

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA
17. ÉVFOLYAM

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Balajthy Ágnes

FŐSZERKESZTŐ: ■

Gesztelyi Hermina Ágnes

SZERKESZTŐK: ■

Bihary Gábor, Énekes András Előd, Juhász Tibor, Kovács Edward, Mikoly Zoltán,
Pótor Barnabás, Szilágyi Szilvia

FELELŐS KIADÓ: ■

Kalász Zsolt (DE-BTK HÖK, elnök)

TÖRDELÉS: ■

Lapis-Lovas Anett Csilla

NYOMDAI KIVITELEZÉS: ■

Kapitális Kft., Debrecen

Elérhetőség: ■

szkholion@gmail.com

<http://www.szkholion.unideb.hu>

HU ISSN 1785 – 0479 (Nyomtatott) ■

HU ISSN 1787 – 0224 (Online)

TARTALOM – 2019/1-2

■ KÖRTEREM

Gesztelyi Hermina: <i>Előhang</i>	5
-----------------------------------	---

■ MŰ-TÉT

Áfra János: <i>Vendég</i>	6
Bándi Máté: <i>Polaroid; [ez nem kimerültség, a reggel érdektelensége az, ami nem ébreszt fel]; Kvint; kisbetűs tél</i>	8
Kun Ágnes Laura: <i>Lolita; Poligámia</i>	12
Fekete I. Alfonz: <i>Abigél</i>	14
Papp Gréta: <i>egyszervolt; a hit térfogata; hat hét; bordakosár</i>	19
Kulcsár Edmond: <i>erózió; pneuma</i>	21
Tóbiás Krisztián: <i>Kicsi gyíkocskák napoznak a lövészárokbán (1999-2001)</i>	23

■ NAGYVIZIT

Lippai Ádám: <i>Felszabadulás az elvárások alól</i>	27
Állandó billegés – Mécs Annával Pótor Barnabás beszélgetett	31
Fábián Kitti: <i>Egy horrorfilmes toposz új köntösbe burkolva – A csodagyerek (The Prodigy)</i>	36
Som Balázs: <i>Bontva építeni (Lars von Trier: A ház, amit Jack épített)</i>	40
Drávucz Zsolt: <i>A szorongás szépsége a múltó időben – Esti Kornél: Eltűnt idő lemezkritika</i>	43
Varga Ákos: <i>Levendulás madeleine sütemény – kritika Reisz Gábor Rossz versek című filmjéről</i>	48
Balajthy Boglárka: <i>„És tudni nem meglátni, ami másodrendű fontosságú...”</i>	52
„Mégis legyen kiállítás...”: Vajda Júlia élete és művészete	
Szemán Krisztina: <i>„Két kinyújtott ujj, amelyek nem érnek össze” – Mathias Énard: Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról</i>	58
Farkas Evelin: <i>Keleti kaland</i>	63

BONCASZTAL ■

- 68 Béres Zsuzsa: *A debreceniség mintázatai a helyi kötődésű kulturális elitben*
79 Wagner Sára: *Girls post (no) more: Képzelt szabadság a Gilmore Girls feminista narratívájában*
94 Kormos Kevin: *A szófaji kategóriák tipikus példányai a mentális lexikonban irányított szóelőhívási vizsgálatban*
107 Téglási Gergő: *Egy szerelmi diskurzus kulturális fordulatai Transzdiszciplináris közelítések a Szólíts a neveden című filmhez*
118 Stevlik Csilla Barbara: *A hamleti őskép kortárs felhasználása Ian McEwan Dióhéjba zárva című kisregényében*

A borítón és a lapban Orr Máté munkái láthatók.
Orr Máté a Várfok Galéria művészkörének tagja.



„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 kéri számon, hogy interpretálja egy igazság kimondásához való jogát; csupán azt igénylik, hogy beszélni lehessen róla.”

(Michel Foucault)



ELŐHANG ■

Már az első oldalon jelzi a szerkesztői névsor terebélyesedése azt az örömteli változást, amely a tagok bővülésével következett be – egyszerre négy szerkesztővel gazdagodott a *Szkholion*. Énekes András Előd, Kovács Edward, Pótor Barnabás és Szilágyi Szilvia személyében nemcsak friss ötletek és lendület érkezett, hanem – a szépirodalom és az irodalomtudomány mellett – a populáris kultúra, valamint a színháztudomány is szakavatott kezekben marad. A szerkesztőgárda azonban egyetlen szám erejéig volt ilyen népes, Bihary Gábor, Juhász Tibor és jómagam is búcsúzunk a *Szkholion*tól. Az új főszerkesztő pedig a „régiek” képviselőjében Mikoly Zoltán, akinek szakmai kvalitásaihoz komoly tapasztalat is társul. Minden okunk megvan bízni abban, hogy ez a felkészült, elhivatott csapat továbbviszi a folyóirat szellemiségét, miközben mernek újítani is. Talán első szerkesztőváltása óta igaz a *Szkholion*ra a konzervatíván innovatív jelző, hiszen mindig ragaszkodott saját hagyományaihoz, ezzel együtt pedig bátran teret engedett a legfrissebb témáknak, vizuális irányzatoknak. A leköszönő szerkesztőség talán a paradoxon első felét képviselte inkább, az új csapat pedig az innováció felé indul – de ezt majd a következő szám mutatja meg.

E lapszám magán hordozza az átállás nehézségeit is, legalábbis ami az elhúzódozó szerkesztési munkát illeti, a szövegek színvonalán azonban ez nem mutatkozik meg. Új tagként Pótor Barnabás nemcsak szöveggondozási munkával, hanem a Mécs Annával készített interjúval is hozzájárult a számhoz. Az idei Margó-díjas kötetről Lippai Ádám készített kritikát, mérlegre téve a szülőkről való leválás nehézségeit. A szépirodalmi rovatban a debreceni szerzőket Kun Ágnes, Papp Gréta és Áfra János képviseli. A rutinos szerzők közé tartozik Fekete I. Alfonz és Tóbiás Krisztián is, akik prózai szövegekkel járultak hozzá a lapszámhoz, Kulcsár Edmond és Bándi Máté pedig a lírát erősítik. Erős filmes vonal bontakozik ki, amelyben a *Gilmore Girls* minisorozatként való folytatását, Lars von Trier és Reisz Gábor legújabb filmjét, *A csodagyerek* (*The Prodigy*) című horrort, valamint a *Szólíts a neveden* című nagy sikerű alkotást elemzik a szerzők kritika, illetve tanulmány formájában.

Különböző tereket és tájakat is bejárhat az olvasó, Debrecent illetően Béres Zsuzsa jelent megbízható kalauzt, aki a cívis identitást igyekszik megérteni. Innen egyből Kínába juthat a felfedezni vágyó érdeklődő, ahol Farkas Evelin élményei, tapasztalatai segítenek eligazodni. Kelet és Nyugat határán játszódik Mathias Énard regénye, amely a kapcsolódás, átjárhatóság problémáját tematizálja, a kötetről Szemán Krisztina ad elmélyült interpretációt. Ian McEwan sajátos és invenciózus Hamlet-parafrázisát Stevlik Csilla értelmezi. Vajda Júlia kiállítását és az Esti Kornél zenekar új albumát kritika, a különböző kifejezések mentális lexikonból való előhívásának szófaji alapon történő műveletét pedig egy alapos tanulmány ismerteti. E változatos témákkal várja olvasóit a *Szkholion* legújabb száma.

Áfra János (1987) Hajdúböszörmény, Debrecen. Gérecz Attila-díjas és Horváth Péter Irodalmi Ösztöndíjas költő, első verseskötete 2012-ben jelent meg *Glaukóma* címen, a második 2015-ben *Két akarat* címen, a harmadik 2017-ben *Rítus* címen. A KULTer.hu főszerkesztője, az Alföld szerkesztője, óraadó a Debreceni Egyetemen.

Áfra János

VENDÉG

Igényeket szül,
bekebelez egy zárt
igazságot. Készülődő gép
szól a tegnap áldozatainak,
maradjanak nyugton,
takarásban tartva a holnapot.
Apadó roncsok közt
végzi dolgát a mű.

Már hiába csavarognak
az öregek, nem találhatnak
kapcsolódási felületet,
mert várakozni a gondozóban,
a kísérleti gyógyszerészet
előtt, a hasadt kőpadok
árnyékában, még nem
garantálja a megújulást.

A fiatalság elpárolgó víz,
de nincs lecsapódás,
csak áramlása az énnak,
behatolás egy gépbe,
a tudat lemásolása,
amely interfészre kapcsolva
tökéletesen idézi fel
zavarodott kézírásunkat.

Beletöröl mások minden-
napjaiba, a nyugodt életekbe
rondít, képes felbosszantani
egy másikat, akárha hinné
magáról, született ember.
Másolva ismétél, mint bárki,
míg a felülről vezérelt kéz
lazít a dolgokon.



Bándi Máté (1998) Ajka. A Károli Gáspár Református Egyetem hallgatója, emellett az f21.hu kortárs lírával foglalkozó rovatának vezetője.

Bándi Máté

POLAROID

Megállunk a fényszennyezett kerületek sötét foltjaiban,
és ahogy felkel a nap, valami bennünk is
megállíthatatlanul hajnalodik.

Miközben az égitest emelkedését nézzük, valakinek
rajtam kívül talán eszébe jut majd, hogy New Haven
éjszakájának csendje most épp megegyezik a
miénkkel.

Néhány méterre tőlünk egy közepesen népszerű
szórakozóhely kerthelyisége, és az utcai lámpák
fényébe dermedt séták egy-egy mozdulata látszik.
Arra gondolok, hogy milyen lenne más lépteivel élni,
kötődni egy ismeretlen lakás emlékéhez,
egy idegen nő nyelvét felismerni a számban.

De marad a nylon zacskóba csomagolt sör, a kerti tó
visszafogott hullámverése, és a kora tavaszi hajnalok
közhelye;

Csukott szemhéjainkra zuhogó eső.

[EZ NEM KIMERÜLTSG, A REGGEL ÉRDEKTELENSÉGE AZ, AMI NEM ÉBRESZT FEL]

semmi sem érdekel benned.

ez jut eszembe először, miközben
lépteimmel réseket ütök a szoba sötétjén, és melléd
fekszem.

redőnyünk lőtt sebszerű hiánya lélegzik helyettünk, mi
pedig egyszerűen csak nevetségesen tanácstalanok
vagyunk,
egyenlők egy lepedő merev kiterjedésével.

utolsó lépésként maradék kilátásainkkal betöltekezünk,
és zaklatott ölelésekben oldódunk fel.
minden más az éjszakáé.

el kéne hazudnunk az eljövő másnapok súlyát,
azt, hogy rajtunk kívül, úgy tűnik, mindenkinek jobban
megy cédrusokkal teleültetni egy kertet,
gejl illatokban fürdeni fél napon át,
vagy
komolyan venni a halált.

és igazán gyakorolnunk kell a megadás gesztusait,
memorizálni a naplementék színeit óceánok és egek
metszéspontjainál,
vagy
száraz nyarakon az ablakra sírni.

mert csak így van, és ez az egyetlen esélyünk, hogy a
folytonos, megállíthatatlan pánik a tegnapok és
tegnapelőttök emlékeitől végül elkerüljön.

■ KVINT

Átaludtuk a Holdat, és egy V. kerületi erkélyen
riadtunk fel,
alattunk nyolc méternyi semmi.

Ajkadon közeli tölgyek gyantájának íze, és már
hajnalodna, ha nem ragaszkodnál még mindig a tegnapi
estéhez.

Silver-reed írógép, sárga színű, disszonáns kvintek,
pamut tapintás, klasszikus jazz.
Csendben voltunk, mint az üres szobák megszállottjai.

Tükörképünket szétmosták az esős évszakok, és
kihaltak az utcák, amiken keresztül hazaértünk.

Ezt is csak azért írom, hogy aztán kitörölhessem.
Már csak pár gondolat ígérem,
és ebből a versből is eltűnsz lassan.

Addig...



KISBETŰS TÉL



berendezem veled ezt a reggelt,
védtelen és nyers leszek, mint a fiatalon megsebzett
gáliadinnyék húsa.
hozzád érek, de nem úgy értem majd.

olyan leszek mint aki egy családi nyaraláson a kocsi
hátsó ülésén élvezett el.
olyan leszek, mint aki egy óra várakozás után rájött,
hogy az összes gyógyszer fájdalomcsillapító volt,
és hangosan nevet.

de nem leszek képes hozzászokni a fényhez,
amiben hibák és testnyílások látszanak elkerülhetetlen
pontossággal.
amiben feledésem fantomikrei körém ülnek.

ebből a télből is csak a mínuszok illatai,
a véletlenszerűen felismert lábnyomok maradnak meg,
az *In Cold Blood* megállás nélküli ismétlődése a
januárra kiírt lejátsszási listán.

belőled pedig a mozdulataid rutinja, ennyi,
amit újra és újra a sajátomnak hazudok majd, hogy
életben tartsalak.

Kun Ágnes Laura (1992) Nyíregyháza, Debrecen. Az elmúlt hónapokban több rangos hazai és határon túli folyóirat elfogadta közlésre verseit, ilyen a marosvásárhelyi illetőségű Látó, a pozsonyi székhelyű Irodalmi Szemle.

Kun Ágnes Laura

LOLITA

Értem, mire gondolt Nabokov – Dolores Haze
azért lehetett főhőse vonzalmának tárgya,
mert gyerekkori szerelmére emlékeztette,
akit betegség vitt el tizenkét éves korára.
Azóta megszállottan kereste azt, aki a nyomába
léphet, és akkor egy reggel a kertben meglátta,
Lolita tündökölt előtte.

Értem már, mire gondolt Nabokov,
mert én sem téged látlok, ha rád nézek,
eszeveszett sóvárgással kívánom az elsőt,
akitől izzani kezd a pirkadat,
akit elragadott tőlem a valóság,
és már csak kitépett lapokat hajtogat
regényünk hegygerincén.

POLIGÁMIA

A kis fekete melltartó egyre gyakrabban
kapcsolódik ki rajtam.

Először bevásárláskor vettem észre –
épp kókusztejet raktam a kosárba.

Majd munkába menet az udvaron,
a pántok lazán himbálóztak a vállam körül.

Melyik kilazult csat vagy a melltartómon?
Amelyik egyet választva beállítja a feszességet,

vagy a háromból az a tehetetlen,
amelyik várja, megtartsák?



Fekete I. Alfonz (1986) Szabadka. Szegeden anglisztika-irodalmi szerkesztés szakon szerezte alapfokú diplomáját, Budapesten pedig az anglisztika mesterszakos végzettségét. 2016-ban elnyerte a JAKKendő-díjat. Fantasyvel, tündérmesékkel és gyerekirodalommal foglalkozik.

Fekete I. Alfonz

■ ABIGÉL

A pocsolyavizet felcsapó kerekek hangosat döccentek a macskaköves úton, a kocsi megállt. Bernáth Tamás kipattant az ülésből, a szemerkélő esőben a kapualjhoz szaladt. Letisztogatta kalapjáról a vizet, megvárta, amíg a fiáker megfordul a széles Podmaniczky utcán, és eltűnik a szürke semmiben. Közelebb húzódott az ajtóhoz, és annak felső harmadán kopogtatott. Kisvártatva motoszkalást hallott odabentről, mire a bejárat alsó részén is megismételte a mozdulatsort.

- Jó estét, testvérem – mondta a letakart lámpás szórt fényében fürdő kapusnak.
- Halkan, későre jár! Lépj be, testvérem – nyújtotta kezét és tartotta oda arcát a férfi.
- Megérkezett minden probléma nélkül?
- Meg, abba a szobába tettük, ahol a dézsa áll.
- Köszönöm előrelátásodat, testvérem. Vezess, kérlek!

A sötét lépcsőkön lassan botorkáltak felfelé. Érezte a másik enyhén ánizsos leheletét és a kezében lengő fényforrás csukott ajtajának hézagain kibodorodó faggyúszagot. Kétségei voltak azzal kapcsolatban, hogy valóban a megfelelő személyt találták-e meg. Annyiszor próbálkoztak már! Most, ha minden jól ment, csak pár lépés, és találkozhat azzal, akinek segítségével elindíthatja, amit lassan egy évtizede dédelgetnek magukban az egyetlen töről fakadó reformra áhítozók.

A Bernáthhoz eljutott levél elgyötörtnek és bizalmatlannak írta le. Rettegő tekintettel fogadott mindenkit, szemei cikáztak ide-oda, felelet nélkül hagyott minden hozzá intézett kérdést. Mintha kizökkent volna az időből, találgatott az üzenet küldője. Kóros fogyásából és ápolatlanságából arra következtetett, hogy jó néhány éve mocsarakban és lápokban kóborolt, ijesztgetve a pákászokat. Megfigyelték, hogy folyamatosan nyugat felé tartott (ebben némi fátumot vélt kiérezni a levél írója), amikor Fertődnél Esterházy testvér hajdúí elfogták. Kivizsgálás céljából szállították ide, a Szimbolikus Nagypáholyba, ahol modernbb módszerek és hozzáértőbb emberek állnak rendelkezésre. Talán ha kézre kerítésekor többet ki tudtak volna húzni belőle, most nem kellene igénybe venniük a testvéreknek az ő szolgálatait.

A szoba a folyosó végén helyezkedett el. A kapus egy hatalmas kulcscsomót halászott elő, leakasztott róla egy hüvelykujnyi nagyságút, és mint egy házmester, kitárta az ajtót. – Én idekinn várok, testvér. Ne használd az elektromosságot, kérlek! A Világegyetem Nagy Építőmestere segítse munkádat!

– Hogyne – morrant válaszul –, testvérem, hogyne.

Eltette a fémdarabot, gyertyát emelt ki tartójából, meggyújtotta a lámpás pislákoló fényénél, majd becsukta maga mögött az ajtót. Körülnézett a szobában. A dézsa a hozzá közelebbi sarokban állt, Hanyistók könyökölt a szélén, és elmélyülten tanulmányozta az őt körülvevő tükröt. Bernáth a közelben álló fogasra akasztotta fel vizes kabátját és kalapját. A távoli sarkot egy virágokkal díszített japánfal takarta el. Mielőtt azonban a paraván felé vette volna az irányt, meg kellett határoznia a várható cacophonia erősségét, hogy a levél tartalmán túli, további következtetéseket vonhasson le és esetleges rész megoldást tudjon javasolni a Nagypáholy számára.

A víz felé fordult, alsó- és felsőajkát összeszorítva, majd elengedve jelezte Hanyistóknak, hogy készen áll a korábban elhangzottak visszahallgatására. Bal kezével a teremtmény tároló- és azt a hálózattal összekötő edénye felé nyúlt, belemerítette a tenyerét, megmosta az egyik, majd a másik fülét. A lény ekkor eltátotta apró, recés fogakkal teli száját, és a múlt pharosának fénye megkezdte a jelenbe visszavilágítani a szobában elmondott eddigi tudnivalókat. Az előtörő pászma először megremegett, recsegett, kisvártatva mégis egyenletes fahangon bejelentkezett a Halló nyitó passzusa. *Annyira szeretném, hogy ha már nem csak pusztá beszédet, hanem hangszínt is vissza tudna adni*, sóhajtotta Bernáth.

– Halló! Itt Bereknyi testvér beszél. Ezt 1897 október 27-ére virradó éjjel mondom el. A behozott ezúttal egy nő. Ruhája rongyos volt, arcisméje a kosz alatt nemesi származás benyomását keltette, mivel azonban folyamatosan delirált, morfiumhoz kellett folyamodnom, hogy vizsgálódásaimat folytathassam. Ketten elég-ségesnek bizonyultak a lefogásához,



a fecskendő látványára vihogni majd hahotázni kezdett. Ezt női hysteriaként diagnosztizáltam és az előrelátott adagnál egy milligrammmal többet szívtam fel. Lenyugodott, nem láttam szükségét további kényszernek. [mély lélegzetvétel] Szerencsétlent valaki várja haza! Hogyan eshet meg ilyesmi, itt, a mi felvilágosult tizenkilencedik századunkban?! [elhalkult a hangja] Nemesi arcára hivatkozva megtagadom a további együttműködést. Összefoglalásul: Bernáth testvér, a nő fizikailag egészséges, sokat koplalt mostanában, de ép, szelleméről viszont neked kell nyilatkoznod, mennyire sérült vagy sérült-e egyáltalán. A Világegyetem Nagy Építőmestere segítse munkádat!

Hanyistók komótosan összezárták a száját, a korábban törtétek zaja pedig elült. Bernáth elfintorodott, latolgatva az esélyeket a paravánra nézett. Nem teheték máshová a nőt, csak arra a nyikorgó gurulós asztalra. Amennyiben leszíjazzák vagy nem bántak vele ennél humánusabban, ki tudná gurítani innen, nem kellene sötétben tapogatóznia és karót nyelten tartania magát, alkalmazkodva a műhely túlzó és óvatoskodó szabályaihoz. Közelebb lépett a falhoz, és felkapcsolta a villanyt.

Bernáth Tamás már mester fokon állt a Nagypáholy hierarchiájában. Szeretett kockázatot vállalni. Több olyan apró renitens eset is fűződött a nevéhez, amelyért az 1886-os egyesülés előtt azonnali elbocsátás járt volna. Ezeknek eleinte kevés szem- vagy fültánúja akadt, apránként mégis talált megfelelő hit- és cinkostársakat csínyeihez, ezért egyre gyarapodott azoknak a társasága, akik felnéztek rá és Joannovics György után a következő nagymestert tisztelték benne. Mindezek tudatában, valamint rögeszméjének köszönhetően, Bernáth polgári foglalkozását tekintve neurológus volt, karrierje a páholyhoz való csatlakozása óta folyamatosan felfelé ívelt. Többen a társaságából ezért is kezdték el koponyavadásként aposztrofálni. Nyíltan kereste annak lehetőségét, hogy olyan személyekkel találkozhasson praxisában, de azon kívül is, akik azt állították magukról, hogy megpillantották a Világegyetem Nagy Építőmesterét. Bernáth nem foglalkozott mindenkivel behatóbban, mindössze néhány emberre várt, akik felbukkanásában vakon bízott. Őket csak istenítéteknek nevezte.

Minden irodalmi szemelvény, amelyet a témával kapcsolatban megtalált, arról számolt be, hogy ezek a személyek bűnt követtek el a közösséggel vagy magával a bibliai Istennel szemben. Büntetésük az volt, hogy elveszítették egy darabot magukból. Szabadkőművesként és orvosként egyetlen feladataként tartotta számon, hogy segítsen rajtuk, fel akarta ébreszteni őket. Ha képes lenne arra, hogy letörje és eltávolítsa az isteni beavatkozást az individuum életéből, fel tudná mutatni az Istenben való vak és töretlen hit hamisságát a páholy keretein belül.

Az emberi haladás először kiegészült, majd évtizedek elteltével szétválaszthatatlanul összefolyt a romantika által életre hívott mindenfajta felsőbbrendű entitás hatalmi gyakorlatával. Bernáth először arra az álláspontra helyezkedett, hogy a nem keresztényi eredetűek által elítélteket veszi górcső alá, végül megannyi elvégzett kísérlet, mérés és

kudarc után azon páciensei kerültek érdeklődésének előterébe, akiket mindezek nyomán hajlamosnak ítélt arra, hogy az Egyet és Igazat könnyebben megláthatják. Az oda nem figyelésnek és a sarlatánok elterjedésének köszönhetően mindenütt gyakoriak lettek a Nyilvántartó Iroda általi ellenőrzések. Amint Bernáth céljai a Nagypáholy tudomására jutottak, bizalmatlanul kezdték kezelni őt. Álláspontjuk következetes és sziklaszilárd maradt: akik nyíltan vagy zárt körben a deszakralizációt tűzték ki célul, elbocsáttatnak. A japánfal mögött vélhetően egy istenítélt volt.

A világosban észrevette a kilötykölődött vizet. Átlépett felette, és a szoba távolabbi sarka felé indult. A sakktáblaszerűen lerakott fekete-fehér csempék a fényre csótányokként futottak szét, majd a falakba ütközve visszapattantak és tömbszerűen rendeződtek el középütt. A padló fal melletti részeire végig téglalap alakú tükröket fektettek, így a plafon egymásba csavarodó, cinóbervörös, négyszögnyi díszzeit idézték meg a földön. A paraván mögül halk nyögés érkezett. A férfi meggyorsította lépteit, egyszerre tapodta végig a fekete és a fehér négyzeteket, majd elhúzta a japánfalat. A girhes nő ott feküdt kiterítve, sáfrányszín haja szétterült mögötte, világoskék köpeny fedte testét. Az asztal rögzítő szíjai éhesen lógtak a semmibe.

Bernáth maga alá húzta az apró széket, tükröt tett a nő orrnyíláshoz, majd sztetoszkóp után kezdett keresgélni az asztalon elhelyezett orvosi táskában. Mire a férfi megtalálta a műszert, a fekvő testből újabb mormolás tört elő. Visszafordult, meggyőződött arról, hogy a nő még egészen ott volt vele. A korpuszból nem szökött ki semmi. Félt azonban, hogy akármelyik lélegzete az utolsó lehet. Óvatosan felrázta, a fiatal test lassan tért csak vissza. Halványan elmosolyodott.

– Önnek is tudtára adom, nem vagyok gyilkosa... – kezdett bele, Bernáth leintette.

– Hölgyem, figyeljen, pihenjen, de maradjon velem – suttogta.

Lassan bólintott válaszul.

– Nővérünk ké avatom, megértem és meggyógyítom kegyedet az emberiség üdvére! – Megigazította csálén álló nyakkendőjét, majd folytatta immár fennhangon. – Hypnos jöjj! Ajánlok neked egy lelket, utaztass le bennünket az Alsó Világba az endori boszorkához!

Bal tenyerét ráhelyezte a nő fejére, halkán mormolni és zümmögni kezdett a révüléshez: zimme zumm, zimme zumm, zimme zumm. Szétterült az érzés, mint gőz a Ráczfürdőben. Átláthatatlanul beborított mindent. A *sűrűség az oka*, emlékeztette rá magát Bernáth. A korábban tapasztaltakhoz híven a leérkezést rázkódás, percekig tartó összehúzódás és -szűkülés kísérte. A férfi horizontjának határai még remegtek, tudta, hogy az érzékelés stimuláció-érzékszerv összeköttetése hamarosan fel fog fesleni. Mégis kitaratóan mantrázta tovább, hogy zimme zumm, zimme zum, akkor is, amikor már szilárdat érzett a talpa alatt. A nő mellette ácsorgott mozdulatlanul, szeme guvadt, akár a békáé. Nem pislogott, csak meredt előre. A kék köpeny lehámlott róla, a semmiből előbukkant,

újszerű fehér lepel lebegett körülötte. Odakapott, hol fészkel az agy, cuppanva emelte a lábát és hadarta:

– Őt én megnem öltem, tanum'z Ég, s minden seregi!

Bernáth várt a feleletre. A nő merev tekintetét, mozdulatlan szempolyóját figyelte. Tisztán kivette, ahogy a borzadály a másik arcán szétterjedt, mint festékcsepp a vízben.

– Ki vagy? – kockáztatta meg Bernáth. – Felelj nekem, a Symbolikus Nagypáholy mestereinek!

– Kund Abigél – jött az azonnali válasz. Ruhája hátul a férfi számára észrevétlenül szétnyílt.

– Jó testvérhez illően visszaadom, szépasszony, mit elvesztettél. Szólj! Isten színe előtt lettél elítélve? Ha igen, akkor az ítélet alól, én, Bernáth Tamás testvér, feloldalak, új döntést hozok feletted!

Ismét bal kezével nyúlt a nő feje irányába. A körülöttük gomolygó anyagot megragadta, és a nő felé sújtott vele. A test szétnyílt két azonos részre, mint egy alma. A férfi számára úgy tűnt, hogy a fény apró dárdái a belső felületen megcsúsztak és a feltáruító tükrök visszalövéldözték őket. Észrevette, hogy az agy egyik fele hiányzott. Ha több ideje lenne rá, jobban szemügyre kellene vennie ezt a működési anomáliát, most mindenesetre megelégedett azzal, hogy a központ csak mímelte a munkát. Ránézésre hibátlanul operált a rendszer. Megérintette a sárgabarack puhaságú testet, végigsimított a bőrön, középső ujját óvatosan beljebb nyomta a hámszövet alá. Érezte, ahogy rohan a vér. A fél testek titkait így akarta kifürkészni és megérteni. A nő háta mögül sötét színű csápok csapódtak ki és méhrajként kerítették körbe Bernáthot, aki meglepetésében felkiáltott. A hang kiszabadult a torkából, de visszaverte, majd elnyelte a szárnyas rovarokra emlékeztető zümmögés.

A halvány derengést dulakodás hangja töltötte be. A még mindig két darabban és álló helyzetben lévő nő kezdte maga felé kényszeríteni a férfit. Alig másfél lépésnyire álltak egymástól, és Bernáth láthatta, hogy csípőtől lefelé már összeforrott a testroncs, a hasüreg pedig kezdte eggyé szívni saját magát, mindeközben a fej ismételten felvette alakját. Arcának skarlátvörös kopottsága a sötét ellenére is megélénkült, a lassan összezáradó test kilátszó részei felbolydultak, ahogy a piros elérte őket és felbuzogott bennünk. A nő fizikális testét immár felemésztette a tükrök, ez világos volt Bernáth számára. Saját ujjainak formáját kereste a fénytelenségben, le akart nézni rájuk, hogy bizonyosságot nyerjen, nem veszítette el a józan eszét. Ahová nézett, az visszavetítette a tekintetét. Ideodakapkodta maga előtt a látványt, mindenütt csak a szemeket látta. Hová jutott? Innen miért nem tud szabadulni? Én. Én. Én. Én. Ó. Valaki. Jelentés. Pont. Az üvegtest összeforrt, immár egészként kezdett funkcionálni. Az örök kelet felé fordult, és elindult.

Papp Gréta (1997) Nyíregyháza, Újfehértó. A Debreceni Egyetem tanár szakos hallgatója. Verseket, novellákat ír.

Papp Gréta

EGYSZERVOLT

idegen vagyok ott,
ahová egyszer hazavittek.
a sarokban ülő plüssök utoljára
játsszák el gyerekkorom történetét.
a szőnyegből kihúznak egy hajszálat;
ami maradt, összefésülöm.
kiságy rácsán ujlenyomatok.
csak a pléd emlékszik illatomra,
a szobából kikoptak lábnyomaim -
eltévedt ritmusok.

A HIT TÉRFOGATA

mintha megbízták volna
hogy a család vétkeiért
bűnhődjön
harangszóra ébred
fejére kendőt terít az eljövétel
hiszekegyre vágja a hagymát
miatyánk nyomja el a gyerekzsivalt
mielőtt megfojtaná a fényt
elropogtat egy rózsafüzért
tizenkilenc óra hitélet

 HAT HÉT

hathetes ma
hathetes jövő héten
hathetes hatvan éve
szoptatás után hason fekve
tejben úszó meredt test
bölcsőben ragadt negyven nap

azóta alváshoz készül
egy pohár tejjel az asztalon
visszavárja
egyszer kiürül

 BORDAKOSÁR

ütemet váltok
dalodban ritmustaposó lábak
lerúglak magamról

bordáidhoz szorítasz
könnyek takarója alól
együtt kelünk a nappal

mellkasod nem szűri a fényt
az erkély rád emlékeztet
korlátaidban egyedül én
nem hiszek

Kulcsár Edmond (1998) Nagyváradi. A Pártiumi Keresztény Egyetem magyar-angol szakos hallgatója. Első publikációja a KULTer.hu-n jelent meg.

Kulcsár Edmond

ERÓZIÓ

megint a fulladás
pedig már milliószor elmondtam
hogyminden reggel kapj be
a fenyőszirupból egy kiskanállal
ez feloldaná a garat zsibbadt
viszketését egy-kettő
helyrehozná az irritált felületet

*

nem gethes vagyok
grammnyi flegma sincs a torkomon
ezek csak feltételezések
annyit sem jelentenek
mint a biztonságba foglalt megvonások
amiket önkényessé hazudtunk magunknak
semmi köze ennek a türelemhez
a fák leveleinek rohadásához
vagy ahhoz hogy csak fejben mondok áment
az asztali áldás végén

*

ez a szürkén virágzó
dohos szorongás már lerakódott
a hideg szoba penészes falaira
a szomszéd daczából megint
a fal tövébe öntötte a mosogatóvizet
régén kipréselt már minden lehetőséget
belőlünk az érdektelenség
mint egy enciklopédia súlya

PNEUMA

sokszor kérdezte mi a bajom
miért fordulok a fal felé
valahányszor az ágyra fekszem
nézem a falvédőbe varrt virágokat

ilyenkor mindig azt mondtam
hogy az időjárás
megint fúj a szél csepereg
aztán hirtelen kisüt és túl meleg van

beteg ez a levegő
nyers fonnyadt minden
tüdő

az operálásom hegei
belesajdulnak a frontváltásba
a görcsössé merevedett türelmetlenségbe
az elmúlás dohos szagába



Tóbiás Krisztián (1978) Csóka. Költő, műfordító, a Tempevölgy főszerkesztője. A Sava Babić műfordítói díj alapító tagja, valamint a Balatonfüredi Költőverseny Quasimodo Közalapítvány kuratóriumának tagja.

Tóbiás Krisztián

KICSI GYÍKOSKÁK NAPOZNAK A LÖVÉSZÁROKBAN (1999-2001)

- naplóregény

részletek

*“Mindenki megkísérli
hogy átbújjon a tű fokán
de egyik sem született tevének”
Kassák Lajos*

*„mindegy [...] akár itt Amerikában éhen, akár ott egy golyó által meghalni”
Kosztá Márton*

*“Mert mi emberek: a történeteink vagyunk, a történeteket pedig el kell mesélni.”
Odo Marquard*

*És istenüket nem tudák másképpen szeretni, hanemha keresztre feszíték az embert!
Nietzsche Frigyes*

-

A kórházból visszaérve a szekrényemet feltörve találtam. A ruhám, felszerelésem nagy részét ellopták. Még a használt zoknikat, alsóneműket is. Van egy pont, ahol átértékelődnek, fejtetőre állnak az elvek. Átesik a ló a kínai nagy falon (長城 - Csang cseng). Jin-yang. A van magában hordozza a nincset, a birtoklás az elvesztést. Én meg túl töményen olvasom A teljesség felét. Feltörték a szekrényemet. Ha jelentem, az én zsoldomból vonják le a kárt, ha nem, ellenőrzéskor úgylis kiderül. Egyetlen megoldás, visszalopni. Mi lesz szívünkkel és mi lesz szavunkkal, / ha jó az éj?¹ Kicsi gyíkocská lopni indul. Kúszik a

¹ Kosztolányi Dezső: Magyar költők sikolya Európa költőihez 1919-ben

kövön. Pikkelyei épp csak éllel érintik, koccannak a fényes padlóhoz. Csend van. Egy-egy horkantás, szuszogás, sóhajtás és persze a holdfény. Ha most verset írnék, talán el lehetne játszani az ablaküvegen hangtalanul keresztülfűrődő holdsugárral, ahogy megpattan, irányt vált, gellert vet (ezt már használtam nemrég, más kontextusban) a gyíkcocsa szivárványpikkelyén, de ez most nem vers, így egyszerűen csak telihold van. Kicsi gyíkcocsa kúszik, ágyak között-előtt-alatt, megáll, dermed, óvatosan körülnéz, les, hol egy nyitott szekrény, hol egy rohamcsomag. Ha már idáig jutottunk, legyünk úriemberek, bontatlan csomag zoknik, alsóneműk. Nem adjuk alább. A reggeli ellenőrzéskor már csak azt kell jelentenem, hogy elromlott a zár.

-

Ezt az egyet ne feledjétek. A mi hadseregünk helyt állt, amikor az egész világ minket fenyegetett, helyt áll, amikor az egész világ minket fenyeget és helyt is fog állni, bármikor is fenyegetnek bennünket.² Ma van az eskütétel napja, a propagandagépezet zakatol, mint a tank. Ezt most mindenkinek végig kell hallgatnia. Közben, a hátul meghúzódó tömegre pislogva, lehet apát, anyát, testvért keresni. A NATO is hiába bombázta (szarrá, szaharává) Szerbiát, helyt álltunk. És ebben van is némi igazság. Soha nem volt akkora társasági élet, mint a bombázások alatt. Ha bejelentették, hogy hidat fognak bombázni, ott, a hídon, koncerteket, diszkót szerveztek, mobil italárusok, pop-corn, koka kola,³ minden, ami kell. A panelekből lesétáltak az utcára, beszélgettek, tranzisztoros rádión szólt a zene, és mindenki várta, hogy a horizonton mikor jelenik meg a rózsaszín fény, jelezve, hogy valahol a távolban bomba robbant. Mert most mi? Sírjunk? Könnyezzük patakokba, erekbe, a szőke Tiszába, hogy félünk? Ez nem így működik. Újraíródnak a kódok, dekódolódnak, újrakódolódnak és zökkenőmentes átállás van. Hard reset. Névsorolvasás, mindenki egyenként kilép az asztalhoz és szignózza a neve mellett, hogy mostantól, akármi is legyen, a rettenthetetlen Jugoszláv Hadsereg hű katonája élete árán is, de megvédi a hazát, bármily agresszor⁴ is támad békés (?) nemzetünkre (?). Bekövetkezett, amit akár meg is jósolhattam volna. A nevemet hibásan írták, nem fölébem, csak a papírra, le. Szláv nyelvekben az i és az á közét hajlamosak j-vel lágyítani. Lettem ...ijaš és ...ijan. Lettem, legyen. Szignóm pöccintettem, dettó ...ijaš és ...ijan. Bármikor jól jöhet, hogy letagadhassam, ez nem én vagyok, ez nem az én nevem. Legalább magam előtt letagadhatom. Este, ha becsukom a szemem, nyugodtan szenderülök, én nem, csak az a ...ijan, én tiszta vagyok, mint a reggeli harmat a tavasszal elsőként érkező fecske szempilláján. Az én nevem makula

2Ad notam: Lenin élt, Lenin él, Lenin élni fog

3Coca Cola a szerb nyelvtan szabályai (írj ahogyan beszélsz) szerint.

4Du bist ein agressor, sikoltott a nő az NDK pornóban, amit természetesen nem néztünk serdülven.

nélküli. Nincs is nevem. Legalábbis jó. Nincs jó. Jó nélkül vagyok. És valamicskét hősiestettnek is éreztem ezt. Megtettem, kihúzhatom magam. Bármikor.

-

“...gyűlölöm az olvasó naplopókat.”⁵ Aki olvas, az gyanús. Lopja a napot. Azt, ami oly tüzesen süt le a juhászbojtárra (már ezt is írtam valahol). Mer’ minek? Olvasással nem lehet szöveget verni a falba, nem lehet könyvvel felmosni a folyosót, akkor meg minek? Ha ehhez még hozzávesszük, hogy az olvasó számunkra ismeretlen nyelven írott könyvet olvas, könnyen elképzelhető róla, hogy egy öngyilkos merénylővel állunk szemben, aki ismeretlen istenéhez, ismeretlen nyelven, ismeretlen utolsó imáját mormolja, mielőtt még levegőbe röpítené a fél (ismeretlen) várost. Mióta eszemet tudom, gyanús vagyok. Már az óvodában is gyanús voltam, tudtam olvasni. Tudni akartam, mikor lesz mese a tévében és korai önálló (el- és fenntartó) entitás mivoltomra hivatkozva megtanultam olvasni. Fordított esetben talán nekem is gyanús lenne, ha egy kisgyerek feküdne a kiságyban, szájában cumi és újságot olvasna. Ismét drágul a tej. Mindenképp gyanús. Konvencionálisan összeegyeztethetetlen cselekmények egyidejűsége. A portán elvették a Zarathustrámat. Puhatáblás, újrahasznosított papír, a Múzeum-körúton vettem egy utcai könyvárústól, borítóján kék alapon arany színű perzsa kalligráfia, és mivel első kórházi kirándulásom alatt kiolvastam Weöressanyit, szóltam anyáméknak, hogy hozzák el, ha jönnek az eskütételre. A portán megállítottak. Táská kinyit. Tetején a könyv. Ez mi? Könyv. Könyv? Az. És milyen nyelvű ez a könyv? Magyar. Magyar? Az. És mi van benne? (No, itt egy kicsit elakadtam, ha most elkezdem megmagyarázni, miről is szól a könyv, valószínű, hogy karanténba zárnak, nyakonöntenek napalmmal és úgy végzem, mint a halálra táncoltatott lány a székely népballadában.) Mesék. Mesék? Azok. Ezt nem lehet bevenni. Miért? Mert gyanús. Mi? Ez a könyv. Van itt a táskában még C4, gyújtózsínór, almás pite, mért épp ez a könyv a gyanús? A borítója. Az a gyanús. Ez valami arab könyv. Gyanús. Itt marad, meg kell nézniük a biztonságiaknak, vizsgálni kell, addig ez be nem vihető ide. Hetekig jártam vissza a portára, a biztonságiakhoz, még a kultúrház főnökének is fizettem egy sört, hogy nézzen utána, visszakaphatom-e, mikor, a könyvet. Eredménytelenül. Közben kiolvastam kétszer Rejtő Elveszett légióját, amit valakinek sikerült becsempésznie. “...továbbá minden kísértetnek saját borotvaeszköze van. Ez még kísértetiesebbé tette őket. Mert ha egyszer a fej nem nélkülözhetetlen kellék náluk, akkor miért olyan fontos a borotválkozás?”⁶

5 Nietzsche Frigyes: Im-igyen szóla Zarathustra, Ford. Dr. Wildner Ödön, 1908

6 Rejtő Jenő: A láthatatlan légió

Slavko zászlós érdekes jelenség. Inas, vékony testén hatalmas fej, még hatalmasabb fülekkel és még ennél is hatalmasabb lapáttenyerekkel. Amolyan csehszlovák gyurmafigura-szerű lény. Egy közép-szerbiai kis faluból jött, se villany, se vezetékes víz, csak hegyek, völgyek, fák, bokrok, kecskék. Egyetlen esélye volt, hogy "világot lásson", ha belép a hadseregbe. Történt mindez még békeidőben, de most háború van. Ez már nem kóser. Most jobb lenne visszamenni falura, ahol semmi bombázni, lőnivaló nincs. Hegyek, völgyek közé, ahová még a vonatok se járnak. Világlátás lefújva lenne azon nyomban, de még öt év van hátra, hogy ledolgozza, amit az ország a taníttatásába fektetett. És bármikor elvihetik a frontra. Ez nem kóser. Nekünk könnyebb, mondja, statisztikailag kisebb az esélye, hogy elvisznek. Élesbe, lövészárkokba, ellenségnek harmincadjára. Tibi barátomat se vitték el. Radaros volt, radar nélkül az ország közepén, széles, csendes mező ölén. Óránként kísért a csillagos ég alá, felnézett, körbekémselte az eget, jönnek-e a repülő. Állt a mindenség alatt, mint egy korabeli sumer csillagász, és módszeresen, kávésbögrével a kezében figyelte az oda nem illő kis fénypontokat. Majd visszasétált a terepszínű hálójával fedett fedezékébe és aludt tovább. Slavko is esténként, titokban a csillagokat nézi. Kinn ülünk az épület előtt, keféljük a bakancsainkat, lassan már én is rutinos mozdulatokkal. Addig kell kefélni, amíg csak lehet. Amíg olyan fekete nem lesz, hogy már szinte nem is látszik a sötétben. Csak sejteni lehet, hogy ott van, csak a holdfény csillanása árulja el, hogy ott a szakszerűen fényesre, tisztára kefélt bakancs. Tudod, ott, a hegyek között még közvilágítás sincs, mondja, miközben égre emelt tekintettel mélyet szív a cigarettájába, majd lassan kifújja. Élvezi a homályos, szürkésfehér füst imbolygását az éjszakában. Este még a leghalványabb csillagot is tisztán látni. Még a csillagok közötti ürességnek is, mintha súlya lenne, ami ránk nehezedik, a sötétség (sötét anyag) és alig érezhető bizsergés fut végig az ember hátán (sötét energia). Világot látni azért jó, hogy rádöbbenjünk az egyhangúság szépségére, de mire ezt fölfogjuk, már késő. Akkor már nincs visszaút. Ha visszafordulsz, hazamégy, rájössz, hogy minden megváltozott, hogy minden óramű pontossággal működik nélküled is és attól kezdve az otthonod már csak itt, benn, az emlékeidben létezik. Csak az emlékeid között vagy otthon. Bárhol is vagy, ha haza akarsz menni, csak lehunyod a szemed. Már csak így lehetsz otthon. Egy idő után már csak itt, benn, a fejedben, sehol máshol.



Lippai Ádám (1993) Miskolc, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának magyar-történelem osztatlan tanárszakos hallgatója.

Lippai Ádám

FELSZABADULÁS AZ ELVÁRÁSOK ALÓL ■

Mécs Anna *Gyerekszár* című debütáló kötetét bizakodással teli izgalommal kezdtem el olvasni, kíváncsisággal töltött el, hogy milyen lehet az az alkotás, amely elnyerte a 2018-as Margó-díjat. A cím és a könyv hátlapján ismertetője alapján egy fiatalos hangvételi szöveget vártam, melyben egy nőnek a berögzült társadalmi szerepek, illetve az azoknak való megfelelés kényszere miatt kell majd megküzdenie önmagával és a körülötte lévő világgal. Ha valaki végigolvassa a kötetet, akkor biztosan találkozik legalább egy olyan novellával, amely megszólítja. Átlagos emberek hétköznapi problémáival foglalkozik a *Gyerekszár*: nagyszülők, szülők felől érkező nyomás, elvárások, fölösleges kilók, a jogosítvány megszerzése, párkapcsolati problémák.

Az elbeszélések között nem épül fel lineárisan haladó cselekményszál, mégis egy olyan szövegvilágot, illetve narratív identitást teremtenek meg, amely összetartja az egész kötetet. A novellák ugyanakkor külön-külön is értelmezhetőek, azaz egy lazább szerkezetű novellafüzerről van szó. A legtöbb szöveg elbeszélőjének személyisége egy élesen nem körülhatárolható, de alapvetően meghatározó minta alapján keresi az identitását, küzd meg a környezete adta problémákkal. Ezt a problémakört a felmenőktől örökölt testi jellemzők, illetve az elvont értelemben vett érzelmi, intellektuális családi hagyaték tereli mederbe, ez szabja meg a karakterek reakcióit a különféle szituációkban. A szülői példamutatás elsősorban szabályozásként jelenik meg, korlátokat állít a gyermek számára. A kötet metszéspontjában a *Gyerekszár* című novella áll: a címadó tárgy eredendően arra szolgál, hogy megvédje a gyermeket, de egyben korlátozást is jelent. Az elbeszélésekben a szülők alapvetően nem akarnak rosszat leszármazottjaiknak, mégis, a különböző generációs tapasztalatok, szociális hatások, eltérő értékrendek miatt folytonos konfliktusba kerülnek egymással. A szövegek középpontjába ebből kifolyólag a szülők és a nagyszülők kerülnek, akik folyton valamilyen elvárást támasztanak a fiatalabbak felé, melyet az utóbbiak a korábban felvázolt különbségek miatt nem tudnak teljesíteni – ez sokszor kifejezetten abszurd, vagy legalábbis groteszk módon kerül megjelenítésre.

A novellákban színre vitt problémák a különböző, társadalmilag meghatározott szerepköröktől elvárt teljesítmény hiányából fakadnak, így például többször felmerül az elvárt anyai szerep kialakításának kérdésköre, illetve az ezzel összefüggésben lévő, lelki

nyomást előidéző külső nézőpontokkal való ütközés. A következő idézet egy férfi szájából hangzik el, aki a feminista nőkön élcelődik: „Le ne fejezzenek, hogy szülni, urambocsá, nem szülök.” (19.). A kötetben kivétel nélkül női elbeszélőkkel találkozhatunk, ami lehetőséget teremt annak felmutatására is, hogy egy fiatal nőnek milyen kihívásokkal kell szembenéznie a 21. században. Láthatunk olyan élethelyzetet, amelyben kihasználnak valakit, de nyomon követhetjük annak folyamatát is, hogy hogyan képes egy adott szereplő felülemelkedni a rögzült korlátokon, elvárásokon. Ez utóbbit jól szemlélteti a *Nem* című novella, ahol a fiatal elbeszélőben ismét vonzalom alakul ki egy olyan férfi iránt, aki korábban már félredobta. A narrátor végül mégis képes felülkerekedni a férfi ámtításain és szabaddá válni: „[...] pofon vágom [...]. Futok, nem mint egy őzgida, hanem mint egy szarvas, büszkén, szabadon. Lassítok, őt értesítés a Tinderen, két mozdulattal törölöm az egészet a telefonomról.” (130.).

Az olvasó számára ezek a novellák azért is lehetnek szórakoztatóak, illetve felszabadítóak, mivel a folyton előálló kínos pillanatokat – melyek gyakran tabudöntögetőnek is hatnak – közvetetten élheti át. Az elbeszélők olykor olyan kellemetlen élethelyzetekbe kerülnek, amelyek kívülről szemlélve érdekesek lehetnek, átélni ugyanakkor már valószínűleg nem szeretnénk őket, erre szolgáltatnak példát a kötetben a vallási identitásból, vagy identitásnélküliségből adódó konfliktusok. Kellemetlen szituáció, hogy a fiatal nőnek istenhívőkkel kell kommunikálnia ateista biológusként a *Lépéshátrány* című novellában, kívülről szemlélve azonban mégis érdekes. Ugyanakkor a történetekben gyakran felmerülő rögzült elvárások alóli sikeres szabadulás is hasonlóan közvetett lehet az olvasó számára (*Nem*, *Gyerekszár*, *Komorebi* stb.), ugyanis a függetlenedés sok ember számára egyszerűen elképzelhetetlen választási lehetőségnek tűnik, és nem meri meglepni a kínos szituációk lehetőségét is magában hordozó döntéseket. Például, a *Nem* című novellában felvázolt döntéshelyzet – újra összejönni egy olyan fiúval, aki már dobta egyszer a főszereplőt, ráadásul hazugságokkal ámtítja – egyszerűen kellemetlen, mégis a múlttal való ilyesfajta szembenézés lesz a „szabaddá válás” kulcsa.

A narráció közvetlen, ez segíti az azonosulást, mégsem nevezném élőbeszédszerűnek a novellákat, melyek rendszerint olyan témákat, gondolatokat kerülgetnek, amiket általában nem juttatunk érvényre, de megfogalmazódnak bennünk. Gondolok itt például a legtöbbször kényszerből létrejövő családi összejövetelekre, melyeket szívesen kihagynánk, de sokszor mégsem teszünk így. Ilyen formában jön elő a hit kérdése (*Lépéshátrány*) és a megalázottságon (*Nem*), a korlátokon való felülkerekedés (*Gyerekszár*) is, de ezekben megtörténik a saját akarat érvényre juttatása, a „szabaddá válás”. Vagyis az említett novellákban a negatív érzelmekből adódó, de alapvetően tettet nem eredményező gondolatok mégis át tudnak fordulni valós cselekvésbe.

Ki ne élte volna már meg azt, hogy csak azért megy el egy családi találkozóra, mert ez a szokás, mert így illik? Nem jellemző, hogy ezt a problémát mélyen fejtegetnénk, ellenállni egy átlagos családban szintén nem szokás, de a kötet e gondolatot a generációk

közötti fellazult kötelékek megjelenítésére használja fel. Jellemző, hogy a történetekben egyáltalán nem ismerik egymást a szereplők, a családtagok, szinte kizárólag csak a saját problémájukkal foglalkoznak, a saját látószögükből értelmezik a világot, és a legtöbb esetben meg sem próbálnak a másik szemével látni: „[...] elbeszélnek egymás mellett, anyám is és nagyanyám is csak önmagával foglalkozik, kérdéseik is inkább csak magukra vonatkoznak [...]” (95.). Az egymást meg nem értés miatt a szituáció gyakran kínossá vagy groteszkké válik, olykor egyben humorossá is: „Rángatja a kezem, hogy ő engem nagyra tud tenni, én leszek az ő műzsája, bevonulunk az irodalomtörténetbe, erőszakosan magához ölel, megfeszíti a bicepszét, gyönyörködik magában, ráeszmél, folytatja a siránkozást.” (45.); „Reggel anya sehol sem találta nagyapát. [...] boldog volt és izgatott: az ég meghallgatta az imáit, és elragadta az öreget. [...] És akkor megpillantotta nagyapát, eszméletlenül feküdt a kukában, bűzlött a romlott hústól.” (81–82.). Ezek a szövegrészek jól szemléltetik az önérdekből cselekvő emberi jellemet, ami több történetben is a szociális kapcsolatok alapvető problémaforrásként jelentkezik.

Az örökölt tulajdonságoknak kétségek nélkül jelentős hatása van a történetek elbeszélőinek jellemét tekintve, gyakran a főszereplők életútját is meghatározzák. Ha a kötet egészét nézzük, nyilvánvalóvá válik az apák kitüntetett szerepe, amint ezt a címadó novellában is láthatjuk: „Apám tizenennyolc éves koromig azzal vegzált, hogy mikor csinálom már meg a jogsit.” (69.). A novella elbeszélője az autót alapvetően idegennek tartja, már a robbanómotor működéséből adódóan is túl veszélyesnek véli az egész szerkezetet, kockázatosnak és félelmetesnek látja, akár a gyerekszülést. Ennek ellenére az apa elvárja, hogy lánya megszerezze a jogosítványt, ez azonban személyiségéből, illetve a szülővel szembeni ellentmondásos viszonyából kifolyólag lehetetlen feladatnak tűnik. A novellában az apa az autósiskolánál dolgozik, az autóvezetés az ő világának szerves részét képezi, a lányának viszont egyáltalán nem, ebből kifolyólag nem is érti meg azt: „Kialakult bennem egy ilyen vakság. Az autós dolgokat nem látom.” (70.). Az apa rákényszeríti a lányát, hogy beiratkozzon az autósiskolába, beülteti az autóba hátra a gyermekét és becsatolja az övét: „A biztonsági öv az egyik leggyilkosabb dolog a kocsiban [...] De mindig tudtam, hogy a gyerekzár megvéd [...]” (74–75.). Azzal, hogy a szülő gyerekszerepben tartja az elbeszélőt, számtalan módon korlátozza a lány lehetőségeit, ugyanakkor bizonyos értelemben mindez biztonságot is jelent utóbbi számára. Ellentmondásos ez a viszony, mert az apa szeretne részese lenni a lány felnőtté válási folyamatának (a vezetés a felnőttek világát szimbolizálja), viszont a gyerekzár miatt ez nem tud teljesülni. Ráadásul az apa a „saját világában” akarja felnevelni a gyermekét (mert a lányáét nem ismeri igazán), így az ezzel járó meghatározottságnak olyan szerepe is van, hogy az elbeszélőnek olyanná kell válnia, mint amilyen a szülő, hasonló értékrendet kell képviselnie, mint ő. A rögzült szerepek elfogadása és a velük való azonosulás önmagában nyújthat egyfajta biztonságot a gyerekek számára, a rájuk szabott elvárások így ugyanis jobban körvonalazódnak, könnyebb nekik megfelelni és nehezebb elkallódnak. A túlzott védettség azonban a kitel-

jesedést is ellehetetleníti. A felmenők példamutatásukkal utat kívánnak mutatni a fiataloknak, de ezzel igazából saját képükre akarják formálni őket, még ha mindez nem is feltétlenül tudatos a részükről. Mindez jól tetten érhető a *Lépéshátrány* című novellában, ahol a fiatal nő ateista biológusként megy zárándokolni a hithű katolikus apja miatt (ez itt már belső kényszerből adódik, a szülő ugyanis már korábban elhunyt): „Egy darabig nagyon igyekeztem, hogy higgyek, azt gondoltam akarattal elérhető, erőlködtem, mint amikor nem megy a szárás [...]” (90.). A zárándokúton kimegy az elbeszélő bokája, mégis a túra folytatására kényszerül, annak ellenére, hogy fájdalmai vannak és legszívesebben feladná. Gyengesége és kiszolgáltatottsága itt is az apához képest domborodik ki, aki akkor is ment, hitt és küzdött, amikor már teljesen tönkrement a lába. A hit kérdése is a szülőkhöz kapcsolódóan kerül előtérbe, az elbeszélő azonban nem tud azonosulni az apai akaraterevével, sem a vallásos, sem a vallásosság nélküli optimista hit értelmében. A fiatal női narrátor mégis befejezni a túrát és reggelre megérti a történeteket, vagyis bizonyos értelemben felszabadul, ugyanakkor részben a szülői minta ismétlése is végbegy, hiszen valamilyen formában képes lett a hívő attitűddel való azonosulásra.

A kötet szemléletesen érzékelteti korunk központi problémáit, a generációk közötti konfliktusokat és azt, ahogyan egyes női karakterek megélik a korlátokból származó feszültséget, illetve az azon való felülemelkedést. Ezt a szöveg nyelvezete is alátámasztja, illetve demonstrálja: „[...] így néztem ki korábban, három számmal nagyobb ruha, úszógumi, toka, összedörzsölődő combok, lefele görbülő zsírszáj, most meg a legtöbb pasas megdugna.” (41–42.). A szövegbe beékelődő, olykor provokatívnak érezhető szavak, mondatok használata is tulajdonképpen a tabuk ledöntésére irányulhat, a berögzült elvárásokon való felülkerekedést jelképezheti. Az utolsó, *Komorebi* című novellában már az önállósulás folyamatát láthatjuk: „[...] a kislányfigura már nem én voltam a fa tövében, én nőttek, de apa és a bonszai változatlan maradt.” (139–140.).

A bonszai szimbolikája úgy vonul végig a novellán, hogy a nevelődés folyamatát, a szülőről való leválást jelképezi: > „»Bon«: edény, tál, magyarázta, »szai«: növény, azaz edényben nevelt növény, a szavakban minden benne van. Szerette a japán nyelv tömörségét, ahogy egy-egy jelbe képes belesűriteni egy egész sorsot.” (135.). Az apa szerette volna „biztonságos” keretek között tartani gyermekét, viszont ezzel edénybe szorította lánya „gyökereit”. A novelláskötet tétje tehát a gyerekzár feloldása, amelyet sajátos módon visznek színre a szövegek, mégis megteremtik az olvasó számára az azonosulás lehetőségét.

(MÉCS Anna, *Gyerekzár*, Budapest, Scolar Kiadó, 2017.)

Mécs Anna (1988) Budapest. Matematika-magyar tanári mesterszakra végzett az ELTE-n, foglalkozott tudományos újságírással és kreatív szövegírással is. 2015 óta publikál, első, *Gyerekszár* című novelláskötete 2017-ben jelent meg a Scolar Kiadó gondozásában, melyért 2018-ban elnyerte a legjobb első prózakötetesnek járó Margó-díjat.

Pótor Barnabás (1992) Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolájának hallgatója, a *Szkhion* szerkesztője.

ÁLLANDÓ BILLEGÉS – MÉCS ANNÁVAL PÓTOR BARNABÁS BESZÉLGETETT

– *Az utóbbi másfél évben – a Gyerekszár címadó novellájára utalva – nemcsak a kötettel nem rendelkezők csoportjából kerültél át a kötettel rendelkezők közé, de a nem Margó-díjasok helyett a Margó-díjasok közé tartozol immár. Hogyan élted meg ezt az időszakot?*

– A legmeghatározóbb érzésem ezzel kapcsolatban az öröm. Persze szokni kell a dolgot, mert valóban már a kötetmegjelenés is ad egy furcsa aurát az embernek. A környezetem reakcióiból tudom lemérni, hogy mit is jelent ez. Attól függetlenül, hogy valaki olvasta-e vagy sem, egy grandiózus tettnek tűnik, ha egy kiadó megjelenteti a novelláidat önálló kötetben. Jó, hogy volt egy évem ezt megszokni, és utána jött a Margó-díj, ami pedig megint egy új szintre léptette azt, ahogy az emberek hozzám viszonyulnak. Van egy olyan ambivalens érzés bennem, hogy az irodalmi képességeim, vagy éppen a kötetben szereplő szövegek ugyanazok, mint egy évvel ezelőtt, mégis, a díj fénytörésében másnak tűnnek. Vagy én magam is másnak tűnök, és a díj hatására megint máshogy viszonyulnak hozzám – ez egy jóleső elismerés, de egy furcsa távolságtartás is egyben. Persze, azon túl, hogy a már létező szövegek minőségét nem változtatja meg egy díj, az elkövetkezőkre hatással lehet. Most egy picit nagyobb tétje van minden megnyilvánulásomnak, de ez a tét igazi adrenalinlöketet is jelent.

– *A blogodon, személyes indíttatásból is, „sokdimenziós figurák” történeteivel foglalkoztál/foglalkozol, akiknek „[l]ételemük, hogy egyszerre tartoznak sok helyre, és egyszerre kívüllők is mindenhol.” Számomra a Gyerekszár egyes elbeszélői/szereplői is mintha identitásuk egydimenziós-, determinált-, vagy épphogy széttartó-jellegével küzdenének sok esetben. Mit gondolsz, hogyan, mennyiben lehetünk sokdimenziós emberek, személyiségünk egységét megőrizve mindeközben?*

– A saját életemben is nehéz volt ezt a sokdimenziósságot felismerni, elfogadni és később újraéleszteni. Azt gondoltam, hogy választanom kell egy irányt, és abban a lehető legjobbnak lenni. Így amikor egy-egy váltásra került sor, akkor a korábbi tevékenységeimet általában túlzottan elengedtem, és azt gondoltam, hogy most csak az újra kell koncentrálnom. Sok év és sok váltás után ki tudott bennem alakulni egy jobb stratégia: igyekszem egy-egy új feladat során az adott szakterületben elmélyedni, de a korábbi érdeklődéseimet sem elengedni. Gondolok itt arra, hogy a matematikatanár, a tudományos újságíró, a drámafoglalkozást tartó önkéntes, az önismereti csoportba járó egyén, a kreatív reklámszövegíró vagy a novellaíró is jelen tudjon lenni az életemben bizonyos mértékben.

Persze azt is fel kellett ismernem, hogy ha ezekkel egyidejűleg mind foglalkozni akarok, akkor semmit se fogok igazán jól csinálni. Ezért próbálok mindig pár területre koncentrálni, most például *Kapcsolati hiba* című tárcasorozatom révén az emberi kapcsolatok és a technikalitás hatásait vizsgálhatom, ami teret ad az író, a pszichológia iránt érdeklődő és a tudományos újságíró énemnek egyaránt.

– Már csak ezért is érdekelne erről a véleményed: merre tartunk, tényleg teljesen atomizálódunk, felszámolódnak a hagyományos emberi közösségek, ha nem tanuljuk meg „egészségesen” használni a technika nyújtotta lehetőségeket? Kissé kitágítva és egyben szándékosan eltúlozva a kérdést: tényleg belátható időn belül átveszik fölöttünk az irányítást a gépek?

– Mivel a tárcáimban az egészen közeli jövőt vagy éppen a jelent vizsgálom, és nem vagyok kutatója a témának, így csak nagyon szubjektív benyomásaim és megérzéseim vannak. Az egyik, amit szerintem fontos hangsúlyozni, hogy a nyomtatás elterjedésekor, vagy éppen az ipari forradalom idején is rengeteg volt a jajveszékelés, ahogy most is. Szerintem jelen esetben is sokkal többet tudunk nyerni ebből a fejlődésből, mint amennyit veszítünk, de az is tény, hogy a dolgok nehezen beárazhatóak, és értékítélet kérdése, hogy ki mit tart fontosabbnak. Például lehet, hogy a mesterséges intelligenciának köszönhetően a személyre szabott gyógyászat hatalmasat fejlődik, viszont a másik oldalon az adatainkat lehet, hogy nem látjuk majd biztonságban. Egyébként engem a technikai fejlődés speciális aspektusai is nagyon érdekelnek. Például, hogy ezek a furcsa avatárok, amelyeket létrehozunk magunkból az online térben, azok hogyan befolyásolják a pszichénket. Vagy, hogy a nyelvre milyen hatással lesz a chatelés, ez az írott és beszélt nyelv közötti állapot, ami lassan egy önálló entitás. Vagy hogy az egyre fejlődő fordítóprogramok vajon a kis nyelvek fennmaradását segítik, vagy pedig az angol térnyerése a neten inkább az egységesülés felé visz.

– Az egyik leginkább meghatározó dimenzió neveltetésünk, a felmenőinktől örökölt genetika, viselkedési minta stb. lehet. A Gyerekzárban a gyermekkor nem a visszasírt ártatlanság, az áldott tudatlanság és felelőtlenség állapota, hanem traumáktól terhes, kinőhetetlen

vagy legalábbis a felnőttkort is beárnyékoló időszak/létállapot. Hogyan látod mindezt, valóban felnőtt-testbe zárt gyerekek vagyunk sokan, akik minden igyekezetünk ellenére örökítjük tovább saját korlátainkat?

– Azt látom magam körül, és persze pszichológiai irányzatok, kutatások is részletesen tárgyalják ezt, hogy a szüleinkkel, családunkkal való le nem rendezett konfliktusaink, traumáink komoly elakadásokat tudnak eredményezni az életben. Ezeket csak úgy lehet valóban feloldani, ha az ember mélyre ás, megérti az elakadás mögötti okokat, és talál olyan módszert, amivel ezt fel tudja oldani – ha ez nem történik meg, akkor ő is szépen továbbcsöppögteti ezt a káros mechanizmust az utódainak, és a sor folytatódik.

Revelatív élmény tud lenni számomra, amikor egy-egy ilyen elakadást felismerek a környezetemben élőkénél – segít megérteni és elfogadni az adott ember sokszor idegesítő cselekedeteit, mert meglátom, hogy mi van mögötte. És igen, ilyenkor meglátja az ember a felnőtt testbe zárt gyereket, aki még mindig egy hatéves kori rossz emlék miatt tombol. Az irodalom, és általában a művészet szerintem alkalmas arra, hogy ezeket az összefüggéseket elég nagy szabadságfokkal megmutassa.

– „Jobb megfigyelő, mint egy ipari kamera” – írja a moly.hu egyik hozzászólója a köteteddel kapcsolatban. A novelláid alapján, de eddigi beszélgetésünkből is úgy érzem, hogy kifejezetten foglalkoztat ebből a megfigyelői pozícióból adódó kívülállóság, illetve az idegenség-elidegenedés közötti vékony határvonal. Mit gondolsz erről?

– Igen, ez egy állandó billegésem. Szeretem a kívülálló, a riporter, a megfigyelő pozícióját, de nemcsak azért, mert izgalmas jelenségeket lehet észrevenni ebből a kis távolságból, hanem azért is, mert biztonságos. Ezért próbálok odafigyelni arra, hogy az „írói identitás” mögé bújva ne húzzam ki magam a jelenből, és próbáljam beleengedni magam helyzetekbe.

– Egy interjúban az mondtad, hogy az írási-id megjelenése mintha nálad is „kipattintott volna egy gyerekzár”. Gondolod, hogy az olvasók esetében is megtörténhet ez? Lehet, egyáltalán kell-e, hogy legyen ilyen funkciója manapság az irodalomnak?



– Sok olyan visszajelzést kaptam, ami alapján igen. Mivel olyan alapszituációk jelennek meg a szövegekben, amelyekkel nagyon sokan találkozhatnak a saját életükben – például a szülő elvesztésétől való félelem vagy csalódás egy nagy szerelemben –, így sokan tudtak rezonálni a történetekkel. És voltak, akiket különösen megviselt egy-egy szöveg, vagy segített máshogy ránézni a saját helyzetükre. Örülök neki, habár szerintem nem elsődleges funkciója az irodalomnak, hogy segítsen, hogy terápiás legyen, de ha megtörténik, az nagy élmény.

– *A Gyerekzár novelláiban kivétel nélkül fiatal, női megszólalókkal találkozhatunk. Menyiben beszélhetünk véleményed szerint női (illetve férfi) irodalomról? A szerzőt, a hangot/ megszólalásmódot, esetleg a műfajt jelölheti ez a kategória? Léteznek-e kifejezetten női, illetve férfi témák?*

– Egyéni szinten szerintem alkotó emberek vagyunk, és a minket foglalkoztató kérdéseket személyiségünk, környezetünk, aktuális élethelyzetünk és még egy csomó minden függvényében valahogy írott formában feldolgozzuk. Ennek a sok-sok tényezőnek lehet olyan része, ami a nemiségünkéből fakad, de számtalan más tényező van, ami ezt befolyásolja. Így persze az egyik csoportosítás szerint lehetünk nők és férfiak, de még számtalan más rendezési elv van, ami alapján ezt megvizsgálhatjuk.

Természetesen ugyanígy az életünk különböző tényezőiből ered, hogy mi az, amit testközelből megtapasztalunk – ebben a nemiség is egy aspektus, és bizonyára befolyásolja, hogy az ember mihez nyúl, hiszen mást él meg egy női testben, nőként felnőve, mint egy férfi, de ugyanúgy mást él meg egy kis faluban felnövő személy, mint egy nagyvárosban. Szóval persze, van szerepe a nőiségnek a szövegeimben, de ugyanígy van szerepe annak, hogy magyar vagyok, annak, hogy Budapesten nőttem fel, vagy éppen annak, hogy matematikát tanultam.

– *Mennyire volt számodra meghatározó ebből a szempontból a családi környezet? Nem traumákra, konfliktusokra gondolok itt elsősorban, hanem például édesapád – Mécs Imre – országos ismertségére.*

– Talán közrejátszott abban, hogy nehezen kezdtem el novellákat írni, mert azt gondoltam, hogy rögtön nagyon jól kell csinálnom, hogy nehogy szégyent hozzak a családra és nehogy bárkiben az merüljön fel, hogy édesapám miatt jutok el bárhova. Aztán szerencsére ezeket a görcsöket, túlgondolásokat szépen lassan elengedtem, és rájöttem, hogy legnagyobb részük csak az én fejemben él. Megpróbáltam nem túl komolyan venni magam. Ezzel együtt a mai napig nagyon fontos számomra, hogy tényleg a saját érdemeim szerint kapjak elismerést. Ilyen szempontból is fontos volt a *Gyerekzár*, ami révén alanyi jogon említenek.

– Kik azok a szerzők, akiket szívesen olvasol, illetve mit gondolsz, van-e közöttük olyan, aki esetleg hatott is az írásművészetedre?

– Leginkább kortársakat olvasok, és igyekszem térben szélesen meríteni. Magyarok közül az elmúlt években Forgách András *Élő kötet nem maradt* című könyve volt rám nagy hatással, a személyessége, a különleges szerkezeti megoldásai, a rendszerváltás előtti időszak nagyon megfogott. Helen Macdonald, angol író gyászról szóló *H, mint héja* című regényét is nagyon szerettem, ahogy a héja megszélidítése és az édesapa elvesztésének feldolgozása összefonódott. Leïla Slimani, francia-marokkói író *Altatódal* című regénye a súlyos témaválasztással – egy dada meggyilkolja a rábízott két kisgyermeket – és a szikár, szenttelen mondataival fogott meg. Az elmúlt évek nagy élménye volt Elena Ferrante olasz író regényfolyama, ami a(z olasz) női sors sötét és hömpölygő krónikája. Mellettük nagy kedvenc volt az amerikai Paul Auster monstruma, a *4321*, ahol a főszereplő négy alternatív életét százhattam végig sok száz oldalon. Ők például biztosan hatottak az írásomra, de attól tartok, hogy a sok ezer elolvasott online hír, meghallgatott reklám, vagy a barátaimmal folytatott chatüzenetek végigscrollozhatatlan folyama legalább ennyire befolyásolta, hogy mit hogyan fogalmaztam meg a novelláimban.

– Mennyiben sikerült mostanra „elengedned” a Gyerekzárát? Dolgozol esetleg jelenleg valamin?

– Szerencsés vagyok, hogy ilyen komoly figyelmet kapott a könyvem, a Margó-díjnak köszönhetően még most, másfél évvel a megjelenés után is fontos kritikák jelennek meg, amiért nagyon hálás vagyok. Ez persze egy kissé elnyújtott megérkezést is jelent, és a kritikák, elemzések által mindig vissza-visszakerülök ezekbe a novellákba. Próbálom helyén kezelni a visszajelzéseket, és a szövegeim dicsért jellemzőihez nem ragaszkodni, vagy elvárni az új szövegeimtől, hogy rögtön olyanok legyenek, mint amit a *Gyerekzárban* szerettek. És a kritizált dolgokat sem akarom azonnal elvetni, de próbálom megfontolni ezeket a visszajelzéseket. Például van, aki különösen szerette a sok matekos motívumot, és hogy igyekeztem szűkszavúan, arányosan szerkeszteni a szövegeket, más meg épp ezt emelte ki problémaként.

Szóval el kell fogadnom, hogy nem lehet és nem is kell mindenkinek tetszeni. Most alapvetően a tárcanovelláimon és más rövidebb szövegeken dolgozom – aztán meglátjuk, hogy mi áll össze belőlük. A *Gyerekzár* megjelenése óta próbálkoztam nagyobb lélegzetvételű szövegekkel is, de egyelőre visszatértem a novellákhoz. Azt hiszem, majd akkor fogok kisregénnyel vagy regénnyel próbálkozni, amikor tényleg nagyon elkap egy téma, és nem tudom nem megírni.

Fábián Kitti (1995) Berettyóújfalu, Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának angol-magyar osztatlan tanári mesterszakos hallgatója.

Fábián Kitti

■ EGY HORRORFILMES TOPOSZ ÚJ KÖNTÖSBE BURKOLVA – *A CSODAGYEREK (THE PRODIGY)*

Angyali arcú kisgyerek átlagon felüli intelligenciával, egy boldog pár, akiknek minden álma teljesült gyermekük megszületésével. Akár egy idilli családi film kezdőképe is lehetne a 2019-es horror-thriller, *A csodagyerek (The Prodigy)* első néhány jelenete, mégis egy igazán hátborzongató mozi született meg Nicholas McCarthy rendezésében. Számos klasszikus gyerekszereplős horror tekinthető e film előzményének (gondoljunk csak a *Kukorica gyermekei*, az *Ómen* vagy akár a *Kör* című alkotásokra), így igen nehéz ebben a témában újat alkotni, elkerülve a kliséket. Nézőként jól ismerhetjük már a tipikus történetet: egy ártatlan gyermeket megszáll egy démoni lény, aki egyre jobban átveszi a hatalmat még romlatlan lelke felett, és szörnyű dolgokra készíti. Általában egy pap is megjelenik ezekben a filmekben, aki több-kevesebb sikerrel megpróbálja megmenteni a kisgyermek lelkét. Habár *A csodagyerek* előzetesét megnézve már sejtheti a néző, hogy ez a horror sem lesz mentes a kliséktől, mégis újdonságnak tekinthető, hogy a keresztény vallás helyett a buddhizmus lélekvándorlástana kap központi szerepet a cselekményben, ez magyarázza a főszereplő, Miles egyre szokatlanabb viselkedését. Ez adja a film egyediségét, amely ugyan a gonosz által megszállt gyermek toposzát használja, a lélekvándorlás elméletével mégis egy másfajta transzcendens dimenziót nyit meg. A műben – a hasonló kategóriába tartozó filmekről eltérően – a lélekvándorlás jelenségétől eltekintve itt nem dominálnak a természetfeletti elemek. A főszereplőnek nincsenek természetfeletti képességei, nem irreálisan erős, nem mászkál a plafonon és nem igyekszik elhozni a világvégét, így a spiritualitással szemben szkeptikus nézők is megalkothatják saját elméletüket a filmben történt furcsa eseményekről, amelyekre Miles tudathasadása és kettős személyisége szintén magyarázatot jelenthet.

A horrorokban megjelenő tipikus alakkal, a sorozatgyilkossal a mű elején találkozunk, az ő lelke születik újra Miles testében. A horror műfajában legalább olyan gyakran visszatérő toposz a sorozatgyilkos alakja, mint a gyermeké, elég Hasfelmetsző Jack karakterére gondolnunk. Habár *A csodagyerek* esetében csupán foltszerű tudásunk van a gyermektestbe bújt sorozatgyilkosról, annyi azonban világos, hogy alakjában szintén klisészerű elemeket ismerhetünk fel. Adott ugyanis egy személyiség, akinek nyilvánvaló-

an igen ambivalens a viszonya a nőkhöz, ez a problémás kapcsolat pedig egyfajta kézfétisként realizálódik. Ennek betetőzése a „trófeák” – vagyis női kezek – gyűjtése. Túl sok konkrét információt ugyan nem tudunk meg a sorozatgyilkos alakjáról, így azt sem tudhatjuk, hogy pontosan milyen pszichológiai problémából fakad gyilkolási vágya. Azonban abból kiindulva, hogy ez a figura mennyire ragaszkodik Miles édesanyjához, feltételezhető, hogy igen erős érzelmei vannak az anyafigurák iránt. Edward Scarka (vagyis a sorozatgyilkos) karaktere klisékből építkezik tehát, hiszen rengeteg pszichopata esetében az anyjukkal való szoros és időnként problémás kapcsolatból gyökereznek a szörnyű tetteik. Összességében tehát elmondható a filmről, hogy használja ugyan a horrorkliséket, azonban ezeket az elemeket igen eredeti módon, az megszokottól eltérően alkalmazza, ez teszi a mozit műfajában egyedivé.

Az édesanya szerepében remek alakítást nyújtó Taylor Schilling kiválóan játssza a saját gyermekétől egyre jobban rettegő, de a lelkéért bármilyen áldozatra képes szülőt, mégis leginkább a címszereplőt, Milest alkotó színészpalánta, Jackson Robert Scott játékát emelném ki. A gyerekszínész tehetsége nélkül a film sem volna ilyen élvezetes, hiszen Scott a tekintetével is képes borzongást kiváltani. Érdeemes megemlíteni, hogy nem *A csodagyerek* volt az első horrorfilm, amelyben szerepelt – láthattuk őt ugyanis az *Az remake*-jében is 2017-ben, azonban itt egy merőben más szerepet kapott.

A mozifilm kamerakezelése és a vizuális effektek használata egyaránt igen hatásos és igen aprólékosan kidolgozott. Lenyűgöző, ahogy már az első pár percben kap a néző egy eredettörténetet Mileshez (még ha az adott pillanatban talán ezt észre sem veszi), amelyet párhuzamos ábrázolással oldottak meg: váltakozó képekben láthatjuk egy élet utolsó perceit és egy másik élet kezdetét. Ennek a rövid kezdő képsornak az a csúcspontja, amikor egymás után láthatjuk egy felnőtt férfi meztelen testét, amelyet lassan elhagy a lelke, illetve az újszülött csecsemőt, aki életének első pillanatait éli meg. Az ábrázolás nagyon erős hatást vált ki, azonban mégis egy, már az előzetesben is felbukkanó képre hívnám fel a figyelmet, hiszen talán ez reprezentálja legjobban a film központi elemét, fő konfliktusát. A film egy igen érdekes, az irodalomban is kedvelt és gyakran visszatérő témára reflektál, a *doppelgänger* jelenségére. Az egyik legjelentősebb irodalmi alkotás ebben a témába Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című regénye, melyben szintén egy testbe zárva jelenik meg két lélek, egy jó és egy rossz. A magyar irodalomban Babits Mihály *A gólyakalifa* című regénye tekinthető e pszichológiai probléma szépirodalmi feldolgozásának. Az elmúlt években a filmművészetben is egyre többször találkozhattunk a *doppelgänger*-jelenséggel, így a néző a vizualitás egy új szintjén tapasztalhatja meg – mások történeteinek keresztül –, hogy mit is értünk *doppelgänger* alatt. Képzeli csak el, milyen érzés lenne, ha egyik napról a másikra megjelenne egy hasonmásunk, vagy egy, a testünkbe betolakodó lélek, aki a démoni megfelelőnk. Előfordul, hogy a *doppelgänger* jelenség esetében egy saját testtel rendelkező élőlényként jelenik meg a hasonmás (hasonlóan értelmezi a *doppelgänger* kérdését az új, 2019-es horror, a *Mi is*), azonban ez a

hátborzongató jelenség még tetőzhető azzal, ha a gonosz lélekkel egy közös testen osztozunk. A *csodagyerek*ben az utóbbi megoldásról van szó: a filmben több szinten is jelen van, egyrészt a történet alapját adja, másrészt pedig a vizualitás szintjén is többszörösen megmutatkozik. A film egyik leghatásosabb képe, amikor a halloweeni sminket viselő Miles a saját arcképét fürkészi a tükörben. A főszereplő különleges tulajdonsága, hogy egyik szeme kék, a másik pedig barna. Ez a jelenség már önmagában reprezentál egyfajta kettősséget, azonban ezen a képen a kettősség hatását erősíti a félig lemosott smink, ami által a gyermek két arcát láthatjuk. Ez a kép tökéletesen szimbolizálja a *doppelgänger* jelenségét, hiszen Milesben is két lélek lapul: egy ártatlan, gyermeki, valamint egy sorozatgyilkosé. Ez a filmből kiragadott képkocka a cselekménynek az a pontja, ahol a leginkább világossá válik, hogy a fiúval nem pusztán pszichológiai, illetve viselkedésszerű problémák vannak, hanem a józan ész határait meghaladó erők uralkodnak fölötte. Sokszor a *doppelgänger* koncepciójára épít a kamerakezelés is, hiszen az említett képen sem magát Milest látjuk, hanem a tükörképét. Ez a megoldás gyakran érvényesül a film első felében. A néző sokszor a valóság valamilyen leképeződését látja egy visszapillantó tükrön, egy árnyékban vagy esetleg egy gyermekfigyelő kamera képén keresztül, hiszen ekkor még ez az egyetlen lehetőségünk arra, hogy a túlvilági betolakodó arcát láthassuk.

A film képeihez és azok szimbolikus jelentéséhez kapcsolódóan fontos a kameramozgás félelemkeltő funkcióját is körbejárni. Korábban már említettem, hogy a Milest játszó színész alakítása nagyban közrejátszik abban, hogy a mozi megfeleljen a horror műfajának, sokszor a kameramozgás és a hangeffektusok (vagy éppen azok hiánya) is erre játszanak rá. Több esetben libabőrt okoz, amikor hosszasan Miles rezzenéstelen, rideg arcát és tekintetét látjuk, amely vagy valamilyen lassú, halk zenei aláfestéssel, vagy esetleg a főszereplő fura dúdolásával párosul. Gyakori az is, hogy vagy képi, vagy pedig auditív eszközök segítségével (időnként hirtelen a sorozatgyilkos arcát látjuk vagy az ő hangját halljuk pár pillanatra) oldják meg a sorozatgyilkos jelenlétének gyermeki testben való ábrázolását, amely sikeresen és rendhagyó módon eredményezi a műfajtól elvárt félelemkeltést.

A *csodagyerek* izgalmas lehet a freudiánus pszichológia kedvelőinek is. Freud szerint az az állapot, amikor magunknál vagyunk, és teljes mértékben uraljuk a testünket, csupán a jéghegy csúcsa. Azonban e jéghegynek csak egy kis része az, amit a tudatunk tesz ki, sokkal hatalmasabb és rejtélyesebb ennél a tudatalattink, vagyis a jéghegy víz alatti része. A tudatalatti az elme legmélyebb részébe elnyomott emlékek és gondolatok összessége, amely igen sokszor számunkra észrevétlenül apró cselekedetekben, nyelvbottlásban vagy *déja vu* érzésekben jelenik meg. A film története szerint kezdetben ebbe a tudatalattiba van elzárva a sorozatgyilkos lelke, így csak akkor szerezhetünk tudomást létezéséről, mikor például Miles álmában folyékonyan beszél egy idegen nyelven, vagy amikor elgondolkodva kezeket rajzol füzetébe. Ezek egyaránt felfoghatók a sorozatgyilkos lelkének megjelenéseként és a tudatalattiból való felbukkanó emlékeként is. Ezen

felül számos olyan eleme van a filmnek, amelyek értelmezhetőek a freudi elméletek alapján, gondoljuk csak a szoros anya-fia kapcsolatra, vagy a sorozatgyilkos fétisére (amely szoros összefüggésben áll az Ödipusz-komplexussal), így aki érdeklődik a téma iránt, annak érdemes ilyen szemszögből is megtekintenie a filmet.

Véleményem szerint egyre ritkább, hogy egy horrorfilmnek valóban érdekes és egyáltalán nem szokványos története van, hiszen sokszor csak a vizuális effektek azok, amelyekkel igyekeznek elérni a horror műfajától elvárt hatást, így kisebb figyelmet fordítanak magára a történetre és annak eredetiségére. *A csodagyerek* kapcsán összességében elmondható, hogy ugyan nem mentes a kliséktől, mégis kiemelkedik a gonosz általi megszállást tematizáló alkotások közül. Ezt leginkább azzal sikerült elérnie, hogy elrugaszkodva a keresztény vallás szférájától (ahol a betolakodó lélek elűzése csak isteni segítséggel történhet), a lélekvándorlás tana jelent magyarázatot arra, hogy a megszálló bűnös lélek elűzhető.

(*A csodagyerek* [*The Prodigy*], rendező: Nicolas MCCARTHY, forgalmazó: Orion Pictures, 2019.)

Som Balázs (1996) Debrecen. A Debreceni Egyetem filozófia mesterszakos hallgatója.

Som Balázs

■ BONTVA ÉPÍTENI (LARS VON TRIER: *A HÁZ, AMIT JACK ÉPÍTETT*)

Lars von Trier obszcenitásával és excesszív módon filmre vitt témáin keresztül gyakran próbára teszi közönségét, a dán rendezőt mégis napjaink egyik legelismertebb és legizgalmasabb alkotói között tartjuk számon. Kétségkívül nehezen megítélhető, hogy pontosan miként is viszonyuljunk ahhoz, amit csinál, és úgy tűnik, minden filmjével tudatosan igyekszik is ebben a pozícióban maradni. Képes rendkívül ambivalens érzéseket kelteni bennünk, nézőkben, mintha mindig nagyon jó érzékkel találna rá az akkupunktúrás pontjainkra, aminek köszönhetően kellően elidegenítő és frusztráló filmeket tud készíteni. Pontosán ilyen „kezelésnek” tekinthető *A ház, amit Jack épített* is, amely már csak alapvető vállalásának köszönhetően is megtartja sajátos komfortzónájában a rendezőt, hiszen még ha nem is tekinthető újdonságnak az alaphelyzet, melyben egy sorozatgyilkos válik főszereplővé – ennek ellenére egy rendkívül erős film készült, amely próbára teszi és szembesíti a nézőt önmagával.

Leginkább a Michael C. Hall főszereplésével készült Showtime-féle sorozat volt az, amely különleges módon romanticizálta a sorozatgyilkos-címszereplő Dextert, akinek tetteit már-már csínytevésekké redukálva engedte közel a nézőkhöz, hétköznapi mivoltát kidomborítva. *A ház, amit Jack épített* esetében azonban szó sincs a *Dexter*hez hasonló közelségről, von Trier teljesen másképpen értelmezi a sorozatgyilkos karakterét: a hétköznapi emberrel szemben a küszködő művész figurájával igyekszik párhuzamot állítani, és annak obszesszív, önmarcangoló és egyszerre egoisztikus alakjaként ábrázolja Jacket. A címszereplő sajátos önmegértetése, az őt, számára különleges gyilkosság elbeszélése során ellentét figyelhető meg a narrációban sokkal inkább művészfiguraként tipródó, önbizalomhiányt sejtető férfi és a felidézett esetekben látott, cselekvő gyilkos között, aki könnyedséggel és nem kevés egoizmussal követi el embertelen tetteit. A történet több pontján is metaszintre lép az elbeszélés, így megnyílik a rendező alakja felé is egy önreflektivitást felvillantó értelmezési lehetőség, ami elég direkt módon kerül ábrázolásra: az egyik keretjelenetben például a rendező korábbi filmjeiből láthatunk néhány másodperces snitteket.

A film javarészt egy hosszas párbeszéd a titokzatos Verge (Bruno Ganz) és Jack (Matt Dillon) között a művészet mibenlétéről. Rendkívül gazdag és több értelmezési szintet felvillantó filmet készített Lars von Trier, elég csak a különböző festményekre és egyéb művé-

szeti alkotásokra mint hivatkozási pontokra gondolni, de ugyanúgy fontos Dante Alighieri *Isteni színjátékának* egyfajta parafrázisszerű megjelenése. A legnyilvánvalóbban Jack poljárása és kísérője, Verge tekinthető egyértelmű utalásként erre a műre, viszont a sok művészeti médiumot megidéző alkotás nem merül ki allúziókban és különböző áthallásokban, illetve az önreflexív játékban. Az elbeszélés végeredményében nagyon hasonló a már a *Nimfomániásban* is látott szerkezethez, ám leginkább a stílus lesz az, amely képes ezt a rengeteg ponton szétesni kívánó, széttagolt narratívát összefogni és a hatás szempontjából a korábban említett fájó pontokat eltalálni. Ez a stílus talán a leginkább ebben a filmben forrt ki a rendező munkásságban, itt éri el legnagyobb hatásfokát. A stílus rejtélyes jelzőnek tűnhet, és nem feltétlenül választható el az elbeszélés jellegétől, mégis szükségesnek tartom a dichotómia megalkotását, hiszen Lars von Trier azon kevés rendezők közé tartozik, akik egészen másképpen alkalmazzák, mi több, zabolázatlanul keverik újra a konvencionális filmes elbeszélés elemeit, s ez az önkény az, amely végeredményében megteremti ezt az egyedülálló vizuális elbeszélői stílust is.

A rendező sajátos stílusát a film egyik jelenetének rövid elemzésével lehetne leginkább szemléltetni. Bontsuk fel komponensekre a jelenetet, amelyben először látjuk Jacket mint ragadozót, amint becserkészi és elejti prédáját. A „vadász” pozíciójából követhetjük az eseményeket, így nézőként előzetes elvárásokkal csöppenünk bele a szituációba, hiszen ismerjük Dillon karakterének szándékait, amikor bekopog a gyanútlan Claire (Siobhan Fallon Hogan) ajtaján. Szövevényes hazugságokkal kíván közel férközni a nőhöz, bizarrnak tetsző, ugyanakkor zseniális módon ügyetlenkedő játékával Dillon alapján véve ad egyfajta abszurditást az egész szituációnak, ám a rendező sem zenei, sem pedig képi megoldásokkal nem kívánja növelni a feszültséget. A hosszasan építkező epizód tetőpontján, a gyilkosság pillanatában, amikor a legnagyobb sokkhatást érhetné el, valamiért mégis egy statikus, távoli beállítást használ, ami erősen kontrasztos a korábbi kézikamerás, rendkívül intim közelségben megmutatkozó operatőri munkával szemben.

Alapvető stílusjegynek tekinthetjük von Trier munkásságában a sajátos operatőri munkát, amely túlnyomórészt kézikamerás megoldásokat alkalmaz, enyhén dokumentarista jelleget kölcsönözve filmjeinek. Ezen túl a másik leginkább árulkodó eszköze a sajátos vágási technika, amelyet általában más rendezők a konvencionális eszköztárnak megfelelően mindig a legkevésbé kizökkentő módon akarnak megoldani, hogy történetük minél inkább bevonja a nézőt. Von Trier azonban már egy egyszerű párbeszéd közben is stilizál: apró zoomokkal, fókuszokkal és gyors svenkekkel váltunk a beállítások között, ami már önmagában megtöri a figyelmet. Gyakran előfordul, hogy akit látunk, nem is beszél, mert a bevágott plán egy teljesen más pillanatát mutatja a jelenetnek. Von Trier úgy rendez, mint ha egy hiányos puzzle-t néznénk, vagy mintha kihagynánk egyes hangokat a szavainkból. Ezeket észlelésünk során ki tudjuk egészíteni, összefüggő, értelmes képet, szavakat, – vagy ahogyan a rendező filmjei esetében – képsort tudunk létrehozni. Mindez természetesen önmagában nem forradalmi megoldás, hiszen hozzátartozik a film alapvető működéséhez.

Már egészen korán, az 1900-as évek elején rájöttek az amerikai filmkészítők, hogy nem kell mindent látnunk ahhoz, hogy a cselekmény összeálljon. Ez az időbomlasztási technika mára már része a konvencionális filmkészítésnek, von Trier esetében azonban másról beszélhetünk. A rendező nem időt bomlaszt, hogy hamarabb megmutasson egy jelenetet, hanem szaggatott pillanatokra redukálja azokat. Többszörösen ismétlődve, több kameraállásból, teljesen hektikusan vágva látjuk, amint Jack a nő után kap, ezzel megszakítva a maradék kontinuitást és az építkezés felé mutató tendenciát. Ezeknek a megoldásoknak a súlyát jól mutatja Alfred Hitchcock filmjeinek bármelyik, suspense-t építő jelenetével történő összehasonlítás, amelyek többnyire lassan építkezve jutnak el egy csúcsponthoz, majd oldják fel hirtelen a feszültséget. Jelen esetben a legkézenfekvőbb a *Psycho* zuhanyjelenete lehetne, amely szöges ellentétben áll a von Trier által alkalmazott eszközökkel.

A hagyományoktól való eltérések természetesen még nem jelentenek alapvetően elhibázott rendezői megoldásokat, hiszen meglehet a maguk funkciója a műben. Hasonló elvek alapján vágta meg merészen Arthur Penn és Dede Allen a *Bonnie és Clyde* nyitójelenetét, amiben Faye Dunaway zavarodott lelkivilágát kívánták reprezentálni a snittek kontinuitásának megtörésével. Ez a metódus von Trier munkásságában is gyakran visszatérő elem, sokszor csúsztatja el vágásokkal a jelenetek időbeliségét, hamarabb látjuk a csókot, mint az ölelést, karakterek egyik snittről a másikra szobák teljesen másik sarkából beszélnek. *A ház, amit Jack épített* esetében azonban képes igazán hatásos módon kiaknázni ennek a lehetőségeit, hiszen a film folyamán végig alkalmazásra kerül ez a technika, aminek eredményeként feloldódik a thriller- és a horror-zsáner rendkívül gyakran használt eleme, a feszültségkeltés.

A következetességben azonban törést figyelhetünk meg, amikor a film utolsó harmadában a rendező közel akarja hozni hozzánk Jacket pokoljárása közben. Végig kell követnünk, ahogyan a címszereplő a szakadék szélén lóg, ami feleslegesnek bizonyul a film korábbi egészét tekintve, ahol folyton feloldódott minden hasonló hatáselem a sötét humorban, a hektikus vágásokban és a szituációk abszurditásában. A film tagadhatatlan eredménye, hogy egy olyan aktív nézői viszonyulást indít be, amelynek köszönhetően a befogadó nem involválódik a hatáselemeknek köszönhetően, mint a klasszikus thrillerben, hanem folyamatosan tudatában marad a megfigyelői pozíciójának és minden szituációban reflexív maradhat, így az excesszív erőszak, meztelenség még erősebb hatást gyakorol rá, de nem sokk formájában, hanem abszurd és kellemetlen módon. *A ház, amit Jack épített* különleges alkotás, mely kidolgozott metarétegeinek és burjánzó intertextusainak köszönhetően a nézőt aktív gondolkodásra sarkallja a művészetről, annak rendet nem tűrő, szélsőségeket magába olvasztó, végtelenül szubjektív mivolta mellett érvelve, és egy rendkívül frusztráló atmoszférát teremtő, egyedi vágástechnikával bíró filmes élménnyé áll össze.

(*A ház, amit Jack épített*, rendező: Lars VON TRIER, forgalmazó: Vertigo Média Kft., 2018.)

Drávucz Zsolt (1997) Szolnok, Budapest. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának kommunikáció- és médiatudomány szakos hallgatója. 2016-tól a KERET blog szerzője.

Drávucz Zsolt

A SZORONGÁS SZÉPSÉGE A MÚLÓ IDŐBEN ■ ESTI KORNÉL: *ELTÚNT IDŐ* LEMEZKRITIKA

A magyar alternatív rockzene alakulása a hazai kultúrélet utóbbi néhány évtizedének egy eseményben gazdag, folyamatosan változó szeglete, egyben a közbeszédből mostohán száműzött témája. A nyolcvanas évek poszt-punkjáig érő gyökerei, majd az évtized végétől autonóm zenei közegként, szubkultúraként való jelenléte már önmagában jelentőssé teszi a modern magyar zenetörténet számára, és napjainkig meghatározó tényező a könnyűzenében is, még ha hatása sokszor közvetetten, a nagyközönség számára nem teljesen egyértelmű formában jelentkezik. A rendszerváltást megelőző elégedetlenség és a plurális kultúra iránti igény kitűnő táptalajt szolgáltatott a kiállásukkal és dalszövegekkel sokszor kritikai attitűdöt képviselő zenekaroknak (mint például az URH, az Európa Kiadó, az Albert Einstein Bizottság), majd a kilencvenes években többek között a Pál Utcai Fiúk, a Kispál és a Borz, majd a Heaven Street Seven és a Quimby vette át a stafétát és tette önálló szintérré, ezzel együtt a hazai klubéletben is egyre ismertebbé az alternatív rockot. Az azóta eltelt három évtized alatt ezek a zenekarok kultikus státuszba kerültek: visszatekintve afféle aranykorként jelenik meg az ezredforduló előtti időszak, melyet a kétezres években régi és új formációk egyaránt igyekeztek munkáikkal tovább gyarapítani – hol több, hol kevesebb sikerrel.

A 2010-es években azonban a vártnál jóval gyorsabb változások köszöntöttek be: a műfajok közti vékony mezsgyék még inkább elmosódtak, s az addigra egyébként is nehezen körülhatárolható alternatív közeg – hiába aratott sikert sok új, magát ide soroló zenekar – feloldódott a bizonytalan környezetben. Jól jellemzi a folyamatot, hogy az utóbbi években a nem keményvonalas fősodorba tartozó előadók vagy olyan művészek, akik számára nem szubkulturális presztízskérdés az általuk képviselt műfaj pontos és kizárólagos meghatározása, jó eséllyel az alternatív rock műfaji ernyőfogalma alá kerülnek, vagy épp maguk aggatják – jobb híján – az *alternatív* jelzőt műveikre. A jelenség természetesen nem évtizedünk sajátja, de általánossá és reflexszerűvé, valamint szakmai körökben is közkeletűvé az utóbbi tíz év fejleményeként vált.

Ezt a lassan negyven évet felölelő, hányatott sorsú, ám minden figyelmet megérdemlő hagyatékot viszi tovább az Esti Kornél zenekar, akik 2006-os megalakulásuk óta építgetik hallgatóságukat, miközben egyenletes minőséget mutató stúdiólemezeikről egyre-másra kerülnek ki korszakossá, közismertté váló dalok. Általános sikerüket jól példázza, hogy jelen kritika vizsgálati tárgyának, legutóbbi, *Eltűnt idő* című lemezük bemutatásának a nagy érdeklődésre való tekintettel három estét is szenteltek Budapest egyik kultikus koncerthelyszínén, az A38 hajón. Népszerűségük figyelemreméltó egyebek mellett annak tükrében is, hogy a hagyományos médiumok számottevő csatornáin minimális reprezentációval rendelkeztek, mégis képesek voltak tizenhárom évvel ezelőtti indulásuktól kezdődően viszonylag nagy létszámú, folyamatosan visszatérő és növekvő hallgatóközönséget elérni, amiben legalább akkora szerepe volt az internet rohamos fejlődésének, mint alkotásaik minőségének.

A felvázolt környezeti tényezők önmagukban aligha szolgálhatnak kiindulópontként a lemez tartalmi elemzéséhez, hiszen a keletkezés tágabb kontextusa nem hagyott direkt módon nyomot a dalokon, ám a magyar popkultúrában és az Esti Kornél történetében való elhelyezésükhöz elengedhetetlen a körülmények ismerete. Fontos megemlíteni még egy, a zeneiségen kívülről jövő összetevőt, amely azonban befolyással volt a tartalomra: a szövegek koncepcióját az *idő* motívuma köré építették az alkotók, amely elgondolást részben egy irodalmi mű ihletett, nevezetesen Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényfolyama. Az irodalmi reláció fontosságát nem csak a lemezcímben megjelenő parafrázis érzékelteti, az „eltűnt idő” szókapcsolat megjelenik a lemez második, *Sűrű kód van* című dalában is. Bár sokszor zsákutcának bizonyul könnyűzenei alkotások mélyre nyúló szövegértelmezése, jelen esetben közel sem megkerülhető a dalszövegek szerepe a teljes hanganyag kompozícióját vizsgálva, már csak azért sem, mert az anyanyelvi alternatív rockzene (már-már hagyományosan) nagyban épít a szövegek lírai megformáltságára – nincs ez másként az Esti Kornél zenekar esetében sem, amit egy közismert irodalmi hősről neveztek el és lemezük címe irodalmi utalásként is értelmezhető.

A lemezcím dalszövegben való szerepeltetése – vagy épp a dalszöveg egy részletének címként történő használata – általában tudatos szerkesztési elv nyomát őrzi, ami fontos dramaturgiai pontként szolgálhat. Ez a dramaturgiai pont a hanganyag egészének szerkezeti jellemzőiben értelmezhető: a cím megjelenhet az első dalban, amely a szövegbe emelés mozzanatával azonnali értelmezési keretet nyújthat az albumhoz, megjelenhet a számsorrend közepre eső dalában, amely értelmi középpontot jelölhet ki, emellett koncentrikus vagy szimmetrikus szerkesztési lehetőségeket is nyújthat, illetve megjelenhet a dalsorrend utolsó harmadában, amely részint az összefoglalás, másfelől a keretezés gesztusaként is értelmezhető, ritkábban a lemez végső nyugvópontját jelezheti.

Az *Eltűnt idő* esetében a második szerzemény refrénjében feltűnő lemezcím több érdekességgel is szolgál. A *Sűrű kód van* című dal indító jellegűként kevésbé, sokkal inkább az értelmi középpont kijelöléseként állja meg a helyét – ennek eredménye az elrendezés

aszimmetriája. A szöveg és a dal címe egyaránt a bizonytalanságra, elveszettségre utal, ami lehet az *eltűnt időben* lévő zavar vagy épp az *idő eltűnését* felismerő ember bizonytalansága is. Nem célom ugyan az irodalomtudományi igényű szövegelemzés, és nem is szándékozom komolyabb kitérőt tenni a filozófia és a pszichoanalízis, legkevésbé sem a fizika területeire, mégis megjegyzendő a *bizonytalan idő* és a szerkesztésben megmutatóközponteltolás összefüggése: ezek az elemek a viszonylagosság gondolatát, a relatív idő szorongást keltő ismeretlenségét hordozzák magukban (a középpont maga is viszonylagos, nem szó szerint a lemez „közepe”).

A fellebbentett szerkesztettség fényében elmondható, hogy jól megválasztott gondolati mag húzódik meg a hanganyag mögött. Bár a következő dalokban óhatatlanul elkaphatja a hallgató fülét egy-egy túldíszített vagy döcögő sor, ezeket a szövegtesti egyenlenségeket kompenzálják azok a pontok, ahol a szavak teljesen összejátszanak a zenével. Jól szemlélteti mindezt a harmadik dal, a *Lesz még folytatás* második versszaka és annak refrénje közti különbség. „És máskor is nyugodt a pulzusom, / mer’ erre nyílik reggelente ajtó. / Hogy’ ne higgyem el, hogy így megy ez, / ha a lét bizonytalan folyása vonzó?” – szól a második versszak, majd a rákövetkező refrén: „Lesz még folytatás belőlem, / lesz még, amit jól tudok. / A nap megállt felkelőben, / fájdalmak és hormonok / csordulnak túl ma egymáson, / mából meg van pont elég, / hogy ne kelljen folytatáson, / vagy múlton parázni még.” Elsőre talán nem harsány az ambivalencia a verze első három, egyszerűen megfogalmazott, laza logikai kapcsolódású sora és az utolsó („ha a lét bizonytalansága vonzó”) sor között, mégis, többszöri hallgatás után egyre kirívóbbnak hat. Annál is inkább, hiszen a verze alatt futó, a belehasító kezdés után fülbemászóan továbbhaladó gitárdallam követelné a figyelmet, ehelyett azonban a kevésbé erős szöveggel bíró éneksáv dominál. A refrénben viszont már sikerül összehangolni az összetevőket, ami nagyban köszönhető az instrumentális rétegnek.

Lírai, nagy ívű sorok ide vagy oda, az album élvezeti értékének velejét ugyanis a zenei megformáltság adja, szerencsésen elkerülve a túlzott szövegcentrikusságot. A *Lesz még folytatás* példájánál maradva: a refrén első megszólalásának erőssége a feszes dobjáték egyszerűbb ritmusképletre váltásában rejlik, letisztítva azt a cintányérok zörejétől, vele együtt pedig a végig megkapóan zakatoló gitár kiemelése, majd az ütemesen kapcsolódó, soronként tagolt ének letisztult és dinamikus összhangzást formáz, ami kifejezetten emlékezetessé teszi a dalt. A refréntéma következő megjelenésekor a hangzás nyitottabb, majd egy jól eltalált fokozás után újra viasszűkül, előbb dob-gitár, majd dob-basszus szólamra, előkészítvén a kipörgetett zárlatot. Hogy labilis szövegvilágával együtt is ez lett a lemez egyik legerősebb száma, épp azt mutatja meg, amit a zenekar eddigi sikereinek kulcsaként is elismerhetünk: a vastag, karcos hangzásokkal dolgozó, sodródó iramot diktáló temperamentumot, azt a belevaló mentalitást, ami az utolsó háttérzörejt is áthatja lemezeiken. Dinamikáját tekintve ez a szerzemény tökéletesen helytállna akár az egész lemezanyag zárásaként is, ettől függetlenül jó helyre került, felvezeti a hozzá

képest visszafogott *Lélegezz mélyen* összetettebb hangulatvilágát, melyben – az albumon első ízben – bontakozik ki a zenekar összetételében rejlő kiaknázandó lehetőség: a dob és a basszusgitár mellett a három gitár és a szintetizátor szólama is rendelkezésre áll a hangzás rétegzettségének kialakításában. Ez a felállás leginkább a három gitár jelenléte miatt válik a megszokottaktól valamelyest eltérővé, a végeredmény viszont teljes létjogosultságát bizonyítja a húros hangszerek halmozásának. A depresszív, már-már vészjósló hangulatot az aprólékosan kidolgozott, a háttérből előbukkanó, messzeségbe zengetett gitárdallamok oltják bele a dalba, markáns textúrát létrehozva, ami végigköveti a kezdéskor felcsendülő zongora fonalát.

A sötét atmoszférából *A legjobb akarok lenni* és a *Vihar* rántja ki a hallgatót, mely dalok azon túlmenően, hogy fenntartják a dinamikát az album derekán, a többi szerzeményhez képest sokkal jobban magukon viselik a (leginkább brit) indie-rock előképek nyomait – egyebek mellett a korai Arctic Monkeys is visszaidéződik bennük. Előbbi dal szövege ironikus hangot üt meg, társadalomkritikai áthallással, ám a gyors, hadart ének idegenné teszi, hiába próbál reflektálni ezzel is a sürgető, gyorsan múló időre. A *Vihar* sorai viszont kifejezetten erősek lettek, a relatív idő előbbieken említett motívumát itt sikerült a legérzékletesebben kibontani. A következő, *Akik élnek* érezhetően az énekelhetőségre épít, refrénjében igazi koncert-kedvenc alterhimnusszá nő, ütemes lefolyása pedig elenyészően a Kispál és a Borzra emlékeztet, üde színfolt az albumon. Bár az *Összetörve* a maga négy és fél percével terjengősebbre és laposabbra sikerült, a *Most kell abbahagyni* című dalban visszakapjuk a korábbi lendületet, hogy aztán a *Félhomály* nyugalma vezessen el a lemez utolsó dalához.

Az albumzáró tizenegyedik dal a *Leszek a vége* címet viseli. A lemezzárlat szerepét remekül betölti a refrénben epikussá növvő, mély oktávokkal dústított riffekkel, a szöveg pedig globális léptékekig tágul, az emberiség ősi küzdelmét, problémáját boncolgatja a múltal, ami talán el is várható egy ilyen, alaptárgyából adódóan nagy gondolati ívet bejáró koncepcióalbum esetében. A *Leszek a vége* azonban érdekes módon nem csak ezen anyagnak ad egyfajta összefoglaló keretet, de az egész Esti Kornél-életmű kivonataként is szolgál, mivel bizonyos értelemben minden alkotóelemet magába sűrít, amit a zenekar sajátjának tekinthetünk, és ami még fontosabb, példázza, hogy miért rajonghatunk a lemezeikért, ugyanakkor kidom-



borodik benne az is, hogy néhányan miért ódzkodhatnak mégis a szuperlatívuszok használatától velük kapcsolatban.

Az apró részletek, a különböző hangszeres rétegek összedolgozása, a sodró, torzított hangorkánok, sőt, még a kockázatos, nagyon rosszul is alkalmazható, ám jelen esetben kitűnően eltalált slide-gitárhangzás mind-mind azt az arcát mutatja meg a formációnak, ami miatt tizenhárom év alatt nem pusztán sikeres műveket létrehozó kollektívává fejlődtek, de a hazai alternatív rockzene lázadó és kísérletező szellemiségének méltó örököseiként tarthatjuk őket számon. A negatívum a záródalban az ének fejhangig való emelkedésében tapasztalható, ami nemcsak azért lehet szokatlan, mert a lemez más pontján nem találkozhatunk ilyen markáns dallamdíszítéssel. Egyszerűen azért nem működik a máskülönb technikaailag jól kivitelezett, pontos énekbravúr, mert bármennyire is igyekszik összejátszani a háttérben meghúzódó slide-gitárral és a magasabb regiszterekben mozgó ritmusgitárral, elüt a teljes összhangzástól. Ezen a ponton érzékelhető az Esti Kornél kettőssége: a nyers erőt sugárzó, ugyanakkor nagyon is átgondolt dalokban néha épp a túlgondoltság, túldíszítettség érhető tetten, ami jobb esetben csak egy-egy zavarodott, gyorsan elúszó pillantást idéz elő a hallgatóból, rosszabb esetben viszont megakaszthatja az egész kompozíció befogadását. Végighallgatva néhányszor műveiket, leginkább a kifejezetten jó húzású dalokban érhető tetten ez a kétarcúság – pedig általában éppen a keményebbnek szántakban szokott érvényesülni az egyszerűsítés, a *kevesebb néha több* arany szabálya.

Hogy mindezt előnynek vagy hátránynak címkézi a hallgató, mindenképpen szubjektív megítélés dolga, ahogyan a felvetett negatívumok java része is jobbára saját ízlésvélemény alapján dől el az *Eltűnt idő*vel kapcsolatban, hiszen nem mélyen gyökerező, egzakt szövegbeli és zenei problémákról esett szó. Könnyen meglehet, hogy a közönség jelentős hányada éppen azokra a megoldásokra kapja fel a fejét, melyek jelen elemzés alapján talán kevésbé bizonyultak szerencsésnek. Egy dolog azonban biztos: az Esti Kornél sikeres pályája nem szakad meg ezzel az albummal. Az *Eltűnt idő* olyan darabja életművüknek, melyet nem csak most, de évekkel később is büszkén vállalhatnak – már csak azért is, mert elmondhatják magukról, hogy ötödik nagylemezükkel is sikerült valami olyasmit létrehozniuk, ami nemcsak szerethetővé teszi, de továbbra is az izgalmas formációk sorában tartja őket.

(Esti Kornél, *Eltűnt idő*, szerzői kiadás, 2018.)

Varga Ákos (1991) A Szegedi Tudományegyetemen végzett magyar-filmelmélet-filmtörténet alapszakon 2014-ben, majd pedig ugyanott vizuális kultúratudomány mesterszakon 2016-ban. A KULter.hu és a Mafab.hu állandó szerzője, a Kortárs Online Film rovatának vezetője, valamint elhivatott szabadúszó filmforgalmazó.

Varga Ákos

■ LEVENDULÁS MADELEINE SÜTEMÉNY – KRITIKA REISZ GÁBOR *ROSSZ VERSEK* CÍMŰ FILMJÉRŐL

Lassan öt éve, hogy a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* instant nemzedéki közérzetfilmként keltett feltűnést. Reisz Gábor „Így jöttem” munkája egy érezhetően személyes történeteken, benyomásokon alapuló, frappáns vizuális megoldásokkal operáló szocio-vígjátékként működött, melyben – ha egy teljes generáció nem is – a budapesti fiatal értelmiségiek biztosan magukra ismertek. A második film, bár azonnali kultstátuszt nem ér el, a *VAN*-nál koherensebb, komplexebb, önmagán túlmutató darab, melynek alapvetései a szabad asszociációk, az emlékek megkonstruáltságának kérdései és a madeleine-élmény köré épülnek.

Pálfi György még a *Taxidermia* premierje előtt nyilatkozta, hogy az első film sikere még lehet akár „véletlen” is, a második rendezői munka az, aminél eldől, hogy az alkotó igazán tehetséges-e, így tud igazán szilárd alapra kerülni egy életmű.¹ Reisz Gáborra és állandóvá vált alkotótársaira különösen nagy nyomás nehezedett a *VAN* után: egy ennyire egyéni hangvételű, hiánypótló és népszerű debütálást követően óriási feladat megtalálni a középutat, elkerülni az önisméltást, illetve mindeközben sikerrel átmenteni azokat a markáns szerzői és formai jegyeket is, melyek az előd sikeréhez hozzájárultak. A *Rossz versek* eredetileg film noirként került be a cannes-i rezidensprogramba, majd csak szépen lassan alakult át egy életrajzi ihletésű, egzisztencialista dráma-vígjáték hibriddé, melyben mindössze a formai gegek egyike idézi meg a film noir műfaját. Azon prekonceptiókat, melyek szerint a *Rossz versek* valójában „*VAN 2.*” lesz, már csak azért sem volt egyszerű elkerülnie az alkotóknak, mivel az új film forgatásáról készült riportok is javarészt e találgatás köré szerveződtek.² A *Rossz versek* egészen más stratégiát választ és a történet tétje is eltér a *VAN*-hoz képest. A fő különbség talán abban ragadható meg, hogy míg a *VAN* egy pillanatnyi kollektív létállapotról történő tudósítást, a harmincas középosztály

1 <https://youtu.be/m1DnFiQHFJk> (Letöltés ideje: 2019. február 10.)

2 MATALIN Dóra, *Olyan lesz mint a Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan, és mégsem*, Index.hu, 2017. 09. 29. https://index.hu/kultur/cinematrix/2017/09/29/reisz_gabor_rossz_versek_magyar_film/ (Letöltés ideje: 2019. február 10.)

szorongásainak, dilemmáinak letapogatását tűzte ki céljául, addig a *Rossz versek* termékenyebb gondolati síkon mozog, rétegzettebb, a filozofikus töltetet sem nélkülöző narratívával dolgozik. Néhány fontos hasonlóság azért van a két film között. Egyfelől, a *Rossz versek* sztorijának gyújtópontját is egy szakítás adja: Merthner Tamással (akit maga a rendező játszik) már az első jelenetben szakít filmbéli barátnője, Anna (Nagy Katica) egy párizsi „klasszicista, giccses park” egyik padján. Szerelme elvesztésének hatására egyfajta belső küzdelem indul meg Tamásban, melynek tétje önmaga újraértékelése, továbbá, hogy valamiféle okot találjon múltjában arra, hol is romlott el a kapcsolat, végül pedig, hogy megpróbálja megérteni a szerelem lényegét. A *Rossz versek* így a főszereplő szabad asszociációin, visszaemlékezésein keresztül kutatja az okokat és villant fel fontos epizódokat a figura múltjából, melyek hozzájárulhattak ahhoz, hogy a jelenbéli Tamás élete, ha csak átmenetileg is, de vakvágányra fusson. E folyamat során a főhős három múltbéli énjét mutatja meg a film: a tíz év körüli Tamás (Prukner Barnabás) absztrakt képek festésében keresi az önmegvalósítást; ugyanő tizennégy évesen (Prukner Mátyás) a vízilabdát tartja élete nagy lehetőségének; a tizenhatodik-tizenhetediket taposva (Seres Donát) azonban már költő szeretne lenni, úgy érzi, a versírásban találhatja meg számításait. Ezt a töredezett narratívát a jelenbéli Tamás visszaemlékezései, emlékfoszlányai szervezik, így a *Rossz versek* négy idősíkon játszódik váltakozva. Ezeket tovább színesítik az aprólékos formai műgonddal megkomponált, parodisztikus jelenetek, melyekben a *Fargótól* kezdve a *Szomszédokon* át a film noirig számtalan stílust, műfajt és mozgóképes munkát idéznek meg a készítőik.

A *Rossz versek* tehát meglehetősen telített darab. Azonban, hála a biztos kezű rendezésnek, Tálas Zsófia vágó pontosságának, valamint a látványos átkötéseknek, a készítőknél sikerül átadniuk a szabad asszociáció érzését, így végig élvezetes az emlékekben történő kutakodás. A szüzsét számtalan frappáns ötlet tarkítja: például Tamás a jelenből szó szerint egy múltbéli úszómedencébe ugrik, így váltunk át a felnőtt fiatal férfi hálósorozatából a tizenéves fiú úszóedzésére; az ilyen elemek mellett pedig több apparátussal (a 16 mm-es filmtől elkezdve a DV kamerán át az iPhone-ig) is sikeresen kísérletezett a két operatőr, Becsey Kristóf és Bálint Dániel. Reisz Gábor leleményes rendezői eszközök segítségével jut el az emlékezést érintő filozofikus töltetű kérdésekig úgy, hogy filmje nem okoskodik és egy pillanatra sem válik öncélú magamutogatássá. Az egyik ilyen szembetűnő, egyben költséghatékony megoldás, hogy a múltbéli jelenetekben ugyanazok a színészek alakítják ugyanazokat a karaktereket, csak a Tamást megtestesítő színészek cserélődnek. „Ők sosem változnak.” – jelenti ki Tamás már a film elején, és valóban, akárcsak a VAN Áronja, úgy Merthner Tamás számára is a család, valamint baráti kapcsolatai jelentik a védőhálót, a biztos, kiszámítható pontot az életben. Az első filmhez hasonlóan ismét a főszereplő édesanyját és édesapját alakító Takács Katalin és Kovács Zsolt figurái a szülői szeretet epitómái: az anyuka gesztenyét nyom felnőtt fia kezébe, mikor az hazaérkezik a szakítás után, az édesapa pedig valódi rítussá emeli a pusztá elköszönést azzal, hogy

mindig kiáll az erkélyre integetni Tamásnak, amikor elválnak egymástól (ez a gesztus a legutolsó jelenetben is fontos szerepet kap). A szülők karakterei a feltétel nélküli szeretet mellett ismét hűen érzékeltetik a generációs különbségeket: ezúttal a migrációs válságról bontakozik ki parázs vita az ebédlőasztal körül a család fiatalabb tagjai (azaz Tamás testvére és az ő felesége), valamint a szülők között.

Azonkívül, hogy a család „sosem változik”, az említett rendezői megoldás, azaz, hogy a múltban játszódó jelenetekben ugyanazok a színészek maradnak Tamásén kívül az összes szerepben, a *Rossz versek* fő tézisének is aláhúzza. A film ugyanis időről időre az emlékek töredezettségét, az emlékezés esetlegességét, elasztikusságát hangsúlyozza, melyben nagy szerep jut a különféle apparátussal rögzített be-bevillanó képeknek, illetve a váratlan, átmenet nélküli váltásoknak jelen és múlt között. Az, hogy a múltban játszódó jelenetekben ugyanazok a színészek mozognak, leképezi, hogyan épülnek fel az emlékeink. Reisz itt már prousti alapvetésekig jut el, hiszen, ahogy egy nemrég íródott, közérthető és kissé szubjektív *Eltűnt idő nyomában*-elemzés megjegyzi: „Ismerőseink, barátaink [...] csak egymást követő emlékképek lerakódásaiból állnak, a személyiség, amit nekik tulajdonítunk, nem bennük van, hanem a mi agyunkban. Barátainkat, ahogy a szerelmeinket is, mi építjük fel magunkban azokból a téglákból, amiket az együtt töltött idő emlékei adnak.”³

Merthner Tamás pontosan ezt éli át az emlékeiben kutakodva, így tekinthető legitimnek Reisz rendezői ötlete, azaz hogy a figura a körülötte élőket ugyanolyannak látja a múltbeli emlékképeken, amilyenek a jelenben. Az *eltűnt idő nyomában* emlékezést, az emlékek struktúráját illető megállapításai egyéb formában is visszaköszönnek a *Rossz versek*-ben. A Reisz által megteremtett világban fontos szerep jut a levendulának. Az egyik jelenetben Tamás és egyik barátja, a *VAN*-ból ismerős Bálint (Győriványi Bálint) egy levendulamezőről beszélgetnek. Tamás számára ez egy emlék a párkapcsolatáról: egy hasonló mezőn sétáltak Annával, amikor a barátaik esküvőjére utaztak. A megtört főhős azonban nem biztos abban, hogy virágzott-e a levendulamező ottjártukkor, így Reisz egymás után kétszer szerkeszti be a filmbe majdnem ugyanazt a beállítást, teszi mindezt úgy, mintha filmszalagot pörgetnénk egy vetítőgépen: az egyik snittben egy virágzó mezőn sétálnak, a másikban egy kopár szántóföldön. „Ha ez így folytatódik, akkor el fogom felejteni az egészet...” – aggódik Tamás. Ebben a jelenetben, mely végül egy többszörösen rétegzett visszaemlékezés-folyammal ér véget az általános iskolai informatikanárról és a mosdóban zajló csókrandikról, az alkotók ismét nyomatékosítják az emlékek törékenységeit illető tézist, valamint érzékletesen jelenítik meg azt a szorongást, mely egy hosszú kapcsolat végén keríthet hatalmába bennünket, amikor végleg elveszítünk valakit, aki addig meghatározó pont volt az életünkben. Végül csak az emlékképek maradnak, melyek valóságtartalma, ahogyan azt ekkorra már többször bizonyította a film, erősen megkérdőjelezhető, és fokozatosan a felejtés martalékaivá válnak.

3 SARKADI Zsolt, *A legjobb regény, amit ezen a bolygón írtak*, 444. hu, 2018. 02. 17. <https://tldr.444.hu/2018/02/17/a-legjobb-regeny-amit-ezen-a-bolygon-irtak> (Letöltés ideje: 2019. február 10.)

A levendulamotívum ezt követően is a szüzsé fontos szervezőeleme marad. Tamás meglátogatja apját és csokit kér tőle, amit a főhős szinte azonnal kiköp: levendulaízű volt. Ez a jelenet szintén prousti tézist idéz: ahogyan a regény kultikus fejezetében a teába mártott madeleine sütemény az elbeszélő gyermeki emlékeit hozza vissza, akképpen idézi meg a levendula íze Merthner Tamás elmúlt kapcsolatának emlékfoszlányait. Ebben a jelenetben még flashbackre sincs szükség, Reisz néhány röpké másodperc alatt képes frappánsan megragadni a madeleine-élmény lényegét. A levendula olyannyira hangsúlyos motívum, hogy a történet lezárása is ehhez kapcsolódik, a növény a film végére Anna és Tamás kapcsolatának jelképévé válik.

A *Rossz versek* tehát többszörösen rétegzett narratívával dolgozik, az idősíkok közötti ugrálás mellett azonban, akárcsak Reisz első egész estésének esetében, izgalmas gegek színesítik a filmet. A nagy felismerés pillanatában, amikor Tamás ráeszmél, hogy még mindig szerelmes Annába, az autóbusz utazóközönsége ragad hangszert és játssza az emelkedett zenei betétet, máskor a főhős egy piros telefonon „hívja fel” a történet fontos és kevésbé fontos szereplőit, hogy elmondja mindannyiuknak: „Ön egy csodálatos ember és egy gyönyörű személyiség.” A *Rossz versek* így virtuóz tudatfilmként is megállja a helyét, ezek az intermezzók ugyanis sokat elárulnak Tamás lelkiállapotáról és arról, ahogy a karakter a világról gondolkodik. A tartalmas filmélményhez ismét hozzájárul a remek soundtrack: a VAN filmzenekar újra az alapmű nélkül is élvezetes, de a jelenetekbe szervesen beépülő dalokat írt, az album külön meghallgatva ráadásul egészen másképp kezd el működni, így önálló műként is megállja a helyét. A színészi teljesítmények tekintetében sem szégyenkezhetnek az alkotók: Reisz Gábor remekül helytáll Tamásként, még akkor is, ha érezhetően nem színészként van jelen a kamera előtt, és inkább a történet személyessége miatt vállalhatta el a szerepet. A rendező helyesen ismerte fel, hogy ehhez a filmhez ilyen színészi játék illik. Takács Kati és Kovács Zsolt összeszokottan és profin hozzák a szülői karaktereit, de Prukner Barnabás, Prukner Mátyás és Seres Donát is remekelnek az ifjú Merthner Tamások szerepében. A jó casting mellett a pontos rendezői utasítások is érezhetők: a három fiú a gesztusok és a hanglejtés szintjén is megidézik az idősebb Tamást, így végig hihető, hogy a főhős fiatal „verzióit” látjuk a vásznon.

A *Rossz versek* értéke a szépen kidolgozott, apró részletekben rejlik. Tamás a villamoson egy kötekedő férfi képében látja újra az egyik iskoláskori szerelme agresszív édesapját (ami szintén rímel az emlékezés működésmódjára vonatkozó állításokra); a főhős nagynénje, Vali (Monori Lili) az egyik jelenetben mintha madeleine süteményt szolgálna fel Tamásnak. Ezek az apróságok teszik a *Rossz versek*et akár többször is újranezhető, szerethető filmmé, melynek nemcsak a humora, a szíve is a helyén van.

(*Rossz versek*, rendező-forgatókönyvíró: REISZ Gábor, forgalmazó: Cirko Film, 2018.)

Balajthy Boglárka (1996) Budapest. Az ELTE pszichológia mesterszakos és az MKE képzőművészet-elmélet alapszakos hallgatója.

Balajthy Boglárka

■ „ÉS TUDNI NEM MEGLÁTNI,
AMI MÁSODRENDŰ FONTOSSÁGÚ...”
„MÉGIS LEGYEN KIÁLLÍTÁS...”:
VAJDA JÚLIA ÉLETE ÉS MŰVÉSZE

Vajda Júlia első önálló kiállítása 1974-ben, 61 éves korában nyílt meg. Az első „nagy bemutatkozás” időpontja sok mindent elárul a kor művészetpolitikájáról és a női művészek általánosságban vett marginalizált helyzetéről. Pályája 1935-ben indult, abban az évben, mikor Budapestre került és az OMIKE (Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület) ingyen étkezést biztosító menzáján találkozott Vajdával, első férjével, a magyar avantgárd egyik legkiemelkedőbb alkotójával. Vajda Júlia egészen 1982-es haláláig magányos alkotó maradt, szűk környezetén kívül sosem került értő és méltató közegbe. Ez alól két, a pályát jól keretező „esemény” számít kivételnek: az egyik a képzőművészeket, filozófusokat egybegyűjtő szellemi műhely, az Európai Iskola 1945-ös megalakulása, melynek három évvel későbbi megszűnéséig ő is tagja volt, illetve a magyar neo-avantgárd mozgalom mára már ikonikussá vált alkalmi, az 1970–1973 között Galántai György által szervezett balatonboglári kápolnatárlatok. Élete utolsó éveiben korosztályából egyedülként kapott meghívást az eseménysorozatra, a neo-konstruktivizmusban kiteljesedő érett művészhez számos ponton tudtak kapcsolódni a tőle jóval fiatalabb generációk. Ezt a rendkívül változatos, szüntelenül formálódó és megújuló életművet mutatja be a Szentendrei Képtárban 2018. október 30-tól 2019. március 31-ig megrendezett tárlat.

A kiállítás a nyitó szakaszt leszámítva, amely a festőnő különböző évekből származó önarcképeit vonultatja fel, kronologikusan halad, és az életmű válogatott darabjai jól ki-domborítják a pályák ciklusainak gyors váltakozásait. Vajda Júlia művészete kapcsán talán az egyik legnagyobb nehézség, hogy életműve valahogyan nem akar engedelmessé válni a hagyományos értelmezési módszereknek. Képei egészen zavarba ejtően gátat szabnak annak, hogy kategorizáljuk azokat, hogy főműveket és legjelentősebb alkotói periódusokat keressünk, hogy pozíciója kijelölése érdekében párhuzamba állítsuk Vajdát a kortársaival, vagy iskolákba soroljuk őt. Szüntelenül formálódó, mindig újabb regisztereket megszólaltató, a nyugati változásokkal lépést tartó életműve ellenáll az effajta megkö-

zelítéseknek, így ez az írás sem ezen elvek mentén született. Az absztrakt alkotások között – az életmű egészéhez viszonyítva – nagy arányban szerepelnek a tárlaton az apró kitérők és kitekintések, személyességgel telített művek: a Vajda Lajossal való kapcsolatát, önmagát tematizáló, valamint érzéseit, félelmeit boncolgató alkotások.

Belépve a kiállítótérbe egy válogatás fogadja a nézőt a festőnő önarcképeiből, ugyanis az '50-es, '60-as években mondhatni szerzetesi buzgalommal, sorozatosan festette ezeket. Képmásai egy részénél fejét finoman kezébe hajtja, arcán nyugodt melankólia ül, tekintetéből elmélyültség sugárzik, és csukott szemei a befelé forduló figyelemről árulkodnak. Gyakran síkban tartott arca hűvös pasztellszíneket kap, hallgatag természetről árulkodnak. A saját kezére támaszkodó fej, a töprengő, merengő testtartás motívuma többször is megjelenik a portrékon. Ugyanez az elmélkedő testhelyzet fedezhető fel férje, Vajda Lajos számtalan képén, például a *Kettős arckép* vagy *Barátok* című rajzokon, sőt a róla készült kevés fotó közül az egyik legjobban sikerülten ugyanilyen pozícióban látható. Vajda Júliát pályája első felében gyakran érte az a kritika, hogy képei túlságosan férje hatását mutatják.¹ És valóban, a vajdai hagyomány erősen érvényesül a pálya korai szakaszában, de már akkor is sajátos színezetet kap, később pedig szinte teljesen eltávolodik tőle. Férje 1934 és 1937 között számos ikonos önarcképet készített, ezek egyik párjaként értelmezhető a festőnő Szent Rita vonásaiba ágyazott ikonos önarcképe. A *Szent Rita* alcímmel rendelkező kép a tárlat többi önarcképéhez képest pedig még kevésbé plasztikus és kidolgozott, vonásai elnagyoltak. Ezek ellenére jóval több indulatot közvetít, az arcán lecsorduló könnyek mintha a festék feloldására is képesek lennének, a sötét, majdnem feketébe hajló bordó szín és égővörös váltakozása lázasan lüktetővé teszi a képet. Vajda Júlia a végtelenül türelmes és állhatatos Szent Ritának címezi képét. A reménytelen ügyek védőszentjét hívja segítségül, hogy a feltoluló érzések valamilyen módon kifejezésre juthassanak. Ugyanebben az évben, 1950-ben készült egy kék háttérű önarckép, de az előbb említett indulatoknak nyoma sincs rajta. A festőnő egészen gyermekinek és aprónak láttatja magát, szemei távolba merednek, arcán tompa szomorúság és kislányos riadtság egyvelege ül.

A tárlat két képet is bemutat, amelyen a képzőművész első férjével, örökös mesterével együtt ábrázolja magát. Az egyik az *Itt nyugszik* című ceruzarajz, a másik a *Kettős portré* elnevezésű olajfestmény. Az előbbiről bármikor azt gondolhatnánk, hogy Vajda Lajos keze munkája, annyira megdöbbentően „vajdás”. A pár portréja egyben sírkőként is szolgál, a sírfelirat cirill betűi jól kivehetők. A két kép közötti finom eltérések alap-



¹ Egy helyen saját maga is úgy jellemzi műveit, hogy „á la vajda, de azért mások”. PETŐCZ György, *Sorsválasztás: Vajda Júlia élete és művészete*, Szentendre, Ferenczy Múzeum Centrum, 2018, 119.

ján jól leolvashatóak azok a változások, amelyek kettejük viszonyában mehettek végbe. Az *Itt nyugszik* esetében a sírkő-test mintha közös lenne, vagy legalábbis Júlia Lajos teljes takarásában áll, mögüle néz előre, fejét oldalra hajtja, karját nyakára fonja, sőt egyenesen belécsimpaszkodik, gyermeki módon csüng rajta. Tekintetüket mindketten mereven előre szegeznek. Ezzel szemben a *Kettős portrén* Vajda, ki ekkor már egy éve elhunyt, fejét oldalra fordítja, azonban mindketten pont egyformán állnak egymás takarásában, a kép ugyanakkora részét töltik be. Júlia egyenesen a néző szemébe vágja tekintetét, apró ajkait összeszorítja: megfeszült arcán ott ül az eltökéltség, hogy véghez viszi mestere rávonatkozó akaratát.²

A kiállítás egy jelentős szakasza az életmű egyik legkülönlegesebb pontjára, egyetlen egy évre, 1945-re fókuszál. Ebben az évben, a felszabadulásában, Vajda Júlia nem fest, csak közvetlen környezetét, azaz egyetlen szobáját és annak berendezéseit, illetve önmagát rajzolás közben ábrázoló toll- és ceruzarajzokat készít. A rajzokat rossz minőségű, használt úrlapok hátuljára készíti, melyeket szállásadója és barátnője, Langfelder Hedvig visz neki haza munkahelyéről. Húsz darab maradt fenn belőlük, ezekből válogat a kiállítás. A lapok hol sötétebb, hol világosabb barnává értek az évek során, azonban a tolltinta kék és a ceruza grafitszürke vonásai ugyanolyan elevenen, határozottan vagy éppen keszekuszán futnak most is a papíron, mint egykoron. A rajzok első megpillantásakor felmérhető jelentőségét nagyban növeli, ha tudjuk, milyen körülmények között születtek. Kétségtől a legfontosabb, Vajda Júlia életére nézve pedig az egyik letragikusabb tény, hogy a munkaszolgálatból tüdőbaj miatt hazaküldött, egyébként is betegeskedő férje, Vajda Lajos 1941 szeptemberében, harminchárom évesen elhunyt. Nővére Svédországba emigrál, a család többi tagja ideiglenesen szétszóródik, ő pedig '44-ben magát erdélyi szász lánynak kiadva cselédnek áll a Dunántúlon. 1945-ben tér vissza a Rákóczi út 51. alatt található albérletébe, ahol Vajda Lajos haláláig együtt éltek. Egyértelműen az idő múlásáról tanúskodik a viszonylag kis méretű lapok sötét sárgába, lágy barnába való hajlása, a rajtuk futó, hajszálnál is finomabb repedések. Az ábrázoltak azonban ennek a folyamatnak szöges ellentettjét rögzítik: annak élményét, hogy a szoba falai lezárt konzervdobozként veszik körül a hol az ágyon fekvő, hol a széken rajzoló nőt. Annak megtagasztalását, amikor az idő illékonyasága, mint a mindennapok egyik legfőbb viszonyítási pontja, egyszerűen megszűnik működni. A rajzok valószínűleg több hónap lenyomatait, azonban eseménytelenségükből, ismétlődéseikből fakadóan annak érzetét keltik, mintha a szobában eltöltött idő pusztán egy hosszú, elnyújtott napnak felelne meg. Mintha a szobán belül semmit sem számítana az a tény, hogy az idő mulandó, és a kintiek e szerint élnek életüket. Mintha ebben a kis szobában, ebben a nagyon intim közegben a korszak amúgy is meglehetősen szűrt levegőjéhez képest még fojtogatóbb lenne a létezés élménye. Vajda Júlia enteriőröket rajzol, ágyat, asztalt, polcokat, üvegeket és saját testének

2 Vajda egyik levele így szól Júliához: „[...] titokban az a vágyam, hogy te légy a legjobb, letehetségesebb magyar festőnő!”. PETŐCZ, i. m., 19.

részleteit. Mindent, ami arról árulkodik, hogy bent, a szobán belül valaki eszik, alszik, rajzol, olvas, azaz él és alkot. Azonban a papír egyik-másik szegletében, a szoba valamelyik sarkában felbukkanó, félig nyitott ajtó, alig látható ablak amúgy is nehezen kivehető részletein kívül semmi sem utal a szobán kívüli világra. Az ablak csak résnyire nyitott, pont annyira, hogy egy kis kinti levegő beáramolhasson rajta a hatodik emeleti lakásba, hogy lélegzethez lehessen jutni, és a tágas Rákóczi út egyre tompuló zajai és zörejei még beszűrődhessenek. Apró jelzések a szoba óvó falain kívüli életről.

Nem tudni pontosan, hogy Vajda vajon mennyi ideig foglalatosskódott ezeknek a rajzoknak az elkészítésével. Ahogy azt sem, hogy mely napszakban készítette őket: a reggeli nap sugarai mellett rajzolt, mikor a fények még frissek és mindennek körvonala olyan tisztán kivehető? Vagy késő délután, mikor az ereszkedő nap következtében az egyébként jól kivehető tárgyak, üvegek, asztalok, virágok árnyai felismerhetetlenül megnyúlnak? Esetleg esti órákban, lámpafény mellett vette szemügyre környezetét? Nem tudni, hiszen a könnyed mozdulatokkal felvitt vonalrajzok, a tárgyakat keretező egyszerű körvonalak, kontúrok nem szolgálnak ilyen „másodrendű”³ információkkal. A póré vonalak viszont annál többet árulnak el a módról, ahogyan az egész szobányi világot látta. Izgalmas kérdés, hogy ennyi különösen terhes év után, 1945-ben, melyet egyébként valószínűleg két év alkotói csönd előzött meg, illetve annak ellenére, hogy Vajda Lajos szerint hozzá a ceruzától sokkal lágyabb és kifejezőbb eszközök illenek,⁴ miért éppen vonalrajzok segítségével kezd el újra alkotni. Talán azért, mert – saját szavaival élve – a ceruza kezdő nyoma „jelenti az első mozgást, olyan ez, mint mikor az embrió megmozdul”.⁵ Tehát mestere és férje, Vajda Lajos halála, az üldöztetések, kényszerű bujkálások, a háború nyomorúságos évei után a ceruza- és tollrajzokban az újjászületés lehetősége sejlik fel. A világ újrateremtésének eshetősége, kezdve a közvetlen környezetet ábrázoló rajzokon keresztül.

Az egész életművet vizsgálva több ok miatt is kitüntetett figyelmet érdemelnek ezek a rajzok. Kivételesek azért, mert kevés dolgot tudunk erről az időszakról, a *Füzeteket*, saját feljegyzéseit valószínűleg később kezdte el írni, így életének e periódusáról, vagy legalábbis a '45-ös évről – mely egyszerre volt a lezárásé, szemügyre vételé és az újrakezdésé⁶ – bizonyosan ezek a rajzok tudnak a legtöbbet mesélni. Intim, valós térbe vezetnek be minket, a művésznő szobájába, és ahogyan már említettem, ha a kiállítás, azaz a pálya

3 Hogy a lényeglátás mennyire fontos volt Vajda Júlia számára, arról ez az eredetileg a *Füzetekbe* (mely Vajda Júlia külön ki nem adott személyes feljegyzéseit jelenti, s Petőcz György nevezte el így) írott idézet tanúskodik: „Az önfeledtség kora lezárul. Látni kéne tudni. Koncentrálva látni. És tudni nem meglátni, ami másodrendű fontosságú.” *Vajda Júlia*, szerk. KOZÁK Gyula, SOÓKY Andrea, Bp., Balassi, 2004, 230.

4 „látom, hogy fejlődöttél, de azt hiszem, hogy néked jobban megfelelne a ceruza helyett az ecsettel és tussal (vagy tintával) való rajzolás, ez egy sokkal puhább és hajlékonyabb anyag és a festőbb hatásokra alkalmasabb sokkal, mint a ceruza” PETŐCZ, i. m., 18.

5 *Vajda Júlia*, i. m., 168.

6 Az újrakezdést nemcsak a háború lezárása miatt említem, hanem azért is, mert ennek az évnek a végén ismerkedik meg második férjével.

későbbi festményeit is megvizsgáljuk, nyilvánvalóvá válik, hogy Vajda Júlia elutasította a személyességet, önarcképeit leszámítva munkái a teljes absztrakció felé hajlanak. Általánosságban véve nemcsak a perszonális tartalmakat kerülte, hanem a nőiességhez, női léthez kapcsolódó témákat (elkülönбöződve így Anna Margittól, egyik legfontosabb kortársától, kinek munkássága szerves részét képezik a női mitológiai alakok, a tradicionálisan női szimbólumokként számon tartott bábok, boszorkányok). Ezek a rajzok viszont kivételesen egy női térbe nyújtanak bepillantást, hiszen tudjuk, hogy ekkor már csak ő lakott ebben a szobában,⁷ és ahol a teret birtokló, azt lerajzoló nő saját teste, vagyis annak bizonyos fragmentumai is megjelennek. Sokat árul el a test és tér, valamint az én és a saját test megtapasztalásának viszonyáról, vagyis a térélményről és testtudatról (illetve az ezzel szorosan összefüggő lelkiállapotról) az a mód, ahogyan a rajzokon keresztül Vajda Júlia láttatja magát. Jó volna azt gondolni, hogy Vajda életében ez a helyiség a Virginia Woolf-i értelemben vett saját szobát jelenti, ahol megannyi nehézség után végre zavartalanul lehet alkotni. Azonban a rajzok nem ezt közvetítik. A karoknak, lábaknak, kéz- és lábfejeknek idegen (tárgyszerű) elemként való megélését szimbolizálja, hogy pont annyira töredékszerűen ábrázolja azokat, mint az őt körülvevő hétköznapi tárgyakat.⁸ A szoba sem egy koherens, hanem inkább szilánkos térélményt nyújtó helyiségként jelenik meg. A test említett elemei pedig tökéletes nyugalommal simulnak bele ebbe a szagatottságba. A rajzok kissé nehezen értelmezhető, szokatlan perspektívából, legtöbbször felülnézetből, vagy éppen majdhogynem alulnézetből mutatják meg a szobát. A szerény, a rajta lévő tárgyak és maguk a falak is kissé fenyegetően tornyosulnak. Mivel a test mindig csak egy-egy részletében látható, a néző úgy érezheti, mintha saját teste a fekvő vagy ülve rajzoló Vajda Júliáénak tényleges folytatása lenne. És ez a gesztus, hogy a rajzoló Vajda és a befogadó perspektívája egybeesik, azaz gyakorlatilag eggyé válnak, mintha egy kísérlet lenne ennek a szilánkosság-, szakadozottság-érzetnek a feloldására, valamint magától a helyzettől való eltávolodásra. Mert arra, amit a rajzoló eddig belülről szemlélt, belső résztvevőként élt meg, ezáltal egyszerre kívülről is rá lehet tekinteni. Ez nyújt lehetőséget a szoba (ami ebben az évben az egész világot jelent) objektív felmérésére, szemügyre vételére. Hogy mi maradt Vajda Lajos halála, a háború, az éveken át tartó szétziláltság után. Másrészt ez a „játék”, azaz a kép belső résztvevőjének (aki nem más, mint a rajzoló Vajda Júlia) és a külső szemlélőnek összemosása egyértelmű üzenet, se-

7, „Nagyon klassz szobát kaptam, jó nagy, lehet benne garázdálkodni, azaz jól szétterpeszkedni a különféle dobozokkal, papírokkal, festékekkel, üvegekkel, szóval mindazzal, ami körülvesz. Már 10 vásznamat [...] falemezt lealapoztam, és olyan jó fáradt lettem, mint egy alkotó.” *Vajda Júlia, i. m.*, 169.

8 Saját feljegyzéseiben az én-idegenség élményét szó szerint is megfogalmazza: „tudom, hogy a kínzó órákat át kell vészelnem, mert a menekülés ezek elől csak bonyolítja az életfeladat teljesítését. A fák, a víz néma, a fejedet, kezedet, lábadat külön érzed, a tompaság, a reménytelenség, türelmetlenség, belső kapkodás, várod, hogy valami megváltó ötleted támadjon, amiből érezni fogod, hogy ezt kell csinálnod.” *Uo.*, 169–170.

gélykiáltás: helyezkedj bele abba, amiben én vagyok, lásd ugyanannyira töredezetten a világot, mint én, segíts hordozni és megérteni azt, ami körülöttem van.

Ezek a rajzok vélhetően egy másik szempontból is az öngyógyítás fontos lépésének tekinthetők: teret és utat adnak az indulatok, a tehetetlenség és a düh érzetének megéléséhez, kifejezéséhez. Erről tanúskodnak az *Asztal, láb, kéz felülről* című rajzon látható összegyűrt papírgombócok, és a teremtő indulat nyilvánul meg a *Különös csendélet* egyszerre keszekerű és mégis határozott, lendületes, sajátosan ütemes vonalaiban. Az önmege erősítés szüntelenül ott fészkelődő vágya táplálhatja a rajzolás aktusának sorozatos megjelenítését. Vajda Júlia számára a rajzolás a maga egyszerűségével és gyorsaságával (ahogyan ezt a korábban említett idézetben is megfogalmazza) a hirtelen jövő teremtő indulat, az alkotó vágy legelementárisabb eszköze. Így önmaga alkotás közbeni lerajzolásának kettős gesztusával mintha veszteségektől meggyötört lényének újratemetését próbálná elvégezni.

Vajda Júlia pályájának kezdőpontja és élete első egyéni kiállítása között majdnem negyven, az önálló szereplés lehetőségétől megfosztott év telt el. Pályatársainak, Anna Margitnak, Ország Lilinek, Schaár Erzsébetnek, Gedő Ilkának mind hasonló utat szabtak ki: ha egyénileg nem is hagyták kiállítani őket, egy-egy csoportos tárlatra időnként bekerültek, vagy „beengedték őket”. Ez nem azt jelenti tehát, hogy egyáltalán ne lettek volna jelen koruk művészeti életében, de azt bizonyosan, hogy a szerepüket, hatásukat, teljesítményüket hosszú időn keresztül kétkedéssel, hezitálással, fenntartásokkal kezelték.

Vajda Júliával kapcsolatban (és ugyanígy a többi festőnő esetében is) nem az a feladatunk, hogy „felfedezzük” és a 20. század művészeti kánonjának részesévé tegyük őt, beemelve a szinte kizárólag férfiakból álló „nagy művészek” sorába.⁹ Erre nincs szükség, hiszen ő és az említett nők egy időben voltak jelen a többiekkel, a „nagyokkal”, csak párhuzamos terekben. Nem galériák, kiállítóterek tágasságában, ahogyan erről a kiállított képek egy része is árulkodik, hanem szobák, lakások, (szerencsés és kivételes esetben) műtermek csendes magányában. Sokkal inkább szükség van annak pontos vizsgálatára, hogy jelenlétük, aktivitásuk ellenére mégis milyen vélekedések, hiedelmek következtében szorultak szinte egész életük során ennyire a perifériára.

(„Mégis legyen kiállítás...”: Vajda Júlia élete és művészete, kurátor: PETŐCZ György, SZABÓ Noémi, 2018. 10. 30.–2019. 03. 31., Szentendrei Képtár.)

⁹ A kettős beszéden innen és túl: művészet Magyarországon, 1956–1980, szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor, TURAI Hedvig, Bp., Vince Kiadó, 2018, 251.

Szemán Krisztina (1994) Debrecen. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi karának magyar-angol tanárszakos hallgatója. Az Alföld Stúdió tagja, a DETEP résztvevője, írásai eddig az Alföldben, a Szkholionban és a KULter.hu-n jelentek meg.

Szemán Krisztina

■ „KÉT KINYÚJTOTT UJJ, AMELYEK NEM ÉRNEK ÖSSZE” MATHIAS ÉNARD: *MESÉLJ NEKIK CSATÁKRÓL, KIRÁLYOKRÓL ÉS ELEFÁNTOKRÓL*

Mathias Énard 2010-ben franciául megjelent (2018-tól magyar fordításban is olvasható) kisregénye Michelangelónak egy különös, fiktív és valós elemekből összeállított életszakaszát meséli el. Az európai kultúra közegéből kiemelve, Konstantinápolyban találjuk a nagy művészt, aki a szultán meghívására érkezik az Oszmán Birodalomba, ahol egy feladata van csupán: hidat tervezni az Aranyszarv-öböl fölé.

Michelangelo azonban nem mérnök, a híd maga pedig olyan meghatározó és monumentális elképzelés, amelyhez a korábban da Vinci által készített terv sem megfelelő. Sokkal inkább e krízishelyzetre koncentrál a szöveg, mint a keleti kultúra magába szívásának gondtalan élményére. A művész őrlődik, csapong, anyagi gondja vannak, ám előleget nem kap, fél a pápa haragjától, ezek mellett pedig olyan helyzetekben találja magát, valamint olyan érzések kerítik hatalmukba, melyekkel korábban soha nem találkozott. A sok új – és gyakran negatív – tapasztalat azonban mintha az önismeret útjára terelné a művészt, ennek nyomán pedig olyan lényegi gondolatok kibontakozását teszi lehetővé a mű, melyek már a művészet, az emberiség és a filozófia kérdéseinek magaslatait érintik.

Michelangelo főhősként történő szerepeltetése már önmagában sem tekinthető hagyományos eljárásnak. Ez részben abból ered, hogy valós személyként alakja nem olyan hétköznapi értelemben szenved el az egész hátralévő életére hatást gyakorló élménysorozatot, mint az egyszeri hős, akit csak a regény hív életre (még ha a szöveg nagy része nyilvánvalóan fikció is). Másrészt a *művészet* fogalma elválaszthatatlanul összefonódott Michelangelo nevével, így Énard kötete egyszerre művészregénynek is tekinthető. A valaha volt művészek közül a főszereplő az egyik legnagyobb hatású alkotó, így alakja már-már jelképes, tulajdonképpen a nagybetűs Művészt ismerhetjük fel benne.

Ilyen értelemben a művész személye és alkotásai között olyan szoros kapcsolatot feltételezhetünk, mely leválaszthatatlanná teszi egyiket a másikról. Mégis, a művész teste valahogy éles ellentétben áll műalkotásai szépségével. A szöveg több ponton hangsúlyozza testének ápolatlanságát – „sosem mosakszik” (19.) –, illetve nem egyszer nyomatéko-

sítja, hogy Michelangelo (az őt körülvevőkkel ellentétben) nem szép ember. „Nem volt igazán szép férfi, a homloka túl magas, az orra, amit egy ifjúkori verekedés során eltörtek, görbe, a szemöldöke túl vastag, a fülei kissé elállnak” (77.). Egyéb szöveghelyek sem keltenek kellemes benyomást a testéről, hajójában utazva a szöveg szerint a firenzei „nem több, mint egy félelemtől és hányingertől kínzott, összegörnyedt test” (17.). Mindezen tulajdonságok, a test szépségének lefokozása és ezzel szemben műalkotásai (gondoljunk például a Dávid-szoborra) tökéletessége és harmóniája olyan éles kontrasztot vázol fel, amely a külső helyett valami belső szépség kivetülését sejteti. Összecsend ezzel a szerző egyik interjújában megfogalmazott gondolata, miszerint „Michelangelót firenzei tanulóévei alatt erősen befolyásolták a neoplatonikusok, a szép effajta felfogása pedig platóni gondolat. Lényege, hogy a műalkotás a bennünk rejlő szépség kisugárzása.”¹

Tovább árnyalja ezt a gondolatot a gyönyörű táncos-prostituált teste, akinek szépségéhez foghatót ekkor még nem látott a művész. A nő halálakor a hideg márványhoz hasonlítja a testét, ezen a szöveghelyen a „szobrász” szó szerepel Michelangelo megfelelőjeként (141.). A szobrász tekintete a művészet világába, a márványszobrok közé utalja tehát a szép testet, számára a *szépség* maga ott válhat igazán tetten érhetővé. A test és az anyag között lévő határvonal pedig így számolódhat fel – bár épp az emberi testet ábrázoló szobrok által kap még nagyobb hangsúlyt a test anyagsága.

Michelangelo azonban nem áll meg itt. A művész számára az építészet is a test arányain alapszik: „az építészet az egyensúly művészete; ahogy a test felépítését is pontos szabályok határozzák meg – a kar és a láb hossza, az izmok elhelyezkedése –, ugyanúgy egy épületnek is meg kell felelnie bizonyos, a harmóniát biztosító szabályoknak.” (55.) Mindegy, hogy hídról vagy emberi testről van szó, ugyanolyan áhítatot és részletes lajstromot érdemel mindkettő: „egy híd a hídfékek sorozata, az elegáns pillérek, a hídfők és a hídpálya összessége” (55.); „Michelangelo bármit megadna azért, hogy láthassa a megfeszülő izmokat a combján és a lábikráján, a bőre alatt kirajzolódó csontozatát, a vállá hullámlásától életre kelő bicepszeit és mellizmait.” (41.) Olyan fogalmak tartoznak össze tehát világlátásában, és úgy láthatunk mi is – művészregény lévén – a művész szemével, hogy olyan távoli képzetek közé is hidak épülhetnek, melyek talán csak egy nagy művész elméjében kapcsolódnak össze.

Az élet más területein azonban komoly (és csaknem végzetes) problémát jelent Michelangelo számára a különböző dolgok között megtalálni a kapcsolódás lehetőségét. Ilyen elsősorban a művészet és az élet közötti egyensúly fenntartása. A legtöbb hétköznapi, emberi dolog szembeütközően nehezen kivitelezhető számára: alig alszik, néha az evésről is elfeledkezik, és az általa mindennél jobban vágyott nővel töltött éjszaka is eseménytelenül ér véget. Az alkotásaiban kifejeződő mélység, érzékenység és gondolati tar-

1 Sárdi Krisztina, *„Szeretek sokáig egy helyben maradni”*, Magyar Hírlap, 2018. 04. 25. http://magyarhirlap.hu/cikk/116546/Szeretek_sokaig_egy_helyben_maradni (Letöltés ideje: 2018. január 13.)

talom mintha nem találna utat az őt körülvevő emberekhez – még a háziállatként tartott Gyula nevű majom halálát is távolságtartással kezeli. A művészet és az érzékiség egymástól elválaszthatatlan Michelangelo felfogásában, ám az alkotásaiban megmutatkozó érzékenységet sem önmagával, sem másokkal való kapcsolatában nem tudja kifejezni. „A szerelemre mindig a testiségtől elkülönülő, isteni dalként tekintett, amely éppúgy a költészet világába tartozik, mint az örökkévalóság számára márványba faragott mozdulat” (91.). A nem esztétikai megközelítés útján érzékelhető jelenségek (érzelmek, a sötétben meztelenül mellette fekvő nő stb.) valamilyen távoli, Michelangelo számára megfejthetetlen kódolású kategória elemei, melyet érzékletesen az éjszaka fennhatóságába utal a szöveg.

A kötet legelső mondata már megfogalmazza azt a központi problémát, amely több szinten is kibomlik a regény folyamán: „Az éjszaka nem ér össze a nappallal.” (7.). Mesihi, a Michelangelo mellé rendelt költő egyértelműen az éjszaka embere, hajnalig tartó ivások, kocsmákban ért reggelek jellemzik az alakját. Mesihi szerelme nem talál utat a szobrászhoz, csakúgy, mint a szintén az éjjelhez köthető szépséges táncosnő érzelmei sem. Az egymással összeférhetetlen éjszaka és nappal tapasztalata az utolsó oldalakon, Mesihi Michelangelótól vett magányos búcsújakor érzékletesen, sűrítve fogalmazódik meg: „sötét evezők csapnak a vízbe, egy négyszögletes vitorla, amelynek fehérsége nem képes szétszakítani az éjszakát.” (147.). De állítható-e mindezek fényében az, hogy Michelangelo a nappalnak feleltethető meg? A kötet legelején választ találhatunk a kérdésre, a művésszel kettesben maradt táncosnő így suttog a férfi fülébe: „szenvedsz, elvesztesz botorkálsz egy végtelen alkonyatban, egyik lábaddal a nappalban, a másikkal az éjszakában.” (8.).

Ez az átmenetiség (bár többnyire inkább pozitív felhanggal) a regény talán legmarkánsabb szervezőereje. Mi sem testesíti meg ezt jobban, mint maga a fő feladat, aminek látszólag minden alárendelődik: „Kelet és Nyugat kapcsolatának reprezentatív hídja a tét.”² A mélyen keresztény és európai, itáliai kultúrát képviselő Michelangelo a Kelet szívében, Konstantinápolyban szembesülhet a különböző kultúrák másságával és hasonlóságával. Énard további művei is tematizálják Kelet és Nyugat viszonyát (*Zóna, Iránytű*), az egymáshoz eltaláló kultúrák folyton vissza-visszatérő igénye egyik központi motívuma a francia író művészetének. A híd azonban a *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról* világában soha nem épül fel. Az író ennek kapcsán tett megjegyzésében úgy nyilatkozik, hogy a hídmetafora már csak azért sem szerencsés, mert „a híd képe előfeltételezi, hogy középen legyen egy nagy folyó, egy valós üresség. Miközben a Kelet és a Nyugat közti határok kivételes módon vannak mozgásban, nem tudjuk pontosan, hogy hol helyezzük

2 CSERHALMI LUCA, *Orientalista álom*, Élet és Irodalom, 63/2., 2018. 06. 19. <https://www.es.hu/cikk/2018-06-29/cserhalmi-luca/orientalista-alom.html> (Letöltés ideje: 2018. január 13.)

el őket, az évszázadok során folyamatosan változnak.”³ Így tehát szerencsésebb lehet egy olyan értelmezés (ahogy arra az interjúztató az előzőek nyomán maga is rámutat), mely szerint „a különböző kultúrák nem válnak el élesen, nem különálló szigetek, amelyek között hidakat kell emelni, hanem összekeverednek, egymásba fonódnak.”⁴

Talán legérzékletesebben az egyes emberek sorsában reprezentálódik ez a gondolat, néhány karakter (leghangsúlyosabban a táncosnő) élettörténete lehet a példa arra, hogy a híd helyett különböző kultúrák belső elfogadása, vagy ha az élet úgy hozza, integrálása lehet a kulcs. Így a közösségi szintről – mely jóval megfoghatatlanabb és absztraktabb – egyéni szintre helyeződik a probléma. A népek helyett az egyén hangsúlyozása az andalúz nő megszólalásaiban nyer igazán értelmet: „Nekem már nincs népem, amit megmenthetnék, (...) egyedül vagyok, és félek” (137.). Az egyes személyek közötti kapcsolódás, elfogadás elengedhetetlen szükségességére pedig épp Michelangelo lelki váltsága világíthat rá igazán, illetve a táncosnő, akit képtelen volt szeretni, így az kis híján a halálát okozta. Ahogy a nő maga is a szemére veti: „képes vagy kifeszíteni egy kőhidat, de nem tudod elengedni magad a téged váró karok ölelésében.” (132.). Hasonló a helyzet Mesihiel is, aki végzetesen beleszeret Michelangeloba, és bár a szobrász sem közömbös iránta, a két férfi nem talál egymásra. „Michelangelo a szerelmet keresi. Michelangelo ugyanúgy fél a szerelemtől, mint a pokoltól. Amikor megérzi magán Mesihi tekintetét, elfordítja a szemét.” (78.). A firenzei így legalább két ember vesztét okozza: a nő meghal, „az igazi tragédia” pedig bizonyos értelemben Mesihiel esik meg, ugyanis az ő életében jön el az igazán keserű fordulópont.⁵

Szépen állítja kettejük sorsát és szerepét párhuzamba a kötet magyar borítója. A cím mellett – amely a táncosnő szájából hangzik el különböző variációkban, továbbá a Kiplingtől idézett mottóban is szerepel – egy elefántfejről készült metszetet is láthatunk. A regényből kiderül: a rajzot Michelangelo készítette Mesihi számára, akinek csak ennyi marad a művészből, miután hazautazott Konstantinápolyból. Ezáltal a Michelangelo számára két legfontosabb emberre egyszerre utal a borító, jelezve, hogy a kettejük iránti szerelem békésen megfér egymás mellett, valamint érzékeltetve kitüntetett szerepüket a művész életében.

A személyes kapcsolatok és a belső fejlődés keretein túl azonban van még egy átfogóbb dimenzió, amely közelebb hozhatja egymáshoz a különféle kultúrákat, ez pedig a művészet univerzalitása. Mintha ezt lennének hivatottak érzékeltetni a prózai szövegbe közbeékelte versek is, amelyek egy pillanatig sem hatnak idegennek. Az irodalom nyelvhez kötött létmódjánál azonban hatékonyabbnak látszik a képzőművészet és az építészet. Erre mutat rá az is, hogy Michelangelo gyakran nem érti az elszavalt vagy felolvasott verseket, illetve

3 KÁLLAY Eszter, *Mathias Énard: Az irodalom visszahelyezi a komplexitást a világba*, Litera, 2018. 04. 22. <http://www.litera.hu/hirek/interju-mathias-enard-ral> (Letöltés ideje: 2018. január 14.)

4 Uo.

5 CSERHALMI, *i.m.*

csakis az európai hagyományhoz kötve tudja elhelyezni azokat, ahogyan Mohamed alakjával kapcsolatban is teszi: „ő az [t. i. Mohamed], akit Dante a pokol nyolcadik bugyrába küld, gondolja Michelangelo, mielőtt újra belemerülne az épület szemlélésébe” (37.). A felidézett részlet épp a keleti és nyugati kultúra konfliktusát, különbözőségét affirmálja, ám a mondat utolsó része – a keleti építészet kapcsán – kibékíthetőséget sejtet. A szóban forgó jelenet kezdete sem kevésbé szemléletes, Michelangelót a Hagia Szophia előtti téren látjuk, amint a templomot nézegeti, „amely ötven évvel korábban még a kereszténység központja volt” (35.). Ebben a fél mondatban is hangsúlyos az a fentebb már fejtegetett gondolat, mely szerint határvonalat felállítani a különböző kultúrák között már csak azért sem egyszerű, mert folyamatos mozgásban, keveredésben léteznek. Ami ötven éve ortodox volt, az ma muzulmán. Az egyetlen, ami közös mindkettőben, az a lenyűgöző szépségű épület, melyet vallási, nemzeti hovatartozástól függetlenül mindenki megcsodálhat. Michelangelo első szembe-sülése az épület esztétikumával szintén beszédes: „és Michelangelo, engedve [...] a csodálatos épület vonzerejének, leküzdi félelmét és a muzulmán dolgokkal szembeni undorát, s belép a templomba” (35.). A következő fejezet első sora pedig felülír minden viszolygást: „A szobrász még soha nem látott ehhez foghatót” (36.).

Énard kötete végezetül szerkezetében is játékba hozza az átmenetiséget, egyrészt a különböző szövegtípusok, másrészt a fikció, illetve a történelmi, életrajzi tények egymásba játszásának megkísérlésével. A különböző, Michelangelo tollából származó levelek – melyek a könyv végén található fejezet leírása szerint ténylegesen létező szövegek –, a kötetben mellékelt rajz a híd tervéről, továbbá számos más valós adat nyújt valós alapot a fikcióhoz. Az egyes szám második személyű, monológyszerű betétek, melyek a táncosnő hangját közvetítik, a közbeszúrt versek, továbbá az elbeszélés fejezetei a mindentudó narrátorral izgalmasan építenek fel egy mind a szövegtípusok, mind a ténytudás-kitaláció kevertségét játékba hozó, formailag is jól működő, heterogén egységet. Mindezek mögé pedig nem nehéz odaképzelné egy olyan világ kulturális gazdagságát, ahol az elfogadás, a tolerancia szintén valami hasonló, ellentmondások nélküli, működőképes rendszert hozhatna létre.

Véghezvitte tehát a kötet azt, ami Michelangelónak nem sikerült. A regény zárlatához érkezve egy „tenger két partja között elveszetten vergődő művészt” (146) látunk, akinek az emberi kapcsolatok fenntartására irányuló kísérletei életének ebben a jelentőségteljes időszakában végérvényesen zátonyra futottak. Később az *Ádám teremtménye* kapcsán (a szöveg szerint Ádámot Mesihiről mintázta a művész) a következő részlet válik meghatározóvá: „két kinyújtott ujj, amelyek nem érnek össze” (152). Mindazonáltal épp Michelangelo műalkotásai, világhírű, kulturális hovatartozástól függetlenül elismert és méltott művészete lehet az a kapocs, amely a meg nem festett kezeket is közelebb hozhatja egymáshoz. Vagy ha ez sem, akkor talán egy róla szóló regény által keltett gondolatok.

(Mathias ÉNARD, *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról*, ford. TAKÁCS M. József, Pécs, Jelenkor, 2018.)

Farkas Evelin (1990) Füzesgyarmat, Debrecen. A Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola doktorjelöltje és a Debreceni Nyári Egyetem magyar mint idegen nyelv tanára. Kutatási területe a 19. századi regény és Jókai Mór írás-művészete.

Farkas Evelin

KELETI KALAND ■

Többen is megerősítették már és magam is úgy tartom, hogy kifejezetten jól értek a saját életem bonyolításához. Így talán kevésbé meglepő, hogy egy órával a telefonhívás után, melyben közölték, hogy egy hetet Kínában tölthetek, az események hatása alá kerülve elbambultam és hatalmasat estem biciklivel az aszfalton. Tehát ami az utazásom legfőbb előkészítését illeti: elsősorban életben és épségben kellett tartanom magam, hogy valóban elmehessek egy csodás kínai városba, Tiencsinbe.

Persze, esetemben az élet bonyolítása abban is megnyilvánul, hogy gyakran olyan dolgokba kezdek, amelyek bár csak szegről végről kapcsolódnak eredeti pályatervemhez, de izgalmasnak tűnnek. Valahogy így kerültem a Debreceni Nyári Egyetem köteleibe ezelőtt négy évvel és szinte észrevétlenül vált az identitásom részévé, hogy ne csak 19. századi irodalommal foglalkozó fiatal kutató legyek, hanem magyar mint idegen nyelv tanár is. És bár az ember gondolhatná azt, hogy magyar szakosként nem sok utazásban lesz része, de ez a tanári irány könnyen megnyithatja a kapukat a külföldi lehetőségek előtt is. A mi kis magyar delegációnk ugyanis azért utazott a kínai Tiencsinbe, hogy továbbképzést tartson az ott tanító kínai és magyar anyanyelvű tanároknak.

Izgatottan láttam hozzá az előkészületekhez: rengeteg időt szántam a felkészülésre, hiszen nem mindennap lép az ember lánya ilyen porondra, hogy bemutassa a tudását. Mint minden valamirevaló irodalmár, a felkészülés első szakaszában a könyvekhez nyúl-tam segítségül, így került a kezembe Péterfy Gergely és Péterfy-Novák Éva *A panda ölelése* című kötete, mely az író házaspár pekingi ösztöndíjas időszakának élményeiről szól.

A könyv és a korábban már Kínában járt kollégák jótanácsai felkészítettek néhány kisebb, meglepő dologra: hogy nincs Google, tehát nincs se Gmail, se Google Maps; hogy egy olyan országba készülök, ahol abszolút nem értem a feliratokat – sem az útjelzéseket, sem a boltok cégereit, sem pedig a bankautomaták menüjét –, és végül hogy Tiencsin – a város, ahova készülök – akkora, hogy lélekszáma több, mint egész Magyarország lakossága, körülbelül 12 millió. Azért ezeket a dolgokat sorolom, mert úgy gondolom, hogy az utazás egy ilyen távoli országba nemcsak a gyakorlati tudnivalók szintjén, hanem lelki-

leg is nagy felkészülést igényel. Az embernek idő kell, hogy elhiggye, hová fog menni és mennyi idegenséggel fog találkozni egy olyan kultúrában, ami alapjaiban más, mint az európai.

Persze ami a nagy kulturális különbségeket illeti, mielőtt ezt átélhetnénk, egy elég hosszadalmas és fárasztó repülőút elé nézünk. Sok-sok évvel ezelőtt utaztam csak repülőn, és akkor csupán Angliába. Az egészből csak egyetlen érzés maradt meg: a felszállás és a gyomromban érzett nyomás. Emlékszem, akkor, középiskolásként, azt gondoltam, ilyen érzés lehet, amikor az ember szerelmes, amit általában a „pillangók a gyomorban” frázissal írunk körül. Ezúttal is ez az érzés volt a legmeghatározóbb és itt kell bevallani, mielőtt egy rózsaszín felhőske giccsparádéba vonná a teljes utazás emlékét, hogy nyolc órát a levegőben tölteni semmi esetre sem mondható kellemesnek – akkor sem, ha sokat sikerül aludni és akkor sem, ha a China Airlines járatainak videóin egy panda segítségével próbálják bemutatni, hogyan csatoljuk be az öveket és mit tegyünk veszély esetén. A kulturális idegenség első tapasztalatával persze már itt szembetalálkoztam. Mivel nem vagyok túl jó alvó, sajnos nem sokat aludtam a gépen sem, s valamikor a mesterségesen teremtett éjszaka közepén megszomjaztam. Nehezen, de végül sikerült megszólítanom az egyik légiutas-kísérőt, akitől kértem egy kis vizet. Gyorsan vissza is tért egy kis pohárral, s odaadta nekem. Szerencsére csak egyetlen kortyot ittam belőle, s azonnal észleltem, hogy majdhogynem forró vízről van szó. Nem is értettem a dolgot, de gondoltam biztosan csak félreértett valamit, így nagy keservesen megittam a kis vizet, majd újat kértem. Újabb pohár melegvíz lett a jutalmam, ami már végképp nagyon nehezen ment le, de megerőltettem magam, majd kis idő elteltével harmadjára is odahívtam az egyik légiutas-kísérőt és ezúttal végre konkrétan egy pohár HIDEG vizet kértem. Nagy meglepetésemre visszakérdezett, majd miután elismételtem a kérésemet, nagyokat pislogva közölte, hogy hideg vizet nem szolgálnak fel, majd tovább is ment a kiürült poharammal. Pár nappal később világosítottak fel, hogy a hagyományos kínai felfogás úgy tartja, a testnek meleg folyadékra van szüksége, a hideg vizet pedig kifejezetten ártalmasnak vélik, így a kérésem hatalmas örültségnek hangozhatott.

A hosszadalmas repülőutat követően a szívélyes vendéglátóink első kedves gesztusával találkozhattunk, az egyetem ugyanis kisbuszt küldött értünk, amely kis delegációt Pekingből egészen a tiencsini szállásunk ajtajáig szállította. Egy darabig követtem a beszélgetés fonalát, a lenyűgöző látványt csodáltam, de egy idő után álomba merültem. Vendéglátóink adtak nekünk egy napot a regenerálódásra a továbbképzés és a további programok előtt, amire valóban szükségünk is volt – nem tagadom, az alvással végig hatalmas problémáim akadtak az izgatottságnak és az időeltolódásnak köszönhetően, de ezekben a napokban mintha a három és négy órás alvások csak marginális problémának tűntek, minden nap frissen és tetterre készen ébredtem.

Bár a Tienccsini Idegennyelvi Egyetem kampusza éppen jellegéből kifolyólag egy kifejezetten európai környezetnek számított, az étkezéseink alatt ínycsiklandóbbnál ínycik-

csiklandóbb kínai ételekkel ismerkedhettünk. Egyébként is az a fajta utazó vagyok, aki mindent és azonnal ki akar próbálni, de a kínai ételek bősége teljesen megbabonázott: az étkezés menete már alapvetően az ízek felfedezésének öröme felé vezet Kínában, hiszen a köralakú, közepén forgó résszel ellátott asztalokra egyszerre tálalják az ételeket, melyekből mindenki inkább csak egy-egy falatot vesz le. Természetesen nehezen szakadtunk el az összes európai szokásunktól, így általában mégiscsak inkább egy-egy adagot a saját tányérunkra szedve étkeztünk. Persze azonnal meg akartam tanulni igazi kínai módon, pálcikával enni, aminek később hasznát is vettem, hiszen az egyik alkalommal a városnézés során egy olyan étterembe tévedtünk, ahol kizárólag pálcikát kaptunk az étel mellé. Nem mondom, hogy egy hét alatt profi pálcikahasználó lettem, de a búcsúvacsorán már úgy éreztem, nincs miért szégyenkeznem.

Bár itthon is nagyon oda vagyok a tengeri herkentyűkért, Kínában minden finomabbnak tűnt – talán az elkészítési mód, talán az alapanyagoknak a tenger közelsége miatti frissessége tette, de mindig élveztem az étkezéseket, melyek egyébként a kínai kultúrában is nagyon jelentőségteljes szerepet töltenek be. Nehéz lenne persze az összes fogásról írni és lehetetlen lenne megeleveníteni az ízvilágot, így erre bővebben nem vállalkozom. Elég csak a csípős ételeket említenek, melyek nem szétmarják az ember szájpadlását és nyelvét, hanem mintha egyetlen picike szúrás után szétolvadnának a szájban a falattal együtt.

Bár már az étkezések is olyan egyedi élménnyel gazdagítottak, ami bőségesen elég lett volna ahhoz, hogy örök életre maradandó legyen az utazás, de számtalan apró rezdülés határozza meg a bennem kavargó kínai emlékeket. Mindig nagyon érdekes volt a városlakókkal találkozni. Egy idő után rájöttem, hogy az angollal ugyanannyira jutok, mintha magyarul beszélnek (semennyire), úgyhogy nem erőlködtem és a piaci alkudozások során már magyarra váltottam, inkább a megtanult gesztusokra és a számokat jelölő kézjelekre hagyatkozva, semmint a nyelvre. László, a Magyar Tanszék kínai és magyarul egyébként gyönyörűen és folyékonyan beszélő tanszékvezetője egyik alkalommal éppen nem tudott velünk jönni, amikor egy hatalmas piackomplexumot látogattunk meg, hogy megcsillogtathassuk eddig felfedezetlen alkudozási képességeinket. Mivel kalauz nélkül maradtunk, vezetőnk felírta nekünk egy papírra kínai írásjelekkel a piac címét, melyet nagy magabiztossággal mutattam meg az első taxisnak, aki megállt az egyetemi campus előtt. Ugyanilyen magabiztossággal ültem előre, két, nálam tapasztaltabb kollégám elé. Éreztem, hogy valamilyen zavar lehet, ugyanis sofőrünk többször is kért, hogy mutassam meg a címet neki, s azt is, hívjam fel azt, aki felírta ezt a címet (legalábbis erre következtetett a rögtönzött mutogatási kísérletekből). A dolog egyre aggasztóbb kezdett lenni, főleg amikor a sofőrünk megállva nekiállt a címet kérdezgetni az útszélén álló többi sofőrtől. Aggódni persze inkább csak akkor kezdtem, amikor úgy tűnt, kezdjük elhagyni a város forgalmasabb részét és kifelé tartunk, na meg persze az ötödik hívás után, amit a delegáció másik taxiába ült társainktól kaptunk, akik már hosszú percek óta várakoztak ránk.

Az volt a rossz a helyzetben, hogy nem nagyon tudtuk, ha megállítjuk sofőrünket, vajon olyan helyen tesz-e ki minket, ahol másik taxit tudunk hívni. Végül persze ez is megoldódott, kértük sofőrünket, hogy álljon meg, kifizettük a viteldíjat s átszálltunk egy másik taxiba. (Persze, lehet, ha valakinek az jut eszébe, hogy minek fizettünk, hiszen nem értünk oda, ahova szerettünk volna, annak halkan jegyzem meg, hogy körülményes reklamálni egy olyan sofőrnek, akivel nincs közös nyelv). Ezt az egyetlen kellemetlen, de mondjuk inkább úgy, hogy egy picit szívdobogtató történetet tudom elmesélni. Ez pedig azért volt fontos ebben az utazásban, hogy érzékeltesse azt, hogy kalauz nélkül, egyedül nagyon is védtelenek maradhatunk ebben az idegenségben, és hogy egy kicsit visszavegyen a magabiztosságból, mely csak kísérőinknek és segítőinknek köszönhetően épülhetett fel.

A helyiek egyébként mindig nagyon kedvesen fogadtak minket, a piacon egy bácsi jött oda, hogy megérintsen és csókot adjon a kezünkre, hiszen sosem látott még európaiakat, de a kínai metróban is látványosságnak számítottunk: miközben mi a tündérnek öltözött kínai kislányokat fotóztuk, az anyukák lassan beállították őket mellénk, hogy egy-egy fotóval örökítsék meg a találkozást a „fehér emberekkel”, avagy „nagy orrúakkal”, ahogyan a kínai gúnynevünk találóan nevez minket.

Az utazás talán legegységesebb és legmeghatóbb pillanatait a Tienccsini Idegennyelvi Egyetem Magyar Tanszékén töltöttem: hatalmas élmény volt találkozni az oktatókkal, akik jelenleg is kint dolgoznak, s ápolják a kultúránkat és a nyelvet. Nagyon izgatott voltam, hogy nekik beszélhetek Dániel András kuflijairól és a szókincs bővítés lehetőségeiről, és hogy olyanok is meghallgatnak, akiknek a könyveiből tanítani szoktam. Lehetőséget kaptam arra is, hogy egy élesben megtartott órán bemutatkozhassek a tienccsini diákoknak. Ez az óra azért volt hatalmas élmény, mert megtapasztalhattam, mennyivel másképpen állnak az egyetemisták ott egy órához: amint beléptem, hatalmas mosollyal és valódi izgatottsággal fogadtak, az óra után megtapsoltak és úgy éreztem, minden, a felkészülésbe fektetett idő megérte ezt az érzést. Egy tanár dolgát nagyban segíti, ha támogató környezetre talál.

A legmeghatóbb mégis a programsorozat megnyitója volt, ahol először találkozhatam a diákokkal és azzal, milyen tiszteletteljesen és szeretettel viszonyulnak az anyanyelvemhez. Hatalmas élmény volt hallgatni, ahogyan az izgatott kínai egyetemisták magyarul szavalnak és énekelnek. Néhányukkal többször is találkozhattunk, hiszen sokszor a szabad programokra is elkísértek minket, és tényleg meglepő volt az övékhez hasonló alázatosságot tapasztalni.

Ami kifejezetten elgondolkodtatott, az a város térkezelése: egyrészt a nagyfokú rendezettség, ami minden elemében jellemezte a várost, másrészt pedig a szabad terek jelenléte. Annak ellenére, hogy ez egy sokmillió lakosú helyszínről van szó, soha nem éreztem, hogy a látványvilág fullasztó és elnyomóan fölém magasodó lenne – azt hiszem ez talán annak köszönhető, hogy látszik a törekvés arra, hogy a szem távolra láthasson, hogy legyenek olyan helyek, amelyek a természet jelenlétét hangsúlyozzák: bárhol volt

egy kis szabad rés vagy hely, az mindig zölden virított, és sűrűn tévedtünk parkokba is vagy olyan plázák előtti térbe, ahol rengeteg szabadidős tevékenységre van lehetőség. Mind közül a kedvencem a főként idősebbeknek rendezett esti közös táncolás a parkban: Kínában szokás, hogy néhány estén a környékbeli idősebbek együtt mozognak egy előre megadott egyszerű, vidám koreográfiára. Nagy élmény volt látni, ahogyan táncolnak az egyébként is híresen friss kínai idősök, épp úgy, mint a minden reggel egy karddal tajcsizó idősebb hölgy a campus egyik parkos részén.

Számomra az út során a kínai kultúra és életmód egy alázatos és tiszteletet ébresztő, mégis játékos oldalát mutatta meg, és nem tudom elégszer mondani, hogy életre szóló élményben volt részem. Hamar hasznát is vettem a tapasztalataimnak, hiszen néhány hónap múlva megérkezett az első kínai egyetemista csoportom és nekik immár új tudással felvértezve közvetíthettem a saját kultúráim értékeit.



Béres Zsuzsa (1992) Debrecen. A Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskolájának Szociológia és Társadalompolitika Doktori Programjának harmadéves doktorandusza, a Magyar Szociológia Társaság Nagyalföldi Szakosztályának és az Alföld Stúdióinak a tagja, a Színház folyóirat mentoráltja, a Metszetek folyóirat technikai munkatársa.

Béres Zsuzsa

■ A DEBRECENISÉG MINTÁZATAI A HELYI KÖTŐDÉSŰ KULTURÁLIS ELITBEN¹

BEVEZETÉS

A kultúrának meghatározó szerepe van a társadalom formálásában és a társadalmi viszonyok alakításában. Így tehát a kultúra formálói, azaz a kulturális elit tagjai is hatással vannak arra a társadalomra, amely hatalmukat legitimálja. Tanulmányom során a kulturális eliten belül a debreceni kultúra formálóra helyezem a hangsúlyt, mivel Debrecen a keleti régió központjaként, illetve sajátos identitása révén egy olyan helyi kultúrát és elitet alakít ki, amely a város és a környező települések életére is jelentős hatással van. A vizsgálatom tárgyát képező debreceni kulturális elit tagjai közé sorolok minden olyan Debrecenben alkotó művészt, akinek a hivatását kiemelkedő szakmai vagy állami díjjal ismerték el. Az alkotóművészekén túl a már említett csoporthoz tartozónak tekintem azokat a személyeket is, akik a debreceni kulturális intézmények élén állnak, tehát a kultúra szempontjából döntéshozói pozícióban vannak. A kulturális intézmények közé nemcsak az épülettel rendelkező, állami támogatással működő intézményeket (pl. színház, múzeum) sorolom, hanem a kulturális termékeket gyártó civil szervezeteket (MűvészTér Egyesület), valamint az online és/vagy print felülettel rendelkező, szélesebb körben ismert művészeti sajtóorgánumokat is (KULTer.hu, Alföld folyóirat). A debreceni kulturális elit helyi identitása miatt szükségesnek tartom a debreceniség mint fogalom, illetve mint jelenség megismerését. Lényeges továbbá, hogy a debreceni kulturális elitet a debreceniség és a debreceni kultúra felől közelítve értsem meg, hiszen Debrecen az a lokalitás, amelyben a kutatott társadalmi csoport működik. A debreceniséggel foglalkozva nemcsak a fogalom gyökereit tárom fel, hanem a cívislétet és az ehhez szorosan kapcsolódó sajátos életstílust is bemutatom. Tanulmányom első részeként egy rövid elméleti

1 A publikáció elkészítését az EFOP-3.6.1-16-2016-00022 számú projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

áttekintés során bemutatom, kiket és miért tartok a kulturális elitként definiált társadalmi csoporthoz tartozónak, illetve fontosabb jellemvonásairól is írok. Ám a kulturális elitrel kapcsolatos részletes elemzés nem képezi tárgyát ennek a szövegnek. A szöveg második része pedig a helyi sajátos kultúrával, gondolkodással, a debreceniséggel foglalkozik.

A KULTURÁLIS ELITHEZ KAPCSOLÓDÓ FOGALMI KERETEK TISZTÁZÁSA

Kulturális elitről beszélve fontos látni azt, hogy ez a társadalmi csoport a társadalom legfelső rétegének csupán egy része, a gazdasági és politikai elit mellett létezik. Ez a három elitcsoport együtt alkotja a társadalmi elitet.² Ebben a részben a legfontosabb elit- és kulturális elit fogalmakat gyűjtöm össze, melyek a tanulmányomhoz kialakított meghatározások alapjait adják. „Az elitkutatók – a neoelit elméletek szellemiségének megfelelően – az elit fogalmán többé-kevésbé hallgatólagos megállapodás alapján a hatalom legfőbb birtokosait értik – azokat, akik a társadalomban a legalapvetőbb, a társadalom életére leginkább kiható döntéseket tartósan meghozzák.”³

Bár a kutatók körében nincsenek pontosan lehatárolt, s mindenki által elfogadott elitfogalmak – különösen a kulturális elit tekintetében –, abban a kutatók többsége mégis egyetért, hogy három elitcsoport létezik: politikai, gazdasági és kulturális. Ezek a csoportok az általuk birtokolt tőkefajták alapján határolhatók be.⁴ Ez tehát azt jelenti, hogy a gazdasági, kulturális, szociális és szimbolikus tőke jelentős része⁵ e három elitcsoport között oszlik meg, s az elitbe kerüléshez legalább az egyik tőkefajta birtoklására van szükség. A tőkefajták mellet a kulturális elit meghatározásánál többféle megközelítésből is ki lehet indulni. Egyfelől kapcsolhatjuk a fogalmat az elitet alkotó egyes személyekhez. Ebben az esetben, ha személyekre vonatkoztatunk, az egyéneket tulajdonságaik vagy képességeik alapján soroljuk az elit tagjai közé. Másfelől létezik egy fogalomorientált meghatározás is, ami a tartalomra helyezi a hangsúlyt. A fogalomorientált meghatározás is feltételez valamiféle képességbeli különbséget, ám ebben az esetben a hatalmi vagy pozicionális-strukturális dimenziók is fontos szerephez jutnak.⁶

2 SZELÉNYI Szonja, SZELÉNYI Iván, KOVÁCH Imre, *The Making of the Hungarian Postcommunist Elite, Theory and Society*, 1995/24, 697–722.

3 SZALAI Erzsébet, *Gazdasági elit és társadalom a magyarországi újkapitalizmusban*, Bp., Aula, 2001.

4 Uo., 13.

5 Pierre Bourdieu három tőketípust különböztet meg: gazdasági, kulturális és társadalmi tőkét. A tőke olyan munka, mely anyagi vagy elsajátított formában jelenik meg, s ehhez az elsajátításhoz időre van szükség. Pierre BOURDIEU, *Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke = Társadalmi rétegződés olvasókönyv*, szerk. ANGELUSZ Róbert, ÉBER Márk Áron, GECSE Ottó, 2010. https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/0010_2A_19_Tarsadalmi_retegzodes_olvasokonyv_szerk_Gecse_Otto/index.html (Letöltés ideje: 2017. június 14.)

6 TAKÁCS Károly, *Az elit szociológiai fogalmáról*, Szociológiai Szemle, 1998/1, 139–148.

Elitről beszélve a közbeszédben két különböző jelentés tűnik fel. Egyrészt ott vannak azok, akik egy adott csoporton belül kiemelkedőek, tehát a legkiválóbbak, másrészt egy olyan elképzelés is él a köztudatban az elitről, miszerint másokkal szemben valamiféle többlettel, elsőbbséggel rendelkeznek. A modern társadalmakban leginkább az jellemző, hogy a társadalom maga építi fel az elitjét. Ez annyit tesz, hogy az adott társadalom vagy egy adott csoport szükségletei alapján felépül az egyének közötti társadalmi távolság. Az elitek tanulmányozása ebből a társadalmi távolságból indulhat ki, s kérdésként veti fel, hogy a kitermelt elit mennyire homogén vagy heterogén.⁷ Ebből a fogalmi meghatározásból kiindulva keresem a választ arra, hogy a debreceni kulturális elit mennyire homogén, illetve heterogén összetételű. Szelényi Iván⁸ azt mondja, manapság ahhoz, hogy valaki a csúcsra kerülhessen, kulturális tőkére van szüksége. Tehát bármely elitcsoportba kerüléshez elengedhetetlen a kulturális tőke megléte. Az elit körein belül vannak bizonyos viselkedési formák és normaszabályok, amelyeket csak olyan közegben lehet elsajátítani, amely a kulturális tőke megszerzését biztosítja az adott személy számára. Az elit további jellemzői közé sorolható, hogy egy olyan társadalmi alakzatot alkot, amely a társadalmi hierarchiában magasabban helyezkedik el, tehát egy vezető csoportot jelent.⁹ „Az eliteket alapvetően meghatározza az adott társadalmi viszonyrendszer, amelyben léteznek. A különböző szerkezetű társadalmakban más-más típusú, felépítésű elitek jönnek létre, amelyek értelemszerűen más és más kritériumok segítségével írhatók körül.”¹⁰ Ez azt jelenti, hogy az elit szerepe és a működése abban az adott társadalomban, abban a lokális térben értelmezhető, amelyben tevékenykedik. Mills¹¹ szerint a helyi társadalmak vezető rétege azoknak a személyeknek a csoportosulása, akik a helyi társadalomra vonatkozó legfontosabb döntéseket hozzák meg. Ezért tartom fontosnak, hogy az országos szintű kutatások kiegészítéseként feltárjam, Debrecenben miként működik a kulturális elit.

A kutatásom során tehát kulturális elit alatt értek minden olyan személyt, aki nemcsak formáló, de maradandó hatással is van Debrecen kulturális életére azáltal, hogy követendő mintákat mutat fel a kultúrafogyasztók számára két komponens mentén, szervező- és alkotótevékenysége révén pozicionális és művészeti elitként.

7 PÁSZKA Imre, *Elit, elitek a lokális kistérségi társadalomban*, Szeged, Belvedere, Szegedi Egyetemi Kiadó– JGYF Kiadó, 2010.

8 SZELENYI Iván, *A magyar társadalom szerkezetének változásai a posztkommunizmusban = Átiratok. Kultúra és társadalom egy új korszakban*, szerk. MISZLIVETZ Ferenc, Bp.–Szombathely, Pesti Szalon Könyvkiadó–Savaria University Press, 1993, 61-79.

9 MÜLLER Rolf, TAKÁCS Tibor, *A magyar elit természetéről (Konferencia az elitről – Budapest 1996)*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998.

10 Uo., 3.

11 Wright C. MILLS, *Az uralkodó elit*, Bp., Gondolat, 1962.

A KUTATOTT TÁRSADALMI CSOPORT JELLEMZŐI

A fogalmi meghatározás során említett pozíciókon és díjakon túl fontos a kulturális elit más, meghatározó vonásait összegyűjteni, hogy a társadalomban betöltött szerepük értelmezési keretet nyerjen. Általánosan az elitről az mondható el, hogy: „[a]z elit tagjainak közös jellemzője, hogy magas képzettséggel bírnak, ám foglalkozásukra nézve igencsak heterogének.”¹² A kulturális elit egyik legfőbb jellemzője, kiváltsága, s ebből következően a legfontosabb tőkefajtája: az iskolázottság. Ez annyit tesz, hogy a kulturális elit tagjai a társadalom többi tagjához képest, s a másik két – a gazdasági és politikai – elitcsoporthoz képest is általában magasabb iskolai végzettséggel rendelkeznek.¹³ Ebből következően azt mondhatjuk, hogy a kulturális elit olyan, a tudásából eredeztethető hatalommal bír, amellyel képes az intellektuális közösségekre hatást gyakorolni, tehát a kultúrát formálni. Kristóf Luca¹⁴ azt mondja az elitről, hogy csupán addig képes megőrizni az uralmát, amíg az alsó rétegekből a tehetséges és feltörekvő fiatalokat, lehetséges tagokat befogadja. Fontos tehát vizsgálni azt, hogy Debrecenben mennyire zárt, illetve nyitott a kulturális elit az új tagok befogadására. Mi történik akkor, ha a kulturális elit nyit az új tagok felé, és mi történik akkor, ha nem? „[N]yitás esetén különböző társadalmi-gazdasági környezetből származó személyek kerülhetnek az elitbe, a zárás esetén pedig a kiváltságos osztályokból származó személyekre korlátozódik az elitkörbe való bekerülés.”¹⁵

Az elitpozíció betöltéséhez szükséges, hogy az elitként funkcionáló csoportot a társadalom felhatalmazza a működésére, tehát legitimálja a tagok elitként történő működését. Amennyiben ez a feltétel adott, a társadalom az elit döntéseit, továbbá az elit által hordozott mintákat és értékeket elfogadja, s követi.¹⁶ Ez az állítás is azt bizonyítja, amit a Konrád–Szelényi¹⁷ szerzőpáros is kiemelt, hogy egy hatalommal bíró elitcsoportról van szó a kulturális elit esetében. Az, hogy az elit milyen kulturális értékeket fogad el és közvetít, befolyásolja, hogy a társadalom tagjai miként viszonyulnak a kultúrához – ilyen formában nyilvánulhat meg a hatalmuk. Ez támasztja alá azt a felvetésemet, hogy a kulturális aktivitásban az elit változásokat tud eszközölni. Ezt a felelősséget azonban maguknak az elit tagjainak is fel kell ismerniük, s magukévá kell tenniük. Az elitnek észre kell vennie a társadalomban zajló változásokat, s szükséges a kihívásokra reagálnia.¹⁸

12 KRISTÓF Luca, *Véleményformálók: hírnév és tekintély az értelmiségi elitben*, Bp., L'Harmattan-MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2014.

13 KRISTÓF Luca, *Elitkutatások Magyarországon (1989–2010) = Elitek a válság korában. Magyarországi elitek*, szerk. KOVÁCH Imre, Bp., Argumentum, 2011, 37–56.

14 KRISTÓF Luca, *A magyar értelmiség reputációja*, Bp., PhD-értekezés, 2011, http://phd.lib.uni-corvinus.hu/573/1/Kristof_Luca.pdf (Letöltés ideje: 2017. június 14.)

15 PÁSZKA, i. m., 39.

16 MÜLLER-TAKÁCS, i. m., 4.

17 KONRÁD György–SZELÉNYI Iván, *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*, Bp., Gondolat, 1989.

18 MÜLLER-TAKÁCS, i. m., 5.

Standeisky Éva megközelítése szerint a szellemi elit¹⁹ abban különbözik a „köznéptől”, hogy nagyobb a mozgástere, függetlennek és szabadnak tartja magát, és vannak eszközei arra, hogy ennek hangot is adhasson. Ebből következően egy „másságtudat” alakul ki, amely következtében gyakran hiányos társadalomismerettel és idealizált társadalomképpel rendelkeznek. Ennek ellenére a kizökkent időkben, tehát a társadalmilag válságos helyzetekben a szellemi elit és a köznép egymásra van utalva, s közelítenek is egymás felé.²⁰ A kulturális elit kialakulásának sajátossága, hogy a kultúrába újonnan belépők is az elit részét képezhetik. Kérdésként merülhet fel azonban, hogy ezek az új tagok miképpen használják fel az erőforrásaikat.²¹

Debrecen kulturális életében kiemelt jelentősége van az alulról szerveződő kulturális csoportoknak és szervezeteknek. Ennek egyik oka, hogy a város és az itteni programok számos fiatalt tudnak megszólítani, hiszen az egyetemisták között sokan vannak, akik a kultúra felé nyitottak és fogékonyak rá. A Debreceni Egyetemhez köthető többek között a DESZínház (Debreceni Egyetemi Színház), amely egy egyetemistákból álló színjátszó társulat, ám sokszor a Csokonai Színházzal is vannak közös produkcióik, eseményeik, így a kortárs drámák fesztiválján – a DESZKA Fesztiválon – is rendszeresen megmutatkozhatnak. A játékon túl azonban az értő színházi közeg kialakítására is gondot fordít az egyetem és a színház, hiszen kurzusok keretein belül lehetőség nyílik az adott évad legfontosabb bemutatóit megnézni, közösen gondolkodni vagy akár írni is róluk.

A színházi kooperáció mellett önszerveződő irodalmi csoport is működik a Debreceni Egyetem falai között. A LÉK Irodalmi Kör olyan szerveződés, ahol írói ambícióval rendelkező egyetemisták mutathatják be műveiket, illetve lehetőséget kapnak több eseményen is a megjelenésre, így például a Debreceni Irodalmi Napokon vagy az Ünnepi Könyvhét debreceni programjain is megmutatkozhatnak a debreceni irodalmi elit mellett vagy akár azzal együttműködésben. A kulturális élet szempontjából fontos debreceni szellemi kör még az Alföld Stúdió, mely egyetemistákat fog össze közös gondolkodásra.

Debrecen sajátos kulturális képének kialakításában ezek a szerveződések fontos szerepet töltenek be, hiszen a kulturális elittagokkal együttműködve számos kulturális program megvalósításában vesznek részt, illetve a legkiemelkedőbb felkarolt fiatalok az elit utánpótlását is jelenthetik Debrecenben. Fontos tehát, hogy a helyi kulturális elit nyomon kövesse a feltörekvő fiatalok munkáját, támogatva őket abban, hogy a debreceni kulturális életet színesítsék, illetve az elit munkásságába bekapcsolódhassanak. Az irodalmi élet debreceni aktivitása azért is fontos, mert: „a magyar irodalom Budapest-centrikus. Az írói társadalom elitje budapesti; ahhoz, hogy valaki elitté váljon, és megtartsa ezt

19 A Standeisky Éva által szellemi elitként definiált társadalmi csoport megegyezik a kutatásomban és tanulmányomban kulturális elitként definiált társadalmi csoporttal.

20 STANDEISKY Éva, *Lilith fiai. A szellemi elit és a nép*, Élet és Irodalom, 2016. október 7.

21 KRISTÓF Luca, *Elite circulation in the Hungarian cultural elite. A case study of theaters*, Corvinus Journal of Sociology and Social Policy, 2017/3, 395–418.

a pozícióját, Budapesten kell tevékenykednie. Az irodalom Budapestre koncentrálódik.”²² Ennek megváltoztatását segítheti elő az aktív együttműködés a szellemi körök és az elit tagjai között – nemcsak az irodalomban, hanem minden más művészeti ág esetében.

A DEBRECENISÉGRŐL

A debreceniség (jelen)létét és hatását a mai debreceni társadalomban a helyi kulturális elittagokkal készített félig strukturált interjúkkal próbálom mérni és megismerni. Az interjúkat azokkal a személyekkel vettem fel, akik a már fentebb definiált fogalom alapján a helyi kulturális elit részét képezik. Tanulmányom során az említett interjúk részletes elemzése nem célom, a szöveg során csupán illusztráló szerepet töltenek be az idézett interjúrészletek.

„Talán kicsit a gondolkodása valahogy más az ittenieknek. Nehéz megragadni. Nem merem azt mondani, hogy lassabb a gondolkodásuk, csak talán jobban vigyáznak, vagy jobban, többet meghányják magukban a... Mondjuk felteszek egy kérdést, akkor alapsabbak vagy megfontoltabbak vagy nem tudom, lehet picit lassabbak is, mint mondjuk Dunántúlon, ezt azért úgy veszem észre, hogy egy picit lehet, hogy ott mondják ki előbb a gondolataikat. Nem tudom. ... Néha látok egy kis komótosabb gondolkodást, mint ahogy máshol, egy kicsit sebesebben forog a történet. ... Ez tűnt föl, hogy itt valahogy cammogósabb az idő.” (1. interjúalany)

Az idézett interjúrészlet egy olyan, jelenleg Debrecenben tevékenykedő művésztől hangzott el, aki felnőttként, a munkája miatt költözött a fővárosból a cívisvárosba. Ez az idézet jól szemlélteti, hogy Debrecenről az a kép alakult ki, az itt élőknek van egy sajátos gondolkodása, amely a helyi identitás részét képezi. Ez a másfajta gondolkodás pedig a történelem során hatással volt a lokális térhez köthető identitásra és mentalitásra, a tudás szerveződésére, és jelenleg is hat a kultúrára, a kulturális életre. A tanulmány debreceniségről szóló részében ezt igyekszem feltárni és elemezni.

A cívisek világa

A Debreceni cívis szótár alapján a cívis szóról azt tudjuk, hogy egy főnév, amelynek elsődleges jelentése a debreceni módos polgár, többes számban pedig – cívisek – Debrecen őslakosságát jelöli. A szótár cívisvárosként pedig Debrecent jelöli meg.²³ Balogh István nyomán azt tudjuk a cívisekről, hogy hagyománytartók, s olyan sajátos életformával bírnak a konzervativizmus révén, ami miatt egy erőteljesen zárt közösséget alkotnak.²⁴

22 CSURGÓ Bernadett, *Híres író, író hírnév. Reputáció és hatalom a jelenkori magyar irodalomban*, Századvég, 2015/2, 65–97.

23 KÁLNÁSI Árpád, *Debreceni cívis szótár*, Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézet, 2005.

24 BALOGH István, *A cívisek világa*, Bp., Gondolat, 1973.

A konzervativizmus a kálvinizmus kialakulásával van kapcsolatban, hiszen a városban ez a szellemiség nemcsak teológiai tartalommal bíró dogma, hanem társadalomszervező és jellemformáló erő is volt. Debrecennek például joga volt ahhoz, hogy prédikátorát maga válassza meg, megalapozva a demokratikus és polgári elveket a város közösségében.

„[Z]árkózott a cívis. Zárkózott az idegenekkel szemben, mert azoktól sok szenvedni-valója volt világléteében.”²⁵ A város zártsága nemcsak a cívisek életstílusában volt megfigyelhető, de a cívis építészetre is leginkább ez a jellemző: a befelé nyíló terek, amelyeket magas kapukkal zártak el az idegenek elől. Ez az építészeti zártság, amelyre a helyi mentalitás is hatással volt, a város földrajzi adottságainak is következménye, mivel a várost nem vette körbe sem hegy, sem folyó, így az épített környezet tudott védelmet biztosítani a városlakóknak. „Ez a város itt a pusztá közepén arra volt kényszerülve, hogy a saját polgárai álljanak várfalat neki. És a saját polgárai szorgalmából, igyekezetéből teremtsen itt kultúrát, színházat, templomot, utat.” (2. interjúalany)

A cívisokról beszélve fontos még megjegyezni, hogy fő munkatevékenységük a paraszti gazdálkodás volt, s tágabb értelemben nemcsak Debrecen, hanem a nagyobb alföldi városok is cívisvárosok voltak. Szabó T. Attila az alföldi városokon túl az erdélyi és magyarországi nagyobb városok lakóira is használja a cívis szót.²⁶

A debreceniség mint fogalom

A debreceni kulturális elitet vizsgálva megkerülhetetlen annak a társadalmi és kulturális jelenségnek az értelmezése, melyet a debreceniség fogalmaként ismerünk, s amelyet ez a kifejezés jelöl a köztudatban. A debreceniség mint fogalom értelmezésének társadalomtudományos vetülete a mai napig hiányos. A kifejezéssel elsősorban az irodalomtudomány foglalkozik – Balogh István²⁷ irodalmi fogalomként tartja számon – s tartja életben, illetve Debrecen történelmi és földrajzi meghatározottságaiból következtethetünk valamiként a debreceni identitás fő alkotóelemeire. Az irodalomtudomány felől közelítve az úgynevezett Árkádia-pör óta beszélhetünk a debreceniség mint fogalom megjelenéséről, melyet Csokonai sírfeliratának vitája indított el irodalmi levelezésekben. Borbély Szilárd²⁸ ezt emlegeti egyfajta Debrecen-fóbiaként, amely az irodalomban mindig is jelen

25 MOCSÁR Gábor, *Délibábjaim városa*, Bp., Magvető, 1981.

26 SZABÓ T. Attila, *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár*, Bp.–Bukarest, Akadémiai Kiadó–Kriterion, 1975.

27 BALOGH István, *Debreceniség (Egy irodalmi fogalom története és társadalmi háttere)*, Studia Litteraria, 1969/VII, 11–53.

28 BORBÉLY Szilárd, *A Debrecenként szervezett tér Térey János verseiben. Cetlik, jegyzések, excerpták*, Új Forrás 2007/10. <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00130/071310.htm> (Letöltés ideje: 2017. május 22.)

volt.²⁹ Kazinczy egy Csokonai-idézetet³⁰ emleget leveleiben, melyet a város és a Kazinczy ellen felszólalók az identitásukra és városukra való tekintettel negatívumként könyveltek el. Éppen ezért Kazinczy nélkül Debrecen – a korabeli olyan fontos nagyvárosokhoz képest, mint Kolozsvár vagy Kassa – nem válhatott volna mértékké vagy éppen elvetendővé, s így a debreceniség fogalom sem alakulhatott volna ki. A Kazinczy által felvázolt megvetendő debreceni értékek (mint a zártság és konzervativizmus), s ezáltal a fogalom megtöltése az író személyes csalódottságból fakad, ám mégis ezek válnak a nyilvánosság számára is ismertté.³¹

„[H]olmi le nem vetkezhető kálvinistaság, és ami még a kálvinistaságnál veszedelmesebb: Debrecenyiség.”³² Az Árkádia-pör során a debreceniség pontos tartalommal töltődik fel, minden újítási szándék gátjává válik, a kálvinistaság pedig egyenlő lesz a debreceniséggel. Kazinczy az alábbi fogalmakkal hozza párhuzamba Debrecen városát: önteltség, türelmetlenség, maradiság, tudálékosság, puritán makacsság, provincializmus. Mégis minden maradiság és elbuktató küszöb-lét ellenére is a város virágzott, ez a fajta kálvinizmushoz kapcsolható fejlődés pedig párhuzamba hozható Webernek³³ a protestáns etikáról és a kapitalizmus szelleméről szóló tételével.³⁴

Kálmán C. György³⁵ – Térey János *Jeremiás avagy Isten hidege* című szövegét vizsgálva – veti fel a kérdést, létezik-e egyáltalán Debrecennek olyan sajátossága és különlegessége, amely miatt a debreceniség fogalom valóban létező, értékekkel feltölthető elképzeléssé válik. Léteznek-e olyan közös emlékek, helyek, gondolkodásbeli kapcsolódások, amiktől a debreceni cívis az ország más nagyvárosához nem hasonlítható öntudattal bír? Ha léteznek is, körülhatárolásuk igencsak körülményes. Csokonain és a hírhedt Árkádia-pörön túl említi még Kálmán C. a konzervativizmust és a cívis keménynyakúságot is a debreceniség jellemzőjeként.

Léteznek Debrecenhez tapadt szópárok és kifejezések, amelyeket nemcsak a debreceniek, de az ország más településein élők is ismernek – legalábbis néhányat közülük biztosan. Szokás Debrecent a szabadság őrvárosaként, a maradandóság városaként, kálvinista Rómaként, a legmagyarabb városként és óriásfaluként is emlegetni.³⁶ A szabad-

29 Ám ez a Kazinczy felőli közelítés bizonyos értelemben már érvényességét veszítette, hiszen a közbeszédben sokkal hamarabb találkozhatunk a Virágkarnevál megemlékezésével Debrecennel kapcsolatban, mint Csokonai, Kazinczy nevével vagy az Árkádia-pörrel. *Uo.*

30 „Árkádiában éltem én is!” (Csokonai Vitéz Mihály)

31 BALOGH István, *i.m.*, 22.

32 *Uo.*, 25.

33 lásd: Max WEBER, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*, Bp., Franklin, 1923.

34 BALOGH István, *i.m.*, 30.

35 KÁLMÁN C. György, *Egy nehéz nap Debrecenben. (Térey János: Jeremiás, avagy Isten hidege)*, Műút, 2010/18 <https://www.muut.hu/korabbilapszamok/018/kcgy.html> (Letöltés ideje: 2017. május 22.)

36 BERTA Erzsébet, *A maradandóság városától New Debrecenig = Terek és szövegek. Új perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, BÖHM Gábor, MESTER Tibor, Bp., Kijárat, 2005, 97–114.

ság őrvárosa címet Kossuth adományozta a városnak, amikor a magyar kormány 1849. januárjában Pestről Debrecenbe menekült. Kossuth egy Debrecennek írott levelében adta ezt a címet a városnak, ugyanis úgy vélte, a szellemi értékek révén egy biztos és rendíthetetlen alapra helyezte a kormányt.³⁷ A maradandóság városa mint a város egy állandó jelzője Ady Endrétől származik. Egyesek pozitív, míg mások negatív hangot hallanak meg ebben a jelzőben. Az említett szókapcsolat pozitív értelmezésében egy olyan városról beszélhetünk, ahol az értékek megőrzése fontos és elsődleges, míg negatív értelmezésben a maradandóság a maradiságra, és arra a konzervativizmusra utal, amely minden megújulási lehetőségtől elzárkózik.³⁸

Az említett metaforákat alaposabban megfigyelve azt láthatjuk, hogy két csoportra oszthatóak aszerint, hogy mire is fókuszálnak. Ami közös bennük, hogy mindkét fókuszpont a lokalitás és helyi identitás problémaköréhez kapcsolható. Az első fókuszpont egy nemzeti jellegként megfogalmazott elképzelt közösségre mutat rá, míg a másik a helyi gondolkodásmódra és lelkivilágra irányul. Az említettek közül a második fókuszponthoz kapcsolódik például a kálvinista kifejezés, amely olyannyira Debrecenhez tapadt, hogy a kulturális emlékezet részévé vált. Ehhez a keleti konzervativizmushoz rengeteg jelző kapcsolódik, amelyek az irodalomból maradtak a városra és az irodalmi közegen túl is hagyományt teremtettek.³⁹ Ezekkel a jelzőkkel Debrecen folyamatosan dolgozik, ön-reprezentációjának kulcselemei. Minderről azért lényeges beszélni, mert Debrecenhez hasonlóan más városok is bírtak a lokalitáshoz kapcsolódó jelzőkkel, ám ezek a városok nem éltek a bennük rejlő lehetőséggel.⁴⁰ A Debrecenhez kapcsolódó metaforák azért maradhattak fent, s azért válhattak identitásképző erőkké, mert a nyilvánosság elé kerültek, ahol diskurzus alakult ki körülöttük, legyen szó a metafora elfogadásáról vagy akár erőteljes cáfolatáról⁴¹, mint ahogy ez az Árkádia-pör kapcsán a Kazinczy-levelezésekben is tetten érhető. Mocsár Gábor délibábjaim városának nevezi Debrecen. A délibáb jelensége a Debrecen közvetlen közelében fekvő Hortobágy jellegzetessége. Olyan optikai csalódásról van ebben szó, amikor távoli tárgyakat egészen közelinek érzékelünk magunkhoz. A délibáb valójában nagyon jól kifejezi a városnak azt a jellegzetességet, hogy a debreceniségnek egyfajta kettős arca van.⁴² Ez a kettős arc táplálkozik egyfelől a reformáció közvetlen következményeként fellendülő városképből, amelynek az évszázadok alatt kifakult, kiüresedett a tartalma, s ez a másik arc éppen ebből a megko-

37 MOCSÁR, *i. m.*, 61.

38 *Uo.*, 68.

39 Többek között ide sorolható Csokonai kicsapátása, az Árkádia-pör vagy akár Arany János *Bolond Istókja* is Berta, *i. m.*, 99.

40 Szegedet például Kossuth a „szabadság fellegvára” címmel tüntette ki (Berta 2005), ám ez a helyi identitás megteremtésében nem játszott szerepet, mivel a város nem őrizte mindezt a hagyományai között, nem vált a napi diskurzus részévé, identitásképző metaforává (Mocsár 1981).

41 BERTA, *i. m.*, 99–100.

42 MOCSÁR, *i. m.*, 95.

pásból fakad, mert az értékek megőrzése mellett a város elfelejtett nyitni az újítások felé, zártsága révén elzárta magát a megújulás és fejlődés lehetőségétől. Debrecen leginkább az idegenek elől zárkózik el. Ez azonban az elittel kapcsolatban felvet néhány kérdést. Vajon tartozhatnak-e olyan személyek az elithez, akik jövevények a városban? Befogadja-e őket valóban a civisség, elfogadják-e őket véleményformálóként? A helyi kulturális élet vizsgálata során az látható, hogy a városban alkotó művészek származása kevésbé fontos, sokkal inkább a kulturális aktivitásra gyakorolt hatásuk válik mérvadóvá megítélésük során. Így tehát az a típusú zártság, ami a köznyelvben a debreceniséghez tapad, a jelenlegi kulturális életben, illetve a kulturális elitben nem jelenik meg – annak ellenére sem, hogy a kutatás során megkeresett művészek jelentősnek érzik a debreceniség kultúrára gyakorolt hatását.

Egyes irodalomtudományi szövegek alapján⁴³ Debrecen mint Bildung, tehát mint önálló kultúra értelmezhető. A város olyan sajátos történelmi és kulturális adottságokkal bír, amelyek egy önmaga által is értelmezhető, feltárható bázissá teszik Debrecen makrokulturális és -társadalmi kontextusok nélkül is. Ez azért is lehetséges, mert Debrecen, a debreceniség valójában egy megkreált fogalom, a városlakók által feltöltött jelentéstartomány. A város úgy jelenik meg, mint egy saját történelem a magyar történelmen belül, hiszen a városnak sajátos rétegződése van a civisek révén.⁴⁴

A már említett, a magyar irodalomban jelenlévő Debrecen-fóbia félrevezető lehet, hiszen bár az irodalmárok ismerik és hivatkoznak is a Kazinczy szövegekre, általában Debrecenről hamarabb jut az emberek eszébe például a Virágkarnevál, mint az Árkádia-pör, így érdemes lenne ezekkel a jelenségekkel is foglalkozni. Az Árkádia-pörön túl Ady Endre és a Nyugat ideológiai harcában Debrecen a korabeli modernséggel szembenállóként jelenik meg és fonódik vele egybe a debreceniség fogalma.⁴⁵ A debreceniség-értelmezésekkel kapcsolatban a lényeges az, hogy az említett narratívák fenntartanak egy olyan világot, amelyet a város lakói és az „idegenek” elképzelnek maguknak. A debreceniség tehát egy életstílus, illetve Debrecen mint úgynevezett városi brand csupán mítosz és csupán látszólagos.⁴⁶

ÖSSZEGZÉS

A tanulmány első felének fókuszában a kulturális elithez kapcsolódó definíciókat jártam körbe. Az elitfogalom esetében fontos, hogy három dimenzió mentén sorolhatunk valakit az elitbe tartozónak. A státusz dimenziója – pozicionális elit – és az elismerés dimenziója

43 BORBÉLY, *i. m.*; BALAJTHY Ágnes, „Ez a táj, ez olyan, mint én”. Debrecen mint szövegtér Térey János Jeremiásában, *Studia Litteraria*, 2012/1–2, 157–166.

44 BORBÉLY, *i. m.*

45 *Uo.*

46 BERTA, *i. m.* 100.

– művészeti elit – mellett a reputáció a harmadik dimenzió, amely mentén az elit és a kulturális elit is behatárolható. A kutatásom során fontos, hogy a debreceni kulturális elit működését megértsem, hiszen az országos szintű kutatások révén a fővárosi kulturális elitről vannak ismereteink. Debrecenben aktív kulturális és szellemi élet folyik, ez pedig a helyi elit munkájához köthető. A kulturális elit mellett a tanulmány a debreceniségre mint fogalomra is fókuszált, kutatásom tárgyát képezi a lokális identitás feltárása, amely a helyi elitet meghatározhatja, hiszen az elit munkásságát abban a térben szükséges értelmezni, amelyben hatással van a társadalomra, tehát amelyben munkáját kifejti. A debreceni kulturális elit esetében egy erőteljes, helyi identitás által formált közeg az, ahol a közvetített kultúra érvényesülni tud. A helyi elit egy sajátos debreceni kultúrát alakít ki, amelynek részei az alulról szerveződő kulturális szerveződések is. Ezek a kulturális mozgalmak az elit megújulásában jelentős szereppel bírnak, hiszen az említett közösségekből és szerveződésekéből új elittagok kerülhetnek ki. Ennek következtében nagyon fontos, hogy a kulturális elit kapcsolatban legyen a helyi szellemi körökkel. Debrecenben jellemző, hogy az elit kapcsolatban van a kulturális szerveződésekkel, ennek következtében tud egy sajátos arcot kialakítani a debreceni kultúra.



Wagner Sára (1990) Alsógöd. Az ELTE kommunikáció és médiatudomány mesterszakán végzett. 2017-ben az OTDK Kommunikáció és Médiatudomány Tagozatában II. helyezést ért el. Kutatóként részt vett a COURAGE: Gyűjtemények Hálózata nemzetközi projektjében.

Wagner Sára

GIRLS POST (NO) MORE: KÉPZELT SZABADSÁG A *GILMORE GIRLS* FEMINISTA NARRATÍVÁJÁBAN

BEVEZETÉS

Az elmúlt tíz évben sok tudományos elemzés¹ (*feminist media studies*) született a *Gilmore Girls* (*Szívek szállodája*, 2000–2007) női karaktereivel² kapcsolatban. A sorozat a kétezres évek elején visszafogottan közelített a szexualitás, a gender, a politika és a vallási nézet problémáihoz, de az új részek (*Gilmore Girls: A Year in the Life*, 2016) már nyíltabban és szabadabban kezelik a felsorolt témákat.³ A narratíva a legelején mintakövetőnek és ártatlannak ábrázolt Roryból a harmincas éveiben járó, a helyét nem találó, a barátját a jegyben járó egykori szerelmével, Logan Huntzbergerrel megcsaló nőt csinált.⁴ Rádásul teherbe esik, a zárójelenetben utolsó két szavaként hangzik el, hogy „*I’m pregnant*”. Nyitva marad a kérdés, hogy ki a gyerek apja, és hogy Rory mihez kezd. Noha e „performativitás” kapcsolódik a posztfeminista diskurzushoz, a nő szabad és egyéni döntési jogát jelzi, és

1 A sorozatkutatás (television studies) a populáris kultúrakutatáshoz, a *gender studies*, a *women’s studies* és a *feminist studies*, valamint a *popular culture studies* területeihez szorosan kapcsolódik, ahogy a *film*-, a *kommunikáció*- és a *mediatudomány*hoz, valamint a *kritikai kultúrakutatáshoz* is. Olyan tudományos folyóiratok releváns tematikáját képezi, mint a *Journal of Popular Film and Television*, a *Critical Studies in Television* vagy a *New Review of Film and Television Studies*. Példák a *Gilmore Girls*-tanulmányokra: a *Gilmore Girls: the Politics of Identity*, ed. Ritch CALVIN, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2008 és a *Screwball Television: Critical Perspectives On Gilmore Girls*, ed. David Scott DIFFRIENT–David LAVERY, New York, Syracuse University Press, 2010 tanulmánykötetekben, valamint Leena-Maija ROSSI, *Daughters of Privilege: Class, Sexuality, Affect and the Gilmore Girls = Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*, ed. Marianne LILJESTRÖM–Susanna PAASONEN, New York, Routledge, 2010.

2 A *Gilmore Girls* női főszereplői Emily Gilmore (Kelly Bishop), Lorelai Gilmore (Lauren Graham) és Rory Gilmore (Alexis Bledel).

3 Erre az egyik példa Michel Gérard karaktere, akinek homoszexualitását – amit eddig csak sejteni lehetett – nyíltan felvállalta a sorozat.

4 Zárójeles hozzáfűzés, hogy az utcán is összeszedett egy srácot, és azt hiszem, hogy ez csak rendezői vicc volt.

azt, hogy úgy viselkedhet, mint egy férfi,⁵ a 2000–2007-es narratíva, melynek Rory fejlődéstörténete,⁶ vagyis egy szexualitásában konzervatív lány felnőtté válása volt az egyik központi szála, nem e kiábrándítónak tűnő képhez vezetett. A nézők egy friss diplomás nőtől váltak el, akit Barack Obama kampánystábjába várt egy gyakornoki pozíció (*Bon Voyage*). A törésben közrejátszhat, hogy a hetedik évadot annak idején nem az eredeti szerzőpáros, a Palladino-házaspár írta, ezért nem kerekíthették le a történetet úgy, ahogy tervezték, keretes szerkezettel, és a meglepetéssel, hogy az elbeszélést, amit a néző a képernyőn lát, Rory vetette papírra, amiből az következik, hogy az első hét évad nem más, mint női önreprezentáció.

A tanulmány alapkérdése az is lehetne, hogy a közel egy évtized alatt átalakuló politikai és kulturális helyzet következtében hogyan változott meg a női főszereplők feminista funkciója, vagyis az általuk közvetített feminista/posztfeminista-diskurzus. Azonban, mivel a négyszer másfél órás évad rövid, és időkezelésében is sűrűbb az első hét évadhoz képest, az elemzés nem az új részek elemzésére koncentrálna, hanem elsősorban Emily, Lorelai és Rory Gilmore által 2000 és 2007 között felépített női reprezentációra, valamint érintőlegesen a női identitáskonstrukciót meghatározó kulturális hivatkozási rendszerre és a felsőosztálybeli életstílus⁷ történetben ábrázolt kritikájára.

A narratíva egy család négy generációjának női karaktereit állítja középpontjába, adja magát, hogy nyomon kövessük a feminista hullámok jellegzetességeinek megjelenítését is. Az osztálykülönbségek reprezentációját azért fontos kiemelni, mert a forgatókönyv a populáris kultúra árucikként reflektál a mindenkori populáris kultúrára. A dolgozat nem elemzi részletesen az epizódokat abból a célból, hogy a kulturális hivatkozásokat összegyűjtse, feldolgozza és magyarázza, de mivel a kultúrafogyasztás szorosan összefügg a feminizmus/posztfeminizmus megjelenítésének formáit hangsúlyoznia kell.

Ahogy azt Richard Taruskin írja a *The Oxford History of Western Music* című művének bevezetőjében, „Bourdieu dokumentálta a legmélyrehatóbban, hogy a kulturális javak (miként Bourdieu rámutat: mindenekelőtt a zene) fogyasztása az egyik legfontosabb eszköze a társadalmi osztályozásnak (beleértve az önosztályozást).”⁸ A hierarchia, az uralkodó narratívák és az elit műfajok, melyek kulcsfogalmai az idézett írásnak, rámutat-

5 Danielle M. STERN, *It Takes a Classless, Heteronormative Utopian Village: Gilmore Girls and the Problem of Postfeminism*, *The Communication Review*, 2012/3, 167–186, 181.

6 A gimnáziumtól az egyetemi diploma megszerzéséig határolható időszak.

7 Vonatkozó tanulmányok a *Screwball Television: Critical Perspectives On Gilmore Girls* (ed. David DIFFRIENT, David LAVERY, New York, Syracuse University Press, 2010.) című tanulmánykötetből: Matthew C. NELSON, *Stars Hollow, Chilton, and the Politics of Education*; Angel Castanos MARTÍNEZ et al., *Becoming a Journalist in Gilmore Girls*, Anna Viola SBORGI, *“The Thing That Reads a Lot”: Bibliophilia, College Life, and Literary Culture in Gilmore Girls*;

8 Richard TARUSKIN, *Minek a története? Bevezetés a nyugati zene történetéhez*, *Muzsika*, 2012/5. A *Muzsika* hasábjain olvasható, az *Oxford History of Western Music* első kötetének bevezetőjét Fazekas Gergely fordította. http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3455 (Letöltés ideje: 2019. február 15.)

nak arra a problémakörre, melyet a *Gilmore Girls* egy család történetének és mindennapi életének nyomon követésével, a feminizmus és a posztfeminizmus színes ábrázolásával szemléltet. Azok a magaskultúrára vonatkozó utalások, melyek az elithez kapcsolódó műfajokra, tevékenységekre, márkákra utalnak, mégis háttérbe szorulnak – vagy legalábbis a legtöbb esetben kritikus ábrázolásra kerülnek –, szemben a nők döntési szabadságához kötődő populáris kultúrafogyasztás bemutatásával. Sőt, a sorozat a felsőosztálybeli nagyszülőkről szintén bizonyítja, hogy a populáris kultúrában is otthon vannak.⁹

A tanulmány elsősorban nem arra fókuszál, hogy a 2016-os új zárlat mennyiben rombolja, vagy építi tovább az egykori feminista/posztfeminista üzenetet, hanem arra, hogy felsorakoztassa azokat a szempontokat, melyek relevánsak a *Gilmore Girls* jelentőségének feltárásában.

NŐK A „KISKÉPERNYŐN”

A *Gilmore Girls*, lévén családi dráma és komédia, nem használja a kurrens angolnyelvű sorozatgyártás divatos, jól bevált archetípusait, toposzait és eszközeit, mint például az antihős, a bűn, vagy a gonosz és a jó közötti kontraszt ábrázolása. A széria által felvetett központi társadalmi probléma, az anyaság és a karrier közötti feszültség azonban számos újabb produkcióban is központi kérdésként jelenik meg.

Maura Kelly az alábbi kritériumok alapján sorolta a *Gilmore Girlst* a tini-drámasorozat műfajába a 7th Heaven (*Hetedik mennyország*), az *Everwood*, a *Joan of Arcadia* (*Isteni sugallat*), a *Life as We Know It* (*Ilyen az élet*), a *One Tree Hill* (*Tuti gimi*), a *Smallville*, a *Summerland* (*Mindig nyár*), a *The O. C.* (*Narancsvidék*) és a *Veronica Mars* mellett: főműsoridőben futott, a karakterek nagy része serdülőkorú, a szereplők romantikus és szexuális életét, valamint baráti és családi kapcsolatait követhetjük nyomon.¹⁰ A *Gilmore Girls* narratívája és történetvezetésének eszközei (karakterkidolgozás, történetszálak, traumaábrázolás) által nem csak tinidrámról, de feminista szériáról is beszélhetünk. Műfajához kapcsolódhat többek között a *Desperate Housewives*, a *Sex and the City*, a *Girls*, vagy a *Gossip Girl* is, mely szintén a társadalmi különbségek reprezentációjára épül, és hivatkozik is a *Gilmore Girls*-re. Visszatekintve a kilencvenes évekre, a műfaj elődjeként tekinthetünk a *Road to Avonlea* (*Váratlan utazás*) és *A Little House on The Prairie* (*A farm, ahol élünk*) sorozatokra is – előbbi, mely a XX. század elején a Prince Edward-szigeten játszódik, több ízben is tárgyalta az egyenjogúságot és a nők karrierjét, politikai szerepvállalását.

9 Erre jó példa, amikor egy családi vacsoránál a *The Beatles* tagjai kerülnek szóba (*'The Incredible Sinking Lorelais'*), vagy amikor a *Szex és New York*-ra hivatkozik Emily Gilmore, Lorelai anyja (*'The Fundamental Things Apply'*).

10 Maura KELLY, *Virginity Loss Narratives in "Teen Drama" Television Programs*, *The Journal of Sex Research*, 2010/5, 479–489.

A női sorsokat fókuszába helyező intézmény, mely erős női karakterek perspektíváiból beszél, a 2010-es években aranykorát éli, és már a fekete női szereplőket is a középpontjába helyezi. A *Big Little Liars*-tól (*Csinos kis hazugságok*) a Shonda Rhimes rendezéséig, kiemelten foglalkozik a szabad szexualitás, az egyenjogúság és a kisebbségek helyzetének kérdésköreivel.

Rhimes az abortusz és a meddőség kérdését több alkotásában is érinti. A *Grey's Anatomy* (*Grace Klinika*) problémaként jeleníti meg az anyaság és a karrier párhuzamoságát: Cristina Yang elveteti gyermekét, mert a munkája fontosabb, kontrasztja, Meredith Gray, aki ugyan vállal gyereket, de ez egy ideig a pályafutásának rovására megy. A *Scandal* (*Botrány*) színesbőrű főszereplője, Olivia Pope teherbe esik az amerikai elnöktől, és elveteti a gyermeket anélkül, hogy szólna róla. A *How to get away with murder* (*Hogyan ússzunk meg egy gyilkosságot?*) szintén fekete főszereplője, a magát túlhajszoló karrierista ügyvédnő elvetél és nem lehet gyereke, pedig nagyon szeretne. A *Blacklist* (Fekete lista) FBI-ügynök főszereplőnője a történet elején örökbefogadást tervez, évadokkal később pedig teherbe is esik, azonban a bűnüldözés mellett anyasága mellékesnek tűnik.

A *Game of Thrones* (*Trónok harca*) majdnem mindegyik anyakaraktere kibújik a férfiak árnyékából, Cersei Lannister bárkit megöl és bármit elpusztít gyerekeiért, Catelyn Stark pedig fiával együtt harcol. Jó példa továbbá a KGB-történetet bemutató *The Americans* (*Foglalkozásuk: amerikai*) is, melynek női főszereplője éjszaka gyilkol, nappal pedig az amerikai álom ideáljának tesz eleget: két gyermek édesanyja, főz, mos, takarít.

Az anyaság és a karrier mellett a kurrens szériák fontos kérdése a politikai státusz is. A *Scandal*-ban, a *The Good Wife*-ban (*A férjem védelmében*), vagy a *House of Cards*-ban (*Kártyavár*) a nő politikai szerepének létjogosultságát jeleníti meg Hillary Clinton személye, akit a *Gilmore Girls* még csak példaképként ábrázol. Ráadásul, ahogy erre Stern felhívja a figyelmet, a komikus dráma Clinton *It Takes A Village* című könyve üzenetének fiktív megvalósítása, melyben azt hirdette, hogy a gyerek környezetében élő közösség ugyanúgy részt vállal a gyereknevelésben, mint a szűk család.¹¹

A 2010-es években a forgatókönyvírók olyan, Hillary Clintonhoz hasonló karaktereket dolgoznak ki, mint Mellie Grant (*Scandal*), vagy Alicia Florrick (*The Good Wife*), nem is beszélve a *House of Cards* női főszereplőjéről – e karakterek a férjük politikai árnyékából kilépve önálló karrierbe kezdenek. A *Scandal* ugyanakkor nem a fehér Mellie Grant, hanem fekete női főhősének identitásharcára koncentrál: a férfiaktól való függetlenedésre irányuló kísérletsorozatnak lehetünk tanúi, leginkább édesapja jellemvonásaitól és világméretűtől való elidegenedésének kontextusában. A *The Good Wife* hagyományos házasságmodellben élő főszereplője, akinek férje hűtlenségén keresztül megaláztatásával kezdődik a történet, egyszerre konzervatív és liberális szemléletével reprezentálja a feminizmus kérdéseit. Érdeemes kitérni a sorozat spin-offjára, a *The Good Fight*-ra (*Diane védelmében*) is, mely kiemelten foglalkozik a fekete nők státuszának vitatásával, illetve a

11 STERN, i. m., 170.

fehérek és feketék közt feszülő esélyegyenlőtlenséggel – egy mikrotársadalomként funkcionáló, fekete ügyvédek által alapított chicagói irodában.

A POSZTFEMINIZMUSRÓL

A szakirodalom 1968-at jelöli a posztfeminizmus kezdeteként; szimbolikus, hogy Lorelai Gilmore is ebben az évben született.¹² Az alábbiakban néhány megközelítést szemlélzek annak érdekében, hogy a fogalom meghatározás alapkonstrukciói (szexualitás, szubjektivitás, identitás)¹³ láthatóvá váljanak. „A huszadik század elején a feminizmus első hullámának a szavazati jog megszerzése volt a célja. A második hullám a munkavállaló nő egyenjogúságáért [...] és a patriarchális ideológia felszámolásáért harcolt.”¹⁴ Míg a feminizmus fő problémája a politikai korrektség, addig a posztfeminizmus a szexuális identitás kérdését állítja középpontba.¹⁵ Központi motívuma a karrier és az otthonteremtés kettőssége.¹⁶ Negra, összegezvén a második és a harmadik (posztfeminista) hullám közti konfliktust, azt írja, hogy a feminizmus politikai és társadalmi céljainak félreértéséből fakadóan merevnek és antiszexuálisnak állítható be. Ezzel szemben a posztfeminizmus az identitás el- vagy visszanyerésének könnyed örömét, lehetőségét nyújtja, mely identitást már nem terheli a genderpolitika, a posztmodernizmus, vagy az intézményi kritika. A szerző szerint a posztfeminizmus a patriarchális értéksztenderdek frissítésével függ össze.¹⁷ E gondolatmenet jól kiegészíthető Gamble állításával (amit Wright is idéz), miszerint a posztfeminizmus negatív kritikája (az antifeminizmus vádja) a magukat posztfeministáknak nevező teoretikusokra irányul, akik az individuum céljait helyezik előtérbe, szemben a politikai és kollektív célokkal, és ezzel a feminizmus hatékonyságát csökkentik.¹⁸ Genz és Brabon a posztfeminizmus definíciójához kapcsolják a posztmo-

12 A feminista szakirodalom méltán egyik legfontosabb kötete Judith Butlertől a *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 256. További fontos áttekintő könyvek: Margaret Walters, *Feminism: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2005, 168. *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, ed. Sarah Gamble, New York, Routledge, 2001, 389. Lisa Yaszek kiváló áttekintést ad a fogalom eredetéről, jelentéseiről. Lisa Yaszek, *I'll Be Postfeminist in a Postpatriarchy, or, Can We Really Imagine Life after Feminism?* <https://electronicbookreview.com/essay/ill-be-a-postfeminist-in-a-postpatriarchy-or-can-we-really-imagine-life-after-feminism/> (Letöltve: 2019. április 13.)

13 L. S. KIM, 'Sex and the Single Girl' in *Postfeminism: The F Word on Television*, Television & New Media, 2001/4, 319–334.

14 Elizabeth WRIGHT, *Lacan and Postfeminism*, Cambridge, Icon Books, 2000, 5–6.

15 Sophia PHOCA–Rebecca WRIGHT, *Introducing Postfeminism*, Cambridge, Icon Books, 1999, 170.

16 Francesca GAMBER, *Riding the Third Wave: the Multiple Feminism of Gilmore Girls = Teen Television, Essays on Programming and Fandom*, North Carolina, McFarland, 2008, 117.

17 Diane NEGRA, *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*, New York, Routledge, 2009, 2–4.

18 Sarah GAMBLE (ed.), *The Icon Critical Dictionary of Feminism and Postfeminism*, Cambridge, Icon Books, 1999, 298–9.

dern és posztstrukturalista feminizmust, és a populáris kultúra olyan női karaktereit, mint Bridget Jones. A szerzőpáros szerint a *poszt* előtag függőséget és folytatólágosságot is jelöl, a posztfeminizmus a feminizmus múlhatatlansága, generációs váltás a férfiak és nők kapcsolatának értelmezésében.¹⁹

A *Gilmore Girls* esetében már a címadás feminista harcba hívja nézőit, öndefinícióként is funkcionál. A populáris kultúrának azokhoz a női mozgalmaihoz kapcsolódik, amelyek a lekicsinylő *girl* megszólításból erőt kovácsoltak, mint például a *Riot Grrrl*, a *Spice Girls*, és a *Girl Power* kifejezés, amit Genz és Barbon szintén a posztfeminizmus-hoz köt.²⁰ Új példával élve, Lady Gaga Oscar-díjas száma, a *Shallow* is az alábbi felütéssel kezdődik: „Tell me somethin’, *girl*, Are you happy in this modern world? Or do you need more? Is there somethin’ else you’re searchin’ for?”. Ezt a dilemmát 2001-ben L. S. Kim a „What’s a girl to do?” kérdéssel vezeti fel, és azzal folytatja, hogy a túl sok választási lehetőség, a soha véget nem érő keresés depresszióhoz, diszfunkcionalitáshoz is vezethet. (Ezt a túlterheltséget jelképezheti a kiegészítő részekben, hogy Lorelai elmegy a Vadonba (*The Wild trip*), hogy rájöjjön, mit akar, és hol tart.)²¹ Kim idézett írásában a kilencvenes évek televíziójának női reprezentációját vizsgálja. Tézise szerint problematikus, hogy a független női reprezentáció az Egyesült Államok televíziós sorozataiban a millennium idején posztfeminista/antifeminista lett – példának hozza a *Sex and the City*-t (*Szex és New York*) is, mely a nőket bizonytalanoknak mutatja be. A posztfeminizmus fogalmát három perspektíva alapján körvonalazza: az első a feminizmus második hullámát követő korszak (nyolcvanas, kilencvenes évek); a második a feminizmus ellenreakciójaként ragadható meg. A szerző közbeveti, hogy a kétezres évek eleje (a dolgozat születésének ideje) az ellenreakció kiteljesedése: nincs már szükség a feminizmusra, mert a nők megszerezték azt, amit akartak: az egyenjogúságot. A harmadik perspektíva alapján – melynek egyik meghatározó teoretikusa Ann Brooks –, a posztfeminizmus a referencia pozitív és hasznos fogalmi keretként értelmezhető, mely magába foglalja a feminizmus keresztmetszetét is olyan mozgalmak mellett, mint a posztmodernizmus, a posztstrukturalizmus vagy a posztkolonializmus. A posztfeminizmust kulturális és materiális elnyomásként definiálja, melyet reprezentál és reprodukál is az USA mainstream televíziós diskurzusa.²²

Gamber a *Gilmore Girls*re irányuló tanulmányában azt írja, hogy sok harmadik hullámú feminista tartja a populáris kultúrát a feminista üzenet kegyetlen közvetítőjének. A

19 Stephanie GENZ–Benjamin A. BRABON, *Postfeminism, Cultral Texts and Theories*, Edinburgh University Press, 2009, 240.

20 A „girl” problematikus használatáról és jelentéseiről lsd. Sheila WHITELEY, *Little Girl* = S. W., *Too Much Too Young: Popular Music Age and Gender*, New York, Routledge, 2005.

21 Krystie Lee YANDOLI, *Why “Wild” Played Such A Big Role In “Gilmore Girls: A Year In The Life”*, Buzzfeed, <https://www.buzzfeed.com/krystieyandoli/gilmore-girls-wild> (Letöltve: 2019. április 14.)

22 KIM, *i. m.*, 319–334.

szerző igyekszik feltárni a feminizmus második és harmadik hullámának konfliktusát, és összegzi írásában a női karaktereket, akik hatással vannak Roryra. Ezek elég egyértelmű példák, hisz szinte minden női szereplő megemlíthető, akinek komolyabb szerep jut Rory életében (legközelebbi barátnői közül Paris Geller és Lane Kim, akik közül előbbivel az elit gimnázium után az egyetemen a *Yale Daily News* főszerkesztői pozícióját hódítják el a férfiaktól). Arra azonban nem ad választ, hogy pontosan mi is a különbség Lorelai és Rory feminizmusa között.²³

Az biztos, hogy Lorelai sokkal céltudatosabb és magabiztosabb, mondhatjuk, hogy a lánya helyett is az. Annak ellenére, hogy a rajongók között sok a negatív kritika a hetedik évadot illetően, szerintem a posztfeminista diskurzus szempontjából igen izgalmas fordulattal szolgál a női szerepek bemutatása kapcsán. Lorelai házassága lehetőséget ad a posztmodern kor feleségének ábrázolására. Nem illik bele a képbe, hogy kötenyt vesz fel, vagy gyűrűt visel, ahogy az sem, hogy új házat keres, és vacsorával várja a férjét (*'Introducing Lorelai Planetarium'*). Nem is tud megfelelni a szerepnek, de újat sem képes létrehozni, a házassága hamar véget ér.

A feminista és posztfeminista megnevezés ugyanúgy terhelt, mint szinte minden *poszt* előtagot viselő fogalom. A posztfeminizmus fogalmánál is felmerül, hogy valójában még nem definiálták, és ahogy a szemantikailag szoros kapcsolatban álló fogalomra, a posztmodernizmusra is igaz, a posztfeminizmus szintén alaktalan.²⁴ Ezt kiegészíti, és alá is támasztja az a brooksi gondolat, miszerint a *poszt* a feminizmus folyamatban lévő transzformációját, a változást jelöli.²⁵ De akkor mi alapján nevezhetünk valamit posztfeministának? Jó megoldásnak tűnik, ha adott történetekben keressük azokat a reprezentációkat, melyek a nők politikai, társadalmi, szexuális helyzetéről, identitáskereséséről és döntési szabadságáról szóló diskurzushoz csatlakoznak.

A posztfeminista diskurzusban, melybe a széria is beleilleszthető, női identitás- és szerepkereséséről van szó, ami szubjektív kérdés. Ebben az értelemben a Gilmore-lányok a diskurzus lehetséges irányait szemléltetik, amit az hitelesít, hogy maga Rory veti papírra saját történetüket. Ahogy Calvin is írja, a *Gilmore Girls* az egyéni érdekek megvalósítására fókuszál, nem a nők kollektív érdekeire, így a narratíva a női karakterek²⁶ eltérő szem-

23 Francesca GAMBER, *Riding the Third Wave; the Multiple Feminism of Gilmore Girls = Teen Television: Essays on Programming and Fandom*, ed. Sharon Marie ROSS–Lousia Ellen STEIN, Jefferson, London, McFarland & Company, 2008, 114–131.

24 Sarah GAMBLE idézi: *The Illusions of Post-feminism: New Women, Old Myths*, ed. Vicki COPPOCK et al., New York, Routledge, 1995, 224.

25 Ann BROOKS, *Postfeminism, Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, New York, Routledge, 1997, 1.

26 Megjelenik a *karrierista nő* is Sherry személyében, aki Rory apja, Christopher második gyerekének anyja. A munka miatt szülni sincs ideje, barátnői pedig hibáztatják azért, hogy nem az előre egyeztetett időpontban került be a kórházba, és nem is mennek be hozzá, mert nem érnek rá. *Miss Patty* karaktere a szexuális szabadság szimbóluma: középkorú, férfifaló, szabad szexualitású, sokszor házasodó nő.

szögeiből bontakozik ki.²⁷ A széria, ha sarkosan szeretnénk fogalmazni, a posztmodern korban zajló identifikáció kaotikus mivoltáról szól, a nő és a férfi magára, és egymásra találásának, valamint anya és lánya harcáról – vagyis az én és a másik kereséséről. Nathan kiváló érveléssel tárja fel a sorozat férfi karakterei identitáskonstrukciójának posztmodern kaotikusságát. Valójában e férfiak, akiktől maguk a Gilmore lányok sem tudják, mit is várnak (el), a nőknél is hangsúlyosabban jelzik a maszkulinitás és feminitás közti sztereotipikus különbségtétel haszontalanságát, vagyis a feminizmus és a posztfeminizmus korszakában jelentkező férfi- és nőideál, a gender meghatározhatóságának hiányát. Élesebben kritizálják a társadalmi nemek iránt támasztott elvárásokat.²⁸

A dolgozat következő részében mégis a női karaktereknél maradok, és az elemzést két témába vágó tanulmánnyal vezetem fel.

„A NEOLIBERÁLIS OSZTÁLYNÉLKÜLI KÖZÉPOSZTÁLY”

Stern *It Takes a Classless, Heteronormative Utopian Village: Gilmore Girls*, valamint Pick *Sneakily Feminist: A Gilmore Girls Analysis* című tanulmányai kimerítően tárgyalják a feminizmus és posztfeminizmus célkitűzéseit. Mivel Stern a posztfeminizmust állítja középpontba, és tanulmányát koherensebbnek, átfogóbbnak és izgalmasabbnak találtam, részben az ő megfigyeléseit összegzem annak érdekében, hogy érzékeltessem, miért fontos a társadalmi osztályok közötti feszültség és különbség megjelenítése, mely szerves része, sőt, kiindulási pontja a Gilmore-nők problematikus identitáskeresésének.

Stern három narratív stratégia (heteronormatív érzékenység, társadalmi osztályok közötti mobilitás, „posztrassz” relációk) alapján vizsgálja a *Gilmore Girls* textusát. Tanulmánya központi fogalma az interszekcionalitás, mely a diszkrimináció különböző típusainak kapcsolatát, egymásra hatását,²⁹ a társadalmi és a biológiai nemet, valamint az osztályhelyzetet és a nemzetiséget jelöli. Tágabb értelemben magába foglalhatja az intézményi, társadalmi és kulturális tőkéket, ezért válik fontossá megemlézése jelen dolgozat tárgyalt problémáinak összefűzésében is. Ugyanis, a női identitáskonstrukciót, és ha már itt tartunk, a posztfeminista diskurzust is e szekciók befolyásolják.³⁰

Daniela Mastrocola *Performing Class: Gilmore Girls and a Classless Neoliberal „Middle-Class”* című tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy „a sorozat készítőinek ol-

27 Calvin a posztfeminista konzervatív médiaábrázolással kapcsolatban fejti ki a választás determináltságát. Ritch CALVIN, *Introduction = Gilmore Girls and the Politics of Identity*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2008.

28 Laura NATHAN, *What a Girls Wants: Men and Masculinity in Gilmore Girls = Screwball Television*, i. m., 321–346.

29 A kifejezést „Kimberly Crenshaw fekete feminista jogász nő honosította meg a társadalomtudományi diskurzusokban, annak jelölésére, hogy a különböző társadalmi egyenlőtlenségek, hierarchiák és hatalmi relációk – mint pl. az osztály, az etnikai vagy nemi rezsimek – közötti dinamikus kölcsönhatást értelmezze.” <http://www.szociologia.hu/interszekcionitas/> (Letöltve: 2019. április 9.)

30 STERN, i. m., 167–186.

daláról hiányos a politikai állásfoglalás, és egy olyan neoliberális fantáziát hoznak létre, mely elkendőzi a munkásosztály nyers valóságát; teszik ezt olyan eszközökkel, melyek elveszik a figyelmet az osztálytudatosság, az osztály-öntudat értékéről is”.³¹ A szerző Emily és Lorelai ellentétes életstílusának összehasonlításával prezentálja a sorozat társadalmi osztályokhoz kapcsolt reprezentációját és az osztálynélküliség szépségét. A neoliberális középosztály által alkotott személyes szabadság képéről beszél, és arról a zavarról, mely a választásából fakadó elszegényedett identitást mutat be: Lorelai Gilmore-t, aki saját akaratából hagyta hátra osztályát – legalábbis erre tesz kísérletet.³²

Mastrocola és Stern írása is problémaként állítja be a valóságtól elrugaszkodott, osztályhelyeztetel összekapcsolt identitástudat, valamint az anyagi problémák hiányos és/vagy hamis megjelenítését a sorozatban. A forgatókönyv ugyanis fikatív, és utópisztikus társadalomábrázolására építi fel azt a teret, ahol szereplőinek meg kellene vívnia a harcát a szabadságért annak érdekében, hogy azt tehessék, amit szeretnének – és hogy rájöjjenek, mi is az, amit szeretnének.

THE GILMORE GIRLS

A *Gilmore Girls* 2000–2007 között ívelő narratívájában sok a bizonytalanság: mintha a feminista ideológiák változásai kellős közepén járnánk, és olyan kérdéseken gondolkodhatnánk együtt a szereplőkkel, hogy szegény-e, ha nem házasodik meg egy nő, vagy, hogy elszakadhat-e a családjától azért, mert más normák mentén szeretné vezetni az életét? Lehet-e a karrierjét is fontosnak tartó nőnek a nagyvárostól elszakadva, kisvárosi burokban egyedülálló anyaként élni? A „feminista zárlat” bizonyította is, hogy nincs ezzel semmi gond, azonban az első hét évadban látható osztályok közötti vívódás, illetve női identitás- és a párkeresés megjelenítése alapján nem mondható el, hogy ezt a szereplők is így gondolják.

Anyák és lányaik közti konfliktusok tárják fel a feminizmus ideológiai változását: Trix (teljes neve Lorelai Gilmore), a dédnagymama képviselheti a feminizmus első hullámát, Emily az első és második hullám váltását, Lorelai és Rory (Lorelai), rációfóva a generációs különbségre is, a posztfeminizmust. Ugyanakkor, ahogy az ki fog derülni, egyáltalán nem lehet olyan könnyen elhatárolni egymástól a három korszakot.

Szorosan kapcsolódva a női és férfi szerepekhez, a cselekmény központi kérdése a „posztfeminista kiáltványban” is domináns vélemény- és döntési szabadság, melynek legerősebb példája a teherbe eső, önálló életet kezdő serdülő anyáról szóló mesternarratíva, ami felfogható osztálytól, nemtől, társadalmi konvencióktól való függetlenedési kísérletként is. Félreteheti-e valaki a külső elvárásokat saját igényeit előtérbe helyezve? El lehet szakadni a múlttól, van-e átjárás az osztályok között, és mi a következménye annak, ha a

31 MASTROCOLA, *i. m.*, 18.

32 *Uo.*

konvenciókkal, elvárásokkal, feminista mintákkal megy szembe a szubjektum? Rory *pro és kontra* listája fontos szimbóluma e szabadnak vélt döntési mechanizmus-kísérletnek, ami valójában nem is annyira szabad, hisz a döntés olyan tényezőktől függ (családi minták, társadalmi és kulturális elvárások, piaci lehetőségek stb.), melyektől nem lehet függetlenedni – ezeket a rendezés hangsúlyosan és precízen láthatóvá is teszi a nézők számára. Teljes szabadság nem létezik, de az önállóan meghozott döntés lehetősége adott.

A sorozat primer narratívájának stratégiája azon családi és baráti viszonyrendszerek konfliktusreprezentációi köré rendezhető, melyek a különböző ideológiák összeütközése mentén alakulnak ki.³³ Ahogy Nelson is részben kitér rá, ezekben a reprezentációkban jelenik meg a generációk közti kapcsolati háló, az osztályok közti normarendszerek különbsége, és a terek (kisváros–nagyváros) differenciált valósága is. A *Gilmore Girls* női főszereplői a boldogságot kergetik a konzervatív és liberális ideológiák harcterén, miközben a történet sztereotípiákkal és szimbólumokkal érzékelteti az osztályharcot, és fogalmazza meg a felsőosztály negatív kritikáját.³⁴ A történet bináris oppozíciókra épül, melyek a szereplők interperszonális kapcsolataiban feszülnek. Annak következtében, hogy a *Gilmore Girls* női és férfi karakterei megkérdőjelezzik saját maguk és egymás társadalmi és kulturális helyzetét, identitását, új lehetőségek nyílnak a társadalom és a gender

kritikájának megfogalmazására is.

Az új részek fényében még inkább kijelenthető, hogy a narratíva széthasadt, posztmodern identitásokat bontogat a főszereplők mindennapjainak bemutatásával, melyek nem is csak egymással és önmagukkal, és a technológia fejlődésével állnak harcban, de a feminista ideológiákkal is – tartanak valamerre, de nem érkeznek meg, kivéve Emilyt.

“GRANDMA, IT’S SO GOOD TO SEE YOU!
HOW ARE YOU?”
“WELL... I AM A GILMORE.”

Emily kívülállóságát már az is jelzi, hogy nem Lorelai, és nem született Gilmore. Viselkedésében mintha lánya helyett próbálna



33 CALVIN, *i. m.*, 14.

34 Nelson azt is kifejti, hogy mennyire felülreprezentált a középosztály és a kisvárosi életmód a történetben. Matthew C. NELSON, *Stars Hollow, Chilton, and the Politics of Education in Gilmore Girls = Screwball Television*, *i. m.*, 202–213.

eleget tenni a név terhének, minél inkább elutasító vele Trix, annál inkább. Viselkedése alapvetően az angol arisztokráciát idéző etikettet követi.³⁵ A *Gilmore Girls* női identitáskonstrukciói nem csak a feminista ideológiáknak mennek neki, de a konzervatív női szerepmoddellnek is képesek ellentmondani. A hagyományos felsőosztálybeli házasságban élő Emily egyfajta egyenjogúságot is képes kiharcolni magának, hisz tudja befolyásolni, irányítani a férjét bizonyos keretek között – például amikor Roryval nem akar elmenni golfolni, tudja érvényesíteni akaratát (*'Kill me now'*). Ellentétes példa, amikor hagyományos rendezvényt szervez férje új cégének, de férje üzlettársának javaslatára inkább Las Vegasba viszik az ügyfeleket (*'Die, Jerk'*). Amikor később kiderül, hogy férje titokban minden évben találkozik egyetemi szerelmével (*'Ted Koppel's Big Night Out'*), egy ideig külön is élnek, és randevúzik egy másik férfival.

Az új zárlatban Emily okozza a legnagyobb meglepetést, kilép saját társadalmi osztályának mintáiból, saját feminista ideológiát alakít ki magának, a végzettségének megfelelően dolgozni kezd egy múzeumban, és vidékre költözik, nem cseréli le többé a szolgáloít, sőt, családtagként kezeli őket.

„I'M LORELAI GILMORE, OKAY?”

Lorelai nem tervezett gyermekvállalása és annak következményei az oka a legmélyebb konfliktusoknak nagymama, lánya és unokája között, ugyanakkor Lorelai függetlenségét is jelképezi. Anyasága, döntési szabadsága harmadik hullámú feministává teszi, aki egyszerre vezeti a háztartást, és tartja el a családját. De nem segítség nélkül. Eleve kiváltságos pozícióból szállt versenybe a feminista harcban, amit teljesen nem lehet levetkőzni – a valóságtól elrugaskodott, privilegizált helyzetére Stern részletesen kitér tanulmányában.³⁶

Az egyedülálló anyáról, aki tizenhét évesen hagyja el a szülői házat, a történet előrehaladtával világossá válik, hogy tervei szerint később vállalt volna gyereket – olykor irigykedve nézi lányát, aki tanulhat, és karrierjének, magánéletének kérdéseiben döntési szabadságot élvezhet, noha ezzel az opcióval sokszor nem tud mit kezdeni. Rory a második feminista hullám idején született, amikor az egyedülálló anyaság és a csavargó apák kérdésköre egy intenzív politikai kritika tárgya volt.³⁷ Az ötödik évad végén (*'Blame Booze and Melville'*), amikor Lorelai azt hiszi, hogy megint terhes, mert almát eszik, ami az első terhességének idejére emlékezteti, megijed. Azt mondja Rorynak, hogy nem akar gyereket: „Az életemben most először érzem úgy, hogy egyedülálló, felnőtt nő vagyok.” A történetből többször kiolvasható, hogy a gyerekvállalás akadályozta Lorelai-t a karrierjének előmenetelében. Ez egy feloldhatatlannak látszó probléma, hisz mindennél fontosabb az

35 MASTROCOLA, *i. m.*, 7.

36 STERN, *i. m.*, 167–186.

37 NATHAN, *i. m.*, 327.

életében Rory, akinek születése segített neki abban, hogy valamelyest elszakadjon felsőosztálybeli szüleitől, és elvárásaiktól, melyeknek nem akart megfelelni. Paradoxon, hogy a lányától részben hasonló elvárásoknak való megfelelést vár el, hisz mindennél jobban szeretné, ha elit egyetemre járna.

Érdekes kérdés, hogy vajon Lorelai választhatott volna-e másfajta lázadást a felsőosztály női sorsaiból való kitöréshez, de a válaszáért egy másik dolgot tárgyára bízom.

Nelson azt állítja, hogy Rory az egyetlen karakter a történetben, aki a felső- és a középosztályban is képes megtalálni a helyét.³⁸ Ez akár Lorelai-ra is igaz lehetne, azonban a forgatókönyv inkább azt hangsúlyozza, hogy nem tud alkalmazkodni az arisztokratikus közeghez, melyen felsőosztálybeli partnereivel való kapcsolatai (Jason és Christopher) ellenére is igyekszik kívül maradni.³⁹ Az eredeti szériában talán Logan karaktere világított rá a legélesebben anyja és lánya társadalmi helyzetének és identitáskonstrukciójának különbségére, aki hasonló helyzetben volt, mint annak idején Lorelai. A három szereplő kontrasztjában a gender és az osztályhelyzet közti kapcsolat is hangsúlyossá válik.

Az ötödik évadban egy péntek esti vacsora alkalmával (*'How Many Kropogs to Cape Cod?'*), ahol Logan is jelen van, Lorelai kirekesztésében saját lánya is részt vesz.⁴⁰ Logan hatására, valamint Logan apja által megfogalmazott kritika következtében hagyja ott fél évre az egyetemet Rory, ezzel már elárulva az anyja által hozott áldozatot. Rory átpártol a másik oldalhoz, szembekerül anyjával, miután Logan megtetszik neki – szabadabb sexualitású lesz, az öltözködésre odafigyelő, a konzervatív hagyományokat felborító, fiúk után futó karakterré, ez pedig már feltételezi is az új zárlatot –, amivel később nem akar szembesülni. Erre az osztályátlépésre hívja fel a figyelmét Logan is, miután a lány ír egy igen éles, lenéző kritikát a huszonéves felsőosztályból származó fiatalokról, akik mindent megkapnak (*'Introducing Lorelai Planetarium'*). Az újságcikk mint médium fontos közvetítője a Rory által megfogalmazott társadalomkritikának, melyet elsősorban az elithez tartozó fiatalokkal szemben, vagy mellett fogalmaz meg. A cikkek teljes tartalma ugyan nem ismert, de a szövegből idézett mondatok, valamint a szereplők által adott reakciók leírják e sorok súlyát. Logannal való kapcsolata is egy cikkel kezdődik, amit Rory a titkos társaságról, a *Life and Death Brigade* működéséről ír (*'You Jump, I Jump, Jack'*), mint bennfentes megfigyelő – kíváncsiság vezeti a kutatást, látszólag nincs előítélete, tetszik neki a közeg, és ahogy később kiderül, e ponttól kezdve fokozatosan egyre jobban otthonosan érzi magát benne.

Rory bizonytalansága, döntési képtelensége már az első hét évadban is megmutatkozott: hagyta magát lebeszélni, hogy a Harvardra menjen, később pedig egy egész szemeszterre otthagyja a Yale-t. Természetesen azt se felejtjük el, hogy a Harvard Lorelai

38 NELSON, , i. m., 203.

39 Lásd NATHAN, i. m., 321–346.

40 Lásd JIMMIE MANNING, *"But Luke and Lorelai Belong Together!": Relationships, Social Control, and Gilmore Girls = Screwball Television*, i. m., 302–320.

álma volt, Roryt születésétől fogva arra ösztönözte, hogy borostyánligás egyetemre járjon, és „menő” állása legyen.⁴¹ Rory ideáljának Christiane Amanpour választotta, és a *The New York Times* szerkesztőségébe szeretett volna bekerülni, ami, ahogy kiderül az új részekből, nem sikerül neki, ahogy Logantól sem tud elszakadni, akinek házassági ajánlatát annak idején elutasította.

P.S.: A FELSŐOSZTÁLY VAGY A MAGASKULTÚRA KRITIKÁJA

Ahogy azt az imént említett Rory–Logan vita is jelzi, az osztályhelyzettől függő, a kultúra különböző szegmenseihez való hozzáférés és társadalmi tőke kérdései a *Gilmore Girls* központi témái. Anya és lánya eltérő tudását szemlélteti például az a jelenet, amikor egy régi harvardos diák családjának látogatásakor egy családi műveltségi vetélkedő során Lorelai semmilyen kérdésre sem tudja a választ (*‘Application Anxiety’*), a jelenet célja ugyanakkor az, hogy érzékeltesse, mit veszített Lorelai. Ráadásul megkérdőjelezhető, hogy valójában Rory a magaskultúráként definiált tőke birtokában van-e, ugyanis a lehetőség még nem jelenti azt, hogy el is sajátítja e kultúra dekódolásának mechanizmusait. Emlékezzünk például arra a jelenetre, amikor Logan megkérdezi tőle, hogy milyen volt a kamarakoncert, amire ő azt feleli, hogy amíg el nem aludt, jó volt, majd e válaszáért megismétli egy kosármeccs kapcsán is (*‘Introducing Lorelai Planetarium’*). Nem véletlen, hogy Stern azt írja, hogy a széria őszinte, multidimenzionális osztályábrázolásának hiánya nem viszi igazán előre a feminizmust, és e kritika megalapozza a sorozat posztfeminista diskurzusban való pozicionálását is.

Két, egymástól élesen elválasztható, ugyanakkor ötvözhető, de fel is cserélhető életstílus és világkép jelenik meg a szereplők fogyasztása kapcsán: a (nem csak) magaskultúrát fogyasztó konzervatív felsőosztályé, valamint a neoliberális középosztályé, melynek életstílusa a populáris és a magaskultúrához egyaránt kapcsolódik. Az életstílus jelölői a márkák és az adott szokásokra való utalások is, például a Birkin táska, amit Rory Logantól kap, a gyorsételek, a szórakozás és kultúrafogyasztás, a sportok (vívás, tenisz, golf, foci), vagy a nyaralási helyszínek, mint Martha’s Vineyard és Cape Cod. Dacára annak, hogy a cselekmény a két társadalmi osztály kultúrafogyasztása közti kontrasztra is épülhetne, és részletesebben érzékeltethetné a felső- és a középosztály eltérő érdeklődését és tudását, a magaskultúrára vonatkozó hivatkozások, szemben a populáris és a mainstream kultúrával, kevésbé kapnak hangsúlyt és teret – szépirodalmi művek⁴², egy-egy háttérben szóló

41 MARTÍZEN, *i. m.*, 214–232.

42 Igaz, hogy Rory kapcsán rengeteg könyvcím jelenik meg a képernyőn, vagy hangzik el, de kevésbé domináns, mint a zene és a film, és ritka, hogy olyan kommentárt is fűznének hozzá a szereplők, mint a populáris zenéhez vagy a filmekhez.

klasszikus zenei betét, a Gilmore-ház nappalijában lévő zongora,⁴³ vagy egy balettelőadás formájában jelennek meg. A díszlettel (Derrida- és Chomsky-poszter az egyetemi kollégiumi szoba falán), az iskolai jelenetekkel (irodalomóra az elit és a kisvárosi gimnáziumban), a szereplők társadalmi státusztól függő műveltségének megjelenítésével (könyvek, mozifilmek, színház, koncert, lemezek) a széria a társadalmi osztályhelyzet és az anyagi korlátok által kialakuló lehetséges különbségeket ugyan bemutatja, de nem magyarázza.

(NO) MORE GILMORE

Ahogy azt a bevezetőben is említettem, mára hangsúlyossá vált a fekete nők reprezentációja, bevonása a posztfeminista diskurzusba, és kérdés, hogy hogyan definiálhatjuk 2019-ben e diskurzust, amit 2001-ben L. S. Kim kritizált a kisebbségek megjelenítésének hiánya végett. Kétségbe lehet vonni a *Gilmore Girls* posztfeminista voltát, hisz jogos a kritika, hogy az osztályok közötti különbség és a színesbőrű női karakterek identitáskonstrukciójának reprezentációja igen hiányos, ugyanakkor a széria sok kérdést vet fel, és azt hiszem, hogy pont a problémafelvetés a posztfeminista diskurzus legfontosabb kritériuma. Ráadásul a Stern által használt utópisztikus jelző ezt a problémát fel is oldja.

A női karakterek által ábrázolt identitásokat nem is lehet egymástól tisztán elkülöníthető kategóriákba sorolni sem az osztályhelyzet alapján, sem feminista szempontból. Ez jelzi a legélesebben korszakunk identitásválságát.⁴⁴

Az első hét évad által felépített, független és céltudatos női reprezentáció – mely inkább jellemezte Lorelait, semmint Roryt – leginkább a társadalmi és kulturális tőkével összefüggésben lévő elit életstílusának kritikus megközelítésében érvényesült. Noha az elbeszélésmód, mely a fehér felsőosztálybeli család női sorsaira fókuszál, a rendezés által megteremtett fiktív kisvárosi világban sikerre volt ítélve. Amint kikerült Rory a nagyvilágba, New York és London közt ingázva nem is találta a helyét, visszamenekült az anyai házba. „Miközben a posztfeminista diskurzus korlátozza a nő reprezentációját és szubjektivitását, a televízió soha véget nem érő narratívája teret ad neki.”⁴⁵

Az egykori sikertörténet összetörésével, melyet társadalomkritikaként is felfoghatunk, hiábavalónak tűnik az anya áldozata, aki egyetemi éveit, karrierjét, magánéletét, függetlenségét és önállóságát is feláldozta annak érdekében, hogy lánya a legjobb iskolában tanulhasson, majd később jó állást kaphasson újságíróként, és ne az az út várjon rá, amin neki kellett végigmennie. Rory azzal az intézményi, kulturális és társadalmi tőkével sem tud élni, amit a nagyszülők, valamint Logan Hunzberger nyújt neki. Az új zár-

43 Érdekes, hogy a zenélés kizárólag a középosztályhoz tartozó szereplők, Rory legjobb barátnője és bandája esetében jelenik meg, holott a felsőosztály kulturális elköteleződésének egyik legjellemzőbb eszköze a zenetanulás, lányok esetében pontosan a zongorázás.

44 STERN, i. m.

45 KIM, i. m., 320–321.

lat fényében – amit akár posztfeministának is hívhatunk – az anyja életét reprodukálja, tizenhat év késéssel.

Már az első évadban (*'Rory's Dance'*) megpendítik annak lehetőségét, hogy Rory anyává váljék. Amikor elalszik Deannel a táncstúdióban, anyja és nagyanyja pánikba esnek, hogy nehogy megismétlődjön Lorelai története. A kérdéskört az Amy Sherman-Palladino által már a legelején megálmodott zárómondat kerekíti le, melyben a munkanélküli és egyedülálló 32 éves Rory bejelenti, hogy terhes. Nem tudjuk, mi lesz a sorsa az új generációnak, azt sem tudjuk, hogy mi lett G. G.-vel, Rory féltestvérével, aki monogramgyezésével (*Gilmore Girls*) is alátámasztva a legfiatalabb női feminista generációt jelölte. A kérdés, hogy mi várhat a nőkre a posztfeminizmus után, válasz nélkül maradt.



Kormos Kevin (1997) Szolnok, Budapest. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának harmadéves magyar-angol osztatlan tanár szakos hallgatója. A 2019-es OTDK Pedagógiai, Pszichológiai, Andragógiai és Könyvtártudományi Szekció Pedagógusképzés és felsőoktatás-pedagógia tagozatának III. helyezettje, az Erasmus+ Reimagining Creative Democracy IP résztvevője.

Kormos Kevin

■ A SZÓFAJI KATEGÓRIÁK TIPIKUS PÉLDÁNYAI A MENTÁLIS LEXIKONBAN IRÁNYÍTOTT SZÓELŐHÍVÁSI VIZSGÁLATBAN

BEVEZETÉS

Mivel a tanulmány a szófaji osztályokkal dolgozik, fontos kijelölni, hogy ezt milyen értelmezésben teszi. Írásomban a prototípuselvű kategorizációt fogom követni,¹ a tanulmányban szereplő három szóosztályt is így kezelem. A szófaji besorolás kérdéseinél – a prototípuselvet figyelembe véve/szem előtt tartva – a *Magyar grammatika*² szempontrendszerét is áttekintettem, amikor a három alapszófajú szóosztályt a kísérletre kiválasztottam. A hagyományos grammatika és a funkcionális (kognitív) leírás azonban a tanulmányban nem zárják ki egymást, hiszen az adatvételezés és -feldolgozás módszerei következetesek maradhattak, a beérkezett szavak jelentéstani és strukturális (alakotani) elemzése ellentmondáshoz nem vezetett, így a dolgozatban a két leíró irányzatnak inkább összehangolása, mint egybevetése történik, a kutatás eredményeit tehát mindkét elméleti keret támogatja.

A tanulmány az elméleti háttér ismertetésével indít: a mentális lexikonról (2.) és a prototípuselvű kategorizációról (3.) szóló részek után az empirikus vizsgálat hipotéziseit ismertetem (4.). A módszertan (5.) bemutatása után pedig a vizsgálat eredményei következnek szófajok szerint (6.). A tanulmány az eredmények összegzésével zárul (7.).

1 Vö. George LAKOFF, *Women, Fire, and Dangerous Things; What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987. Eleanor ROSCH, *Principles of Categorization*, Berkeley, University of California, 1978, http://commonweb.unifr.ch/artsdean/pub/gestens/f/as/files/4610/9778_083247.pdf (Letöltés ideje: 2018. 04. 11.) TOLCSVAI NAGY GÁBOR, *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*, Bp., Osiris, 2013.

2 *Magyar grammatika*, szerk. KESZLER Borbála, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000.

A MENTÁLIS LEXIKON

A mentális lexikon az egyénnek a nyelv használatához szükséges beszéd- és nyelvi jeleket tároló rendszere.³ Fontos kiemelni, hogy a mentális lexikon nyelvspecifikus. Ez azt jelenti, hogy az adott nyelv szerkezeti felépítése strukturálja a mentális lexikont is.⁴ A toldalékmorfémák is a mentális lexikonban tárolódnak, mégpedig az aktív részében, amely a gyakran használt nyelvi egységek tárolásának feladatát végzi el.

Azt a folyamatot, amikor a mentális lexikonban keressük és megtaláljuk egy jelenségre az adekvát nyelvi kifejezést, lexikai hozzáférésnek nevezzük.⁵ Krepsz Valéria cikkében felidézi a szakirodalom álláspontját a mentális lexikonban tárolt nyelvi elemek információtartalmáról. Eszerint az alábbi információk jellemzőek a mentális lexikonban tárolt nyelvi elemekre: a nyelvi elem fonológiai felépítése, alaktani és mondattani funkcióinak jellemzői, valamint a jel jelentése és használati köre.⁶ Ezeket veszi tekintetbe a lexikális hozzáférés folyamata során a keresési műveletben a beszélő is, amikor egy bizonyos funkcióba illő nyelvi elemet keres.⁷

A szóelőhívási kísérleteknél azzal is számolni kell, hogy az előhívott szavak sorrendiségükben a fonetikai asszociáció miatt hasonló hangzású szavak lesznek. Ugyanis valószínűleg a hangzási reprezentáció is része a mentális lexikonnak.⁸ Gósy Mária tanulmányában arra utal, hogy a fonológiai hasonló felépítésű szavak az agynak ugyanabban a blokkjában tárolódnak.⁹ Idézzük példaként, hogy az *s* hanggal kezdődő melléknévek felsorolásánál az egyik válaszadó a *savanyú* melléknév után két szóval a *sanyarú* melléknévet hívta elő. Ez feltételezhetően azért lehetett, mert a *savanyú* hangalakja implikálta a válaszadóban a *sanyarút* is, de ez nem a morfológiai struktúra vagy a jelentés, hanem a fonetikai felépítés miatt van. Mindkét szó *s* hanggal kezdődik, ugyanannyi hangból áll, ugyanolyan magánhangzókat tartalmaznak, illetve a mássalhangzó-magánhangzó felépítésük is azonos: CVCVCV. Tanulmányomban tehát fontos az is, hogy ne csak a funkcionális, tehát főként szemantikai, illetve a grammatikai alapú nézőpontot tartsam szem előtt, hanem a mentális lexikon felépítési sajátosságait is.

3 GÓSY Mária, *Pszicholingvisztika*, Bp., Corvina, 1999, 121.

4 Uo., 121.

5 Uo., 123.

6 KREPSZ Valéria, *A különböző előhívási formák szerepe a mentális lexikon vizsgálatában*, Első Század, 12/2, 161.

7 GÓSY, i. m., 126.

8 Uo., 127.

9 GÓSY Mária, *A lexikális előhívás problémája = Beszédkutatás 2001: Elméleti és alkalmazott fonetikai tanulmányok*, szerk. G. M., Bp., MTA Nyelvtudományi Intézet, 2001, 129.

A PROTOTÍPUSELVŰ KATEGORIZÁCIÓ

A kategorizáció az emberi kognícióra jellemző általános művelet, amely tehát a megismeréssel van összefüggésben. A kategorizáció mindennapos folyamat, a megismerésünk előtérébe kerülő dolgokat különböző tulajdonságaik miatt osztályokba soroljuk.¹⁰

A kategorizáció műveletére évezredek óta születtek és születnek elméletek. Eleanor Rosch azonban megjegyzi, hogy a kategorizáció folyamatát nem lehet függetleníteni attól a személytől, aki azt végzi.¹¹ E szerint az elmélet szerint a dolgok kategóriákba sorolása tapasztalati alapú, és a folyamat végzőjének elméleti tevékenysége kiemelkedő jelentőséggel bír.¹² Az így szerveződő kategóriákba a példányok tulajdonságok alapján sorolódnak be. Az osztályokban vannak „legjobb példányok”, amelyeket prototipikus példányoknak nevezhetünk.¹³ A besorolás fokozatosság alapján történik: a prototipikus, jó példányok a kategória központi helyeit foglalják el, míg a kevésbé jó példányok periférikusabb helyzetűek. Nagyon fontos, hogy a kategóriahatárok nem merevek.

A szófaji osztályok is kategorizációs folyamatok által határozhatóak meg. Itt a hasonlóságot a megismerő elme a nyelvi struktúrákból és jelentésekből vonja el.¹⁴ A prototípus-hatások pedig a nyelvi kategóriákban is érzékelhetők,¹⁵ hiszen a beszélő az adott fogalmi tartalomtól mindig előtérbe helyezi azt, ami a beszédszituációban fontos. Langacker fogalmi archetípusnak nevezi a szóosztályokra jellemző prototipikus jelentéseket, és kiemeli, hogy ezeket a tapasztalat alapozza meg.¹⁶ A főnévhez például a 'tárgy', az igehez pedig a 'cselekvés' tartozik mint fogalmi archetípus.

HIPOTÉZISEK

Hipotézisem szerint a három szófaji kategóriából (ige, főnév, melléknév) leginkább olyan szavakat fognak előhívni a válaszadók, amelyek morfológiai szerkezete nem összetett. Ez azt jelenti, hogy többnyire képzetlen főnevekre, melléknevekre és igékre számítok; a főnevek és melléknevek esetében főként nem deverbális, az igék esetében pedig főként nem denominális származékokra. Szintén hipotézisem, hogy az előhívott szóalakokon nem lesznek jelek és ragok sem. Ez az egyes szóosztályok tekintetében a következőket jelenti:

10 LAKOFF, *i. m.*, 6.

11 ROSCH, *i. m.*, 3–4.

12 TOLCSVAI NAGY, *i. m.*, 115.

13 LAKOFF, *i. m.*, 7.

14 Ronald W. LANGACKER, *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 93.

15 TOLCSVAI NAGY, *i. m.*, 125.

16 LANGACKER, *i. m.*, 94.

- az előhívott főnevek tipikusan alanyesetűek, egyes számúak (és nem fejeznek ki birtokviszonyt);
- az előhívott melléknevek tipikusan alapfokúak (és kiemelő jel, illetve határozórag nélküliek);
- az előhívott igék tipikusan egyes szám harmadik személyűek, általános ragozásúak, jelen idejűek és kijelentő módúak.

Természetesen az ikes ragozású igék külön esetet jelentenek, hiszen ezek szótári alakjukban is felveszik az *-ik* igei személyragot. Ebben az esetben talán pontosabb megfogalmazás az, hogy az előzetesen várt szóalakok szótári szóalakok lesznek.

Jelentés szempontjából az az előzetes feltevés, hogy az előhívott szavak a Langacker által fogalmi archetípusnak nevezett jelentéskörbe tartoznak, tehát:

- az előhívott főnevek tipikusan 'fizikai tárgy' jelentésűek (és kevesebb lesz az elvont fogalom);
- az előhívott melléknevek tipikusan tulajdonságot jelentenek (és nem pl. viszonyítást vagy mennyiséget);
- az előhívott igék pedig cselekvést (és kevesebb lesz köztük pl. a mediális ige).

Hipotéziseim alapján tehát többségében olyan szóalakokat hoznak majd a válaszok, amelyeken a szófajra jellemző grammatikai kategóriák zéró fokon vannak, vagyis a hagyományos leírás szerint zéró morfémaival fejezzük ki őket,¹⁷ a funkcionális leírás szerint szemantikai alapalakok.¹⁸ Többségében abszolút tőszavakra számítok, amelyek nem képzett szavak, tehát morfológiailag tovább már nem bonthatók.¹⁹

ANYAG, MÓDSZER, KÍSÉRLETI SZEMÉLYEK

Az adatokat Google-kérdőív formájában kértem be önkéntes adatközlőktől. Az adatközlőknek kettő, megadott kezdőbetűvel kellett három szófaji osztály (igék, főnevek és melléknevek) olyan elemeit felsorolniuk, amelyek rövid időn belül eszükbe jutnak. Időkorlát az internetes kérdőív sajátossága miatt nem volt, így az előhívás időbeli vonatkozásairól a tanulmány nem tud beszámolni. A kísérletem adatközlői tehát a lexikális hozzáférés műveletét végezték el irányítva, amikor adott fonémákkal kezdődő adott szófaji osztályba tartozó nyelvi elemek felsorolását kértem tőlük.

17 LACZKÓ Krisztina, *A zéró morféma és a grammatikai kategóriák* = *Magyar grammatika*, szerk. KESZLER Borbála, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000, 48.

VELCSOV Mártonné, *A ragozás* = *A mai magyar nyelv*, szerk. RÁCZ Endre, Bp., Tankönyvkiadó, 1968, 478.

TOMPA József, *A ragozás* = *A mai magyar nyelv rendszere: Leíró nyelvtan I*, szerk. T. J., Bp., Akadémiai, 1961, 478.

18 LADÁNYI Mária, *Alaktan* = *Nyelvtan*, szerk. TOLCSVAI NAGY Gábor, Bp., Osiris, 2017, 520–523.

19 LACZKÓ Krisztina, *A morfémaszerkezetek* = *Magyar grammatika*, szerk. KESZLER Borbála, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000, 61.

Az itt vizsgált két megadott kezdőbetű pedig az *s* és az *e*, tehát mássalhangzóval és magánhangzóval kezdődő szavakat is kérdeztem. Az alapszófajokból választottam tehát, mert ezek között találhatók a nyílt szóosztályok. E miatt a szempont miatt nem kértem névmásokat, mert ezek elemei felsorolhatók, új tagokkal nem bővülnek, tehát zárt szóosztályt alkotnak.²⁰ Nem kérdeztem határozószókat sem, hiszen itt a toldalékolás vizsgálatának nem lenne értelme, mert a határozószó már toldalékok nélküli alakjában is határozói viszonyt fejez ki a mondatban, toldalékok felvételére tehát nincs szüksége.²¹ Szintén nem szólt kérdés igenevekről, mert igenevet mindig igéből képzünk, amely képzők lexikai jelentést nem adnak az alapige jelentéséhez.²²

A beérkezett, összesített adatokat kétféleképpen tudtam használni: rendelkezésemre állt az egyes szóalakok előfordulása gyakoriság szerint, tehát hogy bizonyos szavakat az adott fonémáknál hányszor hívtak elő; illetve megtartottam a kitöltőnként beérkezett válaszokat változatlanul is. Ez nemcsak azért volt fontos, hogy a kísérlet eredménye ellenőrizhető legyen, hanem azért is, mert így az előhívódás sorrendiségére is lehetett figyelni az adatok elemzésénél.

Gyakori adatnak szó szinten azokat tekintettem, amelyek tízszer vagy annál többször fordultak elő a beérkezett válaszok között, hiszen ezek már (megközelítőleg) 10%-os, illetve afölötti gyakoriságot mutattak a teljes adathalmazban. Az egyes morféimák (főként képzők) tekintetében pedig egyesével vizsgáltam végig a beérkezett adatokat.

Összesen 101 válaszadó töltötte ki a kérdőívemet, a válaszaik elemzését a következő fejezetekben közlöm. Fontos megjegyezni, hogy a tulajdonnevek felsorolásánál azokat számítom csak tulajdonneveknek, amelyek köznévként nem fordulhatnak elő. Azonban a válaszadók helyesírása (kis- és nagybetűk használata, akár csupa kapitális betű használata) olyan változatosságot mutatott, hogy kontextus nélkül nem lehetne értelmezni ezeket az adatokat. Így ezek a tulajdonnevekre vonatkozó statisztikákba nem számítanak bele.

EREDMÉNYEK

Általános megfigyelések

Az eredményekről tett általános megfigyelések között szót kell ejteni a kérdések egymásra gyakorolt hatásáról. Valószínűleg nem véletlen, hogy a harmadik leggyakrabban előhívott *s* fonémával kezdődő főnév a *só* 24,75%-os előfordulással; és szintén a harmadik leggyakrabban előhívott *s*-sel kezdődő melléknév a *sós*, 17,82%-os előfordulással. A *sóz* ige a leggyakoribb, 7,92%-os előfordulással, tehát ezt is többször hívták elő. Az egyik előfordulása nyilvánvalóan nagyobb eséllyel előhívja a többit, hiszen a *sós* és a *sóz* sem

20 KUGLER Nóra, LACZKÓ Krisztina, *A névmások = Magyar grammatika, i. m., 152.*

21 KESZLER Borbála, *A határozószó = Magyar grammatika, i. m., 209.*

22 LENGYEL Klára, *Az igenevek = Magyar grammatika, i. m., 223.*

bonyolult morfémaszerkezettel rendelkező szó: egyetlen hangból álló képző van a szóton. A nyolc válaszadó közül, akik az ígét megadták, hárman megadták a főnevet és a melléknevet is, illetve még egy-egy válaszadó vagy csak a főnevet, vagy csak a melléknevet. Azért érdemes ennek a nyolc adatközlőnek a válaszait megnézni, mert a kérdések sorrendjében az ígék felsorolása volt az első. Tehát akinek eszébe jutott a *sóz* ige, annak a második, főnevek felsorolására vonatkozó feladatban 50%-ban eszébe jutott a *só* alapszó, és e közül a négy válaszadó közül is még három előhívta a *sós* melléknevet.

Levelt számol a szóelőhívás folyamatánál a hiperonímia fogalmával.²³ A hiperonímia az a jelenség, amikor egy nyelvi egység jelentése magában foglalja a másik nyelvi egység jelentését is. Például a *gép* lexéma hiperonimája a *számítógép* lexémának. A kísérletemben ezzel a jelenséggel is számolni kell, ugyanakkor mindenképp meg kell jegyezni, hogy ez korlátozottan lehet csak befolyással az eredményekre, hiszen a szóelőhívási folyamatok fonetikailag voltak irányítva az összes feladatnál (ld. adott kezdőbetűvel kezdődő szavak felsorolására irányultak a kérdések). Tehát amíg Levelt példájánál a *medve* lexéma előhívhatja az *állat* kifejezést is, ez az általam közölt kérdőívben valószínűleg nem lesz olyan hangsúlyos tényező. Példa akad rá, ezt a dolgot következő pontjában ismertetem.

Főnevek

A kutatásomban a 10-szer vagy annál többször előforduló *s* fonémával kezdődő főnevek a következők voltak (zárójelben az előfordulás aránya): *sajt* (31,68%), *sál* (26,73%), *só* (24,75%), *sapka* (22,77%), *sár* (18,81%), *sör* (11,88%), *saláta* (10,89%), *sakk* (9,81%). A leggyakoribb a *sajt*, 31,68%-os gyakorisággal előhívott főnév. Ezek közül a *só* és a *sör* az, amelyik nem felel meg a főnév fogalmi archetípusának, hiszen ezek saját kiterjedéssel nem rendelkeznek. Az anyagnevek tehát a fenti tulajdonságok, jellemzők alapján (vö. 3. fejezet) kevésbé prototipikus példányai a főnév kategóriának. Az anyagnevek egységként dolgozódnak fel, de kisebb részeit is ugyanúgy nevezzük meg, mint az egységet belőlük. Fontos még, hogy többes számuk általában nincs,²⁴ tehát a morfológiai tulajdonságaik is eltérnek a főnév általános tulajdonságaitól.

Ezekről a főnevekről alaktanilag mind el lehet mondani, hogy egyszerű és képzetlen szavak, tehát abszolút tőszavak. A válaszadók által előhívott leggyakoribb szavak mind alanyesetű és egyes számú szóalakok, mind szótári tövek, tehát lexémák. Ezek az elvárásainak megfelelő eredmények.

A gyakorisági listán az első olyan szóalak, amely már képzett (*segítség*) volt, nyolc adatot szolgáltatott. Ez a szóalak a *segít* igéből *-ség* képzővel képzett deverbális főnév, jelentésanilag nem mondható prototipikusnak, valamint az ígére jellemző tulajdonsága, hogy eseményszerkezete van, amelyet az igei alapszavától örökölt. Ebben az esemény-

23 *Lexical Access in Speech Production*, ed. W. J. M. LEVELT, Blackwell, Cambridge Mass., 1993, 243.

24 BALOGH Judit, *A főnév = Magyar grammatika*, i. m., 129.

szerkezetben azonban a folyamat nincs lehorgonyzódva időben (ahogy az egy igénél az episztemikus lehorgonyzás folyamán az időjel vagy annak hiánya alapján történne).²⁵ A következő ilyen, 5 előfordulással a *sírás* (4,95%) szóalak, amely a *sír* igéből az -ás deverbális nomenképzővel képzett főnév.

Három tulajdonnév fordult elő 1-1 adat formájában mindhárom példára, ezek a *Sára*, a *Sándor* és a *Selmebánya* szavak voltak, vagyis két személy- és egy földrajzi név. A beérkezett válaszok alapján tehát kijelenthető, hogy a tulajdonnév a mentális lexikonból nem hívódik elő a leggyakoribb főnevek lexikai előhívása során vagy azzal párhuzamosan. Viszont mindenképpen meg kell jegyezni, hogy a három adatot ugyanaz a válaszadó adta, tehát a 101-ből egyetlen embernek jutott eszébe a tulajdonnevek között is válogatni ennél a kezdőfonémánál. Jellel vagy raggal ellátott főnevet nem hoztak a válaszadók.

Az *e*-vel kezdődő főnevek leggyakrabban előhívott példányai a következők (gyakorisági aránnyal): *egér* (46,53%), *elem* (20,79%), *elefánt* (19,80%), *eper* (19,80%), *ember* (18,81%), *ebéd* (18,81%), *erdő* (13,86%), *erő* (9,91%). Az *egér* 47-szer fordult elő a 101 válaszadónál (46,53%-os gyakoriság). Ezek mind képzetlen, abszolút tömorfémák. Jelentéstanilag az *erő*n kívül mindegyik konkrét, fizikai kiterjedéssel rendelkező dolgot jelöl. Tulajdonnevek között itt megjelent az intézménynév (*ELTE*), személynév (*Ede*, *Elemér*, *Emőke*, *Enikő*), de itt már vezeték névvel együtt (*Eszterhai*), földrajzi név (*Etiópia*), illetve az *Eperjes* név, amely vagy családnév vagy településnév. Háromnál többször egyik tulajdonnév sem fordult elő.

A dolgozat beszámolt a 6.1.-ben hiperonímia jelenségéről. A hiperonímia szemantikai fogalom, a kérdőívem pedig fonetikai felépítése alapján tett korlátozást a feladatban. Az előhívott szavak sorrendiségében tehát a fonológiai hasonlóság sokkal valószínűbb, jellemzőbb mintázatot ad, mint a szemantikai sajátosságok kimutathatósága. Erre is adódott példa: ilyen volt, amikor ugyanaz a válaszadó az *e* fonémával kezdődő főnevek között megadta az *erdő* után az *erdész* szót is, amely az *erdő* főnévből képzett denominális főnév, -ész foglalkozásnév-képzővel ellátva.

Hiperonímiával számolhatunk akkor, amikor *e* fonémával kezdődő főnevek között az *ennivaló*, illetve az *eledel* szavak után ugyanaz a válaszadó előhívja az *ebéd* szót is. A *magyar nyelv nagyszótára* (Nszt.) az *ebéd* lexéma 2. jelentésegysége alatt hozza a következő definíciót: „déli, es. kora délutáni (fő)étkezésre készített, ill. annak során elfogyasztott étel(ek sora)”.²⁶ Tehát az *ebéd* az 'étel' és nem az 'étkezés' jelentésével az *ennivaló* jelentéskörébe tartozik.

Az egy válaszadó által előhívott fogalmak magyarázatakor a fogalmi tartomány jelenségével is számolni kell. A fogalmi tartomány „mentális séma, tudáskeret, amely egy központi fogalom körül a megismerésben hozzá rendeződő további fogalmakat tartalmaz

²⁵ TOLCSVAI NAGY, i. m., 78.

²⁶ A magyar nyelv nagyszótára VI, főszerk. ITTÉS Nóra, Bp., MTA Nyelvtudományi Intézet, 2016, 500.

za”.²⁷ Egy fogalmi tartomány fogalmakat és tapasztalatokat tartalmaz, amelyek mátrixszá állnak össze az elmében.²⁸ Egy válaszadó, amikor előhívja az *eresz* és az *esernyő* szavakat, akkor valószínűleg az agyában összekapcsolja a kettőt, hiszen mind a kettő az ESŐ ESÉSE mentális sémájához kapcsolódik. Vagyis az egyik előhívása (amelyik hamarabb érkezik) aktiválja az ESŐ ESÉSE fogalmi tartományát, amely egy tudáskeret, ez pedig az ebbe tartozó többi fogalmat is aktiválhatja.

Két sok adatot szolgáltató válasz volt a *sapka* és a *sál* az *s* fonémával kezdődő főnevek között. A *sál* 27, a *sapka* 23 alkalommal (26,73%-os és 22,77%-os gyakorisággal) fordult elő a válaszok között. Ebből 14 alkalommal ugyanaz a válaszadó mind a két lexémát előhívta a mentális lexikonból, vagyis nagyon erős mintázatnak bizonyult az, hogy ez a két lexéma együtt forduljon elő a válaszok között. Ez is a fentebb említett jelenség miatt következhet be, mind a két lexémának fölöttes tartománya a TÉLI RUHÁZAT. Érdemes észrevenni, hogy mind a kettő az alkalmak kevesebb, mint 50%-ában fordult csak elő önmagában, sőt leggyakrabban az fordult elő, hogy közvetlenül egymás mellett felsorolva adta meg a két választ az adatközlő: a 14 alkalomból, amikor együttesen fordulnak elő, 12 alkalommal történt ez (85,7%-ban). Ez azt jelentheti, hogy az egy fogalmi tartományba tartozó főnevek valószínűleg egymáshoz közelebb helyezkednek el a mentális lexikonban, mint a nagyon különböző mentális sémába tartozó főnevek.

A kulturális tényezőket is érdemes figyelembe venni az előhívódásnál. Az *egér*, mondhatni, prototipikus főnév, amennyiben dolgot jelöl, élőlényt, fizikailag meghatározható és jól elkülöníthető határokkal rendelkezik, vagyis megfogható. A jelentése mellett az alaktani hipotéziseimnek is megfelelő szóalak: alanyesetű, egyes számú főnév mindenféle viszonyjelölő nélkül, abszolút tő. A 101 adatközlőből 48-an elő is hívták ezt a szót (47,52%). A 48-ból 10-en előhívták az *egér* mellett az *ember* szót is, ami elég nagy arány, 20,8 %-os. A tízből 8-an az *egér* szó után hívták csak elő az *embert*, és 5-en közvetlenül utána. E mögött a statisztikai arány mögött megbújhat John Steinbeck *Egerek és emberek* című klasszikus művének – vagy legalábbis a mű címének – ismerete is. Langacker is említi, hogy a fogalmi tartományok mátrixszerű elrendeződésének fontos szervezőelemei a kulturális gyakorlatok és tapasztalatok is, így pl. a széles körben ismert kultúrtermékek is lehetnek ilyenek.²⁹

Melléknevek

A melléknevek prototipikus példányai tulajdonságot fejeznek ki.³⁰ A *Magyar grammatika* megjegyzi, hogy ezek járulékos fogalmak, tehát valamilyen másik dolognak vagy sze-

27 TOLCSVAI NAGY, *i. m.*, 136.

28 LANGACKER, *i. m.*, 44.

29 LANGACKER, *i. m.*, 44.

30 *Uo.*, 95.

mélynek a tulajdonságait jelölik.³¹ Grammatikai tulajdonságaik közé tartozik még, hogy fokozhatóak, kiemelő jellel (*-ik*), illetve határozóraggal (amit itt most határozóragnak tekintek, a tanulmány szempontjából mindegy, hogy más leíró nyelvtanok pl. képzőként sorolják be) elláthatóak.

A tíz vagy annál több adatot szolgáltató melléknevek az adatközlők válaszaik szerint (előfordulási gyakorisággal) a következők: *sárga* (39,6%), *sima* (26,73%), *sós* (17,82%), *sáros* (14,85%), *sötét* (14,85%), *selymes* (10,89%), *súlyos* (9,91%). A leggyakoribb adatot, a *sárga* lexémát 40-en említették a 101-ből (39,6%). Jelentéstani szempontból arra számítottam, hogy nem érkeznek mennyiséget vagy viszonyítást jelölő melléknevek, és ezek között valóban mind csak tulajdonságot kifejező melléknevekkel találkozhatunk. A leggyakoribb, viszonyító jelentéssel bíró melléknév a 6 előfordulásával a *süket*. A *sík* hozott még 4 előfordulást (3,96%-os gyakoriság), a *sarki*, a *sivatagi*, a *spanyol* egyet-egyet. Vagyis nem erős séma az előhívott *s*-sel kezdődő melléknevek közül a viszonyító típusú. A minősítő és a viszonyító melléknevek elkülönítésében szempontként vettem a fokozhatóságot:³² a minősítők általában fokozhatóak, míg a viszonyítók nem. Az egyetlen mennyiséget jelölő melléknév a 3,96%-os gyakoriságú előfordulásával a *sok*.

Alaktanilag eltérést mutat a melléknevek osztálya az általam feltételezett előzetes elvárásokhoz képest. Minden szóosztálynál feltételeztem, hogy az egyedei nem képzett szavakat hívják elő leggyakrabban, azonban a 10 vagy annál több előfordulást hozó adatok közül 4 is képzett szó, ez az adatok 57%-a. Viszont mindegyik az *-(V)s* denominális nomenképzővel van ellátva, tehát az adatok között ez egy tipikus képzőnek bizonyul. A következő az 5,94%-os előfordulásával a *sült* szóalakban a *-t* melléknéviigenév-képző, amely befejezett melléknévi igenevet képez, ebből lesz konverzióval melléknév az olyan szerkezetekben, mint pl. *sült hús*; ugyanígy előfordult a folyamatos melléknévi igenév *-ó/-ő* képzője, ez több adatot is hozott, pl. *sugárzó*, *sistergő*, *süllyedő*, illetve az *-ékeny* képzővel ellátott *sérülékeny* fordult még elő kétszer. A *-nyi* mértéknévképző egy adatban, a *saroknyi* szóalakban fordult csak elő. Ezekből láthatóan a legproduktívabb az *-(V)s* melléknévképző.

Ladányi Mária ennek a képzőnek a harmadik jelentését a következőképpen adja meg: „[a]z alapszóban megnevezett dologgal ellátott, ill. az alapszóban megnevezett dolog jellegzetes megjelenési formáival jellemezhető”.³³ Ezek tipikus alapszavai pl. anyagnevek, tájakra jellemző térformák nevei, elvontabban ide sorolhatók az olyan fizikumhoz köthető jelenségek is, mint a *súly*. Ilyen szempontból ebbe a jelentésegységbe sorolhatók az itt *-(V)s* képzővel ellátott főnévi alapszavak, tehát a *só*, a *sár*, a *selyem* és a *súly* lexémák.

Tíznel többször előhívott *e* fonémával kezdődő melléknév mindössze kettő volt, 16 és 15 előfordulással az *eleven* és az *erős*, ezek százalékos gyakorisága: 15,84% és 14,85%.

31 LENGYEL Klára, *A melléknév = Magyar grammatika, i. m.*, 142.

32 Uo., 142.

33 LADÁNYI Mária, *Produktivitás és analógia a szóképzésben: elvek és esetek*, Bp., Tinta, 2007, 124.

Mind a kettő minősítő melléknév, az *eleven* képzetlen, és egyiken sincs sem jel, sem rag. Az *erős* az *erő* főnévből -s képzővel képzett melléknév, viszont itt az 'alapszóban megnevezett dologgal rendelkező' jelentéssel bír. Gyakori a melléknévi igenévből konverzióval szófajt váltott melléknevek előfordulása, pl. *ehető*, *elégedett*, valamint ezek között a szavak között is az -(V)s és az -i, -ékeny képzők mutatják a legtipikusabb mintázatot, pl. *engedelmes*, *engedékeny*, *emberi*. Kevesebbyszer, de megjelent az -ú/-ű (pl. *egyhangú*, *egyszínű*), a fosztóképző (pl. *egyenetlen*, *egészségtelen*), valamint egyszer előfordult földrajzi névből -beli képzőszerű utótaggal képzett melléknév: *emirátusbeli*.

A mellékneveknél az alábbi megállapításokat lehet tenni: a színnév prototipikus melléknév, amennyiben alapszínnév. E fonémával kezdődő alapszínnevünk nincsen, de az s-nél a *sárga* volt a leggyakoribb. Viszont a mellékneveknél a képzett alakok is elég tipikusan megjelennek, a képzők nagy változatosságot mutatnak. Érdekes lehet talán azzal is foglalkozni, hogy melyek a legprototipikusabb képzők. Megfigyelhető, hogy a rövidebb hangtesttel rendelkező képzők gyakrabban előfordulnak. A leggyakoribb az -(V)s, míg a képzőszerű utótagok: -beli vagy pl. az -ékony/-ékeny képző már kevesebbyszer fordul elő, vagy legalábbis ugyanazzal a tövel jellemzően csak egy-két találatot hoz. Jellel, raggal ellátott melléknév nem érkezett a válaszok között, ez azt jelentheti, hogy a paradigmatis alakok a mentális lexikonban külön tárolódnak a lexikális adatoktól.

Igék

Az ige 'folyamat' jelentésű szó. Langacker az alábbi kijelentéseket teszi az igei szóosztály fogalmi archetípusáról: a prototipikus ige egy energiaátadással járó interakciót fejez ki, aminek időbeli lefolyása van, vagyis időben le van horgonyozva.³⁴ Grammatikai kategóriái az idő-, a mód-, a szám-, a személyjelölés, illetve tárgyias igéknél a tárgy határozottságára való utalás is. Ezek alapján egy igei szóalakon az alábbi inflexiós morféma jelenhetnek meg: időjel, módjel, illetve igei személyrag.

Az s fonémával az alábbi igék fordultak elő 10 vagy annál több válaszadó válaszában: *segít*, *siet*, *sétál*, *sír*, *siet*, *süt*, *sajnál*, *sejt*, *söpör*, *suhan*. Ezek gyakorisági eloszlása sorrendben: 32,67%; 25,74%; 20,79%; 16,83%; 13,86%; 13,86%; 11,88%; 10,89%; 9,91%; 9,91%. Egyiken sincs tehát testes jelölővel kifejezve az igei személyrag, mindegyik az ige szótári alakját képviseli. Valamint a legtöbb ige képzetlen ige, habár a *suhan* igét lehet szegmentálni. Ez alapján a szótő a *suh-* fiktív tő (vö. *suhint*, *suhog*), és megtalálható rajta egy -an mozzanatosige-képző, amely ebben az esetben szófajjelölő képző: kijelöli a fiktív, szótári változattal nem rendelkező tő szófaját. A *sétál* szóalakon előfordul még egy -l képző a *séta* főnév után. Jelentés szempontjából beigazolódott a hipotézisem: aktív, cselekvő igék érkeztek a leggyakrabban előforduló válaszok között. A leggyakrabban előforduló képzett ige ezek után a *sorol*, amely az -(V)l (itt: denominális) igeképzővel lett képezve,

34 LANGACKER, i. m., 103.

egynél többször fordult elő a *sajtol*, *sportol*; de gyakori volt a *-(V)z* igeképző előfordulása is, pl. *sóz*, *sakkozik*, *sörözik*, *sároz*, *saraz*. Ezek rendkívül sematikus jelentésű képzők, ezért is lehetnek ennyire produktívak. A jelentésüket Ladányi Mária úgy adja meg, hogy „foglalkozik valamivel”.³⁵ Igei személyrag csak az ikes igeiken fordult elő, mint például *sakkozik*, *settenkedik*: ezek voltak a leggyakoribb ikes igeik 6,93%-os gyakoriságú előfordulással. Az *-ít* képző fordul elő 4,95%-os gyakoriságú előfordulással ugyanazon a szóalakon: *sarkít*, előfordul még a *süvít*, *simít*, *sipít* szóalakokon is egynél többször. Érdeemes megjegyezni, hogy ható ige képzője nem fordul elő, illetve gyakorító képzővel ellátott ige is maximum két előfordulással szerepel: *sérteget*, *sántikál*. Mivel automatikus képzők, a paradigmatis alakokhoz állnak közel a velük létrehozott szóalakok, és ezek ritkán fordulnak elő. Jellel és *-ik* ragon kívül más raggal ellátott alakok nem jelentek meg.

Az *e*-vel kezdődő igeik között a 10-szer vagy annál többször előfordulók a következők voltak: *eszik*, *enged*, *elmegy*, *emel*, *etet*. Az *eszik* 49-szer fordult elő, ez 48,51%-os gyakoriság, a többi pedig sorrendben: 20,79%; 16,83%; 13,86%; 9,91%. Ezek mind cselekvést kifejező igeik, egyiken sincs sem jel, sem rag (kivéve az *-ik*), vagyis mind lexémák. Viszont több érdekes megfigyelést is lehet tenni alaktani szempontból. Itt már előfordul igekötős ige is (ugyan *s*-sel kezdődő igekötő nincs, tehát nem összevethető a nagy mennyiségű adat és az adathiány), az *elmegy* ige. Valamint az *etet* a műveltető igenembe tartozik, s így képzett ige, *-tet* műveltető képzővel van ellátva. Az *el* igekötő használata elég nagy mintát adott ki, egynél többször az alábbi igeik fordultak elő: *elesik*, *elvesz*, *elenged*, *elemel*, *elfelejt*, *elmereng*, *eltér*, *eltesz*, *elás*. A képzett igeik közül itt is a *-(V)z* és az *-(V)l* igeképzős igeik fordultak elő leggyakrabban, pl. *elemez*, *ebédel* (5-5 előfordulással, 4,95%-os gyakorisággal a leggyakoribb szóalakok). Egynél többször ugyanazon a szóalakon más képző nem fordult elő. Az *e* fonémával kezdődő igealakok között előfordult egyetlen határozott ragozású igealak, az *elkergeti*. Ilyen máshol nem fordult elő, így marginális példa, ez az egyetlen ragos alak az *-ik* személyragon kívül. Szintén érdekes, hogy volt, aki egyetlen szót hívott elő, az pedig egy főnévi igenév volt, az *elvárni*. Egy másik válaszadó az *enni* és az *etetni* főnévi igeneveket adta meg. A kettő válaszadó közül az egyik mindkét fonémával kezdődő igeire főnévi igeneveket hívott elő: *sóhajtani*, *elvárni*.

Azt lehet tehát megfigyelni, hogy a képzők közül az automatikus képzők nagy gyakorisággal nem fordulnak elő. Az automatikus képzőre ugyanis jellemző tulajdonság, hogy az adott szóosztály töveire nagyjából korlátlanul hozzáilleszthető. Éppen ez az a tulajdonság, ami miatt az automatikus képzőkkel ellátott alakok közel állnak a paradigmatis alakokhoz, hiszen az inflexiós morfémák sajátja az, hogy egy szóosztály töveire korlátozódik a megjelenésük. Szintén az inflexiós morfémákhoz közelítő tulajdonságuk, hogy lexikális jelentést nem adnak a tőhöz, amihez járulnak. Az ige-tövekhez illeszthető automatikus képzők például a *-hat/-het* képző (vagy az igenévképzők, de az már minden nyelvléírás, így az iskolában tanított nyelvtan szerint is más szóosztály, mint az ige),

35 LADÁNYI, *Produktivitás...*, i. m., 105.

amely nem jelent meg egyetlen igealakon sem, illetve a gyakorító képző, amely bár előfordult, de ritkán. Ezek is azt erősítik meg, hogy a paradigmatiszta alakok, vagy a paradigmában elfoglalt helyről szóló információt tartalmazó morfémák (főleg jelek és ragok) külön tárolódhatnak a lexikális elemektől a mentális lexikonban.

A válaszadók az igéknél is gyakran hívtak elő egymás után fonológiaiag hasonló felépítésű szóalakokat. Ilyen például a *sápad* és a *sápít* egymás utáni előfordulása. Ugyanabba a fogalmi tartományba tartozó igék is előfordultak egy válaszadótól előhívva, pl. a *süt* és a *sóz*, amely a FŐZÉS fogalmi tartományába tartozik. Említettem, hogy az *e* fonémával kezdődő szavaknál gyakori volt az *el* igekötős igék előhívása. Meg lehet figyelni, hogy általában aki előhív egy igekötős igét, az gyakran több igekötős igét is előhívott. Összesen 54 válaszadó hívott elő *el* igekötővel kezdődő igét, ebből 30 többet is (ez 55,5%). A másik 24-ből 6 alkalommal pedig az volt az egyetlen ige, amit előhívtak.

ÖSSZEGZÉS, KÖVETKEZTETÉSEK

A tanulmány tehát két szókezdő fonéma – az *s* és az *e* – kapcsán vizsgálta meg a három leginkább nyílt alapszófaji szóosztály – a főnevek, a melléknevek és az igék – leggyakrabban előhívott példányait. Reményeim szerint ez a kvalitatív kísérlet – amely talán későbbi kvantitatív kutatásoknak is alapot adhat –, képes rávilágítani a szóosztályok prototipikusnak mondható példányaira.

Hipotéziseim a szófaji besorolás szempontjaival összhangban fogalmaztak meg előzetes elvárásokat. A szófaji besorolásnak jelentéstani, alaktani és mondattani szempontjai vannak, mivel azonban én csak szavakat kértem, amelyek nem mondatokban fordulnak elő, jelentéstani és alaktani elvárásokat fogalmaztam meg. Meg kell jegyezni, hogy a jellel és raggal ellátott, a szakirodalomban szóelőfordulásnak nevezett szóalakok a mondat szavai, így azok az alaktani elvárásaim, hogy lexémákat, szótári szavakat hoz többségében a beérkezett adatmennyiség, ezt figyelembe véve értelmezendő. Dolgozatomban a mentális lexikonra vonatkozó megfigyeléseket funkcionális kognitív keretben végeztem.

A kísérlet adatai alapján a prototipikus főnév 'dolog' jelentésű fizikai tárgy, az előhívott főnevek között ritkábbak az elvont jelentésűek, illetve a képzett szavak. A gyakran előforduló képzett szavakat a válaszadók általában igéből képezték. Alaktanilag alanyesetű, egyes számú és birtokviszonyt nem kifejező főneveket kaptam, a gyakori előfordulások között nem volt összetett szó vagy tulajdonnév. A prototipikus melléknév minősítő melléknév, mennyiséget kifejező melléknév gyakori adatot csak a *sok* esetében hozott, illetve a viszonyító melléknevek is ritkábban fordultak elő. A legprototipikusabb melléknévnek jelentéstaniilag a színnevek bizonyultak az *s* alapján. A mellékneveknél megfigyelhető volt a képzett szóalakok gyakorisága, a leggyakoribb képző az *-(V)s* volt. Alaktanilag alapfokú, kiemelő jel és határozórag nélküli melléknevek érkeztek a válaszok között többségében, így a hipotéziseim egy része ugyan más eredményre vezetett, a má-

sik része igazolódott. Az igék között pedig leginkább az energiaátadással járó, aktív, cselekvő igék domináltak. Egyes szám harmadik személyű, általános vagy ikes ragozású, ki-jelentő módú és jelen idejű alakok érkeztek, vagyis az *-ik* igei személyragon kívül minden grammatikai kategória jelölője tipikusan zéró fokon volt. Az elvárásoknak megfelelően nagy számban érkeztek igekötős igék az *e* fonémával. Az igék között is rövid hangtestű, rendkívül sematikus jelentésű képzők domináltak az előforduló derivációs morfémaik között, így az *-(V)l* és a *-(V)z*. Ezek – az *-(V)s* melléknévképzőhöz hasonlóan – valószínűleg a jelentésük sematikussága miatt lettek ennyire produktívak a beérkező adatok között.

Megfigyeléseimnél a mentális lexikon sajátosságait is igyekeztem figyelembe venni, amikor az előhívott adatokat kutattam. Számított a sorrendiség, a kulturális tényezők, illetve a fonológiai hasonlóság is. A kutatás és a beérkezett adatok a továbbiakban még több kutatásnak is alapul szolgálhatnak a mentális lexikonról, hozzájárulhatnak más típusú szóelőhívási vizsgálatok módszertanának fejlesztéséhez.



Téglási Gergő (1992) Szolnok, Budapest. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Angol–Amerikai Intézetének és Amerikanisztika Tanszékének mesterszakos hallgatója. Eddigi szövegeit a *Prae.hu* és a *KULter.hu* közölte.

Téglási Gergő

EGY SZERELMI DISKURZUS KULTURÁLIS FORDULATAI TRANSZDISZCIPLINÁRIS KÖZELÍTÉSEK A SZÓLÍTS A NEVEDEN CÍMŰ FILMHEZ

„We are not written for one instrument alone; I am not, neither are you.”
(André Aciman, *Call Me by Your Name*)¹

SZAVAK, DISZCIPLINÁRIS HATÁRÁTLÉPÉSEK

Luca Guadagnino rendezésében és James Ivory szöveggönyvében úgy adaptálódik André Aciman regénye, a *Szólíts a neveden*, hogy a zene médiumát kihasználva voltaképp aktív ágenciát kapnak a dalbetétek; ezt példázza F. R. David egyik száma, a *Words* [Szavak], amely visszatérő motívumként csendül fel a film folyamán. A dalcím nemcsak azt implikálja, hogy a nyelv konstitutív szerephez jut a filmtéma kifejezésében, vagyis hogy (meg) formálja azt a diszkurzív teret, amelyben artikulálhatóvá válik a szerelem, de – ezt erősítendő – a dal egyes szöveghelyei is olyan koncepciókra utalnak, mint az önkifejezés kép telensége („words don’t come easy” [a szavak nem jönnek könnyen]), az episztemológiai bizonyosság igénye („please, believe me” [kérlek, higgy nekem]) vagy a mélystruktúrák látszólagos hiánya („this is just a simple song” [ez csak egy egyszerű dal], „there’s no hidden meaning” [nincs rejtett jelentés]),² amelyek kitüntetett szerephez jutnak mind a posztmodern étoszban, mind a posztstrukturalista elméleti hálókban. Mindehhez csatlakozva a film címe hűen reflektálja, mintegy színre is viszi, e nyelvi funkciót: Oliver és Elio, a történet szerelmesei, olyan szubjektumok vagy én-inflexiók, akiknek léte(zése) egymás – tágabb értelemben vett – nyelvének van kitéve, legyen szó, ahogy azt majd látni fogjuk,

1 André ACIMAN, *Call Me by Your Name*, Farrar, Straus and Giroux, 2007, 14. Az epigrafikus regényidézet magyarul: „Nem csak egy hangszerre írtak minket; engem sem, téged sem.” Sajnos az idézet második felének magyar fordítása nem tud utalni arra a hermeneutikai premisszára, amelyre a regény, a film és jelen szöveg is építkezik: hogy az Én nem létezhet a Másik nélkül, mert az egyik a másikat, a saját az idegent már mindig is magában foglalja – magába fordítja.

2 F. R. DAVID, *Words = Call Me by Your Name: Original Motion Picture Soundtrack*, Madison Gate Records, 2017.itunes.apple.com/us/album/call-me-by-your-name-original-motion-picture-soundtrack/1300430864 (Letöltés ideje: 2019. január 30.)

énen-kívüliségről vagy énen-belüliségről. Vagyis Oliver és Elio a szubjektivitás mátrixán belül *létbe szólítódnak, levésbe hívódnak a Másik neve által*; szerelemük elkülönöződésekor pedig a Közbenjáró, az Apa³ záró beszédaktusa biztosítja Eliót, hogy az valójában nem veszett el: Oliver szerelemnyoma *már mindig is belül lévő Másikként* folytonos jelenvalósággal bír.

A szavakról való akképpeni gondolkodásunk, beszélt nyelviségükben és írott anyagságukban egyaránt, hogy (jelen)létet jelölnek – pontosabban képeznek meg, tehát operatív-konstitutív jelleggel bírnak – diszciplináris paradigmaváltáshoz vezetett, amelyre azóta is „nyelvi fordulatént” hivatkozunk.⁴ Ezt a humántudományok területén számos további „kulturális fordulat” követte, így például térbeli, translációs vagy performatív,⁵ amelyek tudományköziséget és azok konceptuális doménjait átültető, kevésbé önazonos, egymást – Derridával szólva – „bűnrészességben”⁶ felold(oz)ó transzdiszciplinaritást eredményeztek. Különös figyelmet fordítva tehát a *Szólíts a neveden* nyelviségére, jelen tanulmány célja, hogy a nyelv mediális funkcióira három szubjektivitáson keresztül ugyancsak három, diszciplinárisan liminális szempontból mutasson rá: (1) szociolingvisztikailag a *térbeli* fordulatra, miszerint Oliver (a Másik) az archetipikus amerikai beszédmintáit mutatja; (2) médiaantropológiailag a *transzlációs* fordulatra, miszerint Elio (az Én) létét-lényét az írás anyagságán keresztül artikulálja; és (3) genderelméletileg a *performatív* fordulatra, miszerint az Apa (a Közbenjáró) heteronormatív és patriarchális ellenszkrípteket visz színre.

OLIVER, A MÁSIK (KI)TERESÍTÉSE

Oliver (Armie Hammer), hogy befejezze doktori értekezését, az Apa zsidó-amerikai tudományos segédjeként érkezik az észak-olaszországi nyárba, ahol egy többnyelvű, poliglott családi kontextusban találja magát. Amerikaiaként másképp beszél és viselkedik, mint az őt körülvevő olasz-francia-német-zsidó nyelvi közösség tagjai. Kaplan „kognitív geográfia” fogalmát segítségül hívva Oliver szituáltsága szó szerint és metaforikusan is térbeliként jellemezhető: nemcsak földrajzilag hagyja el Amerikát és „hatol be” Olaszországba, hanem kognitív tereken is átgrasszál.⁷ Ez úgy értendő, hogy olyan szociolingvisztikai mintákat hoz magával, amelyeknek – a sokrétű amerikai tapasztalattal szemben

3 Elio anyukáját és apukáját nem nevezem nevükön, hogy a gendernormatív szkriptek és azok áthágásai előtérbe kerülhessenek az elemzés során; ennek megfelelően névtelenítem őket, szimbolikus funkciójukat pedig nagybetűsítem.

4 Richard RORTY, *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, 10.

5 Doris BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2016, 23.

6 Jacques DERRIDA, *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences* = J. D., *Writing and Difference*, ford. Alan BASS, Chicago, University of Chicago Press, 1978, 291.

7 Amy KAPLAN, *Manifest Domesticity*, American Literature, 1998/3, 582.

rendszerigénnyel fellépő milleri kanonizációhoz visszanyúló – Kövecses szerint együttállása és következetessége egy olyan intellektuális szingularitás proto- és archetipikus jegyeiként tételezhetők, amelyet Miller „amerikai tudatnak” nevez.⁸

Kövecses a „nyelvi geográfia”⁹ fogalmával írja le azt a jelenséget, miszerint Amerikai dialektusok és nyelvi minták tekintetében eltérő területekre osztható fel; négy régiót elkülönítve ezek a következők: északi, déli, középföldi-belországi és nyugati.¹⁰ Oliver beszédét elemezve kitűnik, hogy fonetikai, lexikai és szintaktikai tulajdonságok tekintetében egybeesik az úgynevezett normatív vagy szabványos amerikaival – az amerikai angol azon „verziójával”, amelyet a mindennapi szociolingvisztikai percepció általánosít. Másképpen: az emberek többsége, ellentétben a nyelvtudósokkal, „sztenderdként” kezeli és felülértékeli; ebből pedig az következik, hogy a szabványos–nem-szabványos különbségtétel ugyan regionálisnak tűnik, ám valójában szociokulturálisan meghatározott.¹¹

Térbelileg és metaforikusan az Én és a Másik közti erőviszony például már a kezdő képsorokban jelen van: Elio fentről, az emeleti ablakból kilógva veti tekintetét Oliverre, akinek egyszerre jelenlévő fölényét és idegenségét Elio tömör, egyszavas francia megjegyzése mutatja legjobban: *l’usurpateur* [a bitorló].¹² Elio számára „bitorlóként” hivatkozni Oliverre annyit tesz, mint regisztrálni a Másik betérését az Én területére – földrajzilag is, mentálisan is. Oliver tehát fenyegeti az olasz–francia–német–zsidó nyelvi közösség egységét azzal, hogy az amerikai angol „sztenderd verzióját” beszéli, mert metonimikus prezenciaként egyúttal az Egyesült Államok hegemonikus szingularitásának kulturális erejét és befolyását is artikulálja. Ezt követően azonban az erőegyensúly időlegesen visszaáll, amikor Elióban tudatosodik, hogy Oliver szintén zsidó gyökerekkel rendelkezik. A megismerés *kognitív folyamata* ez, amely által a Másik idegenségtapasztalata feloldódik az Énben és annak részeként, énen-belülként, már önmagaként mutatkozik meg.

Fonetikailag ugyanezen erődinamika figyelhető meg Oliver esetében is. Főszereplőink egyik fontos beszélgetésében, amelyben Oliver elmondja Eliónak, hogy egy kis újangliai városból jön, Oliver egyben azonosul is Elio pozíciójával és megnyugtatólag jelenti ki, hogy tudja, milyen kívülállónak lenni.¹³ Kövecses szerint az általános amerikai olyan „megfoghatatlan kifejezés”,¹⁴ amely a nyugati és a középföldi-belországi régiókra vonatkoztatható, és olyan nyelvi jelenségek jelölik ki, mondhatnánk: határolják, mint a rotikusság, vagyis az /r/ kiejtése; a zárhang, vagyis a /t/ és /d/ összevonódása; és a

8 Perry MILLER, *The New England Mind*, New York, Macmillan, 1939, 309.

9 KÖVECSES Zoltán, *American English: An Introduction*, Toronto, Broadview Press, 2010, 582.

10 Uo., 63–74. A „midland”-et középföldiként-belországiaként fordítom.

11 Uo., 80–81.

12 James IVORY, *Call Me by Your Name*, Sony Pictures, 2017, 2. scriptslug.com/assets/uploads/scripts/call-me-by-your-name-2017.pdf (Letöltve: 2019. január 27.)

13 Uo., 8.

14 KÖVECSES, *i. m.*, 52.

nazalitás, vagyis a hosszú és lapos magánhangzók rezonanciája.¹⁵ Új-Anglia azonban regionálisan Északhoz tartozik, amelyet – ellentétben a normatív amerikai angollal – a nem-rotikus, vagyis az /r/ nélküli, specifikus esetekben pedig éppen az /r/-intrúziós kiejtés jellemez.¹⁶ Ezek a tulajdonságok nem összeegyeztethetők az általános amerikaival, következésképp alulértékelték-lenézettek. Mivel Oliver beszédmintái ezeket a jegyeket nem mutatják, épp ellenkezőleg: konzisztensek a sztenderddel, ezért korábbi *geográfiai pozíciója* egyben jelzi is a nyelvi normákhoz való alkalmazkodás nyomását. Így elmondható, hogy Elióhoz hasonlóan, csak éppen fordított irányban, az el-elcsúszó, folyton mozgásban lévő Én-Másik relációk Oliverre ugyanúgy érvényesek.

Lexikailag és szintaktikailag Oliver egyik időre vonatkozó szófordulata, a „Later!”, paradox módon, mintegy „térbeli” fontosságra tesz szert: egyrészt szövegi ökonómiáját tekintve, másrészt azért, hogy összesen tizenegy alkalommal hangzik el a film szövegterében.¹⁷ Ez az egyszerű, rövid „szöveghegy” értelmezhető nominális alakként és részleges mondatként is. A jelenségre „nyelvi ökonómiaként” hivatkozva Kövecses amellett érvel, hogy a „rövid alak” és a „jelentéstranszparencia” olyan jellegzetes tulajdonságai az amerikai angolnak, amelyek az amerikai énképet történetileg meghatározó értékekben, így például a pragmatizmusban és a racionalításban gyökereznek.¹⁸ Elio szemszögéből azonban az elköszönés ezen informális módja épp az ellenkezőjét éri el: nyelvileg, tónusában valóban amerikai; szemantikailag, időmegjelölésben viszont meglehetősen homályos. Olyannyira, hogy Elio egyfajta felsőbbrendűséget, annak *arrogante*¹⁹ érzetét véli felfedezni Oliver hozzáállásában. Habár a filmes diskurzus rövid találkozások és zavaros szubtextusok mentén a főszereplők szerelmének ökonomikus narrálása köré szerveződik, Oliver Elióval szembeni, nagyon is heves, de kissé nemtörődöm attitűdje ellentmond az amerikai jellem vélt pragmatizmusának és racionalitásának; ehelyett mindinkább fölényességét látszik megalapozni, amely a film zárójelenetében Elio „szélsőséges nyelvi ökonómiájában” válik reflektálttá: a hallgatásban.²⁰

Következésképp a térbeli fordulat, az eltérő nyelvi közösségek eltérő kulturális tapasztalatainak egymásba-fordításának praxisa az, amely megelőlegezi Elio nyelvhez való viszonyát: az *önfordítást*. Jóllehet a „Later!” szó-mondat a nyelv posztstrukturalista értelemben felfogott konstitutív – a létet kimondó és a szubjektumot megszólító – szerepét

15 Uo., 63–74.

16 Uo., 64–67.

17 Nehéz visszaadni az amerikai „Later!” szófordulat jelentését, mert kommunikatív szituációtól és nyelvi környezettől függően más-más jelentésárnyalattal rendelkezhet; a film kontextusában a kicsit szlengesen-lezseren hangzó „Csá!”-ként vagy „Hali!”-ként, de az egészen finom-visszafogott „Akkor majd később!”-ként vagy „Akkor szia!”-ként is fordítható.

18 Uo., 166–168.

19 IVORY, *i. m.*, 14.

20 KÖVECSES, *i. m.*, 173.

tükrözi, mégis a translációs fordulaton keresztül láthatjuk majd igazán, ahogy a nyelv anyagiságán és az írásaktuson át előhívott én életbe-írottága jelenvalóvá lesz.

ELIO, AZ ÉN FORDÍTHATÓSÁGA

Elio (Timothée Chalamet) az Apa fiaként, Oliverhez hasonlóan, szintén egy többnyelvű, poliglott kontextusban szituálódik. A nyelv médiumának énantikuláló funkciója azonban, Oliver beszédaktusaival ellentétben, írásosságban van jelen. Ilyenformán nem meglepő, hogy Elio a filmben folyamatosan könyveket olvas, illetve jegyzeteket és zenei átiratokat készít. Esetében tehát identitásának megképzése anyagszerűségében megy végbe: kognitív szövegeinek fizikaiba fordításával, azaz gondolatainak szavasításával, létezésbe írja magát.

Mezei a „materiális inskripció”²¹ fogalmával mutat rá arra (is), hogy a fordítást már mindig, eleve az a vélt hierarchikus kapcsolat és erőviszony határozza meg, amely a forrás- és a célszöveg között feszül. Ennek implikációja, hogy az Én és a Másik közötti fordításviszony középpontjában a másodlagosság és az idegenség látszólagos tapasztalatai állnak: annak érzete, hogy egy feltételezett „transzcendentális jelölő”²² megelőzőleg már jelen van, amihez képest végbemegy az elkülönböződés. Ugyanakkor pontosan egy *a priori* eredet(i) vagy esszencia metasingularitása az, amelyet a posztstrukturalista paradigmán belül értelmezett lét vagy megismerés egy dekonstrukciós gesztussal negál; merthogy a kulturális szövegek jelentései nem rögzítettségben léteznek, sokkal inkább fogalmi asszociációk folyamatosan elcsúszó, diszkurzív hálózataként működnek. Amennyiben erre a folyamatra, Kittlerhez hasonlóan, mi is az ember és jelölő közötti kapcsolat episztemológiai töréseként tekintünk,²³ akkor a kortárs médiaantropológia egyik premisszája is megmutatkozni látszik: *a humán ágenciát felülírja a nyelv önműködése*, annak aktív és konstitutív tulajdonságai.²⁴ Innen nézve nemcsak arról van szó, hogy nem tekinthetünk úgy a nyelvre, mint passzív közvetítőre, inkább mint a lét(ezés) hordozójára, hanem arról is, hogy az identitás közölhetősége kikerül a szubjektum hatalma alól és diszkurzív erőkhöz adja át magát – Elio, ahogy a filmcím sugallja, a szerelemi diskurzus életbe hívásának.

Három jelenet különíthető el a narratívában, amelyek a translációs fordulatot filmivé teszik: (1) a zongorajelenet, amely a főszereplők közti interakciót elindítja; (2) a naplójelenet, amely az Oliver iránti ambivalenciát közvetíti; és (3) a cetlijelenet, amely Elio szerelmét explikálja. Az első alatt Elio a zongoránál ül és azt a zenét játssza, amely-

21 MEZEI Gábor, *Fordítás és anyagiság – Szabó Lőrinc műfordításai*, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2016, 51. doktori.btk.elte.hu/lit/mezeigabor/diss.pdf (Letöltve: 2019. január 28.)

22 Friedrich KITTLER, *Discourse Networks*, ford. Michael METTEER, Chris CULLEN, Stanford University Press, 1990, 11.

23 *Uo.*, 10.

24 MEZEI, *i. m.*, 94, 104, 117.

hez korábban a gitárját is használta. Oliver észreveszi, hogy így másképp szól, és arra kéri Eliót, játssza el ismét, de változtatások nélkül. Elio figyelmen kívül hagyja Oliver kérését; olyannyira más-más verzióját adja elő ugyanannak a zenedarabnak, hogy szándékosan imitálja Bach vagy Liszt stílusát. A második alatt Elio megbánja, hogy nem tett eleget Oliver kérésének; irányába táplált kettőségérzetét úgy fejezi ki, hogy a naplója két különböző oldalára két különböző sort jegyez be, amely először így olvasható: „I was too harsh when I told him I thought he hated Bach” [Túl durva voltam, amikor azt mondtam neki, hogy biztos utálja Bachot], majd a következővé változik: „what I wanted to say was that I thought he hated me” [amit valójában mondani akartam, hogy szerintem engem utál].²⁵ A harmadik alatt Elio az, aki igorálva érzi magát; hogy enyhítse-megoldja a szituációt, számos cetlit próbál megírni, ám az önkifejezés súlya alatt majdnem mindegyiket összegyűri. A cetlik így változnak: „Please don’t avoid me” [Ne kerülj, kérlek], „Please don’t avoid me. It kills me” [Ne kerülj, kérlek. Megölsz vele], „Your silence is killing me” [Megöl a hallgatásod], „Can’t stand thinking you hate me” [Ki nem állhatom a gondolatot, hogy utálsz], „I’d sooner die than know you hate me” [Inkább meghalok, mint tudjam, hogy utálsz] és „Can’t stand the *silence*” [Nem bírom elviselni a *hallgatást*].²⁶ A végső hangadás – látszólag ellentmondásos módon a már említett Kövecses-féle „nyelvi ökonómia”²⁷ szélsőséges formáját öltve – a beszéd teljes megszűnésében van jelen a vége főcím alatt: Elio csöndjében.²⁸

Látható ebből, hogy a jelenetek szorosan összefonódnak, mert mindhármat az *iteráció* motívuma strukturálja. Elio megszállottá válik. Nemcsak zenei darabokat ír újra és újra, amelyek azt követően másodlagosnak és idegennek érződnek, hanem saját naplóját és cetlijeit is folyton felülírja, amelyek így szó szerint egymásra vetítve olvashatók. A posztmodernitás és a materialitás horizontjaiból tehát Elio folyton változó, el- és átcsúszó identitásformációi, illetve azok megtöbbszörözött, plurális igazságainak episztemológiai bizonytalanságai „palimpszesztszerűen”²⁹ tükröződnek a papírlapon. Ahogy amellett Figal is érvel, az Én és a Másik tulajdonságai szimultán módon íródnak egymásba, a szubjektivitás olyan terét hozva létre ezzel, amelyben saját és idegen, azonosság és másság egyszerre feltételeződik és elveszik, mert azok már mindig, eleve énen-belüliek.³⁰

25 IVORY, *i. m.*, 10–11.

26 *Uo.*, 60–61. Kiemelés tőlem.

27 KÖVECSES, *i. m.*, 166.

28 Fordítás szempontjából mindenképp megjegyzendő, hogy a „note” szó (zene)hangot és jegyzetet-cetlit is jelent, magyarul viszont nincs olyan megfelelője, amely mindkét jelentésértelmet, vagyis a nyelvi akusztikát és az írott materialitást is visszaadná. Esetünkben ez azért releváns, mert Elio zárójelenetbeli elhallgatása [final note] olvasható az Olivernek írt cetlik [notes] végső formájaként is: a hallgatás cetlijeként, vagyis a nem-hangadásnak való hangadásként.

29 MEZEI, *i. m.*, 55.

30 Günter FIGAL, *Fordítáviszonyok: Az idegennel való helyes bánásmód a sajátunkban*, ford. ENDREFFY Zoltán = *Kettős megvilágítás*, szerk. JÓZAN Ildikó, Bp., Balassi Kiadó, 2007, 310–317.

Ez a textuálisan kódolt gyászpozíció az, amely Elio írásaktusaiban megmutatkozik. Ahogy Elio folyamatosan újraírja a zenedarabokat, a naplóját és a cetliket, úgy nemcsak gondolatszövegének inskripciója és törlése megy végbe, hanem az aktus anyagiséga révén szubjektumpozíciójának kijelölése, énjének megértése, vagyis az önfordítás is. Visszont amikor a főszereplők Én–Másik kapcsolata – szerelmük – elkülönböződik, Elio belátja, hogy identitásának nyelvi konstitúcióját, annak diszkurzív artikulációját nem képes írni. Elio esetében a szavak anyagiségükben nincsenek segítségére abban, hogy létbe fordítsa magát; ehelyett, ahogy azt maga a filmcím is reflektálttá teszi, a szavak beszélt-ségükben – beszédaktusként – képesek arra, hogy létbe szólítsák, levésbe hívják az Ént a Másik neve által: Elio Olivert, Oliver Eliót. Hogy szubjektivitásaik egymást feltételezik, azt szépen mutatja a zárójelenet, amelyben Elio Oliver szerelmének elvesztését gyászolja; ugyanakkor a fentebbiekre hivatkozva úgy is mondhatnánk: saját magát, önnön énjét. Mozdulatlan marad, még az Anya hívására sem válaszol, pedig nevén szólítja, mert egy pillanatra minden kimetsződik: az én, a szerelem és az idő is. A következőkben – folytatva a gondolatmenetet a performatív fordulattal – arra szeretnék rámutatni, hogy végül az Apa *gendernormativitást* kihívó monológja mint beszédaktus lesz az, amely közben tud járni Elio gyászának enyhítésében.

APA, A KÖZBENJÁRÓ SZÍNREVITELE

Az Apa (Michael Stuhlbarg) funkciója nyelviségében abban különbözik Oliver (ki)teremtett vagy Elio fordíthatatlan szubjektivitásától, hogy egy olyan performatív, normatív genderszkripteket felforgató monológ beszédhelyzetében szituálja magát és Eliót, amelynek célja, hogy fia gyászát szerencsésen el tudja terelni az ellenkező irányba: a boldogság felé. Minthogy az elkövetkezőkben a szöveg szoros olvasását végzem, fontos látnunk a monológ átiratából vett idézeteket, amelyeket fogalmi indexekkel láttam el, azok kulcsszavait és kifejezéseit pedig kiemeltem.

BOLDOGSÁG	You're too smart not to know how rare , how special , what you two had was. [...] He was <i>good</i> , and you were both <i>lucky</i> to have found each other, because you too are good . [...] Nature has <i>cunning</i> ways of finding our <i>weakest</i> spot.
GENDER	Just remember : I am here. [...] And perhaps it's not to me that you'll want to speak about these things.
SZEXUALITÁS	<u>But feel something you obviously did</u> . Look —you had a <i>beautiful friendship</i> . Maybe more than a friendship. And I envy you. In my place, most parents would hope the whole thing goes away, to pray that their sons land on their feet.

GENDER	But I am not such a parent .
BOLDOGSÁG	In your place, if there is <i>pain</i> , nurse it. And if there is a flame, don't snuff it out. [...] We rip out so much of ourselves to be cured of things faster, that we go bankrupt by the age of thirty and have less to offer each time we start with someone new. But to make yourself <i>feel</i> nothing <u>so as not to feel</u> anything— what a waste!
GENDER	<u>Have I spoken out of turn?</u> <u>Then let me say</u> one more thing. It will clear the air.
SZEXUALITÁS	I may have come close, but I never had what you two had. Something always held me back or stood in the way. How you live your life is your business.
BOLDOGSÁG	Remember, our <i>hearts</i> and our <i>bodies</i> are given to us only once. [...] Right now there's <i>sorrow</i> . <i>Pain</i> . Don't kill it and with it the <i>joy</i> you've felt. [...]
GENDER	<u>I will have been a terrible father if</u> , one day, you'd want to speak to me and felt that the door was shut, or not sufficiently open. ³¹

Ahogy Bollobás írja, a performativitás alapja, hogy a nyelv cselekvésként [action] és a ráhatás eszközeként tételeződik,³² amelyre már utaltam, amikor Elio önfordításának sikerületlenségét összekötöttem a nyelv önműködésével és aktív ágenciájával, amely így létképző-konstitutív szerephez jut. Mindezek, kiváltképp az „akció” és a „ráhatás”, a

31 IVORY, *i. m.*, 88–91. Kiemelések tőlem, amelyekkel a *kulcsszavakat*, a **hangsúlymódosítókat**, valamint a **szuperudvariasság-hiperkorrektséget** szöveghelyeit igyekeztem jelölni. A monológ idézett részei magyarul: „[BOLDOGSÁG] Túl *okos* vagy ahhoz, hogy ne tudd, milyen *ritka* és *különleges* volt a kapcsolatotok. [...] Oliver *jó* volt. *Szerencsések* vagytok, hogy egymásra találátok, mert mindketten *jók* vagytok. [...] A természetnek *ravasz* módjai vannak arra, hogy kifürkéssze a *leggyengébb* pontjainkat. [GENDER] Ne feledd, én itt vagyok. [...] És meglehet, hogy nem velem szeretnél beszélni ezekről a dolgokról. [SZEXUALITÁS] De nyilvánvalóan éreztél valamit. Figyelj, *szép barátságotok* volt. Talán több is annál. És ezért irigyellek. A helyemben a legtöbb szülő abban reménykedne, hogy az egész elmúlik, és imádkoznának, hogy a fiuk majd megtalálja a helyét. [GENDER] De én nem ilyen szülő vagyok. [BOLDOGSÁG] Ha most *fájdalmat* érzel, ápolod. Ha lángol benned valami, ne oltsd ki. [...] Annyi mindent kitépünk magunkból, hogy gyorsabban meggyógyulhassunk, hogy harminc évesen érzelmi csődbe jutunk, és valahányszor újrakezdjük valakivel, egyre kevesebbet tudunk adni magunkból. De rákényszeríteni magad, hogy a semmit *érezd* olyan, mintha egyáltalán nem *éreznél* – micsoda pazarlás! [GENDER] Nem helyénvaló, ahogy beszéltem? Akkor tisztázásképpen hadd mondjak még valamit. [SZEXUALITÁS] Talán álltam már hozzá közel, de sosem volt részem olyasmiben, mint nektek. Valami mindig visszatartott vagy az utamban állt. A te dolgod, hogyan éled az életed. [BOLDOGSÁG] Ne feledd, hogy *szívet* és *testet* csak egyszer kapunk. [...] Most *szomorúság* van. *Fájdalom*. Ne harcolj ellenük, mert akkor a velük együtt járó *örömet* is megölöd. [...] [GENDER] *Borzalmas* apa lennék, ha egy nap beszélni akarnál velem, de úgy éreznéd, hogy csak zárt vagy nem megfelelően nyitott ajtóba ütközöl.”

32 BOLLOBÁS Enikő, *They Aren't, Until I Call Them: Performing the Subject in American Literature*, Frankfurt am Main, Lang, 2010, 15.

posztstrukturalista regiszterben a beszédaktus-elmélet kulcsszavaiként fordítódnak, amelyek ontoepisztemológiai szereppel bírnak, hiszen felforgatják a jelölő és a jelölt közti önazonos kapcsolatot azáltal, hogy referencialitás-rámutatás helyett megvalósítják-létrehozzák magát a dolgot.³³ Másképpen: a reprezentáció és a tényleges közti különbségben való létezés és tudás tarthatatlanná válik; ehelyett a valóság és az igazság olyan nyelvileg „szubjunktív módon” fogalmazódnak újra, amely „pótvalóságot” strukturálva szimulákrumként működik.³⁴ Vagyis a performatív szkriptek nem valósnak vélt igazságfeltételek függvényei, hanem olyan beszédaktusok, amelyek a szerencsét – a sikerültséget és a hatásosságot – célozzák igaz–hamis tényállások közlése helyett.³⁵ Ebből következően látszik, hogy az Apa monológja valóban performatív értékkel bír, hiszen képes az igazság egy olyan verzióját hatásosan kimondani, ezáltal annak autentikusságát mint való(di)ságot Elio szubjektivitására „rámondani”, amely úgy tud közbenjárni fia szerelemvesztésében, hogy gyászára a boldogság feltételeként tekint.

Fogalmi szinten a boldogságon túl a gender és a szexualitás indexei is hasonlóképpen szövik át az Apa beszédét. Ugyan Kövecses megjegyzi, hogy egy kommunikatív szituáció nyelvi regiszterét meghatározhatják kontextuális, topikális, mediális és diszkurzív elemek, kettős fogalompárokra épülő elemzése – így például komplex, emelkedett *vagy* egyszerű, józan; informális, interakciós, beszélt *vagy* formális, információs, írott – nem fektet kellő hangsúlyt olyan szociokulturális tényezőkre, mint gender, életkor, etnicitás vagy képzettség.³⁶ Amikor igen, kifejezetten a genderidentitás és a szexuális orientáció eseteiben, megfigyelhető, hogy azok olyan egyszerűsítésekhez és általánosításokhoz vezetnek, amelyek a patriarchális heteronormativitás felülről, hogy úgy mondjam, ránk ruházott metaigazságaihoz alkalmazkodva azokat csak megismételni tudják.

Kövecses szerint a genderbinaritás mentén megmutatkozó kommunikatív és stilisztikai különbségek a nyelv fonetikai, lexikai és szintaktikai tulajdonságaiban érhetők tetten.³⁷ Lakoffra hagyatkozva öt jellemzőt különít el, amelyek inkább tűnnek femininnek, mint maszkulinnak, utalva arra, hogy beszédjük alapján nők és férfiak megkülönböztethetővé válnak; ezek a következők lennének: (1) kérdésintonációs kijelentések, (2) töltelékek és visszakérdezés, (3) hangsúlymódosítók, (4) hiperkorrektség és (5) szuperudvariasság.³⁸ Amennyiben e *gendernormatív paradigmán belül* olvassuk a monológot, akkor a hangzás, a szavak és a mondatok azt indikálják, hogy egy női alany viszi színre:

33 Uo., 29.

34 Uo., 54–55, 62.

35 J. L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962, 12–14. Kicsit sajnálatos, hogy a „felicity” [boldogság] austini értelmében nem adható át igazán magyarul, mert szépen ellenpontozná Elio filmvégi állapotát, ami a „grief” [gyász] szóval írható le. Magyarul boldogságfeltételek [felicity-conditionals] helyett – az érthetőség kedvéért – csak sikerültségről, szerencséről és hatásosságról tudunk beszélni.

36 KÖVECSES, *i. m.*, 78–80, 105–115.

37 Uo., 105.

38 Uo., 79.

az Anya. Lexikailag az olyan *szavak*, mint a „special” [különleges], a „lucky” [szerencsés], a „cunning” [ravasz], a „weakest” [leggyengébb], a „beautiful” [szép], a „pain” [fájdalom], a „feel” [érez], a „hearts” [szívek], a „bodies” [testek], a „sorrow” [szomorúság], a „joy” [öröm] vagy a „terrible” [borzalmas] explicit módon utal(hat)nak szakításra vagy kapcsolatelhalásra, amelyek sztereotipikusan női magánbeszélgetések és lányos eszmecserék témái, hiszen a maszkulin ideálokkal szembenemő sebezhetőséget és törékenységet foglalnak magukban. Szintaktikailag az olyan kifejezések, mint a „how rare” [milyen ritka], a „how special” [milyen különleges], a „too smart” [túl okos], a „you too are good” [te is jó vagy], a „such a parent” [olyan szülő], a „what a waste” [micsoda pazarlás], a „Just remember” [Ne feledd], a „Look” [Figyelj] vagy az „And perhaps” [És meglehet] a **hang-súlymódosítás** intenciói; az olyan kifejezések, mint a „But feel something you obviously did” [De nyilvánvalóan éreztél valamit], a „so as not to” vagy az „I will have been a terrible father” [Borzalmas apa lettem volna] a hiperkorrekttség formái; az olyan kifejezések pedig, mint a „Have I spoken out of turn?” [Nem helyénvaló, ahogy beszéltem?] vagy a „Then let me say” [Akkor hadd mondjak még] a szuperudvariasság jelölői. Fonetikailag a szavak és a kifejezések intonációi csöndesek és elnyújtottak, ezáltal bizonytalanságot és megerősítésvágyat sugároz(hat)nak, amelyeket sztereotipikusan felfogva a patriarchális erőviszonyoknak alárendelődő nőiség nyelvi-beszédbeli artikulációjaként „olvashatunk”.

Mindezek ellenére tudjuk, hogy a monológot az Apa viszi színre. Jóllehet a fentebbi formaiságok egyszerű megfordítása nem lenne elegendő ahhoz, hogy a beszédaktus mintegy kihívja és felforgassa a patriarchális-heteronormatív szkriptek igazságait, az viszont igenis a paradigmaváltás igényével fellépő szubverzív tett, ha önreflexív módon hivatkozunk és kérdezzünk rá saját társadalmi szerepeink általános elvárásaira. Mivel az Apa így jár el, ezért közben tud járni, hogy a (szerelmi) diskurzusból kiiktatódjának a gender és a szexualitás normatívái. Ugyan szövegem térbeli kötöttsége miatt nem tudom részletesen tárgyalni a kettő interszekcionális viszonyait, amelyek a szubjektumok társadalmi rendben elfoglalt pozícióit a „különbség kulturális szkriptjei”³⁹ szerint hegemonikusan strukturálják,⁴⁰ záró megjegyzésként mégis utalnék arra, hogy az apai beszédaktus olyan szexuális szubtextust hordoz, amely feltételezhetően párhuzamba állítja Elio Oliver iránti érzelmeit a jelenben, amely több volt egy szépbaráti viszonymál, és az Apa múltbéli szexuális orientációját, amelyet nem tudott kifejezni, mert valami mindig visszatartotta vagy az útjában állt; most viszont, a monológ jelenében, sikerül hatásosan kifejeznie, hogy szülőként már nem reméli, hogy az egész elmúlik.⁴¹ Az Apa tehát nemcsak Elio szubjektivitásának boldogságában jár közben, hanem önnön szexualitását és

39 Sidonie SMITH, *Subjectivity, Identity and the Body in Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington, Indian University Press, 1993, 21.

40 Neil CAMPBELL, Alasdair KEAN, *American Cultural Studies: An introduction to American Culture*, New York, Routledge, 1997, 183–184.

41 IVORY, i. m., 90–91. Ehhez lásd a monológ idézett szöveghelyeinek magyar fordítását a 30. jegyzetben.

(az) ahhoz való (társadalmi) viszony(á)t is felülvizsgálja. Így az apa–fia közti zárójelenet egyrészt negálja a patriarchális szkriptek gendernormatív pozícióját, miszerint a feminin és a maszkulin beszéd nyelvileg elkülönül, másrészt a diszkrimináció szkriptjeinek heteronormatív pozícióját, miszerint a szexuális orientáció éppen hogy nem különbözhet el, mert nem újraírható, nem újrafordítható, vagyis nem fluid. Voltaképpen arról van szó, hogy a genderidentitás „előre beállított kompartmentjei” és a szexuális orientáció „normalitása”⁴² között (ellenében!) mediátori funkciót tölt be az Apa, *színre véve, levésbe hívva és létbe szólítva azt, ami már mindig is énen-belüli, előíratlan és feltétlen: a szerelmet.*

FORDULATOK, FOGALMI ÁTKAPCSOLÓDÁSOK

Összegzésképp elmondható, hogy a nyelv medialitásának három, diszciplinárisan liminális funkcióját kíséreltem meg kifejtetni. A nyitó rész Olivert a *kognitív geográfia* fogalmával teresítette ki mint a folyton elkülönülő, de mindig is énen-belüli Másikat; a következő rész Eliót a *materiális inskripció* fogalmával fordította az Én hallgatásába; a záró résznek pedig az Apát sikerült a *performatív szkript* fogalmával gender és szexualitás között határos közbenjáróként színre vinni. A posztmodern és a posztstrukturalista elméleti keretek e három fogalmára támaszkodva tanulmányom célja az volt, hogy a való(di)ságot és a szubjektivitást megképző Én–Másik relációk (szerelmi) diskurzusára támaszkodva bizonyítsa: a szociolingvisztika, a médiaantropológia és a genderelmélet eltérő, mégis össze- és átkapcsolódó konceptuális doménjai egymásra vetítve is feltérképezhetők, olyan tudományközi és transzdiszciplináris kulturális fordulatokra rámutatva, mint (1) a *térbeli*, (2) a *transzlációs* és (3) a *performatív*. Mindezek tekintetében kiemelendő, hogy az olyan jövőbeli tudományos értekezések, amelyek a kulturális jelenségeket és azok hozzáférhetőségét pluralisztikus módon interrogálják, képesek egy megfelelően kibővített, diszciplináris kereteken átívelő teret létrehozni, amely a kultúratudományos kritika horizontjait bővítheti. Jelen szöveg hasznára válna, többek között, ha a *Szólíts a neveden* kulturális és filmes narratívájában az emlékezet-emlékezés kérdéskörének fontosságát további elemzések helyeznék kilátásba, így újrafordítva és átértékelve – ahogy Bollobás fogalmaz – az Én megmásításának és a Másik kisajátításának⁴³ diszkurzív folyamatát.

42 CAMPBELL, i. m., 191.

43 BOLLOBÁS Enikő, *Fabulae of Old and New: New American Studies and the Postmodern Episteme*, Hungarian Journal of English and American Studies, 2001/7, 39-56, 51. Kiemelés tőlem.

Stevlik Csilla Barbara (1995) Szerencs. A Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának angol-magyar osztatlan tanárszakos hallgatója.

Stevlik Csilla Barbara

■ A HAMLETI ŐSKÉP KORTÁRS FELHASZNÁLÁSA IAN MCEWAN *DIÓHÉJBA ZÁRVA* CÍMŰ KISREGÉNYÉBEN

William Shakespeare *Hamlet* című tragédiája világirodalmi klasszikus, amely számos szépirodalmi alkotás létrejöttében szolgált kiindulópontként. Az összöveget használta fel például Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című drámájában, illetve 2016-ban kiadott, *Dióhéjba zárva*¹ című művében Ian McEwan, angol író is. Az utóbbi szöveg recepcióját tekintve külföldi és magyar publikációk egyaránt tárgyalják az alapszöveg és kortárs újraértelmezésének kérdésköreit, ám ezen írások száma egyelőre meglehetősen csekély.

Tukacs Tamás kritikájában² többek közt a mű mottójául választott *Hamlet*-idézetet vizsgálja az eredeti, angol szövegben szereplő „I could be bounded in a nutshell” kifejezés kapcsán. A szerző kifejti, hogy a *Dióhéjba zárva* a Shakespeare-idézet *bounded* ’kötve lenni’, ’kötöttségek közt élni’ és az *in a nutshell* ’egy dióhéjban’ jelentésű komponenseivel egyaránt utal saját formai és tartami sajátosságaira, hiszen a befogadó viszonylag rövid szövegből, mintegy kétszáz oldalból értesülhet a narrátor kötött, anyaméhbe zárt helyzetéről. A kritika írója pozicionálja is az elbeszélőt, hiszen az előzményirodalomból vett hamlet-i figurákkal rokonítja, akik a magzat-Hamlet előképeiként vetették föl a világtól való elzárkózás kontra felelősségvállalás erkölcsi dilemmáját (lásd például Orwell Jónás-értelmezését *A cethal gyomrában* című esszéjében). Tukacs Tamás a McEwan-regény narrátorának létértelmezési kérdéseit is vizsgálja. Szerinte a mű nemcsak a lét és a nemlét dilemmáját veti fel, de a lét milyenségét is elemzi, illetve az anyaméhbe zárt egyén saját identitásának meghatározására tett kísérleteit egyaránt tárgyalja. A magzat-narrátor, helyzetéből adódóan pusztán biológiailag képes önmagát anyja és apja génállományának kombinációjaként definiálni, hiányzik a reflexió a Másik róla alkotott képére, hiszen a regényvilág szereplői aligha vesznek tudomást létezéséről.

1 A főszövegben szereplő idézetek az alábbi kiadásból származnak: Ian McEWAN, *Dióhéjba zárva*, ford. LUKÁCS Laura, Budapest, Scolar Kiadó, 2017.

2 TUKACS Tamás, „Csak ne volnának rossz álmaim”, KULTer.hu, 2018.04.13. <http://kulter.hu/2018/04/csak-ne-volnának-rossz-almaim/> (Utolsó letöltés: 2019.04.24.)

Alicia Muro írásában³ a magzat-narrátort antihősként, a narrátor anyját viszont tetterre kész, az események alakításában aktívan részt vevő karakterként értelmezi. Interpretációja alapjául az arisztotelészi klasszikus hős fogalmával állítja szembe az antihőst, aki előbbihez képest nem rendelkezik olyan értékekkel, mint a bátorság, erkölcsi tisztaság, illetve nem képes és nem is vágyik az adott helyzet jobbá tételére, ekképpen válik mintegy paródiájává a klasszikus hősnek. Muro argumentációjában kiemeli, hogy a befogadó az elbeszélő cselekedeteinek bemutatása helyett többnyire csak elmélkedéseiről olvashat, noha e megállapítás az ősképp, Hamlet esetében is releváns lehet, hiszen a dikció a drámaszövegben is hangsúlyosabb az akciónál. A tanulmány a McEwan-regény *Hamlet*-allúziói között említi utalásait a dráma műfajára, hiszen a regény szövege értelmezhető egy hosszabb monológként is, illetve a voyeurizmus fogalmát is alkalmazhatónak véli, mivel az elbeszélő „megfigyelői” pozícióban van, tehát hasonul a színházi előadások befogadóihoz, így lehetőségei a szövegvilág cselekményébe való beavatkozásra erősen korlátozottak. Ezek mellett a szerző az összefüggéshez kapcsolhatónak tartja Norvégia és a dán ételek említését, illetve az anya, Trudy borfogyasztását is.

A Dióhéjba zárva hazánkban a Scolar Kiadó gondozásában jelent meg, a borítón Papp Rita munkájával. Az élénk, vérpiros lapon a szerzői név és a cím paratextusain kívül egy rajzot is láthatunk: egy magzatot az anyaméhben. Megfigyelhető azonban valami különös az ábrázolásban, a magzathoz kapcsolódó köldökzsinór ugyanis, melynek biológiai szerepe az anyával való összeköttetés lenne, ez esetben egy furcsa, talán dugóhúzóra emlékeztető tárgyban végződik. Ahogy fentebb már említettem, a mű viszonylag korán, már a paratextusokkal, a címmel és a mottóul választott *Hamlet*-idézzel kijelöli a befogadás egy lehetséges módozatát, a Shakespeare-mű felőli olvasás lehetőségét. Írásomban én is azt szeretném vizsgálni, hogy hogyan képezi meg a szöveg a Hamlettel rokon elbeszélőt, illetve, mennyiben értelmezhető a kisregény a világirodalmi ősképp felől. Nemcsak a paratextusok, de a főszöveg is számos utalást tesz Shakespeare művére. Több esetben nem szükséges komoly fáradozásokat tenni az intertextuális utalások felfedezésére, erre példaként említhetőek a Muro által említett mozzanatok mellett a szereplők nevei is. Az inkább terhes, mintsem várandós anya neve Trudy, aki éppúgy viszonyt folytat egykori férjének fivérével, Claude-dal, mint azt Hamlet anyja, Gertrud teszi Claudiuszal. Trudy azonban nem él királynéként, egykori férjével töltött házasságuk emlékét születendő gyermekükön kívül csupán a valaha közösen lakott ház kaotikus állapota őrzi. Trudy kosz, hűtőben bűzlő romlott ételek és felhalmozott szemét között éli terhessége mindennapjait. Kiderül, hogy Claude gyakori látogató a nőnél, Trudy pedig egyáltalán nincs tekintettel terhességének előrehaladott állapotára, rendszeresen nagy mennyiségű alko-

3 Alicia MURO, *Hamlet Upside Down: Ian McEwan's Nutshell as a Modernization of Shakespeare's Hamlet*, 6th International Conference on Literature, Languages, Humanities and Social Sciences, 2017. https://www.researchgate.net/publication/327768006_Hamlet_Upside_Down_Ian_McEwan's_Nutshell_as_a_Modernization_of_Shakespeare's_Hamlet (Utolsó letöltés: 2019.04.24.)

holt fogyaszt, másnaposságát gyógyszerekkel kezeli, valamint a mű egészében hangsúlyos szerepet kap aktív nemi életük.

A házban Claude mellett gyakori látogató a születendő gyermek apja, John Cairncross is, akivel azonban Trudy végletesen elutasító, egyedül a férfi távozásának pillanata hozza izgalomba. A narrációból az derül ki, hogy John reménytelenül szereti Trudy-t, aki viszont sem mint születendő gyerekük apját, sem mint költőt nem tudja értékelni John, aki szintén jelentéssel bír. A *cairn* angol kifejezés magyarra *kőhalom*ként fordítható, ennek tudatában erősödhet a *Hamlet*tel való párhuzam: McEwan a shakespeare-i hagyomány azon mozzanatát használja fel, melyben az apa, a király meggyilkolása megtörténik. Cairncross „keresztje” tehát már a mű elején, nevének értelmezésével feltárulhat előttünk.

A magyar fordítást olvasók a kisregény transztextuális utalásait nemcsak a nevek szintjén ismerhetik fel könnyedén, de a fordító által készített lábjegyzetek is segítséget nyújtanak felfejtésükhöz. Ezek között több esetben szépirodalmi művekre történő utalások fedezhetők fel, így például a *Hamlet* mellett az *Ulysses*re is. A szépirodalmi hivatkozások mellett a magyar nyelvű kiadásban aktuális közéleti események is említésre kerülnek, a kétezres évek terrortámadásai (98.) mellett egy szövegheleynél (86.) még egy magyar vonatkozású cikkre vezető linket is találhat az olvasó arról a 2015-ben történt tragikus eseményről, amikor Ausztriában több mint ötven illegális bevándorló holttestét találták meg egy furgonban. Azzal, hogy a lábjegyzetek nemcsak szépirodalmi intertextusokat magyaráznak didaktikusan, hanem közéleti, és nem egyszer tudományos jelenségek is (mint a Doppler-effektus vagy Schrödinger macskája), nyilvánvalóvá válik, hogy a magyar fordító, Lukács Laura nem bízta az olvasóra az utalások értelmezését, nem enged számára egyetlen perc internetes böngészést sem. Ezzel kevesebb kihívást teremt az olvasónak, kényelmessé és passzívvá teszi őt. A korábbiakban idézett idegennyelvű szakirodalom⁴ alapján is megállapítható, hogy az eredeti, angol nyelvű kiadásban McEwan nem magyarázza ilyen módon allúzióit, hanem az olvasóra bízta azok felfejtésének elvégzését, amellyel nagyobb kognitív erőfeszítésre sarkallja a befogadót.

McEwan kisregényében nemcsak a gyilkosság morális, erkölcsi súlya nehezedik a szereplőkre, hanem hangsúlyos szerepet kapnak az ambivalens érzelmi viszonyok is. A meg nem született gyermek-narrátor vegyes érzelmekkel viszonyul szüleihez. Trudy felé érzett szeretetét kötelességnek, életben maradásának kulcsaként látja: szükséges muszáj inkább, mint őszinte érzés, két héttel születése előtt egy délután így elmélkedik: „Trudy fagyott etanolt tartalmazó műanyag kockákkal hűsíti a borunkat. Nincs ellene kifogásom. [...] Szeretném hinni, hogy anyám azért ül a napon, mert így gondoskodik a csontjaim növekedéséhez szükséges D-vitamin termelődéséről, hogy azért halkította le a rádiót, mert úgy nagyobb elmélyüléssel merenghet létezésemen, hogy azért simogatja a helyet,

4 Uo.,: “Throughout the whole novel we come across allusions, references, and winks to Shakespeare, which might go unnoticed for some readers but will be spotted by many others.”

ahol fejemet gondolja, mert e gyöngédséggel fejezi ki, hogy szeret. Persze lehet, hogy csak barnulni akar, [...] és hogy csak az előrehaladott terhesség puffadtságához hasonló, kényelmetlen közérzetét igyekszik enyhíteni az ujjai hegyével. Egyszóval, nem vagyok biztos az irántam való szeretetében.” (40.) A naturalista vonásokat hordozó ábrázolásmód végig megfigyelhető. Az elbeszélő a kisregény végén, születése után is dokumentálja ezt az érzelmi kettősséget: „Anyám megmozdít, hogy hosszasan egymásra nézhessünk. Erre a pillanatra vártam. Igaza van apámnak, gyönyörű arc. [...] Azt hiszem, az egész világot látom ebben az arcban. Szép. Szeretetteljes. Gyilkos.” (190.)

A Trudy és a leendő gyermeke apja, John közötti viszony is szembetűnően változik. A nő elutasító hidegsége, közömbössége a szöveg egy pontján féltékenységgé, gyűlöletté formálódik. A férfi ugyanis egy költő társaságában érkezik látogatóba, így Elodie lesz az, aki Trudy John iránti gyűlöletét lángra lobbantja, ő az, aki miatt a gyilkosság tervéből valódi cselekedet lesz. John magabiztosabbá válik és vissza akarja kapni a házat Trudytól, illetve intézkedéseket is tesz a szemét, a kosz eltakarítására, vagyis kész túllépni a múlton. Ez a pozíció megrémíti Trudyt, aki így dacból hozza meg a kegyetlen döntést, miszerint Johnnak meg kell halnia.

A kisregény, noha felvillant olyan jegyeket, melyek alapján könnyen a krimi műfajához sorolhatnánk (a történet végén például megjelenik Allison nyomozó, aki nagyfokú precizitással igyekszik feltárni az ügyet, melyben végül sikerrel is jár), mégis szólnak amellet is érvek, hogy a narrátor *Bildung*jaként értelmezzük a szöveget. Az ő személyiségének formálódásáról (vagy legalábbis az erre való törekvéséről) van szó, arról, ahogy nemcsak fizikailag, de mentálisan is gyarapszik, megismeri környezetének működési elveit. Mentális fejlődése megelőzi a testit, hiszen ő dönti el, mikor születik meg: éppen akkor, amikor Claude és Trudy elmenekülhetne.

Amint korábban utaltam rá, a *Dióhéjba zárva* elbeszélője egy magzat, akinek fejlettségi állapotáról a kisregény elején saját végtagjainak helyzetéről szóló leírásból értesülhet az olvasó. Ez alapján körülbelül a terhesség hetedik-nyolcadik hetében kezdődik a narráció, amely végül az önmagában is jelentésesnek tulajdonítható eseménnyel, a születéssel zárul. Mindebből arra következtethetünk, hogy a *Dióhéjba zárva* mintaolvasója ezt a posztmodern gesztust elfogadó, Shakespeare



drámáját összöveggként (el)ismerő olvasó, aki nemcsak, hogy ismeri a drámát, hanem el is fogadja a kisregény „olvasási szabályzatát”. Biológiai ismeretein túllépve képes elfogadni a magzatot narrátorként, beleegyezik a felkínált kiindulópontba, miszerint a magzat az anyaméhben nemcsak anyanyelvének prozódiaját ismeri fel, hanem szavakat, mondat-egységeket hall és értelmez, képes tudatos reflexiókkal nyomon követni a körülötte zajló valóságot.

A narráció összetettsége miatt a homodiegetikus, illetve az omnipotens narrátor fogalma is csak óvatosan alkalmazható a regény esetében, hiszen míg az elbeszélő részese ugyan az általa elbeszélte regényvilágnak, addig ténylegesen aligha cselekvőképese, a mű majdnem teljes egészében csak megfigyel, leír, elmélkedik. A legtöbb, amit ténylegesen tehet és tesz is, helyzetéből adódóan néhány, az anyjának fájdalmat okozó rúgás, illetve maga a megszületés, amely események persze meghatározó jelentőségűek a szövegvilág történéseiben. Az olvasó kénytelen elfogadni az elbeszélőt úgy, mint aki „mindent” hall, és azt szavakba is tudja önteni, morális ítéletet hoz, képes dönteni saját születésének időpontjáról. Adott valaki a megfigyelői pozícióban, ez a valaki azonban csak úgy „tud” mindenről, hogy közben elválaszthatatlan anyjától, csak általa, az ő testében létezik. Az élethez és így a külvilág információihoz egyelőre csakis Trudyn keresztül juthat hozzá, az ő teste a médium, számára születése pillanatáig nincs közvetlen kapcsolat a szövegvilág valóságával. A narrátor több esetben is beszél interpretációja tévességeinek lehetőségéről, hol a hormonokra, hol az alkoholra hivatkozva, s ezzel a gesztussal elidegeníti az olvasót, akinek ki kell lépnie naiv, hiszékeny szerepéből, hiszen nem biztos, hogy minden a magzat elgondolása szerint történik.

A *Dióhéjba zárva* narrációjában megfigyelhető a cselekvői passzivitás is. A tizenharmadik fejezetben a magzat eldönti, öngyilkos lesz: „Hogy mi a tervem? Claude már nyomul is felém, gyorsan kell cselekednem. Rengünk, nyikorgunk a roppant nyomás alatt. Fülemben magas, elektronikus hang süvít, égő szemem kigúvad. Szükségem van a karomra, kezemre, de alig van hely. Gyorsan kimondom: meg fogom ölni magam. Csecsemő-halál, valójában gyilkosság lesz, melyet nagybátyám meggondolatlan rohama idézett elő [...] Letartóztatják, bíróság elé állítják, elítélik, börtönbe csukják. Félig meg lesz bosszulva apám halála. Csak félig, mert a szelíd Britanniában nem lógnak a gyilkosok.” (126.) Terve azonban az ősképpel szemben nem az isteni parancs által hiúsul meg, hanem fizikailag képtelen megfojtani magát a köldökzsinórral. Ezután néhány oldalon keresztül olvashatóak „nagy horderejű vállalkozásának”, az élni akarásának motivációi: „Én attól félek igazán, hogy lemaradok az életről. Egészséges vágy, vagy mohó kapzsiság, de előbb az életemet követelem [...]. Meg akarom próbálni, lenni akarok valakivé.” (127.) A magzat csak az utolsó, huszadik fejezetben dönt végül úgy, hogy megszületik. Paradox módon épp az élet kezdete jelenti a regény végét, jelen esetben a születés az a döntés, ami a hamleti ősképpnél Claudius meggyilkolása, a bosszú kiteljesedése, a halogatás vége. Az elbeszélő maga dönt úgy, hogy megszületik, amely döntéssel keresztülhúzza Trudy és Claude számításait,

megakadályozza, hogy elmeneküljenek az igazságszolgáltatás elől. Születésével a törvény metaforájává válik, döntésével önmaga szabadságát áldozza fel a két tettes bűnhődésének érdekében. E tekintetben viszont az elbeszélő nem írható le problémamentesen a korábban említett, Alicia Muro által javasolt antihős fogalmával, hiszen cselekvőképessőt, igazságérzete vezeti el döntéséhez, vagyis végső soron bizonyos mértékig illeszkedik az arisztotelészi hősi jellem meghatározásába.

A *Dióhéjba zárva* magzati narrátora anyja méhében részesévé válik Trudy és Claude nemi aktusainak. Többszörösen sérül, ugyanis nemcsak szüleinek egymás iránt tanúsított undorát, apja meggyilkolását és azt kell elviselnie, ahogyan Claude átveszi apja helyét, de saját emberi méltóságában is megsértik. Felelőtlen anyja és a vágyát uralni nem tudó nagybátyja megfosztja őt az egészséges magzati fejlődés lehetőségétől. A magzat tragédiája közös az ősképp, Hamlet tragédiájával, hiszen mindketten képtelenek az anyjuk vágyának elfogadására, amely mindkét esetben az apa fivérének személyében reprezentálódik. Hamlet és a magzat is képtelen feldolgozni, elfogadni ezt. A Shakespeare-dráma harmadik felvonásának negyedik jelenetében Hamlet anyja szemére veti, hogy hogyan képes elviselni Claudiusztól azt, hogy „egérkéjének” hívja. A *Dióhéjba zárva* tizenkettedik fejezetében Trudy értesíti Claude-ot, hogy hatott a mérreg, John meghalt. Claude úgy érzi, hatalmi pozícióba került, örvendezik fivére halálán és üdvözlí új helyzetét, ugyanakkor Trudy is megváltozik. Felmenti önmagát a tett súlya alól, Claude-ot jelöli ki mint bűnelkövetőt, s kettejük között nyers, csípős vita bontakozik ki, Trudy azt akarja, hogy Claude vállalja magára a büntetést, magát áldozatként pozicionálva számonkéri társát, amiért nem érez vele együtt. Claude válasza nem kíméli a nőt: „Drága egérkém, ez borzasztó! Elvesztetted, mondd. Hová a csudába tehetted? [...] Megvan! Az M1-esen hagytad az út mellett, a fűvön fekve, méreggel teli zsigerekkel.” A vitát követően keserű a narrátori elmélkedés: Trudy hiába vádolja szeretőjét, „mégis hevesen kívánja Claude-ot. Valahányszor Claude egérkének hívja, Trudy bizsergő izgalmat érez, gátizmai hidegen összehúzódnak [...] Claude egérkéje! Milyen megalázó. A tenyerén piheg. Parányi házikedvenc. Tehetetlen. Féltős. Megvetendő. Eldobható. [...] Nehéz ellenállni. Kibírja-e? Nő az én anyám, vagy egér?” (120–121.) – teszi fel a súlyos kérdést a Hamlet-magzat, mellyel épp úgy megveti anyját, mint azt Hamlet teszi a dráma említett szöveghelyén. Ezzel a gesztussal Trudy értelmezése bonyolultabbá válik, ugyanis nehezen dönthető el, hogy valóban domináns-irányító jellem-e, aki képes meghozni a végzetes döntést, ténylegesen a kezében van a hatalom, vagy esetleg éppen e jellem kritikája lecsúszott életvitelével, erkölcsi romlottságával, Claude-hoz való ragaszkodásával, illetve azzal, hogy képtelen azonosulni anyai szerepével. A mű zárata inkább az utóbbi nézőpontot erősíti, hiszen az addig az eseményeket csupán „megfigyelő” gyermek éppen azért dönt úgy, hogy megszületik, hogy azzal anyja és Claude tervét megghiúsítsa.

Az eddigiek összegzéseképpen kijelenthető, hogy Ian McEwan regénye felhasználja a hamleti ősképet, de újat is hoz ahhoz képest, hiszen elbeszélője elmélkedéseit saját

létéről, illetve létének milyenségéről, identitásának kereséséről meg-nem-születettsége körülményessé teszi. Lehet-e identitása valakinek, aki biológiailag is csak a Másik által létezhet? Ítélezhet-e az helyesen, aki így, „bezárt” helyzetében csak (többszörösen) torzultan értesülhet a körülötte zajló eseményekről? Bár a szöveg a magzat-narrátorral eleve fiktív valóságot épít fel, mégis úgy tűnik, abból kilépve is értelmezhetők az előbb feltett kérdések, amennyiben elfogadjuk, hogy identitásunk lényegében mindig csak a Másikhoz viszonyítva írható le valamilyennek. Továbbá, a narrátori pozíció miatt a kisregény karakterábrázolása is más lehetőségeket nyit meg az értelmezésre, mint tette azt a hamleti őskép. A magzat-Hamlet elmélkedik mindazon, amiről szűrve ugyan, de értesül, ugyanakkor folyamatosan reflektál is saját megbízhatatlanságára, így elbizonytalanítja az olvasót. Ekképpen válik lehetőséggé az apa, John Cairncross áldozati szerepe, illetve Trudy karakterének két, egymásnak ellentmondó értelmezése, amennyiben egyfelől egyetértünk Alicia Muro elgondolásával és elfogadjuk, hogy Trudy aktív, cselekvő karakter, aki ténylegesen szerepet vállal John meggyilkolásában, másrészt viszont tudomásul vesszük, hogy karaktere függ Claude-tól és iránta érzett vonzalmától. Mindezek mellett releváns elemzési szempont lehet még a magyar kiadás fordítói utómunkálatainak értékelése is. A Scholar Kiadó gondozásában megjelent fordítás a regény utalásainak értelmezését a befogadó helyett végzi el, amely például Tukacs Tamás szerint segíti az „irodalmi referenciák értelmezését”⁵, azonban ez talán kevésbé indokolt olyan irodalmi klasszikus összöveg esetében, mint a *Hamlet*, illetve olyan napjainkban zajló közéleti események említésekor, amelyek nagy médianyilvánosságot váltottak ki.



5 TUKACS, *i.m.*



■ 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

