhez: az idegennel, az ismeretlennel szembeni bizalmatlansághoz. Kezdetben csak hallunk az idegenekről, Dr. Banks

egyetemi órát tart, a teremben feltűnően kevés hallgató ül, akik arra kérik a professzort, hogy kapcsolja be valamelyik hírcsatornát. A hírműsorok nem adnak tudósítást a földönkívüliek kinézetéről, csak annyit tudunk meg, hogy a Föld több pontján feltűntek az űrhajók, amelyek hatalmasak, a föld fölött lebegnek, anyaguk semmilyen emberiség által ismert anyaggal nem azonosítható. Az idegenek egyáltalán nem mutatkoznak, nem támadnak, az emberiségen mégis hamar úrrá lesz a pánik. A film ezt nagyon ügyesen, a sci-fi kliséit megkerülve mutatja be, a megszokott „pánikoló tömeg” jelenetek elmaradnak, mégis érezhető a feszültség, a nyugtalanság.

A filmzene és a látványvilág egyaránt lenyűgöző. Jóhann Jóhannsson zenéje nyugtalanító, katartikus, rejtélyes, a képek pedig gyönyörűek, nyomasztóak, az űrhajók az Űrodüsszeia monolitjára engednek asszociálni. A fényképezést és az operatőri munkát dicséri a szépen megszerkesztett film, amelynek első harmadában szinte vibrál a feszültség. Nagyon ügyesen fenntartja az érdeklődést az űrhajóba belépés szándékos késleltetése, és az, hogy sokáig nem tudjuk meg azt, hogy hogyan néznek ki a földönkívüliek, sőt mivel csak egy üvegfalon keresztül érintkezhetnek velük az emberek, a film idejének jelentős részében nem látjuk a lényeket teljes valójukban, csak akkor, amikor Louise üvegfal nélkül találkozik velük.

Annak ellenére, hogy jó ötletnek tartom azt, hogy egy tudós nőt tesz meg a film főszereplőnek, úgy gondolom, csalódást okoz, hogy Dr. Banks karaktere kifejezetten ellen-szenvessé válik. A cselekmény szerint a szakmájában a legjobb, amolyan Chomsky-féle sztárnyelvész, de erről nem igazán tesz a film ideje alatt tanúbizonyságot. Még egy sci-fi keretein belül is valószínűtlen, hogy egy emberi nyelveket ismerő nyelvész mindenféle fogódzó nélkül, rövid idő alatt megfejtse egy emberi nyelvtől logikájában, szerkesztettségében, alapjaiban eltérő nyelvet. Louise sem képes erre, nem tudja megfejteni a heptapodok nyelvét, viszont megkapja tőlük ajándékba. Ez az egyetlen módja annak, hogy az emberiség megértse az idegen civilizáció gondolkodásmódját: a nyelvükön keresztül. Emiatt Louise nyelvész volta jelentőségét veszti, a nyelvészeti tehetség helyett inkább Louise érzelmeire vezeti a befogadó tekintetét a film.

Nagyon szembetűnő, hogy az űrhajóba belépés előtt Louise mennyire fél. A félelem persze a legalapvetőbb reakció ilyen körülmények között, tökéletesen érthető, hogy mindenki szorong, hiszen egy korábban még sosem tapasztalt helyzetbe csöppennek, de Dr. Banks nem egyszerűen fél, hanem szünet nélkül retteg, pánikrohamai vannak, és ez amellet, hogy indokolatlannak tűnik, nagyon zavaró is, hiszen a csapatból ő az egyetlen, aki így reagál. A filmben Louise elsősorban mint érzékeny nő, mint anya jelenik meg, és csak másodsorban tudós, nyelvész, pedig a tudós nő ábrázolása sokkal több lehetőséget rejtett volna magában. A nyelvészeti zsenialitás helyett az érzelmesség domborodik ki, és így Louise sokkal unalmasabb, megszokottabb karakterré válik, mintha a tudós voltára koncentráltak volna a film alkotói.

Vannak szimpatikus vonásai, a kutatói kíváncsiság, az elszántság, de ezek olyannyira háttérbe szorúlnak, hogy szinte jelentéktelenné válnak. A film legelején látott kislány története csak a film utolsó perceiben lepleződik le (ami egyébként okos rendezői fogás, ügyesen rájátszik a film egyik központi elemére, a körköröségre). Amikor Dr. Banks megkapja a heptapodok nyelvét, megkapja vele azt a különös időszemléletet is, amely a heptapodok sajátja, azaz megnyílik előtte az idő, amely nem lineárisan szerveződik, felvillannak előtte a jövő történései is (a Sapir-Whorf hipotézis igen sajátos felfogása ez, de erről majd később részletesen szólok). Kiderül, hogy a film által megjelenített magánéleti szál nem emlékképek felidéződése, hanem egy eljövendő élet eseményei.

A cselekménybe erőltetett „szerelmi szál” Louise és Ian (Jeremy Renner), Louise természettudós kutatótársa között nincs fokozatosan felépítve, kicsit elnagyolt. A két kutató együtt dolgozik, de nem igazán fókuszál a kapcsolatukra a film, a lezárásból derül ki, hogy ők ketten családot alapítanak. Louise tehát pontosan látja, hogy egyedülálló anyaként kell nevelnie a kislányát, aki egy nagyon ritka, gyógyíthatatlan betegségben fog meghalni, erről viszont egy szót sem szól a kislány apjának, Iannek.

Ez a döntés nagyon sok kérdést felvet: Mennyire volt etikus eltitkolni az apa elől a jövőt? Mennyire volt önző döntés megszülni egy kislányt tudván azt, hogy szenvedni fog, és fiatalon meghal? Miért él együtt Louise azzal a tudattal, hogy a kislánya beteg lesz? Megváltoztatható-e egyáltalán a jövő? Dr. Banksnek meg sem fordul a fejében az, hogy esetleg másként alakítsa az eseményeket, és ez az, ami megdöbbenítő. Hiába tudja, hogy beteg lesz a lánya, és meg fog halni, el sem gondolkodik azon, hogy ne szülje meg, sőt az sem jut eszébe, hogy az apát (még a fogamzás előtt) beavassa. Ez a magatartás mindenképp elgondolkodtató, vitára sarkalló.

A heptapod nyelv megfejtésének módszertanáról nem sok minden derül ki. Szinte komikus, ahogy az emberek eleinte a saját nyelvükön feltett kérdésekre várnak választ, hogy azt feltételezik, az emberi nyelv egy olyan univerzális kommunikációs alap lehet, amely minden kultúrában működőképes, hogy az emberi gondolkodásmód, fogalomrendszer létezik a földönkívüli civilizációkban is, hogy a két kultúra fogalmai között van megfeleltethetőség. Ezt a feltételezést nem is lehet komolyan venni, hiszen még az emberi nyelvek közötti fordítás sem problémamentes, még az emberi kultúrák is olyannyira eltérőek lehetnek, hogy gondot okozhat a fogalmak egyik nyelvről másira ültetése. Ráadásul az űrhajók a Föld több pontján is megjelennek, és minden ország a saját nyelvét használja kommunikációs alapként, de miközben a heptapodokkal próbálnak kommunikálni, egymással is kommunikálniuk kell, ez pedig már egy elég jelentős nyelvi kavargáshoz vezet. A film egyébként evidenciaként kezeli, hogy egy nyelvész rengeteg nyelven beszél, pedig ez nem feltétlenül igaz, tulajdonképpen ez az egyik legjellemzőbb sztereotípia a nyelvészekkel kapcsolatban.

Érdekes gondolat, hogy Louise, és természettudós társa, Ian közvetlenül az „ember” fogalom után a saját nevüket próbálják megmagyarázni az idegeneknek. A filmben nincs

kifejtve, hogy mi ennek az oka, talán az, hogy a tulajdonnév nyelvi univerzálé, feltehetően olyannyira, hogy még a más bolygóról érkezetteknél is létezik. Azonban a saját magukra mutató és a nevük kimondásának, és leírásának gesztusa felveti a gavagai problémát, amiről a filmben nem sok szó esik, mégis megkerülhetetlennek tartom.

A gavagai probléma Willard Van Orman Quine nevéhez fűződik, és röviden úgy foglalható össze, hogy ha az ember egy szigetre vetődik, egy ismeretlen törzs tagjai közé, abból a célból, hogy megpróbálja leírni nyelvüket, és rámutat egy nyúlra (ahogy Louise rámutat önmagára), hogy megtudja, hogyan nevezik az állatot, és a törzs egy tagja erre felkiált, hogy „gavagai”, a kutató nem tudhatja pontosan, hogy ez a kifejezés mit jelent. Egyaránt jelentheti azt, hogy 'nyúl', 'ott egy nyúl', 'gyors', 'ugrál' stb. Ha feltételezzük, hogy a Földön kívül is felmerülhet ez a probléma, akkor hiába írja le Louis és Ian a saját nevét, egyszerűen nem lehet egyértelmű, hogy az csak rájuk vonatkozik, a fajukat jelöli meg, a nemükre utal, esetleg valamilyen egyéb tulajdonságukat emeli ki. Ráadásul a két kutató sokáig csak saját magára mutat, a táblára, amelyet a heptapodoknak mutatnak viszont először a „human” szót írják, aztán a saját nevüket, és ez újra csak felveti azt a problémát, hogy egyáltalán nem biztos az, hogy a heptapodok felismerhetnek efféle specifikációt. A heptapodok valószínűtlenül hamar elkezdenek kommunikálni az emberekkel, akik valószínűtlenül hamar elkezdik építeni a heptapod-angol szótárat, de ugyanilyen gyorsan haladnak például a kínaiak is. Persze nem kizárt, hogy a heptapodok magas intelligenciájukból adódóan kezdenek hamar kommunikálni az emberi fajjal, és az is elképzelhető, hogy minden ország kiemelkedően tehetséges, és rendkívüli teherbírású nyelvészcsoporthoz bízott meg a munkával.

Ellentmondásos, hogy a film kulcsszereplője egy nyelvész, a munkájának elvileg hatalmas tétje van, a nyelvészet mint tudomány azonban mégis háttérbe szorul. Többször is utalnak arra, hogy a nyelvésznek szüksége van egy természettudósra maga mellé, hogy többféle nézőpontból szemlélhessék a helyzetet, illetve legfőképpen azért, hogy legyen vele egy „tudós”. Emellett a fizikus meglepődik azon, hogy a nyelvész „úgy szemléli a nyelvet, mint egy matematikus”, tehát hogy a nyelvészet is tudomány, nem pedig művészet, szórákozás vagy valami kevésbé komolyan vehető áltudomány. De nem is igazán nyelvészet és tudomány áll szemben egymással a filmben, hanem a sürgető katonai parancsok és a tudományos munka időigényes folyamatai. Egyszerűen lehetetlen olyan tempóban tudományos munkát végezni, ahogy a megbízók elvárják Louise-tól és a többi kutatótól.

Nyelvészeti szempontból van még egy pont a filmben, amely elég problematikusnak tekinthető. Louise megkapja, megtanulja a heptapod nyelvet, ezzel megkapja a heptapod időszemléletet is. Ezt a Sapir-Whorf hipotézissel magyarázza a film, azaz, ha az ember megtanul egy új nyelvet, akkor áthuzalozódik az agya, tehát a szemléletmódja is megváltozik. Csakhogy a Sapir-Whorf hipotézis azt mondja ki, hogy az anyanyelv az, ami alapvetően meghatározza az emberek gondolkodásmódját, ráadásul ez a hipotézis a mai napig nincs megfelelő mennyiségű kísérlettel alátámasztva (bár ez nem kérhető számon egy sci-fin). Mindenesetre semmilyen nyelvi természetű hatás nem implikál ilyen mértékű szemlélet-

beli változást, itt a film logikája kicsit megbicsaklik. Semmilyen eddig ismert nyelvi behatás nem képes áthuzalozni az emberi agyat, viszont az elképzelhető, hogy az idegenekkel való közvetlen találkozás képes erre. Ez esetben viszont az agy áthuzalozása nem nyelvi természetű dolog, nem a nyelvhez, hanem inkább a fizikai találkozáshoz van köze.

A negatívumok ellenére a film képileg nagyon igényes, és érzékletesen, átélhetően közvetíti azt az üzenetet, hogy a kommunikáció mennyire kulcsfontosságú tényező mindenhol a világban. Persze ez nem különösebben eredeti mondandó, de azért borzongató belegondolni abba, hogy adott esetben egy teljes civilizáció fennmaradására hatással lehet egy félreinterpretált szó. A kínai nyelvészek a heptapodok egyik nyelvi elemét (a különleges, kör alakú szimbólumokat) fegyverként fordítják, ez pedig azonnali nyugtalansághoz vezet. Kína már azt fontolgatja, hogy elpusztítja a heptapodokat, akik változatlanul semmit nem csinálnak, csak az űrhajójukban várják békésen az embereket, hogy kapcsolatot létesítsenek velük. A film kulcsfontosságú pontja ez, ugyanis mindig aktuális és égetően fontos kérdés, hogy hogyan tudjuk elfogadni a különbözőséget, hogyan tudjuk nem fenyegetésként értelmezni azt.

Dr. Banks egyik könyvében azt írja, hogy a civilizáció alapja a nyelv, ami úgy működik, mint a ragasztó: összetartja az embereket. A nyelv fegyver, amelyet minden konfliktus során használunk. A film Louise álláspontját támasztja alá, az első és legfontosabb feladat az idegenekkel kapcsolatban a nyelvük megértése, a kommunikáció megteremtése. Ez a gondolat akármennyire is lényeges, nem elég ahhoz, hogy a film végén a néző azt érezze, kapott valamit. A meglehetősen lassú film végig magában hordozza egy hatalmas csavar, egy óriási csattanó lehetőségét, amitől a nézőnek leesik az álla. A fordulat és az explicit tanulság azonban elmarad. A hatalmas csavar nem érkezik meg, csak egy bosszantó, a film atmoszférájához méltatlan, ócska befejezés. A néző számít arra, hogy a heptapodok látogatása valami grandiózus változást hoz az emberiség életébe, hogy a földi civilizációkban valami végérvényesen megváltozik. Ehhez képest egyedül Louise élete változik meg, az emberiség sorsa helyett Louise egyéni sorsa kerül fókuszba. Ő is csupán azt a rendkívül banális tanulságot szűri le, hogy ez a hatalmas esemény azt tanította neki, hogy minden jó úgy, ahogy van, semmit nem kell másképp csinálnia.

Összességében nehéz a filmről véleményt mondani. Az alapötlet nagyszerű, a színészi játék gyenge, a karakterek sztereotipikusak (az érzelmes nő, a tudós férfi, a türelmetlen katonai vezetők). A mondanivaló fontos és aktuális, de ezzel együtt is ráfért volna egy szerencsesüti-be rejtett cetlire. Nyelvészeti szempontból nézve elnagyolt, helyenként pontatlan és megalapozatlan, sci-fi kedvelő szemmel nézve új, egyedi, izgalmas. A képi világ kifogástalan, a zene rendkívül jó, a film hangulata kellemes, érdekes. Az *Érkezés* akár egy kiemelkedő film is lehetne. Kár, hogy nem az.

(*Érkezés* [Arrival], rendező: Denis VILLENEUVE, forgatókönyvíró: Ted CHIANG, Eric HEISSERER, forgalmazó: InterCom, 2016.)

Németh Margarita Veronika (1990) Debrecen. A Debreceni Egyetem Nyelvtudományok Doktori Iskola Angol Nyelvészeti Alprogramjának másodéves hallgatója. Kutatási területe a bocsánatkérés és köszönetnyilvánítás kontrasztív vizsgálata kísérletes módszerekkel a magyar, az angol és a japán nyelvben.

Németh Margarita Veronika

BOCSÁNATKÉRÉSI STRATÉGIÁK A MAGYAR NYELVBEN ■

1. BEVEZETÉS

A bocsánatkérés lényegét tekintve elsősorban társadalmi interakció, melynek célja, hogy fenntartsa a jó viszonyt a kommunikációban résztvevő felek között.¹ Éppen ezért, vizsgálata és elemzése különösen fontos lehet mind interlingvális (két nyelv relációját vizsgáló), mind intralingvális (egy nyelven belüli) szempontból, illetve a pragmatikai és/vagy kommunikációs kompetencia oktatása, fejlesztése során. A bocsánatkérés kutatása már egészen korán, az 1980-as években elkezdődött, elsősorban kísérletes módszerek segítségével. A legismertebb bocsánatkérést vizsgáló empirikus kutatás az ún. CCSARP projekt (Cross-Cultural Speech Act Realization Project).² Ebben a projektben egy nemzetközi kutatócsoport vizsgálta a bocsánatkérési stratégiákat az amerikai és az ausztrál angolban, a kanadai franciában, a németben és a héberben is. Ugyanebben az időszakban a projekten kívül is történtek kutatások pl. a dánban,³ az új-zélandi angolban,⁴ a japánban⁵

1 Janet HOLMES, *Apologies in New Zealand English*, *Language in Society*, 1990/19, 170.

2 *Cross-cultural pragmatics: Requests and apologies*, szerk. Shoshana BLUM-KULKA, Juliane HOUSE, Gabriel KASPER, Norwood, NJ: Ablex, 1989.

3 Anna TORSBORG, *Apology strategies in natives / non-natives*, *Journal of Pragmatics*, 1987/11, 147–167.

4 HOLMES, *i. m.*, 155–199.

5 Florian COULMAS, *Poison to your soul: Thanks and apologies contrastively viewed = Conversational routine*, szerk. Florian COULMAS, The Hague, Mouton, 1981, 69–91.

és a brit angolban.⁶ A bocsánatkérés kutatása azóta sem veszített népszerűségéből, a mai napig sok tanulmány születik a témában.⁷

Ezeknek a kutatásoknak a nagyobb része leginkább két nyelv relációjában vizsgálja a bocsánatkérés beszédaktusát, míg az egy nyelven belül történő vizsgálatok száma igen csekély, holott egy beszédaktus vizsgálata során fontos lenne hangsúlyt fektetni az egy beszélőközösségen belül használt normák és szabályok vizsgálatára is. A dolgozat célja ezért az, hogy egyetlen nyelven belül – a magyarban – vizsgálja a bocsánatkérési stratégiák megvalósulását,⁸ azok gyakorisági eloszlását és a rájuk ható szociopragmatikai faktorokat; mindezt pedig új adatforrások segítségével, MDCT (feleletválasztós diskurzuskiegészítő teszt) módszerrel gyűjtött adatok kvantitatív elemzésével kívánja kivitelezni. Az MDCT módszer kapcsán meg kell jegyeznünk, hogy segítségével az eddigiektől eltérő, más jellegű adatokat nyerhetünk, azonban nem szabad megfeledkezni arról, hogy ilyen formában a bocsánatkérés beszédaktusának csak megnyilatkozásszintű (korlátozott érvényességű) elemzésére lesz lehetőség.

2. ELMÉLETI HÁTTÉR

2.1 A bocsánatkérés definíciója

A dolgozatban a Blum-Kulka és munkatársai által 1989-ben megfogalmazott bocsánatkérés-definíciót kívánom használni, mely szerint a bocsánatkérés olyan beszédaktus, amely során a beszélő helyreállítja a közte és a hallgató között, a beszélő önnön hibájából felborult egyensúlyt.⁹ A bocsánatkérés megvalósulásakor kiemelten fontos szerepet kap a Brown és Levinson¹⁰ által kidolgozott arcfogalom, mert rendhagyó módon a bocsánatkérés esetében kétirányú beszédaktusról beszélhetünk: a bocsánatkérés arcvé-

6 Marion OWEN, *Apologies and remedial interchanges*, Berlin, Mouton, 1983.

7 Ehhez lásd: Maria SHARDAKOVA, *Intercultural pragmatics in the speech of American L2 learners of Russian: Apologies offered by Americans in Russian*, *Intercultural Pragmatics*, 2005/4, 423–451; Eva OGIERMANN, *On apologizing in negative and positive politeness cultures*, Philadelphia, PA: John Benjamins North America, 2009; Lisa WAGNER, Regina ROEBUCK, *Apologizing in Cuernavaca, Mexico and Panama City, Panama: A cross-cultural comparison of positive and negative-politeness strategies*, *Spanish in Context*, 2010/7 (2), 254–278; Elizabeth FLORES SALGADO, *The pragmatics of requests and apologies: developmental patterns of Mexican students*, Amsterdam, John Benjamins Pub. Co., 2011; Valentyna FILIMONOVA, *Russian and Spanish Apologies: A Contrastive Pragmalinguistic Study*, IULC Working Papers, 2016/15 (1), 62–102.

8 A dolgozat hipotéziseinek leírásakor részletesen ki fogok térni arra, hogy pontosan mely stratégiák gyakoriságát vizsgálom, de már itt jelzem, hogy elsősorban a stratégia-együttesekben előforduló szégyen, magyarázkodás és a felelősség explicit és implicit beismerési stratégiái kerülnek középpontba.

9 *Cross-cultural pragmatics*, i. m., 20.

10 Penelope BROWN, Stephen LEVINSON, *Politeness: Some universals in language usage = Studies in Interactional Sociolinguistics 4*, szerk. John J. GUMPERZ, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

dő a hallgató számára, de egyúttal arcfenyegető a beszélőnek¹¹ (aki nem tehet mást, mint hogy elismeri a tévedését).¹²

2.2 A bocsánatkérési stratégiák

2.2.1 Az Olshtain – Cohen-féle klasszifikációs modell

A beszédaktusokat vizsgáló empirikus kutatásokban szükség van a beszédaktusok re-alizációja során alkalmazott stratégiák definiálására és egy jól működő klasszifikációs modell létrehozására a stratégiák csoportosítása érdekében. A dolgozatban leírt kutatás a bocsánatkérés klasszifikálására alkalmazott egyik legrégebbi modell kiegészített változatát használja. A modell megalkotása Olshtain és Cohen¹³ nevéhez köthető, de a CCSARP projektben¹⁴ is ezt alkalmazták. A modell¹⁵ öt csoportra osztja a bocsánatkérési stratégiákat:

(1) IFID: az illokúciós erőt magában foglaló eszköz

- a. Sajnálát kifejezése (pl. *Sajnálom*)
- b. Megbocsátás kérése (pl. *Bocsáss(on) meg!*)
- c. Bocsánatkérés (pl. *Elnézést kérek / Bocsánatot kérek*)
- d. Szégyenérzet kifejezése – (EMB betűszóval rövidítjük, Szili vezette be a klasszifikációba,¹⁶ pl. *Szégyellem magam*)

(2) A felelősség beismerése – (rövidítése: RESP)

- a. A hiba beismerése (pl. *Az én hibám / Tévedtem*)
- b. Önnön hiányosságunk beismerése (pl. *Nem láttalak / Elfelejtettem / Olyan hülye vagyok*)
- c. Annak felismerése, hogy a másik személynek jár a bocsánatkérés (pl. *Minden okod megvan, hogy haragudj rám*)

11 SZILI Katalin, *Elnézést, bocsánat, bocs. A bocsánatkérés pragmatikája a magyar nyelvben*, Magyar Nyelvőr, 2003/127, 292–307.

12 A bevezetésben részletezett nemzetközi szakirodalom mellett meg kell említenünk a magyar vizsgálatokat is, Szili (SZILI, i. m., 292–307.) és Suszczyńska (Małgorzata SUSZCZYŃSKA, *Apologizing in English, Polish and Hungarian: Different languages, different strategies*, Journal of Pragmatics, 1999/31, 1053–1065.) megpróbálták feltárni a magyar népesség bocsánatkérési stratégiáit, míg Mászlainé (MÁSZLAINÉ Nagy Judit, *A bocsánatkérés pragmatikája a kisiskolások körében*, Argumentum, 2007/3, 65–84.) elsősorban a gyerekek bocsánatkéréseivel foglalkozott. A magyar mint idegen nyelvben megjelenő bocsánatkérési stratégiákat egy japán-magyar interkulturális vizsgálatban Németh (NÉMETH Margarita, *Apologizing Strategies in Japanese and Hungarian*, Argumentum, 2015/11, 48–63.) tanulmányozta.

13 ELITE OLSHTAIN, Andrew D. COHEN, *Apology: A speech act set = Sociolinguistics and language acquisition*, szerk. NESSA WOLFSON, Elliot JUDD, Rowley (MA), Newbury House, 1983, 18–35.

14 *Cross-cultural pragmatics*, i. m., 289.

15 OLSHTAIN, COHAN, i. m., 22–23.

16 SZILI, i. m., 297.

d. Szándékosság hiánya (rövidítése: INT, pl. *Nem szándékosan tettem*)

(3) Magyarázzkodás/helyzetjelentés – (röv.: EXPL, pl. *Borzalmas volt a közlekedés*)

(4) Kárpótlás felajánlása – (röv.: REPR, pl. *Megtérítem a károdat*)

(5) Ígéret a jövőbeli elkerülésre – (röv.: FORB, pl. *Nem fog még egyszer előfordulni*)

A bocsánatkérésről szóló szakirodalom nagy része egyetért abban, hogy bocsánatkérési szituációkban az interlokútorok következetesen mindig ugyanazokkal a stratégiákkal élnek, melyek száma erősen limitált. Azonban a modell első alkalmazása óta eltelt több mint harminc év alatt végzett kutatások rámutattak arra, hogy szükség lenne a modell újradefiniálására és új elemek bevezetésére.¹⁷ Jelen kutatás ezektől az új elemektől eltekint, és nem törekszik a modell radikális megváltoztatására. Ennek oka elsősorban az, hogy céljaira (a szűgyen, magyarázkodás és a felelősség explicit és implicit beismerése stratégiák gyakoriságának a megvizsgálása) a klasszikus Olshtain–Cohan-féle változat¹⁸ is megfelel, másodsorban pedig azért, mert a modell bizonyítottan jól leírja a magyar bocsánatkérési stratégiákat.¹⁹

2.2.2 IFID-ek

Az IFID-stratégiák a bocsánatkérési szándékot mindig egyértelmű és explicit módon fejezik ki. Általában tartalmaznak egy performatív, bocsánatkérést kifejező ígét és így közvetlen illokúciós erővel rendelkeznek, emiatt bármilyen jellegű szituációban képesek a bocsánatkérés beszédaktusának kifejezésére.²⁰

Az IFID-stratégiák a legkonvencionálisabb bocsánatkérési formák, Olshtain–Cohen három alkategóriát határoz meg: a sajnálat kifejezése, a megbocsátás kérése és a bocsánatkérés stratégiákat (a legtipikusabb példákat lásd fent, a modell leírásánál).²¹ A modellben megjelenő szűgyen kifejezése stratégiát (EMB, pl. *Szűgyellem magam*) Szili vezette be a klasszifikációba, egyedi magyar jellegzetességnek számít.²² Az EMB használata a magyar anyanyelvű beszélők között is elég ritkán, szórványosan fordul elő, mert használata csak nagyon súlyos, különösen arcfenyegető szituációban indokolt. Az EMB használata

17 Ilyen elemek pl. a bűnösség beismerésének elutasítása és a hallgató hibáztatása magunk helyett (Abdul Wahed Qasem Ghaleb AL-ZUMOR, *Apologies in Arabic and English: An interlanguage and cross-cultural study*, Journal of King Saud University – Languages and Translation, 2011/23, 19–28.), nyugtalankodás a hallgató miatt és érdeklődés az érzelmei, hogyléte felől (Ilknur ISTİFİCİ, *The use of apologies by EFL learners*, English Language Teaching, 2009/2, 15–25.). Megemlíten-dők még a non-verbális reakciók (Dean C. BARNLUND, Miho YOSHIOKA, *Apologies: Japanese and American styles*, International Journal of Intercultural Relations, 1990/14, 193–205.), egy előre nem várt történésre való hivatkozás (WAGNER és ROEBUCK, *i. m.*, 254–278.), és a tények elismerése mellett a saját felelősség elutasítása (FILIMONOVA, *i. m.*, 62–102.).

18 OLSHTAIN, COHAN, *i. m.*, 22–23.

19 SUSZCZYŃSKA, *i. m.*, 1053–1065.

20 Uo., 1053–1065.

21 Uo., 1053–1065.

22 SZILI, *i. m.*, 292–307.

azt jelzi, hogy a beszélőnek eltökélt szándéka bocsánatot kérni (minden körülmények között), és hajlandó akár a saját arcát is fenyegetni a pozitív eredmény érdekében. Mivel ennyire arcfenyegető, az EMB stratégia olyan szituációkban fordul elő nagyobb számban, ahol a beszélő közeli kapcsolatban áll a hallgatóval.

2.2.3 Az IFID-en kívüli stratégiák

A legkonvencionálisabb IFID-eken kívül ún. szituáció-függő stratégiák is léteznek.²³ Ebben a szekcióban a három leggyakrabban ismétlődő szituáció-függő stratégiát mutatom be.

• 2.2.3.1 A felelősség felvállalása

A legjelentősebb szituáció-függő stratégia a felelősség felvállalása (RESP). Suszczyńska dolgozatában rámutat arra, hogy a RESP stratégiák rendszerét át kell alakítani.²⁴ Ennek alapján jelen dolgozat is elválasztja egymástól a felelősség explicit (RESPE) és implicit (RESPI) felvállalását.

A RESPE stratégia alkalmazásakor a beszélő nyíltan bevallja, hogy hibát követett el, hogy megbántotta a hallgatót és elismeri, hogy tévedett. Legtipikusabb példái: *Én tettem, Az én hibám volt*. A CCSARP projekt eredményei alapján világszerte ez a második legjelentősebb stratégia. A magyarok azonban nem gyakran élnek vele, Szili²⁵ állítása szerint azért, mert nem mindig hajlandóak belátni a hibáikat.

A Suszczyńska által ön-stratégiának nevezett (itt RESPI-ként rövidített) stratégiák eredetileg nem szerepelnek az Olshtain–Cohen klasszifikációban.²⁶ Az ön-stratégiák használatára jellemző, hogy a beszélő megszegyeníti önmagát és saját emberi gyengeségeire vagy hiányosságaira hivatkozik. Ennek ellenére a RESPI alkalmazásakor a bocsánatkérő arcvesztése jelentéktelen (a többi stratégiával ellentétben), mert az ilyen emberi gyengeségek és tökéletlenségek a társadalom által többnyire elfogadott, gyakran előforduló jelenségek. A magyarok között igen népszerű stratégiáról beszélünk (sokkal népszerűbb az explicit felelősségvállalásnál), melynek gyakori példái a következők: *Elfelejtettem, Kiment a fejemből, Ügyetlen vagyok* stb.

• 2.2.3.2 Magyarázkodás/helyzetjelentés és kárpótlás felajánlása

A második szituáció-függő bocsánatkérési stratégia a magyarázkodásként vagy helyzetjelentésként (EXPL) ismert stratégia. A magyarázkodás/helyzetjelentés kategóriájába sorolható minden olyan megnyilatkozás, amely a beszélőtől független, külső enyhítő körülményre hivatkozik és ezzel 'objektív' okot szolgáltat az elkövetett szabályszegésre vagy sértésre. Nemzetközi szinten az EXPL a legritkábban használt stratégia mind kö-

23 Uo., 292–307.; OLSHTAIN, COHAN, *i. m.*, 22–23.

24 SUSZCZYŃSKA, *i. m.*, 1053–1065.

25 „a magyarok nem szívesen vállalják fel tetteikért közvetlenül a felelősséget, kiváltképpen ódkodnak annak egyértelmű kifejezésétől” SZILI, *i. m.*, 306.

26 SUSZCZYŃSKA, *i. m.*, 1053–1065.

zül.²⁷ Azonban a magyarok általában ódzkodnak beismerni a hibáikat és szívesebben választják a magyarázkodás stratégiát. Olyannyira így van, hogy a magyarban ez az egyik leggyakrabban használt stratégia.²⁸

A harmadik szituáció-függő bocsánatkérési stratégia a kárpótlás felajánlása (REPR). A REPR meglehetősen gyakori stratégia és nagy szerepet játszik a magyar bocsánatkérési szokásokban, de inkább tekinthető spontán, mint konvencionális stratégiának erősen szituáció-függő volta miatt.²⁹

2.3 Stratégia-együttesek

Meglehetősen ritkán fordul elő, hogy egy bocsánatkérési szituáció során csak egyet használnánk az IFID stratégiák közül. Sokkal jellemzőbb az ún. stratégia-együttesek alkalmazása. A stratégia-együttesek használata esetén a bocsánatkérés nem egy önálló stratégia segítségével történik, hanem az IFID stratégiát kiegészítjük egy, esetleg több szituációfüggő stratégiával. A megfelelő stratégia kiválasztása mindig az adott szituáció szociopragmatikai jellemzőitől függ, ezt Szili 2003-as kutatásának eredményei is meg-

erősítik. Szili ugyanebben a kutatásában meghatározza a magyar anyanyelvű beszélők által leggyakrabban használt stratégia-együtteseket is, melyek közül a legjellemzőbbek pl. az IFID+ ön-stratégia+ REPR és az IFID+ ön-stratégia+ EXPL stratégia-együttesek.³⁰ Mivel egy stratégia-együttes sokkal közelebb áll a mindennapi nyelvhasználathoz, mint egy önálló IFID, ezért kutatásomban ilyen, a magyar anyanyelvűek nyelvhasználatában is gyakran előforduló stratégia-együtteseket vizsgáltam.

2.4 Szociopragmatikai faktorok

A bocsánatkérési stratégiák választásában szerepet játszanak az ún. szociopragmatikai faktorok, melynek Olshtain és Weinbach³¹ alapján két típusát különböztetjük meg. Az első csoportba tartoznak a társadalmi meghatározók, vagyis a nem, a kor, a hatalmi távolság és a társadalmi távolság. Szili kutatásai rámutattak arra, hogy a magyar

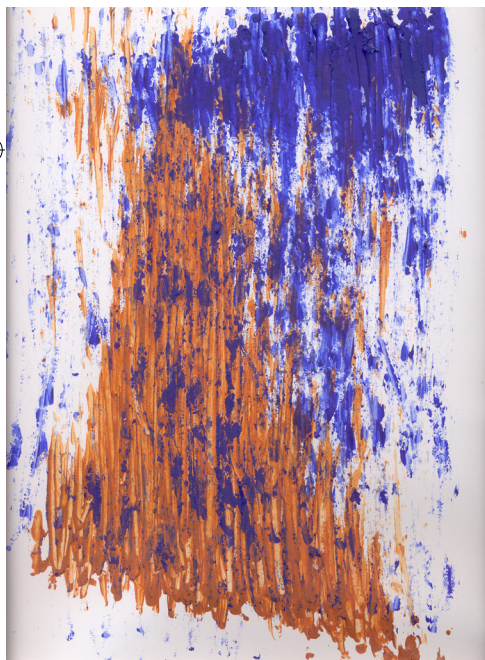
27 OLSHTAIN, COHAN, *i. m.*, 22–23.

28 SUSZCZYŃSKA, *i. m.*, 1053–1065.

29 SZILI, *i. m.*, 305.

30 *Uo.*, 305–306.

31 Elite OLSHTAIN, Liora WEINBACH, *Complaints: A study of speech act behavior among native and non-native speakers of Hebrew = The pragmatic perspective: Selected papers from the 1985 International Pragmatics Conference*, szerk. Jef VERSCHUEREN, Marcella BERTUCCELLI-PAPI, Amsterdam, John Benjamins, 1987, 195–208.



nyelvhasználók stratégiaválasztásaira leginkább a társadalmi távolság hat, míg a hatalmi távolság csak kisebb eltéréseket okozhat a nyelvhasználatukban.³² Dolgozatom részben azt vizsgálja, hogy vajon a hatalmi távolság képes-e a társadalmi távolsághoz hasonlóan szignifikáns különbségeket okozni a magyar anyanyelvű beszélők bocsánatkéréseiben. A kutatás során a hatalmi távolságnak két eltérő szintjét különböztetjük meg: nem egyenrangú felek (pl. főnök-beosztott viszony) és egyenrangú felek (pl. barátok).

A szociopragmatikai faktorok másik csoportjába a belső kontextuális tényezők tartoznak, ezek beszédaktustól függően eltérhetnek egymástól. Bocsánatkérés esetén kiemelhetjük az elkövetett vétség nagyságát, mely többek között Holmes,³³ Aijmer³⁴ és Deutschmann³⁵ szerint is az egyik legnagyobb hatással bíró kontextuális faktor, hiszen maga a vétek (a megbánás tárgya) az, amely a bocsánatkérés egész beszédaktusát motíválja.³⁶ A kutatás során az egyik változó a vétség nagysága, ennek is két szintjét határoztuk meg: kis vétség és nagy vétség.

2.5 A vizsgált hipotézisek

A dolgozat a második szekcióban ismertetett elméleti alapvetések alapján a következő hipotéziseket fogalmazza meg:

1) A szociopragmatikai faktorok tekintetében: a hatalmi távolság és az elkövetett vétek nagysága olyan faktorok, melyek szerepet játszanak a magyar bocsánatkérési stratégiák választásában.

2) A magyar anyanyelvűek bocsánatkérési stratégiáinak/stratégia-együtteseinek gyakorisága tekintetében:

a) A magyarázkodás (EXPL) stratégiáját tartalmazó stratégia-együttes gyakorisága nagyobb, mint az explicit felelősségvállalás (RESPE) stratégiáját tartalmazó stratégia-együttesé. Ugyanígy, a RESPI (implicit felelősségvállalás vagy ún. ön-stratégia) alkalmazása gyakoribb a RESPE stratégiánál a magyar anyanyelvű bocsánatkérésekben.

b) A szégyen kifejezése (EMB) létező stratégia a magyarban, de a gyakorisága kisebb a többi stratégiánál és előfordulása szórványos, inkább egyenrangú interlokútorok esetén jellemző.

32 SZILI, *Elnézést, bocsánat, bocs, i. m.*, 294. Lásd még: SZILI Katalin, *A kérés pragmatikája a magyar nyelvben*, Magyar Nyelvőr, 2002/124, 12–30., és SZILI Katalin, *Hogyan is mondunk nemet magyarul?*, Magyar Nyelvőr, 2002/124, 204–219.

33 HOLMES, *i. m.*, 155–199.

34 Karin AIJMER, *Conversational routines in English: Convention and Creativity*, London, Longman, 1996.

35 Mats DEUTSCHMANN, *Apologizing in British English*, Tryckt av Print, Umea University, 2003.

36 Habár a felsorolt irodalmak többségében a vétség fajtáinak többemeű taxonómiája is megtalálható, ebben a dolgozatban terjedelmi okok miatt nincs módunk azt részletesen ismertetni.

3. ANYAG ÉS MÓDSZER

3.1 Anyaggyűjtés

A releváns szakirodalmat áttekintve megállapítható, hogy az ún. WDCT (Written Discourse Completion Test, azaz nyitott végű diskurzus-kiegészítő teszt) módszert alkalmazzák leggyakrabban a különböző beszédaktusok és beszédaktus-stratégiák vizsgálatkor. Ebben a kutatásban azonban a feleletválasztós diskurzus-kiegészítő teszt (MDCT, azaz Multiple-choice Discourse Completion Test) használatára került sor. Ennek oka elsősorban az, hogy egy MDCT-ben az adatközlők előre megírt stratégiák vagy stratégia-együttesek közül választhatnak, így a kutató kiválaszthatja és kontrollálhatja a tesztelni kívánt stratégiákat (jelen esetben a magyarázkodás [EXPL], szerénység [EMB] és a felelősség explicit felvállalása [RESPE] stratégiákról van szó). Másodszor, a DCT-módszer túlzott gyakorisága miatt az MDCT módszere eddig a háttérbe szorult, így a beszédaktus-stratégiák vizsgálata során meglehetősen új eljárásnak számít.

Az MDCT segítségével magyar anyanyelvű beszélők bocsánatkéréseit vizsgáltuk; a teszt 18 szituációból állt, ebből 6 disztraktor szituáció (nem a vizsgált beszédaktus szerepel benne) 12 pedig „valós item”, tehát ténylegesen a bocsánatkérést méri. A szituációk tartalmazták a vizsgálni kívánt szociopragmatikai faktoroknak, vagyis a 1) hatalmi távolságnak és a 2) vétség nagyságának leírását.

A kérdőívben a következő 4 szituációtípus fordult elő:

- i) a résztvevő felek egyenrangúak, kis vétség (N = 3)
- ii) a résztvevő felek egyenrangúak, nagy vétség (N = 3)
- iii) a résztvevő felek nem egyenrangúak, kis vétség (N = 3)
- iv) a résztvevő felek nem egyenrangúak, nagy vétség (N = 3)

A résztvevőknek úgy kellett kiegészíteniük a szituációkban leírt párbeszédeket, hogy kiválasztották a szerintük legmegfelelőbb stratégiát a megadott négy válaszlehetőség közül. A válaszok megfeleltek az itt felsorolt négy stratégia-együttes formai követelményeinek.

- i) IFID + RESPI + EMB
- ii) IFID + RESPI + REPR/FORB
- iii) IFID + RESPE + REPR/FORB
- iv) IFID + INT + EXPL

Következzen két, a kérdőívből vett példa. Az 1. példában az elkövetett vétség nagysága kicsi, míg a felek közötti (hatalmi) távolság nagy. A 2. példában is kis vétségről beszélünk, azonban a felek egyenrangúak. Minden olyan esetben, ahol a szituációban résztvevő

felek egyenrangúak voltak, baráti kapcsolat volt meghatározva (nem szerepelt sem rokon kapcsolat, sem ismeretlenekkel való párbeszéd a kérdőívben) azért, hogy az ismerőség foka a kérdőív során végig állandó maradjon.

[1]

Rohan a folyosón, nekimegy valakinek és a lábára is rátapos. Mikor felnéz, rájön, hogy a főnökének ment neki.

- Elnézést, nem akartam. Nagyon sietek, azt se tudom hol áll a fejem. - **IFID + INT + EXPL**
- Nagyon sajnálom, hogy a lábára léptem. Legközelebb a lábam elé fogok nézni. - **IFID + RESPE + REPR/FORB**
- Bocsásson meg, nagyon figyelmetlen voltam. Hogy tehetném jóvá? - **IFID + RESPI + REPR/FORB**
- Bocsánat, olyan vakki vagyok. Most egy kicsit szégyellem magam. - **IFID + RESPI + EMB**

[2]

Barátjával találkozót beszélt meg, Ön késik 15 percet. Mikor barátja megkérdezi mi történt, Ön ezt mondja:

- Nagyon sajnálom, a közlekedés tehet róla, hatalmas a dugó. - **IFID + INT + EXPL**
- Bocsánatot kérek, amiért elkéstem. Legközelebb majd jobban figyelek. Na, gyere, meghívlak egy sütire. - **IFID + RESPE + REPR/FORB**
- Ne haragudj, mostanában olyan figyelmetlen vagyok. Máskor nem fordul elő. **IFID + RESPI + REPR/FORB**
- Bocsáss meg, annyira szerencsétlen vagyok. Úgy szégyellem magam. - **IFID + RESPI + EMB**

3.2 Résztvevők

Összesen 123 fő, 18–71 év közötti magyar anyanyelvű beszélő töltötte ki a tesztet. A csoportban a nemek eloszlása nem volt kiegyenlített, ezért véletlenszám-generátor használatával egy 28 főből álló randomizált mintát hoztunk létre, 14 férfi és 14 nő részvétele mellett (18–50 év között). A kutatás próbált egyensúlyra törekedni mind a korosztálybeli, mind a nemi arányok szempontjából. Ezen felül a kutatás törekedett arra is, hogy különböző társadalmi háttérű alanyokkal dolgozzon, így a kitöltők között voltak tanárok, diákok (egyetemi és nem egyetemi szférából egyaránt), egyéb értelmiségiek és nem értelmiségi résztvevők is.

4. EREDMÉNYEK

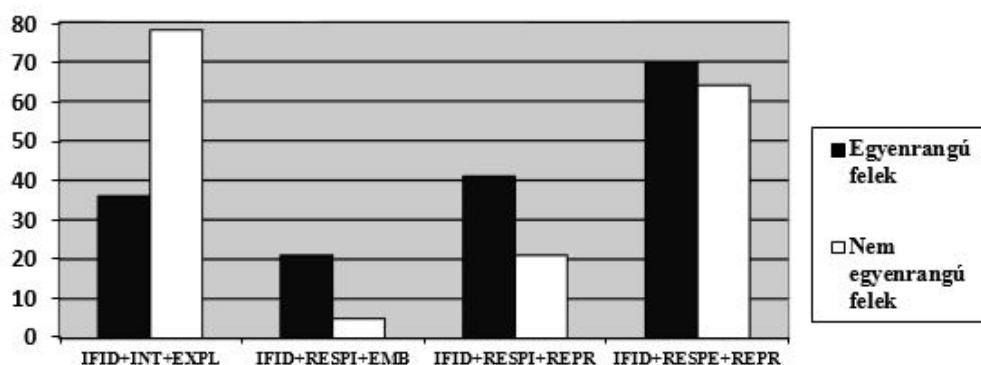
A teszt eredményei az 1. ábrán (A bocsánatkérési stratégiák eloszlása a hatalmi távolság faktor hatása esetén) és az 1. táblázatban (Gyakorisági adatok) láthatóak. A négy

stratégia-együttes gyakoriságát mind a két befolyásoló faktor esetében a χ^2 -próba segítségével vetettük össze.

4.1 A szociopragmatikai faktorok hatása

4.1.1. Hatalmi távolság

1. ábra: A bocsánatkérési stratégiák eloszlása a hatalmi távolság faktor hatása esetén



A szituációban részt vevő felek státusbeli különbsége esetén a χ^2 -próba eredménye $\chi^2(3)=0,008$, $p<0,05$, az eredmény szignifikáns, vagyis a magyar anyanyelvűek bocsánatkérési stratégiáinak megválasztásakor számít az, hogy a beszélgetőpartnerek egyenrangúak-e egymással vagy sem.

Amint az 1. ábra mutatja, az EMB stratégia gyakorisága a várt módon alakul, vagyis nem egyenrangú felek esetén valóban szórványosan fordul elő, míg egyenrangú felek esetén gyakoribb; a többi stratégiával összehasonlítva így is jelentősen kisebb gyakoriságról beszélhetünk. A magyarázkodás (EXPL), valamint a felelősség explicit (RESPE) és implicit (RESPI) felvállalása stratégiák gyakorisága nem követi a megjósolt mintázatokat, az explicit felelősségvállalás stratégiával gyakrabban éltek a magyar beszélők, mint a magyarázkodás vagy a RESPI stratégiával. A magyarázkodás stratégiáról elmondható az is, hogy nem egyenrangú interlokútorok esetén, tehát arcfenyegetőbb szituációban jelentősen nagyobb gyakoriságról számolhatunk be, mint a kisebb arcfenyegetés (egyenrangú felek) során.

4.1.2 A vétség nagysága

Statisztikailag szignifikáns különbség nem figyelhető meg a nagy és kicsi vétségek esetén használt bocsánatkérési stratégiák gyakorisági eloszlásában ($\chi^2(3)=0,477$, $p>0,05$),

vagyis az első hipotézis második fele, miszerint a vétség nagysága szociopragmatikai faktor hatással van a magyar bocsánatkérési stratégiákra, nem igazolódott be.

4.2 A stratégiák gyakorisága

1. táblázat: A stratégia-együttesek gyakoriságai (darabszám)

	IFID+RESPI +EMB (DB)	IFID+RESPI +REPR/FORB (DB)	IFID+RESPE+REPR/ FORB (DB)	IFID+INT+EXPL (DB)
EGYENRANGÚ, KIS VÉTSÉG	12	26	34	12
EGYENRANGÚ, NAGY VÉTSÉG	9	15	36	24
NEM EGYEN- RANGÚ, KIS VÉTSÉG	3	8	34	39
NEM EGYEN- RANGÚ, NAGY VÉTSÉG	2	13	30	39
ÖSSZESEN	26	62	134	114

A gyakorisági táblázat jól illusztrálja azokat a tendenciákat, amiket a 4.1.1. szekcióban is leírtunk. A szerénység stratégiája a legritkábban használt a vizsgált stratégiák közül, de egyenrangú felek esetén nagyobb gyakoriság jellemző. Az implicit felelősségvállalás stratégiája meglepő módon szintén kevésbé gyakori, mint ahogy feltételeztük, különösen az explicit felelősségvállalás stratégiájával összevetve. A magyarázkodás – a megjósolt módon – gyakran alkalmazott stratégia, különösen arcfenyegetőbb szituációkban (nem egyenrangú felek között), de nem éri el a felelősség explicit felelősségvállalás stratégia gyakoriságát, amelyre népszerűsége mellett az is jellemző, hogy eloszlása a többi stratégiával összevetve sokkal kiegyenlítettebb.

5. AZ EREDMÉNYEK ELEMZÉSE

5.1 A szociopragmatikai faktorokról

A dolgozat első hipotézise szerint az elkövetett vétség nagysága és a hatalmi távolság olyan szociopragmatikai faktorok, melyek szerepet játszanak a magyar bocsánatkérési stratégiák választásában. Az eredmények alapján arra következtethetünk, hogy ez a hipotézis csak részben igaz, hiszen míg a hatalmi távolság faktor esetén szignifikáns különbség figyelhető meg a használt bocsánatkérési stratégiák gyakorisági eloszlásában, addig ez a vétség nagysága faktorról nem mondható el. A második szekcióban is ismer-

tetett szakirodalom állításaival annyira ellentétes ez az eredmény, hogy újabb kutatások nélkül nem jelenthető ki biztosan, hogy a vétség nagysága faktornak valóban egyáltalán nincs hatása a magyar bocsánatkérési stratégiákra. A további kutatások során érdemes explicitebbé tenni a különbséget a kis és nagy vétségek között a tesztelni kívánt szituációk megfogalmazásában, és így újrazvizsgálni a kérdést.

5.2. A stratégiák gyakoriságáról

A dolgozat második hipotézisének két alhipotézise van. Az első szerint a magyar anyanyelvűek nyelvhasználatában az EXPL stratégiáját tartalmazó stratégia-együttes gyakorisága nagyobb, mint a RESPE stratégiáját tartalmazó stratégia-együttesé. Ugyanígy, a RESPI alkalmazása gyakoribb a RESPE stratégiánál a magyar anyanyelvű bocsánatkérésekben. A dolgozat eredményei alapján ez az alhipotézis nem igazolódott be, mert az explicit felelősségvállalás (RESPE) mind a RESPI, mind az EXPL stratégiánál népszerűbbnek bizonyult. Ennek két oka lehet. Először is, a magyar bocsánatkérési normák közelebb állnak a nemzetközi bocsánatkérési trendekhez (melyek szerint a RESPE a második legnépszerűbb bocsánatkérési stratégia), mint ahogy azt az eddigi szakirodalom feltételezte. Másodszor, a kutatás módszere is befolyásolhatta ezt az eredményt, hiszen az eddigi kutatások nyílt végű kérdőívekkel dolgoztak, tehát nyelvi produkcióra ösztönözték az adatközlőket, itt azonban csak választani kellett az egyes stratégiák közül. Megemlíthető, hogy a felelősség explicit felvállalása stratégia kevésbé függ a szituáció arcfenyegető jellegétől, mint a RESPI vagy az EXPL stratégiák. A RESPI-t tartalmazó stratégia-együttesek népszerűbbek voltak egyenrangú felek esetén (lásd 1. táblázat), vagyis az ön-stratégiák alkalmazása (a gyengeségeinkre való hivatkozás) kevésbé arcfenyegető akkor, ha a hallgató egyenrangú velünk. Ezzel ellentétben a magyarázkodás stratégiája kedveltebbnek bizonyult sokkal arcfenyegetőbb szituációkban. Ez valamennyire természetes reakció, hiszen egy alárendelt pozícióban sokkal inkább törekszünk a saját arcunk megvédésére (külső körülményeket okolunk), mint hogy a saját arcunkat fenyegezzük azzal, hogy fel-emlegetjük a hibáinkat.

A második alhipotézis szerint az EMB létező stratégia a magyarban, de a gyakorisága kisebb a többi stratégiánál, és előfordulása szórványos, inkább egyenrangú interlokútorok esetén jellemző. A fent részletezett eredmények (1. táblázat) alátámasztják az 1. hipotézist. Az EMB használata az egyik leginkább arcfenyegető stratégia a bocsánatkérést megvalósító beszélő számára, így könnyen belátható, hogy alárendelt helyzetben nem szívesen élünk vele.

6. ÖSSZEGZÉS

A dolgozat új adatforrások bevonásával vizsgálta a magyar bocsánatkérési stratégiák realizációját, gyakoriságát és a választásukat befolyásoló szociopragmatikai faktorokat is. Az eredmények alátámasztják, hogy a hatalmi távolság is szignifikáns tényező a magyar bocsánatkérési stratégiák választásakor és bizonyítják, hogy a szégyen stratégia valóban a legarcfenygetőbb bocsánatkérési stratégia a beszélő számára.

Azonban a dolgozat többi következtetése – miszerint a vétség nagysága nem szignifikáns szociopragmatikai faktor a magyar bocsánatkérési szokásokban, és az explicit felelősségvállalás gyakoribb a többi szituáció-függő stratégiánál – ellentétes az eddigi eredményekkel, és az idézett szakirodalomnak is ellentmond. Ezért az eredmények pontosítása és a magyar bocsánatkérési stratégiák pontosabb megismerése érdekében további vizsgálatokra van szükség. A későbbi kutatás során az itt leírt kísérlet többféle irányba is kiterjeszthető, például ugyanilyen szituációk mellett más kísérleti módszerek (elsősorban a WDCT), vagy önálló stratégiák használatával.³⁷



37 A szerző ezúton is szeretne köszönetet mondani Dr. Tóth Enikőnek és Dr. Rákosi Györgynek, nemcsak a jelen kutatásban nyújtott segítségért, hanem a folyamatos és feltétel nélküli támogatásért is.

Énekes András Előd (1993) Eger, Budapest. Alapszakos diplomáját 2015-ben szerezte a Debreceni Egyetem magyar szakán, jelenleg az ELTE kommunikáció- és médiatudomány mesterszakos hallgatója kutatói szakirányon. A KERET zenei blog főszerkesztője.

Énekes András Előd

A VÉGTELEN VERS AZ ÚJ MITOLÓGIA ÉS VÖRÖSMARTY MIHÁLY EPOSZKÖLTÉSZETE

BEVEZETÉS

Vörösmarty Mihály eposzírói hagyatéka a magyar romantika egyik legtöbbet és legmélyebben tárgyalt korpusza. A *Zalán futása* és a számos befejezett vagy befejezetlen elbeszélő költemény nyelvi, történetfilozófiai rekonstruálása közel kétszáz év után is akkora feladatot jelent, mint a kortársak számára. Természetesen manapság más súlypontok szerint történik a vizsgálódás, hiszen már nehezen tudunk elvonatkoztatni az epikus Vörösmarty kánonban elfoglalt – a lírikushoz képest háttérbe szorult – szerepétől, ám a recepciótörténettől eltekintve viszonylag kevés fogódzó áll rendelkezésünkre, hogy igazán megértsük a világot, melyet a pályája elején járó költő tár elénk műveiben. A legnagyobb elkészült eposz a *Zalán futása*, melyet Toldy Ferenc elhíresült *Aesthetikai levelek Vörösmarty Mihály'* epikus munkájáról című írása vett pártfogásába. Ezekben a levelekben – melyeket a kortárs recepció egyik korai és a későbbiekben fontossá vált elemének tekinthetünk – Toldy a maga elfoglultságával is jelentős gondolatokat fűzött a *Zalán futásához*, ám az őt követő irodalomtörténészek állásfoglalásai megszüntették annak az esélyét, hogy a *Zalán* váljon a magyar nemzeti őseposz hiánypótló alkotásává, s egyáltalán Vörösmarty eposzírói törekvése (kissé sarkosan) *zsákcaként* realizálódott a magyar értelmiség körében, így például a középiskolai oktatásban is. Tanulmányom kiemelten, de nem kizárólagosan foglalkozik a *Zalán*nal, hiszen Vörösmarty epikus korszakának többi művét is fontos bevonni az értelmezésbe, hogy feltárjam a szövegek közti összefüggéseket. Az 1820-as évek alkotásait alapjaiban határozta meg a romantikus új mitológia művészetfilozófiája, amely a költészetet világformáló és -magyarázó elvként fogta fel, valamint az irodalom és a közösség kapcsolatának új szintézisét vette célba. Vörösmarty ebbe az európai hullámba csatlakozott be a magyar őseposz megírásának szándékával, s epikus munkáin végig érezhető ez a szerves törekvés, mely egy alapvetően szerves irodalomhagyomány keretein belül akar kibontakozni. Az ellentmondásos költői feladatvállalás végül eposzok és eposztöredékek halmazaként maradt abba a maga

teljesíthetetlen mivoltában, viszont ezek a művek poétikailag mégis megkerülhetetlenné váltak egy, a magyar irodalomban szinte egyedülálló világalkotás bizonyítékaiként.

ABSZOLÚTUM ÉS EPOSZ

A felvilágosodást követően Magyarországon a Bessenyei és Kazinczy fémjelezte generáció a korábbinál sokkal nagyobb figyelmet fordított az Európában meghatározó filozófiai, művészeti elméletekre és tendenciákra. A 18. század végére egyre több folyóiratot alapítottak hazánkban, tanítani kezdték a magyar irodalmat és az esztétikát. A kulturális élet felpozsduilt, meghatározóbbá vált a külföldi hatásokra való odafigyelés és az érzékenység kultúrája.¹ A romantika magával ragadó lendületében ébredő magyar költészet – főleg a szellemi-kulturális befolyás történelmi okaiból fakadóan – Németország esztétáit tekintette irányadónak. A kor legismertebb teoretikusai, például Herder, Schelling és Schlegel művészetéről, romantikáról és mindezek elsőszámú médiumáról, az irodalomról vallott nézetei a magyar romantikus költészet kibontakozásában erőteljes szerepet játszottak. E nézetek filozófiai hátterére hívta fel a figyelmet Szajbély Mihály is, aki elsődlegesen a 18. század végének társadalmi kontextusára fókuszált: „A felvilágosodás korának Európájában, legalábbis a kontinens nyugati felén, máig ható átalakulás játszódott le: kiformalódott a modern, egymástól független szerepköröknek megfelelően tagolódott modern társadalom.”² Ebben a mondatban nagyjából összegződik az a folyamat, mely a gazdasági és politikai aspektusoktól eltekintve alapvető konfliktust jelentett a kor gondolkodó embe-
re számára: a széttördelt, intézményesített, bürokratizálódó társadalmi berendezkedés, illetve a felvilágosodás térnyerésével párhuzamosan háttérbe szoruló keresztény vallás miatt az emberek előtt feszültségekkel teli problémaként tornyosult az őket körülvevő, részrendszerekre tagolódott világ átláthatósága.³

Az elsősorban Nyugat-Európára jellemző iparosodási, városiasodási folyamatok is erre az időszakra tehetők, így a társadalom szinte minden rétegét változások sora érintette, s emiatt kiterjedt igény jelentkezett az átláthatóságra, az egységes világmagyarázatra. A felvilágosodás előtt ezt a szerepet töltötte be, a hierarchikus uralmi viszonyok mellett, a vallás. Ám az 1700-as évek végén visszafordíthatatlannak tűnő folyamat részeként nyugaton, elsősorban a romantika értelmisége szerint fokozatosan kezdte elveszíteni korábbi dominanciáját a kereszténység.

1 „Az érzelmeknek a befogadásban játszott szerepére tekintettel a 18. századi irodalom újszerű vonása az olvasói empátia kialakulását segítő szövegalkotási technikák elterjedése: jellemző a lelki élet összetettebb, árnyaltabb ábrázolása, valamint az érzelmek kifejezésére, transzparens megjelenítésére való törekvés, mely az egyedi szubjektum szemantikájához köthető”. LACZHÁZI Gyula, *Társiasság és együttérzés a felvilágosodás magyar irodalmában*, Bp., Ráció, 2014, 206.

2 SZAJBÉLY Mihály, *Délsziget északi fényben: Herder, az új mitológia és Vörösmarty*, Tiszatáj, 2000/12, 68.

3 Uo., 69.

Herder, Schelling, Schlegel és több német esztéta közös művészeti vállalkozásukban a kereszténység kialakulása előtti átfogó világmagyarázatot, a mitológiát élesztették újra. Az új mitológia programja – melyet elsőként Herder írt le – magában hordozza egy új világrend szintézisének lehetőségét. Filozófiájuk egy ma már igen sarkosnak tűnő kirekesztéssel kezdődött, ugyanis hierarchiát állítottak fel a művészetek között azzal, hogy a költészetet a többi művészet fölé emelték.⁴ Ez a mitológiának az idealista abszolútumként való felfogásából következik. Mivel többek között eposzok formájában maradtak fenn a különböző mitológiák, a fölérendelt viszonyrendszer jól magyarázhatónak tűnik, bár a költészet talán sosem állt olyan kitüntetett szerepben a művészeti ágak rangsorában, mint a romantika időszakában.⁵

Fontos támpontot jelentett Schelling *A művészet filozófiája* című terjedelmes írása. E munka tételek formájában fogalmazza meg az abszolútum, a legmagasabb rendű létező, vagyis Isten és a művészet közti szerves kapcsolatot. „Minden művészet közvetlen oka Isten, Isten ugyanis a maga abszolút azonossága folytán forrása a realitás és az idealitás mindennemű eggyé képződésének, s ez minden művészet alapja. Avagy: Minthogy a művészet az ősmintaképek ábrázolása, tehát maga Isten a közvetlen oka és végső lehetősége minden művészetnek, ő maga a forrása minden szépségnek.”⁶

Láthatjuk tehát a „filozófiai folyam” forrását; az isteni természet, az abszolútum időtlen és örök. Az abszolútum megérzékitésére csakis a művészet képes. Tehát az istenihez végső soron az irodalom tud közel vinni, felemelni. Fontos metafora a folyam és a forrás, Friedrich Schlegel is hasonlóan fogalmaz írásaiban: „[Az új mitológia] ellenkező irányból érkezik majd, mint az a régi, hajdani, mely mindenütt az ifjúi képzelet első virága volt. Épp ellenkezőleg, a szellem legmélyéből kell megteremtődnie; minden műalkotások legművészbibb alkotása lehet csak, mert át kell fognia az összes többi műalkotást, hogy lenne a poézis ősi forrásához új patak-ágy és szent edény, lenne maga a végtelen vers, mely minden más költemény csíráját magában hordozza.”⁷ Ezekkel a sorokkal pedig el is jutunk Vörösmarty Mihály epikus munkásságáig. A *végtelen vers*, vagyis a magyar őseposz megírása természetesen már nem az új mitológia egyetemes, kultúrákon átívelő munkájának felvállalását jelenti, hanem az idézett képzetek saját nemzetre vonatkoztatott megnyilvánulását. Egy későbbi szöveghelyen ráadásul Schlegel épp Spinozát dicsérve amellet érvel, hogy a költő saját fantáziáját használva írja meg művét, de ehhez más írók

4 August Wilhelm SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, vál., szerk., bev., jegyz. ZOLTAI Dénes, ford. BENDL Júlia, TANDORI Dezső, Bp., Gondolat, 1980, 284.

5 Ezek a logikai lépcsők felettébb bátornak tűnnek mai perspektívából, főleg ha figyelembe vesszük az ókori képzőművészet ránk maradt alkotásait, vagy az egész világon föl-fölbukkanó több ezer éves szakrális tárgyak gazdag jelentésrétegét.

6 Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A művészet filozófiája*, szerk., előszó ZOLTAI Dénes, Bp., Akadémiai, 1991, 93.

7 SCHLEGEL, SCHLEGEL, *i. m.*, 358.

alkotásait olvasva tudja képzeletét ösztönözni.⁸ Vörösmarty pedig akarva-akaratlanul megfelelt ennek a programnak.

Vörösmarty Mihály nagyobb epikai művei, vagyis 1831-ig írt összes elbeszélő költeménye három fogalom, az új mitológia, a magánmitológia és a nemzettörténet kohójában született meg. Az új mitológia hatását már részleteztem; a nemzettörténet és a magánmitológia pedig első ránézésre ellentétpárként működik. Ennek árnyaltabb mivoltára elsőként Toldy Ferenc hívta föl a figyelmet, mondván, hogy történeti adatok, emlékek híján a meglévő kevésből a saját képzelet által kiegészített nemzettörténetnek megvan a filozófiai igazsága. Írásomnak nem tárgya elemezni Vörösmarty sajátos név- és mítoszalkotási – elsősorban Horváth István őstörténet-kutatással kapcsolatos munkássága által ösztönzött – eljárásait, egyszóval a nemzettörténetbe beleolvadó magánmitológiáját, mint ahogy az epikus alkotások közös vonásainak, jelentésrétegeinek részletes feltérképezését sem tekintem feladatommak. Ez utóbbit Gere Zsolt *Szebb idők* című, igen alapos tanulmánykötete egyébként megkísérelte, s a művek igen változatos koncepciója, és töredékességük ellenére átlátható eredménnyel tette mindezt.⁹ Mindazonáltal fontos említést tennem néhány olyan elemről, melyek az alkotások közt – az új mitológia programjának megfelelően – hidat képeznek, illetve bizonyos mértékig már előremutatnak a későbbi lírikus alkotások mitologizálási eljárásai felé. Egységes mitológiáról természetesen nem beszélhetünk, de sok olyan motívummal találkozhatunk a szövegkorpuszban, melyek a változatos formai, tartalmi koncepcióik ellenére is hordoznak magukban valamit az egyébként végérvényesen rekonstruálhatatlan *végtelen vers*ből.

A kritikai kiadás ötödik kötetében közreadott *Jegyzések és Apróbb Versek* címmel ellátott jegyzetekben a költő egy nagy, összefüggő eposzt említ, és különböző cselekmény-mozzanatokat, illetve szereplőneveket sorol fel, melyek önállóan fordulnak elő a későbbi műveiben, illetve *A Rom* és *A Délsziget* bizonyos részletei is belekerültek ezekbe a vázlatokba.¹⁰ Az eredeti eposzkoncepció rövid időn belül érdektelenségbe fulladt Vörösmarty részéről, ám az összefüggő nagy mű apró darabjaiból jó néhány megszületett, s ezekben gyakran olvashatunk visszatérő motívumokat és közös tartalmi jegyeket. Az egyik ilyen feltűnő elem a csataleírások vissza-visszatérése, melyeknek felcserélhetőségét Zentai Mária szó szerinti felcseréléssel, pontosabban az eposztöredékekből kivagdalt, és egymás mellé szerkesztett montázssal érzékeltette tanulmányában.¹¹ Az eposzokban persze a műfaj ismétlődő jegyeihez méltón gyakran találkozhatunk seregszemlével, vagy a deus

⁸ Uo., 361.

⁹ GERE Zsolt, *Szebb idők: Vörösmarty epikus korszakának rétegei*, Bp., Argumentum, 2013.

¹⁰ Vörösmarty Mihály, *Nagyobb epikai művek 2*, kiad. HORVÁTH Károly, MARTINKÓ András, Bp., Akadémiai, 1967 (Vörösmarty Mihály Összes Művei, 5), 709–715.

¹¹ ZENTAI Mária, *Az egyetlen eposz = Mesterek, Tanítványok – Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Bp., Magvető, 1999, 380–381.

ex machinával, ám sok esetben kifejezések, jelzők szintjén – formulaszerűen – is egyeznek a különböző művek szöveghelyei.

Ami a mélyebb rétegeket illeti, az egyik legszembetűnőbb kapcsolódás a *Zalán*beli magyarok istene, Hadúr, illetve *A Délsziget* főhőse, Hadadúr nevének tulajdonképpeni azonossága. *A Délsziget* az epikus művek között egyedülálló helyet foglal el, hiszen a magyar nemzet abszolút gyermekkorába viszi az olvasót, a pusztulásnak indult hun nép időszakába, amikor egy földi világhoz egészében hasonlító kis szigetre vetődik egy kisgyermek. Ő lesz – *A Délsziget* második szakaszában már nevén nevezve – Hadadúr, aki a hunok fejedelmének, Attilának a leszármazottja, tehát a hun-magyar rokonság jelölője is egyben. A Hadadúr név valószínűsíthetően Vörösmarty képzése a Hadúrból, s ez az elvonás magában hordozza az isteni szférával való összeköttetést (ráadásul *A Délsziget*-ben maga isten nevezi el Hadadúrt). Vörösmarty epikus műveinek befogadása még összetettebbé válik, hiszen el kell mélyedni a költői világban ahhoz, hogy megértsük ezeket a jelentésrétegeket. Ez viszont nem von le semmit Vörösmarty magánmitológiájának élvezhetőségéből. Nem véletlenül beszélek magánmitológiáról, hiszen a korabeli kritikák álláspontja feltehetőleg örökké meg fogja állni a helyét: vagyis egységes nemzeti mitológiát nem lehet alkotni konkrét írásos emlékek és tárgyi bizonyítékok nélkül. Vörösmarty ezt a forráshiányt dúsította föl Horváth őstörténeti vízióitól átítatott fantáziavilágával, melynek viszont jó néhány – mondák szintjén megmaradt – nemzettörténeti alapkőve van, mint a *Zalán futása* néhány szereplője, maga a honfoglalás története, de a *Tündérvölgy* Csabáját is idevehetjük, nem is beszélve az *Eger* és *A két szomszédvár* középkori kontextusáról. Az ősi magyarság pogány vallásával kapcsolatban azonban az 1800-as évek elején is csak elképzelések forogtak a köztudatban.¹² A művek egy részében a perzsa dualizmus szellemében két isten szerepel (Hadúr és Ármány, Rom és Véd), ám például a *Délsziget*-ben egyértelmű utalások vannak a keresztény hitvilágra az egyistenhit és az ószövetségi kinyilatkoztatások képzetei által. Az istenképek különbözőségénél fogva nem egyszerű közös pontot keresni a *Zalán futása* és *Délsziget* esetében, azonban van egy közös motívum, mely megteremti az átjárhatóságot.

A síp motívuma mindkét történetben kiemelten fontos szerephez jut. *A Délsziget*-ben Hadadúr a síp segítségével szerzi meg a hatalmat a sziget minden élőlénye fölött és a földi tudás javát, s tulajdonképp ez lesz az ifjúkorba lépésének záloga. A *Zalán*-ban két szinten is előkerül ez a motívum. A mű első énekében a magyar mondavilág egyik leghíresebb történetének, Lehel kürtjének az „eredettörténetét” olvashatjuk. A fiatal Lehel egy ősz tündértől kapott ajándékba egy sípot, melyet kérésére a tündér kellenül hadi kürtté varázsolt. Érdemes felfejteni Vörösmarty hangsúlyos betoldásának okát, hogy a tündér miért „búsult” Lehel kérésén. A leglogikusabbnak tűnő magyarázat a gyermekből ifjúvá válás folyamata, mely *A Délsziget*-ben szintén a síp nem természetes birtoklásával meg

12 GERE, i. m., 165.

végbe. A gyermeki ártatlanságot felváltja a kegyetlen, háborúról és hatalmaskodásról szóló fiatal felnőtt lét, mely a pusztulásba viszi az embert – kozmikus távlatokban pedig a népet, s az emberiséget is, ahogy ez a Vörösmartyra jellemző történelem- és sorskerék-gépezetének működésbe lépéséből következik. A *Zalán*on belül azonban van egy – a történet szempontjából – még fontosabb síp-motívum, hiszen a délszaki tündér is rendelkezik síppal (ami egyébként egyfajta tündéri attribútum a néphagyományban), mellyel földi szerelmét, Hajnát is el tudja bűvölni. Szerelmük miatt bekövetkező halála szimbolikusan a síp által megy végbe: „... sípjába lehelt az erőtlen ajakkal / És egy aranyszálat nyújtott a lánynak öröklő / Emlékül haja fodraiból, nyujtotta lehulló / Gyenge kezét, s elosztott, a híg levegőbe vegyülvén.”¹³ A tündér halála önfeláldozás is egyben; megmenti Hajna életét, kinek Etével való kapcsolata az egész magyarság jövőjének a záloga.¹⁴

Az eposzok és egyéb elbeszélő költemények szoros olvasásával a köztük lévő mitológiai szálakat is fel lehet fedezni, ám ezeknek a száma véges. Vörösmarty változó őstörténeti elképzelései és az eposzsal kapcsolatos egyre ambivalensebb érzelmei gyorsan eloszlatták az összefüggő, nemzeti kontextusban is helytálló mitológia megeremtésének lehetőségét. A nemzeti kontextus itt kiemelten lényeges, ugyanis ahhoz, hogy a mitológia valóban azzá váljon, elengedhetetlen az ezt mitológiaként felismerő és megerősítő közösség.¹⁵ S épp ezért problémás a nemzeti eposz és nemzeti mitológia felől közelíteni például a *Zalán futásához*, hiszen az első ének bevezető soraiban megszólított hon¹⁶ már nem az a közösség, mely teljes mértékben magáénak tudja érezni az eposz világát. „[...] Óh hon! meghallasz-e engem, / S nagyra törő tehetős fiaid hallgatnak-e szómra?”¹⁷

Vörösmarty és az 1820–30-as évek magyar kultúrájának viszonyát vizsgálva tehát világossá válik, hogy „a tisztán egyéni invencióból táplálkozó, egyéni nyelvi teljesítményként megalkotott mitológiának nincs esélye arra, hogy ugyanúgy kollektív szemléleti keretet biztosítson a modern kor számára, mint az ókorban a görögöké.”¹⁸ Noha Vörösmarty korai epikájának mitológiája nem is nélkülözi teljes mértékben a történetiség köztudatba olvadt fogódzóit, mégsem tudja véghezvinni eredeti szándékát. Ezek alapján válik könnyebben értelmezhetővé az antik és még inkább a keresztény mitológia motívumtárához való odafordulás, melyet az 1820-as évek második felének művei mutatnak. Identifikációs szempontból a biblikus utalások, s egy már eleve ismerős világ megképzése (*Délsziget*) a korabeli olvasó számára kedvezőbb feltételeket biztosított, s ezt Vörösmarty is érezhette,

13 Vörösmarty, *i. m.*, 176.

14 SZÖRÉNYI László, „*Multaddal valamit kezdeni*”, Bp., Magvető, 1989, 45.

15 S. VARGA Pál, *Ellenséges istenek Bábele. A romantikus „új mitológia” alakulása Vörösmarty lírájában* = S. V. P., *Az újrászótt háló. Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni magyar irodalomban*, Bp., Ráció, 2014, 155.

16 Vörösmarty nemzetfelfogása ekkor még erősen a nemesi nemzet közösségi eszméjéből ered, s műveit a magas kultúra értő közönségének igyekezett írni.

17 Vörösmarty, *i. m.*, 55.

18 S. VARGA, *i. m.*, 155.

hiszen későbbi lírájának alapvető vonása ez a típusú mitologizálás. Az Európában akkori-ban már komoly irodalmi hullámokat gerjesztő Osszián bárdköltészete és sajátos mitológiája is ebből a szempontból volt egyébként járható út, amely Kölcsey, Batsányi és számos kortársa által körülrajongott új művészeti törekvéseket, izgalmakat jelentett. A poétikai eszközként működő osszianizmus a régmúlt idők költészetének, az ősi mitológiának mérőben új változatát kínálta Vörösmarty számára, de akár a fiatal, romantikus költő epikus korszakának minőségjelzője is lehet. Az ossziáni dalok keletkezésének körülményei, a történetek szerkezete és összefüggésrendjei sem tartanak a komplexitás eszménye felé, s ez a töredékesség lesz az egyik legnagyobb problémája a magyar Osszián, Vörösmarty eposzírői munkásságának is. Töredék, homály és organikus egység szoros, egymást erősítő ellentéte, melynek hatásáról az életműben alább még szólni fogok.

Összességében a nemzettörténet és a magánmitológia síkja mellé szorosan odafűzhetjük a koraromantikus új mitológiát, hiszen ez a három aspektus egy komplex összefüggésrendszer alkot: közösség, teremtő nyelv és egy új szintézist létrehozni igyekvő művészetfelfogás.

A PUSZTULÁS RETORIKÁJA

„Már félig lemerült a nap, s bús gyenge sugára
E gyilkos földön, s vizein reszketve borongott,
S szálla setéten, mint örök éj, a fellegetes alkony”¹⁹

Vörösmarty világgalkotása után feltétlenül meg kell vizsgálnunk az ezt lehetővé tevő nyelvi összetevőket, hiszen az irodalom egyik legnagyobb ereje abban áll, hogy nyelvileg képes világokat létrehozni. Vörösmarty epikus munkásságában pedig ez hatványozottan igaz. A fejezet mottójául szolgáló sorok a *Zalán futása* utolsó mozzanata előtt hangoznak el, Árpád ezután kiált a menekülő *Zalán* után, országának megszerzését, s annak „hajnal ölü hölgyekkel” való benépesítését hirdetvén. Épp ezért fontos kiemelni ezt a borús, baljós mondatot, hiszen mind tartalmilag, mind szerkezetileg épp bevégezni készül az eposz, így a hangulatfestés ilyen erős képei sem hiába kerültek éppen oda.

A Vörösmarty-szakirodalom, főleg a *Csongor és Tünde* kapcsán, már számtalan alkalommal kiemelte az Éj szerepét a költői teremtett világban, melyhez az elmúlás, a halál képzetét társítják. Szörényi László átfogó tanulmánya viszont újraértelmezi az Éj „filozófiáját”, s lényegét az egyéni léten, illetve a történelmen kívüli elhelyezkedésében jelöli ki: „Itt nincs történelem, azaz körforgás, visszatérés, itt csak születés és pusztulás van az időben; s az időn túl, az idő előtt és után – a semmi.”²⁰ A Szörényi által megfogalmazott

19 Vörösmarty Mihály, *Nagyobb epikai művek 1*, kiad. HORVÁTH Károly, MARTINKÓ András, Bp., Akadémiai, 1963 (Vörösmarty Mihály Összes Művei, 4), 229.

20 SZÖRÉNYI, i. m., 46.

időszemléletnek nemcsak a *Zalán*ban, hanem az egész életműben meghatározó szerepe van. Az éj motívuma az 1820-as évek epikus korszakának legfontosabb szervezőereje, de a későbbi lírai alkotásokban is sokszor feltűnik. Az Éj tehát átvitt értelemben, de sok esetben konkrétan (az álmok útján) az ember létén kívül eső területként értelmeződik. A lét ciklikussága a Történelem-, a Sorskerék végzetszerű törvényei alapján konstruálódik meg a művekben. Az idő is ugyanezt a kategóriát testesíti meg; születés és halál folytonos körforgását. Az Éj viszont az időn túl lévő semmit jelöli, melyre földi törvények nem vonatkoznak. Ezen logikai lánc végén pedig láthatjuk, hogy a semmi szüli meg az időt is, ám azért, hogy elpusztuljon. A fejezet címéül szolgáló, Borbély Szilárd által használt kifejezés,²¹ a pusztulás retorikája ezért tekinthető a *Zalán* világképének, s nagyobb távlatokban a Vörösmarty-életmű hiteles mozgatórugójának. Ilyen összefüggésrendszerben *Az emberek* hitét és reményét vesztett költője ugyanazt a magatartást mutatja, mint a magyar őseposzok írója. A pusztulás, a semmi a művek világának autentikus létformája.

Mindezek után „a gyilkos földön sötéten szálló örök éj”, Árpád utolsó szölamája előtt egy kifejezetten baljós kontextusba helyezi a magyarok jövőjének kérdését is. Ezek a szavak ellentmondást nem tűrően figyelmeztetik Árpád népét a pusztulás örökérvényű mi-voltára. Árpád ezután következő rövid monológjában is érdekes szempontokat vet fel Vörösmarty szóhasználatára: „Bajnokaim, s az erős fiak anyjai, díszleni termett / Hajnal ölü hölgyek fognak telepedni meződön: / Rajta tenyészend e nemzet, s országokat állít.”²² A *Hajnal ölü hölgyeket* még később egy másik aspektusból érinteni fogom, ám az idézett szöveghely a „tenyészend” kifejezés szempontjából izgalmas, ha összevetjük a magában a szóban rejlő szóval, jelentésének szögesen ellentmondó *enyészet* szóval. Ez pedig újra a műveken átszövődő egységes mitológia képzetét erősíti meg, hiszen a két évvel később íródo *Magyarvár* első sora így hangzik: „Dőlve, magányosan áll, az enyészet képe, Magyarvár.”²³ A tenyészet így szimbolikusan is magában hordozza az enyészetet, Vörösmarty rendkívüli érzékenységgel használja a magyar nyelv e különös leleményét.

Szörényi tanulmánya a *Zalán* címével kapcsolatban annyit jegyzett meg a már említett kerék-motívum alapján, hogy *Zalán* futása egyenlő lesz Árpád győzelmével,



21 BORBÉLY Szilárd, *Árkádiában – történetek az irodalom történetéből*, Debrecen, Csokonai, 2006, 172.

22 Vörösmarty Mihály, *Nagyobb epikai művek 1...*, i. m., 230.

23 Vörösmarty Mihály, *Nagyobb epikai művek 2...*, i. m., 85.

így a cím a sors kerekének forgásával magyarázható, sőt, indokolt.²⁴ Ezt továbbgondolva szerintem a megoldás maga a pusztulás retorikája mint poétikai útválasztás. Ezáltal a vesztes végzettől menekülni nem tudó Zalán címbe emelése Vörösmarty gesztusa saját nyelvfilozófiája felé. A kerék lefelé fordulását szimbolizáló hős allegóriává válik. A nemzeti őseposznak szánt mű címe már eleve a pusztulás képzetével párosul.

A romlást és a pusztulást szolgáló halál nyelvileg, magától értetődően, az eposzok csataleírásában jelenik meg a legerőteljesebben. A *Zalánban* számos ilyen hosszasan kifejtett cselekménysor tarkítja a fejezeteket. Az általában párbaj-sorozatokként láttatott harcmező eseményei a legkülönbözőbb halálnemek bemutatásai is egyben, nagyon sokszor brutális érzékletességgel. Vért síró szemek, testeken áttipró habzó paripák, holtakkal beterült part: az utolsó fejezet végső csatájának képei az életmű végén lévő *Előszó* emberfejekkel labdázó vész képeivel szoros analógiában állnak. Homogén, nyelvi mélységeiben is állandó költői világkép Vörösmartyé. Ám amennyiben az időn túl elhelyezkedő semmi az időszemléletnek az alfája és ómegája, úgy a véres halál és a pusztulás folyamatosan fenyegető képei ellenére sem egyértelmű a pusztulás negatív értéktelítettsége, mivel ha a semmi autentikusnak számít, akkor kérdés, hogy egyáltalán kategorizálható-e a születés és a pusztulás fogalma.

Vörösmarty legnagyobb hatású epikus költeménye, a *Csongor és Tünde* hordozza ennek az autentikus semminek a legreprezentatívabb megnyilvánulását. Az Éj monológia tulajdonképp egy kinyilatkoztatás az időn kívül eső dimenziókból: „Sötét és semmi vannak: én vagyok, / A fény elől bujdokló gyászos Éj.”²⁵ A kietlen, csendes Éj hűen tükrözi ennek az emberi léten túlmutató tartománynak az ambivalenciáját. Martinkó András nagy hatású tanulmánya, a „Földi menny” eszméjének megvalósulása a Vörösmarty-életműben, fontos észrevétellel gazdagítja ezt az ambivalenciát, amikor a halál és az álom rokonságáról ír.²⁶ Az Éj monológja is Tünde álmában hangzik el, de a korábbi eposzokban és töredékekben is megjelennek az álom földön túli attribútumai (*A Délsziget*, *A Rom*). A halál tehát (a szintén gyakran előforduló hősi dicsőség csillagként való továbbélésén kívül) a semmibe való visszatérést is jelenti az eposzok és a későbbi művek világában.

Ezzel párhuzamosan azonban a Hajnalhoz kapcsolható motívumok és szereplők sem tisztán a születés és a pozitív értékmezők hordozói lesznek. Vörösmarty szövegvilágának értelmezése szempontjából egy másik kulcsfigurának tekinthető a délszaki tündér, aki épp az Éj és a Hajnal gyermeke, tehát inkább isteni lény, aki az éjjeli sötétséget is vissza tudja tartani, ám épp emiatt veszíti el halhatatlanságát és foszlik köddé – Hadúr büntetéséből. A hajnal szó előfordul továbbá a *Zalán* női főszereplőjének, Hajnának nevében, az Árpád által emlegetett „hajnal ölü hölgyek” kifejezésben, ők az új magyar hon benépesi-

24 SZÖRÉNYI, i. m., 42.

25 Vörösmarty Mihály, *Drámák 4*, kiad. FEHÉR Géza, STAUD Géza, TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., Akadémiai, 1989 (Vörösmarty Mihály Összes Művei 9), 151.

26 MARTINKÓ András, *Teremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 187.

tésének zálogai; de a *Magyarvárban* szereplő Hajnal ország is ide tartozik, mely „az eposz topográfiáját figyelembe véve a Kaszpi-tenger »túlsó«, azaz keleti partjára helyezhető, s földrajzilag megegyezik az elhagyott első őshazával, Korazmiával.”²⁷ A magyarság legősibb táját nevezik Hajnal országnak, s ez a herderi koncepció szerint a nemzeti gyermekkor vidéke is. Kozmikus távlatokba nyúlik tehát a Hajnal jelentéstartománya, mely még álmok útján sem tud teljesen függetlenedni az Éj dimenziójától. Hiszen azáltal, hogy a magyarság Hajnal országból elindul honszerző útjára, s végül a Kárpát-medencében hajnal ölü hölgyek telepednek le, a kerék visszafordíthatatlanul elindul, s előbb-utóbb elkezd lefelé forogni. Ebben a világban az erotika, a születés, az álom, a hajnalhoz köthető tartalmak egyike sem jelent megoldást a pusztulással és a semmibe hullás végzetével szemben. Az Éj ezáltal válik Vörösmarty (új) mitológiájának fő szervezőerejévé.

A TÖREDÉK EGYSÉGE

Az osszianizmus kapcsán már szóba került a töredékesség mint Vörösmarty Mihály epikus munkásságának egyik legnagyobb problémája, viszont az életmű tárgyalt szakaszának szétforgácsolódását nem tartom az értelmezés szempontjából egyértelműen járhatatlan, további szempontokat nem megengedő jelenségnek.

Ahogy próbáltam érvelni mellette, a *Zalán futásától a Csongor és Tündéig*, tehát egy majdnem 10 éves periódus elbeszélő költeményei közt állnak fenn tematikus, mitologikus és formai azonosságok, de alapvetően különálló művekről van szó. A rövidebb epikus művek, a *Cserhalom*, a *Széplak* és *A Rom* szándékosan egy énekben íródtak, ám a szintén hasonlóan rövid *Magyarvár* például csak töredékben maradt fenn. Ez a honfoglalás előtti időkben játszódó mű feszültséget teremt a többi epikus alkotás viszonylatában, hisz számos ismerős motívumot és helyszínt villant fel, s a töredék zárójelenete tartalmilag is függő helyzetbe kerül. Egy jósnő a pusztulás egyértelmű képeit idézi meg, amelyek a magyarral testvér hun nép elhullását ígérlik: „S tarta varázsvesszőt, melyen bemetélve jövendők / Képei tűntek elő, jó, rossz egymásba zavartan, / Mint főveny, és az arany, mint felhő, s tiszta verőfény. / Ezt suhogatta felé, s ím a vész terhe alázúg”²⁸

A záró sorokban egy pusztító özönvíz leírása következik, ám jelen esetben a jó és a rossz egymásba fűződő, összezavaró képei érdekesebbek, hiszen ez a világfestés más Vörösmarty alkotásokban is általános: a harmóniát szükségszerűen követi egy kizökkentő, többnyire isteni szférából vagy ahhoz közeli forrásból (tündérvilágból) érkező ellenhatás. Ezek a *Délsziget* és a *Zalán* történetében is vissza-visszatérő fordulatok – melyek természetesen ellenkező irányban is végbemennek – a költői világ egyneműségén túl a zaklatottság, az ellentétes erők folyamatos körforgását tükrözik, s mindez magáról az alkotásról, az írás folyamatáról is árulkodik. Szajbély Mihály olvasmányos tanulmánya

27 GERE, i. m., 130.

28 Vörösmarty Mihály, *Nagyobb epikai művek 2...*, i. m., 95.

Vörösmarty Mihály *elhamvadt verseiről* számba veszi azt a kevés fennmaradt feljegyzést, ami a költő fiatakoráról szól, s ezekből egy hasonló természetű ember képe rajzolódik ki: „a költő, amint verseit égeti”²⁹. Ez a gesztus valószínűsíthetően végigvonul az életművön, s maga a töredékesség is egyfajta jellemvonássá, poétikai magatartássá válik.

Szilágyi Márton *A Rom* kapcsán magával a cím pontos formájával, illetve annak változataival kezdte tanulmányát, s a szakirodalom három verziója (*A rom*, *A Rom*, *Rom*) közül a névelő nélküli *Rom* forma esetében a romantikus töredék poétikájára mint önreflexív megfontolásra hívta fel a figyelmet.³⁰ Ez vezet el a romantika művészetfelfogásához, mely tovább árnyalja Vörösmarty fragmentált epikus szövegeinek megítélését. Visszakanyarodva Friedrich von Schlegel filozófiájához ugyanis láthatjuk, hogy „a romantikus költészet még levés közben, alakulófélben van; ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet.”³¹ Ez egyúttal magyarázza és érvényesíti Vörösmarty írásművészetét, hiszen a háttérben mozgolódó szándékai egy összefüggő, egységes, nemzeti őseposz megírására tulajdonképpen irrelevánsnak mondhatók, hiszen a romantikus új mitológia felől nézve nem is állhatott össze egy efféle munka. Egy végtelen abszolútum véges töredékei maradtak ránk, melyek csak a romantikán túlról tűnnek töredékes műveknek. A *Zalánt* és *A Délszigetet* vizsgálva ráadásul meglepően következetes, verssorra pontos szerkezeteket is felfedezhetünk.³² Az organikus egység tehát helyenként számszerűleg is megjelent Vörösmartynál. Töredék és egység, rész és egész elválaszthatatlansága egy tudatos, poétikailag megfontolt útválasztásról, mintsem *zsákcá*-ról tanúskodik. Az új mitológia *végtelen verse* talán nem is igazán költői feladatot, hanem költői magatartást jelent, s ebből a szempontból a poézis ősi forrásának *patak-ágya* a magyar költészetben Vörösmarty Mihály műveiben talált leginkább otthonra.

Zárszóként a tanulmány címére visszautalva a szövegek végtelenségének feszültségére hívnám fel a figyelmet, mely több dimenzióban is megmutatkozik. Az új mitológia szellemében ugyanis valóban tapasztalható egyfajta végtelenség-érzet az alkotásokon keresztül, mely a költői cselekvés, az írás végtelenségét implikálja. Vörösmarty munkája végső soron befejezhetetlen, melyet az elkészült művek és töredékek végessége éppúgy jellemez, mint a végtelenség illúziója.

29 SZAJBÉLY Mihály, *Vörösmarty Mihály elhamvadt versei*, Tiszatáj, 1996/3 (Diákmelléklet), 3.

30 SZILÁGYI Márton, „... többé semmit azontúl”, ItK, 2001/5–6, 678.

31 SCHLEGEL, SCHLEGEL, *i. m.*, 281.

32 SZÖRÉNYI, *i. m.*, 61.

Farkas Evelin (1990) Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskola másodéves doktorandusza. Kutatási területe a 19. századi magyar irodalom és Jókai Mór írásművészete. Az Alföld Stúdió és a FISZ tagja.

Gellért Rita (1991) Debrecen. Alapképzését a Debreceni Egyetem olasz, mesterképzését pedig magyar nyelv és irodalom szakán végezte. Jelenleg a DE-BTK Nyelvtudományok Doktori Iskola hallgatója. Fő kutatási területe a szövegtan, illetve a multimediális szövegek vizsgálata.

Farkas Evelin – Gellért Rita

A HÜTLENSÉG FELDOLGOZÁSA – BEYONCÉ: *LEMONADE*

BEVEZETÉS

A 2016. április 23-án napvilágot látott *Lemonade* Beyoncé hatodik stúdióalbuma. E grandiózus vállalkozás történetében ez a dátum jelentette a vizuális album premierjét is, amelyet egyórás minifilmként tűzött műsorára az HBO. Bár már az énekesnő ötödik lemezét is vizuális albumként tartották számon, ilyen fokú komplexitás és egységes narratíva ott még nem képződött meg, inkább egymáshoz csak nagyon lazán kapcsolódó történetekből és klipekből állt össze az album. Az énekesnő imidzséhez eddig is feltűnően sok vizuális anyag kapcsolódott, az általában precízen kidolgozott klipek képi világa mellé több dokumentumfilm is csatlakozott. Erre néhány példa: *Shine – An Unauthorized Story On Beyoncé Knowles* (2010), *Beyoncé: Year of 4* (2011), *Life Is But a Dream* (2013), *Beyoncé: Fierce and Fabulous* (2014). A *Life Is But a Dream*¹ című anyagot szintén az HBO vetítette, a nézettségi ráták pedig már itt indokoltá tették,² hogy további együttműködésben gondolkodjon a csatorna.

A dokumentumfilm műfaji jegyei a *Lemonade* vizuális albumtól sem állnak távol. A lemez montázszerű, a klipekre jellemző módon gyorsan változó képkockái közé folyamatosan olyan videórészletek keverednek, melyek minőségükben a privát vagy amatőr felvételeket idézik meg. Ezek egy része kifejezetten saját használatra készített, nem a nagyközönségnek szánt home-videó: családi ünnepeket, a gyermek Beyoncé mutató

1 *Life Is But a Dream*, tévéfilm, rendező: Ed BURKE, Beyoncé KNOWLES, 2013.

2 Vö. Michael O'CONNELL, *TV Ratings: Dueling Beyonce Specials Bring Big Numbers to HBO and OWN*, [www.hollywoodreporter.com](http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/tv-ratings-dueling-beyonce-specials-422398), 2013. február 19. <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/tv-ratings-dueling-beyonce-specials-422398> [Letöltés ideje: 2017. április 4.]

anyagok, melyekkel mintha valóban egy élettörténetbe kapnánk bepillantást. Az amatőr, régi, kézikamerás felvételek pedig az amerikai texasi kisváros világát és néhány női portrét örökítenek meg. Az énekesnő gyakran zeneszámaiban is megidézi szoros kötődését a houstoni világhoz, így a couleur locale bemutatása szintén a személyes szférához, az intim közelség illúziójához viszi közelebb a befogadót, miközben a fekete nőkről készült közeli arcfelvételek az „amerikai fekete nő” helyzetére és az afroamerikai közösség problémáira hívják fel a figyelmet a szövegekkel együtt.

A lemez önmagát konceptuális projektként (mondhatjuk összművészeti projektként) írja le, mely a nők önismereti és gyógyulási útját mutatja be.³ A *Lemonade* ebből a szempontból is ügyesen egyensúlyozik a privát és a nyilvános szféra határán. Az album egy olyan út megtételébe enged betekintést, mely – a koncepció szerint – a nők számára ismerős lehet. Önismereti vonatkozásban olyan kérdéseket vet fel, mint hogyan definiálható a nő, hogyan helyezkedik el a kultúrában, az ősök és a család milyen női viselkedésmintákkal indítják útnak az életben. Mindezen kérdéseket pedig a képi világ, a szövegek és a zene hármasa együttesen kívánja feltárni. A lemez kerettörténete egy megcsalt nő útja a dühötől a rezignáltságon át a visszatalálásig. Beyoncé önmaga testesíti meg a főszereplőt a történetben, ezzel teret adva a találgatásoknak, vajon mennyire a saját élményeiből építkezik az énekesnő.

A kérdés azért kerülhet előtérbe, mert Beyoncé már évek óta folyamatosan hangoztatja, hogy az albumok saját problémáinak, küzdelmeinek „összinte” lenyomatai. Nem véletlen, hogy az egyes lemezekhez, gyakran akár zeneszámokhoz is alteregókat rendelt: így született meg Sasha Fierce, Yoncé vagy éppen Mrs. Carter alakja. Természetesen a popzenében, vagy akár általánosságban a művészetekben gyakran felmerül a személyes vonatkozások kérdése, de itt nyilvánvalóan egy tudatos döntésről van szó: a cél, hogy az album neve újra és újra előtérbe kerüljön, akár a zenész házaspár kapcsolatának relációjában is.⁴

A privát szféra megjelenési formái azért jelentenek fontos szempontot az értelmezésben, mert az – egyébként rendkívül pozitív – kritikai visszhang éppen „személyessége” és

3 „a conceptual project based on every woman’s journey of self-knowledge and healing” Brittany SPANOS, *Beyonce Releases New Album ‘Lemonade’ on Tidal*, Rolling Stone, 2016. április 23. <http://www.rollingstone.com/music/news/beyonce-releases-new-album-lemonade-on-tidal-20160423> [Letöltés ideje: 2017. április 1.]

4 A tudatos döntést mutatja egyrészt az, hogy Jay-Z maga is felbukkan a *Sandcastles* című szám klipjében, ráadásul sem ő, sem Beyoncé nem tagadták az interjúk során, hogy a történet alapját az ő kapcsolatuk adja. A részletekről és a harmadik személy(ek?) kilétéről nem adtak semmilyen információt, így egy újabb hullámban indult meg a találgatás arról, ki lehet a *Sorry* című számban harmadikként megemléltett „Becky with the good hair” (A szép hajú Becky – Saját fordítás: F. E.). Beyoncé rendkívül tudatosan megszervezett nyilvános szerepléseiről Matthew Schneier ír részletesebben: Matthew SCHNEIER, *Beyoncé Is Seen but Not Heard*, The New York Times, 2015. augusztus 19. <https://www.nytimes.com/2015/08/20/fashion/beyonce-is-seen-but-not-heard.html> [Letöltés ideje: 2017. április 1.]

„őszintesége” miatt dicsérte az albumot.⁵ Emellett kapott hangsúlyt a *Lemonade*-ben az amerikai fekete nő kérdésköre, mely egyrészt a fekete közösség egyesült államokbeli társadalmi helyzetére koncentrál, másrészt feminista hangokat szólaltat meg. Mindeközben pedig az album kísérletezik azzal is, hogyan képes önfeltárási mechanizmusok működtetésére az alapvetően popzenei háttér. Jelen tanulmány csupán a lemez zenei komplexitásáról és a nő lelki útjának megjelenítéséről fókuszál, majd átfogó elemzést ad a *Don't Hurt Yourself* című számról, szem előtt tartva a lemez fő törekvéseinek megvalósulási formáit.

ZENEI KOMPLEXITÁS

Már Beyoncé előző, 2013-as lemeze is jókora elmozdulást jelentett az addig kiadott, könnyedén fogyasztható, rádióbarát popslágerekhez képest, amelyek eddigi pályafutását leginkább jellemezték. A *Lemonade* esetében ez a módosulás főként annak köszönhető, hogy az album elkészítésében majd száz zenész működött közre, többek között Jack White, The Weeknd, Diplo, James Blake és a Vampire Weekend frontembere, Ezra Koenig. A lemezen dolgozó énekesek és zenei producerek sokszínűsége a zenei hátteret is jóval eklektikusabbá tette, mint ami Beyoncé-tól megszokott: az előző album alternatív R&B hangzásához képest itt rengeteg stílus keveredik, az indie-től kezdve az pszichedelikus rockon keresztül egészen a jazzig, s a kétezres évek elejére jellemző, a popzene felé mutató romantikus balladák (melyek olykor Destiny's Child utóérzéssel szólalnak meg) szinte teljesen háttérbe szorultak.

A *Lemonade* az énekesnő első olyan lemeze, mely kivétel nélkül csak dicséretet kapott a zenei kritikusoktól is: a személyes megszólalásmód és az újító szándék mellett a tartalmi sokszínűséget emelték ki leggyakrabban. A zenei vonal szintén erre a tartalmi sokféleségre erősít rá: ahogyan a dalszövegek szokatlanul árnyalt képet közvetítenek az egyébként legkedveltebb popzenei témaként szolgáló szerelemtől, és emellett fontos közéleti kérdéseket is felvetnek, úgy a hangzásvilág is elmozdul a lágy, soulósabb dallamoktól a disszonánsabb, a széles réteg számára nehezebben fogyasztható stílusok felé.

Az album szinte nem is tartalmaz tisztán mainstream R&B számokat, hanem annak több lehetséges mutációját prezentálja: a reggae, a rock, a hip-hop, a funk, a trap és az elektronikus zene elemei jelennek meg inkább. Érdekes módon a kritikusok pont azokat a dalokat tartják a legerősebbeknek, melyek elrugaszkodnak a Beyoncé védjegyének számító grandiózus slágerektől. Jack White szerzeménye, a *Don't Hurt Yourself* vagy a Diplo

5 Ray RAHMAN, *Beyoncé's Lemonade: EW Review*, Entertainment Weekly, 2016. április 27. <http://ew.com/article/2016/04/27/beyonce-lemonade-ew-review/> [Letöltés ideje: 2017. április 4.]; Alexis PETRIDIS, „Beyoncé is not a woman to be messed with” – *Lemonade review*, The Guardian, 2016. április 25. <https://www.theguardian.com/music/2016/apr/24/beyonce-lemonade-review-a-woman-not-to-be-messed-with> [Letöltés ideje: 2017. április 4.]; Andy KELLMANN, *Allmusic review*, All Music, é. n. <http://www.allmusic.com/album/lemonade-mw0002940342> [Letöltés ideje: 2017. április 4.]

és Ezra Koenig nevével fémjelzett *Hold Up* váltak például a leginkább elismert számokká. Az egész lemezre jellemző az is, hogy az énekben – az eddigiektől eltérően – némi visszafogottság érzékelhető: a legtöbb dal esetében érezzük, hogy az énekesnőnek vannak még tartalékai, de épp ez adja meg a számok különlegességét. Ez egyfajta tudatos eltávolodást jelez a popsztár-énekesi imidzstől.

Az album mögé felsorakozó impozáns szerzőgárda már önmagában biztosíték a minőségre, viszont kérdésessé válik, hogy ez a zenei kavalkád képes-e végül valamiféle nagyobb egységbe rendeződni, vagy megmarad „jól megcsinált” dalok halmazának. Fontos kérdés ez, hiszen ha az utóbbiról van szó, akkor a személyes hangvétel az album egészét tekintve válik kétségesse. Ennek vizsgálatára néhány szám értelmezésével tesz kísérletet jelen tanulmány, ám az alábbiakban a *Don't Hurt Yourself* elemzésében is helyet kap ez a szempont.

A *Daddy Lessons* című dalnak zenei szempontból és témáját tekintve is egyértelműen személyes vonatkozásai vannak: a dalt New Orleans-i jazz foglalja keretbe, a szöveges rész pedig country elemeket tartalmaz. Bár Beyoncétól eddigi albumai alapján távolabb állnak e zenei stílusok, a választást tudatos elmozdulásként érthetjük. Mindkettő tipikusan amerikai műfaj, hiszen a jazz a huszadik század elején az afroamerikai közösségekből indult ki, majd vált nemzetközileg is ismertté, a countryt pedig az Egyesült Államok déli részén élő írek és skótok hozták létre. A két stílust ezenkívül még összekapcsolja, hogy mindkettő merít a blues elemeiből, ami az R&B egyik alappillérenek tekinthető. A zenei kifejezőmód ebben az esetben is felerősíti a mondanivalót: a dalszöveg a családi gyökekhez való visszanyúlást mutatja be, ahogyan a zenei rész is teszi, bár túllépve a szűk családi kereteken a zene inkább magát az (afro)amerikai identitást hangsúlyozza. Nem véletlen, hogy Wynton Marsalis, afroamerikai zeneszerző a következőképpen fogalmazza meg a jazz jelentését: „A dzsessz olyasmi, amit a négerek találtak ki a legbensőbb gondolataik kifejezésére – nem csak (sic!) rólunk és a mi szemszögünkől, hanem arról, hogy miről is szól valójában a számunkra új, demokratikus élet. A fajtánk méltóságát foglaltuk zenébe... megvan benne minden a rideg valóságtól a bonyolult bensőségig. Szerintem ez a legnehezebben játszható zene és ez adja leginkább vissza az egyén személyes érzelmeit a nyugati zene történetében.”⁶

Az album második száma, a *Hold Up*, amely valószínűleg a leginkább kiszolgálja a hallgatói igényeket: könnyen fogyasztható, dallamos, fülbemászó alkotás, ráadásul sokak számára ismerősen csenghet. Ez nem véletlen, hiszen a refrén a Yeah Yeah Yeahs zenekar indie-himnuszának, a *Maps*nek az egyik sora. A dalban erősen érződik az indie-rock hatás is, ez a közreműködő Ezra Koenignek köszönhető, míg Diplo produceri munkájától a sláger némi jamaicai hangzást is kapott. A zenei alapot Andy Williams *Can't Get Used to Losing You* című száma jelenti, míg a coda Soulja Boy *Turn My Swag On* nevezetű slágerét

6 Heinz Alfred BROCKHAUS, Hugo RIEMANN, *Zenei Lexikon*, II, Bp., Zenemű Kiadó, 1984, 237.

idézi fel. Ebben a számban jelenik meg a legtöbb eltérő zenei hatás, ami némi széttartást is eredményez, és a mondanivaló szempontjából is kevésbé személyes, mint a fentebb említett két sláger. A vizuális megjelenítés persze a koncepció szerves részévé teszi a számot, de a dalok összessége önmagában nem feltétlenül adja meg az – akár minimális – egységesség érzését. És nemcsak a hangzás, a zenei stílus szintjén mutatkozik ez meg, a *Forward* betét esetében még az éneklés arányának figyelembevételével is nehezen dönthető el, hogy valóban az énekesnő nevéhez köthető-e a dal.

Elmondható tehát, hogy a poplemezek sorában a *Lemonade* igen magas színvonalat képvisel, és egyértelműen érződik rajta a kritikusok emlegette újító szándék – Beyoncé megpróbál kilépni eddigi kereteiből, és megmutatni azt, hogy nem csak sémákra épülő pop-os R&B számokkal tud előrukkolni. A szerzőgárda lecserélése tehát mindenképpen pozitív hatással volt a lemezre, a kibővítés pedig felfogható a koncepció részeként: annyira változatos a lemez mondanivalója, olyan sokféle témát ölel fel, hogy ez akkor válik hitelessé, ha zeneileg is érződik a sokszínűség, tehát épp ezért lesznek a számok önmagukban nagyon erősek, mert a zenei elemek és a tartalom valóban összhangban vannak. Ám itt sokkal inkább arról van szó, hogy a *Lemonade* egy nagyon precízen megkomponált, rendkívül tudatosan összerakott album, melynek alkotói remekül ráéreztek, hogy mire vágyik a hallgatóság: kicsivel több disszonanciára és színességre. Így érdekes módon pont azzal növeli az album népszerűségét a hangzás, hogy elfordul a mainstreamtől.

NŐISÉG ÉS A LÉLEK ÚTJA

A *Lemonade* tizenkét szekvenciára bomlik, melyek az album zeneszámaihoz kötődnek: *Megérzés*, *Tagadás*, *Düh*, *Apátia*, *Üresség*, *Számonkérhetőség*, *Megújulás*, *Megbocsájtás*, *Feltámadás*, *Remény* és *Megváltás* címekkel,⁷ amelyek belső, lelki elmozdulásokat mutatnak föl. A klipek műfaji sajátosságai, főként a gyorsan váltakozó képkockák és a lendületes narratíva, a zenével együtt alkalmasnak bizonyulnak arra, hogy ezeket a változásokat összetettségükben érzékeltessék. A *Sandcastles* dalszövege a megcsalást követően elhagyott férj elfelejtésének lehetetlenségét tárja elénk, miközben a számhoz tartozó képi világ a kedvessel eltöltött idő intimitását a magány gyászával és szomorúságával állítja szembe. A magányban kiteljesedő énekhang meghittségről és önmegvalósításról tanúskodik, ám ebben a meghittségben minden kis elem, amit a kamera mutat, valamiféle hiányról árulkodik: a gyermek rajzai és az óra is. A tárgyak pásztázását követően pedig a magány békeességébe a Jay-Z-vel közösen készült meghitt snittek keverednek, amelyek felülírják, elhagyatottsággá változtatják azt.

⁷ *Intuition, Denial, Anger, Apathy, Emptiness, Accountability, Reformation, Forgiveness, Resurrection, Hope, Redemption.* A *Formation* (Alakzat) című szám nem kapott külön szekvenciát, és érzékelhető is, hogy mind a klip, mind a zeneszám eltér az alapvetően a hűtlenség tematikájára épülő sortól.

A szekvenciák között nemcsak a zeneszámok és a képi világ teremtik meg az egyes témákhoz tartozó sokszínű atmoszférát, hanem az összekötő szövegek is.⁸ Ezek jó részét Warsan Shire kortárs költő vers- és prózarészletei adják. Shire és a kortárs költészet beemelése egy popzenei projektbe már önmagában is figyelemre méltó gesztus, hiszen a lemez népszerűsége olyan befogadókhoz is eljuttathatja az egyébként neves, kenyai születésű londoni költőt és gondolatait, akiket eddig nem volt lehetősége elérni.⁹ Shire szövegei az albumhoz hasonlóan a hűtlenség, a család és a nők társadalmi helyzetét járják körül, a szavak pedig Beyoncé közvetítésével jutnak el hozzánk. Bár egyértelművé válik, hogy nem az énekesnő saját gondolatainak színrevitele történik meg, a hangadás mégis azt az érzetet kelti, mintha az ő belső világát szólaltatnák meg a szövegek.

A Shire-szövegek alapvető élménye a nőiséggel kapcsolatban a közvetlenül átélt érzelmek és a vallásos tartalmak összeolvadása. A szakralitás a poligám hitvilág női természetű istenségeihez¹⁰ és a keresztény Istenhez való kapcsolódásban egyaránt megnyilvánul: hol egyiket, hol másikat szólítják meg a szövegek, sajátosan ragadva meg a vallási útkeresés élményét. Műfajilag a halotti beszéd idéződik meg az *Apathy* (Apátia) című részben.¹¹ Az átirat kicserélt szavai megszüntetik az emelkedett hangvételt, iróniával telik meg a szöveg, hiszen a hűtlenség (a „halál” okozója) az őszinte gyász meglétét is kérdésessé teszi.

A nők önismereti útjának képi megjelenítésében fontos szerepet kapnak a szimbolikus terek. A lemez első részében (*Intuition – Megérzés*) Shire verse a kedvest egy házzal

8 A szövegek forrása: Michelle TOGLIA, *Transcript Of Beyonce's 'Lemonade' Because The Words Are Just As Important As The Music*, Bustle, 2016. április 24. <https://www.bustle.com/articles/156559-transcript-of-beyonces-lemonade-because-the-words-are-just-as-important-as-the-music> [Letöltés ideje: 2017. április 4.]

9 Nem szokatlan, hogy Beyoncé saját népszerűségét felhasználva feltörekvő tehetségeket támogat, hozzájárul, hogy a nevük ismertté váljon. Az előző album *Flawless* című slágerében például Chimamanda Ngozi Adichie TEDx konferencián előadott feminista beszédéből emelt ki részletet, mely hatalmas népszerűséget hozott a nigériai írónőnek.

10 A *Lemonade* több módon is megidézi nyugat-afrikai hitvilághoz kötődő istennőket. Lásd: Shial WILLIAMS, *6 African Gods You Can Find In Beyonce's Lemonade*, BuzzFeed, 2016. április 29. https://www.buzzfeed.com/siahwilliams/6-african-gods-you-can-find-in-beyonces-lemonade-2bk2e?utm_term=.jyr0rNrYxM#.njLrkDk1zy [Letöltés ideje: 2017. április 4.] Emellett pedig hindu istennőkre történő utalásokat is találunk az albumon.

11 „So what are you gonna say at my funeral, now that you've killed me? Here lies the body of the love of my life, whose heart I broke without a gun to my head. [...] Most bomb p*ssy who, because of me, sleep evaded. Her god was listening. Her heaven will be a love without betrayal. Ashes to ashes, dust to side chicks.”

„És most, hogy megöltél, mit mondasz majd a temetésemen? Itt nyugszik életem szerelme, akinek összetörtem a szívét, pedig senki nem tartott pisztolyt a fejemhez. [...] A legjobb punci, akit miattam elkerül a megnyugvás. Az istene figyelt. A mennyben majd szerelmet talál áruulás nélkül. Hamuból hamu, porból szeretők.” [Minden, a dalszövegekből származó magyar nyelvű idézet a saját fordításom, amihez ezúton köszönöm a segítséget, pontosítást Fagyal József Szabolcsnak. – F. E.]

azonosítja, mely képtelen otthonná válni: „I tried to make a home out of you, but doors lead to trap doors, a stairway leads to nothing. Unknown women wander the hallways at night. Where do you go when you go quiet?”¹² Az album további terei is hasonlóan sejtelmesnek és kiismerhetetlennek bizonyulnak, ahogyan a másik, a kedves is idegen marad. Többször jelenik meg hosszabb-rövidebb időre a garázs mint jellegzetes városi tér, ami hasonló metaforikus jelentéssel bír, mint a pince:¹³ sötét, ritkán látogatott, régi, nem használt tárgyak gyűjtőhelye, mely a tudatalatti tartalmak, az igazán mélyről érkező, eluralkodásuk esetén pusztító érzelmek színtere.

Ennél összetettebb jelentés kötődik a birtok és a vidéki ház képeihez: az amerikai polgárháború időszakát megidéző berendezési tárgyak, fehérbe öltözött előkelő alakok és Beyoncé mint a ház úrnője jelenik meg.¹⁴ Az afroamerikai közösség rabszolga múltját felülíró tartalmak egyszerre idézik fel az időszak szenvedéseit, mutatják be az erős női generációk egymásutániságát és jelzik: már a maguk urai és nem rabszolgák többé, nőként és feketeként sem. A *Forward* című számhoz tartozó vizuális tartalom ehhez a térhez rendeli Sybrina Fulton, Lesley McSpadden és Gwen Carr portréját. A három nő azoknak a fiúknak az anyja, akik a Black Lives Matter mozgalom mártírjaivá, szimbólumaivá váltak, hiszen mindhárman rendőri túlkapás áldozatai lettek.¹⁵ Az anyák szerepeltetése a fekete nők generációkon átívelő, a rasszizmus okozta csendes szenvedésére hívja fel a figyelmet, hiszen a fiúk képét tartó anyák mellett helyet kap például Martin Luther King arcképe is.

A DÜH – DON'T HURT YOURSELF

A *Lemonade* összművészeti jellege kifejezetten jól érvényesül a zeneszámok és az ezeket elválasztó kortárs szövegek együttműködésében. E komplexitás szempontjából talán a legtermékenyebb az *Anger (Düh)* című epizód, amely a hűtlenségre adott kétféle, a kol-

12 „Próbáltam otthonra találni benned, de az ajtók folyton csapóajtókhoz vezetnek, a lépcsők pedig a semmibe. Ismeretlen nők bolyonganak a folyosókon éjszakánként. Hová mész, amikor elhallgatsz?”

13 A tér urbánus jellege azért fontos, mert ez egyrészt a modern ember tudatalattiját testesíti meg, másrészt pedig egy underground kultúra jelölője, ami közösségi tudatalattira utal, szemben a pincével, mely egyénre vonatkoztatható.

14 A *Lemonade* és a polgárháború kapcsolatáról bővebben itt: Anika N. JENSEN, *Causing Conversation: Civil War Memory in Beyoncé's Formation*, The Gettysburg Compiler: On the Front lines of History, 2016, 117. <http://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1214&context=compiler> [Letöltés ideje: 2017. április 4.]

15 Vö. Candace McDUFFIE, *Why 'Lemonade' Featuring the Black Mothers of Police Brutality Victims is So Important*, Revelist, 2016. április 29. <http://www.revelist.com/real-talk/lemonade-police-brutality-essay/1999> [Letöltés ideje: 2017. április 4.]

A mozgalom többek között a feketék ellen elkövetett rendőri túlkapásokra kívánja felhívni a figyelmet: <http://blacklivesmatter.com/>

lektív tudattalanból előtörő viselkedésmintát tár föl. Shire verse képviseli azt a mintázatot, amelyben a megcsalt nő haragja nem férjére, hanem a másik nőre irányul: „If it’s what you truly want [...] I can wear her skin over mine. Her hair over mine. Her hands as gloves. Her teeth as confetti. Her scalp, a cap. Her sternum, my bedazzled cane. We can pose for a photograph, all three of us. Immortalized [...] you and your perfect girl.”¹⁶

Ez az attitűd leképezi annak az archetipikus vonásnak az előretörését, melyet Shinoda Bolen Héra metaforájával magyaráz könyvében.¹⁷ Héra istennő ugyanis sohasem férjén, Zeuszon töltötte ki dühét, hanem mindig szeretőin állt kegyetlen bosszút, ha megcsalták. A pusztítás Shire szövegében kettős – miközben mintha a megcsalt fél beletörődne férje döntésébe, a kiutat csak a másik nő testének megsemmisítésében, maradványainak magára öltésében látja, ezzel azonban nemcsak a másikat pusztítja el, de önmagát is láthatatlanná tenné, saját identitását is elvesztené testének elfedésével.

Az *Anger* szekvenciához tartozó *Don’t Hurt Yourself* című szám szövegét tekintve a másik végletes reakcióra ad példát. A nőt elárasztó düh itt a férjre irányul, őt semmisíti meg.¹⁸ Az album itt is rendkívül ügyesen játszik a személyesség és a konvencionális viselkedésminta felmutatásának kettősségével. A szöveg több pontja utal arra, hogy a hűtlen férj Jay-Z alakjával azonosítható, azonban olyan egyértelmű jelöléseket, mint például a név, nem kapunk. Ám az outro erőteljesebben a személyes megszólalásmód felé vezet. A szövege itt mintha célzott üzenet lenne egyetlen személynek (Uh, this is your final warning / You know I give you life / If you try this shit again / You gon’ lose your wife).¹⁹ Emellett a videóban a kép Beyoncéra fókuszál, aki hangsúlyosan a kamerába nézve beszél, majd saját gyűrűjét dobja az objektív felé. A szöveg és képi világ együttesen egyértelmű fenyegetésként hat, olyan erőt képviselve, amely a garázsban, a tudatalattiban kap helyet, és a felszínről nem is feltétlenül látszik.

A *Don’t Hurt Yourself* még azokat a fanyalgókat is meggyőzte, akik már csak elvből sem hallgatnak mainstream popszámokat: ez persze nem véletlen, hiszen ez a szám egy

16 „Ha tényleg ezt akarod... Felvehetem a bőrét. A haját az enyémre. A kezeit kesztyűként. A fogából konfetti lesz. Skalpjából sapka. Szegycsontjából az én káprázatos sétatálcám. Beállhatunk egy fényképhez, mindhárman. Halhatatlanná téve... téged és a tökéletes csajodat.”

17 Jean Shinoda BOLEN, *Bennünk élő istennők*, Ford. KARCZAG Judit, Balatonfenyves, Studium Effektive Kiadó, 2008, 141–149.

18 Bár az *Angert* megelőző *Denial* (Tagadás) részben megjelenő istennői alak is pusztító attitűdöt mutat fel, ott ez a vonás nem a férfira, hanem a környezetére irányul: egy baseballütővel ver szét mindent maga körül. Több értelmezés szerint Beyoncé itt az afrikai Yoruba közösség Oshun istennőjét testesíti meg, aki a vizek istennője. Oshun a szerelem, az érzékiség és a nőiesség istennője, aki kegyetlen bosszúálló: a sértéseket élvezettel torolja meg, gyakran ördögi kacajjal, tánccal kísérve cselekedeteit. Vö. Cynthia OKOROAFOR, *All The African Influences In Beyoncé’s Visual Album, Lemonade, Explained*, Ventures, 2016. április 26. <http://venturesafrica.com/features/the-african-influences-in-beyonces-lemonade-album-explained/> [Letöltés ideje: 2017. április 4.]

19 „Oh, ez a végső figyelmeztetés/ Tudod, életet adtam neked/ ha még egyszer ezzel a szarral próbálkozol/ elveszted a feleségedet”

White Stripes albumra is felkerülhetett volna, olyannyira érződik rajta Jack White hatása. A rap-rock fúzió megújításának mintapéldája a dal, amihez némi old school rhythm and blues és garázsrock is társul. Nagy szerepet kap a dalban a torzítás, mely a refrénben jelenik meg leginkább. Itt egyáltalán nem érezhető az a visszafogottság, amely alapvetően elmondható a többi számról, hiszen a kemény, trágár dalszöveg megköveteli a zenei nyersességet. Nagyon erőteljesen érvényesül benne a disszonancia, remekül érzékeltetve a dühöt; az instrumentális rész tehát teljes összhangban áll a mondanivalóval, azonban akárhogy is nézzük, csak „nyomokban tartalmaz Beyoncé”, sokkal inkább Jack White stílusát, személyiségét fedezhetjük fel benne, így viszont a személyes hangvétel (vagy nevezhetjük hitelességnek) némileg sérül.

ÖSSZEGZÉS

Az album szokatlan címe, lemonade, azaz limonádé több szempontból is leképezi a teljes projektet. Arra a régi mondásra utal, miszerint „Ha citromot kapsz az élettől, csinálj belőle limonádét”, tehát ha valami rossz történik, próbálj mégis valami jót kihozni belőle, vagy ha a jelentését konkrétan az albumra vonatkoztatjuk: ha megcsaltak, csinálj az élményből egy sikeres anyagot. Az értelmezés azonban itt is összetettebb viszonyokat tárhat fel: a *Freedom (Szabadság)* című számot követően ugyanis Hattie White (Jay-Z nagymamája) hangján szólal meg ez a mondás, méghozzá a 90. születésnapján készült felvételen. Így lép be a személyesség illúziója a limonádé jelentéskörébe, miközben a generációkon átívelő fekete női tapasztalatok átadását is szimbolizálja.

A sor könnyen folytatható lenne további értelmezési szempontok bevonásával, a komoly társadalmi problémák *Lemonade*-ben tapasztalható mélységű tárgyalása pedig a popzene olyan új korszakát jelzi, amelynek képviselőjeként például Lady Gagát is említhetjük. Miközben zenei szempontból is változatosság és virtuozitás jellemzi ezeket az albumokat, összetettségükben a klasszikus művészetek felé lépnek el: aktualitásukat a művészi élményvilágból nyerik, és szoros kapcsolatot ápolnak a hagyományokkal, a hittel és a többi művészeti ággal. A szöveg elején emlegetett nézettségi ráták pedig azt is jól mutatják, hogy van igény ezekre az összetett alkotásokra.

Moklovsky Réka (1994) Miskolc. Alapszakos diplomáját a Miskolci Egyetem szabad bölcsész szakán szerezte esztétika-filozófia-kommunikáció- és médiatudomány szakirányokon. Jelenleg a Debreceni Egyetem esztétika mesterszakos hallgatója.

Moklovsky Réka

A HASONMÁS-JELENSÉG DOSZTOJEVSZKIJ *GOLYADKIN ÚR HASONMÁSA* CÍMŰ MŰVÉNEK ÉS FILMES ADAPTÁCIÓJÁNAK ELEMZÉSE

„Az indigóval írt élet olyan veszélyes, mint mélyvíz úszni nem tudóknak.”¹

A HASONMÁS FOGALMA, A PSZICHOLÓGIAI ÉS FILOZÓFIAI SZEMPONTOK JELENTŐSÉGE

A tanulmány célja a hasonmás-probléma vizsgálata Dosztojevszkij 1846-os művén, a *Golyadkin úr hasonmásán*² és a belőle készült 2013-as filmfeldolgozáson keresztül, ám előtte érdemes röviden áttekinteni a hasonmás fogalmát.

A köznyelvben azokat a személyeket nevezzük egymás hasonmásának, akik külsejünkben megtévesztésig hasonlítanak, de vérségi kötelék nem fűzi őket egymáshoz. A hasonmás a művészeti alkotásokban általában azoknak a tulajdonságoknak, személyiségjegyeknek a kivetülése, amelyekkel az „eredeti” karakter nem rendelkezik. Ez az ellentét katalizátorként működik, s többnyire szellemi, esetleg fizikai összecsapásokig vezet, míg végül a két azonosnak látszó személyből csak egy marad.³ A hasonmás feltűnése legtöbb esetben arra készíti a főhőst, hogy elgondolkozzon addigi életén, és átértékelje döntéseit mind a múltat, mind a jelent illetően; alapjaiban rengeti meg világát, és kavargatja fel érzéseit, gondolatait a másik jelenléte.

¹ *Jó a skizofrénnak, mert soha nincs egyedül?*,

<http://www.fullextra.hu/modules.php?name=News&file=print&sid=76> [Letöltés ideje: 2015. november 10.]

² A mű ismerős lehet *A kétélű Goljadkin* és *A hasonmás* néven is. A főszereplőre a továbbiakban Golyadkin néven fogok utalni, de az idézetekben előfordulhat a Goljadkin név is.

³ Ez történik például Chuck Palahniuk könyve és a belőle készült David Fincher-film, a *Harcosok klubja* esetében, vagy Darren Aronofsky *Fekete hattyú* című filmjében is.

A hasonmás lehet igazi, létező személy, de lehet a főhős tudatának kivetülése is. Ez bekövetkezhet olyan mentális betegség következményeként, mint például a skizofrénia.⁴ Az alábbiakban azokat az értelmezési lehetőségeket foglalom össze, melyeknek később fogalmi-elméleti jelentősége lesz. A valakire feltűnően hasonlító személyt nevezzük hasonmásnak. Pl. *Az apja hasonmása*. Alakmás. Hasonszörű (kissé pejoratív értelmű): valakihez hasonló helyzetű, felfogású és hozzá illő (személy). Pl. *Hasonszörű cimboráival*. Hasonul, ige: valakihez, valamihez hasonlóvá válik.⁵ A parapszichológiában: a testtől megfosztott, anyagszerű lélek állítólagosan látható megjelenése.⁶ A hasonmás szó szinonimái: alterego (személy), alakmás (dolognál is), képmás, valakinek, valaminek a szakasztott mása, másolat, kópia, utánnyomat, klón, hű más.⁷

A Doppelgänger-jelenség kulcsfontosságú a téma szempontjából, hiszen ez a német eredetű szó több nyelvben is a hasonmások jelölésére szolgál, azokra, akik külsőleg teljesen megegyeznek, de létükre nincs természetes, reális magyarázat. „A »hasonmás« motívumát Otto Rank azonos címet viselő munkájában részletesen megvizsgálta. Elemzésében a hasonmás jelenséget a tükör- és árnyképhez, a védőszellemhez, a lélek-hithez és a halálfélelemhez köti, de megvilágítja a motívum meglepő fejlődéstörténetét is. Ugyanis a hasonmás eredetileg az én pusztulása elleni biztosíték volt, a »halál hatalmának erőteljes tagadása« (O. Rank) és valószínűleg a »halhatatlan« lélek volt a test első »hasonmása«.”⁸

A hasonmások visszavezethetőek az antik mitológiáig, amikor is az istenek átváltozásával, alakváltásával állt kapcsolatban – például Zeusz fölveszi magára Amphitryon alakját, hogy annak feleségével töltsön egy éjszakát. Később az európai romantika a saját emberi realitásának, lélektani és filozófiai problémáinak kifejezésére használta a hasonmásokat.⁹ „A korlátozott én véges határait a végtelenbe tágítja, majd a külvilágba ütközve azt ellenségesnek érzékeli, s a tudatban ez a létező világ ideálisra és reálisra hasadásához

4 „Skizofrénia: kóros állapot, amelyre jellemző a környező világhoz fűződő kapcsolat megszakadása, a visszavonulás a valóságtól, az autista gondolkodás. A skizofrénia kifejezésen olyan zavarok együttesét értjük, mint a gondolatok kórosságai (például a gondolatelvonás), hallási hallucinációk (egy hang megjegyzéseket fűz a beteg gondolataihoz), illogikus gondolatmenet, érzelmi közöny, társadalmi elszigeteltség, különös viselkedés (a beteg szemetet halmoz fel a lakásában, nyilvánosan magában beszél stb.). [...] A skizofrén archaikus világban él; ismeretei és intellektuális képességei nem romlottak meg irreverzibilis módon, de a gondolkodása olyan logikát követ, ami csak az övé, egocentrikus, mágikus. Morbid univerzumába begubózva tehetetlennek mutatkozik és közönyösnek a környező világ iránt; álmodozásainak magányában él.” Norbert SILLAMY, *Pszichológiai lexikon*, Bp., Corvina, 1997, 249–250.

5 *Magyar értelmező kéziszótár*, Bp., Akadémiai, 1987, 521.

6 *Pszichológiai lexikon*, szerk. Almásy Ágnes, Bp., Helikon, 2007, 162.

7 *Magyar szinonimaszótár*, Bp., Akadémiai, 1980, 162.

8 Sigmund FREUD, A kísérteties = S. F., *Művészeti íráskor*, szerk. ERŐS Ferenc, ARGEJÓ Éva, ford. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, HALASI Zoltán, IX, Bp., Filum, 2001 (Sigmund Freud Művei), 260.

9 Dosztojevszkij előtt többek között Edgar Allan Poe és E. T. A. Hoffmann is foglalkozott a kettős én témájával. Utóbbi szolgáltatta a jelenség egyik legismertebb és leggyakrabban vizsgált alkotását.

vezet. Az én önmagát egy végesből és egy végtelenből álló lénynek érzékeli, saját magában is megkülönbözteti a valóságos és ideális pólust, így nemcsak a külvilágot, hanem a belső világot is megduplázza.”¹⁰ A romantikus egyéniség, életérzés lelkesedése és szenvedélyektől való túlfűtöttsége eredményezi a végtelenre, végtelenségre irányuló vágyat, mely gyakran ellentéteket szül az én akarata és a sors között, konfliktust okozva a valóság és a fantázia világa között.

A HASONMÁS-JELENSÉG AZ IRODALOMBAN – DOSZTOJEVSZKIJ *GOLYADKIN ÚR HASONMÁSA* CÍMŰ MŰVÉNEK ELEMZÉSE

„Vagy ön, vagy én – de ketten együtt nem lehetünk.”¹¹

„A latin alter ego és a magyar hasonmás szavak inkább a képszerűséget domborítják ki: a másik én, a másik, aki olyan, mint én; a német Doppelgänger, az angol double és az orosz dvojnyik egyaránt a számszerűsége, az iker-jellegre utalnak.”¹² Az eredeti orosz cím (*Dvojnyik*) a kettes számnév főnevesült változata; vagyis már a cím előrejelzi a főszereplő megkettőződését, a szólamok dualitását. A Golyadkin beszélőnév: a golya szóból ered, ami szegény, élősdiebert jelent – és főhősünk pontosan ilyen, ezt ő is megállapítja magáról a mű egy pontján.

Dosztojevszkij elődjének, a Magyarországon, de még hazájában is kevésbé ismert orosz írónak, Antonyij Pogorelszkijnek dvojnyikja szelíd, rokonszenves, józan és realista jelenség, ám Dosztojevszkijnél a fenyegetőnek, romlottnak, értékét vesztettnek a kifejeződése. Golyadkint a túlzóvá váló önreflexió és az ebből fakadó belső megosztottság jellemzi. Dosztojevszkij (más műveihez hasonlóan) itt is az ellentéteket, emberi kettősségeket és ezek összecsapását ábrázolja az emberben.¹³ Már a mű elején szórakozott, folyton nevetségessé váló figurának írja le a narrátor idősebb Golyadkint, aki magában beszél, kacsintgat, s még saját szolgája szemében sincs semmiféle tekintélye. „(...) A műben a szerző összeszedte és formába öntötte legfontosabb gondolatait Pétervárról, a város társadalmáról, metafizikai és eszkatológiai teréről, az orosz történelemről, amely létrehozta az orosz csinovnyik típusát, az örök problémákról, az Isten és az ördög párharcáról az emberi szívben, a lélekről, amelyért megütköznek a jó és a rossz erői. (...) A hasonmás Dosztojevszkij egyik legbonyolultabb és legellentmondásosabb műve. Maga a szerző is nehezen tudta megítélni. Ítéleteinek spektruma helyenként egyenesen ellentmondó.”¹⁴

10 DUKKON Ágnes, *A hasonmás-téma megjelenése az orosz irodalomban*, Tanárképzés és tudomány, 1992/7, 278–279.

11 Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *Golyadkin úr hasonmása = Dosztójevszkij összes munkái*, ford. SZABÓ Endre, Bp., Révai, [é. n.], 110.

12 DUKKON, i. m., 277.

13 Uo., 280–281.

14 Olga GYILAKTORSZKAJA, *Egy bűnös lélek szenvedései (A hasonmás: „pétervári poéma”)*, ford. GORETITY József, Jelenkor, 2003/7–8, 776.

Ha saját korában nem is ismerték el érdemei szerint Dosztojevszkij művét, később jelentős hatása lett az irodalomra és más művészeti ágakra egyaránt, a hasonmás-irodalom kiemelkedő alkotásaként számos műnek vált ihletőjévé. Bár fantasztikus, természetfeletti jelleget mutat, mégis lélektani írásról van szó, többek között azzal a gondolattal játszik el, miszerint én vagyok saját magam legnagyobb ellensége. „Az, a ki most szemben ült az asztalnál Golyadkin úrral, senki más nem volt, – a Golyadkin úr roppant szégyenére – mint a Golyadkin úr tegnapi kísértete, egyszóval senki más, mint ő maga, Golyadkin úr; – nem az a Golyadkin úr, a ki most eltátott szájjal és a kezében megállt tollal ült a székén; nem az, a ki szeretett tömegben elvegyülni; s végül nem az, a kinek járása és magatartása azt látszott mondani: »Ne bántsatok, én se bántalak titeket.« – nem, ez egy más, tökéletesen más Golyadkin úr volt, de egyúttal tökéletesen olyan mint az; olyan természetű, olyan formájú, éppen úgy öltözve, éppen olyan félkopaszsággal a fején, egyszóval: semmi, de semmi sem hiányzott a tökéletes hasonlóságból, annyira, hogy ha egymáshoz állítják őket, hát senki, de senki sem mert volna vállalkozni annak a meghatározására, hogy melyik hát az igazi Golyadkin úr és melyik az utánzott, melyik a régi s melyik az új, melyik az eredeti és melyik a másolat.”¹⁵

Dosztojevszkij könyvében a jelentéktelen, láthatatlan Golyadkin címzetes tanácsnok úr szembe találja magát fiatalabb kiadásával, aki határozottabb, magabiztosabb és megnyerőbb, mint ő, sőt bármiféle gond nélkül érvényesül az életben, és sikerült mindent elérnie, amiről ő csak álmodozik. A fiatalabb jelző valójában csak a megkülönböztetésre szolgál, hiszen amint a fenti idézetből kiderül, külsőleg semmi nem utal rá, hogy hasonmása fiatalabb lenne nála. Az elbeszélő régi és új, első és második, eredeti és másolat, igazi és ál jelzőkkel is elkülöníti kettejüket.

Ami tovább bonyolítja idősebb és ifjabb Golyadkin kapcsolatát, az az, hogy nemcsak idősebb Golyadkin foglalkozik a hasonmásával, hanem a hasonmása is megfigyeli, és reagál rá. Ez tovább fokozza az idősebb Golyadkinban az üldözöttség érzését. Eleinte a fiatalabbat vonzza, az idősebbet taszítja a másik, aztán ez megfordulni látszik. Mindezek ellenére idősebb Golyadkin sokáig próbálná elsimítani az ellentéteket, kerülné a kellemtelenségeket, békülne hasonmásával; aki egyre elutasítóbban és megvetőbben viselkedik vele.¹⁶ „[...] Golyadkin báránynak, birkának érzi magát. Farkasként ez esetben, természetesen, az ifjabb Golyadkin lép fel. [...] az ifjabb Golyadkin »meglo-



¹⁵ DOSZTOJEVSZKIJ, *i. m.*, 52.

¹⁶ HALÁSZ László, *Hasonmás – Az ember kettőssége*, Bp., Scientia Humana, 1992, 29–36.

vagolja» a kiszolgáltatott idősebbiket: hol eltulajdonítja a munkáját, hol arra kényszeríti, hogy fizessen helyette tíz pirogot, hol nevetség tárgyává teszi az egész ügyosztály előtt, hol önszántából elkövetett aljasságra készíti.”¹⁷ Ifjabb Golyadkin az idősebb ellensége lesz, s kettejük adáz küzdelméről szól a történet. Ifjabb Golyadkin könnyedén kihasználja a naiv, bizonytalan, elveszett Golyadkint, akinek senki nem hisz, akivel senki sem törődik, így könnyű saját maga ellen fordítani. Segítője nincs, mindenki a hasonmás bűvkörébe kerül.

A mű egy reggeli ébredéssel kezdődik; ekkor még gyanútlanul figyeljük Golyadkint, amint kissé meggyűlik a baja azzal, hogy az álmot és a valóságot elkülönítse egymástól. Első útja a tükörhöz vezet, s később is gyakran visszatér hozzá. Hasonmása feltűnése után pedig többször hiszi azt az ajtóban álló ifjabb Golyadkinra, hogy a tükörben látja. „A másolás művelete a tükör-helyzetnek felel meg, megváltoztatva adja vissza az »eredetit«, visszatükrözi, csak hogy fordítottan, nem identikusan. (A latin »speculum« »tükör, tükörkép, mása valaminek« jelentéseket hordozza.) [...] Dosztojevszkij regényében a tükör nem csak (sic!) tematikusan jelenik meg, hanem a regény struktúráját is áthatja. Például a kezdő és befejező jelenet tükrös struktúrát képez, fantasztikus (álom) és (regénybeli) reális egymásban való tükröződése történik, így a közöttük húzható határvonal bizonytalanává válik.”¹⁸

Nehéz elkülöníteni, mi történik Golyadkin álmaiban és képzelgéseiben, s mi az, ami „valós” történés; ez is homályosabbá, misztikusabbá teszi a kisregényt, ezzel is többet bíz Dosztojevszkij az olvasó szabad értelmezésére. Golyadkin folyamatos megfigyelés alatt tartja magát, de ennek ellenére sem biztos abban, mi történik vele, körülötte. Többször elképzei bizonyos helyzetek lehetséges kifutásait – ezekben a képzelgésekben eleinte diadalmaskodik, később viszont hasonmása cselszövésének áldozata lesz. Visszatérő „rémálma”, hogy hasonmások egész hadserege lepi el a szobát, s ő ezáltal teljesen jelentéktelenné válik, elvész, megszűnik létezni.

A megkettőződés kérdése többféleképpen magyarázható.¹⁹ Lehetséges, hogy Golyadkin hasonmása megjelenik, és mindenáron „keresztbe akar tenni” az eredeti Golyadkinnak, ugyanakkor az is elképzelhető, hogy ez a másik Golyadkin csak az öreg tanácsnok képzeletében él, aki saját magát sodorja a kétségbeesés és az örület felé. Nehéz lenne eldönteni, hogy Golyadkin már a történet elején örült-e, és hasonmásának látványa ennek tünete, egyfajta kivetülés; vagy a hasonmása által elindított események miatt veszt el az eszét, okról vagy okozatról van-e szó. Ezzel összefüggésben áll Golyadkin fur-

17 GYILAKTORSZKAJA, i. m., 776.

18 DÁNÉLMónika, *Az intermedialitásszerepe orosz hasonmás-történetekben*, Iskolakultúra, 2002/6–7, 19. http://epa.oszk.hu/00000/00011/00061/pdf/iskolakultura_EPA00011_2002_06_07_013-024.pdf [Letöltés ideje: 2015. november 10.]

19 A megkettőződést a műben az isteni gondviselésnek tulajdonítják és a szíami ikrekhez hasonló csodának tartják. Golyadkinék egyik munkatársa, Antonovics Antal pedig arról számol be, hogy az egyik nagynénjével is megesett, hogy halála előtt kettős alakban látta magát.

csa tudatossága, önmegfigyelése – előre megjósolja, mi vár rá, megérzései, benyomásai, látomásai és álmai vannak. „Erős előérzete volt, hogy ott valami megint vár rá.”²⁰ Alig néhány oldallal később pedig: „[...] már előre mindent sejtett, mert már előre kitalálta, hogy mit keres itt e jövevény.”²¹ A hasonmás már pusztán fizikai megjelenésével elvesz valamit Golyadkintól: az egyetlenségét, egyszerűségét, egyediségét. Ez olyan érték, amit születésüinktől kezdve a magunkénak tudhatunk; megkérdőjelezés nélkül hisszük, nincs a világon még egy belőlünk, egyszerűek vagyunk, megismételhetetlenek. Immár azonban elveszett Golyadkin utánózhatatlansága, pótolhatatlansága: két Golyadkin van – két szerep, két jellem, két életút mutatkozik meg, két lehetséges variáció egyazon emberre.

A regény elején a főhős a tükörbe nézve szimbolikusan megkettőződik, később ez a látszólagos, mesterséges kettőség válik valóságossá, természetessé, kézzel foghatóvá.²² Kroó Katalin értelmezése szerint azzal egy időben, hogy Golyadkin beszédével szeretné helyes megvilágításba helyezni személyét, a viselkedését leíró szövegrész is egy bizonyos megvilágításba helyezi őt.²³ „Itt zavarában a földre szegezve tekintetét s legnagyobb meglepetésére a méltóságos úr cipőjén egy jelentékeny fehér foltot fedezett fel.”²⁴ A felfedezett folt az ambíción, a karrieren, a becsületen ejtett foltot jelentheti. Ez összefüggésben áll felbukkanó hasonmásával és azzal, hogy az egész mű során képtelen a kialakult helyzetet tisztázni, csak hebeg-habog, figyelme folyton elkalandozik („... de hogy van az, hogy én mindig nem az igazi dologról beszélek?” vagy „Ah, Istenem-Uram, hát miről fecsegek én megint?” 154.), ezért nem is érhet el sikereket, nem érvényesülhet, nem akadályozhatja meg, hogy ifjabb Golyadkin átvegye a helyét. Golyadkin belső és külső megnyilvánulásai az egész szöveget áthatják, meghatározzák, s ezáltal mint karaktert minősítik.²⁵ Önmagát is úgy írja le, mint akinek nehezebb esik kifejeznie magát, gyenge az ékesszólásban, s bár érzi a késztetést, hogy tiltakozzon az őt érő igazságtalanságok ellen, még sincs rá ereje. Fel-felbukkanó optimizmusa, hogy a dolgok biztosan jobbra fognak fordulni, ennek ellenére végigkíséri a művet.

A művet végigkísérő kérdések, hogy ha megjelenik még egy belőlem, azzal én eltűnök-e, megszűnök-e létezni. Csak akkor van értéke az embernek, ha egyedi? Mennyire feltevése a személyiségnek, az emberi létezésnek az egyszerűség, az egyediség, a megismételhetetlenség? Hogyan hat rám, ha azt az alapvető elképzelésem, hogy egyedül vagyok önmagamként a világon, egy hasonmás feltűnése lerombolja? Mit tesz az emberrel, ha

20 DOSZTOJEVSZKIJ, *i. m.*, 49.

21 *Uo.*, 51.

22 DÁNÉL, *i. m.*, 19.

23 KROÓ Katalin, *Szövegiség és metaszövegiség Dosztojevszkij A hasonmás c. művében = Nyelv, stílus, irodalom. Köszöntő könyv Péter Mihály 70. születésnapjára*, szerk. ZOLTÁN András, Bp., ELTE, 1998, 331–337.

24 DOSZTOJEVSZKIJ, *i. m.*, 149.

25 KROÓ, *i. m.*, 331–337.

egyértelműen helyettesíthető, pótolható? Dosztojevszkij nem ad kizárólagos válaszokat, szabad teret hagy az olvasónak.

A HASONMÁS (THE DOUBLE) CÍMŰ FILM ELEMZÉSE, ÉS ÖSSZEVETÉSE DOSZTOJEVSZKIJ MŰVÉVEL

„Szeretném azt hinni, hogy egyedi vagyok.”²⁶

Dosztojevszkij kisregényét Avi Korine és Richard Ayoade dolgozta át forgatókönyvvé, melyből utóbbi rendezett filmet. A médiumváltásból és az eltérő alkotói szándékokból fakadóan természetesen az eredeti mű és az elkészült film között vannak eltérések. A helyszín, a kor, a szereplők nevének és ezáltal a kulturális közegnek a megváltoztatása lehetővé teszi, hogy a történet aktualizálódjon, közelebb kerüljön a mai nézőhöz.

A film főszereplője, Simon James (Jesse Eisenberg) fiatal irodai dolgozó, aki folyamatos megaláztatást szenved el, és képtelen sikereket elérni. Kollégái gúnyt űznek belőle, munkájával nem tudja kivívni főnöke elismerését, a kiszemelt lány, Hannah (Mia Wasikowska) megszerzése elérhetetlen célnak tűnik. Ezekbe a szürke hétköznapiakba érkezik meg James Simon, az ő tökéletes hasonmása, aki azonban a főhőssel ellentétben dörzsölt, gátlástalan, és bár mindenkivel fölényesen, lekezelően beszél, a munkatársak, a főnök, sőt még a Simon által rajongásig szeretett Hannah is azonnal megkedvelik. James, az utód mindenben jó, amiben Simon, az előd nem; az azonban rajtuk kívül senkit sem érdekel, sőt észre sem veszik, hogy kettejük külseje teljes mértékben megegyezik.

A film átveszi a könyvből ismert tükör-motívumot. Az első jelenetben Simon a metrón utazva szinte kívülállóként szemléli magát a tükörben; később pedig, amikor az édesanyjával beszél telefonon, a szemben lévő ablaküvegen tükröződik vissza az arca, valósággal farkasszemet néz magával. Amikor legközelebb tükörbe néz, már nem csak átvitt értelemben van több belőle. A történet abszurditását felvállalva a film nem mellőzi a humort és az ironiát. Simon ügyetlenkedései révén folyton nevetséges helyzetekbe kerül, de ezen túlmenően is találhatunk tragikomikusnak ható elemeket. Simon meglátogatja édesanyját az idősök otthonában, együtt nézik meg munkahelyének tévéreklámját, ami azzal próbálja meg a lehetséges munkavállalókat jelentkezésre buzdítani, hogy azt hangoztatják, náluk megbecsülik az embereket, mert tudják, hogy mindenki *különböző*. Ebben a reklámban Simon is szerepel, de még a saját anyja sem veszi észre mások között. Amikor pedig a főnök bemutatja James Simont, mint új kollégát, aki beszámol róla, hogy egyedül őt nem bocsátották el, amikor előző munkahelye becsődölt, „pedig azt a csótányok sem élték túl”, és hogy vigyáznia kell, mert hamarosan őt is kitűrhatja a helyéről. Hannah-t is többször az ablak előtt, azon keresztül vagy éppen a tükörből látjuk; egyik széttépett rajza, melyet a kukából kihalászva Simon összeragasztott, Magritte *A tiltott*

26 *A hasonmás (The Double)*, rendező: Richard AYOADE, forgalmazó: Vertigo Média Kft., 2014.

másolat című festményét juttathatja eszünkbe. Ám nemcsak ezekben a részletekben fedezhetjük fel a hasonmásokra való utalást: a Hannah-t öngyilkossági kísérlete után kezelő orvos ugyanúgy néz ki, mint a munkahelyükön lévő portás.

Simon és „másik énje” először összebarátkoznak, ám a két fél között húzódó ellentéteknek előbb-utóbb felszínre kell törniük. Simon nem annyira tehetetlen és passzív, mint Golyadkin úr; egy ponton túl próbál szembeszállni gonosz hasonmásával (például felfedi Hannah előtt, hogy James mellette más lányokkal is találkozgat). Amikor pedig James már Simon édesanyjának temetésén is átvinné a helyét (ekkor veszi észre először valaki – James Simon egyik barátnője a sok közül –, hogy ők ketten ugyanúgy néznek ki), ellentétük és küzdelmük eljut a fizikai agresszió szintjéig: Simon megüti James-t. Ekkor derül ki, hogy ami James testével történik, azt Simon teste is elszenvedti, ugyanis mindkettejük orra vérezni kezd. Simon még egyszer, utoljára a tükörbe néz, és megvágja magát azzal a késsel, amit előtte James használt ellene, majd egy szimpla biccentéssel elköszön a tükörképétől. Adott a végső megoldás: Hannah házáról leugorva súlyos sérüléseket szerez, de mivel korábban kihívta a mentőket, megkapja a szükséges orvosi ellátást és feltételezhetően életben marad (egy korábbi öngyilkosság szemtanújaként Simon tudta, hogyan élheti túl a zuhanást). Ágyhoz bilincsel hasonmása, James pedig végignézi Simon tettét és belehal sérüléseibe.

„A legtöbb ember egyéniségnek gondolja magát, mintha nem lenne hozzá hasonló az egész bolygón. Ez a gondolat hajtja őket, hogy kikeljenek az ágyból, egyenek, tegyék a dolgukat, mintha minden rendben lenne” – fogalmazza meg Lloyd Tate Ayoade filmjeinek vezérgondolatát.²⁷ A film bravúrosan kapcsolja össze az egyéniséget és a sokszorosítást a fénymásolás metaforájában. Hannah fénymásolóként dolgozik, Simon sokáig csak úgy tud a közelébe férkőzni, hogy mindennap másoltatni akar. Épp emiatt a film elején egy példányban nyomtat ki egy dokumentumot, aztán elmegy fénymásoltatni – s ő is ehhez hasonlóan kettőződik majd meg. Továbbá Ayoade ügyesen játszik a hetes számmal, ami köztudottan mágikus erejű. „Simon folyvást hangoztatja: hét éve dolgozik a cégnél. A hét év pedig a közhiedelem szerint annak az egysége, amennyi idő alatt egy emberben minden sejt lecserélődik – mondhatni, amennyi idő alatt új emberré válik. Csak itt az »új ember« szófordulat egy kicsit máshogy értendő.”²⁸ Hasonmása egyszerre bukkan fel önmaga egy másik változataként és új emberként; James jelenléte ráébreszti Simont élete szerencsétlen, sivár voltára és saját passzivitására, mely részben ebbe a helyzetbe sodorta; végül pedig radikális változtatásokra sarkallja. Bár korábban csak csendben tiltakozott,

27 Soós Tamás, *Az egyéniség nyomában*, Filmkultúra, 2014. április 3. <http://www.filmkultura.hu/?q=cikkek/az-egy%C3%A9nis%C3%A9g-nyom%C3%A1ban-%E2%80%93-richard-ayoade-hasonm%C3%A1s> [Letöltés ideje: 2017. február 13.]

28 Kovács Bálint, *Ebből a paliból kettő sem elég*, Origo Filmklub, 2014. április 3. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20140403-a-hasonmas-kritika-richard-ayoade-jesse-eisenberg-mia-wasikowska.html> [Letöltés ideje: 2017. február 13.]

egyszer elérkezik a töréspont: önmagából kikelve bizonygatja, hogy ő is valaki, igenis létezik, hiába állítják róla és kezelik úgy, mintha az ellenkezője lenne igaz. Végül sikerül Hannah-t kiszakítania James bűvöletéből, a lány megtalálja Simon kabátjában a neki szánt fülbevalót és a füzetet, amibe összegyűjtötte széttépett rajzainak darabjait. Ekkor „látja” először Simont, s felismeri benne a rokonlelket. A film végén Simon leszámol hasonmásával, miközben maga is jelentősen átalakul.

James könnyedén tudja érvényesíteni magát és nem okoz neki gondot a beilleszkedés, a babérok learatása és a nőkkel való ismerkedés, azonban Simonnak is vannak olyan (jó) tulajdonságai, amelyek viszont James-ből hiányoznak. Az idősebb Golyadkin és Simon James ugyanannak a karakternek – az elődnek, az elsőnek, az eredetinek –, feleltethető meg a két műben. Jellemzően introvertált személyiségek, magányosak, visszahúzódnak. Társas kapcsolataikban félénkek és bátortalanok, nehéz helyzetbe kerülve nem tudnak kiállni önmagukért. Majdhogynem megállás nélkül elnézést kérnek a balul elsült dolgokért – és egész létezésükért. Amikor feletteseik előtt kínos szituációba keverednek, mindketten azzal védekeznek, hogy „ez nem én vagyok”. (Például amikor Simont nem engedik be a kötelező vállalati bálra, mert nem szerepel a nyilvántartásban, hivatalosan nem létezik. Golyadkin ugyanígy nem szívesen látott vendég a felettese házában rendezett ebéden. Mindketten szégyenszemre elbújnak, kívülről lesnek be.) Ugyanakkor becsületesekek, alkalmazkodóak, jóindulatúak, minden helyzetben szelíden és jámboran nyilvánulnak meg. (Például idősebb Golyadkin minden apró segítséget bőséges fizetéssel hálál meg; Simon egy alvó hajléktalanra adja a cipőjét.) Ezek a személyiségjegyek összeadódva ítélik őket az áldozat szerepére, ismételten visszaélnék jóságukkal, kihasználják őket. A fiatalabb Golyadkin, illetve James Simon – az utódok, a másodíkok, a másolatok –, tulajdonságai az előzőek szöges ellentéteiként vezethetőek le: extrovertált személyiségek, gátlástalanok, könnyen ismerkednek, határozott, magabiztos a kiállásuk és a fellépésük. Tudják, mit akarnak és meg is szerzik, gondolkodás nélkül átgázolnak másokon, önző érdekemberek, akik nem riadnak vissza a manipulációtól.

Ahogy a bevezetésben jeleztem, a hasonmás legelemibb funkciója az irodalmi és a filmművészeti alkotásokban, hogy rávilágítson a főszereplő életének gyenge pontjaira, csalódásaira, bukásaira, azonban sokszor az is megmutatkozik, milyen erényekkel rendelkezik az „eredeti”, melyek azok az értékek, amikről nem szabad lemondania.

Metercsik József Dávid (1991) Debrecen. Debreceni Egyetem kommunikáció- és médiatudomány mesterszakos hallgatója, a DETEP és a Hatvani István Szakkollégium tagja.

Metercsik József Dávid

INGYEN A SZÁD SEM ÉR ÖSSZE: A FREEMIUM TAKTIKA

1. BEVEZETÉS

Dolgozatom témájaként a freemium modellt választottam, amit a marketing, a közgazdaságtan és számítógépes játékok közös halmazában vizsgálok. A legtágabb értelemben foglalkozom azzal, hogy miért is népszerű a freemium modell, de hogy ezt az óriási témakört kezelhetővé tegyem, elsősorban a freemium modellek közgazdaságtani alapjait szeretném bemutatni. Emellett az ingyenesség mögött álló pszichológia megértésére is törekszem, illetve annak a bemutatására, hogyan használhatjuk fel modern világunkban az ingyenességet¹ mint marketingeszközt. Témaválasztásom aktuális, hiszen a 21. században a költségmentesség modelljét egyre több cég alkalmazza. Például internet vagy televíziós csomag vásárlása esetén nem kérnek el külön díjat a beltéri egységekért, sem pedig a modemért (persze ezeket a díjakat a szolgáltató elszámolja mint beüzemelési díjat, vagy beleépíti a havidíjba), de mivel rejtetten jelentkező költségekről van szó, úgy érezhetjük, hogy jól jártunk, és ezáltal jobb élményként marad meg a vásárlás. Dolgozatom a tudományos ismeretterjesztés feladatát látja el, a végén található kifejtett és kevésbé kifejtett példák saját tartalommarketing témakörben végzett alapkutatásaim eredményei.

2. INGYENESSÉGRE ÉPÜLŐ GAZDASÁGI MODELLEK

Ahhoz, hogy a freemium modellt elemezni tudjam, be kell mutatnom azokat a gazdasági modelleket, amelyek a pénzpiachoz kapcsolódnak, de az ingyenesség formái is megjelennek bennük. Hiszen csak a többi modellhez viszonyítva érthetjük meg teljesen a freemium rendszerét. Az ingyenességre épülő gazdasági modelleket, a közvetlen kereszttámogatást, a háromszereplős vagy kétoldalú piacokat és a freemiumot Chris An-

1 „A free szó hasonlóan a friend szóhoz, az óangol freon és a freogan szóból ered, amelynek jelentése szeretni, szabaddá tenni, a szabad jelentés pedig azért kapcsolódott a szó jelentéséhez, mert ezeket a szavakat csak a szabad klán tagokra használták” Chris ANDERSON, *Ingyen! A radikális árképzés jövője*, ford. GARAMVÖLGYI Andrea, Bp., HVG Kiadó Zrt., 2009, 32.

derson *Ingyen! A radikális árképzés jövője* című könyve alapján mutatom be.² Anderson szakértőnek számít a témában, számos cégnek adott tanácsot arról, hogyan építhetnék be az ingyenességet a gazdasági modelljükbe, megszerezve ezáltal egy további versenyelőnyt. Dolgozatom vázát az ő munkásságára építem fel, könyvét tartalommarketing kutatóként olvasom. Anderson munkássága szakmai konszenzussá vált, és mindenki számára fontos lehet, aki stratégiai tartalomgyártásba kezd, ezért megkerülhetetlen, hogy megemlítssem az általa ismertetett modelleket:

- **Közvetlen keresztámogatások:** Leggyakrabban egy fizetős termék támogatja az ingyenes terméket, ezek az ún. veszteségvezetők. Közvetlen keresztámogatásnak nevezhetjük, az 'egyet fizet, kettőt kap' módszert is.³
- **Háromszereplős vagy kétoldalú piacok:** Ezt a rendszert a médiumok használják leggyakrabban, a tartalmat ingyenesen megkapja a fogyasztó, de hirdetésekkel helyeznek el benne, ezzel pedig maga a fogyasztó lesz a termék.⁴
- **Freemium:** Digitális termékek népszerűsítésére, és eladására használják a modellt, amely (a legtöbb esetben) két lehetőséget kínál fel nekünk, használhatjuk egy program alapverzióját, vagy megvehetjük a prémium verziót.⁵ Az alapprogram mindig a fizetős verzió lebutított változataként jelenik meg, ez bizonyos funkciók korlátozását jelenti. A lebutított szót azért használom, mert hazánkban kategóriává vált. A következő fejezetben részletesen is szó esik arról, hogy milyen lebutításokkal, korlátozásokkal találkozhatunk ebben a modellben.

3. FREEMIUM KORLÁTOZÁSAI

A cégek igen változatos korlátozásokat építhetnek be a freemium modellbe, ezzel az egyetlen céljuk az, hogy a profitot maximalizálni tudják (a korlátozott verzió is tartalommarketing, hiszen az ingyenes verzió teaserként hat, ezért a vásárlási folyamatot pszichológiailag és tartalommal is vezérli). A freemium mint marketingfogás, egy konkrét eljárás, ami azt mutatja, hogy még ennél is jobbhoz juthatsz, ha fizetsz érte. Ez nem mindig plusz tartalom, mert lehet plusz szolgáltatás is, illetve bizonyos esetben egy olyan funkció, amely kényelmesebbé teszi a vevő életét. Ez azért fontos, mert a kényelem és a zavaratlanság mellett ma már előnynek számít az időspórolás, a bennfentesség és a presztízs. A korlátozásokkal az ingyenes, lebutított verzió pozícionálja a fizetős verziót, amely így jobb ajánlatnak tűnik. Ezért fontosnak tartom, hogy bemutassam dolgozatomban azokat a korlátozásokat, amelyeket a freemium rendszerbe építenek be. Az egyensúlyt az ingyenes és a prémium funkciók között nem könnyű megtalálni, igen nagy bevételkieséssel

² Uo., 39–43.

³ Uo., 39.

⁴ Uo., 41.

⁵ Uo., 43.

járhat az, ha ez az arány nem optimális. Ebben a fejezetben bemutatom a modellben található változatos korlátozásokat. A freemium rendszerben található különféle korlátozásokat és módszereket Chris Anderson egyik 2009-es előadása alapján Jason Kincaid 5 típusba sorolva foglalta össze:⁶

- **Feature limit:** Funkcióbeli korlátozást helyezhetünk el a program ingyenes verziójában, amitől a program még működőképes, de valamilyen kényelmetlenséget okozó funkciót tesznek bele, amely teljesen fölösleges, és rontja az élményt (ezt használták fel a Fraps képernyőrögzítő program esetében is, amelyről bővebben a következő fejezetben lesz szó. Ez a korlátozás például a zajszintet emelte meg.)
- **Time limit:** A program ingyenes verziójában időbeli korlátozást is elhelyezhetünk, ami a program teljes működésére vonatkozhat (pl.: csak két hétig használható), de akár egy funkciót is korlátozhatunk, ha csak bizonyos intervallumot képes rögzíteni, vagy egy fájlkonvertáló esetében időbeli korlátozás jelent, ha csak bizonyos hosszúságú klipeket tudunk átalakítani egy másik fájltypusba.
- **Capacity limit:** A programban tárhelybeli korlátozást is elhelyezhetünk, ezzel a módszerrel leggyakrabban az e-mail szolgáltatásoknál és a felhő alapú adatmegosztó-honlapokon találkozhatunk.
- **Seat limit:** A „helyfoglalást” is korlátozhatjuk. Tegyük fel, hogy egy webináriumot készítünk, amelyhez ingyenesen csak tíz személy csatlakozhat, a fizetős felhasználók azonban korlátlan számban. Ez a korlátozás azért fontos, mert így sokan akarnak majd az első tízben lenni. Amennyiben már megszokták, hogy az első tízben benne vannak, hozzászokhatnak a tartalomhoz is, ezért később lehet, hogy már hajlandók fizetni is érte.
- **Customer class limit:** Korlátozást szabhatunk egy cég életkora alapján is, csak egy bizonyos életkor, vagy jövedelem felett kell fizetnie a teljes programért. Ilyen lehet, ha a szoftverünket ingyenessé tesszük az öt évnél fiatalabb vállalkozások számára.

3.1. Freemium korlátozásai a gyakorlatban

A következő pár oldalon egy általam gyűjtött listában szeretném szembeállítani az alapszintű felhasználóknak szánt elektronikus termékeket a prémium kategóriás változattal azért, hogy szemléltessem, milyen változatos módjai vannak a korlátozásnak. Érdekes megfigyelni, hogy a Preziben két korlátozást is bevezettek, így akarják még jobban hangsúlyozni a fizetős verzió előnyeit, a Daemon Tools pedig a felhasználói támogatásban is korlátozásokat helyez el.

⁶ Jason KINCAID, *Startup School: Wired Editor Chris Anderson On Freemium Business Models*, TechCrunch, 2009. október 24. <http://techcrunch.com/2009/10/24/startup-school-wired-editor-chris-anderson-on-freemium-business-models/> [Letöltés ideje: 2015. december 1.]

	<i>Ingyenes</i>	<i>Prémium</i>	<i>Korlátozás típusa</i>
Prezi	4 GB tárhely Adatvédelmi módosítások (de nem rejthetjük el a prezentációkat) Elérés mindenféle készülékből Kiemelt támogatás	Korlátlan tárhely (Pro verzió) Adatvédelmi beállítá- sok (teljes, akár rejtett prezentációt is készíthe- tünk) Elérés mindenféle készü- lékből Kiemelt támogatás Képszerkesztő eszközök Offline szerkesztés	Capacity limited Feature limited
Fraps	Videó és képrögzítés, az ingyenes verzióban be- leégeti a program a saját logóját.	Videó és képrögzítés víz- jel nélkül.	Feature limited
Virtual Dj	A program médialejátszó- ként működik, azonban nem működteti a külső hangkártyákat, így nem lehet egyidejűleg bele- hallgatni, és játszani is két külön zenét.	A program prémium ver- ziója feloldja ezt a korlá- tozást.	Feature limited
DAEMON Tools	Legfontosabb mount esz- közök Reklámok Limitált támogatás	Élettartam alapú frissítés (personal licence) További funkciók Reklámentesség 24/7 támogatás	Feature limited

Bandicam	Hasonlóan mint a Fraps, a Bandicam is vízjellel látja el az ingyenes verzió által készített képeket.	Videó és képrögzítés vízjel nélkül.	Feature limited
Bitrix24	Külső hozzáférési lehetőség: 12 db 5 GB tárhely	Végtelen számú külső hozzáférési lehetőség (standard licence) 100 GB tárhely	Capacity limited
Gmail	15 GB tárhely	100 GB tárhely	Capacity limited
Wordpress	Wordpress.com cím 3 GB tárhely Reklámok Közösségi támogatás	Egyedi domain cím 13 GB tárhely Jobb testreszabhatóság Videó tárolási lehetőség Reklámentesség Direkt marketing támogatás	Capacity limited Feature limited

Most, hogy bemutattam a freemiumban található korlátozásokat, a következőkben a vásárlási folyamat öt lépcsőjét, majd a vásárlási kockázatokat ismertetem, mert ezek által könnyen megérthetjük az ingyenesség hatásmechanizmusát.

4. FREE HUGS – AZ INGYENESSÉG ELEMZÉSE

Papp-Váry Árpád *JPÉ marketing* című könyvében a fogyasztók első gondolatát, egy Allan Pease és Paul Dunn által használt rövidítéssel foglalja össze, ez az úgynevezett MAJNE-elv, amiben a vásárló azt a kérdést teszi fel magában, hogy „mi a jó nekem ebben?”.⁷ A fogyasztó csak úgy léphet tovább a vásárlási folyamat következő lépcsőjére, ha talál egy számára racionálisnak tűnő indokot, csak ezután keletkezhet szükséglet. A vásárlási folyamatot Papp-Váry a könyvében Engel-Blackwell 1973-as modelljén keresztül öt lép-

⁷ PAPP-VÁRY Árpád, *JPÉ marketing: Elmélet és gyakorlat józan paraszti ésszel*, Bp., Századvég, 2009, 121–129.

csőben szemlélteti.⁸ A vásárlási folyamat természetesen nem az impulzus- és nem is a rutinvásárlásokra, hanem csak az összetettebb vásárlásokra vonatkozik, az említett modell lépései pedig a következők:

1. Problémafelismerés (fogyasztói szükséglet kialakulása)
2. Keresés (információk gyűjtése)
3. Alternatívák értékelése
4. Választás majd vásárlás
5. Vásárlási utáni tapasztalat

Az ingyenesség a MAJNE-elv és a vásárlási folyamat modellje szempontjából is mindig legitim, hiszen a fogyasztó úgy gondolja, hogy ő nem veszíthet az „üzleten”, még a legrosszabb esetben sem, hiszen ha egy teljesen használhatatlan terméket kap, akkor is rászűtheti, hogy „ingyen volt”.

4.1. Az ingyenesség pszichológiája

Anderson szerint „A legtöbb vásárlásnak megvan a maga haszna és kockázata. De ha valami INGYEN! van, megfelelkezünk a kockázatokról. Az ingyenesség [...] hatására az ingyen kínált termék értékesebbnek tűnik, mint amilyen. Miért? Azt hiszem azért, mert az ember ösztönösen fél a veszteségtől. Az ingyenesség [...] a félelemmel van kapcsolatban. Ha az ingyenes terméket választjuk, úgy látjuk, semmit sem veszíthetünk, hiszen ingyen van”.⁹ A fenti idézet azért szükséges, mert kiválóan rámutat, hogy egy vásárlás előtt a kockázat gátat képezhet, és akár meg is akadályozhatja azt. De milyen kockázatok léteznek? Philip Kotler *Marketingmenedzsment* könyvében a vásárlási kockázatokat hat pontban foglalta össze.¹⁰

1. Funkcionális kockázat: A termék vajon a várakozásnak megfelelően teljesít majd?
2. Fizikai kockázat: A termék veszélyezteteti használója vagy mások testi épségét vagy egészségét?
3. Pénzügyi kockázat: Vajon a termék megéri a kifizetett árat?
4. Társadalmi kockázat: A termék miatt kell-e mások előtt szégyenkezni?
5. Pszichológiai kockázat: Hogyan hat a termék a szellemi egészségre?
6. Időkkockázat: Vajon nem fogja felemészteni a szabadidőmet, ha elromlik és meg kell javítani (freemium esetében: vajon van-e rá szabadidőm)?

Az ingyenesség és az ingyen szó hatásmechanizmusa tehát úgy működik, hogy a kockázatokat eltünteti (az időkkockázat kivételével), így minimalizálja a veszélyforrásokat és maximalizálja a „vevő” hasznát. Az ingyenesség még a garancia csábítóerejét is felülmúlja, hiszen meggyőző az, ha vásárlunk egy terméket, és egy éves, vagy teljes visszafizetési

⁸ Uo., 129.

⁹ ANDERSON, i. m., 93.

¹⁰ Philip KOTLER, Kevin Lane KELLER, *Marketingmenedzsment*, ford. DÓCZY Balázs, DOUBRAVSZKY Júlia, NÉMETH Ádám, Bp., Akadémiai, 2006, 274.

garanciát kapunk, de mégis megvan az esélye, hogy valami miatt végül nem tudjuk ezt érvényesíteni. Ha összevetjük a freemium korlátozásaival, akkor feltűnhet, hogy az öt korlátozás közül kettőnek (feature limit, time limit) beazonosíthatjuk a vásárlásbeli kockázati párját (funkcionális kockázat és időkockázat). Ahogy már korábban is írtam, ez azért fontos, mert érzékelteni kell a fogyasztókkal a díjmentes verzió hátrányait, hiszen ha nem keletkezik hiányérzet az ingyenes program használatakor, akkor soha nem fogják a prémium verziót választani. Az díjtalan kipróbálási lehetőség az emberi kíváncsiságot használja ki. Hiszen örömezzet okozhat, hogy rátaláltam valamire. Az ingyenesség kultúraátvivő erőt is birtokol, hiszen bővíti a világunkat, naponta rengeteg tartalom kerül fel az internetre, amivel egy olyan kultúraépítést, közreadást és tárhelyet tesz lehetővé az internet, ami folyamatosan bővül.

5. FREEMIUM TIPIZÁLÁSA

Most elhagyom Andersont és saját kutatásomat mutatom be. A freemiumnak több típusa is van, ezek beazonosításához két tényezőt kell megfigyelnünk: egyrészt, hogy az adott freemium szoftver rendelkezik-e prémium verzióval, és hogy a modellben megtalálható-e a mikrotranzakció (amely segítségével az applikáción belül új kiegészítőket, tartalmakat, funkciókat vásárolhatunk). Dolgozatomban nem tekintem freemiumnak azokat az ingyenes programokat, amelyek sem prémium verzióval, sem beépített mikrotranzakcióval nem rendelkeznek. A tipizálás során két dolgot vizsgállok, hogy egy ingyenesen elérhető program rendelkezik-e prémium verzióval, és hogy az adott program rendelkezik-e mikrotranzakcióval. Amennyiben az egyik feltétel teljesül, úgy freemiumnak tekintem a szoftvert. Hiszen a legtöbb esetben a mai ingyenes játékok nem rendelkeznek klasszikus prémium opcióval, de ez nem jelenti azt, hogy ezek a játékok nem a freemium modellt használják, hiszen a mikrotranzakciók beépítésével a felhasználó (a klasszikus prémium verziókhoz hasonlóan) jobb, kényelmesebb, vagy egyedibb (prémium) játékményt kaphat, amennyiben valós pénzt költ az egyébként ingyenesen letölthető játékban.¹¹ A két szempont érvényesítése alapján hat lehetőség merül fel, pipával jelölöm azokat a lehetőségeket, amelyekre dolgozatomban freemiumként tekintek:

- **Alapprogram, nincs prémium verzió, nincs mikrotranzakció:** Ilyenek a flash játékok, vagy egy olyan videojáték, amely a játékon belüli reklámelhelyezésből tartja fenn magát. Ilyen volt például a BMW M3 Challenge, amit a BMW 2008-as M3-as modelljének a népszerűsítéséhez készítettek (ez a módszer is a tartalommarketing szemléletét képviseli). Ezt a típust a prémium funkció és a mikrotranzakció hiánya miatt nem tekintem freemiumnak.

¹¹ A freemium meghatározásáról és arról, hogyan is jelenik meg a mai játékpiacon az 6.1. fejezetben bővebben lesz szó.

- **Alapprogram, nincs prémium verzió, van mikrotranzakció:** Az Army Defense applikációban medálokat lehet venni, amelyeket játékon belül skillekre, több életre, fegyverek továbbfejlesztésére költhetünk. Ahogyan a fejezet bevezetőjében írtam, dolgozatomban azokat a szoftvereket is freemiumnak tartom, amelyek nem rendelkeznek prémium funkcióval, de megtalálható bennük a mikrotranzakció.
- **Alapprogram, van prémium verzió, nincs mikrotranzakció:** Erre példa az Accuweather applikációja, amelyben van egy PRO (prémium) verzió, amely reklámentességet kínál, azonban a programon belül mikrotranzakciókat nem találhatunk.
- **Alapprogram, van prémium verzió, mikrotranzakció az alapprogramban és a prémiumban is van:** Ilyen például a Team Fortress 2 című számítógépes játék, amelyet dolgozatom végén hosszabban elemzek.
- **Alapprogram, van prémium verzió, mikrotranzakció csak az alapprogramban van**
- **Alapprogram, van prémium verzió, mikrotranzakció csak a prémiumban van**

A freemium modellen belül tehát három típust különböztethetünk meg. A logika azt diktálja, hogy a felsorolásban található utolsó két típus is létezik, a gyakorlatban azonban ezekre nem találtam példát. Erre az lehet a magyarázat, hogy a mikrotranzakció mindig összekapcsolódik a profittal, így akik modelljükbe beleépítik ezt a lehetőséget, azok az alap- és a prémium felhasználóktól is szeretnének bevételt szerezni. A freemium tehát több típusban is létezik, azonban a tipizálás után felmerül a kérdés, hogyan tartható fenn egy freemium rendszer, ha a program ingyen is elérhető.

6. REPÜL A BÁLNA!

Ahogy Anderson fogalmaz a „feljövőben lévő, ingyenes on-linejáték-piac nagy része a freemium modellt alkalmazza. Ezek a játékok elsősorban on-line, sokszereplős játékok, amelyeket ugyan ingyen lehet játszani, de pénzt is lehet velük keresni, ha a legelszántabb játékosoknak virtuális jószágokat¹² (frissítéseket, ruhákat, új szinteket stb.) ajánlunk megvételre”.¹³ Felvetődik az a kérdés is, hogy vajon az előbb említett „elszánt játékosok” hány százalékát jelentik egy teljes közösségnek. Dojcsák Dániel a hwsz oldalon Swrve kutatását elemezte,¹⁴ amely választ ad a kérdésre. A tanulmány szerint a free-to-play játékosoknak csak csekély része, 1,5%-a hajlandó fizetni, havonta körülbelül 15,27 dollárt

12 Ezekre az előző fejezetben mikrotranzakcióként hivatkoztam.

13 ANDERSON, *i. m.*, 225.

14 DOJCSÁK Dániel, *Tényleg ingyen játszottunk mobilon*, hwsz.hu, 2014. március 04. <http://www.hwsz.hu/hirek/51899/freemium-mobil-videojatek-piac.html>. [Letöltés ideje: 2015. december 6.]

költenek, a teljes bevétel fele a felhasználók 0,15%-ától származik. Ezt a kis arányt azal magyarázzák, hogy a felhasználók között van egy szűk réteg, amely kiugróan magas pénzt költ ezekre az ingyenes játékokra, ők az úgynevezett bálnák, a rendszer fenntartóhatósága részben az ő érdemük.

6. 1. Freemium a játékok világában

A freemium modellt az elektronikus termékeknél is használják, ugyanilyen elektronikus terméknek tekinthető egy számítógépre vagy okostelefonra készített játék. A elektronikus játékok világában ma már kevésbé használják a freemium kifejezést, inkább a free-to-play elnevezés az elterjedtebb. A free-to-play rendszer lényege az, hogy a cég vagy egy készítő „ingyen kínálja a játékát, annak reményében, hogy abból pénzt tud szerezni úgy, hogy hirdetések, prémium tartalmakat és kiegészítő termékeket kínál fel az ügyfeleknek”.¹⁵ Ám ezek a játékok és applikációk a legtöbb esetben mégsem teljesen ingyenesek.

6. 2. Hogyan fizetünk egy ingyenes applikációért?

Amikor egy applikációt akarunk letölteni az okostelefonunkra, akkor szinte minden programnál választhatunk az ingyenes és a fizetős verzió között. Amennyiben az ingyenes verziót választjuk, a személyes adatainkkal fizetünk, hiszen minden applikáció hozzáférést kér a telefonunk egyes funkcióihoz, de nem minden esetben azért kér hozzáférést, mert az adott program működtetéséhez ez valóban szükséges. A személyes adatainkhoz való hozzáférés számukra azért minősül fizetségnek, mert így algoritmusokkal pontosabb buyer personát készíthetnek rólunk, és így személyre szabottabb és hatásosabb reklámokat kínálhatnak fel, akkor amikor a készülékünk az internetre kapcsolódik. Azonban egy ingyenes applikációért nemcsak közvetetten, hanem közvetlenül is fizethetünk.

6. 3. Milyen megvásárolható tartalmakat találhatunk egy free-to-play játékban?

A megvásárolható tartalmakat több típusra oszthatjuk, olyanokra, amelyek hatással vannak a játékmenetre, és olyanokra, amelyek nem. Nincs hatással a játékmenetre egy kozmetikai kiterjesztés, amely a játékos külsejét változtatja meg. Megkülönböztetjük azt is, hogy egy kiterjesztés elérhető-e bizonyos időráfordítással, vagy csupán pénzért vásárolható meg. Ilyen a League of Legends és a Dota 2 játék is, amelyekben pénzért különböző hősöket, és hozzájuk különböző skineket (alternatív karakterkinézetek) tudunk vásárolni. Amíg a játszható hősök között képességben és attribútumokban találha-

15 „they offer games for free and hope to monetize through advertising or upselling customers to premium content and ancillary products.” Yannick LEJACQ, *Something For Nothing: How The Videogame Industry Is Adapting To A ‚Freemium’ World*, ibitimes.com, 2012. szeptember 15. <http://www.ibitimes.com/something-nothing-how-videogame-industry-adapting-freemium-world-789466> [Letöltés ideje: 2015. december 6.] Az idézet a főszövegben saját fordításban olvasható.

tunk különbséget (persze ezek a különbségek nem jelentenek jobb játékelményt, vagy előnyt a játékban), addig a hőshöz vásárolható skinek szerepe csakis esztétikai,¹⁶ ezek az adott hőshöz tartozó alternatív kinézetek nem adnak sem több életerőt, sem nagyobb védelmet, mindössze megkülönböztető funkcióval bírnak, azaz általuk egyediben nézhet ki a játékosunk.

Az Angry Birds Stella című játékban négy lövéssel kell teljesítenünk egy pályát, azonban aranyért cserébe kapunk egy plusz lövésre feljogosító kiegészítést, de ha nincs időnk arra, hogy a játékbeli aranyat gyűjtsünk, pénzért is megvásárolhatjuk. A Candy Crush-ban szintén gyűjthetünk aranyat (bár csak bizonyos események alkalmával), ezeket felhasználhatjuk úgynevezett segítségerek (booster, power up), extra lépések és ticketek vásárlására, melyek mind hatással vannak a játékmenetre, mert segítségükkel könnyebb lesz az előrejutás. A Hearthstone című játékban 1-2 játékidővel szerezhetünk boostereket, de megtehetjük ezeket anyagi ráfordítással is. Ezek a boosterek kártyákat tartalmaznak, a játékban körülbelül 743 kártyát gyűjthet össze egy játékos, egy mérkőzés alkalmával azonban csak harmincat választhat, de a sok kártya így is előnyt biztosít, mivel hatékonyabb paklit tudunk belőle összeállítani.

A World of Tanks szintén free-to-play modellt alkalmaz, a játékban különböző tankokat vehetünk meg, melyek különböző tulajdonságokkal rendelkeznek, de ahogyan a LOL és Dota 2 esetében, úgy itt sem jelentenek behozhatatlan előnyt. A World of Tanks

prémium tagságot is felkínál, a prémium tagok 50 százalékkal több tapasztalati pontot, csapat tapasztalati pontot és pénzt kapnak. Ez egy hosszútávon érvényesülő előny, amelytől nem lesz erősebb a játékos, csak gyorsabban fejlődik, de vannak olyan játékok is, amelyeknél a fizetős támogatás óriási előnyt, szinte biztos nyereséget biztosít. Ezt pay-to-win játékmódnak nevezik. Ilyen például a Travian, amelyben a fizetős játékosok erősebb egységeket szerezhetnek, illetve az épületeiket azonnal, időlimit nélkül felépíthetik. A kínai és a koreai flash játékokban gyakori ez a modell. A dolgotatomban a free-to-play olyan megvalósulásaira koncentrálok, amelyek kiegyensúlyozzák az ingyenes és a fizetős játékosok közötti mérleget, így a pay-to-win modellel részletesebben nem kívánok foglalkozni, illetve az olyan fizetős játékokkal sem, amelyek integrálták magukba a free-to-play mikrotranzakcióit.



16 Egy hőshöz a legtöbb esetben több alternatív kinézetet is vásárolhatunk, ez ugyan más külsőt kölcsönöz neki, illetve bizonyos esetekben új animációkat is kapunk, de az esztétikai különbségen kívül az adott karakter képességei és értékei nem változnak.

7. TEAM FORTRESS 2 – ESETTANULMÁNY

A játékelmény fokozása, a játéktérben való benntartás minden játéknak a legfőbb célja. Ahogy az internet világában minden arról szól, hogy milyen tartalommal lehet benntartani a honlapodon egy lehetséges olvasót, úgy a játék világában is megfigyelhetjük ezt. A Team Fortress fizetős játékként kezdte a pályafutását, csak indulása után négy évvel, 2011-ben váltott a free-to-play modellre. Marketingstratégia szempontjából ez azért is fontos lépés, mert ezzel a módszerrel megnövelhetjük egy termékünk élettartamát. Hiszen így még akkor is bevételt termelhetünk, ha már elmúlt a termék újdonsága, és főgyóban van a vásárlás, esetleg a játékosok megszokták, vagy akár meg is unták a közeget. Az ingyenesség vérfrissítésként jelentkezik, amely egyrészt élményt nyújt a régi, veterán játékosoknak, másrészt viszont feszültséget generálhat a közösségben az új játékosok ügyetlensége miatt.

7. 1. Mikrotranzakciók a TF2-ben

A Team Fortress jelenleg két felhasználó típussal rendelkezik, ingyenes és prémium. A TF2 fizetős rendszere a játékon belül található Mann Co. online bolt köré épül. Amennyiben itt vásárolunk, automatikusan megkapjuk a prémium tagságot. A boltban kozmetikai kiegészítőket (sapkákat, ruhákat) és fegyvereket vásárolhatunk külön-külön, de akár pakkokban is. A sapkák és ruhák nincsenek hatással a játékra, a fegyverek azonban különböző tulajdonsággal rendelkeznek, amelyek jól vannak balanszírozva – ha az egyik tulajdonságuk kiemelkedő, akkor a másik nagyon rossz értékekkel vagy negatív perkekkkel rendelkezik. Ilyen példa a kémek által használható Dead Ringer láthatatlanná tevő karóra, amely az általános készülékkel szemben (amellyel akármikor láthatatlanná válhatunk tíz másodpercig), csak találat esetén teszi láthatatlanná a viselőjét három másodpercre (azonban a sebést a felére csökkenti, és felgyorsítja a játékos sebességét), amiből az ellenfél csak annyit lát, hogy a kém összeesik, emellett a ranglistán is megjelenik az, hogy ő lelőtte az ellenségét (így ez a kiegészítő az ellenfelet átveri).

Kiegészítőkhöz és fegyverekhez a játékban is hozzájuthatunk, de csak jóval lassabban, szerencsével, craftolással, vagy achievementek teljesítésével. A craftolás egy olyan lehetőség, amely leginkább azt szolgálja, hogy a játékos maga is készíthessen tárgyakat. A tárgykészítés persze időigényes, amivel a játéktervezők célja az, hogy a játékosokat minél több ideig tudják benntartani a játékban. A játék véletlenszerűen „rejtély dobozokat” is kisorsol, ám ezeket a dobozokat lakat védi, a lakatokat pedig csak a Mann Co. boltban vásárolt kulccsal nyithatjuk ki. Ezek a rejtély elvén működnek, hiszen a játékos nem tudhatja, hogy mi is van a dobozában, ameddig ki nem nyitja.

7. 2. Korlátozások a TF2-ben

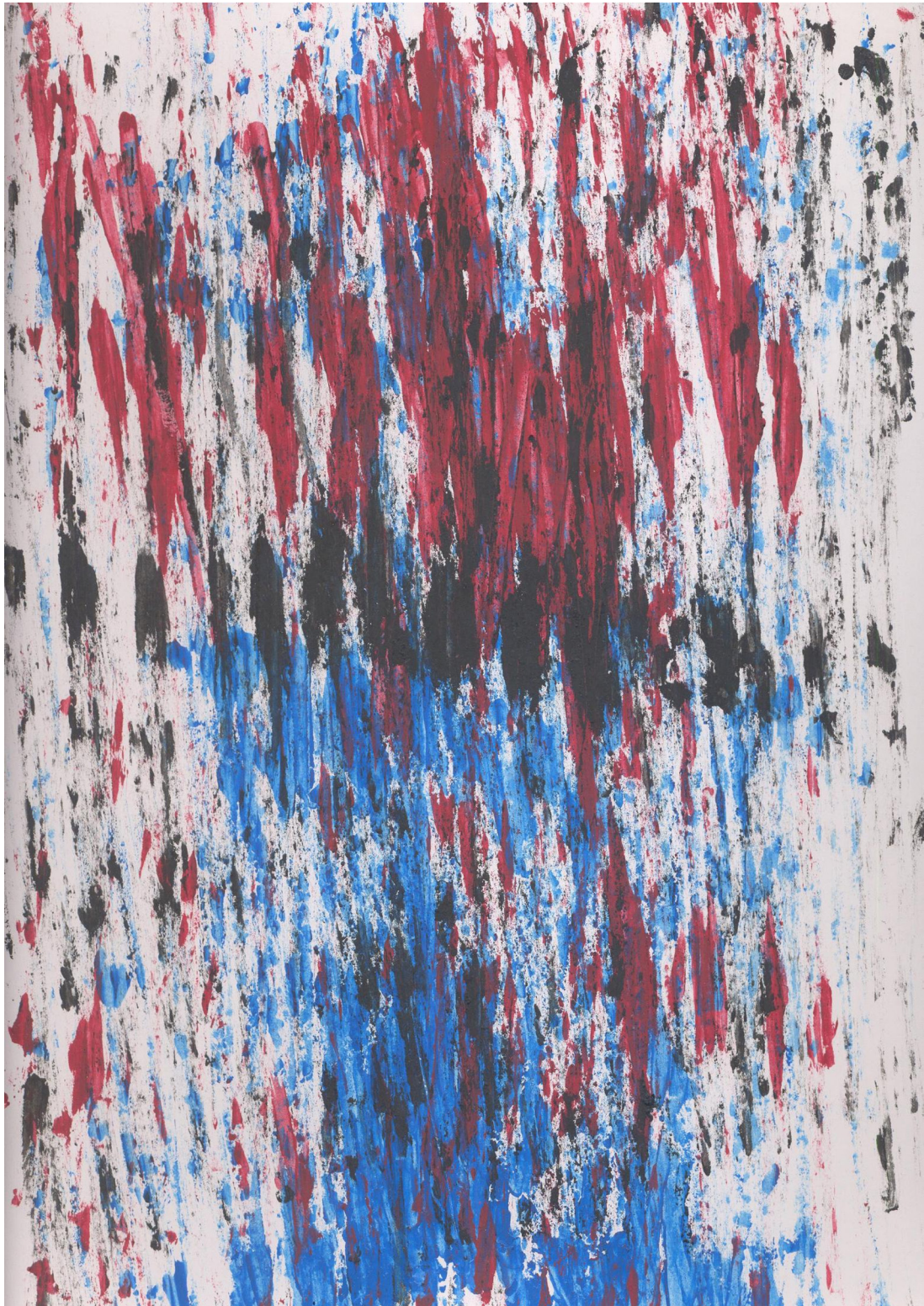
Az ingyenes verzióban természetesen számos korlátozás található, a játék gyakran ismételt kérdések leírásában megtalálható az összes korlátozás:

	Ingyenes	Prémium	Korlátozás típusa
Hátizsák	50 férőhely	300 férőhely, amely 2000-ig növelhető	Capacity limited
Eszközök	általános	általános, ritka és esztétikai	Feature limited
Craftolás	limitált	elérhető az összes tervrajz	Feature limited
Ajándékozás	csak fogadhat	adhat és fogadhat is	Feature limited

A TF 2-ben négy korlátozás található, amely két típusra bontható. Az ingyenes verzió egyesíti a funkcióra és a kapacitásra vonatkozó korlátozást, amelyből számomra a legkellemetlenebb a limitált férőhely volt a hátizsákban. Mivel a játékban számos fegyver található, egy karakternek több fegyverkészlettel is rendelkeznie kell, hogy minden helyzetben (játékmódonként és pályánként) a megfelelőt használhassa.

8. ÖSSZEGZÉS

A Team Fortress 2 nagyon tudatos gazdasági modellt dolgozott ki, amely előremutató, véleményem szerint kiválóan egyesítették a pay-to-play és a free-to-play rendszerét. Ma az olyan rendszerek mint a Steam vagy az Origin előszeretettel tesznek elérhetővé régi fizetős játékokat, azonban a TF2 korszerű modellje előbb-utóbb trendként fog megjelenni a játékiparban, és így már nem csak a nagyon régi játékokat kaphatjuk meg ingyen. A TF2 free-to-play rendszerre való átállása példaként szolgálhatna az olyan csökkenő rajongótáború játékoknak, mint a World of Warcraft.



■ SZERKESZTŐI ÜZENET

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

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

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

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

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

SZÁMUNK TÁMOGATÓI: ■

DE-BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT
DEBRECENI EGYETEM TEHETSÉGGONDOZÓ PROGRAM

