

## A 20. század a gimnáziumi történelem tankönyvekben

„A történetek sokfélesége hatalommegosztás, amely a történet hatalmát szétozítja a történetek között.”  
(Odo Marquard)

*E dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy három olyan tankönyvről adjak összehasonlító elemzést (egyfajta „trecenziót”), amelyek az 1914-től napjainkig terjedő történelmet foglalják össze, s amelyeket napjainkban a középiskolai oktatásban használnak.*

**A** Magyar Lajos Alapítvány „szürke-sárga” tankönyvéből az eredetileg 1994-ben megjelent munka 2002-es kiadását használtam, s írásom során SZ-nek rövidíttem. *Salamon Konrád* tankönyvét S/- nek rövidíttem majd; ebből a könyvből a 2003-as kiadást használtam. Végül az összehasonlításba bevont harmadik munka a *Kovács-házaspár* által írt, debreceni kiadású tankönyv, mely 2001-ben jelent meg, és K-nak rövidíttem.

### Az első világháború

SZ és K – in medias res – egészen röpké, szikár előszó után a szarajevói merénnyel kezd a tananyagot. S/ azonban két bevezető olvasmányt iktat a tulajdonképpeni tananyag elé. A ‚Miről szól a történet’ című szöveg a maga nemében egészen kiváló olvasmány, mely egyebek mellett bevezeti a hosszú és rövid évszázad fogalmát, mintegy indokolva a ‚rövid 20. század’ (és ezzel a tankönyv) időkereteit. Röviden felvázolja a kor főbb tendenciáit. Felvillantja a szabadság és egyenlőség ellentétét/dinamikáját, kifejti a forradalom fogalmát, használja a tömegtársadalom és tömegember kifejezéseket, pozitívként említi a globalizációt. Az olvasmányt egy remekbe szabott áttekintő ábra zárja a 20. századi pártstruktúráról. (Majd a tankönyv végén is hasonlóan magas színvonalú szöveg lesz – mintegy útravalóként a 21. századra.) A másik olvasmány ‚Elfelejtett előjáték: a mexikói forradalom’ címet viseli. Hallgatólagos megállapodás az ókor utáni egyetemes történelem tanításában – és nem csak Magyarországon –, hogy a nagy nemzetek (angolok, franciák, németek, oroszok, a 18. század végétől az USA és Kína) történetét mutatjuk be, továbbá a szomszéd és környező népek történetét tanítjuk, és az egyéb országok, térségek, így például Spanyolország, Észak-Európa, Latin-Amerika, Egyiptom, India stb. történetével csak akkor foglalkozunk, ha az adott esemény világtörténelmi jelentőséggel bír. Nos, S/ Mexikó bemutatásával kilép ebből a kánonból, bár engem nem győz meg arról, hogy ez az esemény olyan horderejű, melynek valóban gimnáziumi tankönyvben a helye. Egyszerre sok és kevés: sok, ha arra gondolunk, kell-e mindezt tudnia egy középiskolásnak, és kevés, ha abból indulunk ki, összeáll-e a kép Mexikóról (például mi az oka a *Carrezza+Obregón* kontra *Zapata+Villa* ellentétnek). A szerző maga is érezhette ezt a dilemmát, ezért olvasmányként és nem tananyagként találta az eseményeket.

S/ és K röviden összegzi a Szarajevó előtti diplomáciai, politika-történeti előzményeket – SZ ezeket nyilván ismertnek veszi. S/ használja a ‚helyi háborúk’ fogalmát, és nem

zárja ki a „kölcsonös engedményeken nyugvó megegyezés” lehetőségét mint a valóban megtörténtek alternatíváját. Ezzel szemben SZ nem lát esélyt az ellentétek elsimitására. (Egyébként *Galántai* professzor munkái SZ-hez állnak közelebb az angol-német és kisebb mértékben, a német-francia antagonizmusok elemzésével. Mégis érdekes S/ szempontja: a történelemben a valóban megtörtént mellett mindig ott a „másképp is lehetett volna”). Csak K említi, hogy az utóbb végzetesnek bizonyult hadgyakorlatot a Monarchia a szerb nemzeti gyásznap napján tartotta. S/ felmenti *Tisza Istvánt*, aki „határozottan nemet mondott a meggondolatlan lelkesedésre”. SZ itt meggyőzőbbnek tűnik, amennyiben Tisza kezdeti, taktikai háborúellenessége mellett nézeteinek későbbi megváltozását, majdani háborúpártiságát is jelzi; K pedig itt SZ nyomdokain halad. Az erőviszonyokat SZ, a hadtörténetet S/ mutatja be alaposabban. K ötlete: egy *Taylor*-idézet segítségével érzékelteti a nők megváltozott szerepét a világháborúban. Az érdekességek iránt fogékony szerzőpáros a *Raszputyin*-gyilkosság vagy *Lloyd George* „knockout”-in-terjúja megemlékezésével színezi az anyagot.

S/ jó ötlete: tisztázza a katonai erők (hadosztály, hadtest, hadsereg) fogalmát, hierarchiáját – e fogalmak pontos jelentése olykor még a tanárokat is zavarba hozza. A háország, a háborús propaganda, a kiábrándulás, a békevágym bemutatása vagy annak elemzése, hogy a háború hogyan korlátozza az állampolgári jogokat és a tulajdont, SZ nagy erénye. A háországi lét nehézségeit K is kitűnően összegzi. SZ térképe a 11. oldalon a történelmi Magyarország etnikai-nemzeti viszonyairól, épp elhelyezése miatt, mintegy sugalmazza a felbomlás objektív okát: az ország soknemzetiségű jellege potenciálisan magában hordozza Trianont. A világháborút lezáró béke bemutatásában SZ a legárnyaltabb – utal a győztesek ellentéteire, az olasz törekvésekre, a kisebbségvédelmi szerződésekre is. Törökország világháború utáni-alatti helyzetét, beleértve az örmény holokausztot és a török-szovjet kapcsolatok hullámzásait, a legalaposabban SZ elemzi.

A páduai fegyverszünet kapcsán K hangsúlyozza: a Monarchia úgy kötött fegyverszünetet, hogy már szinte nem is létezett. SZ kiemeli, hogy az csupán az adott frontszakaszra vonatkozott. S/ csak a fegyverszünet tényét említi. Bár a gimnazista olvasónak nyilván fogalma sincs róla, a történész tudja, mindennek jelentősége van: a páduai fegyverszünet tálalásától függ, hogyan értékeljük később a belgrádi tárgyalást.

Tulajdonképp már itt látható a három tankönyv háromféle koncepciója. S/ a politikatörténet alapos feltárásában verhetetlen, SZ kiváló elemző, K maximalizmustól megsza- badított, érdekes, diákpárti tankönyvet szeretne alkotni.

## Oroszország, 1916–1922

Hogy a pravoszláv és a nyugati naptár különbözik egymástól, az mindenki számára nyilvánvaló akkor, amikor kiderül, hogy ama híres november 7-e október 25-én volt. Tankönyveink közül S/ már a téma elején megmagyarázza ezt a diákoknak – nagyon helyesen. SZ egészen november 7-ig az orosz naptár dátumai szerint halad. A „februári” forradalom közismert eseményei után S/ csak általánosságban beszél az Ideiglenes Kormány elhibázott vagy kényszerű lépéseiről (SZ konkrétan a földkérdésről, a kisebbség- nemzetiségi kérdésről is), s a kettős hatalmat S/ lehetőségként, illetve bolsevik célként említi és egészen részletesen számol be az 1917 tavaszi-nyári eseményekről. Mégis: a bolsevikok elképzeléseit SZ pontosabban, konkrétan mutatja be. SZ számára a kettős hatalom fejezetcím. Az 1917 júliusi tüntetést S/ részletezi és felkelésnek nevezi, SZ épp csak megemlíti, K nem is szól róla. Hogy a *Kornyilov*-puccs leverésében a bolsevikok is szerepet játszottak, S/-től nem tudjuk meg – SZ említi a bolsevik vezetésű Vörös Gárda tevékenységét, K nem tud a puccskísérletről.

Jellemző, hogyan és mit írnak tankönyveink *Kerenszkij*ről, 1917 egyik tragikus hőséről. S/ számára az fontos, hogy fegyveres harcot kezdett a bolsevikok ellen, SZ viszont

azt említi meg, hogy női ruhában szökött meg Szentpétervárról. Nyilván mindkét állítás igaz önmagában, de az egyik szinte hősként, a másik csaknem pojácaként tünteti fel a politikust. A november 7-i események elemzésekor S/ „bolsevik hatalomátvételtől” és „bolsevik államcsínyről” beszél, a forradalom fogalmát nem használja. Ez az egész könyv egyik legnagyobb újítása. S/ tulajdonképp következetes önmagához, hiszen a bevezető olvasmányban kifejtette, csak akkor beszélhetünk forradalomról, ha az események a demokrácia irányába fejlődnek. Ez az álláspont önmagában koherens, én mégsem helyeslem. 1917 novembere nem csupán a kommunisták, hanem az egész világ tudatában forradalomként rögzült. Így minősíti az eseményt valamennyi szereplője, az összes kortárs, a mai nyugati közvélemény, a történettudomány zöme. Jómagam nem látom kellő hozadékat annak, hogy ettől a megközelítéstől eltérjünk. Bizonyos történelmi beidegződések önmagukban is történelemmé, a művelődés-, illetve gondolkodástörténet részévé válnak. Azoktól eltérni – nem egy esszében, tanulmányban, karakán interjúban, izgalmas publicisztikai írásban, hanem egy tankönyvben – aligha éri meg.

SZ természetesen használja a forradalom szót, akárcsak K. A bolsevik győzelem oka it K és SZ jobban megvilágítja, mint S/. Viszont csak ez utóbbi említi a kronstadti matrózfelkelést – helyesen, hiszen ez az esemény szimbolikus megnyilvánulási formája a bolsevikok népszerűségvesztésének. K világosan és elfogulatlanul mutatja be *Lenint* (az egész tankönyvet végigkísérik a hosszabb-rövidebb portrék – ez K könyvének egyik erénye). S/ ugyanezt egy *Csernov*-idézet segítségével teszi meg, s ez az idézet kemény bíráló; SZ nem rajzol portrét. Hogy a forradalomban, bárha Lenin és *Trockij* a két főszereplő, *Buharin* és *Sztálin* is szerepet játszott, csak K-től tudjuk meg. S/ nagyon jól válogat forrásokat az 1917-es forradalmakhoz: az Ideiglenes Kormány programja, *Cereteli*-, *Lenin*-, *Luxemburg*-, *Kornyilov*- és *Reed*-idézetek segítik a tananyag megértését. Azt, hogy a földreform ötletét a bolsevikok az eszerektől vették át, S/ és K is leírja, SZ azonban rejtélyes módon nem. S/ viszont arról nem ír, hogy a szovjetkongresszus kimondta a népek önrendelkezését (s ezt Finnország és a balti kisállamok esetében be is tartotta, később már nem). A breszt-litovszki béke körülményeit a legkisebb terjedelemben, mégis a legvilágosabban K mutatja be. K és S/ könyvéből természetesen értesülünk a cári család kiirtásáról – bár jómagam K-nak nehezen hiszem el, hogy ezért a helyi szovjet lenne a felelős – viszont teljesen érthetetlen, hogyan maradhat ki ez a mozzanat a *Krausz Tamás* nevével is fémjelzett SZ-ből. SZ a hadikommunizmust a polgárháború idejére szóló, tehát eleve ideiglenes megoldásként mutatja be. S/ pedig csak közvetetten utal erre a fogalomra, noha magát a történelmi szakaszt persze ismerteti. Jómagam 1989 táján olvastam egy tanulmányt, restellem, nem emlékszem a bibliográfiai adatokra, talán a *Mozgó Világban*. Eszerint a hadikommunizmus „a szocializmus első modellje” volt, melyről Leninék felismerték, hogy elhibázott, és így egyelőre nem vezethető be. Ha ez igaz, akkor SZ állítása és S/ szemérmes fogalom(nem)használata is elhibázott.

A Szovjetunió megalakulásáról S/ ír a legvilágosabban, utalva arra, amikor a kaukázusontúli népek önrendelkezését kegyetlenül elfojtották. SZ-nél ez kissé eufemisztikusan jelenik meg, amennyiben „a Vörös Hadsereg beavatkozása következtében” Grúziában stb. „szovjethatalmat hoztak létre”. K úgyszólván teljesen kikerüli ezt a kérdést. A magunk részéről úgy véljük, a jóhiszeműség hiánya egyik szerzőnek sem vethető a szemére. Ám a kifejejtett tények, a használt vagy nem használt fogalmak mégis sokat elárul-

*Már itt látható a három tankönyv háromféle koncepciója. Salamon Konrád a politikatörténet alapos feltárásában verhetetlen, a Magyar Lajos Alapítvány könyve kiváló elemzőmunka, Kovács István és Kovácsné Bede Ágnes a maximalizmustól megszabadított, érdekes, diákpárti tankönyvet szeretne alkotni.*

nak. A dologhoz *Freud* úrnak lenne néhány szava. Mi most maradjunk abban: S/-nél a bolsevizmussal szembeni „kötelező” kritikát nem kevés érzelmi elutasítás egészíti ki, SZ viszont túlzott empátiával, kicsit „beleszeret” vizsgálódása tárgyába.

### Magyarország, 1918/1919

SZ részletesen bemutatja a háborúellenes közhangulatot, K jól kibontja a háború előidézte válságot. S/ minderről csak röviden szól. Az OMM bukásában, a történelmi Magyarország felbomlásában mintha SZ a szükségszerűt, S/ a véletlenszerűt emelné ki inkább. S/ és K a felbomlás hogyanját ismerteti, SZ a miértjét is elemzi. *Linder Bélának* be kellene kerülnie a Guinness-könyvbe: noha mindössze 10 napig volt miniszter, elhíresült mondatát („Nem akarok több katonát látni!”) gyakrabban idézik, mint a Biblia vagy *Marx-Engels* nem egy érdemes helyét. A szélsőjobboldali emlékirat-irodalom és publicisztika esetében ez érthető is. Hiszen ez a politikai vonal nem tud, nem akar szembenézni Trianon okainak összetettségével, egyebek között az ország soknemzetiségű jellegéből, a dualizmus elhibázott nemzetiségi politikájából, az első világháborúba való belépésből vagy akár a trianoni magyar tárgyaló delegáció szerencsétlen személyi összetételéből és rossz taktikájából adódó felelősséggel. Bűnbaknak, felelősnek ezért a liberálisokat, a zsidókat, az őszirózsás forradalmat teszi meg. Nos, S/ és K sem tud ellenállni a kísértésnek – noha, természetesen, eszünk ágába sincs szélsőjobboldalinak tekinteni őket – és idézik az elhíresült kijelentést. Igaz, K inkább megértéssel („A katonák nagy részét ugyanis – éppen a forradalom konszolidálása érdekében – leszerelték.”), S/ viszont inkább bírálólag: „Magyarország – történelmének egyik legsúlyosabb pillanatában – hadsereg nélkül maradt.” Valószínűleg mindkettejüknek igaza van: a valóság más-más szelét mutatják be. Egészében S/ elemzése korrekt és korántsem egyoldalú. Igaz, kérdés, szükséges-e az események ilyen részletes ismerete középiskolában. A Székely Hadosztály szerepét az eseményekben csak S/ említi. A Katonatanácsot S/ negatívan értékeli (mint a katonai bomlás egyik tényezőjét), SZ viszont pozitívnak (mint a születő demokrácia egyik harcosát). A MOVE K-nál „egyértelműen forradalomellenes mozgalom” – természetesen még csak az 1918-as demokratikus forradalomról van szó –, S/ viszont csupán „a kormányzattal egyre nyíltabban szembe forduló” egyesületről beszél; SZ számára ekkor még nem létezik a MOVE. A KMP megalakulásáról SZ-től tudunk meg a legtöbbet. K a szélsőséges pártok között említi, s itt mutatja be *Kun Bélát*. Arról, hogy a Vix-jegyzéket a kormány leendő politikai határként értelmezte, a három munka közül csak SZ ír, noha ennek nem csekély jelentősége van a március 21-i fordulatban.

„A kommunista államcsíny” történetét S/ részletesen ismerteti, s kimondja, „a magyarországi proletárdiktatúra a győztesek mohóságának következtében jött létre.” Az egész 1918/19-es személynévanyaga hatalmas, talán túlságosan is. K jól tárja fel a fordulat belpolitikai tényezőit. SZ fontos kifejezése a „naiv radikalizmus” – magyarázatához persze majd kell a tanár is. S/ és K szól arról, hogy a Tanácsköztársaság első intézkedései a szesztilalom és a statárium. A rendszer világforradalmi illúzióit legjobban K mutatja be. S/ rendkívül kritikus, de reális a Tanácsköztársaság belpolitikájának megítélésében. „A diktatúra csak torz lehet” – mondja ki a végső ítéletet. A termelés-csökkenés okai között csak SZ említi, hogy a budapesti munkások zöme belépett a hadseregbe. A termelés visszaesését és a Tanácsköztársaság politikai intézményrendszerét is – megítélésünk szerint – K mutatja be a legvilágosabban. A vörösterrorról csak S/ ír adatot, igaz, valószínűleg a mértékadó szakirodalomban szereplő legnagyobb számot. A Tanácsköztársaság bukása kapcsán S/ ezt írja: „Kun Béla még tett egy kísérletet hatalmának megmentésére” (tudniillik a tiszai offenzívával a románok ellen). Habár Kun jelleméről, hataloméhségéről, intrikus alkatáról aligha lehetnek illúzióink, ezt a mondatot jómagam mégis méltánytalanul tartom. Nem csak a politikai rendszerek, az emberi jellemek is összetettek. Még a

történelem legundorítóbb zsarnokai is – és Kun azért ezek közé talán mégsem sorolható – rendre hisznek abban, hogy ők, épp ők hazájuk érdekeinek képviselői.

S/ a lecke végi kérdések között egyebek mellett ezt írja: „Mit bizonyítanak a Vörös Hadsereg sikerei? A polgári Magyarország hasonló erejű katonai ellenállással képes lett volna jobb határokat elérni?” Kíváncsi lennék arra, hogy a szerző hogyan válaszolna erre a kérdésre.

### Két háború között

A tankönyv önálló műfaj, sajátos szabályokkal és nehézségekkel, feladatokkal és körülményekkel. Egyebek mellett a terjedelem, az olvasó befogadóképessége (vagyis a tananyag tanulhatósága) és meglévő ismeretei olyan korlátok, melyeket a szerzőnek figyelembe kell vennie. A fontos és a nem fontos elkülönítése (és persze egy kis ízelítő abból, ami nem igazán fontos ugyan, de érdekes) minden tankönyv örök feladata. Csakhogy mindez nem objektív, nagyon is függ a szerző beállítottságától, világnézetétől, személyiségétől. Hogy mindezt épp most említem, nem véletlen. A totális diktatúrákat, a sztálini és a hitleri rezsimit mindhárom munka erkölcsileg is elutasítja, mindamelllett magas szakmai színvonalon mutatja be. Ám – épp a terjedelmi korlátokkal küszködve – írnak le vagy hagynak ki fontos fogalmakat, személyneveket, eseményeket, szinte fuldokolva a hatalmas terjedelmű történelmi anyag és a tankönyvi keretek között.

K a kisebb terjedelem mellett is jól oldja meg a feladatot. A közismert események és tények mellett érdekességként említi *Pavlik Morozov* kisfiút, akinek szobrot állítottak, mert feljelentette saját apját. Felvázolja Sztálin és Trockij portréját. Bevezeti és tisztázza a totális diktatúra fogalmát. A három könyv közül csak ő említi, hogy Sztálin – Lenin életének utolsó éveiben – szembekerült Leninnel, aki nem tudta őt leváltani. SZ, aki szintén jól írja meg ezt a fejezetet, meglepő módon nem ír az 1932-es ukrajnai éhínségről. S/ szerint 5-6 millió fő, K szerint mintegy 2 millió ember halt éhen. Krausz Tamás megfogalmazásában: „a komolyan vehető feldolgozások” másfél és négy milliós közötti halálos áldozatról tudnak. Vélhetőleg mindhárom tankönyv szerzői között Krausz ért legjobban ehhez a kérdéshez. De akkor miért nem kerül bele ez az általa is jegyzett tankönyvbe? Slendriánságból?

A gabonaválság, a kollektivizálás és a tőkefelhalmozás összefüggése vagy a „felülről végrehajtott második forradalom” viszont ebben a tankönyvben nyer megvilágítást. A jól kiválasztott *Solohov-* és *Ehrenburg-*idézetek segítik a megértést. S/ világos, koherens rendben mutatja be a sztálini diktatúra kiépülését, működését. Mintha kicsit túlságosan is öntörvényű lenne ez a rendszer! S/ nem használ olyan, a szakirodalomban és más tankönyvekben bevett fogalmakat, mint személyi kultusz, szocialista eredeti tőkefelhalmozás, sztálini röghöz kötés, második forradalom. Nem ír a gabonaválságról, a munkanélküliség felszámolásáról, a társadalmi mobilitásról vagy az erőszakos kollektivizálás olyan katasztrofális következményéről, mint az állatállomány felének levágása.

Németország bemutatása során S/ szinte végig a német demokráciára leselkedő egyforma veszélyként mutatja be a nácizmust és a német kommunista pártot. Jól tárja fel a nácik megerősödésének társadalmi-gazdasági okait, az 1929/33-as válság szerepét. *Hitler* hatalomra kerülését alaposan, középiskolai tankönyvhöz mérve már-már túl részletesen mutatja be. Olvashatunk a náci könyvvetésről, a berlini olimpia propagandisztikus kiaknázásáról, a kristályéjszakáról. Ugyanakkor S/ nem ír a harzburgi frontról, az agrártörvényről, a kényszerkartellezésről, a faji törvényekről, a Német Munkafrontról (a fajelméletéről forrásrészlet szól, az élettér-elméletre épp csak utal). Hogy lágerek a háború előtt is léteztek már, arról csupán lapszéli jegyzetből értesülünk. Csak találgatni lehet, vajon tudatos koncepció vagy ösztönös alkotási folyamat eredménye az, hogy S/ – miközben jól mutatja be a totális diktatúrákat – elkerüli a szakirodalom és a tankönyvek szokásos fordulatait, ideértve fontos tényeket is. Nekem mindenesetre hiányérzetem van.

SZ Hitler és a német nácizmus sikereinek társadalmi alapjait, de pszichológiai tényezőit is jól elemzi. Hitler személyét, karakterét alaposan bemutatja. Említi *Brecht, Einstein, Thomas Mann* emigrációját. Jól megválasztottak Hitler-idézetei. Viszont túlságosan is kevés személynevet említ. Hogyan lehet a nácik hatalomra jutásáról és berendezkedéséről írni anélkül, hogy legalább megemlítenénk *Röhm, Göring, Goebbels, Himmler* nevét? K a fajelmélet, a Führer-elv és a demagógia fogalmát világosan tisztázza. Külön bekezdés elemzi az antiszemitizmust. Bemutatja a szereplők közül Goebbelst, Himmlert. A *Molotov-Ribbentrop* paktum kapcsán S/ és K tárgyyszerű ismertetésre szorítkozik. SZ mintegy erkölcsileg is elemzi, meg- és elítéli a paktumot, miután annak tartalmát s születésének körülményeit is ismertette.

SZ és K tisztázza a fasizmus szűkebb és tágabb fogalmát, előbbit kizárólag *Mussolini* rendszerére, utóbbit általában a szélsőjobb oldali radikális pártokra, mozgalmakra, berendezkedésekre értelmezve. S/ elkerüli ezt a helyzetet, csak az olasz rezsímet nevezve fasizmusnak.

A nemzetközi kapcsolatokról S/ ír a legrészletesebben. Angliáról, Franciaországról egy-egy külön lecke szól. Kérdés, kell-e középiskolában ilyen részletesen tanulni az ír kérdéstről? (Nem tudom, kell-e restelkednem érte, mi a debreceni egyetemen ennyit sem tanultunk!) K és SZ a két nyugati demokráciáról jóval rövidebben szól. K *Clemenceau* portréja igazán kitűnő, akárcsak S/ *Poincare*-arcképvázlata. Vannak kérdések, melyekben jómagam nem tudok állást foglalni, csupán regisztrálom őket. SZ szerint az 1934-es franciaországi szélsőjobb oldali államcsínykísérletet a párizsi munkásság hiúsította meg – S/ szerint a rendőrség. Ausztria esetében S/ egyformán elítéli a fasisztoid Heimwehr és a szociáldemokrata Schutzbund tevékenységét. SZ bemutatja „a vörös Bécs” szociális politikáját és a jobboldali kormányok demokrácia-ellenes lépéseit, viszont arról, hogy a Heimwehr nem csak szocdem-, de német náciellenes is volt, csak S/ könyvéből tudunk. SZ szerint „Ausztria a fasizálódás útján” halad, ugyanez S/-nél: „Dollfuss (...) rendeleti kormányzást vezetett be.” K gyakorlatilag nem ír Ausztriáról.

A spanyol polgárháború esetében SZ értekezik a Népfrentkormány demokratikus és népjóléti politikájáról, viszont nem ír a „polgárháború a polgárháborúban” szimptomájáról, a népfrenton belüli gyilkos kommunista-anarchista ellentétről. S/ erre egy *Churchill*-forrás segítségével utal. SZ részletezi, S/ épp csak megemlíti a német-olasz beavatkozást. SZ Spanyolország esetében is alkalmazza, S/ elutasítja a fasizmus fogalmát. A *Franco*-féle terrorra egyik könyv sem utal, bár S/ a II. világháborúig, K 1975-ig kitekint a Franco-rezsimre. (A téma kutatója, *Harsányi Iván* kétszázezerre becsüli a Franco-diktatúra halálos áldozatainak számát!) *Guernica* tragédiáját, *Orwell* és *Hemingway* részvételét a spanyol polgárháborúban vagy *Gerő* kegyetlen fellépését K említi. Arra az izgalmas közhelyre, hogy a spanyol polgárháború mintegy a második világháború főpróbája volt, csak K utal.

Olaszország történetével S/ foglalkozik a legbővebb terjedelemben, aprólékosan tisztázva Mussolini és a fasiszták hatalomra jutását, rendszerük kiépítését. Hangsúlyozza Mussolini, illetve Sztálin és Hitler rendszerei közötti különbséget: az olasz diktatúra korántsem olyan kegyetlen és véres, mint a német vagy a szovjet. A Marcia su Roma előtti fasiszta terrorról csak SZ ír. (*Ormos Mária* szerint 105 embert öltek meg és sok ezret bántalmaztak, megfélemlítettek, megaláztak.)

SZ és K külön fejezetben, S/ az időrendi áttekintésbe beépítve ír a korszak gazdaságtörténetéről. Kitűnő SZ-nél az 1929/33-as válság okainak, kibontakozásának elemző bemutatása. S/ okosan különbözteti meg a New Deal „szerves” állami beavatkozását a totális diktatúrák mindenható államának gazdaságirányító tevékenységétől. SZ tisztázza a roosevelti koalíció fogalmát, *Roosevelt*-idézzel jelezve annak politikai tartalmát is: „a középtől valamivel balra”. Csak K ír az amerikai szesztilalomról és annak következményeiről. Ő nevezi Rooseveltt reformjait „a harmadik amerikai forradalomnak.”

## A Horthy-korszak a világháborúig

Magyarország románok általi megszállását és kifosztását, az ellenforradalmat és fehérterrort természetesen mindhárom tankönyv említi. S/ több mint ezer, SZ 1500–2000 halálos áldozatról tud. SZ és K a tankönyvi főszövegben, S/ lapszéli forrásban utal a terror felelőseire. A *Somogyi-Bacsó* gyilkosságot csak SZ nem említi meg.

Trianonról mindhárom tankönyv bő terjedelemben, tárgyyszerűen, de érzelmeket is megmozgatva ír – ahogy azt kell. S/ szemmel láthatólag szimpatizál *Apponyival* („a hazai politika nagy öregje”), ugyanakkor SZ és K nem is említi. Az antant-döntés történelmi előzményeit SZ tárja fel a legrészletesebben. Csak K mondja ki, hogy Trianont a két világháború közötti magyar politikai élet valamennyi pártja elutasította. S/ forráselemző órát iktat be Apponyi beszédének tanulmányozására. A szerző által javasolt kérdések/szempontok közül az 5. alkalmat nyújt a magyar delegáció taktikai hibáinak tanórai elemzésére is.

Az 1920-as évek történetében talán K mutatja be legvilágosabban *Horthy* kormányzóvá választásának történetét. Ugyanő ugyanitt bevezeti a koalíció és az elit fogalmát. Csak SZ ír arról, hogy a köztársaság melletti agitációt bűncselekménynek nyilvánították. A korszak pártjainak bemutatása S/-nél a legalaposabb, legigényesebb. A numerus clausus valódi tartalmát, törvényalkotó szándékát K mondja ki a legvilágosabban. A törvényt a nemzetgyűlés „jobb- és szélsőjobboldali kisebbsége erőszakolta ki” – írja S/. A *Bethlen-Peyer* paktum elemzése K könyvében a legvilágosabb, a két másik munkában tárgyyszerű és jellegtelen. Csak S/ utal arra, hogy *Teleki* miniszterelnöksége során nem a választáson győztes párt adott kormányfőt. A királypuccsokat is ő elemzi legjobban. Hogy a népszövetségi kölcsön mitől népszövetségi, azt SZ magyarázza meg.

A Horthy-korszak S/ szerint olyan berendezkedés, ahol intézményesül a hatalom megosztása, ám „a demokrácia korlátozottsága” ezt formálissá teszi. A szerző által választott robusztus *Szabó Dezső*-idézet szigorúbb ennél, amikor azt „ellenforradalom-részvénytársaságnak” nevezi. Más források is utalnak a rendszer antidemokratikus elemeire. S/ megmagyarázza a nyílt szavazás lényegét, mikéntjét is.

K a Horthy-korszakot mint stabil konzervatív rendszert jellemzi, amely „sem a valódi demokráciákkal, sem a totális diktatúrákkal nem azonosítható.” SZ „vegyes politikai rendszernek” nevezi, kimondja, hogy a felnőtt lakosság 50–60 százalékának volt szavazati joga, az állampolgári jogok korlátozottak, nincs parlamenti váltógazdaság, de kiépült egy polgári jogrend.

A rendszer ideológiájának elemzése során SZ könyvében az antiszemitizmus, S/-nél az irredentizmus bemutatása a sikerültebb. K áttekintése logikus és világos, bár szűkszavú. De vajon hogyan hiányozhat a Horthy-korszak ideológiájának elemzéséből a kultúrfőlény-elmélet vagy az irredentizmus fogalma?

Horthy jogkörét K nagyobbban látja, mint S/, arra utalva, hogy a miniszterelnök személyének kiválasztásával a kormányzó a végrehajtó hatalom irányvonalát is befolyásolhatja. Csak K említi a Horthy körüli személyi kultuszt.

A *Gömbös*-kormány politikájának bemutatása során a három könyv szinte azonos platformon áll. SZ használja a kor – mai ember számára kissé mosolyognivaló – fogalmait, a „Gömbös-szlenget”: mint „vén csákyások”, „élharcosok”, „dacos téglahordók”. Gömbös terve a totális állam és korporatív társadalom. S/ érzékelteti legjobban Gömbös lavírozását a német-olasz-osztrák kapcsolatrendszerben. Kimondja: „Magyarország a náci birodalom ’életterébe’ sodródott, s a folyamatot Gömbös indította el.” S/ lapszéli táblázata az értelmiségiek magas jövedelmeiről és SZ elemzése a társadalom polarizáltságáról jól kiegészíti egymást. A határon túli magyarok helyzetét elemezve S/ nagyon jól mutatja be a csehszlovákiai állapotok kettősségét: a más országokénál felvilágosultabb törvényeket s a törvényeknek ellentmondó nacionalista gyakorlatot. Hasonló logikával

szembesíti SZ a romániai magyarok helyzetét az 1918. december 1-i ígéretekkel. (Nem állhatjuk meg, hogy szerénytelenül ne utaljunk saját ötletünkre: az 1918 előtti magyar nemzetiségi politika és a szomszédos országok Trianon utáni nemzetiségi politikája egybevetésére, melyet „Nemzettankönyv”-ünkben elvégeztünk.

### A második világháború – hazánk a világháborúban

A második világhéget SZ világtörténelmi perspektívába helyezi: a tét „a haladás és a humánus pusztulása vagy továbbélése.” K a háború brutalitását, a szenvedést és pusztulást emeli ki, kimondja, hogy ez a történelem első totális háborúja. Szól a civil áldozatokról, a terrorbombázásokról. S/ és SZ is hangsúlyozza, mennyire megnőtt a civil áldozatok aránya az első világháborúhoz képest. 1941. június 22. kapcsán csak SZ magyarazza meg világoosan Sztálin stratégiai tévedésének okát. K részletezi ezt a tévedést, de a miérre nem kapunk

---

*A fontos és a nem fontos elkülönítése (és persze egy kis ízelítő abból, ami nem igazán fontos ugyan, de érdekes) minden tankönyv örök feladata. Csakhogy mindez nem objektív, nagyon is függ a szerző beállítottságától, világnézetétől, személyiségétől.*

*Hogy mindezt épp most emlitem, nem véletlen. A totális diktatúrákat, a sztálini és a hitleri rezsímet mindhárom munka erkölcsileg is elutasítja, mindamellett magas szakmai színvonalon mutatja be. Ám – épp a terjedelmi korlátokkal küszködve – ír-nak le vagy hagynak ki fontos fogalmakat, személyneveket, eseményeket, szinte fuldokolva a hatalmas terjedelmű történelmi anyag és a tankönyvi keretek között.*

---

választ. Viszont Sztálin személyes összeomlására, mely a német támadás után pár napig tartott, csak K utal. S/ bemutatása a normandiai partraszállásról lenyűgöző – még a katonai meteorológia szerepéről is ír. Az 1945 februári drezdai bombázásnak S/ szerint 22 000, K szerint 200 000 halottja volt. Nem kell azt gondolnunk, hogy valamelyik szerző tévedett, ugyanis maga a szakirodalom is bizonytalan az áldozatok számát illetően (a legnagyobb becslés 245 000 fő).

K nem szól arról, hogy az antifasiszta koalíció vajon békét kötött-e Németországgal és Japánnal. Erről SZ-nél is csak egy későbbi fejezetből értesülünk. S/ ad pontos, világos magyarázatot. Ausztria szovjetek általi kifosztását és a kelet-poroszországi szovjet kegyetlenkedéseket csak S/ említi.

Jómagam nem tudom megítélni, hogyan is alakult Bulgária 1944 szeptemberi fordulata, mert S/ olvasatában „a kommunisták gyorsan visszaszorították a korábbi politikai erőket, és az általuk vezetett Hazafias Frontot juttatták hatalomra”, míg SZ nézőpontja a következő: „Szeptember 9-én a fővárosban antifasiszta felkelés robbant ki, és a kommu-

nisták irányításával alakult új kormány.” Persze, tényszerűen a két szöveg ugyanazt állítja, de micsoda különbség van az értékelésben: antifasizmus vagy hatalomra törő kommunisták? Vagy talán mind a kettő. Mert olyat még nem láttam, hogy valaki mintegy akarat ellenére, undorral vette volna magához a hatalmat.

S/ és SZ is ír arról, hogy a sztálini Szovjetunióban a világháború alatt és után, a kollektív felelősség és kollektív büntetés jegyében, egész népeket telepítettek ki hazájukból. Mindkét tankönyv némi eufemizmussal jelzi, hogy Lengyelország új határa keleten az úgynevezett Curzon-vonal lett, elkerülve az „annektálta” kifejezés használatát. Hogy Kárpátalja is a Szovjetunióhoz került, S/-nél már a világháborús fejezetből kiderül (a két másik munka később említi).

Teleki dilemmáját a világháború kitérésekor és első hónapjaiban nagyon jól érzékelteti S/. Még a kormányfő szimpatikus, de elvetélt törekvéseiről is ír: a Kárpátalja számára



ra tervezett autonómiáról, az újonnan keletkezett nemzeti kisebbségeknek tett gesztusokról. SZ a Jugoszlávia elleni támadásban Horthy és *Bárdossy* motivációit mutatja be részletesebben, de Teleki drámáját is felvillantja. Az újvidéki vérengzésről K ír a legkonkrétabban, számadatot is említve. S/ lapszéli forrásban és a könyv végén lévő kronológiában említi ezt a tragikus eseményt.

A kassai provokáció kérdésében mindhárom munka kikerüli az állásfoglalást: vajon melyik ország gépei lehettek a bombázók. Talán így is van ez rendjén. A háborúba lépéssel kapcsolatban S/ viszonyul leginkább empatikusan a korabeli politikai elithez. K világosan mutat rá Bárdossy és *Werth* felelősségére. A kamenyec-podolszkiji, közel 20 000 áldozatot követelő mészárlásra csak S/ utal.

SZ írja a 2. magyar hadsereg felállítása kapcsán: „Emberanyagát sorkatonákból, tartalék- és póttartalék-állományból arányosan és az egész országra kiterjedően állították össze.” Lehet, hogy tévedek, de élek a gyanúperrel, hogy ez a titokzatos mondat *Nemeskürty* „Rekviem egy hadseregért” című könyvével vitatkozik. Csak mit ért meg ebből a tanuló? És ha tévednék, s nem erről van szó, akkor mi értelme ennek a mondatnak?

A szárszói találkozóról SZ röviden, S/ részletesen ír: főképp *Németh László* fellépéséről, bőséges idézetekkel. A háborús konjunktúrát, a jegyrendszert, a munkások munkahelyhez kötését, egyszóval a hadigazdaság következményeit SZ elemzi, árnyaltan és pontosan. Precízen bemutatja a németek által a magyar gazdaságnak okozott károkat is.

Hazánk német megszállása kapcsán S/ utal Horthy személyes helytállására a klessheimi tárgyalásokon, de felsorakoztatja mindazokat a tényeket is, amelyek Horthyra nézve kedvezőtlenek. K is közvetetten bírálja a kormányzót, amiért a német megszállás után is a helyén maradt. *Apor Vilmos* tragikus sorsáról csak S/ tesz említést. Ugyanő úgy fogalmaz, *Ságvári Endre* „hősi halált halt” – ami igen korrekt ettől az érzelmileg is nagyon erősen antikommunista szerzőtől. K összegzi Magyarország háborús veszteségeit. Mint ha a szovjetekkel szembeni kritikája erősebb lenne, mint a németekkel szembeni. (Egyébként a szovjet Vörös Hadsereg fosztogatózásait, erőszakoskodásait mindhárom tankönyv említi.) SZ igen árnyaltan elemzi az 1945-ös szovjet katonai jelenlétet. Tankönyveink felváltva, illetve párhuzamosan használják a „felszabadította”, „elfoglalta” és „megszállta” kifejezéseket, érzékeltetve a helyzet bonyolultságát és elkerülve az egyértelmű állásfoglalást. K ki is mondja: „felszabadulás és megszállás volt egyszerre”.

SZ és K is jelzi, hogy a régi április 4-i dátummal ellentétben a németek kiűzése pár nappal később történt meg, de SZ április 11-ét, K 13-át használja.

Az európai és magyarországi holokauszt természetesen mindhárom tankönyvben helyet kap. A leprecízebb eseménytörténetet, a legtöbb adatot S/ használja. A zsidó vészkorszak mellett a japán és szovjet kegyetlenkedéseket is leírja, és az USA-ban élő japánok internálásáról is szót ejt. A magyarországi Soa felelősségére S/ és SZ esetében is ugyanaz a forrás utal. Hogy a magyar vészkorszak esetében hogyan oszlik meg a politikai és erkölcsi felelősség németek és magyarok, az *Eichmann*-különítmény és általában a német rasszista politika, illetve a magyar politikusok, tisztviselők, csendőrök és vasutasok, feljelentő vagy részvétlen állampolgárok között, a szakirodalomnak, szépirodalomnak és publicisztikának is visszatérő kérdése, mely valószínűleg nem jut egyhamar nyugvópontra. Mégis, előbb-utóbb kikerülhetetlen a tankönyvek bátrabb állásfoglalása.

### Szerkezet, módszer, a tananyag elosztása

Aki magyar történelmet ír, annak egyeztetnie kell két szempontot: az időrendet és a tematikus elvet. Magyarán, olykor meg kell szakítania a politika-történet menetét egy-egy gazdaság-, társadalom- vagy művelődéstörténeti, elemző fejezet kedvéért. De magát a köz-történetet is, bizonyos mértékig, tagolnia kell, a bel- és külpolitika, illetve a politikai intéz-

mények bemutatása miatt. Az ókor utáni egyetemes történet még bonyolultabb, amennyiben a kronológiai és a tematikus elv mellé belép egy harmadik szempont, a földrajzi.

Egy tankönyvről egy további problémával is szembe kell néznie. Ha elkülöníti s egy-egy nagyobb témakörben tárgyalja az egyetemes és magyar történelmet, akkor a diák nem fogja tudni, hogyan is kapcsolódik a kettő egymáshoz, mi is zajlott akkor a világ más tájain, amikor Magyarországon épp ez és ez történt. Ha viszont a szerző egy témakörön belül mintegy elkeveri az egyetemes és magyar történeti leckéket, a tanulók ugyan jobban átlátják majd az egyetemes és a magyar történelem összefüggéseit, egységét, de félő, nem áll majd össze a magyar történelem folytonossága. Nincs tökéletes megoldás. A teljes szintézishez (ahhoz, hogy a diák átlássa a történelem egészét) így is, úgy is több tudásra és tapasztalatra, a felnőttkor elérésére és egyetemi tanulmányokra van szükség. Vagy talán egy egészen kiváló tanárra.

Tankönyveink közül S/ a kronológiát emeli a többi szempont fölé. Az egyetemes és magyar leckéket egy témakörön belül ötvözi. SZ a kronológiai, topográfiai és tematikus szempontok egyensúlyára törekszik. Az egyetemes és magyar témaköröket elkülöníti. K esetében a tematikus szempont a legerősebb, de a földrajzi elv is legalább egyenrangú a kronológiaiával. Az egyetemes és magyar történeti témaköröket ő is elkülöníti.

S/-nél a témakörök végén kitűnő összefoglalások segítik a tanuló és a tanár munkáját. A *Závodszy*-tankönyv mintájára középre kerül a „főszöveg”, s egy-egy széles margóra, két oldalra a fényképek, források, kisebb, kiegészítő magyarázatok. K leleményes módszertani ötletei a zöld betűs (a főszövegtől így elkülönített) fogalommagyarázatok, a témakörök végén 'Egy korszak margójára' cím alatt összegyűjtött, jobbára művelődéstörténeti érdekességek és a már említett, rövid portrék. SZ nyomdai eszközökkel – bekezdéssel, margóval, bekeretezéssel – különíti el a „törzsanyagot” kijelölő főszöveget a forrásoktól, ábráktól. Értéke a könyvnek a sok táblázat s a kötet végén lévő „Ki kicsoda?” zseblexikon. Mindhárom tankönyv él a leckék végén a rendszerező és ismétlő kérdések, feladatok eszközével (megjegyzem, jó, ha száz diák közül egy, s tíz tanár közül egy használja ezeket; de ma egy magyar tankönyvben „kötelező” kérdéseket írni a lecke végére), és mindhárom tartalmaz egy összefoglaló kronológiát is, a könyv végére illesztve.

### A kétpólusú világtrend (1945-1991)

Mindhárom tankönyv hangsúlyozza, hogy a világháború legnagyobb győztese az Egyesült Államok volt. A hidegháború (később pedig az olvadás) fogalmának eredetét SZ tisztázza. A *Truman*-elvet, annak árnyoldalával együtt, nagyon világosan mutatja be. Hogy Truman nem csupán hidegháborús elnök volt, de jelentős szociális politikát is folytatott, csak ebből a tankönyvből derül ki. *Eisenhower* minden idők legnépszerűbb elnöke volt, állítja K. És *Washington? Lincoln? Roosevelt? Reagan?* S/ számára Truman olyan elnök, akiről „a választók érzékelték, hogy az elnök nem hajlandó a veszélyérzet hisztériájának engedni, s egyensúlyban tudja tartani a nemzet és a demokrácia érdekeit.” A mccarthyizmus jelenségét SZ ábrázolja a legkritikusabban. K adata szerint a republikánus szenátor „több mint 200” kormányalkalmazottat vádolt meg. S/ könyvéből erről csak mintegy közvetetten értesülünk. E sorok írójának úgy tűnik, hogy maguk az amerikaiak, vagy akár némelyik nyugat-európai történész sokkal kritikusabb az amerikai „boszorkányüldözéssel” és az USA hidegháborúban játszott szerepével szemben is, mint a mi tankönyveink. Legalább 8000, más források szerint több tízezer alkalmazottat bocsátottak el állásából, sok fekete-listára került színészt még tíz évvel később sem alkalmaztak; sok embert megfélemlítettek, megaláztak, sokan öngyilkosságba menekültek. Persze-persze, mindez kevesebb, mint ami a kortárs Szovjetunióban, Kínában vagy akár Magyarországon történt – az USA-ban nem voltak koncepciók perek kivégzésekkel és internálásokkal, nem létesültek munkatáborok sem. De a valóban megtörtént embertelenségeket ettől még kár megszépsíteni, kisebbíteni.

A kubai rakétaválság SZ könyvében a legteljesebb. A három munka közül csak SZ ír a válság érdekes török összefüggéséről. Használja a „szakadék szélén táncolás” kortárs fogalmát is. De a lényeg, hogy szélesebb összefüggésekbe helyezi a válságot, mint az egyébként részletesebb S/. K a néger polgárjogi mozgalom bemutatása során a szegregáció fogalmát is bevezeti. A feketék emancipációs folyamata S/-nél a legvilágosabb. SZ térképábrával és a fegyverek, fegyvernemek összegző ábrájával teszi szemléletessé az erőegyensúly-közeli helyzetet, a katonai erőviszonyokat. Érdekes, hogy a tulajdonképpeni („klasszikus”) hidegháborút SZ 1953-ig, K 1954-ig, S/ 1962-ig számítja.

A „kis hidegháború” S/ könyvében kap külön leckét. Az enyhülés végét (talán *Fischer Ferenc* nyomán?) nem az afganisztáni háborúhoz kapcsolja, amint az gyakrabban szokásos, hanem már 1976-tól számítja. Ír a fegyverkezés számos újdonságáról, még az etióp, mozambiki, bissau-guineai eseményekről is, akárcsak a vörös khmer rémuralomról vagy a Falkland-háborúról. Mindez a tanár számára lenyűgöző összegzés, a diák számára azonban tanulhatatlan és talán felesleges is. S/ szerint a „kis hidegháborúért” kizárólag a Szovjetunió a felelősség; csak Reagan csillagháborús programja esetében számol az USA kezdeményezésével. Így szinte fekete-fehér kép bontakozik ki előttünk, jó USA-val és gonosz Szovjetunióval. Jellemző, hogy azt az eseményt, amikor az USA „hősiesen” (ezt nem S/ írja, hanem én, U. I.) legyőzi a kicsiny Grenadát, S/ így jellemzi: „eltávolították a kommunista-barát [még csak nem is kommunista! U. I.] rendszert.” Hol a belügyekbe való beavatkozás? Miért nem agresszió?

Ha a belpolitikai viszonyokra pillantunk, aligha vitatható, hogy egy fejlett és gazdag, demokratikus és jogállami USA, meg egy diktatórikus, alig közepesen fejlett, áruhiányos Szovjetunió áll egymással szemben – de még a belső viszonyok esetében sem fekete-fehér a képlet, elég, ha a bűnözésre, kábítószer-fogyasztásra, munkanélküliségre gondolunk. (*Hobsbawm* szerint az 1980-as években az USA-ban több ember volt börtönben, mint – a nagyobb lélekszámú – Szovjetunióban.) De a külpolitika, a hidegháború, a fegyverkezési verseny esetében aligha működik a fekete-fehér séma, itt két agresszív nagyhatalom áll egymással szemben. Mindkettő országokat száll meg (az USA valamivel többet, mint a Szovjetunió), gyilkosságokat szervez meg, terrorista és gerillamozgalmakat támogat (a Szovjetunió valamivel többet, mint az USA), mindkettő hajlamos a valóság fekete-fehér, ideologikus megközelítésére. E sorok írója szerint demokrácia és diktatúra (belső viszonyai) között nem szabad „egyenlő távolságot” tartani, szuperhatalmak külpolitikájának elemzésekor viszont kötelező.

Az 1945 utáni sztálinizmus bemutatásában sokkal kisebbek a különbségek. S/ és SZ is ír a kollektív felelősség alkalmazásáról, egész népek kitelepítéséről. SZ említi a lengyel polgárháborút. S/ szól a lett, litván, észt, lengyel, moldáviai szovjetellenes rezisztenciáról. Csak K mondja ki, hogy Sztálin paranoiás volt; nála olvasható a sztálini jelszó: „a harmadik világháború elkerülhetetlen”. S/ kitűnően megválasztott *Gyilasz*-idézetek elemi erővel mutatják be a szovjet imperializmus kérlelhetetlenségét. SZ hasonló hatást ér el a Tájékoztató Iroda Jugoszlávia-ellenes határozatából vett részlet közlésével. A tanulók számára érdekes és igencsak meglepő lehet, hogy a diktátor egész tudományágakat tiltott be, amint arra S/ és SZ is utal. A Sztálin halála körüli helyzet politikai és lélektani elemzése SZ könyvében egészen kitűnő. S/ a ‚Fegyverkezés és politika’ alfejezetben jól elemzi a fegyverkezés és politika viszonyát, a fegyverkezés öntörvényűvé válását.

SZ ír csak arról, hogy Sztálin életében a kommunista főtítkárok alig találkoztak egymással, s akkor is csak Moszkvában; hogy a bilaterális kapcsolatok tömege, a multilaterális kapcsolatok hiánya a szovjet külpolitika eszköze volt. Csak SZ szól arról, hogy a kelet-közép-európai iparosítás extenzív, a világszínvonaltól elmaradó jellegét a „rendszer-specifikus” hibák mellett a Nyugat embargópolitikája is magyarázza. Csak SZ tesz különbséget a tervgazdaság tervutasításos és indirekt típusai között. SZ használja a cserearány-romlás és a világgazdasági korszakváltás fogalmait. A szocializmus válságának és

bukásának bemutatása során SZ nem csupán eseménytörténetet ír, hanem gazdasági, társadalmi és lélektani összefüggéseket is bemutat. A témakört záró hosszabb *Norberto Bobbio*-szöveg kiválasztása és ide emelése egészen kitűnő ötlet.

S/ használja a „reformkommunista” és az „eurokommunista” fogalmát.

„Jellemző, hogy a pravoszláv Bulgáriához és Romániához hasonlóan az ugyancsak pravoszláv Szerbiában is a kommunista utódpárt győzött (...), ezzel szemben Horvátországban és Szlovéniában 1990 tavaszán a demokratikus erők győztek” – írja S/. A gondolat azért zseniális, mert felvillantja azt a megfigyelést, hogy Európa legfontosabb történelmi-kulturális választóvonalja a nyugati és az ortodox kereszténység határvonalára.

A *Ceausescu*-rendszer, a Nyugat kétarcúságát egészen kiválóan ábrázolja K. Ugyancsak K írja, (1945-ben vagyunk) hogy a térségre jellemző volt a demokratikus hagyományok hiánya – kivéve Csehszlovákiát, Lengyelországot és Magyarországot. Számomra itt csak a csehek említése meggyőző; hazánkban csak pillanatokra volt polgári demokrácia!

Tankönyveink hol Kelet-Közép-Európaként, hol Kelet-Európaként, hol Közép-Kelet-Európaként írnak térségünkről (s tegyük hozzá, a szakirodalom ezek mellett még a Köz-

---

*Ha elkülöníti s egy-egy nagyobb témakörben tárgyalja az egyetemes és magyar történelmet, akkor a diák nem fogja tudni, hogyan is kapcsolódik a kettő egymáshoz, mi is zajlott akkor a világ más tájain, amikor Magyarországon épp ez és ez történt.*

*Ha viszont a szerző egy témakörön belül mintegy elkeveri az egyetemes és magyar történelmi leckéket, a tanulók ugyan jobban átlátják majd az egyetemes és a magyar történelem összefüggéseit, egységét, de féltő, nem áll majd össze a magyar történelem folytonossága. Nincs tökéletes megoldás.*

---

tes-Európa kifejezést is használja olykor, nem is beszélve a jó öreg Közép-Európa fogalomról.) Lehet-e vajon valahogy rendet tenni ebben a dzsumbujban? Közép-Kelet-Európa számomra azt jelenti: Kelet-Európa közepe. Kelet-Közép-Európa viszont azt: Közép-Európa keleti fele. Ugye, hogy az utóbbi a jobb? Egyébként nem szégyen tanulni a nálunk, történészeknél pragmatikusabb földrajzosoktól. A geográfia számára Közép-Európa Franciaország, Belgium és Hollandia keleti határától az ex-Szovjetunió nyugati határáig terjed. Ennek a területnek nyugati sávján van Németország, Ausztria, Svájc és Szlovénia: Nyugat-Közép-Európa. Míg Közép-Európa keleti sávján fekszik a cseh, lengyel, szlovák és a magyar állam: Kelet-Közép-Európa. Szerintem érdemes lenne történelem tankönyveinknek is ehhez az áttetsző földrajzi logikához igazodni!

A fejlett országok közül Olaszországról és Japánról csak S/ ír. Japán jellemzését különösen fontosnak érzem, elvégre a világ 2–3. legnagyobb gazdaságáról van szó, amely

1945 után évtizedekig a leggyorsabban fejlődött a világon. (Tehát Japán és nem az NSZK, amint K írja, a leggyorsabban fejlődő ország! Igaz, K szerint „a német gazdasági csoda éveiben” növekedett leggyorsabban az NSZK – lehet, hogy valóban volt néhány év.) Az európai integrációról SZ alkot külön leckét – de a vonatkozó információk, kicsit talán rövidebben, a két másik könyvben is szerepelnek. Mindezt SZ egy általánosabb gazdaságtörténelmi elemzéssel kapcsolja egybe. A Reagan és *Thatcher* nevéhez köthető neokonzervatív gazdaságpolitika kifejezést K is használja, de csak SZ magyarázza meg a fogalmat. Érdekes, hogy a *Marshall*-segély végösszegére K 17 milliárd, SZ 13,6 milliárd dollárt ír – nem tudom, kinek az adata helyes. S/ érdekes szempontja: a Szovjetunió talán azért nem fogadta el a *Marshall*-segélyt, mert nem akarta visszafizetni a második világháború alatt felgyülemlett 10 milliárdos adósságát az USA-nak. SZ bevezeti a jóléti állam fogalmát, megismerteti a tanulót az új típusú politikai mozgalmakkal, használja az etnikai reneszánsz fogalmát is.

Csak S/ ír a „legfejlettebb hét ipari ország”, az úgynevezett G-7 találkozásáról. Itt a szerző foglya lett a magyar sajtóban szokásos pontatlanságnak. A hazai média a G-7 tanácskozásait vagy „a hét legfejlettebb ország”, vagy „a hét legnagyobb gazdasági hatalom” találkozóiként emlegette – helytelenül. A hét legfejlettebb országban benne kellene lennie Svédországnak, Svájcnak és Kuvaitnak, de nem lehetne ott Olaszország és Anglia. Nyilvánvaló, a G-7 nem a világ hét legfejlettebb országa. Viszont a 7 legnagyobb gazdaságba a Szovjetunió is beletartozott: a G-7 a hét legnagyobb gazdaság sem lehet. Tudom, furcsán hangzik, de ha pontosak akarunk lenni, nem kell lefordítanunk: a G-7 az G-7, és kész. (Egyébként azóta, Oroszországgal, G-8 lett – így aztán végképp nem a legfejlettebb országokról van szó! Hangsúlyozom, mindez nem S/ hibája, ő csak a sajtóban szokásos fogalmat vette át.)

Csak S/ ír *Allendéről és Pinochetről*, az 1970-es évek első felének chilei krízisééről. A koreai háborút SZ nagyon árnyalt, finom, pontos elemzéssel mutatja be. A vietnami háború történetét, Észak és Dél kialakulásának történelmi gyökereit S/ logikusan, világosan tárja fel. Sok érdekességet tudunk meg; például hogy 750 000 amerikai tagadta meg a bevonulást, és a háború miatt 100 év után először volt külkereskedelmi passzívuma az USA-nak. De („az időrend diktatúrája!”) miért kell a könyvben három különböző helyen szerepelnie a vietnami háborúk történetének? K használja „a szennyes háború” szellemes és egykorú fogalmát, de nála nem igazán derül ki, miért is tört ki a második vietnami háború?

Izrael 1948/49-es története során egy tankönyv sem mulasztja el megemlíteni a palesztinai arab menekültáradatot, ami önmagában helyes is. Viszont általában egy könyv sem írja, hogy az arabokéhoz hasonló számú (500–600 ezer) zsidó is (arab) hazája elhagyására kényszerült. A zsidó menekülteknek néhány éven belül lakásuk és munkahelyük volt Izraelben, az arab menekültek egy része viszont évtizedek múltán is sátorvárosokban élt – miközben a gazdagabb arab szövetséges országok elképesztő összegeket költöttek fegyverkezésre és luxusra –, a terrorizmus emberanyagává válva. Ezt az összefüggést a mai viszonyok megértése érdekében fontos lenne megvilágítani.

### Magyarország 1957-ig. Határon túli magyarok

„A történelmi nulla óra” – írja SZ az 1944 decemberével kezdődő új korszakról. K alcíme („Lesz magyar újjászületés!”) felidézve a történelmi jelszót, valami hasonlóra utal. S/ világítja meg a legpontosabban az 1944-es kormányalakítás körülményeit – minden, a fentiekhez hasonló patetizmus nélkül –, újra és újra hangsúlyozva a szovjet függést, a SZEB túlhatalmát, a Vörös Hadsereg eltartásának költségeit. A földreform kapcsán – melyről természetesen mindhárom munka részletesen szól – csak S/ említi az MKP és FKgP közötti koncepcionális különbségeket. Az MKP törekvéseit a belügy, a rendőrség megszerzésére K és S/ is hangsúlyozza. S/-nél az újjáépítés csak egy képaláírás formájában található meg – SZ erről részletesebben ír. SZ mesél a batyuzásról, a pótlékokról, mintegy a háború utáni szegény időszak jeleiről. S/ mutatja be egyedül, hogy az 1945-ös választások a listás elvre épültek, s meg is magyarázza, mit jelent a listás választás.

K kárhoztatja a Baloldali Blokk megalakulását, használja a „szalámitaktika” fogalmát. Az 1947-es kékcédulás csalásról SZ elemzése a legjobb, mert bemutatja valódi (csekély) jelentőségét a választások kimenetelét illetően, viszont utal annak erkölcsi, a kommunistákat kompromittáló tartalmára is. S/ nagyon világosan, empatikusan mutatja be az FKgP helyzetét, lavírozását abban a reményben, hogy a békekonferencia után a Vörös Hadsereg kivonul az országból. S/ ír a Cserkész Szövetség, a KALOT és 1500 más katolikus szervezet feloszlásáról. Az 1945–1948 közötti szellemi életről szólva SZ emeli ki, hogy „az alkotó értelmiség többsége okkal tekintette felszabadulásnak 1944/45 fordulóját”, épp „a kultúra demokratizálódása” miatt.

SZ megfogalmazásában az ÁVH „törvények feletti hatalom”, K pedig azt írja, hogy „a hírhedtté vált ÁVO” vezetője „a fanatikus és gyűlölettől eltorzult lelkű Péter Gábor lett.” K ír a társadalmi mobilitásról, bevezeti az elsőgenerációs értelmiség és a káder fogalmát is. Ugyancsak K írja, hogy a rendszer az ateizmust államvallássá tette – jómagam ezt idézőjelbe tettem volna. „A társadalom vezető osztályává a munkásság lett”- írja K. De milyen értelemben? Szociológiai értelemben, mint a társadalom legszámosabb osztálya? Ez a változás csak később, az 1960-as évtizedben zajlott le. Vagy politikai értelemben? De hiszen ez csak a kor propagandája volt! Merthogy a tényleges hatalom birtokosa „az új osztály” (Gyilas) a pártbürokrácia lett, a munkásosztály inkább csak hivatkozási alap! (Egy érdekes példa. A Budapestről kitelepített *Esterházy*-család villáját „a proletáriátus számára” foglalták le – Gerő Ernő kapta!) A *Rajk*-perről K ír a legrészletesebben, a politikusi életpályájának felvillantásával, megmagyarázva, miért őt választotta *Rákosi* a koncepció per áldozatául. K még *Károlyi Mihály* fellépésére is utal a per kapcsán. A Marshall-terv elutasításával és a KGST megalakításával hazánk számára kialakult kényszerpályát is K építi be a korszak jellemzésébe.

Az erőszakos kollektivizálás kapcsán S/ tisztázza, hogy a szövetkezet sokkal szélesebb fogalom, mint a szovjet típusú kolhoz. Csak SZ tankönyve ír a korszak vívmányairól: teljes körű foglalkoztatás, olcsó kultúra, ingyenes orvosi ellátás, kiépülő tömegközlekedés. S/ könyvéből mindez hiányzik, így aztán mit sem tudunk meg arról, hogy a diktatúráknak általában, még a legsötétebb diktatúráknak, így a *Rákosi*-korszaknak is, volt bizonyos tömegbázisa. A három munka közül talán S/-ből derül ki leginkább, hogy az 1953 júliusi fordulat – számos részletkérdésben is! – szovjet utasításra történt. Azt viszont egyik tankönyvből sem tudjuk meg, hogy a *Nagy Imre* nevével fémjelzett új szakasznak voltak-e eredeti magyar, nem moszkvai utasításra született reformjai. (Egyébként igen, voltak!) Nagy és *Rákosi* hatalmi harcának dinamikáját is S/ érzékelteti a legjobban. *Rákosi* intrikájára csak ő utal. Számomra rejtélyes viszont, miért kell idézőjelbe tenni, hogy *Déry Tibor* vagy *Zelk Zoltán* kommunista író volt? Mintha S/ azt akarná ezzel kifejezni, hogy rendes ember nem lehet kommunista? Vagy tévedek?

S/ idézi egyedül *Rajk* 1956 októberi újrateremtéséről szárnyra kelt szellemes aforizmat: „Szegény Laci, ha ezt látná, de közénk lövetne!”

Egyedül S/ nevezi meg a szovjet csapatok október 24-i behívásának felelősét (*Hegedűs András*t). (Érdekes egyébként, hogy – talán *Rainer M. János* számítgatása szerint – a szovjetek hamarabb indultak el laktanyáikból, mint ahogy azt bárki kérte. Ez persze nem erkölcsi felmentés *Hegedűs* és a pártvezetés számára.) S/ precíz időrendben, gondos részletességgel ismerteti a forradalom eseménytörténetét, hatalmas személynévanyaggal dolgozva, feltárva az összefüggéseket is. Ahogy azt már megszokhattuk, S/-nél a tényanyag, SZ-nél a magyarázó-elemző részek a bőségebbek. A bűnöző és lumpen elemek szereplését csak SZ említi. SZ elemzésében jobban kitűnik a forradalom sokszínűsége. „A forradalom fejlődési tendenciái” című alfejezete – egy tankönyv lehetőségeihez szabott – kerek kisesszé. A hazai és nemzetközi események összefüggéseit viszont S/ látatja jobban. *Nagy Imre* dilemmáját és az október 28-i fordulat-jellegét K érzékelteti legjobban. *Mező Imre* neve csak S/ könyvében szerepel. (Kalandos életéről egyszer akár film is készülhetne! *Mező* harcolt a francia idegenlégióban, a spanyol polgárháborúban, a németellenes francia ellenállásban, egy évet ült *Rákosi* börtönében, kezében fehér zászlóval halt meg ... U. I.). Az 1956-os leccék után, forráselemző óra gyanánt, *Andropov* jelentése S/ könyvében – lételalát!

Csak K említi, hogy *Titó*tól származott a javaslat, hogy a forradalom leverése után *Kádár* legyen az ország vezetője – *Hruscsov* eredetileg *Münnichre* gondolt. Ez is kicsoda történet, jól jelzi nem csak az ország, de a testvérpártok belügyeibe való beavatkozást is! *Kádár* pálfordulásának elemzésére is csak K tesz kísérletet. Részletesen felvázolja *Kádár* portréját. A budapesti fegyveres ellenállási góccok parancsnokainak nevét S/ és K is felsorolja. Viszont az MSZMP 1956 decemberi és 1957 júniusi határozatait – mindkettő

fontos forrás a történész kezében! – csak SZ említi meg. *Fekete Sándor* november 4. utáni *Hungaricus*-sorozatáról is csak SZ szól.

S/ zárszava – „A forradalmat eltiporhatja az önkény, de sohasem tudja visszaállítani a forradalom előtti állapotokat” – nemcsak 1956, de a nyolc év alatt tanult összes forradalom történetének eszenciája.

A határon túli magyarság 1945–1991 közötti történetéről mindhárom tankönyv ír – SZ és K egy önálló fejezetben, S/ a szigorú kronológiai rend szerint több helyre osztva. S/ ragyogó egybevetéssel indít: „a győztesek fátylat borítottak Szlovákia és Horvátország náci-fasiszta múltjára” ellentétben a magyar kisebbségekkel. Kitűnő választás a *Kardelj*-idézet, melyre a lecke végén lévő kérdések is visszautalnak. Ipp és Ördöggút mint a nagyságrenddel nagyobb román vérengzések előzménye és hivatkozási alapja is csak nála szerepel. A szokottnál kritikussabb képet fest *Petru Groza* szerepéről, és bemutatja a fantasztikus *Márton Áron* püspököt. A csehszlovákiai magyarok 1945–1948 közötti veszszőfútatását drámai erővel ábrázolja. A reszlovakizációt nem csak megemlíti (ezt K és SZ is megteszi), de meg is magyarázza. Egy félelmetes mondat: „Az elmondottakat [a szlovákiai magyarok megbélyegzését, jogfosztását, kiűzésére tett kísérletet – U. I.] kiegészítette egy gyűlöletkampány, amelyre mindig fogékony a politika által lealjasított és magát a győztes helyzetében érző tömeg.” Kedves SZ, K és leendő tankönyvírók! Tessék ezt a mondatot (idézőjelek között, a szerzőre is utalva) átvenni!

K kissé groteszk megoldást választ: miután külön lecke szól a határon túli magyarok 1945–1990 közötti történetéről (203. oldaltól), pár oldallal később (221. oldaltól) ír a határon túli magyarok 1944–1948 közötti megpróbáltatásairól. Szerkesztési hiba! A romániai Magyar Autonóm Tartományról szót ejt a szerzőpáros, de annak álságos jellegéről nem. A kárpátaljai magyar értelmiség 1972-es petícióját egyedül K említi.

Az 1945-ben Németországban és Ausztriában rekedt egymillió magyarról csak SZ ír. Értékesek összefoglaló táblázatai.

### A Kádár-korszak. A rendszerváltás

A kádári kollektivizálás bemutatása során SZ és K is hangsúlyozza, hogy bár nem erőszakmentes, de kevésbé erőszakos, és a fenyegetés eszközei mellett engedményekkel és kedvezményekkel is él. Csak SZ ír arról, hogy a parasztság beletörődése is szerepet játszott. A fenti mozzanatok nélkül nem lehetne megérteni, hogyan sikerülhetett Kádárnak három év alatt az, ami Rákosinak nyolc év alatt nem sikerült. Bár S/ is utal a szövetkezeti reformokra, SZ mondja ki azt, hogy önálló magyar szövetkezeti modell bontakozott ki, melynek lényege a nagyüzem és a kisüzem együttműködése. Az 1963-as közkegyelmet mindhárom munka említi, de csak S/ jegyzi meg, hogy az amnesztia nem vonatkozott a foglyok 5 százalékát kitevő fegyveres szabadságharcosokra, akiket a rendszer köz-törvényes bűnözőkként kezelt.

S/ lecke címe és egyik alcíme: ‚Hódoltság és reform’, illetve ‚A hruscsovista mintaállam’. Valószínű, hogy a diákok közül tanári segítség nélkül senki, de talán még a kollegák közül sem mindenki tudja majd helyrerakni a szellemes utalásokat: az országot fenyegető lehetőséget még *Szekfü Gyula* hasonlította a török hódoltságához 1945-ben, az alcím pedig marxi áthallás (v. ö. ‚Hollandia, a tőkés mintaállam’). A *Fekete Gyulától* és *Csoóritól* vett idézetek fontos problémákra mutatnak rá. (Az 1979-es demográfiai csúcspontot követő természetes fogyásra SZ és K is utal.)

S/ ezt írja: ‚1966. május. Az MSZMP állást foglalt az új gazdasági irányítás mellett. Ez a határozat tartalmazta azt az ábrándot is, hogy a szocialista rendszer, a pártállami diktatúra megreformálható.” S/-nek ez a megjegyzése az anakronizmus határát súrolja. Az utókor ismeri a végeredményt. Azt, hogy egy reform megvalósítása sikeres, eredményes-e, egyáltalán lehetséges-e, a kortársak nem tudják, nem is tudhatják. A történész nem kö-

zelíthet csak a végkifejlet felől. Vajon szabad-e *Rákóczi* vetési pátensét vagy az OHB 1848 októberi megalakulását azon az alapon megítélni, hogy mi már tudunk a majtényi, világosi fegyverletételről? Amikor S/ a hatvanas, hetvenes évekről ír, elemzéséből hiányzik a történeti empátia, amelyet pedig ugyanez a szerző ugyanezen könyvben másutt sikerrel alkalmaz. Az empátia a történész számára munkaeszköz, és nem jelenti azt, hogy helyeselnénk az általunk elemzett személyek vagy korok kudarcait, hibáit vagy bűneit. S/ a Kádár-kor bemutatásakor elfelejtkezni látszik arról, hogy a politika a lehetőségek művésze.

S/ meglehetősen részletesen, középiskolai tankönyvekben szokatlan terjedelemben, érdekesen ír az 1968-as reform 1971–72-es megtorpedózásának hazai és nemzetközi tényezőiről. A *Lukács*-iskola elleni támadásról is szól. Az 1970-es évek közepén kibontakozó eladósodás és az évtized végének bányászati beruházásai kapcsán nem említi meg, hogy mindez az 1974/75-ös világgazdasági válsággal, az évtized kétszeri olajárrobbanásával és az eladósodás nemzetközi jellegével is összefügg. (Az adósságválságról egyébként nagyon magas színvonalon, de talán azért a tanulók számára is érthető módon ír frissen megjelent társadalmi földrajz tankönyvében *Bernekné Agnes* és *Sárfalvy Béla*.)

*Nem szégyen tanulni a nálunk, történészeknél pragmatikusabb földrajzosoktól. A geográfia számára Közép-Európa Franciaország, Belgium és Hollandia keleti határától az ex-Szovjetunió nyugati határáig terjed. Ennek a területnek nyugati sávján van Németország, Ausztria, Svájc és Szlovénia: Nyugat-Közép-Európa. Míg Közép-Európa keleti sávján fekszik a cseh, lengyel, szlovák és a magyar állam: Kelet-Közép-Európa. Szerintem érdemes lenne történelem tankönyveinknek is ehhez az áttetsző földrajzi logikához igazodni!*

SZ nem kevésbé kritikus a korabeli gazdaságpolitikával szemben, de jobban mutatja be a világgazdaság és a magyar gazdaság korrelációját. A gazdaságtörténet tárgyalása K könyvében a legsikeresebb. Jól mutatja be a Nyugat hatékony és a KGST elhibázott alkalmazkodását az 1970-es évek olajválságaihoz. Közben, röviden, de érthetően, még a KGST „csúsztatott árrendszerét” is megvilágítja és az egykorú „begyűrűzés” fogalmát is használja. A szolgáltatások viszonylagos elmaradottságáról a szocializmus évtizedeiben mindhárom könyv ír, de talán K a legárgyaltabb és a legpontosabb. K ír egyedül a felhalmozási és fogyasztási hányad módosulásáról, ennek jelentőségéről. K még az autóbuzsgyártás és a gyógyszeripar fontosságára is felhívja a figyelmet. Az 1968-as reformot és annak 1971–72-es leállítását talán a három tankönyv közül a legerőteljesebben írja

meg. Társadalmi fejezetében még a neuralgikus romakérdéshez is hozzá mer nyúlni. A kötet szokásos röpké portréi közül ezúttal *Aczél György*et ismerhetjük meg. Jól mutatja be a szerzőpáros a Kádár-korszak sajátosságait, egyedi vonásait is.

SZ *„A kádárizmus sajátosságai”* alcímmel szintén összefoglalja, miben különbözött hazánk – előnyére – a többi szocialista országtól. Hangsúlyozza a piaci elemek beemelését a magyar gazdaságba 1968-tól. Egyedül mutatja be az utazási korlátozások leépítését. (Az utazás szabadságának hiánya egy tanuló számára éppúgy érthetetlen és érdekes kuriózum, mint az áruhiány a boltokban.) *„Oktatás, tudomány, kultúra”* című fejezete igen érdekes, színvonalas, valóban elemzés és nem pusztán felsorolás – habár, megjegyezzük, aligha akad még egy pontatlanabban használt fogalom a magyar tankönyvekben, mint a kultúráé; hiszen az oktatás és a tudomány is a kultúra része, nem? Ismerteti az *Aczél-féle* „három T”-t is.

A rendszerváltás történetének bemutatása S/-nél tárgyilagos, pártatlan, korrekt, mondhatni elegáns. Az MSZMP-reformkörök létezéséről, szerepéről csak ő ír. Név szerint *Pozsgay*, *Németh* szerepét említi. Az *Antall*-kormányral zárja az eseménytörténetet. Rö-



vid, tömör bekezdés vázolja fel az új Magyarország politikai berendezkedését.

SZ meggyőzően indokolja meg a rendszerváltás szükségességét. Elemzésében kicsit nagyobb szerepet kap az MSZMP belső ellenzékének s az állampárt szétesésének, megszűnésének folyamata. Eseménytörténeti kitekintése 2002-ig szól. (Szükség van-e erre, amikor tudjuk, a tanárok jelentős része csak 1945-ig vagy 1956-ig, esetleg 1968-ig tárgyalja a történelmet – ami persze botrányos.) A Kádár ravatalánál megjelent hatalmas tömeget csak ő említi. Érdekes: egyik könyvből sem derül ki, hogy Nagy Imre újratemetése és Kádár halála között milyen kevés idő telt el. SZ külön leckét szán a demokratikus Magyarország alkotmányos berendezkedésének, politikai intézményeinek bemutatására.

### Bakik, hibák, rossz mondatok

Magunk is tudjuk, tapasztaltuk: nincs tökéletes szöveg. Régebben a „sajtó ördöge” szólt közbe – a nyomdász kifejejtett, betoldott vagy elcserélt egy-két betűt, esetleg sort. Ma a számítógép billentyűzetével tesszük ugyanezt; és szinte nincs olyan könyv, amelyben egy-két hiba ne maradna benne, függetlenül attól, hogy a szerző, szerkesztő hányszor olvasta, javította át. (Tartunk attól, e szöveg sem kivétel.) De persze tudjuk azt is, hogy a levesről, amit eszünk, jogunk van megállapítani, hogy sós; pláne, ha nem mi sóztuk el.

Míntha K nem tudna különbséget tenni szám és arány között: „A szavazásra jogosultak száma néhány európai országban” című táblázata százalékos adatokat, tehát arányokat tartalmaz. (119. oldal) Mintegy 10 000 (tízezer) lengyel menekült érkezett Magyarországra – írja K. Jómagam eddig még csak „több tízezer” vagy éppen 100–150 000 menekültről hallottam, miként S/ és SZ is. A 2. magyar hadsereg „mintegy 20 000 fős” írja K – nyilván lemaradt egy nulla. Ugyancsak K „A hadviselő országok embervesztesége” című táblázatában maradt le egy zérus, így a szovjet veszteség tévesnek mutatkozik. Ha a 4. köztársaságot arab számmal írjuk, akkor az 5. köztársaságot se írjuk római számmal – vagy fordítva! Katyn település mellett S/ és K szerint is 4000 áldozat nyugszik a tömegsírban. Lehet, én maradtam le egy újabb tanulmányról, de legjobb tudásom szerint 14–15 000-re szokás becsülni az áldozatok számát. Talán lemaradt egy 1-es számjegy? (22 000-es adat is akad a szakirodalomban.)

„Az 1951-ben tartott népszavazáson 367 733-an vallották magukat magyarnak.” – írja K. Nyilván: népszámlálás! K idézi a Rákosi-diktatúra egyik jelmondatát: „Leánynak dicsőség, asszonynak szülni kötelesség!” Helyesen: „Leánynak szülni dicsőség, asszonynak szülni kötelesség!” Egyébként itt a tartalom is vitatható: a kor népességnövekedése nem csupán az abortusz-tilalommal magyarázható. Szerepet játszott benne a hadifoglyok 1947–48–49-es hazatérése is (zömmel fiatal emberekről van szó – nőtt a házasságok száma is!), illetve egy különös tényező: nagy háborúk, járványok után rendre megugrik a népesség növekedése.

SZ írja a NATO születése kapcsán: „Nagy-Britannia, Franciaország és a Benelux államok 1948. márciusában aláírták a brüsszeli szerződést (...), a tárgyalásokba bevonták Kanadát, Dániát, Norvégiát, a csekély területű (sic!) de stratégiaileg fontos Izlandot, valamint Olaszországot és Portugáliát.” Mivel Izland nagyobb területű, mint Dánia, Belgium, Hollandia vagy Luxemburg és kb. akkora, mint Portugália, ebben az összefüggésben aligha logikus csekély területűnek nevezni. Talán csekély népességűt akart írni a szerző, nem?

Ugyancsak SZ írja: „1969 áprilisában *Dubčeket* leváltották, társaival együtt fogolyként Moszkvába szállították és ott egyenlőtlen szerződés aláírására kényszerítették.” Ez így nagyon szerencsétlen, félreérthető fogalmazás, azt a benyomást kelti, mintha mindhárom esemény 1969-ben lett volna. *Dubčeket* 1968. augusztus 21-én rabolták el (a repülőgépen kézen fogva ültek egyik elvtársával, ha jól emlékszem, *Černikkel*), augusztus 26-án

írták alá a moszkvai szerződést (előtte a főtítkár nyugtató injekciót kapott) és valóban 1969-ben váltották le. *Imrédy* zsidószármazású (sic!) – írja K. Egy letűnt idő „helyesírása” volt a zsidónő, zsidófiú, zsidótöke, zsidóbérenc, zsidószármazású stb. szavak sora. Ma helyesen: zsidó származású! (Itt helyesírás és „politically correct” találkozik!) K szerint Károlyi önéletrajzának (sic!) címe: „Hit, illúziók nélkül”. Talán emlékirat, memoár, önéletírás – de semmiképp sem önéletrajz! Megint K-nál: *Kéthly, Bán, Szélig* lemondása után „Szakasits Árpád és Marosán György vezetésével 1948. június 12-én megalakult a Magyar Dolgozók Pártja.” Az MDP nyilván Rákosi vezetésével alakult meg, Marosán és Szakasits csupán a pártfűziót vezette, persze az SZDP részéről.

S/ szerint Hitler „célul tűzte ki a nagynémet egység megteremtését, azaz valamennyi német egy birodalomban való egyesítését.” A nagynémet egység 19. századi fogalom, a német államok (laza konföderációban való) egyesítését jelenti Ausztria vezetésével. Alternatívája a kisémet egység volt – a porosz vezetésű, központosítottabb német állam. Az összes német egyesítése (tehát olyan területek is, ahol németek élnek, de nem alkotnak többséget, mint Elzász, Cseh- és Morvaország vagy Litvánia) az „össznémet” (allddeutsch) koncepció volt! Az allddeutsch irányzatot szokás Hitler és a nácik szellemi előzményének is tekinteni. A Harmadik Birodalom nyilván „össznémet talajon állt”.

„Ahogy a Szovjetunióban a *Kirov*-perrel, úgy Magyarországon a *Rajk*-perrel vette kezdetét a nagy tisztogatás” – írja K. Csakhogy, *Kirov*-per nem volt, a leningrádi párttitkárt egyszerűen meggyilkolták, minden per nélkül. Megint csak K írja: „A legerősebb ellenzéki pártot választási csalásra hivatkozva egyszerűen betiltották.” Nos, a legerősebb ellenzéki párt 1947-ben a Demokrata Néppárt, viszont csalás ürügyével a *Pfeiffer*-féle Függetlenségi Pártot tiltották be!

## Irodalom

- Berneke Ágnes – Sársfalvy Béla (2001): *Általános társadalomföldrajz* Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest.
- Fischer Ferenc (1996): *A megosztott világ. A Kelet-Nyugat, Észak-Dél kapcsolatok fő vonásai (1941–1991)*. JPTE/PSZM Projekt, Budapest.
- Kovács István – Kovácsné Bede Ágnes (2001): *Történelem tankönyv, 12. osztály*. Pedellus Kiadó, Debrecen.
- Magyar Lajos Alapítvány (2002): *Történelem IV. 1914–1998 a középfokú iskolák számára*. Cégér Kiadó, Budapest.
- Mlynar Zdenek (1989): *A prágai tavasz ... és ősz*. Vita Kiadó, Budapest.
- Salamon Konrád (2003): *Történelem IV. a középiskolák számára*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Szabolcs Ottó (1994, szerk.): *Párhuzamos politikai portrék a XX. századi Európából*. ELTE BTK, Budapest.
- Pók Attila (1986): *A nemzetközi élet kronológiája*. Kozmosz Könyvek Budapest.
- Ormos Mária (2000): *Mussolini I–II*. PolgART Kiadó Budapest.
- Ujlaky István (1996): „*Nemzettankönyv*”. Kráter Kiadó Budapest.

## A jelenvaló csoda

### *A mitologikus és a misztikus Enyedi Ildikó nagyjátékfilmjeiben*

*A transzcendens világ felé törekvő film sem nélkülözheti a hétköznapiságot, a valóságot, nem mondhat le a képről, de nem is egyszerűen filmre vitt spiritualitás. A művészi kép mindig metaforikus, vagyis valami valamivel helyettesítődik benne. A végtelen nem tehető anyagivá, de utalhatunk rá azáltal, hogy képpé formáljuk.*

**M**ielőtt „rátérnék a filmművészet sajátosságával kapcsolatos részproblémákra, fontosnak tartom meghatározni, mit értek a művészet mint olyan legmagasabb eszméjén. Vajon miért létezik művészet? Kinek van rá szüksége? És kell-e egyáltalán valakinek? [...] Mindenesetre teljesen nyilvánvaló, hogy minden művészetnek az a célja – ha csak nem »fogyasztásra«, eladásra szánják, mint egy árucikket –, hogy a művész megmagyarázza önmagának és környezetének, miért él az ember, mi létének értelme. Hogy elmagyarázza az embereknek, mi az oka annak, hogy megjelentek ezen a planetán. És legalább föltegye nekik ezt a kérdést, még ha nem is tud rá válaszolni” (1) – kezdi *Tarkovszkij* „A művészet: vágyakozás az ideálisra” című írását. Megfogalmazásában tehát „a művészet vitathatatlan rendeltetése a megismerés gondolatában rejlik, melyben az élmény megrendülés, katarzis formájában fejeződik ki”. (2)

#### **A transzcendencia megjelenítésének filmnyelvi alapja és lehetőségei**

A művészet és a róla való gondolkodás történetét nyomon követve valóban találkozhatunk a művészet vallásos eredetének eszméjével, mely a századok folyamán fokozatosan az „egység széttöredezését” szenvedte el. (3) *André Bazin* viszont „A fénykép ontológiája” című tanulmányában azt állítja, hogy a vallás és a művészet eredeti egysége soha nem létezett és hogy a művészet mindig két cél között habozott: „... az egyik kifejezetten esztétikai jellegű, a spirituális valóság kifejezése (ebben az esetben a modell a formák szimbolizmusán keresztül szűrődik át), a másik pedig egész egyszerűen az a vágy, amely a látható világ lemásolásának pszichológiai szükségletét elégíti ki.” (4)

Ha a művészet egészével kapcsolatban beszélhetünk is a szakrálissal, transzcendenciaival való eredendő kapcsolatáról, a film esetében semmiképp sem. A film már születésében, eredetében – legalábbis úgy tűnt – végérvényesen a valósággal, a fizikai valósággal jegyezte el magát. A film az egyetlen művészet, melynek fejlődése a kezdetektől fogva a szemünk láttára ment végbe, s ez a fejlődés annál is érdekesebb, mivel szemben áll a korábbi példákkal. Születése nemhogy nem a vallás, hanem épp a technika fejlődésével áll szoros összefüggésben. Méghozzá úgy, hogy nem a művészet ösztönzése vezetett az új technika fölfedezéséhez és fokozatos tökéletesítéséhez, hanem épp fordítva. Korábban a technika a művészetek és a kifejezési formák életében legfeljebb a rögzítés és sokszorosítás során kapott szerepet. A film esetében azonban fejlődése visszahat magára az alkotásra, sőt mintha a művészi teremtésben is részt vállalna, hisz a film technikai eszközei már beleszólnak a film nyelvének alakításába. (5)

A film mint technikai találmány, amíg nem vált művészetté, elsősorban mozgófénykép volt. A mozgó filmképek az eleven valóságot láttatták és a film mint annak érzékeny tük-

re az egész látható és érzékelhető fizikai világ felé fordult. A film megszületésével a valóság bemutatásának pontossága elérte legszélső határait, s ezzel az egész művészet fejlődésére hatással volt: rövidre zárva a külső valóság reprodukálásának vágyát egy mélyebb, komplexebb szintre terelte a belső valóság reprodukálását; „...a film minden más művészetet átdobott a 20. századba, míg maga sajnálatosan 19. századi maradt.” (6)

A film fejlődését nyomon követve éppen az lehet érdekes számunkra, hogy a mozgókép hogyan jutott el a mindennapi események közvetlen rögzítésétől a művészi ábrázolásig, hogyan vált technikai csodából művészetté, a végtelennel való párbeszéd, az „abszolút szellemi igazság” keresésének eszközévé. Ahhoz, hogy a film hitelessége a megismerés eszközévé váljon, hosszú, nehéz utat kellett végigjárnia. Hisz alapsajátossága végig a valóságos életmozgás plasztikus képének visszaadása maradt, s minden további jellegzetessége, szuggesztivitása is ebből a fényképszerű hitelességből származik. A kép viszont, éppen mert a valóság képe, nem körülír vagy magyaráz, hanem egyenesen megmutat. Konkrétsága egyszerre korlát és lehetőség is.

Ha a film képei mindig azt és csak azt mutatják, amit az egyszerű életjelenségek magukban hordoznak, felvetődik a kérdés: hogyan jelenhet meg bennük az emberi gondolat, vagyis az általánosítás lehetősége. Lehet-e segítségükkel gondolatokat, érzelmeket is kifejezni.

Bíró Yvette szerint a filmnyelv fejlődése nem más, mint út a bemutatástól a jelentésig. A kép valóban teljesen objektív és konkrét, de a valóságos elemeket nagyobb összefü-

*„A kép megalkotható és érzékelhető. Elfogadható vagy elutasítható. De a folyamat mentális értelmében jelfoghatatlan. A végtelenség gondolata szavakban kifejezhetetlen, sőt leírni sem lehet. A végtelen fogalmánál tovább nem jutunk. A művészet el- lenben megadja ezt a lehetősé- get, mert érzékelhetővé teszi a végtelent.”*

gések szolgálatába állítja. E kiemelt részletekből úgy teremti meg a maga világát, hogy a valóságelemek jelzésszerű alkalmazásával olyan újfajta jeleket alkot, amelyek magukon viselik az eleven élet érzéki sajátosságait, de túl is mutatnak már rajtuk. (7) A filmnyelv másik szembetűnő jellegzetessége komplexitása, összetett jellege. Ez a sokféleség már az érzékelésre is igaz, hisz eszközkészletébe a látványi és a hallható elemek egyaránt beletartoznak, de a film nemcsak közvetlenül az érzékeléshez szól, hanem a fizikai ingerek mellett a fogalmi beszédnek is fontos szere-

pet juttat. Így e két tényezőt kiaknázva éri el nagyfokú intenzitását. Elementáris erejű élményeket közvetít (amelyekben) a yers élettények, az emberi szenvedélyek és a gondolatok egyaránt helyet kapnak. Így válik lehetővé, hogy míg lényegét továbbra is a közvetlen érzéketlenség adja, az érzékeken túli sem megközelíthetetlen számára. Ám a filmnyelv kikerülhetetlen sajátossága, hogy az elvonthoz, az általánoshoz is mindig csak a konkrét, megfogható érzéketlenségen keresztül jut és juthat el. (8)

Úgy tűnik tehát, a film történeti fejlődése során kifejlődtek és megerősödtek az új művészetnek azok az eszközei, jelzései, amelyekkel számára is megközelíthetővé válik a transzcendencia – nemcsak képpel, de fogalmakkal sem kifejezhető – világa. Sőt, talán bizonyos jellegzetességei, épp megmutató, felidéző, intenzív élményt adó utalásos jellege különösen is alkalmassá teszi erre. Paul Schrader szerint míg a többi művészetnek először meg kell teremtenie, fel kell építenie a valóság illúzióját, hogy aztán azt lerombolva eljusson a spiritualitásig, a transzcendencia felfedezéséig, addig a film számára ez az illúzió eleve adva van, így rögtön a következő stádiumba léphet, megkísérelve az illúzió széttörését, a nézőt egy ismerős világból egy másikba vezetve át. Schrader is fontosnak tartja, hogy a film megteremtse a nézőben a látható cselekménnyel és helyzetekkel való azonosulás vágyát és lehetőségét, de a spirituális film feladatának és útjának azt tartja, hogy felkeltve, majd elutasítva az érdeklődésnek azonosulásra való törekvését megnyis- sa az utat egy belső, spirituális folyamat előtt. (9)

„A kép megalkotható és érzékelhető. Elfogadható vagy elutasítható. De a folyamat mentális értelmében felfoghatatlan. A végtelenség gondolata szavakban kifejezhetetlen, sőt leírni sem lehet. A végtelen fogalmánál tovább nem jutunk. A művészet ellenben megadja ezt a lehetőséget, mert érzékelhetővé teszi a végtelent.” (10)

### A „magyar misztikusok”

Létezik tehát nemcsak általában vett transzcendentális-spirituális művészet, hanem ilyen film is. Az egyetemes filmtörténetben mindennek már igen korán kialakultak az irányzatai, hagyományai, a magyar film történetéből azonban sokáig hiányzott ez a vonulat. Figyelme évtizedeken át hol a szórakoztatás, hol a társadalmi-politikai valóság vagy – részben azzal összefüggésben – a történelem felé fordult. Megjelenésére vagy még inkább meghatározó, irányzatként kibontakozó jelenlétére a nyolcvanas évekig kellett várni.

A nyolcvanas éveket egyébként több szempontból is új vonulatok, irányok kezdetének tekinthetjük a magyar filmművészetben, melynek folyamatai részben a kilencvenes években is folytatódtak. Ennek a korszaknak (ezeknek a korszakoknak) több szerzőtől is készült átfogó bemutatása, elemzése. Nagyon pontos korszakolását, rétegződését nyújtja például ennek az időszaknak *Kovács András Bálint* „Nyolcvanas évek: a romlás virágai” című tanulmányában (11); a kilencvenes évek magyar filmművészetének alapos, irányokat is kirajzoló ismertetését adja *Györfly Miklós* „A tizedik évtized” című írásában. (12)

Nem évszámokhoz, szoros korszakhatárokhoz köthetően, de ezeknek az éveknek mindeképp egyik erőteljes jelenléti vonulatát adja azon filmek csoportja, amelyeket különböző szerzők különböző nevekkkel illetnek, de melyeknek közös jegye a misztikum, a transzcendens felé fordulás, a társadalmi létünkön túlmutató viláértelmező igény. Az egyes írások, a filmek sorát valamilyen folyamattá rajzoló rendszerezések más-más központi fogalmakra építenek ugyan (metafizika, misztika, romantika), de a nyolcvanas-kilencvenes évek filmjeinek nagyjából ugyanazon csoportjáról beszélnek. Korántsem a teljesség igényével csak néhány név: *Bódy Gábor*, *Tarr Béla*, *Szirtes András*, *Klöpfler Tibor*, *Kamondi Zoltán*, *Szász János*, *Fehér György*, *Janisch Attila*. *Enyedi Ildikó* alkotásai minden megközelítésben e filmek sorába tartoznak.

Nemcsak a művek, rendezők köre rokon, de az „irányzat” kiindulópontjait, elődeit is többnyire ugyanazokban az alkotókban találják meg az elemzők. Az egyik ilyen rendező, aki a *Györfly Iván* által „magyar misztikusok”-nak nevezett műveken (13) ott hagyta a nyomát: *Tarkovszkij*. Apokaliptikus tájai, többletjelentést hordozó fényszűrő effektusai, az életet és reményt szimbolizáló „csodagyermek” mitikus-archetipikus alakja mind-mind összefüggést teremt az orosz és magyar miszticizmus képi és gondolatvilága között.

A másik – *Györfly* és a gyökereket a romantikában kereső *Forgách András* (14) által is megnevezett – rendező: *Bódy Gábor*. Kísérletezés, technikai virtuozitás, síkváltásainak szándékos elnagyoltsága; a profánnal határos istenkeresés, a hétköznapi beemelése a magasztosba, az esendő lélek kegyelmi állapotának ábrázolása; gondolati szintézis-keresése, az egyetemesség igénye – mind-mind új kihívások elé állítja az utána jövőket. S nem utolsósorban vele kapcsolatban említik a képszerűség felértékelődését, az álomstruktúra filmnyelvi megjelenését, a képzelet gátlástalan felszabadítását.

*Györfly Iván* és *Forgách András* azonban nemcsak a rendezőket és elődöket illetően jutnak nagyjából közös nevezőre, hasonlóan ítélik meg a filmek mögött álló világgépi, társadalmi háttérrel is. Mindketten a század- és ezredvég válságállapotában látják azt a mozgatót, mely új gyökerek és célok keresésére indítja a művészeket. Ez a társadalmi és kulturális elveszettség fordítja az alkotók figyelmét a romantika és a miszticizmus irányába, s ez adja meg a filmek közös világgépi elemeit, formanyelvi jellemzőit.

E világban alámerülve a civilizáció és az emberi kultúra végpontjára érkezünk. Ez a világ pusztulásra érett, a kiüresedett emberi létezés, az apokalizszis, a káosz világa. Vég-

ítélet és halálszag üli meg a tájat, ahol sietve és nagy szaporasággal bukkannak fel a kor jellegzetes alakjai, a megváltást hazudó, hangos és önjelölt próféták, megdicsőülő Antikrisztusok. Kihasználva az emberek hisztérikus, kétségbeesett csodavárását, nagy csinadráttával hirdetik a legkülönfélébb, ám mindenképp tetszetős hazugságokat, megváltás helyett haláltalanságot, szenvedések helyett könnyű lebegést, sikert, pillanatnyi boldogságot ígérve.

Ez az állapot, létünk töredezettsége, érzekeink-szellemünk horizontjának az emberi ráció, akarat szabta határok közé szorulása, vagy éppen a végtelenbe forduló Semmi szélére sodródása hívta elő belőlünk az egységteremtés, a mikro- és makrokozmosz összekapcsolásának, a feloldódásnak a vágyát. Egy korábbi egységes állapot megidézését gondolatainkban és a művészetben.

Ez a teljesség- és végtelenségvágy vezeti el az embert az értelem számára idegen és érthetetlen, mert azon kívül- és felülálló erő, egy természetfölötti hatalom létezésének újbóli gondolatához; egy olyan hataloméhoz, amely képes összeragasztani, ami eltört, újratereketten az újratereketthetetlen, mert önmaga pusztítására berendezkedett világot. Ez összeragasztó, egységbe foglaló teremtő erő nemegyszer az alkotást előhívó, az egység tudatának magát átengedő vagy éppen vele harcoló személy, a művész. Ilyen összefüggésben beszél Györfly Iván a rendező „megistenüléséről”.

A 20. és még inkább a 21. századdal az európai kultúra ismét fordulóponthoz érkezett. „Új messiásra van szüksége, aki új válaszokat adva az ígéretek földjére vezeti választott népét.” (15) Kell tehát egy szintetizáló erő, amely elvont absztraktságával, hiányával vagy éppen eleven közvetlenségével részese és megmentője tud lenni életünknek.

E filmekben nagyon sokszor jelenik meg a gyermek alakja, archetípusa – a megnyugvás, a remény, az újrakezdés lehetőségét hozza a művek világába. A „jövőjelleget” már Jung is a gyermekmotívum lényeges aspektusának tartja. (16) Ezért nem meglepő, hogy a mitikus üdvhozók olyan gyakran gyermekistenek. A gyerek még közvetlen tudással bír a titokról és csodáról; a szakrális és profán tér és idő határán helyezkedik el. Így jelent összekötő kapcsolatot e két világ között. Születését a mítoszokban legtöbbször csodás jelek kísérik, életük első szakaszait pedig az elhagyatottság, veszélyeztetettség jellemzi. Egyrészt tehát ki van szolgáltatva hatalmas ellenségeinek, bármikor kiolthatják életét; másrészt viszont emberi mértéket meghaladó, isteni erővel rendelkezik – ez a paradoxon is hozzátartozik a gyermekmítosz lényegéhez.

E gondolkodásmód magával hoz egy másfajta, szakrálisnak vagy mitikusnak nevezhető, de az empirikus idő tapasztalatától eltérő időképzetet, mely nem a dolgok, események linearitását, egymásutániságát, hanem mindig jelenvaló és megidézhető egyidejűségét jelenti. S magával hozza a determinizmus, a körkörösség gondolatát – leginkább a szerkezet felépítésében –, mely a világ, az idő megváltatlanságát, önmagába való visszatérését vallja.

S ezzel tulajdonképpen át is léptünk a forma, a szerkezet területére. E filmek egyik fontos formanyelvi jellemzőjének tekinti Györfly Iván és Forgách András is a jelképek használatát és a töredékességet, amely elsősorban romantikus örökség. A romantika művészete a töredezettségen keresztül kívánta elérni, megközelíteni a teljességet. S ez a belátás és vágy teszi ezt a mai művek formaalkotó, szervező és rendező elvévé, átalakítva ezzel a filmek tér- és időszerkezetét is.

E filmek nemcsak a világ újraértelmezését végzik el, hanem képi újjáteremtését is megkísérlik, megalkotva a személyes víziók, belső optikák sajátos képi megfelelőit.

S így érkezünk el – utolsóként – a személyesség fogalmához mint nemcsak a film, hanem az egész 20–21. századi művészet jellemzőjéhez. Ha a világ valóban ennyire darabjaira hullott, ennyire pusztulásba és káoszba sodródott, minden ember, minden művész csak a saját megváltását, saját hitét vagy tagadását kínálhatja fel a többiek számára. S e tágasabb, levegősebb vagy nyomasztóan szűkös világok közül mi nézünk, olvasók is kiválaszthatjuk azt, amelyet leginkább szellemi-lelki lakóhelyünkül kívánunk.

## Mitikus és misztikus hagyományok Enyedi Ildikó munkásságában

A nyolcvanas-kilencvenes évek tehát metafizikai távlatokat nyitottak meg a magyar filmekben. Számos alkotó figyelme fordult és fordul közvetlen valóságunkból a világ-egyetem, létezésünk egésze felé. A kaotikus, széthullott századvég embere sem tud és akar lemondani legalább a teljesség keresésének, a valamikor Egy világ megidézésének lehetőségéről. S az újraépítés titkát nem egyszer a mesében, mítoszban, mágiában, a transzcendenciában keresi.

De vajon miért fordult Enyedi Ildikó e világ felé? Bár talán a kérdés feltevése nem is pontos, hisz ő nem fordult e világ felé; e világ, a teljesség, az egység, a harmónia világa – ha hiányával is – benne él. A csoda, az igazi, amit századunk – talán véglegesen – elveszített, számára felidézhető, újraterezhető valóság. Az egyetlen, ami megmenthet a pusztulástól. „Mí, akik ma élünk ezen a földön, mindent megtettünk annak érdekében, hogy halálos veszélybe kerüljünk, és csak a csoda menthet meg bennünket. A probléma az, hogy mindenben hiszünk, csak a csodákban nem. És a megoldás, a saját magunk építette csapdából való menekülés útja a múltunk, a kultúránk, ha még képesek vagyunk értelmezni” – idézi őt Györfly Iván. (17)

Ezt a „megoldást”, a csoda lehetőségében való hitünk visszaadását, közös emberi múltunk, kultúránk bennünk való felidézését, újraértelmezését kínálják Enyedi Ildikó filmjei.

Mi ez a szellemi múlt és kultúra, a transzcendencia világa a rendező számára? Munkáinak rendkívül gazdag, sokszínű és mély kulturális beágyazottsága, sokágú, sokféle mutató utalásrendszere van. Nemcsak nagyjátékfilmjeinek, hanem például 'Téli hadjárat' című sorozatának vagy a rövidfilmnek számító 'Tamás és Juli'-nak is. Mítoszok, különböző kultúrák, vallások, a Biblia, az irodalom, a tudomány és technika története mind-mind belefoglaltatnak világába, gondolkodásába anélkül, hogy megterhelnék vagy bizonyos ismeretek hiányában értelmezhetetlenné tennék műveit. Enyedi Ildikó gondolkodása, világlátása azonban nem azonosítható a racionalitás világával. „Az utóbbi kétezer évben az európai ember csak az agya egyik felét – az analitikus képességeket hordozó bal agyféltekét – használja. Az, amire a lelki adottságainkat hordozó másik agy-féltekénk képes, az nem érték a szemünkben. Pedig ha megsérül a bal agyfélteke – ahol a beszédközpont van –, akkor az ember beszélni ugyan nem tud, de énekelni igen.” (18) Vigaszt hozó alakjaiban – ha töredékesen is – él a képesség, hogy teljes lényükkel (értelmükön túl érzelmeikkel, intuíciójukkal, érzékeikkel) forduljanak a világ felé. A teljesség, a harmónia valamikor eleven, létező világának keresése fordítja figyelmét a misztikus, a transzcendens felé. A személyiség, a lélek szabadságát, egységét idézve ő maga is szabadon bánnik ezzel a hagyománnyal. Filmjei nem kötődnek egyetlen rendszerhez vagy gondolkörhöz, külön-külön és együtt is sokféle tradíciót idéznek – sokszor szabálytalanul vagy játékosan, de e sokféleségből is megteremtve a mítosz, a mese egységes látás-, gondolkodás- és érzékelésmódját.

Első nagyjátékfilmje, 'Az én XX. századom' (1989) köthető talán legkevésbé egyetlen hagyományhoz, mítoszkörhöz. Enyedi nem misztikus történeteket mesél, inkább bennünk kelti életre a mítoszok világérzékelését. Maga a film teremt új látásmódot, a csodák, a képzelet birodalmából merítő, mégis saját – többnyire játékos – törvények szerint működő mesevilágot. Humorral, játékosan nyúl azokhoz a mitikus-bibliai archetípusokhoz, jelképekhez is, melyekből ezt a világot szervezi. Ilyen mitikus vonás a dichotómiában való gondolkodás (férfi-nő; fény-sötétség; tudomány-természet; ráció-ösztön) és az ikerlét motívuma. Ennek legmélyebb elemzését *Gelencsér Gábor* adja a műről szóló írásában. (19) A mitológiákban fellelhető kettős létezés az egységre, a teljességre törekvő vágy testet öltéseként, az őállapot magasabb szinten történő újratereztésékként fogható fel. De Dóra és Lili, a két ikerlány egymástól homlokegyenest különböző sorsa a történetből közvetlenül is értelmezhető. Nemcsak női létük kettéhasadtsága jelzi

személyiségük töredezettségét, hanem az is, hogy mind a ketten ugyanahhoz a férfifhoz vonzódnak, ugyanazzal a férfival való szerelemben és együttlében vélik megtalálni önmaguk kiteljesedését.

A dichotómia mint teljességre való vágyunk megfogalmazódása férfi-nő viszonylatában is megjelenik a filmben. Z. lényének másik – női – felét keresve, kiegészülésre vágyva vakságában rendre összekeveri a lányokat, sértések és félreértések láncolatát indítva el ezzel. Hol némileg sután, kedves-félszegen, hol nyitott szívvel vagy bosszúra vágyva közeledik Dóra-Lili, a nő felé, de mindig a másíknak gondolja azt, aki épp előtte áll.

S hogy megvalósulhat-e az egység? Erre a kérdésre a film – híressé vált tükörlabirintus-jelenetével – nyitva hagyja a választ. A rendező két nagyon ősi toposzt, a labirintus és a tükör metaforáját összekapcsolva, képi és fizikai-optikai tulajdonságaikat felhasználva – anélkül, hogy elvont filmet építene – teszi sokjelentésű látványvá, filmes költészeté a jelenetet.

Második filmje, a *„Bűvös vadász”* (1994) már a széttöredezett, a káosz, a „pokol” rendtelenségébe fulladt lét képi és szellemi megvalósulása, amiben a mese is csak vigaszt nyújthat, nem végleges szabadulást.

Talán ezért is van szüksége ennek a világnak egységesebb történeti szálra és misztikus hagyományra, ami itt a kora középkor Mária-legendáinak világa (tehát nem kanonizált hagyomány), valamint *Weber* azonos című operájának utalásszerű beemelésevel, a romantika művészete. A kettőt az ördög figurája köti össze, mely egyszerre kapcsolható a keresztény és romantikus világképhez. E hagyománnyal persze Enyedi Ildikó itt is játszik, itt is felszabadítja saját dogmatikus-teologikus rabságából, megfosztva azt a büntudattól. Nem véletlen, hogy a keresztény szentek közül éppen Máriát állítja középpontba: „A katolicizmus megtartott egy [...] kiskaput, egy gyökeresen másra alapozott világszemlélet irányába, ahol az embernek nem kell teljesítenie, nem kell megfelelnie, nem kell tisztának, büntelennak lennie. Az a teljes, feltétlen odafordulás, szeretet, amely egy mamának a teljesen természetes tulajdonsága, az ott van Máriánál. És erre minden civilizáció minden emberének szüksége van. Ilyen kis biztosíték a Mária-kultusz.” (20) (Ugyanilyen megközelítésben jelenik meg Mária Enyedi Ildikó egyik filmtervében is, melyet a *Filmvilág* 1991/1. száma közöl *„A víz kerek egy kerek edényben és szögletes egy szögletes edényben”* címmel, s amelynek egyik részletében ugyancsak egy megelevenedett Mária-kép segít egy megszökött, szerelemben és anyaságban életét kiteljesítő apácán azzal, hogy távollétének harminc évében elvégzi annak munkáját: a mosást, súrolást, krumplipucolást, hogy hiányát a többi apáca ne vegye észre.)

Még inkább egy hagyományhoz kötődik, s még meglepőbben, önmagából „kifordítva” használja fel azt Enyedi Ildikó harmadik nagyjátékfilmjében, a *„Simon mágus”*-ban. Itt ez az egység szervesen következik a mű egész világából, amit egyébként is – a bonyolultan túljutott – egyszerűség, tisztaság jellemez, ahogy azt rendezője még a film teljes elkészülte előtt jósolta: „...ez a film (...) búcsú. Mindezen tarka, villódzó lehetőségektől, motívumoktól. Nem része, jelensége kíván lenni ennek a világnak, hanem búcsúzóul, a küszöbről visszafordulva visszapillant rá. (...) Egyszerű, tömörszerű és csendes film lesz.” (21) És valóban – valamiféle belső csend világa teremődik meg a filmben, ahol még a csoda is szinte láthatatlanná válik, belülré kerül.

A felhasznált hagyomány itt is a kereszténységhez kötődik, de most annak egy még szabálytalanabb, eretnek ágáról, a gnoszticizmusról van szó. A film címszereplője az 1. században élt *Simon mágus*, akiben a keresztény hitvédelmezők minden eretnekség őseit látják, aki maga a szó szoros értelmében véve nem gnosztikus, de tanítványai azzá váltak. *Péter apostol* a simoniánus mozgalommal Szamáriában találkozott, ahol a népszerű tanok szerint Simon mágus volt a megváltó.

Alakja, történetének egyik változata megjelenik az Apostolok cselekedeteinek 8. részében. De tetteivel még részletesebben foglalkozik egy apokrif irat, a Péter apostol cse-



lekedetei. Főleg ebből az apokrif iratból kiindulva születik meg Enyedi Ildikó filmtörténete. De az alapul szolgáló biblikus-apokrif anyag csak láthatatlanul húzódik meg az esemény sor mélyén. A film cselekménye ennek ismerete nélkül is megállja a helyét. A rá való utalások – párhuzamok és eltérések – legfeljebb gazdagítják, elmélyítik a jelentést, s különös, szomorkás iróniával, humorral vonják be az eseményeket. A műben azonban a szerepek teljesen felcserélődnek, átértelmeződnek. A legfőbb változtatás a keresztény hagyomány Péterének, a kiválasztott és elküldött apostolnak és Simonnak, a szemfényvesztő mágus szerepének felcserélése. De a figurák, funkciók a mellékszereplők (a lány, a tanítvány – etióp komornyik) esetében is összekavarodnak. A megváltás, az igazi csoda nem a médiasztráda modern mágus Péter, hanem a világ elől elrejtőzni vágyó, a szerelemért, a szerelemben feltámadó Simon alakjához kapcsolódik. Egyébként az apokrif történet vázát megtartja Enyedi Ildikó. Megvan a világ fővárosába, Rómába-Párizsba érkezés – nem repülőn ugyan, de szinte emberi szemmel látó vonaton. A halott feltámasztása helyett a gyilkos leleplezése szerepel, jelen van a szintén a fővárosban élő, de idegen ellenfél, akitől itt is akar valamit Simon – nem pénzzel vett hatalmat, csak francia szavakat. Van kihívás és párhaj (háromnapos eltemetkezés). És van feltámadás.

### A „misztikus filmek” sajátosságai Enyedinél

#### *Világképi jellemzők*

Bár Enyedi Ildikó filmjei a megváltás és az élet szemszögéből nézik a világot, a művek egymásutánosságában mégis felfedezhető az elkomorodás, a befelé húzódás, az elcsendesedés.

Az egység mítosza legátélhetőbben, legharmonikusabban talán „Az én XX. századom”-ban jelenik meg, mely a történelem egy ritka és mulékony egyensúlyi pillanatát idézi meg, a 20. század végi ember tudásával, fájdalmas nosztalgiájával. „Én nem azt akartam megmutatni (...), mi történt a huszadik században, hanem azt, hogy milyen lehetett volna az utóbbi kilencven év. (...) Ez a film a 19. század végének gyönyörű ígéreteit és lehetőségeit próbálja éreztetni, hogy a 20. századot ezek megvalósulásának hiánya rajzolja ki képzeletünkben.” (22)

Itt még szinte várni sem kell a csodát – a csoda jelenvaló és mindennapi. Embernek, állatnak egyaránt. Legyen az a villamosság vagy a mozgókép, a beszélő és sorsunkat vezető csillagok csodája. Mert itt még a tudomány, a technika is csoda és misztikum – nem véletlenül jelenik meg a képen a villanyégők világító fénye az előző kép csillagainak helyén, szinte az égbolton. S az emberi kezek is úgy fonják körül a fényt és meleget sugárzó izzókat, mint a gyertya lángját. A tudomány csodás eredményei éppúgy mesévé válnak a dzsungellakó bennszülött és a Hamburgban e mesét kételkedve hallgató „civilizált” ember számára, mint a majom elbeszélése egy mai fülnek. Mert a csoda itt az élőlények egész világára kiterjed. De ösztön és tudás végzetessé váló ellentéte már e filmben is megmutatkozik, a tudomány és a technika már itt is megmutatja, felidézi bennünk fenyegető, apokaliptikus hatalmát (bomba, rabságban tartott kutya, Edison postagalambot búcsúztató tekintete, *Otto Weininger* metszően hideg és sehova sem vezető logikája), de még a mese játékos könnyedségébe burkolva.

*Vigaszt hozó alakjaiban – ha töredékesen is – él a képesség, hogy teljes lényükkel (értelmükön túl érzelmeikkel, intuíciónkkal, érzékeikkel) forduljanak a világ felé. A teljesség, a harmónia valamikor eleven, létező világának keresése fordítja figyelmét a misztikus, a transzcendens felé. A személyiség, a lélek szabadságát, egységét idézve ő maga is szabadon bánik ezzel a hagyománnyal. Filmjei nem kötődnek egyetlen rendszerhez vagy gondolatkörhöz, külön-külön és együtt is sokféle tradíciót idéznek.*

De éppen mert maga a film is élő, lélegző egész, ezt az egységet nem testesíti meg egyetlen személy sem a műben. A teremtő erő nem hatalmában, hanem működésében van jelen. Még leginkább a csillagok szeretnek a világot rendező erőként fellépni, mindenbe beleszólni. S próbálják helyretenni a helyükről elmozdult dolgokat. „Ezt a filmet, mint-ha élőlény volna maga is, valami megkapó biológiai optimizmus tölti meg energiával. „Az én XX. századom” arról szól, hogy éljünk természetünk szerint. Hogy a természet bennünk rejtőzik minden csodájával. Hogy ezt nem szabad elnyomnunk ideológiákkal. Hogy az élet öröm.” (23)

A „Bűvös vadász” már jóval távolabb került a teljes lét valamikori mítoszától. Az elveszettség és a csodák világa időben is elkülöníthető. A kilencvenes években játszódó történet s az óvóhely az előbbit, a középkor különböző korszakaiban játszódó jelenetek pedig az utóbbit képviselik. A kettősség itt még szélsőségesebb különállásában, Jó és Rossz örökös küzdelmeként jelenik meg, folytonos választás elé állítva ezzel az embert. Bár Enyedi Ildikó írtózik attól, hogy a dolgokat lényegükhöz tartozó ellentmondásosságuktól megfosztva mutassa meg, ez a kétpólusú erőter mégis arra kényszeríti az embert, a vadászt, hogy döntsön Mária és az Ördög között. Halál és élet, pusztítás és megbocsátó szeretet; hideg, számító értelem vagy a ráció hamis következetességét, egyoldalúságát képzelettel megváltó csoda között. E paradigmák alapján – azt hihetnénk – a morális döntés kimenetele nem lehet kétséges. Ám a világban uralkodó kaosz, mely elrejtja az eseményeket mozgató erőket és saját csonka voltunk megnehezíti e választást, végzetes tévedésekbe sodor minket.

A „Simon mágus”-ban már nem érzékelhető ennyire ez a szétszakítotttság, de csupán azért, mert ez már az ördögi Péter, a hamisságok és látszatok világa. Ahol a létezés totális érzékelése már csak egy személyben, a mágusnak nevezett Simonban van jelen. Ezt az ezredvéget már valóban a csodavárás hisztériája élteti. De nem elégszik meg ám akármilyen csodával! Neki hangos, látványos, észrevehető, magát észrevétető csoda kell. Amely halál nélkül akar feltámadni, s ezért a hamis célért a pillanatokat, a pillanatok teljességét, megélttségét, s vele az egész életet áldozza fel. Az emberek ebben a csodában akarnak hinni őrzöngve és kétségbeesetten, „bekövetkeztét” a média eszközeivel világá kiáltva. Ennek a csodának „hamis prófétája”, ördögi képviselője a lélekhalász Péter. Aki ismeri e lelkiség és várakozás titkát. Tudja, hogy a csodát nem ingyen adják. Ő – a bibliai Simonnal ellentétben – nem pénzzel, hanem kitartó gyakorlással, a legmodernebb technika és a régi kultúra (jóga) minden lehetőségének felhasználásával, tanulással, testének felkészítésével véli megszerezhetőnek és véghezvihetőnek a csodát. Az ő szobájában számítógép monitora villog, sírja mellett pedig EKG-készüléké. Ilyen látványos csodát, megváltást gyorsító kész recepteket várnának Simontól is. Még azok is, akik a legközelebb kerülnek hozzá, akiket legjobban megérint lényé és a belőle sugárzó erő. Ezt várja tőle az újságírók, tévé- és fotóriporterek zajos csoportja, a rendőrség, de ezt várja tőle a tanítványnak jelentkező fekete nyomozó, Paul, sőt még a liftbe utána rohanó ismeretlen férfi is. Csodát, gyorsaságot, sikert, szenzációt – csak ez lehet már elég meggyőző a mutatványokhoz szokott, de az igaz és talmi értékeket, képességeket mégis mindig öszszecserélő világ számára.

Simon azonban következetesen elhárítja magától a csodatevést. Már rögtön a film elején van erre egy apró utalás, amely azonban csak az apokrif irat ismeretében érthető. Simon nagyon határozottan utasítja el a lehetőséget, hogy repülővel utazzon Párizsba. Péter apostol cselekedetei szerint ugyanis az ott „mágusként”, varázslóként ámító Simon levegőbe emelkedve s repülve érkezett Rómába, hogy megmérkőzzék Péterrel, s a levitáció egyébként is egyik fő, sok hívőt szerző mutatványa volt. Mágus volta ellenében játszik akkor is, amikor előre kéri, s a prefektus és az egész rendőrség szeme láttára lassan számolni kezdi a pénzt. Neki is élnie kell valamiből.

Ebben a filmben szinte nincsenek is csodák. Amik vannak, azok is láthatatlanok vagy észrevétlenek maradnak: a lány megvédése az őt megalázó biztonsági őrkötől, a szálló-

da halljában Simonra váró tömeg megdermesztése, a liftben segítséget kérő férfi megnyugtatósa, a számítógép kurzorának mozgatása. Bár tulajdonképpen ezek sem csodák, hisz nagyjából a telepátia fogalomkörébe sorolhatók, aminek ma már vannak tudományos alapjai. Még kevésbé titokzatos az, ahogy megoldja a bűnügyi rejtélyt, amiért Párizsba hívták. Ez már szintiszta tudomány. Az pedig már csak nem számít csodának, hogy mindig maga előtt látja, mindig belebotlik abba, akit szeret. Erre a szerelem sokszor képes. Simon mágus nem csinálja a csodát; a csoda benne lakik. Személyiségének egységében, tömörségében. Az igazi varázslatot azzal teszi, ahogy megváltoztatja mások életét, ahogy szavak és bűvölések nélkül visszavezeti őket önmagukhoz.

S a végső nagy mutatvány, a feltámadás? Ennek pontos értelmezése az esemény filmes ábrázolásának megoldatlansága miatt – amelyről a film valamennyi elemzője szót ejt – igen nehéz. Az biztos, ez a mutatvány sem úgy sikerült, ahogy a világ várta, ez a csoda sem nekik szólt. A tömeg csalódottan kullog el a sírgödör mellől. De a film utolsó képkockáján a lány arcán mégis felragyog a mosoly. Mégis volt feltámadás. Neki. A reményért. A szerelemért.

A világ, világunk Enyedi Ildikó olvasatában is „megváltásra”, újratereemtésre vár. Lényeges különbség azonban, hogy filmjei elsődlegesen nem a káosz, az apokalipszis, hanem a vágyott egység, az egész-ség felől közelítik meg, gondolják végig a kérdést, anélkül, hogy bizonyosságot vagy teljes megváltottságot hazudnának. Nem tagadják a „világ-végét”, de megmentésre méltónak, töredékessége és deformáltsága ellenére is szerethetőnek és élni érdemesnek hirdetik az életet. Filmjeit talán többek közt ezért is tekintik női filmeknek. A *„Bűvös vadász”* kapcsán *Hirsch Tibor* a női bölcsességet emlegeti: „A női bölcsesség, mely a világ-levezetés utolsó soránál ott hagyatja a művésszel a táblát, mielőtt még kétszer aláhúzná maga és mások számára a végeredményt.” (24) Enyedi Ildikó valóban nem húzza alá a végeredményt; de nem gyávaságból, hanem mert női vagy emberi bölcsességével pontosan tudja (talán épp azért, mert maga is elmerült a matematika világában), hogy a létezés nem logikailag levezethető egyenlet, hogy a racionalitás, a logika kiszámítható és felírható következtetéseitől, az egymás mellé állított igazságok következményeitől csak a csoda menthet meg. A csoda, amelynek kulcsa Enyedi Ildikó filmjeinek tanúsága szerint, minden műveiben élő és feltámasztott mítosz ellenére – vagy éppen azok tanítása alapján – bennünk rejtőzik.

### *Formanyelvi jellemzők*

A világnak ez az új szempontú megjelenítése szükségszerűen a filmek narrációját, szerkezetét is átalakítja. E tekintetbe leginkább a mozaikszerűség lesz a kulcsszó az egész „misztikus csoport” alkotásaiban. Enyedi Ildikó filmjei is ezt a történetépítést, szerkezetet követik, bár egymástól eltérő megoldásokkal.

A három film közül talán *„Az én XX. századom”* a legjátékosabban mozaikszerű, itt tökéletesen érvényesül a logika helyett asszociációkra építő történetvezetés. A film nem történetet – világot épít; történettöredékekből, fragmentumokból. Ezekből bontakozik ki a – nem cselekményszinten, hanem világképileg értelmezhető – folyamat, illetve inkább szerkezeti váz: három ember öntudatlan egymást keresése.

Ez az öntudatlanság teszi motivációs szempontból indokolttá és elfogadhatóvá a film mozaikszerűségét. E lazán felfűzött történetdarabok cselekményszerű összekapcsolódását a tér- és időszerkezet linearitása sem segíti. A részeket természetesen a szereplők – Dóra, Lili és Z. – személye köti össze. A legrövidebb jelenetekre, a legapróbb darabkákra a film elején tördelődik szét az elbeszélés. Z.-t szinte minden képkockán más időpontban, új helyszínen látjuk. Az ő térben és időben való mozgása egyébként is a legkevésbé konkrét koordinátákhoz kötött. Irányát, változásait leginkább a két lányhoz viszonyítva tudjuk értelmezni. Mindez nem öncélú a filmben; a férfi szemlélődő, tudásvágyától sodortott kereső lényét tükrözi. A két lány már céltudatosabb – az ő felbukkanásaik kö-

zött vannak ok-okozati összefüggések. Dórát a pénzszerzés, a kaland vágya hajtja férfitől férfiig, Orient-expressztől fiemei luxushajóig. Lili pedig egyenesen meghatározott céllal érkezik Budapestre: bombát készül dobni a belügyminiszterre. Ezek azonban csak nagy vonalakban érzékelhető összefüggések, az egyes jelenetek egymásutánját alapvetően nem ez a logika határozza meg. Így kerülhet a mesébe a csillagok tánca az égbolton vagy egy kiskutya születése.

A csillagok hol Edison végtelennel való bensőséges kapcsolatára asszociáltatnak; hol beleavatkoznak a világ dolgaiba; hol egyszerűen csak táncolnak és énekelnek, hogy megvigasztalják a Szibériában fagyoskodó Lilit. Vagyis hol cselekednek, hol csak asszociatív vagy érzelmi-hangulati úton kapcsolódnak az előzményekhez. Az újszülött, éppen lábra álló kiskutya megjelenése pedig egyaránt példa a formai, az érzelmi és a metaforikus képkapcsolásra. De ezekben a játékos, asszociatív kapcsolásokban – legalábbis ebben a filmben – Enyedi Ildikó soha nem ismétli önmagát. A következő kép mindig tovább gazdagítja vagy új irányba fordítja az előzőt – jelentésében, érzelmileg vagy hangulatilag. A sután tápáskodó kiskutya képe nemcsak megismétli a születés-metaforát, de éppen képben kifejezett hangulatával valamilyen személyeset is sugall erről a századszületésről. S ez a játékos felhang el is bújtatja a kép metafora jellegét.

A film mozaikszerűségében is megőriz valamit a történet kerekességéből – csak nem az egészben, hanem a részletekben. Néhány jelenete önmagában is külön egészként él, akár csattanóval is záruló elbeszélés. Ilyen például az ékszerlopás anekdotaszerű vagy a férfi elcsábításának és meglopásának vígjátékba is illő története, vagy a majom szatirikus meséje. Ezek az önmagukban is megálló kis gyöngyszemek – éppen kerekességükben – műfaji utalásokat is hordoznak. Műfaji áthallásnak lehet tekinteni a véletlenek, félreértesek, összecserélések időnként megjelenő vígjátéki-bohózáti helyzeteit.

Furcsa véletlenről beszélni egy olyan történetvezetésben, melyben az okozatiságnak nem sok szerepe van. Az elbeszélés egy-egy részében a sors fintorai mégis észrevehetően megmutatkoznak. Ilyen például, hogy épp Z. találja meg a Lili által elhagyott könyvet, hogy a férfi is épp mozgóképeket néz, amikor a termet a „bösz anarchista” felrobbantja (és Z.-nek persze nem esik baja); és egyáltalán, hogy mindenki épp akkor van ott, ahol, és ahol épp az a másik is.

Kifejezetten jó elbeszélői helyzet – vígjátéki vagy tragikus –, amelyben két egymást kereső szereplő ugyanott van, mégsem találkozik. Így utazik Lili és Dóra – még a film elején – ugyanazon a vonaton, az Orient-expresszen. Dóra még láthatná is felszállni ikerpárját, ha a pezsgősdugó durranása nem fordítaná el tekintetét az ablaktól. Kifejezetten kiélezett bohózáti szituáció. Ám a filmben ezekből nem következik semmi, nem épülnek egymásra. A rendező éppúgy játszik velük, mint mindennel a maga teremtette világban. Egyetlen jelentéssel bíró nagy félreértés van a történetben, hogy a férfi – nem tudván az ikerlétről – mindig a másiknak hiszi, következetesen összetéveszti a lányokat.

Ugyancsak több egységbe fogó formai hagyománynál a keret – sőt kettős keret – használata, amelynek szerkezeti lezártága még erősebben húzza alá a tükörlabirintus gondolati nyitottságát. Van egyszer egy történeti keret, amit az edisoni bemutatók adnak. S van egy másik – az egész filmet közrefogó, melynek két eleme témájában is eltér egymástól. A főcím előtt egy *Buster Keaton*-burleszk részletét látjuk. Keaton az ágyú csövébe dugott fejjel próbálja meggyújtani a kanócot. A szűkített képkivágásban megjelenő geg az önvészélyesség, önpusztítás kétszeresen is filmes metaforája. A film utolsó képsora viszont – egy folyón felfelé haladó bárkába ültetve minket – tér és idő végtelenje (vagy ha úgy tetszik, kezdőpontja) felé nyitja meg a világot. Vagy éppen a valóság felé? Ez a második keret ugyanis egy másik szerkezetet is hordoz. Mint ahogyan a Buster Keaton-részlettel a valóságból beléptünk a film, a filmnézés világába, úgy a befejezés vissza is vezet minket oda: feltűnik egy vetítógép és visszafelé újra lepörgeti az eseményeket, mintegy visszafelé forgatja az idő és a vetítógép kerekét. Így is létrehozva az önmagába

való visszatérés, a körkörösség jelentését. S a film végén valóban nem látunk mást, mint egy mozivászonyi fehér tisztaságot.

A szerkezet töredékességét, játékos csapongását Enyedi Ildikó a ‚Bűvös vadász’-ban is megtartja. De míg ‚Az én XX. századom’-ban az elbeszélés minden szintje mozaikokból épült fel, amit a film teljes világa tartott egybe, itt van egy belső motivációkkal is ellátott alaptörténet. S ez a történet megáll önmagában is annyira, hogy a filmmel kapcsolatban – jóval komolyabban, mint az első esetében – műfaji latolgatások is megjelentek a kritikákban. Leggyakrabban a kalandfilm és a thriller fogalmával hozták összefüggésbe – nem minden ok nélkül. A történetet indító balesettől az „ördögtől” kapott golyókon át a szerelmi szálig mind-mind képezhetnék egy kalandfilm elbeszéléselemeit. Ehhez a megszakításokkal, de kronológiai rendben elmesélt alaptörténethez azonban más történetelemek kapcsolódnak, melyeknek mintha nemcsak a napjainkban azonosuló főcselekmény-nyel, hanem egymással is volna valamilyen logikai viszonya. Mintha maguk is egy több száz éven át tartó csodás történet vagy inkább egy Máriáról (és az ördögről) szóló mese darabjai lennének.

E történetdaraboknak azonban – amelyek többnyire önmagukban is lezárt egészek – egymástól való időbeli távolsága nem meghatározható, ráadásul látszólag teljesen ötletszerűen kerül sor az alaptörténetet megszakító elmesélésekre. A két – időben is elkülönülő – világ találkozási pontjait ugyanis nem a logika, hanem gondolati-mitikus-vizuális összefüggések adják meg. Kapcsolódásukat érzelmi-érzéki beállítódás irányítja.

A fantázia szabadságával bőségesen élő mesei szerkezetet tovább tágitja két másik narrációs módszer. Az egyik az univerzum szinte valamennyi élőlényének történetbe való beleszólása, kommentálása – ők kötik össze a két alapszintet is egymással. A másik az opera egyik – szöveges – részletének bizonyos dramaturgiai pontokon való felhangzása.

S mindezt a sokágú, sokszínű történetmondást itt is keret zárja le, melynek jelentése idézőjelbe teszi, végleg a mese világába utalja a látottakat. S az egészet egy újabb történetmondós narrációba is helyezi: a színházi előadást félbeszakító légiriadó alatt a mama az opera történetének továbbmondásával próbálja elterelni kislánya figyelmét. De a keretben ábrázolt világ – Mária csodájával szemben – a mindenkori háború, a totális pusztítás világa. Az ördög tombolása.

Látható módon a legapróbb részletekig kigondolt és felépített struktúráról van itt szó, amelyben minden elemnek – látszólagos ötletszerűsége, könnyedsége, játékosága dacára – pontosan kijelölt helye van. Ám e tökéletesség ellenére (vagy épp ezzel összefüggésben) az elemzők – szinte mindannyian – a szerkezet és a gondolatosság egyensúlyának megbillenéséről beszélnek.

A ‚Simon mágus’-ban aztán a rendező mintha a hagyományos lineáris történetmeséléshez térne vissza. Az elmondott mesének itt nincsenek szerteszaladó ágai, a történetvezetést nem a képzelet, a játékoság irányítja. Gondolatosságával összhangban e film elbeszélismódja, szerkezete is visszafogott, egyszerű. E látszólag titoktalan struktúra mégis te-

*Az emberek ebben a csodában akarnak hinni örjöngve és kétségbeesetten, „bekövetkeztét” a média eszközeivel világgá kiáltva.. Ennek a csodának „hamis prófétája”, ördögi képviselője a lélekhalász Péter. Aki ismeri e lelkiség és várakozás titkát. Tudja, hogy a csodát nem ingyen adják. Ő – a bibliai Simonnal ellentétben – nem pénzzel, hanem kitartó gyakorlással, a legmodernebb technika és a régi kultúra (jóga) minden lehetőségének felhasználásával, tanulással, testének felkészítésével véli megszerezhetőnek és véghezvihetőnek a csodát. Az ő szobájában számítógép monitora villog, sírja mellett pedig EKG-készüléké.*

le van láthatatlan titkokkal; a mesélés – időbeli folyamatossága ellenére – éppúgy töredeztet, mint az előző műveknél, egyfajta belső mozaikosság jelenik meg benne.

E narráció egyik magyarázata talán épp a történet különös motiváltságában (vagy motiválatlanságában) rejlik. Az eseményeket egy nagyon határozott – és a hollywoodi dramaturgiából is ismert ok – indítja el: Simont, a parafenomént a francia rendőrség Párizsba hívja, hogy segítsen egy bűnügy, egy gyilkosság felderítésében. E motívum azonban nagyon hamar kiiktatódik a történetből, hiszen Simon csendben és gyorsan megoldja a rejtélyt. Mi tartja akkor ezek után a városban? Erre a kérdésre megint nagyon szokványosnak tűnő választ kapunk: egy villámgyorsan, egyetlen pillantásra megszületett szerelem. S ezt egészíti ki egy másik szál: a népszerű mágus, Péter felbukkanása, aki féltékeny kíváncsisággal, finom, de kitartó provokációval veszi rá Simont a nagy összecsapásra, egy „feltámadási párbaj”-ban való részvételre. S a két – egymást szépen kiegészítő – szál össze is kapcsolódik a film végére.

Majdnem minden úgy folyik, ahogy az a „nagy könyvben” meg van írva, s valahogy mégsem. Simon valahogy semmit sem csinál. Járkál az utcán, vörösbort iszik egy kocsmában, elalszik a bűnügy helyszínén egy kanapén, Péternél az ágyban (akinek horkolása nagyon zavarja), és ha úgy adódik, egy kapualjban az utcán. Mintha nem akarna semmit – legfeljebb elrejtőzni a tolmácsnő rajongása, a tanítvány kinyilatkoztatást leső figyelme és az újságírók üldöző kíváncsisága elől. S legfeljebb megtanulni pár francia szót, hogy beszélgethessen a gyönyörű francia lánnyal; bár az az érzésünk, valahogy a szavak sem igazán fontosak ott, ahol a nyelv ennyire elvesztette kapcsolatát teremtő, igazságot közvetítő erejét.

Vagyis mintha a szokásos motivációk csak a nézőt és a történetet, de nem Simont mozgatnák. Sehol sincs jelen úgy, mintha nagyon akarna valamit, de ha már ott van, minden pillanat és gesztus fontossá válik, mindegyiknek jelentése van. Simon a pillanatban él. Nem a pillanatnak – csak képes arra, hogy a pillanatok egymásutánjában minden percet önmagáért valónak tekintsen. Szép és mély elemzését adja ennek a kérdésnek *Tatár György* „Az igazi apokrif” című cikke. (25)

A figura lényegét adó jelenlét filmes leképezése hozza létre a szerkezet alig észrevehető belső mozaikosságát. Itt az egyes eseménydarabok – térben és időben – sem egymás szerves folytatását nem jelentik, sem lekerekített, önálló történeteket nem alkotnak. Úgy léteznek, mint a pillanatok: önmagukért vannak, anélkül, hogy véglegességükkel, lezártágukkal megakadályoznák egy újabb pillanat születését – s egymás után következésükből mégis kialakul az idő mozgása, létrejön a történet. Ez a látásmód és világérzékelés mintha a nézőpont kérdését is felvetné. Amit látok, kívülről, külső szemszögből látom, de az idő és létezés mégis Simon igazságaként ábrázolódik a filmben. A mű személyesége egyszerre Enyedi Ildikó és Simon világhoz való viszonya.

Ez a tökéletesen és sugárzó költészettel működő elbeszélésmód egyedül a film végén bicsaklik meg – a feltámadás ábrázolásánál. Részleteiben és logikáját tekintve talán nem egészen érthető, mi lesz Simon testével – mindenfajta tér- és idődimenzióból kiléptünk már –, de a lényeg képeken való átsugárzását semmi sem akadályozza meg. A keret itt elmarad. Bár van egy visszatérő képsor: a párbajhoz érkező Simon és Péter körül tülekedő újságírók hada. A film azonban nem itt ér véget. Utána még van valami: egy hazug és egy igazi feltámadás. A picikét mozduló föld képe és a francia lány felénk sugárzó mosolya. Mindez nem annyira az önmagába való visszatérés, mint inkább az újrakezdés története.

Enyedi Ildikó számára a világ – akármennyire szűkül is körülöttünk a belőle felfogható rész – egységes egész. Térben és időben minden egyszerre jelenvaló és létező – nem csak az, amit közvetlenül látunk, érzékelünk, amiben közvetlenül élünk. Éppen úgy, mint a mítoszokban. Ezért járkálhatunk filmjeiben könnyedén tér- és idősíkok között anélkül, hogy a valóság határait átlépnénk.

Ebben az időértelmezésben sajátos helye lesz a történetiségnek, az ábrázolt történelmi időnek. A különböző korok mindhárom filmben a maguk tárgyakkal, problémakörökkel,

jellegzetes helyzetekkel dokumentált valóságában ábrázoltatnak. De a rendező vigyáz arra, hogy ne kort, hanem világalapotot jelenítsen meg. S ugyanez érvényes a térbeli világra, amely szintén nem éri be kevesebbel, mint az egész univerzummal. Valóságos helyszínekből építi fel azt a stilizált szellemi teret, melyben a történetek játszódnak.

A misztikus tér-idő megteremtésének legmélyebben rejtőző és sajátosan Enyedi-s módszere – épp egyszerűsége, letisztultsága miatt – talán legjobban a „Simon mágus”-ban érhető tetten. Ez a módszer pedig nem más, mint a valóságra építő, a képek anyagszerű, tárgyias voltát felhasználó és elvonatkoztató gondolkodás. Amely nem hagyja el soha az érzékelhető, érzékeinkkel befogható, csak a láthatóhoz mindig hozzákapcsolja a láthatatlant is. Ebben a filmben lényegében soha nem lépünk ki tér és idő valós koordináta-rendszeréből – a film egyik első jelenetében, a Simont elhívó hajnali telefonbeszélgetéskor még az óra számlapját is megmutatja a kamera. A rendező egy látszólagos linearitásban teremti meg azokat a pontokat, ahol az ismeretlen beférkőzhet nagyon is tudatosan működő világunkba. A beállítások elhelyezhetők ugyan valóságos térben és időben, ám egymáshoz nem mindig kapcsolhatók. S épp az így támadt érintkezési (vágási) pontokat érzékeljük egy sugárzó erő jelenléteként. A filmben például a kamera sokszor és hosszasan követi Simont utcai bolyongásai során, de mindig csak annyit mutatva meg a környezetből, hogy valós teret érezzünk alakja körül. Ám a vágás úgy kapcsol össze ily módon kijelölt időszakokat, hogy egymáshoz való pontos viszonyukat nem tudjuk megállapítani, mert a montázs épp a valóság érzetét erősítő átmeneteket iktatja ki a film világából.

Női filmek – mondják Enyedi Ildikó alkotásairól. Tudottan és vállaltan azok. Mert nem tudnak és nem is akarnak mások lenni. Rendezőjük ezért tud minket meggyőzni e világ, a mítoszok, a transzcendencia jelenlétéről és fontosságáról, mert nem meggyőzni akar. Csak mesél. Emberi értelmének tudását kiegészíti a szavak fogalmiságába alig emelhető ösztönös és mély női bölcsességgel. Ezért szólnak filmjei az üresség és a káosz közepe- te is hitelesen és hihetően az életről, az örömről, a szeretetről.

Női filmek, mert az őket tápláló öröm kis és nagy „forrásai nem rendeződnek hierarchiába: ha apad a nagy, attól még örömet adhat a kicsi.” (26) Ezek az életmentő források, legyenek kicsik vagy nagyok, ott erednek, abban a világban, amelyikről Enyedi Ildikó filmjei mesélnek – ez a világ pedig az ő filmjeiben él tovább.

## Jegyzet

- (1) Tarkovszkij, Andrej (2002): *A megörökített idő*. (Ford. Vári Erzsébet.) Osiris Kiadó, Budapest. 35.
- (2) Uo.
- (3) Schrader, Paul (1992): Transzcendentális stílus a filmben. (Ford. Novák Zsófia.) *Filmkultúra*, 2. 5.
- (4) Bazin, André (2002): A fénykép ontológiája. (Ford. Baráti Dezső.) In: *Bazin, André: Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest. 18.
- (5) Bíró Yvette (1999): Profán mitológia. *A film és a mágikus gondolkodás*. Osiris Kiadó, Budapest. 16.
- (6) Uo. 15.
- (7) Uo. 19.
- (8) Uo. 20–23.
- (9) Schrader, i. m. 7–8.
- (10) Tarkovszkij, i. m. 38.
- (11) Kovács András Bálint (2002): Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In: *Kovács András Bálint: A film szerint a világ*. Tanulmányok. Palatinus, Budapest.
- (12) Györfly Miklós (2001): A tizedik évtized. In: Györfly Miklós: *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*. Palatinus – Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest.
- (13) Györfly Iván (1998): Csodák vására. Magyar misztikusok. *Filmvilág*, 12. 10.
- (14) Forgách András (1996): A későromantika előérzete. A Harmadiktól a Woyzeckig. *Filmvilág*, 2. 4–7.
- (15) Györfly Iván, i. m. 12.
- (16) Jung, Carl Gustav (1993): A gyermekarchetípus lélektanához. (Ford. Bodrog Miklós.) In: Jung, Carl Gustav: *Mélységeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok*. Gondolat Kiadó, Budapest. 196.
- (17) Györfly, i. m. 10.

- (18) Szemadám György (1989): „Nem csinálunk semmit, ami szellemes!” Beszélgetés Enyedi Ildikóval első nagyjátékfilmjéről. *Filmvilág*, 4. 11.
- (19) Gelencsér Gábor (1989): A fény százada?! Enyedi Ildikó: Az én XX. századom. *Filmkultúra*, 5. 57–64.
- (20) Szederkényi Júlia (1994): Mária és a nyúl. Beszélgetés Enyedi Ildikóval. *Filmvilág*, 10. 14.
- (21) Enyedi Ildikó (1998): A misztika vége. Simon mágus. *Filmvilág*, 12. 9.
- (22) Szemadám, i. m. 9.
- (23) Bikácsy Gegely (1989): A szamár és a filozófus. *Filmvilág*, 10. 4.
- (24) Hirsch Tibor (1994): Bűvös vadász. *Filmkultúra*, 12. 35.
- (25) Tatár György (1999): Az igaz apokrif. Simon mágus eltemetett világa. *Filmvilág*, 10. 4–7.
- (26) Hirsch, i.m. 35.



Az Iskolakultúra könyveiből



**Vajda Zsuzsanna**

pszichológus, Pszichológia Tanszék, SZTE, Szeged

## Gyerekek a képernyőn

*A médiatartalmak hatása a szocializációra erősen foglalkoztatja a szakértelmiséget és a közvéleményt. Jóval ritkábban esik szó arról a hatásról, amelyet a mai tömegkommunikáció a gyermekfelfogás alakításában fejt ki.*

A gyermekekkel való bánásmód, a gyermeknevelés kultúrája nem kis mértékben annak a függvénye, hogyan tekintenek a felnőttek a gyerekekre, mennyire vélik őket a felnőttekhez hasonlóknak vagy különbözőnek. E képzetes távolság kultúránként változik. Részben ezzel függ össze az a ma jelentős befolyásra szert tett irányzat, amely a gyermekkort, a gyermekek megkülönböztetését tisztán kulturális konstrukciónak tartja. Az álláspont lényege, hogy a gyerekek és a felnőttek közötti érzékletesen is feltűnő, materiálisan jól definiálható különbség – amely persze az életkor előrehaladásával csökken – nem játszik lényeges szerepet a gyermekfelfogásban, amelyet döntő mértékben a kultúra határoz meg. Bár az okoskodásban alapvető logikai hiba van – a gyermekkor kategóriájának előzetesen már léteznie kellett ahhoz, hogy a kultúrákban az adott feltételrendszer szerint alakuljon; a gyermekkor univerzális antropológiai kategória is – e szemléletnek ma, különböző okokból, rendkívül nagy a befolyása a kortárs társadalomtudományban.

Amikor néhány képi ábrázolás konkrét elemzése révén vizsgálom a gyerekek megjelenítését és a gyerekekre vonatkozó üzeneteket, két feltevést szeretnék alátámasztani. Az egyik, hogy a gyermekfelfogás kulturális függőségének hangsúlyozása közvetlenül összefügg a gyermekek helyzetében, a gyermekfelfogásban bekövetkezett változásokkal – egy régi és vulgárisan hangzó kifejezéssel élve a „megideologizálás” szerepét tölti be. Feltevésem szerint napjaink gyermekképének fontos jellegzetessége, hogy jóval kevésbé veszi tekintetbe az első életévek sajátosságait, mint a modernizáció korábbi időszakainak gyermekfelfogása. A fokozatosan bekövetkező változások a hetvenes évek második felétől felgyorsultak.

Másik feltevésem a gyermekfelfogás szerkezetével kapcsolatos. Ma természetesnek véljük, hogy létezik egy viszonylag homogén közfelfogás a gyermekekkel, a gyermekneveléssel kapcsolatban. Ez azonban távolról sem volt mindig így. A közfelfogás alakulásában döntő szerepet játszanak a kommunikáció lehetőségei: ahhoz, hogy az emberek hasonlóan vélekedjenek például a családtervezésről vagy a kívánatos gyermekszámról – e két kérdésben meglehetősen nagy a konszenzus – olyan nagy hatású, mindenkit elérő kommunikációs eszközre van szükség, mint a televízió. A kereskedelmi televízió a kommunikáció más ágaira és fajtáira, így az írott sajtóra, a filmre is rányomta a bélyegét, mégpedig nemcsak abban, hogy a látványosság és a szenzáció-jelleg előtérbe került, hanem a közfelfogás tartalmát illetően is. Részben ebből fakad a mai tömegkommunikáció rendkívüli kulturális hatása: a nézőpontok hatalmas mértékű egységesülését idézi elő, amelyben egyre kevésbé látszanak hitelesnek, sőt elszigeteltségükben hóbotosnak tűnnek a kritikai- vagy ellenvélemények.

### **Gyerekek és gyerekeknek szóló műsorok a televíziók műsorában**

Első kérdésünk, hogyan alakult a gyerekekről és gyerekeknek szóló műsorok aránya a legnagyobb nézettségű csatornákon. Ehhez jó támpont a Jel-kép című folyóirat, amely több éve közöl a televíziós műsorkínálat alakulásával kapcsolatos elemzéseket. (Te-

restvényi, 2003) A 2002-es műsorelemzés adatai 1999-től évente összehasonlítják a műsorok szerkezetét és arányait. A számok világosan tükrözik, hogy a közszolgálati és a kereskedelmi csatornák adása ugyan egyre nagyobb mértékben különbözik egymástól, de az elmúlt négy év során mindkettőben csökkent a gyerekeknek, illetve a szülőknek szóló, célzott műsorok aránya. Így például 1999-ben a közszolgálati csatornákon 5,2 százalék, a kereskedelmi csatornákon összességében 4,1 százalék volt a rajzfilmek aránya, 28, 8, illetve 18,8 százaléknyi a gyermekeknek szóló film. A hasonló adatok 2002-ben: 2,8, illetve 2,7 százalék (rajzfilmek) és 24,8, illetve 11 százalék (gyermekeknek szóló filmek).

Az adatok megerősítenek abban, amit szubjektív benyomásunk is sugall: a gyerekeknek, illetve szülőknek szóló műsorok ideje mind a közszolgálati, mind a kereskedelmi televíziókban összességében csökkent. Az eltérések minden bizonnyal még sokkal nagyobbak lennének, ha a rendszerváltás előtti, akkor még csupán közszolgálati média műsorkínálatát vizsgálnánk meg. Az ismeretterjesztő műsorok arányát tekintve szintén jelentős a változás: a közszolgálati televíziókban négy év alatt 13,4 százalékról 9,5 százalékra csökkent az arányuk, a kereskedelmi adókon ismeretterjesztő műsorok gyakorlatilag nem szerepelnek: jelenlétük mindössze 1,6 százalékos. Az ismeretterjesztő műsorok téma szerint

---

*Szinte észrevétlenül válik felfogásuk részévé a jelenet sugalmazása: a gyerekek a világot éppen elemien megrendítő terrorcselekmény pártolói, a felnőttekkel egyenrangúan ítélik meg az eseményeket. Holott ez az álláspont teljes mértékben ellentétes a gyerekek csökkent felelősségét hangsúlyozó, a gyermekvédelem, az intézményes szocializáció és a gyermeknevelési kultúra születésével párhuzamosan keletkezett „klasszikus” gyermekképpel, a modernizáció gyermekfelfogásával.*

---

nincsenek tagolva a tanulmányban, ezért pontosan nem tudhatjuk, milyen arányban szerepeltek/szerepelnek közöttük gyerekeknek vagy szülőknek szóló adások. Arra azonban nyilván még sokan emlékeznek, hogy a kereskedelmi televíziók megjelenése előtt a közszolgálati televíziókban hetente többször voltak hasonló műsorok (Napraforgó, az MTV 2 műsora, iskolatelevízió stb.) Mára ezek nemcsak a kereskedelmi, hanem a közszolgálati televízióból is eltűntek vagy radikálisan csökkentek. A tendencia egyébként része annak a folyamatnak, amelyben az egyes csatornák műsorszerkezete közeledik egymáshoz.

A gyerekeknek szóló és gyerekekkel kapcsolatos műsorok alacsony reprezentációja a képernyőn egyrészt tükrözi az aktuális helyzetet: egyre kevesebb gyerek van a családokban és a nézők zsugorodó kisebbsége a gyereket nevelő felnőtt. A valamilyen módon gyerekekkel kapcsolatban lévő műsorok háttérbe szorulása ugyanakkor hozzá is járul a gyermektelenséghez, mivel természetessé, megszokottá teszi a gyerekek hiányát, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy a modern filmtermésben szereplő sikeres felnőtteknek többnyire nincsen gyermekük vagy ha van, perifériás szerepet játszik a filmbeli történetben. (Külön kategóriát jelentenek azok a filmek, amelyeknek központi alakjai között szerepelnek gyerekek – ezekre részletesen is kitérünk).

A gyerek azonban mégsem hiányoznak a televíziók műsorából: tekintélyes a jelenlétük a hírekben és más, alapvetően a felnőtteknek szóló műsorokban, valamint a reklámban. A következőkben ezek gyermekképét tesszük vizsgálat tárgyává.

### **Gyerekek a hírekben és hír-jellegű műsorokban**

A szeptember 11-i terrortámadások után a világsajtót és televíziót bejárta egy montázs, amelyen egy arab külsejű és öltözötű csoport, köztük egy csoport gyerek örvendezik. A képre nem véletlenül kerültek a gyerekek. A kommentárok kiemelték: „Palesztin gyere-

kek örömnepet ülnek az USA-t ért merénylet miatt”. A hír nem váltott ki megütközést, pedig nem magától értetődő, hogy a gyerekek valóban az USA-t ért merényletnek örülnek, még akkor sem, ha valóban ez volt az ünneplés apropója. A gyerekek nem saját tapasztalataik és meggyőződésük alapján tájékozódnak a térben és az időben, nem képesek rá, hogy egy-egy esemény súlyát a felnőttek segítsége nélkül mérlegeeljék. (A gyerekekre vonatkozó híradások és kommentárok az utóbbi időben éppen az ellenkezőjét sugallják). Talán az egész világot bejárt vágókép által okozott homályos averzió fejeződött ki abban, hogy számos kritikus szellemű internetes listán megkérdőjelezték a valóságát.

A helyzet jellemző módon világítja meg a jelenkor embere számára kuszává vált világot. A többsikű valóság szintjei között gyakorlatilag képtelenség a rendszert megtalálni, amelynek segítségével a néző legalább utalást kaphatna arra nézve, milyen személyes viszonyt alakítson ki az eseménnyel. A távoli merénylet, a helyszínen készült néhány fotón szereplő felnőttek és gyerekek valahogyan kapcsolatba kerülnek a budapesti, szegedi vagy soproni társasházban televíziót néző felnőttekkel és gyerekekkel. E kapcsolat értelme azonban kiszámíthatatlan és esetleges. A nézők többsége nem tűnődik el azon, hogy a montázon látható, 6–8 éves arab gyerekek ugyanúgy nem tudják, hol van Amerika, mint magyar társaik. Így azon sem tépelődnek, mi a célja a gyerekek szerepeltetésének, sem azon, mi az adott képsor rejtett üzenete? Szinte észrevétlenül válik felfogásuk részévé a jelenet sugalmazása: a gyerekek a világot éppen elemien megrendítő terrorcselekmény pártolói, a felnőttekkel egyenrangúan ítélik meg az eseményeket. Holott ez az álláspont teljes mértékben ellentétes a gyerekek csökkent felelősségét hangsúlyozó, a gyermekvédelem, az intézményes szocializáció és a gyermeknevelési kultúra születésével párhuzamosan keletkezett „klasszikus” gyermekképpel, a modernizáció gyermekfelfogásával.

A gyerekek egyre többször szerepelnek a híradókban, mivel jelenlétük fokozza az érzelmi hatást. Anélkül, hogy menteni akarnám a közelmúltban Beszlánban, Észak-Oszétiában történt szörnyűséges merénylet aljas résztvevőit, nem kétséges, hogy a tömegmédiá a merénylet kezére játszik. A terrorcselekmények szörnyűségei megsokszorozódnak, hatásuk felértékelődik azáltal, hogy emberek százmilliói látják a naturalisztikus jeleneteket, és a nagy televíziós hálózatok ezúttal sem tartóztatták meg magukat a szenvedő gyerekek és szülők bemutatásában. (Miközben az amerikai kormány tiltakozásával elérte, hogy a CNN adásában nem szerepelhetnek sebesült amerikai katonák).

### Fókusz (RTL Klub)

Az RTL Klub Fókusz, Aktív és Tények című – „hír jellegű” műsoraiban is gyakran szerepelnek gyerekek. 2002-ben hallgatóim segítségével néhány hétig nyomon követtük a Fókusz gyerekekről szóló adásait:

#### *2002. febr. 19. Gyermekbántalmazás*

A kérdés aktualitását az adta, hogy egy 5 hónapos csecsemő többszörös csonttöréssel került kórházba, a gyermeket édesanyja bántalmazta. A műsorban a gyerek és az anyja nem volt látható, egészségügyi szakemberek szólaltak meg: arról beszéltek, hogy az orvosok és az egészségügyi szakemberek nincsenek kellőképpen felkészülve a hasonló helyzetek kezelésére.

#### *2002. febr. 20. Özvegy édesapa csecsemővel*

A műsor egy férfit mutat be, aki 9 hónapos kislányát egyedül neveli, mert a gyermek anyja váratlanul meghalt agyvérzésben. Az apa el akarta mondani, hogy elhunyt felesége átültethető szerveivel hat másik emberen segíthet.

#### *2002. febr. 21. Egy csonka család élete*

Ebben a műsorban is egy egyedülálló apát látunk, aki másfél éves kora óta neveli három éves fiát, rendkívül nyomorúságos körülmények között. A kislány bölcsődébe jár, de szervezetét és képességeit megviselelték a szegényes körülmények, a rendetlen, piszkos, fütetlen lakás.

*2002. febr. 23. Súlyos bűncselekményeket elkövető gyerekek a tököli börtönben*

Az adásban 12–18 éves gyerekek láthatók, akik gyilkosságot vagy súlyos testi sértést követtek el. A műsorban részletesen is szó esik a szörnyű esetekről, amikor gyerekek ölték meg társukat, a néző láthatja a fásult, közönybe süllyedt gyerekeket, többségük jól azonosíthatóan roma. Az adásban hosszasan látható egy megölt gyerek holtteste is.

*2002. febr. 28. Halálosan beteg ikerpár*

A műsor egy halálosan beteg négyéves ikerpárt és szüleit mutatja be, a két gyermek csontvelő-rendellenességben szenved, kórházi rácsos ágyban fekszenek infúzióra kötve. A műsorban láthatjuk a kétségbeesett, kimerült szülőket, akik reménytelenül próbálnak megbirkózni embertelen helyzetükkel.

*2002. március 3. Gyerekanyák*

A műsorban egy roma lányt ismerhetünk meg, aki 11 évesen gyermeket szült. Az eset néhány éve nagy port kavart. A lány most 14 éves, azóta megszületett második gyermeke is. A nagymama tartja el őket, ő jár dolgozni mindennap. A gyerekek apja 20 éves, rablásért börtönben ül, most vette a nevére a gyermekeket. A gyermekek anyjikkal vagy nagyanyjukkal végtelenül nyomorúságos körülmények között láthatók, piszkosak, szájuk maszatos, hajuk kócos. A környezetükben nagyon sokan dohányoznak.

Bemutattak a téma kapcsán egy anyaotthont is, ahol többnyire fiatalkorú anyák élnek gyermekeikkel. A megszólitott anyák még szinte gyerekek, nagyon sok sérelmen és boldogtalanságon mentek keresztül eddigi életük folyamán. Apjuk molesztálta őket, szülei korán meghaltak vagy ők is nagyon rossz körülmények között nevelkedtek. Az anyaotthonokban sem maradhatnak egy évnél tovább, utána innen is menniük kell, reményvesztettnek látszanak.

*2002. márc. 13. II. rész: Filmszereplő válogatás*

A főtí filmstúdió 4–10 éves gyerekeket válogat dinoszauruszos filmjéhez. Itt is teljes névvel szerepelnek a gyerekek, láthatóak 6–10 éves kislányok, amint otthon próbálnak, felkészülnek a modellválogatásra. A gyerekek koravéden nyilatkoznak a pénzről, a drága holmikról, amiket a sok pénzen megvehetnek. Egy kb. 8 éves kislány színész szeretne lenni Hollywoodban. A szülők is megszólalnak, elmondják saját motívumaikat: maguk is színészek szerettek volna lenni: nem tartanak tőle, hogy a gyerekek rosszat tesz, ha már gyermekkorában filmszereplőnek készül, inkább attól függ, hogy a környezete hogyan kezeli a helyzetet.

Mint látható, három hét alatt hét ízben szerepeltek gyerekekkel kapcsolatos témák a Fókusz műsorán, lényegében minden második-harmadik napon, a gyerekek tehát e műsorfajtának igen kedvelt alakjai. A műsor tipikus esete a kereskedelmi médiákat jellemző cinikus kettősségnek, amennyiben műsoraik társadalmi problémákat mutatnak be (és talán néhány, súlyos helyzetbe került embert a nyilvánosság segítségével valóban támogatáshoz segítenek). A műsornak azonban nyilvánvalóan nem ez a célja, hanem a nézőszám növelése, ezért abszurd, elrettentő, tragikus helyzeteket választanak ki és azok legkritikusabb elemeit igyekeznek hangsúlyozni, naturálisan bemutatni. A Fókusz témáját nem lehet előre tudni, a nézők az előzetesből szereznek tudomást róla, mi lesz aznap, az előzetesekben pedig újra és újra elisméltik a leginkább figyelemfelkeltő, érzelmeket kiváltó néhány percet.

A műsorban minden bizonyítással kizárólag azok szerepelnek, akik ebbe beleegyeznek. Más kérdés, hogy a következmények nem mindig felmérhetőek a szereplők számára, akik között igen nagy számban vannak alacsony iskolázottságú, marginális helyzetű emberek. A hasonló műsorok óriási szerepet játszanak a szegénységet és az etnikai kisebbséget elutasító, averzív magatartás kialakulásában. Ami a kiskorú gyerekeket illeti, az ő bemutatásuk – ráadásul gyakran névvel, jól azonosíthatóan – gyökeresen ellentmond mind az ENSZ alapokmányában, mind a magyar alkotmányban megfogalmazott elveknek. Ám a szülők beleegyezése elegendő hozzá, hogy ezektől a műsorkészítők eltekintsenek.

A nyomorgó, beteg, a szülői kegyetlenkedéstől vagy túlzott szülői ambícióktól szenvedő gyerekek szerepeltetésének gyermekképet formáló hatásával kapcsolatban a kereskedelmi televíziók képviselői általában azzal utasítják el a bírálatokat, hogy a nézők a műsorban látott helyzeteket saját hétköznapi praxisukkal, tapasztalataikkal fogják összevetni. Csakhogy a televízió műsora ma a legátfogóbb közös tapasztalat és élményanyag:

a valóságot gyakran partikulárisnak érezzük azzal szemben, amit bemutat. A néző tehát igenis általánosít a médiatapasztalatból, amelyet legfeljebb más médiaélményekkel vet össze. Tekintetbe kell venni ugyanakkor, hogy a kereskedelmi adók meghatározott műsorai szegmentált, szakértők által megcélzott, kevésbé iskolázott társadalmi rétegeknek és csoportoknak szólnak. Így a Fókusz jellegű adásokat a művelt értelmiség gyakorlatilag nem ismeri, vagy ha mégis, és reflektálni igyekszik rá, az soha nem képes versenyre kelni a kereskedelmi média nyilvánosságteremtő eszközeivel. Ez utóbbi képviselői egyébként mindent megtesznek, hogy ellehetetlenítsék a kritikákat, például annak hangsúlyozásával, hogy a bírálókat nekik „csak promóció”, annak hatására még többen fogják a műsort nézni. (Bár ha így van, akkor a promóció érdekében a kereskedelmi televízióknak törekedniük kellene a bírálókat megjelenítésére. Ám nem teszik, ezért feltehetően az okoskodás sántít).

### Beszélgető show-k

A „kis színeseket” bemutató hír-jellegű műsorokon kívül a kereskedelmi adókon a beszélgető show-műsorokban is szerepelnek gyerekek és gyerekneveléssel kapcsolatos témák. A beszélgető műsorok többsége délutáni műsor, alkalmi közönséget céloz meg, azokat, akiknek a lakásában állandóan működik a televízió, és éppen otthon vannak. Őket gyakran mintegy háttér-zajként veszi körül az adás, a kép amúgy is másodlagos.

Bár annak idején a hozzáértők egy része megdöbbenéssel és ellenszenvvel fogadta a való világ-jellegű „leselkedő” műsorokat, a kereskedelmi adásokat ismerők számára nyilvánvaló volt, hogy ez a műsor csupán egy fokozat, kiteljesedése egy régóta zajló folyamathoz. A Fókusz adásai is intim, személyes helyzetekben, a magánélet titkait nem kímélve mutatnak be valódi szereplőket. A beszélgető műsorokban szintén „amatőr” szereplők vannak jelen és legszemélyesebb magánügyeikről beszélnek. A beszélgető műsorok jellegzetes politikájához tartozik, hogy olyan szereplőket gyűjtenek össze, akik között valamilyen okból feszültség alakul ki és nyílt konfliktust gerjesztenek a kamerák előtt. (Mintaként amerikai műsorok szolgáltak, ahol a hasonló, valódi vagy megjátszott összecsapásokban rendőrök is megjelennek.)

#### 2002. II. 12: Segítség, válnak a szüleim! (Mónika Show)

Kitti (10 éves). Szülei most készülnek válni. Egyedüli gyerek, a szülei kérdésére, hogy kivel szeretne élni, nem tudott válaszolni, nem tud választani közöttük. A szülők reggelenként veszekednek, bár mostanában ritkábban. Azt üzeni nekik, hogy próbáljanak kibékülni.

Emese (14). 10–11 éves volt, amikor szülei elváltak, de ez nem okozott törést neki. Már a bejelentés előtt is külön aludtak. Úgy gondolja, hogy szüleinek így jobb, neki is jobb lett, kibontakozott, jobb fejnek tartja magát. Természetes volt számára, hogy anyukájával marad, hiszen ő a nő. Van egy nevelőapukája, akit nagyon szeret. Édesapja nem hiányzik annyira, hiszen korábban is keveset látta, mert sokat dolgozott, most csak nem alszik otthon.

Kittinek azt tanácsolja, hogy ne próbálja meg szüleit kibékíteni. Ő nem fog férjhez menni, mert lehetetlen, hogy két ember hosszú ideig együtt maradjon.

Bogi (9 éves). A szülei mindig veszekedtek, amikor az apja ittas volt. A válás megrázta, de most már megszokta. A kérdésre, szeretné-e, ha az apja visszamenne, a szomorú, koravén gyerek a fejét rázza. Szokott találkozni az apával, olyankor nem ittas.

#### 2002. III. 11 Csodagyerek anyja vagyok! (Mónika Show)

Mónika: Hogy gondoltátok, túlterheltek a gyereket?

Katalin: Optimális szinten. Járjatuk különórákra, hogy kihasználhassa képességeit. Jár karatéra, zongorára, szolfézsra, és angolra.

Mónika: Ezt ti akartátok, vagy a gyerek kérte?

Katalin: Én szerettem volna, mert minden gyereknek ezt el kell bírnia. Az a lényeg, hogy le legyen terhelve, mert alsó osztályokban nem volt leterhelve. Megéri az áldozatot. Ő Kárpátaljából jött. Az ot-tani, és itteni szülők hozzáállásában nagyon nagy a különbség. Ott aki nem engedheti meg magának, az is arra törekszik, hogy ember legyen a gyerekéből. Amiben tehetséges, abban maximálisan támo-

gatja. (SÍR!!) Ott vannak olyanok, akik 4 évig krumplit esznek, csakhogy a gyerekük elvégezze az egyetemet! Itt, ha a szülőt nem sérti, vagy nem megterhelő, akkor nem foglalkozik vele.

A Mónika show-ban változó rendszerességgel találhatók gyerekeveléssel, a szülői szereppel, házassággal kapcsolatos műsorok, amelyekben gyakran gyerekek is szerepelnek, teljes nevükkel. A műsorok szerkezete hasonló: sorban jönnek be a szereplők, a közönség megtapsolja őket, valamint akkor is tapsolnak, ha helyeslik a szereplők választát. (A taps természetesen vezényelt). Így megtapsolják, amikor a gyerek megüzeni a szülőknek, hogy béküljenek ki, vagy az apát, amikor azt mondja, a gyerekei jobban járnak, hogy már nem él velük. A Mónika show-ban ugyancsak a társadalom perifériáin élő szereplők láthatók, alacsony státuszuk külön hangsúlyt kap azért, hogy a rendkívül erélyes és koncepciózus műsorvezető, Mónika mindenkit – idős férfiakat, tragikus sorsú nőket – tegez. A szereplők belépésekor mindig vidám zene szól.

A beszélgető show-k valódi emberi problémákat jelenítenek meg, csakhogy végtelenül sematizált módon, kiemelve a megbotrányozást keltő elemeket vagy a klisészerű megoldásokat. A klisé-jelleget kiemeli, hogy alkalmanként egy alsó téglalapban megjelenítődik valamiféle összegzés, mondanivaló. A helyzetek kontextusa nem tárul fel, az általánosabb mondanivalót a műsorvezető tudatosan elhárítja: amikor az egyik szereplő azt kezdte fejtegetni, hogy problémáik nagy részét a szegénység okozta, erélyesen eltereli a szót.

### Gyerekek a kereskedelmi reklámokban

A hírek mellett a gyerekek gyakorlatilag a reklámok és a kereskedelmi televíziós csatornák szignáljainak állandó résztvevőivé váltak. Mind az RTL Klub, mind a TV2 folyamatosan él ezzel a módszerrel, láthatunk bájos kopasz csecsemőt szorongató, szintén kopasz férfit, fogatlan, mosolygó, nevetgélő 6 év körül gyerekeket, felnőttek csoportját játszó gyerekekkel. A gyerekek nemcsak az őket is közvetlenül érintő élelmiszer- vagy játékhirdetések szereplői, hanem olyan árucikkek reklámjaiban is széles körben találkozunk velük, amelyek felnőttek fogyasztását igyekeznek ösztökélni. Jellegzetes példa a gyógyszereket népszerűsítő reklám (a fejfájás-csillapító, vitamintartalmú gyógyszer hatására a szülők kevésbé fáradtak, inkább eleget tudnak tenni szülői feladataiknak), tisztasági szerek reklámjai (a WC-ben turkáló kisgyerek a tisztítószer reklámjában vagy a megsérült kiskamasz az antibakteriális szereknél), ezen kívül jelen vannak minden elképzelhető áru (autó, lakáshitel, kozmetikai szer) reklámozásában is.

#### *Néhány, felnőtteknek szóló, gyermekeket ábrázoló reklám 2004 tavaszán*

Egy kozmetikai cég reklámján egy harmincas éveiben járó nőt láthatunk, amint 4–5 éves kislányát öleli. A reklám szövege szerint az asszony bőre az arckrémtől puha lesz, mint a babáké.

Mosópor-reklámban az iskolából hazatérő kisfiút láthatunk, aki bejelenti anyjának, hogy a tanító néni férje lesz. Csak a jelenet vége felé derül ki, hogy a klip voltaképpen mosóport reklámoz. Érdemes figyelni rá, hogy ebben a reklámban a felkínált szer hasznos tulajdonságai egyáltalán nem szerepelnek, a mosópor választására a gyerek jelene és annak összegzése ösztönöz: „Ez a szerelem”!

Egy új baktériumölő tisztasági szer (amelyről hasztalan ismételtetik a gyermekorvosok, hogy kifejezetten kártékony az ellenálló-képességre nézve) reklámjában kutyával játszó gyerekeket láthatunk, a kutya a gyerekek kezét nyalogatja. A klipben szereplő nő XY védőnőként mutatkozik be, és arra hívja fel a figyelmet, hogy a szer igen hatékonyan távolítja el a baktériumokat.

A közelmúltban némi megbotrányozást keltett az az öregkori biztosítást népszerűsítő reklám, amelyben egy apát és 8–10 éves kisfiát láthatjuk egy gyorsétteremben. Az apa

kér a gyerek ételéből, de az nem ad neki. A reklám ezután arra hívja fel a figyelmet, hogy a szülők nem számíthatnak gyerekeik segítségére, ezért okosabb, ha biztosítást kötnek.

A reklámban és a szignálban a gyerek szerepe a felnőttek világában instrumentális: csinos háztartási berendezésként, mulatságos játékszerként, megható, segítségre szoruló lényként mutatkoznak meg. A gyerekek jelenléte ugyanakkor annak is köszönhető, hogy ők a reklámok leghűségesebb nézői, akik a felnőtteknél sokkal inkább el is hiszik, amit a reklám sugall, ezért ma már a reklámtervezésbe bekalkulálják a gyerekek szülőkre gyakorolt hatását. A gyerekek a felnőtteknél is gyorsabban tanulják a reklámokhoz társított versikéket, amelyekből gyakran rekordmennyiséget halmoznak fel. (Müller, 2001) A reklám meggyőzőbb és érdekesebb a gyerekek számára, ha kortársai is szerepelnek benne.

A mai reklámok a fogyasztást számos közvetett, kontextuális üzenetbe ágyazott sugalmazással igyekeznek elősegíteni, amelyek sokszor közvetlen kapcsolatban állnak a gyermekneveléssel. Itt két szempontot szeretnék kiemelni.

A hirdetések túlnyomó többsége idilli, mindennel ellátott, jómódú gyerekeket jelenít meg, elegáns lakásokban, gondozott háziállatokkal, a luxusfogyasztás sokféle külső jegyével. A gyerekek többségének lakása, körülményei feltehetően nem ilyenek, a jómód külsőségeinek állandó jelenléte – miként médiászociológusok felhívják rá a figyelmet – normává, életcéllá teszi a hasonló környezetet, folyamatosan fenntartja a feszültséget, amely a realitás és a bemutatott élethelyzetek között fennáll.

A reklámokban elhelyezett gyorsan tanulható, voltaképpen az emlékezetből soha ki nem törölhető versikék vagy jelszavak nemcsak az adott cikket (papírpelenka, fürdető, szappan) népszerűsítik, hanem hangsúlyossá tesznek bizonyos, a gyermekneveléshez kapcsolódó értékeket: így például a „Száras baba – boldog baba” – sugalmazása, hogy a boldogság alapvetően a fizikai kényelem függvénye. Ez a mentalitás kétségkívül jól szolgálja a fogyasztást, gyermeknevelésben való alkalmazása ugyanakkor ellene mond a pszichológia és a neveléstudomány sok évtizedes tapasztalatainak, amelyek arra hívják fel a figyelmet, hogy a szükséglet-kielégítés késleltetése elősegíti a későbbi munka- és ellenálló-képesség létrejöttét. A hasonló reklámüzenetek nagy mértékben elősegítették, hogy a gyermeknevelés külsőségei maguk is a fogyasztói verseny tételévé váltak, a gyermeknevelés költségei pedig exponenciálisan növekednek.

*A reklámokban elhelyezett gyorsan tanulható, voltaképpen az emlékezetből soha ki nem törölhető versikék vagy jelszavak nemcsak az adott cikket (papírpelenka, fürdető, szappan) népszerűsítik, hanem hangsúlyossá tesznek bizonyos, a gyermekneveléshez kapcsolódó értékeket: így például a „Száras baba – boldog baba” – sugalmazása az hogy a boldogság alapvetően a fizikai kényelem függvénye. Ez a mentalitás kétségkívül jól szolgálja a fogyasztást, gyermeknevelésben való alkalmazása ugyanakkor ellene mond a pszichológia és a neveléstudomány sok évtizedes tapasztalatainak, amelyek arra hívják fel a figyelmet, hogy a szükséglet-kielégítés késleltetése elősegíti a későbbi munka- és ellenálló-képesség létrejöttét.*

### A gyerekek saját csatornái

Az elmúlt évtizedben létrejöttek külön csatornák, amelyek egész nap gyerekeknek szóló műsorokat sugároznak. (Magyarországon ma négy ilyen csatorna fogható, ebből három magyar nyelvű: a Minimax, a Nickelodeon, a Fox Kids és a Cartoon Network), természetesen valamennyi kereskedelmi csatorna.

A gyerekek külön csatornáinak léte mellett számos érv felsorakoztatható: így többek között, hogy a saját készülékükön saját műsorukat néző gyerekek kevésbé szembesülnek a felnőtt csatornákon állandóan jelenlévő érthetetlen, agresszív vagy erotikus tartalmakkal. A valóságban azonban nyilvánvaló a kereskedelmi szándék: nő az eladott készülékek száma, a szülők régi televíziójukat odaadják a gyerekeknek és megveszik a drágát, az újat. A másik ok, hogy a reklámok hatását így nem rontják le a felnőttek esetleges kommentáló, gúnyoros megjegyzései, nem kapcsolnak át másik csatornára a reklámklipok alatt. A lakás különböző helyiségeiben televíziózó családtagok között azonban még kevésbé alakul ki kommunikáció, mint korábban, amikor legalább a televíziót együtt nézték és megbeszélték a műsort. A gyerekcsatornák léte csak kis mértékben módosít azon a helyzeten, hogy a gyerekek nagy arányban néznek felnőtteknek szóló műsorokat is: a nekik szóló műsorokat a gyerekek általában napközben, iskola után nézik, amikor egyedül vannak a lakásban vagy hétvégén, amikor a felnőttek mással vannak elfoglalva.

A gyerekcsatornák léte elsősorban azzal a következménnyel járt, hogy a gyerekek összességében még többet néznek TV-t, mint korábban. Egyre több gyerek számára válik a műsor a magányt csökkentő, virtuális társsá, ezért is van jelentősége a külön nekik szóló műsoroknak. Míg az elmagányosodott idősebb emberek esetében a televízió magányt oldó, szüntető hatása valóban vigasztaló, a gyerekek esetében a kialakuló helyzetnek sokféle kártékony következménye van az elhízástól az olvasási- és figyelemzavarokig.

A kereskedelmi televíziók nyilvánvaló törekvése, hogy a lakosság egyre nagyobb és szélesebb köreit, így az egyre fiatalabb gyerekeket elérjék. Néhány évvel ezelőtt megszületett a csecsemőknek szóló televíziós adás, a Teletubby. (A címet nem fordították le magyarra). A műsor tudományos szakértelemmel követte az egészen kicsi gyerekek percepcióis sajátosságait. A szereplő báboknak csak az arca volt kidolgozott: a testük olyan volt, mint a rongybabáké. Az arcokon hangsúlyos volt a szem és a száj, hajuk sem volt a báboknak. A műsorban a különböző színű bábok kis csoportja szerepelt, mégpedig úgy, hogy egy-egy rövid mondatot ismételtettek kórusban: „Most felmászunk a hegyre!” „Most elbújunk” – és valóban együtt elfutottak valamilyen irányba –, ez ismétlődött az egész adás alatt. Nem ismerünk azzal kapcsolatos adatot, hogy a korai TV adaptációnak ez a kísérlete növelte-e a később szenvedélyesen televíziózó gyerekek arányát, annál is kevésbé, mert a növekedésnek aligha van tere: a gyerekek a világ számos országában már iskoláskoruk előtt órákig nézik a televíziót. Müller már idézett könyvében (2001) szerepelnek japán adatok, amelyek szerint azoknak a helyiségeknek, ahol a kisbabák születésüktől fogva a legtöbb időt töltik, 73 százalékában van televízió.

### Gyermekekről szóló filmek

A filmek a mai soktermes moziban a televízióhoz hasonló tömeghatást keltenek, majd a mozifilmek megjelennek a televízió műsorában is. A gyerekek gyermekeként való ábrázolásának nagyon rövid története van a művészetekben. Évszázadokon át ábrázolták ugyan a Kisdedet anyja karján, találkozunk gyermekszerű anygalkákkal, puttókkal a reneszánsz képzőművészetben, de ezek mindig szimbolikus, eszményített alakok. Gyakran szerepeltek gyerekek a népmesékben. Életszerű ábrázolásuk azonban a polgárosodáshoz kapcsolódik. A témák – a gyerekek kiszolgáltatottsága, testvér-, illetve szülő-gyerek konfliktusok, magányosság, a felnevelkedéssel járó szorongások és veszélyek – megfelelő kulturális környezetbe ágyazódva ismétlődnek a különböző műfajokban. *Komáromi* (1999) a mintegy másfél évszázados gyermekirodalommal kapcsolatban írja, hogy a gyermek- és ifjúsági irodalom azon az erkölcsi alapon áll, amelyet a mítosztól és a mesétől örökölt: erkölcsi világtrend uralkodik benne, a sors és az érdem között kapcsolat van, „a szenvedések nem esnek hiába”. (11.) A hetvenes évek derekáig hasonló a gyermekfilmek világtrendje is.



*Wolfenstein* (1954) szerint az ötvenes évek olasz filmjeinek gyermekhősei megőrzik valamit a Bambinó megváltó ártatlanságából. Az olasz filmekben szereplő gyermekek eltérítik a felnőtteket a rossz útról, ráébresztik őket kötelességeikre és felelősségükre. Wolfenstein többek között *de Sica* 'Biciklitolvajok' című filmjét idézi, amelyben a gyerek jelenlétével megakadályozza, hogy az apa tolvaj legyen. A francia filmek gyermekhősei kevésbé romantikusak – állapítja meg – érződik rajtuk a kiábrándultság. Az angol filmek Wolfenstein megállapítása szerint hangsúlyozottan morális tartalmúak: elsősorban az apa kiemelkedő szerepére hívják fel a figyelmet, ellentétben az amerikai filmekkel, ahol ritkán találkozunk erős, határozott apákkal. Mind a négy kultúra gyermekábrázolására jellemző azonban, hogy gonosz gyerekek csak ritkán bukkannak fel bennük. A gyerekek általában nemes lelkűek, különbek, mint az őket körülvevő felnőttek, gyakran ők jelenítik meg az erkölcsi eszményeket és elvárásokat, amelyeket a felnőtteknek kellene velük szemben képviselniük.

*Radványi Géza* 'Valahol Európában' című, 1946-ban készült magyar filmje – 'A legyek ura'-hoz és számos mai filmhez hasonlóan – kegyetlenkedő gyerekeket ábrázol, és nem is mentes a naturális részletektől. A rendező azonban (tagadhatatlanul némi didaktikus-sággal) egyértelművé igyekszik tenni, hogy a gyerekek a körülmények, a háború miatt váltak ilyené, és mindez a felnőttek felelőssége. A főszereplő, fiatal kamasz, akit *Gábor Miklós* alakít, javítóintézetből szabadult, de a kisebb gyerekeket megvédi, igazságot és fegyelmet tart a gyerekek csoportjában. A gyerekek durvasága és kegyetlenkedő hajlama csak álca, amelyet mostoha sorsuk, a gondoskodás hiánya miatt öltöttek fel. Rendkívül fontos szerepe van a bölcs és megértő felnőttnek, a *Somlay Artúr* által alakított idős karmesternek, aki annak ellenére veszi pártfogásába a gyerekeket, hogy az életére törnek.

A mai, gyerekeket ábrázoló filmek gyakori jellegzetessége a szakítás ezzel a korábban mind a szépirodalomban, mind a filmi ábrázolásban jelen lévő konvencióval, amelyben dominált a gyermekek eszményített, elvont ábrázolása. A negatív szerepben ábrázolt gyerekek – például *Golding* 'A legyek ura' című könyve – a felnőttek önmagukból és a világból való növekvő kiábrándultságát tükrözik. A gyerekek realiztikus vagy szimbolikus, ám ellenszenves ábrázolása az irodalomban kezdetben a művészi önkifejezés eszköze, és mint ilyen, rétegzett mondanivalót tartalmaz. Ezek az alkotások azonban – ellentétben más, gyerekeket ábrázoló művekkel, például *Dickens* vagy *Móricz Zsigmond* műveivel – nem váltak a gyermek- és ifjúsági irodalom részévé.

A mostani filmtermésben létrejött a gyermekábrázolás egy sajátos kliséje: a „problémás gyerek” sztereotípiája, akit ellenszenves, sőt riasztó tulajdonságai ellenére el kell fogadni. Az elfogadásnak ugyanakkor nincs különösebb motívuma: a filmekben szereplő gyerekek egyre kevésbé viselkednek gyerekek módjára. Ismétlődő üzenet, hogy a gyerekek képesek önállóan megoldani a nehéz helyzeteket. Míg a korábbi gyermekábrázolásban a gyerekek elsősorban erkölcsi győzelmet arattak a felnőttek felett, addig a mai gyerekhősök látványosan fizikailag kerekednek felül, bűnözőket üldöznek, kínoznak, titkokat lepleznek le, kémek leleplezésében vesznek részt, emellett a felnőttek nélkül is gondoskodnak magukról.

*Gyermekekről szóló gyermek- és ifjúsági filmek 2003 karácsonyán (RTL Klub, TV2)*

'Ritchie Rich – Rosszcsont beforr'. A film egy unatkozó, magával mit kezdeni nem tudó dúsgazdag, elkényeztetett 7–8 éves gyerekről szól, aki szenved, mert nincs társasága, eközben a végsőkig megkeseríti környezete életét. A film főszereplője a 'Reszkesettek betörők' első változatában főszerepet játszó *Macaulay Culkin*. (dec. 23. TV2, 21.20)

'Emberevő Báborka'. Egy kisfiú mókás lényt talál a kertjükben, akivel együtt nagyapja segítségére siet, akit a lakópark-tulajdonos ki akar lakoltatni. (*Neil Patrick Harris* a főszereplő, rendezte *Lynda Shayne*. (dec. 25, TV2, 21.15)

'Reszkesettek, merénylők!'. A film főszereplője egy kb. 7 éves kisfiú, aki beszélget a kutyájával és a macskájával. A kisfiút anyja egy ellenszenves pszichiáterhez viszi, aki rá-

parancsol az anyára, hogy fossa meg a gyereket kedvenc állataitól. Végül főhősünk egy kommandósnő segítségével kiszabadítja az állatokat, továbbá együtt megakadályozzák, hogy merényletet kövessenek el az USA elnöke ellen. A filmben explicite elhangzik (a kommandósnő szájából), hogy a felnőttekben nem lehet bízni és a felnőttek nem értik meg a gyerekeket. (dec. 26. RTL Klub, 10.35)

„Talpig zúrben”. Junior elhagyott gyerek, akit már harmincszor vittek vissza az árvaházba, mert minden képzeletet felülmúlóan komisz. Végül egy gyanútlan házaspárra szóznak, akiknek szintén rendkívül sok kellemetlenséget okoz, majdnem tönkreteszi a házasságukat, az apa mégis kitart mellette, végül megbarátkoznak a gyerekekkel. (dec.25. RTL Klub, 16.55)

„Reszkessetek, betörők! 3”. Négy ipari kém ellopja a jövő egyik legígéretesebb katonai mikrochipjét, az interkontinentális rakéták antiradar rendszerét, majd távirányítású játékautóba rejti. A poggyászok keveredése miatt egy idős nőhöz kerül, aki odaadja 8 éves szomszédjának, Alexnek. Az ipari kémek előbb-utóbb a kisfiú és a chip nyomára bukkannak, ám ő ügyesen elbánik velük. (dec. 26. RTL Klub, 19.30)

„Huncutka”. A film egy hajléktalan férfiről és a vele élő kb. 8 éves lányról szól, akik kisebb lopásokból, csalásból próbálják fenntartani magukat. Az egyik pénzszerzési manőver során (eljátsszák, hogy a férfit elütötte az autó) megismerkednek egy gazdag és befolyásos fiatal nővel, aki a pártfogásába veszi őket, később szerelem is szövődik közte és a gyerek apja között. (dec. 27. RTL Klub, 19.55)

„Ovzisarú”. A filmben igen vásott ikrek a főszereplők, érdekessége, hogy az egyik óvóbácsit *Arnold Schwarzenegger* játssza. (dec. 31. RTL Klub, 8.35)

„Tommy Boy”. A címben szereplő elnevezést a fiúként rosszkedő lányok esetében használják az angol nyelvben, a filmen egy ilyen fiús lány kalandjai láthatók. (dec. 31. TV2, 16.45)

„Kölyökzsaru”. Egy 11 éves gyerek rendőr akar lenni, akárcsak az édesapja, akit két évvel korábban lelőttek. A gyerekek valóban sikerül apjáért bosszút állnia. (jan. 2., RTL Klub, 14.50)

„Talpig zúrben 3”. A film az örökbefogadott Junior folytatása, a nehezen kezelhető örökbefogadott gyerek szerelmes lesz, továbbra is rendkívüli nehézségeket okozva szüleinek. (jan. 2. RTL Klub, 18.20)

*Joe Kincheloe*, a „Kinderkulture” című kötet egyik szerzője külön fejezetet szentel a „Reszkessetek betörők”-szériának, amely – mint a fenti műsoridézetből is látható – amellet, hogy három változatban is megjelent, más gyerekfilmeknek is „toposza”. A film angol címe egyébként „Home Alone”, vagyis „Otthon, egyedül”. Érdeemes felfigyelni rá, hogy a cím megváltoztatása a magyar nézők számára átalakítja a jelentést: az ironikus megfogalmazás a történet valószínűtlenségét sugallja. Elvész az eredeti cím Kincheloe felfételezése szerint általánosabb üzenete is, amely szerint a mai gyerekek az egyedül otthon hagyott gyerekek nemzedéke – a magyar néző számára az első „Reszkessetek...” bemutatásakor a probléma még jóval kevésbé volt releváns.

Kincheloe részletesen elemzi, hogyan látatja a gyerekek világát a „Reszkessetek, betörők!” első darabja. A történet közismert: egy népes, jómódú amerikai család karácsonyi üdülésre megy Európába, ám véletlenül otthon felejtik az egyik gyereket. Az anya csak a repülőgépen döbben rá, hogy Kevin nincs velük. Hazaindul, de az ünnepek alatt nem talál megfelelő repülőjáratot, nem tud hazajutni. Végül autóstophoz folyamodik, több napig úton van, módot adva a 8 éves Kevinnek, hogy hősiiesen megvívjon a házba betoppa-  
nó két betörővel és harc képtelenné tegye őket.

Az anya az úton hazafelé szóba elegyedek az öt szállító autó utasaival – egy zenekar tagjaival –, s hatásvadász módon sopánkodik, hogy ő nem elég jó szülő. A zenekarvezető azzal vigasztalja, hogy a zenekar tagjai az év nagyobbik felében nem látják a gyerekeket, egyikük állandóan elfelejti a gyerekei nevét. Ő és a felesége egyszer egy ravatalo-

zóban felejtették a gyereket, a halottal bezárva, és csak este vették észre. „Hat-hét hét alatt már rendbe is jött, és újra elkezdett beszélni. De rendbejött. Túljutott rajta. A gyerekek össze tudják szedni magukat.” – mondja. A párbeszéd tipikus terméke a modern média ambivalens üzeneteinek: a rendező hivatkozhat rá, hogy negatív példát akart állítani a párbeszéddel (amelyet az anya végül ingerülten felfüggeszt), ám az elhangzottak azáltal, hogy tipikusnak tüntetik fel, legitímálják is ezt a szülői viselkedést.

A ‚Reszkessetek...’-sorozat a kereskedelmi média más termékeihez hasonlóan alapvetően a tabuk megtörésével, az érzelmek provokálásával akar közönségsikert elérni. A legnagyobb tabusértések egyike, hogy a film – számos más művel együtt – komikum tárgyának tekinti a szülői gondatlanságot és a gyerekeket emiatt fenyegető veszélyeket. Kincheloe szerint a gyerekek elhanyagolásának általánosság válna teszi lehetővé, hogy a filmkészítők tréfálkozzanak sanyarú sorsukon. Ugyanakkor az is alátámasztható, hogy a gyerekekkel szembeni ellenszenv is normasértő, provokatív volta miatt vonzza a közönséget: például, ahogyan Kincheloe is felhívja rá a figyelmet, *Spielberg* hatalmas sikerű filmje, a ‚Jura park’ főszereplője, a Sam Neil által alakított paleontológus annyira irtózik a gyerekektől, hogy nem hajlandó velük közös autóban utazni. Bár a filmekben végül minden jóra fordul (a ‚Reszkessetek, betörők!’-ben az anya hazaér egyedül hagyott gyerekéhez és a család megünnepli a karácsonyt, Neill, a paleontológus pedig, látva, hogy a gyerekek bajba kerülnek, irtózását legyőzve megmenti őket), a filmek nemcsak tükrözik, formálják is a valóságot, a gyereket elhanyagoló, álszent szülői magatartás, a gyerekekkel szembeni nyílt averzió hétköznapivá, megszokottá tételével.

A ‚Reszkessetek...’-sorozat és több más, gyerekeket bemutató film jellegzetességei közé tartozik, hogy csak a főszereplő gyerek jelenik meg rokonszenves szerepben, valamivel idősebb testvérei mind külsejüket, mind viselkedésüket tekintve ellenszenvet keltenek. Nem hajlandók kisebb testvérükre vigyázni, követelőznek és agresszívek, ezáltal különleges képességekkel rendelkező gyerekek.

A ‚Reszkessetek betörők!’ 3. változatában szereplő kisfiú a film szerint szintén 8 éves, mint elődei, a főhőst alakító gyerekszínész azonban egész biztosan fiatalabb. Itt a család nem utazik el, a szülők munkájukkal vannak elfoglalva. A menedzser anya tiltakozik, amikor a főnöke hétvégi munkát igyekszik rábízni, arról győzködi, hogy három gyerekes anyaként nem tud bármikor a rendelkezésére állni. Nyilvánvaló, ám némileg nevetséges a film didaktikus szándéka. Hasonlóképpen érzékelhető a szándékos üzenet abban, amikor a 8 éves kisfiú gyerekhez egyáltalán nem illő szavakkal figyelmezteti az anyját, hogy a házba betörhetnek, amíg ő egyedül van. Közben a zseniális kisfiú megsejti, hogy a közelében képtelenség folyik, és úgy dönt, hogy az anyát nem avatja be a titokba. „Minél kevesebbet tud, annál jobb” – állapítja meg. Később azt fejtegeti, hogy sem a szülei, sem a rendőrség, sem a légierő – amelynek irodáját telefonon felhívja, hogy értesítse őket a katonai kémkedésről – nem értik őt meg.

A gyerekek által ravaszul megkínzott betörők, kémek, rossz emberek szenvedéseinek naturalis bemutatása a filmek elmaradhatatlan részét képezi. Sőt, egy szintén karácsonykor vetített, gyermekeknek szóló filmben – ‚Huncutka’ – a 8 év körüli kislányt egy jelenetben nevelőapja arra kéri, hogy bottal erősen üsse fejbe. Pszichológusok számára mély értelmű a nevelőapa paradox felszólítása: „Annyira erősen üss meg, amennyire szeretsz!” Az ütésre azért van szükség, hogy később egy garázsban eljátszhassák: a férfi egy autós gondatlansága miatt sérült meg. A kislány rövid vonakodás után valóban teljes erejéből megüti a nevelőapát, aki az ütés hatására ájultan terül el. A film nagyobbik felében a homlokán ott díszleg az ütés következtében kialakult dudor. Egy későbbi jelenetben Huncutka az őket felkaroló nő véletlenül betoppán barátját üti álon, úgy, hogy az elesik.

A ‚Huncutka’ ötletét nyilvánvalóan *Chaplin* ‚A kölyök’ című klasszikusából merítették a szerzők. Nemcsak a szűzsé hasonló – a rendkívül szegényes körülmények között

elő férfi és a gyerek kettőse, a pozitív végkifejletet hozó gazdag asszony megjelenése – hanem a történet számos eleme is. Így például a férfi a ‚Huncutká’-ban sem a vér szerinti apja a gyerekeknek, a gyerek véletlen folytán került hozzá. Az éjjeli menedékhelyen látható jelenet szinte teljesen megegyezik a két filmben: a férfi el akarja rejteni a gyereket, egy másik hajléktalan pedig ezzel visszaélve a zsebükből kilopja a pénzüket. Hasonló a gyermekvédelem bemutatása is: mindkét esetben nyilvánvaló a rendezői szándék, hogy határozott ellenszenvet keltsen a gyerekről gondoskodni próbáló hatósággal szemben.

Jellegetes és a témánk szempontjából sokat mondó a különbség, ahogyan a két film a gyerekszereplőt megjeleníti. A gyerekek mindkét filmben a férfi főszereplő segítőtársai kisebb bűncselekményekben, amelyek a létfenntartásukhoz szükségesek. Szintén mindkét filmben szembeszállnak idegen felnőttekkel, fizikailag is. ‚A kölyök’ kisfiú főszereplője azonban igazi gyerek, aki ugyan megpróbálja megütni a gyámhatóság embereit, de láthatóan gyenge hozzá. Foggal-körömmel ragaszkodik az őt nevelő férfihoz, a feszült helyzetekben keservesen sír, karját nyújtja védelemért. Ezzel szemben a ‚Huncutka’ kislány főhőse – bár csupán néhány évvel idősebb – koravén, káromkodik, jogszabályokat citál. Soha nem kér segítséget, sőt kioktatja és megrúgja a nevelőapját bántó szakácsot. Feltűnő a két gyerekszereplő közötti különbség: a Chaplin-filmben játszó kisfiú természetesen játssza a szerepét, míg a ‚Huncutka’ főszereplőjének arckifejezése is bizarr módon koravén, mesterkéltné, látszik, mennyire képtelenség egy gyerek számára, hogy eljátssza a nem rá szabott szerepet.

*A képernyőn megjelenő emberek, magatartások és vélemények a nyilvánosság miatt félértekelődnek. Az eljárás célja a sarkított mondanivaló kerülése: a műsorban mindenki megtalálja a kedvére való üzenetet, így nem kell attól tartani, hogy a csalódott szülők elfordulnak az adástól.*

#### **Gyerekekről, gyereknevelésről szóló műsorok**

Blair Hilty (1997) és Kellner (1997) úgy vélekedik, hogy ma a televízió átvette azt a szerepet, amelyet korábban a szülők és különféle intézmények – például az egyház – gyakoroltak. Tény, hogy a televíziós műsorok nemcsak a politikában és a szélesebb közösséget érintő kérdésekben váltak a legfőbb

tájékoztató ponttá, hanem az intimitás és a családi élet számos területén is. Kezdetben ezt a szerepet elsősorban a fikció különböző fajtái, filmek, sorozatok, televíziós játékok töltötték be, a mához közeledve azonban egyre több olyan műsorral találkozunk, amely a gyakorlat különböző szegmenseire vonatkozóan fogalmaz meg üzeneteket.

Szándékosan üzenetekről írok és nem oktatásról vagy ismeretterjesztésről, mivel ezek a műsorok a kereskedelmi, nem pedig a közszolgálati adókban kerülnek a képernyőre. A médiaszakértők és a műsorkészítők a bírálókkal szemben gyakran hangoztatják, hogy a kereskedelmi televíziózásnak nem dolga és nem is vállalt feladata értékek közvetítése, az egyedüli cél a nézőszám növelése. Csakhogy a különféle emberi problémák, különös tekintettel a gyermeknevelésre, nem vizsgálhatók értékmentesen, a gyermekkép és a gyermeknevelési szokások alakítása nem egyéb, mint értékközvetítés. Amikor ebben a kérdésben a viták kieleződnek, a médiaszakértők a fenti álláspontnak gyökeresen ellentmondva általában pozíciót cserélnek és azt állítják, hogy a kereskedelmi adók közvetlenül a „nép”, a néző, a tömeg értékrendjét tükrözik műsoraikban. A médiát és a globalizáció kultúráját védelmezők pozitív lehetőségnek látják a média szocializációs rendszerre szerveződését, és úgy gondolják, hogy míg korábban az egyének a különböző léptékű és szervezettségű személyes közösségek (család, nemzetség, lakóközösség, nemzetállam) normái szerint voltak kénytelenek alakítani a személyiségüket, a globális világban lényegesen szélesebb tere nyílik az egyéniségnek és az egyéni megoldásoknak. A média

saját szakértői szerint a média szerepe ebben az, hogy normák és viselkedési szabályok helyett nyilvános eszmecsere tesz lehetővé az egyének között, ahol mindenki elmondhatja saját reflexióit és kialakíthatja egyéni megoldásait.

A viselkedésszabályozás normákon alapuló rendszerének másik látszólagos alternatívája a „szakszerűség”, amelyet szintén a média képvisel. A többféle kulturális csatornán közvetített és képviselt vélekedés szerint az emberi viselkedés szinte minden mozzanatának, minden érintkezési formának – az étkezéstől a szexuális viselkedésen át a gyermeknevelésig – van professzionális, kutatók és szakértők által jóváhagyott formája, ami egyszerre mind azt is sugallja, hogy a gyermeknevelési tudnivalókat nem lehet informális, spontán „ráérzéssel” elsajátítani vagy kitalálni. Ugyanakkor a népszerűsítés és a valódi tudományosság közötti kapcsolat egyre gyengébb, vagy nem is létezik.

### Szülők iskolája

A ‚Szülők iskolája’ a Spektrum televízió szülőknek szóló ismeretterjesztő műsora, amely kb. 30-szor félórás részenként került adásba 2002 őszén, majd ugyanezeket a filmeket 2003 tavaszán megismételték. A műsor jelentőségét növeli, hogy az elmúlt évek során ez volt az egyetlen, amely ismeretterjesztő jelleggel a szülő-gyermek kapcsolatokkal, a gyermeknevelés kérdéseivel foglalkozott. Minden bizonnyal növelte az érdeklődést a ‚Szülők iskolája’ iránt, hogy készítői kanadaiak. A műsort délelőttönként sugározták, feltehetően a gyermekükkel otthon lévő szülőket célozva.

A sorozat címét a hazai adaptálók a ‚Reszkessetek betörők!’-höz hasonlóan megváltoztatták, de ezúttal fordított irányban: a műsor eredeti címe ugyanis ‚Spilled Milk”, vagyis ‚Kiborult tej”. A bevezető klip arra biztatja a nézőket, hogy ‚borítsák ki!”, vagyis írják meg a műsoralkészítőknek a gyerekneveléssel kapcsolatos problémáikat. Látható egy kislány is, aki kiönt egy pohár tejet – a jelenet a hazai nézők számára nyilvánvalóan nem érthető. A magyar nézők közül feltehetően kevesebben néznének egy gyermeknevelési tudnivalókat közvetítő műsort, ha annak a címe ‚kiborult tej”. Az itthoni ismeretterjesztés más hagyományokon alapul, a magyar néző számára tekintélye volt a televízió ismeretterjesztő műsorainak és a televízióban szereplő szakértőknek. A műsor így igencsak felértékelődik, bár mint a többi, ismertett műsor esetében, a megcélzott közönség itt sem a tanult, iskolázott réteg. Ez – mint a Fókusz és a Mónika show esetében – a film szereplőinek külsejéből és viselkedéséből nyilvánvaló. A Spektrum műsorában is széles körben találkozunk bajba került, szemmel láthatóan súlyos gondokkal küszködő szülőkkel. A műsor kimondottan ‚multikulturális”: az egyik műsorvezető láthatóan ázsiai származású és szép számmal szerepelnek kínaiak, feketék vagy más kisebbségi etnikumok képviselői.

A ‚Szülők iskolája’-nak adásai három-négy, meghatározott problémát körüljáró, néhány perces klipet foglalnak magukba, amelyeket a narrátorok, *Ramona* és *David* kapcsolnak össze. A pár két gyerekkel látható különböző helyszíneken, mintha hétköznapi szülők volnának. Ezen kívül két állandó rovat van: az ‚Épen és egészségesen’, amelyben gyermeknevelési cikkeket – guruló járókát, babakocsit, bébiételt – mutatnak be és az ‚Apró-cseprő’, ahol a szülők tanácsot adnak egymásnak a gyermeknevelés különböző kérdéseiben.

A ‚Szülők iskolája’ ugyanolyan szerkesztési elvek alapján készül, mint a Fókusz és a Mónika show: szülőket mutat ‚életszerű” helyzetekben, ők beszélnek élményeiről, problémáikról gyerekeikkel kapcsolatban, időnként megszólalnak a szakértők, majd ismét az amatőr szereplők. A műsor tehát ‚élőműsor”, a szerkesztők ezt igyekeznek hangsúlyozni is. A 23. számban például a következő párbeszéd zajlik a két műsorvezető, Ramona és David között:

Dave: Üdvözlöm Önöket. Szép nap van a környéken.  
Ramona: Látszik, hogy ez nem tévéműsor.  
Dave: Az, de mégsem az.  
Ramona: Mert az emberek valóságosak.  
Dave: Jó, mi is valóságosak vagyunk, de csak látogatóba jöttünk.

A különböző témák kapcsán megszólalnak „szakértők”, csakhogy a szakterület megjelölése szokatlan, olyannyira, hogy az elnevezéseket nem könnyű magyarrá lefordítani: „szoptatási szakértő” (breastfeeding expert), „szülő-oktató” (parent educator), „városi földműves” (urban peasant), „közösségi táplálkozás-szakértő” (community nutritionist), „klinikai tanácsadó” (clinical advisor). Ezek a szakértők nyilvánvalóan nem szakértők, inkább véleménymondók. A műsorokban csak ritkán szerepel a műsorban hagyományos területet képviselő szakember, például pszichológus vagy gyermekorvos.

A szakértői szerep degradálásával és a műsor „élő” jellegének hangsúlyozásával a műsorkészítőknek egyértelműen az a célja, hogy a műsor egyfajta „szimmetriát” tükrözzön a nézőkkel szemben. A közönséggel való diskurzusnak ez a módja megfelel a mai, különféle kereskedelmi és fogyasztói célok által alakított divatnak. Csakhogy felmerül a kérdés, mi értelme van az ismeretterjesztésnek, ha az ismereteket terjesztő nem rendelkezik tudásbeli előnnyel, fölényel a közönséggel szemben? A „szimmetria” természetesen fikció, család – a valóságban a képernyőn megjelenő emberek, magatartások és vélemények a nyilvánosság miatt felértékelődnek. Az eljárás célja a sarkított mondanivaló kerülése: a műsorban mindenki megtalálja a kedvére való üzenetet, így nem kell attól tartani, hogy a csalódott szülők elfordulnak az adástól.

#### *„Apák”, 48. rész*

Az apák szerepével foglalkozó klipben fiatal apák mondják el, milyen érzéseik voltak gyerekük születésével kapcsolatban. A filmen apák láthatók a gyerekeikkel, egy játszótéren.

Apa 5: A legrosszabbra számítottam. Úgy éreztem, hogy vége lesz az életnek. Csak arra nem gondoltam, hogy ez ilyen tökéletes csoda lesz, hihetetlen, fantasztikus valami. Ezt előre nem is sejthettem.

Apa 2: Én is a legrosszabbra számítottam. Aztán megtapasztaltam, milyen érzés a fáradtság, milyen felkelni hajnali egykor, háromkor, minden órában. Amikor fáradt vagyok, csak arra vágyom, hogy alhassak, és hogyan tudnék szexuális kapcsolatot fenntartani a feleséggel, ha mindig fáradt vagyok? Nem a gyerekeimet érzem idegennek, hanem a feleségemtől kezdtem eltávolodni, mintha idegenek feküdtek volna egymás mellett ugyanabban az ágyban. Vagy a feleségem kelt föl a gyerekekhez, vagy én. Sosem voltunk együtt. Ritkán fordult elő, hogy mind a hárman együtt mentünk valahová. Pedig az nagyon jó.

David: Jól van. Tehát újszülött van a háznál, és ez a baba most átveszi a hatalmat a feleségük mellől, önöket pedig egy kicsit mindketten félrelökik. Kirekesztettnek érzik magukat?

Apa 1: Az anya a szoptatás miatt könnyebben kapcsolatot tud teremteni a babával. Az anyának van teje, nekünk viszont csak az üveg jut. Az pedig teljesen más.

Apa 2: Létezik egy sajátos tekintet, amivel az anyjára néz, ha az anyja egy ideig nem volt otthon. Egy olyan tekintet és mosoly, amilyenben egy apa sohasem részeseül.

David: (megjelenik egy anya) Itt a szoptatógép.

Apa 2: Igen, én nem számítok.

#### *Arzénés órák*

David és Ramona: Jó napot! Dave vagyok, ő pedig Ramona! Ma a parkban piknikezünk. Szeretem így befejezni a napot.

Ramona: Nagyon megnyugtató most, hogy már ideértünk, de mindeddig elég nagy volt a feszültség.

David: Jaj, légy objektív, Ramona! Korántsem volt olyan feszült, mint általában a vacsora előtti óra.

Ramona: Tudom, mire gondolsz. Arra a végeérhetetlen órára a nap végén, amikor az ember összeüti a vacsorát.

Felirat: arzén: erősen mérgező fémes vegyület

arzénés óra: a nap erősen mérgező időszaka

Nő 1: Olyankor teljes a káosz, és ez felemészti az energiámat. Nem tudom, mit tegyek.

Narrátorhang: Vége a napnak. Most érkeztek haza az iskolából vagy a munkából. Mindenki éhes, fáradt, és mindenki önt nyúzza. Ez az arzénés óra.

Nő 2: Lehet, hogy álmosak, lehet, hogy törődésre vágnak, mivel egész nap távol voltam tőlük. Talán mesélni akarnak valamit, és megpróbálnak mindent egyszerre elmondani ...

Ilyenkor igénylik a társaságot a legjobban.

Narrátorhang: Minden családnak gondot okoz az arzénes óra. Néha nehéz elviselni, néha könnyebb, de mindig gondot okoz az átállás.

A hétköznapi helyzetek dramatizálása, a problémák megoldandó válsággá transzponálása mind az írott, mind a képi kereskedelmi ismeretterjesztés körében széles körben alkalmazott módszer. Az ehhez vezető út gyakran az, hogy a szereplők potenciálisan ambivalens érzelmeiből – a csecsemő miatt a férfiak kirekesztettnek érzik magukat, az átdolgozott nap után a szülők alkalmanként fáradtak és idegesek – a negatív oldalt emelik ki. („A csecsemő átveszi a hatalmat a feleségük melle felett”; „Az anyának van teje, nekünk viszont csak az üveg jut”; „A végeérhetetlen arzénes óra” stb.). Ennek az eljárásnak a legnagyobb kockázata az, hogy az ambivalenciák megélése gyakran nagy mértékben múlik azon, hogyan definiálják maguknak a szereplők a helyzetet, érzelmi állapotuknak melyik részét tudatosítják, érzik legitimnek. Egyáltalán nem mindegy, hogy a szülők szükséges, felesleges vagy túlzó áldozatként élik-e meg saját fáradásukat a gyerekek érdekében. A negatív érzelmek kiemelése – anélkül, hogy a nézők ennek tudatában lennének – a valóságban átstrukturálja az adott helyzetet, átteszi az átélés hangsúlyait, sőtét tónusúvá teszi a mindennapi életet. (Hasonló drámaisággal ábrázolja a film a születésnap partit, ahol az egyik anya szavai szerint „a gyerekek egész idő alatt csak ordítottak”. Egy másik jelenetben egy anya látható, aki különböző ételeket kínál fel négy gyerekének, ám ők valamennyit kategorikusan elutasítják. „Hogyan vethetnék véget a reggeli idegbajnak?” – kérdezi a műsorvezető.)

A nézőszámért vívott versenynek megfelelően a Spektrum televízió műsora minden esetben gondosan kerülni igyekszik a szülők felelősségének kérdését, valamint azt is, hogy a műsor sugalmazása a lelki furdalás legyen. Emiatt azonban a műsor gyakran dezinformál, olyan üzeneteket közvetít a szülőknek, amelyek kockázatos megoldást eredményezhetnek.

#### *Elveszett gyerekek*

Színhely: zsúfolt bevásárlóközpont, szülők gyerekekkel.

Narrátorhang: A világ teljesen máshogy néz ki egy kisgyermek szemszögéből: a körülötte mozgó lábak között könnyen elveszítheti a szüleit.

Kb. 6 éves gyerek: Nagyon megijedtem. Aztán végre értem jöttem, és én megtaláltam őket.

Egy másik gyerek: Az anyukám elment venni valamit, de én ezt nem tudtam. Elkezdtem keresni, de azért nem mentem túl messzire onnan, ahol voltam.

Narrátorhang: Van néhány dolog, amit minden gyerekeknek tudnia kell, ha hirtelen nem látja a szüleit a tömegben. Ha a gyerek fiatalabb négyévesnél, üljön le, és várjon, amíg a szülő érte nem jön. Ne induljon el, hogy megkeresse a szülőt! De kiabálhat, hogy „Anyu!” vagy „Apu!”, és így mások tudni fogják, hogy elveszett. Ha a gyerek 5–6 éves, maradjon a helyén, és keressen egy felnőttest: egy másik gyerekes anyukát, egy közeli tisztviselőt, egy rendőrt vagy egy biztonsági őrt. Ennek a felnőttnek mondja el, hogy elveszett, és mondja meg a nevét is.

#### *Betegség*

Dave: A fokhagyma egyszerű természetes gyógyszer. Elpusztítja a baktériumokat és csökkenti a duzzadást. Ha a gyerek megfázott, influenzás vagy megharapta valamilyen állat, tegyenek az ételbe minél több fokhagymát. A zabkása enyhíti a viszketést. Kenjék fel a viszkető testfelületre, ha ekcémája vagy bárányhimlője van a gyerekeknek. És igen, beválik: a csirkehusleves kitisztítja az eldugult orrot és enyhíti a torokfájást. Ne feledkezzenek el a vízről sem! A víz hidratálja a szervezetet, kimossa a mérgező anyagokat, kánikulában csökkenti a napszúrás veszélyét. Tehát ha a gyerek legközelebb valamilyen hétköznapi betegségben betegszik meg, próbálják meg természetes úton meggyógyítani, mielőtt kihívnák az orvost!

Anya: Hacsak a gyerekeim nem igazán betegek, vagy nincs nagyon magas lázuk, nem adok nekik semmit, hagyom, hogy a betegség magától elmúljon.

Szerintem a legjobb gyógymód az ölelés és a puszti. Igaz?

#### *Szoptatás*

Szakértő: Ránézésre nem mindig könnyű megállapítani, hogy baj van a babával. Áruklódó jel, ha nincsen bélmozgás, ha kristályos a vizelet, ha kis barna kristályok vannak benne, azok ugyanis azt jelzik, hogy a kisbaba kiszáradt. Ha súlyt veszít a kisbaba, akkor hamar kiszáradhat.

Hang: Jordan és Lisa kisbabája valóban kiszáradt (anyát láthatunk a kisbabával).

Anya 2: Estére már éhezett, ezért azonnal kórházba vittük.

Hang: Az volt a baj, hogy a baba csupán a mellbimbó végét kapta be, és hiába szívott, nem jött a tej. Ha a baba innen szívja a tejet, akkor sok tej lövell ki (közelről mutatják az anyamellet, amelyet egy kéz erős mozdulatokkal fejt).

Hang: Lisa és a baba újra jól van. Örülnek, hogy segítséget kaptak. A csecsemők állapota egyik pillanatról a másikra válságosra fordulhat. Nagyon súlyos helyzet alakulhat ki. Nem mindig vesszük észre a kiszáradás jeleit, és a baba ilyenkor akár meg is halhat. A babának 7-10 nappal a születés után mért súlya mutatja meg a legpontosabban, hogy jól szopik-e.

Nem tudhatjuk, legfeljebb sejtethetjük, hogy az ismertetett filmrészletek valódi problémákat tükröznek. Így bizonyára előfordul, az, amit az első idézet mutat be: a szülők nem vigyáznak a gyerekeikre a zsúfolt bevásárló központokban és a gyerekek elkeverednek. Ám a film által javasolt módszerek használhatatlanok. A négy évesnél fiatalabb gyereket nem lehet megtanítani rá, hogy „üljön le és várjon, amíg a szülő érte jön”, és kockázatai lehetnek, ha a kiabálásával nyilvánvalóvá teszi, hogy a szülei nincsenek vele. Valószínűleg még az 5-6 éves gyerek sem képes egyedül megoldani a helyzetet. Iskoláskor előtt a gyerekek töredéke fogja betartani az ehhez hasonló instrukciót, ha a szülő távolléte néhány percnél hosszabb ideig tart, valószínűleg pánikba fog esni, és ettől kezdve bármi megtörténhet vele. A műsor által adott tanács ezért kifejezetten kártékony, mivel azt a hamis információt közvetíti, mintha a szülői gondatlanság következményei így kiküszöbölhetőek lennének.

Ugyancsak kétséges tanács a második idézet explicit mondanivalója, hogy a szülők próbálják meg maguk (esetleg puszival és öleléssel) meggyógyítani a gyereket, mielőtt kihívnák az orvost – anélkül, hogy pontosítanák, milyen tünetek azok, amelyeknél elegendő a házi kezelés. Ezzel ellentétes irányú, de szintén dezinformatív a harmadik filmrészlet mondanivalója, amely szerint a csecsemők „kiszáradhatnak” (függetlenül attól, mennyire gondos a környezet), állapotuk válságosra fordulhat és bármikor meg is halhatnak. A figyelemfelkeltés és helyzetkiélezés talán használ a nézettségnek, de súlyos kockázatot jelent a valódi gyermeknevelési helyzetekben.

A ‚Kiborult tej’ rendszeresen gyermeknevelési tudnivalóként álcázva buzdít vásárlásra, fogyasztásra. Így például az egyik film határozottan javasolja, hogy a hiperaktív gyerekek egy bizonyos nevű gyógyszert kapjanak, meglehetősen nyíltsággal esik szó bizonyos túró- és tofufajták, egyéb ételek és italok fogyasztásának jótékony hatásáról

Az egyik epizódban a kisgyermek számítógép-használatáról esik szó: ez az adás szokatlanul teljes egészében egy adott témával, a gyerekek és az elektronika kapcsolatával foglalkozik. Ramona bevezető szavai szerint „Ma a gépi játékokról beszélünk és arról, hová vezet bennünket a technika”. A film kezdetén „gépesített” plüssállatokat mutatnak, amelyek meg tudják mondani, mikor van a tulajdonosuk születésnapja, majd elhangzik, hogy a gépi játékok interaktívak és a TV-hez csatlakoztatva a gyerekek testre szabott játékot csinálhatnak belőlük. Különlegesen szokatlan módon árajánlatok is elhangzanak: 150 dollár a baba és 100 dollár a kiegészítő. „A számítógépes cégek megfontolt stratégiát folytatnak – mondja a narrátor – tudják, mit szeretnének elérni a szülők gyerekeikkel.” Eközben maga *Bill Gates* látható, amint valahol beszédet mond, majd a képernyőn hosszan látható egy, a Microsoft logóját viselő úrlap, amelyet a számítógépes tanuláshoz lehet használni.

A filmben elhangzanak ellenvélemények is, két szülő is hosszan fejtegeti, hogy az óvodás gyerekek esetében nem előnyös a számítógép, hogy a gyerekek a saját érzéseikkel szeretik megtapasztalni a dolgokat. Ám sokkal nagyobb súlya van például a számítógépes házaspár véleményének: „A gyerekek eddig állandóan a TV-t nézték, ebből legalább tanulnak is”; „A gyerekeink rengeteget tanultak a számítógépből, olyasmit is, amit nem is sejtettünk”. „Azok a gyerekek, akik nem ismerkednek meg időben a technikával, ve-



szíteni fognak”. Közben a képen egy gyerek unottan a padlóra borít egy hatalmas láda színes játékokat, amelyek szétterülnek a szobában. A műsor végén ugyan ismét az ellenvélemények kapnak hangot, de a zárzó sajátos: az egyik bíráló azt tanácsolja a szülőknek, hogy meséljenek a gyerekeiknek. Ez meg is történik és a műsor utolsó mondata gyanánt az alábbi meserészlet hallható: „és mind a kettőt megsütötték”.

Annak ellenére, hogy a három műsorfajta, a Fókusz, a Mónika show és a Kiborult tej műfaja szerint különböző, számos hasonlóság van közöttük. A szerkezet hasonló, s mind a háromban hétköznapi emberek mondják el elményeiket. A műsorokat összeköti az erőltetett vidámság. A Szülők iskolájában folyamatosan vetített háttérképeken a hintázó, boldog gyerekek és szülők láthatók. A Mónika show vidám zeneszignáljára vonulnak be a szereplők akkor is, ha a legragikusabb helyzetekről esik szó – például egy évvel ezelőtt történt gyermekgyilkosságról. Ez a beállítás nem is tesz lehetővé valódi, árnyalt rezonanciát a helyzetekre. További közös vonások az egyidejűség, az élő műsor-jelleg, az, hogy a mondanivalót végső soron nem szakértő, hanem a műsorvezető foglalja össze, részben szóban, részben azáltal, hogy a közönségnek bizonyos pontokon tapsot vezényel. Mind-

három műsor egyértelműen rétegműsor, a kevésbé művelt, alsó-középosztály vagy underclass műsora. Vagyis ezek a műsorok nem lebontják a társadalom különböző jövedelmű és iskolázottságú csoportjai között egyre magasabbra emelkedő válaszfalakat, hanem pontosan azokat tekintetbe véve működnek. A beszélgető műsorokat és a valóság-műsorok különféle változatait zömmel azok nézik, akik szerepelnek is bennük. A kereskedelmi televízió tehát távolról sem a társadalmi távolságok csökkenése irányában hat, hanem éppenséggel felszámolja a különböző társadalmi rétegek, izlésvilágok közötti kommunikációt. Ezt a tényt támasztja alá Angelusz és Tardos tanulmánya, amely Zábó Jimmy balesetének és halálának médiafogatását vizsgálta. (2002) A szerzők megállapítása szerint a haláleset azért váltott ki ilyen tömeghatást, mert a rendkívüli sajtó-felhajtás következtében kulturális konfliktus alakult

*A műsorok közös tulajdonsága, hogy a szereplők és a nézők személyessége, intimitásai között közvetítenek, ezáltal ál-bizalmas, családi légkört alakítanak ki. Ezt a hatást a kereskedelmi csatornák számtalan eszközzel igyekeznek elérni, többek között a csatornát képviselő állandó bemondók segítségével, a szignálban mutatott kis családi jelenetekkel. A nézőben az a hamis érzés keletkezhet, hogy valamiféle közösség részévé vált, amelytől támogatást kaphat. A valóságban azonban sem a közösség, sem a támogatás nem létezik.*

ki, amely szembesülésre kényszerített két, egymástól távol eső izlésvilágot. A „magas kultúra” felé orientálódók 75 százaléka szerint a média túl sokat foglalkozott a balesettel: voltaképpen ez készítette őket arra, hogy felfigyeljenek rá, mi történt.

A műsorok közös tulajdonsága, hogy a szereplők és a nézők személyessége, intimitásai között közvetítenek, ezáltal ál-bizalmas, családi légkört alakítanak ki. Ezt a hatást a kereskedelmi csatornák számtalan eszközzel igyekeznek elérni, többek között a csatornát képviselő állandó bemondók segítségével, a szignálban mutatott kis családi jelenetekkel. A nézőben az a hamis érzés keletkezhet, hogy valamiféle közösség részévé vált, amelytől támogatást kaphat. A valóságban azonban sem a közösség, sem a támogatás nem létezik.

### Irodalom

- Angelusz R. – Tardos R. (2002): Egy manifesztté vált kulturális konfliktus: A Zábó Jimmy eset. *Jel-kép*, 1. 3–21.  
 Blair Hilty, E. (1997): From Sesame Street to Barney and Friends: Television as Teacher. In: Steinberg, S. – Kincheloe, J. (szerk.): *Kinderkulture – The Corporate Construction of Childhood*. Westview Press, Colorado.

- Buckingham, D. (2002): *A gyermekkor halála után*. Helikon, Budapest.
- Komáromi, G. (1999): *A gyermekirodalom*. Helikon, Budapest.
- Kósa É. – Vajda Zs. (1999): *Szemben a képernyővel*. Eötvös, Budapest.
- Müller, M. (1998): *Az áruvilág kicsi királyai*. Geomédia szakkönyvek, Budapest.
- Steinberg, S. – Kincheloe, J. L. (1997, szerk.): *Kinderkulture – The Corporate Construction of Childhood*. Westview Press, Colorado.
- Steinberg, S. – Kincheloe, J. L. (1997): No more Secrets – Kinderkulture, Information Saturation and the Post-modern Childhood. In: Steinberg, S. – Kincheloe, J. L., i. m. 1–31.
- Terestyényi T. (2003): A magyarországi televíziós műsorkínálat 2002-ben. *Jel-kép*, 1. 23–55.

*A műsorok figyelemmel kíséréseért köszönetet mondok tanítványaimnak, Varga Lindának és Széplaki Ágnesnek.*



*Az Iskolakultúra könyveiből*

## „Kijavított” jelentések

### *A fikcionális olvasás esélyei Esterházy Péter „Javított kiadás” című művében*

*Az Irodalomismeret című folyóiratban Szentmártoni Szabó Géza a „Harmonia caelestis” egy részletére hivatkozva fejt ki azt a nézetét, mely szerint elképzelhető, hogy a „Javított kiadás” „főszereplője”, Esterházy Mátyás mint valóságos személy nem volt III/III-as ügynöke a szocialista titkosszolgálatoknak. (1) Ez a közlés szövegen kívüli szempontokra támaszkodva veti meg annak az olvasási stratégiának az alapját, amely elvileg valamennyi fikciós szöveg olvasási stratégiájának az alapja is, vagyis a közvetlen referencia felfüggesztését.*

**E**lvileg tehát ha azt mondjuk, hogy Esterházy Mátyás nem volt besúgó, nem állítunk a regényről még semmit sem. Hogy mégis szükségszerűnek látszik a „Javított kiadás” értelmezésekor az empirikus és a fiktív apafigura elméleti elkülönítésének a tudatosítása, és hogy Szentmártoni Szabó Géza cikkét mégis fontosnak tekinthetjük, azt elsősorban a mű eddigi befogadástörténete igazolja. Míg ugyanis az értelmezők egy része a szöveget egyértelműen naplónak olvassa (2), más részük pedig a regény és a napló határán billegő, nehezen meghatározható műfajú alkotásként, (3) abban szinte mindegyiküket egyetért, hogy a szöveg nyelvi megformáltságát nem a szerző, hanem a dossziék anyaga irányítja. (4) Ha elfogadjuk azt az álláspontot, hogy a dossziék anyaga a szövegvilágon kívülről tört be az elbeszélésbe (és ezzel voltaképpen elutasítjuk azt a posztmodern nyelvfelfogást, mely szerint minden szöveg csak idézetként hozzáférhető), akkor a „javított kiadás” kifejezést csakis ironikusan (tulajdonképpen „rontott kiadásnak”) értelmezhetjük, hiszen (amint azt Bacsó Béla teljes joggal állapítja meg) „az irodalmi mű nem ismeri a mű belső helyreigazítását – sőt éppen a helyreigazíthatatlan élteti”. (5) Nem is lehet tehát csodálkozni azon, hogy a szövegnek ebből a (voltaképpen – ahogy arra Dobos István találóan mutat rá – „a lélektan vagy az erkölcs emberközpontú fogalmaival” (6) megkísérelt) megközelítéséből kinövő értelmezései gyakran a vállalkozás sikertelenségét hangsúlyozzák (7), hiszen az elbeszélőnek ezúttal egy tőle idegen anyaggal kellett megküzdenie, hogy saját nyelvi közegét kialakítsa, illetve megőrizze.

A kérdésem mindezek után az, hogy vajon gyümölcsözőbb úton indulunk-e el elemzőként, ha nem azt fogjuk vallatóra, hogy az elbeszélő hogyan küzd meg saját (külső tényezők által) beszűkített mozgásterével, hanem inkább azt, hogyan „javítható ki” az a szövegvilág, amelybe a szerző (nem az elbeszélő!) önszántából lépett bele. A mű kulcskérdése e szerint tehát nem az lesz, hogy milyen morális megfontolások érvényesítendőek egy ügynöki jelentés naplószerű közreadásakor, hanem az, hogy meddig terjeszthető ki a szépirodalmi olvasás működtetése. Az alábbiakban a „Javított kiadás” szövegét elsősorban abból a szempontból veszem szemügyre, hogy tetten érhető-e benne – és ha igen, milyen módokon – az a folyamat, amely az eredeti (a nyomtatásban rozsdabarnával szedett) szövegrészeket a műalkotás szövegébe integrálja. Mindehhez mindenekelőtt a szövegek mediális, funkcionális működését kell közelebbről megvizsgálnunk.

### Idősík- és médiumváltások

A „Javított kiadás” fikciós szöveggént való olvasásának legfontosabb technikai feltétele, hogy észrevegyük azokat a transzformációkat, amelyeknek később elemzendő elmozgásai a regény alapszövetét megalkotják. Az alábbiakban e transzformációk közül a két legfontosabbat, az idősík-, illetve médiumváltásokat emelem ki.

#### *A jelentések olvasásának mediális feltételei*

Amint arra elemzésében Dobos István is rámutat, a „Javított kiadás” szövegében a tipográfiai (rozsdabarna szedéssel) elkülönített szövegrészek szedése nemcsak a jelentés és annak elbeszélő általi értelmezése közti differenciálást szolgálja, hanem „mediális technika” is, amennyiben a maga anyagszerűségében az ügynöki jelentések feljegyzési, olvasási, feldolgozási feltételeit is meghatározza. (8) A médiaelméletek kiindulópontja szerint az információt közlő médium nemcsak a közlés közegét teremti meg, de annak működési módját, jelentésképzési folyamatát is alapvetően befolyásolja. Amikor *Esterházy* az ügynöki jelentések dokumentumait beépíti a saját regényébe, olyan közegbe helyezi őket, amelyben azok eredeti mediális funkciójukban már nem olvashatók. A jelentések ennek megfelelően a regény világában már eleve újraolvasottak (ti. irodalomként), és a rájuk vonatkozó elbeszélői reflexió nem is más, mint ezen újraolvasás lehetőségeinek a fűrkészése.

Tudomásom szerint nem született még olyan értelmezése a könyv címének, amely a „javított kiadást” (noha látszólag kézenfekvő módon) a rozsdabarnán szedett szövegrészek elbeszélői kijavítására vonatkoztatta volna. Amennyiben az ügynöki jelentések Esterházy által szépirodalmi szöveggént való kiadását értelmezzük „javításnak”, akkor az értelmezés alapvető kérdése nem a „Javított kiadás” viszonya a „*Harmonia caelestis*”-hez, hanem a rozsdabarna szövegrészek viszonyulása a könyv főszerzőjéhez, vagyis maga a javítás (és médiumváltás) ontológiailag értelmezett gesztusa.

#### *A könyv időszerkezete*

A „Javított kiadás” szövege nemcsak abban az értelemben folytonos újraolvasásra kényszerítő szöveg, hogy az egyes szövegrészek a későbbiek tükrében folytonosan újraértelmeződnek, hanem abban az értelemben is, hogy az elbeszélő maga is láthatóvá teszi saját szövege újraolvasásának (bizonyos) eredményeit. A fikció szerint kétszer történik efféle újraolvasás, aminek következtében a szöveg négy idősíkon születik: az első idősík az ügynöki feljegyzések síkja, mely lineárisan halad előre (1957. III. 2-ától 1980. III. 29-ig); a második idősíkon (szintén lineárisan) az első olvasás tapasztalatai rögzülnek (2000. január 30-tól 2000. június 13-ig) (9); a harmadik idősíkon az első újraolvasás tapasztalatairól olvashatunk (szögletes zárójelben); míg a negyedik idősíkon a második újraolvasás eredményeiről ad számot; ez az utóbbi két sík nélkülülzi a pontos időkoordinátákat, így linearitásukat csak sejtethetjük. A tény, hogy az újraolvasás folyamatos, azaz nemcsak a kommentált részekre terjed ki, az olyan típusú megjegyzések igazolják, melyekben a szerzői kommentár legalább két síkon egybeesik, például a következő részletben: „Hagynám még apámat a dicsőségben, húznám az időt. Aztán arra gondolok: nem szabad, ne feledd, nem te vagy az Isten. [Valóban.] »Valóban.«.” (97.) A reflexió akkor sem maradna el, ha nem jelölődne a kommentár tartalmának változatlansága, a jelöléssel azonban egyértelművé válik, hogy az elbeszélő nem akkor kommentál újra, amikor új tartalmat kell kimondania, hanem amikor az idősíkváltást akarja érzékeltetni. Ebből a nézetből immár a kommentárok tartalmának különbözősége is relativizálódik, hiszen a különbséget nem a tartalom különbsége hozza létre, hanem az idősíkoké. Ez a belátás azt az alapvető hermeneutikai tapasztalatot igazolja, mely szerint (az ember időbeli létéből következően) nem lehetséges két teljesen azonos (horizontból történő) újraolvasás.

## A 'Harmonia caelestis' mint intertextus megjelenése

A 'Javított kiadás' eddigi értelmezői általában érzékelték valamilyen „fejlődést” a regénybeli elbeszélő magatartásában, ezt a nevelődést azonban általában az „igazi” apával való szembesülés fokozatosságában, illetve az ügynöki jelentések nyelvével szemben a saját nyelv megőrzésében, azaz voltaképpen egy egyirányú, mennyiségi folyamatban vélték fölfedezni. (10) Ha saját fönt vázolt sémámat követjük, és elfogadjuk azt az álláspontot is, hogy az elbeszélő folyamatosan alkalmazkodik az ügynöki jelentések miatt folyamatosan változó (és romló) apaképéhez, akkor az elbeszélői stratégiát valóban defenzívnek kell tartanunk. Ez a fajta olvasási mód azonban nem venné figyelembe azt a tényt, hogy a regényvilágban nemcsak az ügynöki jelentések válnak elbeszélői reflexió tárgyává, hanem fokozatosan egy másik szöveg is, a 'Harmonia caelestis', amelyik pedig elvileg ugyanannak a szerzőnek a műve, mint a 'Javított kiadás'. Ez a tény arra utal, hogy a műlthoz hozzáférni szándékozó elbeszélő számára a saját nyelv kialakítása eleve csak szövegközötti, intertextuális létmódban képzelhető el (erről is szól a könyv sokat idézett mondata: „(Utolsó leheletemig is intertextuális leszek, gondolom.)” (15.)), vagyis e tekintetben a 'Harmonia caelestis' épp annyira idegen tőle, mint amennyire az ügynöki jelentések a sajátjai.

Ebben az intertextuális létmódban a mű elején mindenesetre egyértelműen túlsúlyba kerül saját és idegen szövegnek az a szokványos módon felfogott viszonya, amelyet az elbeszélő már a műnek az első negyedében (az első dosszié olvasásakor) is negatívan definiál: „[Nekem minden családtörténet, szoktam volt páváskodni. De hogy a III/III. is...! Arra nem gondolhattam, hogy a minden minden.]”. (77.) A leírást meghatározó eredeti kiindulás szerint tehát a saját nyelvbe semmilyen módon sem integrálható bele az ügynöki jelentések nyelve, és ezt nemcsak a tipográfiai elkülönítés jelzi, hanem azok a reflexiók is, amelyek a jelentések megszövegvezésének stiláris minőségére, illetve helyes-

*A 'Javított kiadás' szövege nemcsak abban az értelemben folytonos újraolvasásra kényszerítő szöveg, hogy az egyes szövegrészek a későbbiek tükrében folytonosan újraértelmeződnek, hanem abban az értelemben is, hogy az elbeszélő maga is láthatóvá teszi saját szövege újraolvasásának (bizonyos) eredményeit.*

írására vonatkoznak. A „Tanuljatok meg, szemetek, magyarul!” (63.) egyértelműen ennek a távolságtartásnak a kifejezője még. Az első komoly változást ebben az a saját-idegen viszonyt egyszerű sémaként kezelő (és a sajátot az idegentől egyértelműen elkülöníthetőnek tartó) alteritás-felfogásban akkor érhetjük tetten, amikor a 'Harmonia caelestis'-ből vett idézetek egyszerre úgy kezdenek el működni, ahogyan Esterházy Mátvás feltételezett ügynöki jelentései. Az átmenet e tekintetben rendkívül tanulságosnak tűnik.

Az első olyan 'Harmonia'-idézet, amely rozsdabarnával van szedve, a 95. oldalon olvasható, és *Kemény István*nak azt a versét idézi, mely szerint „Semminek nincs már neve / a nevek már szabadok”. Először itt kerül tehát a „saját” idézet ugyanabba a státuszba, mint az ügynöki jelentések, és ez a tapasztalat több szempontból is igen tanulságos. Egyrészt az idézet, amely a saját szövegből származik, már maga is idézet, vagyis az eredeti szöveg már sajátként sem volt teljesen eredeti. Az apának „emlékművet állító” eredeti szövegnek nagyon hangsúlyosan domborodik ki (sőt explicitté is válik) az a tulajdonsága, hogy létezését nem külső referenciákból, hanem egy másik szövegből veszi. Ez a belátás szinte önkéntelenül vetteti föl a kérdést, hogy amennyiben egy sajátnak vélt szöveg ennyire esetleges viszonyban van saját eredetével, nem mondható-e el ugyanez az idegen szövegekről is. Másrészt az idézett szöveg tartalma éppen azt a belátást erősíti, mely szerint név és ember azonossága nem antropológiai adottság, azaz hogy a név leválasztható „a csupasz emberről”. (11) Márpedig ha az idézet szerint ez lehetséges, akkor

megszűnik az a stabilitás, amely az ügynöki jelentéseket író „Esterházy Mátyás” és az empirikus szerző empirikus apja közötti megfeleltetést biztosítja. És találhatunk még egy harmadik okot is, amely miatt az első rozsdabarna ‚Harmonia’-idézet alapvető, minőségi változások előhírnökének tűnik a regényvilágban. A versidézet a ‚Második dosszié’ című fejezet legelső szakaszában található, abban a fejezetben tehát, amelyben megkezdődik az elbeszélő behatottabb foglalkozása a ‚Harmonia caelestis’-szel; amelyben az elbeszélő Berlinbe megy, abba a Wissenschaftskollegba, amelyben „roppant intenzíven” dolgozott a ‚Harmonia’-n (98.); és abban a fejezetben, amelyben csak egy oldallal a versidézet után veti föl az elbeszélő azt a gondolatot, mely szerint „milyen jó lenne, ha mindezt csak kitaláltam volna” (96.). A második dosszié megnyitása tehát nem egyszerűen csak az ügynöki jelentések olvasásának véletlenszerűen adódó új fejezetét jelöli, hanem az idegen szöveghez való elbeszélői viszonyok egy olyan új minőségét is, amely után már a saját nyelv sajátlagossága is megkérdőjeleződik.

Amellett természetesen, hogy a ‚Harmonia Caelestis’ kiemelt szedésével az elbeszélő azonos síkba emeli saját regényét és az ügynöki jelentéseket, azt is meg kell azonban jegyezni, hogy a két regény viszonya korántsem írható le csupán az „idegenként meglátott saját” sémájával. A ‚Harmonia’-t nemcsak az emeli ki a regény szövegvilágából, hogy, noha Esterházy szövege, az elbeszélői hangtól határozottan elkülönül; de az is, hogy a regényben mindvégig megtartja a par excellence „irodalmi” szöveg státuszát. Némileg kibővítve tehát a „saját” fogalmát: a ‚Harmonia’ éppen azért „saját” szöveg, mert irodalmi; vagyis hogy – ellentétben például az ügynöki jelentésekkel – nincsen közvetlen valóság-vonatkozása. Amikor a ‚Harmonia Caelestis’ is nyomozati szöveggént kezd olvasódni, vagyis olyan szöveggént, amelyből valamit megtudhatunk a „valóságos” Esterházy Mátyásról, akkor látszólag éppen ez a sokat hangsúlyozott fikcionalitása törődik el. De vajon eltörődik-e? E kérdés megválaszolásához mindenekelőtt azt a gondolatot kell tudatosítanunk, hogy fikcionáltta egy szöveg nem önmagától, nem immanens szerkezetéből adódóan válik, hanem befogadási módjától. Leegyszerűsítve és a szövegvilágra alkalmazva: a ‚Javított kiadás’ elbeszélője akkor tudhat meg bármit is az apjáról a korábbi regény részleteiből, ha elfogadja, hogy a regény az apjáról (a saját apjáról, nem egy vagy sok kigondolt apáról) szól. A fiktíven ‚Javított kiadás’ elbeszélője számos ponton tökéletesen nyilvánvalóvá teszi, hogy efféle olvasásról nem lehet szó. Az újraolvasás e szerint tehát csak akkor lehet az elbeszélő számára gyümölcsöző, ha nem a „valóságos” apáról tud meg valamit, hanem éppenséggel a ‚Harmonia Caelestis’ megsokszorozott apjáról, „édesapámjáról” valami többet. Ezt a megfontolást figyelembe véve a regény szövegréseinek tipográfiai kiemelése elsősorban azt adja tudtunkra, hogy a jelentések apafigurája éppen abban a fikcionális játéktérben mozog, cselekedete épp oly kevésbé névhez köthető, mint a nagyregény apafiguráé.

### Az önazonosság elvesztése – a szerzői funkció megkérdőjeleződése

Miután a ‚Harmonia Caelestis’-ből vett idézetek az ügynöki jelentésekhez hasonlóan kezdtek el működni, nemcsak az elbeszélőnek a jelentés anyagától korábban még feltételezett kívülállása kérdőjeleződött meg, de ezzel együtt az a feltételezett pozíciója is, amelyből a jelentések „kijavítására” jogosulttá vált volna. Éppen annak az értelmezői helyzetnek a magabiztossága inog meg ezáltal, amely a ‚Harmonia’ regényszövetének még annak ellenére is konstans eleme volt, hogy az – *Thomka Beáta* fogalmazása szerint – „a műfaj minden konstitutív elemét” alakulásban hagyta. (12) Miközben a ‚Harmonia’-ban az elbeszélői szerkezetnek valamennyi eleme állandó újraértelmezői mozgásnak volt kitéve, az egyetlen állandónak nevezhető kapcsolat az egyes strukturális elemek között apa és fia elkülönítése és elkülöníthetősége volt. Éppen ezt a föl nem oldható különbséget hangsúlyozta és vitte el egészen az abszurdumig az „édesapám” szó szinte rögeszmés

ismételgetése. A „Javított kiadás” szövegvilágában mind az apa, mind a fiú szövege olyan eltávolított pozícióba kerül (elsősorban az elbeszélőnek – már magában is folytonosan újraformálódó! – pozíciójához képest), amely a két szövegvilágot az elbeszélői nézőpontból tekintve funkcionálisan voltaképpen azonosítja egymással.

Az apa és fiú elkülönítésének (elhatárolásának, illetve meghatározásának) kényszere természetesen szintén akkor kezd különösen hangsúlyossá válni, amikor a megszövegezés materiális síkján (is) létrejött azonosítás a tett erkölcsi megítélésének egyértelműségét (illetve jogosultságát) is aláásná. A regény „Második dosszié” című fejezetének végére vannak beillesztve a Szinonimaszótárból vett szinonimasorok, melyekből elvileg lehetségessé válna az „apa” meghatározása. A több oldalon keresztül sorolt jelzők azonban éppen úgy önmaguk visszajára fordulnak, mint ahogyan az apa tettének elhatárolására tett kísérlet a nyelv intertextuális létmódjának következtében ellehetetlenült. Természetesen aligha gondolhatjuk komolyan, hogy egy olyan kivételesen tudatos szerző esetében, mint Esterházy, a szinonimasorok pozicionálása a mű szövetében véletlenszerű volna. (13) A „Harmadik dosszié”-től kezdve tematikus váltás következik a jelentések tartalmában, és kár volna, ha e fölött elsiklana a figyelmünk.

Míg az első két dosszié jelentéseiben csak elvétele találhatunk utalásokat az Esterházy-családra vonatkozólag, addig a Harmadik dosszié egy olyan tematikát érint, amely nemcsak a „Harmonia”-ban kardinális jelentőségű, de Esterházy szinte egész életművét is végigkíséri: a futball-tematikát; ugyanakkor ebben a fejezetben kezdenek megjelenni az ügynöki jelentésekben azok a mondatok, melyek kérdőre vonják az ügynök önazonosságát. A 205. oldalon olvashatjuk a következő jelentésrészletet: „Nevezett VIII. 31-én saját gépkocsin érkezett Bp.-re, ahol Mátyás nevű testvérbátyjánál szállt meg”, a 219. oldalon: „Ügy értesültem, hogy Esterházy Mátyást és feleségét Esterházy Mónika meghívta Bécsbe”, majd amikor (az Esterházy-családra vonatkozó számos egyéb harmadik személyű alak után) harmadszor is előjön harmadik személyben a feltételezett jelentésíró neve (a 225. oldalon), a feljegyzésíró reakciója a nevetés lesz („hi-hi”), néhány sorral lejjebb pedig: „A Kádár-korszak kvintesszenciája ez a néhány sor”. A változás tehát egyfelől a jelentések világának benyomulása az (ezúttal is regénybeliként értendő) Esterházy-család legintimebb mindennapjaiba, és ezáltal a korábban mindig sajátként átélt játékvilág (a futball) kifordulása és átértelmeződése; másfelől az ügynöki jelentések írójának mindjobban megkérdőjeleződő önazonossága, mely együtt jár a – leegyszerűsítve most nevezzük így – apa-fiú viszony fokozatos megváltozásával is. Míg ugyanis a szöveg elején az ügynöki jelentések egyértelműen az apa szövegeiként olvashatók, a Harmadik dossziében az egész Esterházy-családot mintha egy rajta kívül álló ügynök figyelné meg és hálózna be, akinek (illetve nyelvének) valódi eredete azonban épp olyan bizonytalanává válik, mint az elbeszélői pozíció (funkcionális és időbeli) rögzíthetősége. A folyamat végén a két pozíció (a két, eredetéről levált pozíció) összeolvadása áll, melyet a folytonosan újra felbukkanó „Harmonia”-idézetek (például 218., 228., 237. stb.) is megerősítenek. (14)

Annak, hogy a két „jelentésírói” helyzet el nem különíthetőségét elfogadjuk, természetesen súlyos következményei vannak, elsősorban a feljegyzéseket kommentáló hang erkölcsi ítéleteinek olvasása szempontjából. Mivel az elbeszélő attitűdje apja tettével szemben azon az erkölcsi megfontoláson alapul, hogy bármilyen nyomás mellett, illetve ellenére is végső soron minden embernek a saját szabad akaratán múlt, hogy ügynökké vált-e és a minden esetben elkerülhető az erkölcsileg elítélendő döntéshozatal, a szubjektum pozíciójának megingása elvileg magával vonná a morális felmentést is. Ez utóbbi a szövegből azonban látványosan és hangsúlyosan hiányzik. (15) Mindebből az következik, hogy a szubjektum eredetének elvesztése nem jár szükségképpen együtt a morális döntéshozatal lehetőségének elvesztésével. Ennek tudatosítása már a kötet záró mondatainak értelmezésére is kihathat, melyre – fontossága miatt – külön bekezdésben térünk vissza.

### Az utolsó bekezdések értelmezéséhez

A „Javított kiadás” szövegében az ügynöki jelentéseket lezáró utolsó „Csanádi”-aláírás, illetve a dossziékat lezáró zárólap után az elbeszélő apja már nem jut többet szóhoz – legalábbis a felületes olvasás számára. Az „Apám végére értem” mondat után (amely – nem először a szövegben – metonimikusan azonosítja az apát a jelentések szövegével) a jelentések „kiadójának” utolsó reflexiói következnek.

Először a gyökér (azaz az eredetről való tudás biztonsága) elvesztése okozta kiüttlanság hangja szólal meg (a „Hová menjek?” mondatban), aztán a nevek kiírásáról olvashatunk reflexiót. A „név” problémája szoros összefüggésben áll az önazonosság problémájával, hiszen Esterházy Mátyás magáról harmadik személyben csak Csanádi fedőnév alatt írhatott, és éppen ez a névváltoztatás az egyik legfőbb oka, illetve velejárója az önazonosság elvesztésének. A gesztus, hogy az elbeszélő a neveket csak a maga számára őrzi meg, és a szövegből kihúzza, nyilvánvalóan utal arra, hogy az azonosság elvesztése a szövegvilág konstitutív eleme, amelyet ennél fogva – épp mert az önreflexió a szöveg problematikájának egy ilyen kardinális elemére irányul – itt már egyértelműen fiktívként kell visszaolvasnunk. A következő bekezdés a megbocsátás morális problematikáját tárgyalja, és ismét elhangzik az a súlyos következtetés, hogy „Apámnak nem tudunk – mi, emberek: akiket elárult és akiket nem – megbocsátani”. A kérdésünk az lehet, hogy milyen pozícióból hangzik el ez a kijelentés. Miután a következő bekezdésből kiderül, hogy a szöveg eredete nem az elbeszélőé, ő azt csak „elfogadja”, egyértelműnek látszik, hogy az erkölcsi törvény hatálya alól a szerző ugyanúgy nem mentesülhet, mint az apa, vagyis valójában ebben a látszólag az apát a fiútól elválasztó ítéletben sem történik meg az elválás aktuása.

A következő (utolsó előtti) bekezdés első szava az „Édesapám”, amelyet az elbeszélő „lefordíthatatlan szójátéknak” minősít. Ez a talányos mondat véleményem szerint a „Javított kiadás” egyik kulcsmondata. Amint arra már utaltam, a „Harmonia caelestis” éppen az „Édesapám” szó folytonos újraismételgetésével teremtett meg egy olyan szövegvilágot, amelyben, noha mind az apa, mind (ebből adódóan is) a fiú gyakorlatilag tetszőlegesen kicserélhető volt, a kettőjük viszonya, illetve különbözősége mindvégig konstans elem maradhatott. A „Harmonia” elbeszélőjének apjához való viszonyát legpontosabban éppen az „Édesapám” szó fejezhette ki, amely a birtokviszony mellett a szó pozitív konnotációját is magában foglalta. Amikor a „javított kiadás” elbeszélője éppen ezt a szót minősíti „szójátéknak”, voltaképpen ennek a stabilizáltnak hitt viszonynak a nyelvi megalapozottságára mutat rá, vagyis arra is, hogy a „másik”-nak a „saját”-tól való elválasztottsága egy olyan nyelvi működés függvénye, amelynek pozitív konnotáltsága bármikor ön-maga ellen fordítható. A „lefordíthatatlanság” ennél fogva nem is csupán az egyik nyelvből a másikba történő fordításra vonatkozik, hanem az egyik szövegvilágból a másikba való átültetésre is. Az „édesapám” szó a „Javított kiadás” világába már nem beemelhető.

Míndez természetszerűleg vonja maga után, hogy az én és az apa közt létrejött viszony sem stabilizálható referenciálisan, ahogyan arra a „Megváltoznak a tíz éveim” mondat utal. Ennek a mondatnak ugyanis nemcsak jövőre irányuló jelentése képzelhető el, hanem múltira irányuló is, azaz hogy az elbeszélőnek az elmúlt tíz éve (voltaképpen egész életrajza) is megváltozik, amikor új szövegvilággal szembesül. Erre a (voltaképpen a „Harmonia caelestis”-ből is kiolvasható) gondolatra azonban ismét az apa hangja replikázik. A rozsdabarnán szedett „Kinek. Hová. Miért.” az apa szövege olyan komplex módon építi bele a fiú szövegébe, hogy az mind az apa (hiszen a mondat eredete a regény szerint az övé), mind a fiú (hiszen a regény – sőt mindkét regény – a saját szövege) szövege magában hordozza; miközben tartalmilag mind az apa, mind a fiú helyzetére reflektál. A „Kinek. Hová. Miért.” egyben válaszként is olvasható a korábban fölített „Hová menjek?” kérdésre, és a válasz kétarcúsága (amit az is biztosít, hogy a ponttal lezárt mon-



datok kérdéseket takarnak) a válaszadás egyértelműségének lehetetlenségére is rávilágít. Itt kell megjegyeznünk, hogy a mondat első előfordulása a „Javított kiadás”-ban (a 71. oldalon) még nem rozsdabarna, a jelölés megváltozásának tehát nyilvánvalóvá válik a tartalmi szerepe.

Az utolsó bekezdés első mondata a „pokoljárás” toposzát hozza működésbe („Baromi a meleg.”), és ebben az összefüggésben is rámutat, hogy apa és fiú pokoljárása nem függetleníthető egymástól. Amikor tehát a legutolsó mondat elhangzik („Apám élete közvetlen (és viszolyogtató) bizonyítéka az ember szabad voltának.”), a mondatot azonnal visszavonatköztathatjuk magára a beszélőre is, hiszen az ő pozíciója ekkor már nem a kívülállás, a saját nyelvének eredetéről tudó és azt a saját nevével fémjelző alkotóé, hanem egy olyan nyelvi pozíció, amelyben minden kijelentés érvénye függetlenné válik saját eredetétől. Ha pontosan olvassuk a regény záró mondatát, észrevehetjük, hogy annak tartalma voltaképpen pozitív, hiszen arról szól, hogy az elbeszélő apja szabad. Hogy ennek a szónak a regényvilágban mennyire pozitív a jelentése, azt nem is szükséges itt túlságosan részleteznünk. (16) Lehetséges-e azonban, hogy ez a szó az apára és fiúra együttesen is vonatkozhasék? Azon túl, hogy az Esterházy-féle regényvilágban az egyes konstansnak hitt elemek folyamatos elbizonytalanítása révén gyakorlatilag minden lehetségessé válik, a mondat maga is fölkinál egy kulcsot saját értelmezéséhez. A zárójelben közbeékelte „viszolyogtató” szó ugyanis előjön már korábban is a regényben.

A 76. oldalon a következő mondatot olvashatjuk: „Még az jutott eszembe, hogy ebből sehogyse fogok jól kijöhetni, valami rámrakódik, undorítónál kevesebb: viszolyogtató.” Első előfordulásakor a szó tehát egyértelműen a fiúra vonatkozik, sőt egy olyan jövőre irányuló kontextusban, amelynek belső referencializálhatósága az utolsó mondatra való vonatkoztatást is megengedi. Amikor tehát a fiú helyett az apa válik „viszolyogtatóvá”, kettejük szerepe fölcserélődik. Ehhez tehetjük még hozzá nem érdektelen adalékként, hogy a Szinonimaszótárból kimásolt jelzők közül éppen a „viszolyogtató” hiányzik (!), noha annak az elbeszélő szinte az összes szinonimáját felsorolja. A „viszolyogtató” tehát nem az apa, hanem a fiú jelzője a szövegben, és így az utolsó mondat zárójelű közbeékelése apa és fiú jellemzésének (és alakjának) nyelvi eredetét és elvi megfordíthatóságát is előtérbe helyezi. (17) Ez az a felcserélhetőség, amely mind a „Harmonia caelestis”, mind az ügynöki jelentések olvasásakor az irodalmi olvasás lehetőségét, és ezzel az eredendően (morálisan és stílusosan is) rossz, rontott szövegek kijavításának esélyét magában hordozza.

*Miközben a „Harmonia”-ban az elbeszélői szerkezet valamennyi eleme állandó újraértelmezői mozgásnak volt kitéve, az egyetlen állandónak nevezhető kapcsolat az egyes strukturális elemek között apa és fia elkülönítése és elkülöníthetősége volt.*

### Záró megjegyzések

A „Javított kiadás” szövegének fönt vázolt megközelítése nemcsak abból indul ki, hogy a szöveg regény és mint ilyen, tudatosan megszerkesztett, a regény formáját radikálisan újra elgondoló remekmű; de abból is, hogy nyitott szöveg, amelynek értelmezése koronként és befogadónként változó lehet. Amikor a szövegvilág tanulsága szerint az elbeszélő az apa szövegeivel való szembesülés után elveszti saját eredetének rögzíthetőségét, nem csupán elveszti apját, de egyben el is nyeri annak lehetőségét, hogy a diskurzusba saját identitásának kényszerszerű meghatározottságai nélkül lépjen bele. A szubjektumnak és a nyelvnek ez a különválása olyan szabad szövegteret hoz létre, amely az újabb és újabb értelmezéseket bizonyára a jövőben is ki fogja kényszeríteni.

## Jegyzet

- (1) Egészen pontosan így ír: „Könyve [ti. a *Harmonia caelestis*] elején az író hosszasan beszél az 1700-ban megjelent, fölő méretű, *Trophaeum Nobilissimae ac Antiquissimae Domus Estorasiensis* című, gazdagon illusztrált könyvről, amely az Esterházy család koholt genealógiáját, és sohasem volt személyiségeinek példáját mutatja be.” (Szentmártoni Szabó, 2002. 102.)
- (2) Bacsó Béla „Esterházy Péter naplója”-ként emlegeti a művet (Bacsó, 2003), Thomka Beáta szerint pedig az „első személyű kommentárok és 2000, 2001, 2001. Folyamán írott feljegyzések naplófélévé szövdődnek” (Thomka, 2003) Meg kell jegyeznünk, hogy ezt a „naplófélet” Thomka nem tekinti olyan szövegnek, amely a fikciót mellőzi, csak éppen úgy látja, hogy „a fikcióteremtés nem az elbeszéléstények megtörténéséhez”, hanem azok értelmezésmódjához kapcsolódik (uo. 207.). Jellegzetes, hogy a „napló” minősítést mindkét szerző kiemeli, ezzel is azt tudatosítva, hogy a műfaji kijelölés értelmezői stratégiák függvénye.
- (3) A problémát elsősorban Angyalosi Gergely explikálja: „[...] a könyv megíródott, megjelent és ettől a pillanattól fogva azt is el kellene döntenünk, hogy milyen mértékben tekintjük irodalomnak.” (Angyalosi, 2003), illetve Selyem Zsuzsa, aki különbséget lát a szöveg fikcionalitása szempontjából a produkció és a recepció oldalán. Ahogy fogalmaz: „[...] a Javított kiadás nem egy eltervezett, poétikai kérdéseket fölvető és azokat többféleképpen, a regény lehetőségeit újra meg újra elgondoló szöveg (mint amilyen például a *Harmonia caelestis*), annak ellenére, hogy elkészülvén, mégiscsak egy megformált, poétikai kérdéseket fölvető és azokat többféleképpen, a regény lehetőségeit újra meg újra nem-elgondoló, de elgondolható szöveg lett.” (Selyem, 2003. 219.)
- (4) A kimondva vagy kimondatlanul szinte valamennyi értelmezőnél megjelenő gondolatot az alábbi két idézet illusztrálhatja. „[E. P.] most folyton azzal szembesül, hogy az „anyag” ellenáll eddigi szövegkezelésének.” (Bacsó, i.m. 184.); illetve „[E. P.] Arra a nem irigylésre méltó feladatra kényszerült, hogy ennek a realitás-elvnek kiszolgáltatottan olvassa újra éppen-hogy-befejezett művét.” (Angyalosi, i.m. 173.) [Kiemelés: B. Cs.]
- (5) Bacsó, i.m. 181.
- (6) Dobos, 2003, 83.
- (7) Főleg Farkas Zsolt, Angyalosi Gergely és Márton László kritikái emelhetők ki, mint amelyek a kötet vállalkozását vagy egy lélektanilag hiteles apakép kialakításában (Angyalosi, i.m. 178.), vagy a jelentések olvasójának morális vagy esztétikai felülemelkedésében (Farkas, 2003. 259–289.; illetve Márton, 2003) vélik megtalálni. A vállalkozást mindhárom kritikus sikertelennek tartja. Ahogy Márton megfogalmazza: „A Javított kiadás mai szemmel nézve kétségkívül lehangoló olvasmány, még hozzá nem a tartalom, nem a valóságreferenciák, hanem a problémakezelés módja és eredménye miatt.” (u.o. 945.) [Kiemelés: B. Cs.]
- (8) Dobos, i.m. 86.
- (9) Figyelemre méltó, hogy a két dátumozás írásképeben is eltér egymástól. A könyv második felében, amikor az egész újraolvasási szerkezet megváltozik, előfordulnak kevert alakok is, például 1977. július 28. (Esterházy Péter [2002]: *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez*. Magvető Kiadó, Budapest. 261.)
- (10) Vö. „A műnek persze kétségtelenül megrendítő rétegét jelenti ez a fokról-fokra történő szembesülés az »igazi« apával, és a róla való leválás végső elkerülhetetlensége.” (Bacsó, i.m. 182.) „A kézírás grafológusi segítség nélküli felismerése, az apa megaláztatásával való szembesülés, a váratlan rádöbbenés pillanatától a lélektani és értelmi feldolgozás szakaszain át bontakozik ki.” (Thomka, i.m. 203.) A szembesülés egyoldalúságáról, illetve defenzív és lineáris folyamatáról az idézett szerzőkön kívül más elemzők is beszámolnak.
- (11) A név leválaszthatósága az emberről olyan alapvető tanulsága a regénynek, amely a struktúra több szintjén is tetten érhető. Esterházy Mátyás a jelentésekben „Csanádi” fedőnevet kap; az ügynöki jelentések áldozatai rövidített alakokban jelennek meg; és ugyanennek a (nevet elvesztő) mozgásnak sajátos kifordítása, amikor az elbeszélő „megadja” saját nevét, de már a hivatalos adatok felsorolása közben rámutat az „én” neve rögzíthetőségének fölöttébb kétes voltára, hiszen anyja nevével még a személyi igazolvány is téves tájékoztatást nyújt (19.). A név elvesztésének jelentőségére Schein Gábor is rámutat, amikor kifejti: „Van tehát egy apa, van egy besúgó, akiről nem lehet tudni, mikor Esterházy Mátyás, és mikor Csanádi.” (Schein, 2002) A név stabilitásának elvesztése Schein értelmezésében az apa-mitosz átírásának az aktusa is egyben.
- (12) Thomka, 2001. 109.
- (13) A szerzői tudatosságot a *Harmonia* keletkezésére (és az olvasó folytonos félrevezetésére) vonatkozó utalások kellőképpen bizonyítják. Az elbeszélés spontaneitására utaló megjegyzéseket (például a 19. oldalon) érdemes tehát fenntartással kezelnünk.
- (14) Az azonosság-feladás szövegbeli jelentőségére Bacsó Béla is fölhívja a figyelmet (u.o. 184.), a folyamat azonban csak a szerző oldalán érzékeli. Meglátásom szerint az apának a saját eredetéről való leválása épp ennyire hangsúlyos szövegalkotó erő.
- (15) Hogy csak az egyik utolsó morális reflexióból idézzünk igazolásképp: „Nem mentségekről beszélek, nem akarok semmit relativizálni.” (252.)
- (16) Ennek a legpontosabb (és később sem visszavont) kifejtését rögtön a könyv elején olvashatjuk: „Azt is gondoltam – írtam is –, hogy valamelyest helyette is beszélek. Büszke voltam rá. Hogy nem bírták begyűrni (!), nem lett frusztrált, sértett vesztes, hanem *szabad vesztes*, ez nekem nagyon sokat jelentett.” (15.)

(17) Ugyancsak figyelemre méltó a 242. oldalon olvasható idézet: „Elvillamosoztam az Oktogonig. Egy berúgott pár hangoskodása. Undorító. (Ezt nem javítom ki viszolyogtatóra.)” Az idézet szintén a „viszolyogtató” szó elkülönített státuszára, sajátos jelentőségére utal.

### Irodalom

- Angyalosi Gergely (2003): A kritikus őszintesége. In: Böhm Gábor (szerk.): *Másodfokon. Írások. Esterházy Péter Harmonia caelestis és Javított kiadás című műveiről*. Kijárat Kiadó, Budapest. 155–178.
- Bacsó Béla (2003): *A Javított kiadásról* In: Böhm, i.m. 179–186.
- Dobos István (2003): Az értelmezés lezárhatatlansága. *Alföld*, 3. 83–91.
- Farkas Zsolt (2003): *A szépség és a szörnyeteg*. In: Böhm, i.m. 259–289.
- Márton László (2003): Hová tegyem az elbeszélőt? *Holmi*, 7. 941–946.
- Schein Gábor (2002): *Baleseti jegyzőkönyv. Élet és Irodalom*, 21, 4.
- Selyem Zsuzsa (2003): *Csiütörtök, péntek*. In: Böhm, i.m. 215–245.
- Szentmártoni Szabó Géza (2002): Az új Esterházy-rejtélyről. *Irodalomismeret*, 5–6. 102.
- Thomka Beáta (2001): *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Budapest, Kijárat Kiadó. 107–123.
- Thomka Beáta (2003): *Újraélt, újraírt önértés*. In: Böhm, i.m. 201–213.



A Nemzeti Tankönyvkiadó könyveiből

## Az apa megtalálása(?)

*Kukorelly Endre: ,TündérVölgy'*

*Szívügyekről már nem lehet olyan egyértelműen írni, mint ahogy Vörösmarty, vagy mondjuk, Tolsztoj tette. Ez legalább annyira kiolvasható Kukorelly minden írásából, mint az az igény, hogy valahogy mégis foglalkozzunk velük. A ,TündérVölgy'-ben ezidáig a legkövetkezetesebben szólal meg ez az ambivalens viszony, mely a nyelvkritikust szívügyeihez, azaz nyelvéhez fűzi.*

**M**ert minden ember legmélyén ott horgonyoz egy-egy óceánjáró; / és a legnehezebb vele ilyenkor nyáron, / ha a piroston alkonyatban kürtölni kezd a lélek tükre, és egy kicsivel nagyobb rálátás nyílik az életükre”. A lélek. Az ember súlypontja, alakmása, metonimikus párja. Az úgynevezett posztmodern irodalomra alkalmazva: egy szó, egy rím lehetősége, önmagát leplező, felszínes retorika valaminek a jelölésére, ami nincs ott, és ez: az Én. A fent idézett *Parti Nagy Lajos*-szövegben sem több, mint marker, hívószó, mely a szöveg irodalmiságát kell, hogy felidézze, ugyanakkor önmagától való ironikus eltávolítás, minthogy az irodalmiság gondosan el van kerülve. Mondhatnánk azt is, hogy szemfényvesztés, mivel a szöveg éppen az ellen dolgozik, hogy általa „nagyobb rálátás” nyíljon az életünkre. Anélkül, hogy a posztmodern irodalom fogalmára itt akár csak vázlatosan is kitérnénk, megkockáztathatjuk, hogy az a valami, amelyhez a lélek és ehhez hasonló fogalmak (szív, én stb.) elvezetnek bennünket, vagyis – megint *Parti Naggyal* szólva – „az ember legmélyének” problémája, alighanem a posztmodernség egyik lényegi pontját képezi. De akkor ezek szerint posztmodernnek kellene neveznünk minden olyan szöveget, melyben nincs szó szilárd én-strukturáról? Ez nyilván nem vezetne célra, hisz a kortárs magyar irodalomban aligha találhatnánk olyan próbálkozást, mely ezt a problémát képes lenne megkerülni. Sokkal inkább arról van szó, hogy az említett én-válságot az adott szöveg hogyan kezeli.

A par excellence magyar posztmodern (vagy posztmagyar?) író, *Esterházy Péter* prózájában az én, a szív, a lélek a legkisebb mértékben sem szólhat meg közvetlenül. A szövegben megképződő személyiség annyira összeolvad magával a szöveggel, hogy külválasztásuk nem is lehetséges. Ez Esterházynál gyakran párosul azzal a játékkal, hogy egy kézenfekvő referencia, például magának az írónak a személye relativizálódik, minduntalan kibillen önazonosságából. Filozófiai értelemben ez az álláspont a nyelvi megelőzöttség gondolatával függ össze, az én által készen kapott, elhasznált, megerőszkolt, ideologikus nyelv mint az önkifejezésre hagyományosan alkalmas eszköz a lehető legteljesebben különvállik az éntől, tehát eredetétől, jelöltjétől és önmagára kezd utalni.

Az Én, aki a szöveg mögött van. Pontosabban nincs, ahogy Esterházynál láttuk. Mít mondhatunk el *Kukorelly*ről e kérdés kapcsán? A legnyomósabb érv az előbb vázolt poétikával való rokonság és általában *Kukorelly* posztmodernsége ellen (1), hogy az ő írásaiban mindig nagyon személyes nyelvvvel és konzisztens személyiséggel találkozunk. Szövegei mindig feltételeznek egy beszélőt, mintegy a szövegvilág arkhimédieszi pontját, aki a szöveg autenticitásáért felelős. Ezt a hatást erősíti műveinek egységes stílusa, azaz a műben zajló nyelvi történések hasonlatosságai. Ezek a szövegek, *Márton László*

szavaival, „az esetlegesség benyomását keltik” (2), a szöveg árad, leginkább a tudatfolyam-technikára emlékeztető módon, ráadásul egy nagyon markáns, a hétköznapiságot imitáló beszédmódon. Itt egy – hogy is mondjam? – egy műveletlen ember szólal meg, aki irodalmat csinál, vagy legalábbis úgy tesz, mintha. Nem játszik a nyelvi regiszterekkel, „a szöveg konzekvensen és végig ezt az »irodalmon inneni/(túli)« dikciót beszéli”.

(3) A hatás azonban Kukorellynél, mint sokan kimutatták, nagyon is szándékolt. Ezen a tudatosan antiretorikus (4) nyelven egy nagyon is megírt szöveg szólal meg, egyrészt abban az értelemben, hogy a szerző valóban „vesszőkig menően” átdolgozza, vagy ahogy ő maga fogalmaz, tökéletesíti műveit, másrészt azért, hogy az antiretorikusságból adódó keresetlenséget egy nyilvánvalóan szövegszerű szerkesztésmód segítségével relativizálja, feladványszerű-rafinált kompozíciót hozva létre (lásd Kukorelly fejezetcímeiben megnyilvánuló szám- és betűszimbolikát). Az emögött rejtőző „én”-nek a definiálása már legalább olyan problematikus, mint egy „rendes” posztmodern szövegben. Kukorelly mindig játszik a lehetőséggel, hogy erőteljes referenciális illúzió (*M. Riffaterre*) jöjjön létre a szövegben, hogy a műbeli ént („én”) azonosítsuk a mű életrajzi szerzőjével, Kukorelly Endrével („én”), holott a szöveg stílusa (irodalmon túlisága/innenisége révén) egyértelműen és eredendően különbséget konstruál meg a szerző személyéhez képest, akit mint az irodalmi intézményrendszer legitim tagját eleve bizonyos sztereotípiákhoz kötünk. Így eleve olyan érzésünk támad, mintha ez az egész csak játék, mégpedig szerepjáték lenne (találhatunk példát erre többek között *Szijj Ferenc*, *Kemény István*, *Hazai Attila*, *Köves Viktória*, *Szécsi Noémi* írásaiban). A nyelvi panelek, elhasznált kifejezések révén a szöveg ellentmond annak a várakozásnak, hogy itt megtudjunk valamit, akár a műbeli énről, akár Kukorellyről. Amolyan „helybenjárós próza” ez, ahogy *Margócsy István* (2003) kritikájának egyik margináliájában (*Szüts Miklóstól*) olvashatjuk. A nyelv, melyet használatba vesz, onnan nyeri hitelét, hogy mindvégig, újabb és újabb rohamokban, más-más oldalról próbálja elérni az autentikus megszólalás lehetőségét. Az én „énségét” a megszólalás révén. De Kukorellynél ez nem vezet semmiféle esszéisztikus-bölcseleti vagy ehhez hasonló stílushoz, az írás felelősségének felvállalásához, mint ahogy például *Kertész*nél elvezet. Sőt: nála, úgy tűnik, az az élet, melyről szó van, végtelenül egyszerű és minden értelemnek ellenáll. Tematikus szinten ebből adódóan elég szegényesnek mondató ez a próza, a legtágabb értelemben ugyanúgy, mint szűkebb, fabuláris értelemben. Kukorelly nemcsak ugyanazon a hangon szólal meg mindig, ahogy *Szilágyi Ákos* (2003) írja, de mintha mindig ugyanarról is írna.

Kukorellynél az emberi lét reflektálatlanságáról mint „ kozmikus rendezőelvről” beszélhetünk. Az ő alakjai sohasem csinálnak mást, mint felkelnek-lefekszenek-mennek-esznek és itt a sort inkább nem folytatom. Stílusa is ezt a metafizikátlanságot, a problémátlan létezésnek a már-már gátálatlanságig fokozódását képezi le. Talán az egyik legfeltűnőbb eleme ennek a stílusnak a dialógusok teljes hiánya. Mondhatnánk úgy is, hogy ezek a valakik akkor, ott sohasem, csak most, az elbeszélés most-jában beszélnek, vagy hogy Kukorellyt parafrázeáljam, csak most beszélnek akkor. A nyelvi megformálás, a múlt elbeszél-

---

*Az én elkülönítése önnön benyomásaitól a reflexió segítségével – ez már a ,Rom'-ban is megfogalmazódik a csodálkozás eseménye kapcsán. Ha magamon csodálkozom, ez azt jelenti, hogy el tudom különíteni magamat és az általam képviselt véleményt, magamat mint „valami mást” tudom definiálni. A ,TündérVölgy'-ben ez így fogalmazódik meg: „Én persze, hogy vagyok. Van az én. Feláll, leül, lefekszik, vél tudni, ezt-azt. Ele nyészni a valóságból. Tud meglepetést okozni nekem, ilyenkor külön érzek is valamiféle rendes-vad, valóságos ént.”*

---

lése mintegy közvetlen eszköze nála az önmegértésnek, ezt interjúiban rendszeresen alá is támasztja. Az ember azért kezd írni, mert meg akar érteni valamit korábbi életéből.

A zsákutca azonban, mintegy a „posztmodernség zsákutcája” itt kezdődik: az a nyelv, amit önmegértéséhez segítségül kíván hívni, minden, csak nem személyes. Eleve adja számunkra azokat a paneleket, amelyek mentén egy történet elgondolható. Nem az én alkotja a nyelvet, hanem a nyelv az ént. Akkor itt mégis visszajutunk Kukorelly posztmodernségének hipotéziséhez? Egy Esterházyéhoz hasonló poétikai kiindulópontból Kukorelly mégis egy tőle lényegesen eltérő belátásra jut. Arra, hogy az én nem tehet mást, mint hogy a mondás-mesélés, az elmesélhetőség érdekében – kétségkívül pozitív mozzanata ez poétikájának – küszködik a nyelvvel, próbálja „saját képére formálni”. Az én reflektálatlan létezésének „története”, illetve nyelvi reflexió általi létrehozása alkotja tehát Kukorelly stílusának tengelyét. Annnyiban vagyok én, amennyiben a nyelvet használom (vagyis kihasználom), élek (vagyis visszaélek) vele. Ez magyarázza Kukorelly írásainak lírai karakterét is: azáltal, hogy a nyelvet ilyen markánsan, már-már érthetetlen asszociációláncokba rendezve, „saját céljaira” használja fel, Kukorelly írásai sajátosan lírai karaktert kapnak, függetlenül attól, hogy a szó formális értelmében vett prózai vagy lírai műfajisággal rendelkeznek-e. Ezek az önmegtalálások azonban mindig „kis pillanatok”, az én markáns megszólalásait annak hirtelen elnémulása követi.

Kukorelly mindebből adódóan a kis formák híve. Meglepő, és mint később látni fogjuk, problematikus kísérlet eddigi pályáján a ‚TündérVölgy’. Kukorelly itt egy „nagy elbeszélésre” vállalkozik. A könyv saját műfajmegjelölése szerint regény. A cím maga, ha lehet ilyet mondani, tipikusan Kukorelly-s, önironikus-önreflexív, eltávolító. *Vörösmarty* és a romantika lépten-nyomon megidéződik a műben, mégis – ez már az elején is jól látható – szó sincs romantikus nagykompozícióról. Lényeges kérdés, lehet-e valóban regényként olvasni a ‚TündérVölgy’-et. Hisz Kukorelly végső soron saját korábbi kisprózai formáit, témáit, szövegeit viszi benne tovább, inkább az egymás mellé rendelés technikájával, mintsem nagyobb kompozícióra törekedve. Másrésztől a szöveg egyértelműen a regénynek kijáró olvasásmódot támogatja, mégpedig a tematikus ismétlődések és az általuk felépített viszonyrendszer révén. Ennek építőelemei a már a címben is megjelölt szív, valamint az első fejezetet megelőző idézetek témái alkotják: emlékezés, családi boldogság, lélek. Valamennyi téma – előbb-utóbb kiderül – az apa alakjával asszociálódik, köré szerveződik az egész tematikus láncolat. Mindezt egy emlékezés-folyam közvetíti. A család történetének epizódjai idéződnek fel, újabb és újabb változatokban, újabb részletekkel gazdagodva. A ‚Memória-part’ és a ‚Rom’ közvetlen folytatásaként, de számos más kötetéből is szemezgetve Kukorelly egy átfogó emlékezési folyamat szintézisét lát-szik megalkotni. Mindez összefüggésben áll a szerző imént említett felfogásával, hogy az írás nem valami előre elgondoltat akar rögzíteni, mint inkább eljutni valahova. És ez a valahova véleményem szerint a regényben az apa személyén keresztül rajzolódik ki.

A cél: az apa megtalálása. Pontosabban az én önmagára találása-önmegértése, mely a számára legmeghatározóbb viszonyon, az apjával való viszonyon keresztül történik. Egy valójában már nem vitális kapcsolatot (hiszen az apa halott) akar itt az én újraélni. A szöveg áradásának, a végeérhetetlennek tűnő reflexiófolyamnak ez szabhat csak határt. Fel-tételez azonban – jobban, mint Kukorellynél eddig bármikor – még egy vitális kapcsolatot: a szöveg és a beszélői hang között.

Ezáltal Kukorelly egész más tradícióhoz, egész más filozófiai alapokhoz csatlakozik, mint korábbi műveiben. A Kukorelly-szövegek sokszor hangoztatott rokonsága Parti Nagy, *Garaczi*, Szijj Ferenc szövegeivel (a sort lehetne még folytatni) a ‚TündérVölgy’ esetében nem támasztható alá.

Az írás mint egzisztenciális tett. Mint valami eredetinek, létezőnek, szubsztanciálisnak, ugyanakkor hiányzóknak a helyreállítás. Mindez sokkal inkább egy *Nádas Péter* és *Kertész Imre* nevével fémjellezhető „paradigmát” idéz fel. Nádas egy eleve redukált for-

mát (családrege-ny-véget) állít szembe egy mitikus formával, egy családtörténetet a zsidóság történetével. Kertész prózája is sokhelyütt felmerül lehetséges referenciapontként a Kukorelly-regényben. Az apa-téma által inspirált és az önmegértés felé tartó emlékezet-folyam – és különösen a ‚Nem’ című fejezet, mely akárcsak a ‚Kaddis’-ban, egy létfontosságú kérdésre adott válasz utólagos megértésére irányul –, egyértelmű kapcsolódási pontként szolgálnak.

„Ha nem érted, számodra nincs, ami történik, azt csak megérteni lehet” (53.). Tehát a megértés, az emlékezés, az írás itt egzisztenciális jelentőségre tesz szert. Az emlékezés a ‚TündérVölgy’-ben is az írás aktusán keresztül történik. (5) „Ha leírom, megcsinálom, és ha leírtam, megvan nekem, mégis külön van, külön vehető”. Az én elkülönítése önnön benyomásaitól a reflexió segítségével – ez már a ‚Rom’-ban is megfogalmazódik a csodálkozás eseménye kapcsán. Ha magamon csodálkozom, ez azt jelenti, hogy el tudom különíteni magamat és az általam képviselt véleményt, magamat mint „valami mást” tudom definiálni. A ‚TündérVölgy’-ben ez így fogalmazódik meg: „Én persze, hogy vagyok. Van az én. Feláll, leül, lefekszik, vél tudni, ezt-azt. Elenyészni a valóságból. Tud meglepetést okozni nekem, ilyenkor külön érzek is valamiféle rendes-vad, valóságos ént.”

Melyek ennek az elbeszélő- és emlékezet-technikának a következményei? Egyrészt ez az egyetlen lehetőség arra, hogy valamiféle autenticitáshoz jusson a szöveg; az ideologikus, törekeny-tördezett nyelv „kiszajátítása” révén, egyfajta automatikus írás létrehozása révén (Kukorelly írásmódjának pszichoanalitikus jellege mellett véleményem szerint joggal lehetne érvelni, sőt, interjúiban maga is alátámasztja az írás terapeutikus lehetőségeit), végső soron az én írás általi önfelmutatása révén. Másrészt persze éppen ez a technika kérdőjelezi meg az én szilárdágát, felismerhetőségét a nyelvben. Kukorelly stílusának azon sajátossága következtében, hogy a megértés nemcsak alapvetően nyelvi, de írással összefüggő esemény, az elbeszélés lehetőségei a tudatfolyam-regényekétől természetesen eltérnek.

A szöveg működésmódjában csak látszólag vagy részlegesen érvényesül a tudatfolyam-regényekre jellemző asszociációs technika. Bár igen erősen megidéződik a beszéd-szerűség révén (lásd hétköznapi kifejezések, a beszéd esetlegességeit felidéző szöveg-szerkesztés), azonban az átfogó szövegkonstrukció szintjén nem tud erőteljesen érvényesülni. A regény szövegének nagy része korábbi Kukorelly-szövegek és témák továbbírásából, valamint egyéb szépirodalmi intertextusokból (főleg a könyv mottójául szolgáló szerzőktől származó jelöletlen idézetekből) tevődik össze. A szöveg tropologikus viszonyai egyrészt az (ön)idézetek mentén rendeződnek újra, másrészt egy szintén merőben textuális rendezővel, a fejezetcímek, a hozzájuk tartozó évszámok és a félkövér betűtípussal írott szavak alkotta tematikus háló szerint is. (6) Az elbeszélői szólam homogenizál, bekebelez (7) minden vendégszöveget – a regény jelöletlen idézetek sorával van tele, melyek ugyanakkor ennek az elbeszélő szólamnak alárendelődve eltávolodnak eredetüktől. Az elbeszélői nézőpont kizár minden egyéb elbeszélőin kívüli vagy transzcendentális nézőpontot. Amikor a „szereplőket” idézi, még akkor is a saját hangján, a saját félreismerhetetlen szavaival teszi ezt, saját kommentárjait fűzve hozzá. Így a szereplők is teljességgel a szöveg függvényei lesznek. Ahogy a történetek, úgy a szereplők is mintha folyamatosan keletkeznének, sőt a történetek elemeiként maguk is felcserélhetővé válnak. Erre a szöveg bizonyos részei a lehető legdirektebben rájátszanak, például C. alakjának relativizálásával és az egyes történetek egymást kizáró változataival. Az én és egész nézőpontja a szöveg tropikus logikájában oldódik fel. Ez vezet el az én fikciónszerűségéhez. Az én maga is saját nyelvének alakzata. „Én semennyit sem látok magamból. Nem látom, nincs meg, nem találok. Néhány tovább már nem alakuló, rendes magyar nyelvű mondat, ennyi látszik, ebből látszik, hogy van az Én.” (18). Ahogy *Szilágyi Akos* (2003) találóan megjegyzi, a szerző itt olyan, mint a szövegkád dugója: ha kihúzzuk, egyből lefolyik rajta az egész szövegáradat. (8) Mintha a szerző, akit egyrészt mint önéletrajzi szerzőt, mint Kukorelly Endrét azonosítottunk, másrészt egyszerre csak, vagy

inkább folyamatosan mint a szöveg funkciója lepleződné le.

Az iménti feszültség meghatározza a történetek elmesélhetőségének, originalitásának kérdését is a regényen belül. A történetmesélést jellemző szkepszisre álljon itt egy példa a sok lehetséges közül: „Ha bármit leírok, olyankor nem emlékszem, és nem nem-emlékszem, inkább kitalálok, pontosan abban a formában, ahogy volt, azt a formát” (161.). Nádasnál, Kertésznél a történelem mindig tökéletes, „csak az elbeszélésünk lehet hanyag”. (9) A regény bizonyos kritikusaít ez logikusan vezette el ahhoz a kérdéshez, hogy egyáltalán létezik-e az a valami, amihez ez a grandiózus emlékezetfolyam el akar jutni. „Am ha nem a múlt, a megtörtént ismétlődéseken keresztül történő mélyebb és konkrétabb feltárása a cél (azaz a megismerés), akkor vajon mégis mi?”. (10) Hogy lehetséges-e a megismerés, az mégsem olyan egyértelműen megválaszolható a regény alapján: egyike azoknak az ambivalenciáknak, melyek formáját jellemzik.

A ‚TündérVölgy’-ben a nyelvkritikus attitűdön kívül erőteljesen jelen van ugyanis a már említett pozitív mozzanat is: az én megtalálása, az eredet megtalálása. Igen, a regényben „fel van mutatva” a lehetséges eredet, a nyelv, tehát az én eredete. Az apa. Az egyetlen személy az elbeszélőn kívül, aki köré valamiféle világszerűség szerveződik, talán éppen azért, mert ő az egyetlen, aki nem beszél, de ha beszél is, nem azon a nyelven

---

*Eleddig teljességgel hiányzó mozzanat Kukorelly prózájában, hogy az egocentrikus, önmagát író/újríró, mindent bekebelező nyelv mellett egy másik is legyen. Két nyelv tehát.*

---

beszél, melyen az elbeszélő-figura. Az egyetlen, akit az én még nem tudott bekebelezni, semlegesíteni a maga számára. Egy második szólam, az elbeszélő-én ellenpontja, vagy ha az előző metaforához ragaszkodunk: ellenszólama. Az apa sorsa, mely menthetetlenül determinálja a fiú sorsát is, végső soron az apa sorsának tükröződése a fiúban (lásd tükör-jelenet): ez minduntalan visszacsatol

az említett családregegy-mintához. A sors, melynek létezését az elbeszélő cáfolja a maga automatizmusokból álló, túlságosan lassú, majdhogynem időtlen létezésével, tehetetlenségével, másrésztől az apa figurája révén újra motivált fogalomná válik.

„A család végzet, lánc, amelyet hiába csörgetünk, hozzátartozóinkban önmagunk korlátait pillantjuk meg, amelyeket hiába próbálunk átlépni. A család képességeink, vonzerőnk, testi és szellemi lendületünk örök felhúzott sorompója. Minden család monumentális és szomorú, mint egy börtön, amelynek az udvarán jókedvűen sétálhatunk, de a kapuján nem léphetünk ki”. (Hevesi András). Az idézett passzus ismerősnek tűnő család-sémájától Kukorelly regénye sem tagadja meg önmagát. A család itt is egy átfogó „értelmezési alakzat”, szimbólum, megfejtés: az élet terméketlenségének oka és kiindulópontja. A regénynek van egy egész egyszerűen megfogalmazható „megfejtése” is, miszerint az apa tehetetlensége a záloga az ő, az „én” tehetetlenségének, az apa közönye az oka annak, hogy ő nem tanulta meg azt a nyelvet, melyen beszélhetett volna másokkal (ez a szövegben explicite is megfogalmazódik). Itt is felmerül tehát egy elvesztett lehetőség, melyet Nádasnál és Kertésznél megemlítettünk: a teljesség lehetősége, a „családi nyelv” révén. Eleddig teljességgel hiányzó mozzanat Kukorelly prózájában, hogy az egocentrikus, önmagát író/újríró, mindent bekebelező nyelv mellett egy másik is legyen. Két nyelv tehát.

Az egyik az eleve adott, amibe mindenki beleszületik, a „rendszer nyelve”, a rendszeré, melyet már az is támogat, aki csak élni próbál benne, ami persze nélkülözhetetlenül teszi a nyelv használatát is (v.ö. ‚Rom’). A rendszer összekapcsolódik azokkal „az ügyetlen, gondosan rosszul kieszelt mondatokkal”, melyeket a rádió áraszt minden nap. (...) „néhány tucat bevált fordulat, folyvást előrángatott, reménytelenül lehasznált szavak, alig változtatnak a sorrenden, ez most nem valami különösebben kritikai rész, ők így beszélnek, szerintük ezek volnának a hírek. Ha másokkal beszélek, nem hozzám tartozik,



hanem majdnem biztos, hogy a rendszerhez” (161.), már azzal is, hogy megszólalok, hogy másokhoz beszélek, a rendszerhez társultam, összeszövődtem vele, nyelvünk közössége révén. „Minden szót lefoglalnak, és, észreveszem vagy sem, lefoglalnak vele engem is” (162.).

A másik lehetőség a családi nyelv – a családi boldogság alapja. A szeretet nyelve. A szív, lélek stb. nyelve. Ez az, amelyet az apa megvont tőle a hallgatásával, s melynek lehetősége – akár valaki más által – elveszett számára. Mintha Kukorelly sajátos nyelve beszélne itt eredetéről. A történetek elmesélésének hiábavalóságát is az apa alakjára engedi kifutni.

„1956-ban majdnem elmentünk, aztán nem. Néha elmesélt az apám ezt-azt, de az a helyzet, hogy nem ezt meg azt kellett volna mesélnie. Inkább mondta volna el rendesen, miért maradtunk itt, azzal már majdhogyanem mindent elmondott volna. Furcsán rövidre zárt monológok, alig alakuló történet, kanyarog és kész, abbamarad, nincs vége, közepe sincs, csak eleje” (29.)

Az apát közvetlenül megszólalni, történetet mesélni csak azon a néhány helyen halljuk, ahol a saját háborús emlékeinek leírását idézi az elbeszélő. Ez a beszámoló reménytelenül semmitmondó, akadozik, egészében véve érdektelen. Ennek oka, hogy nem azon a nyelven szól, melyen kellett volna, a „családi nyelven”: „Tudod, amikor valamit alacsonyabb fokozatra teszel, mert az kényelmesebb. Két fokozat volt egyébként. Kétféle nyelvhasználat, itthon más nyelven beszéltünk, és én szerettem volna a mi közös nyelvünkön beszélgetni vele, szerettem volna, ha ezen a nyelven szól hozzám, ha bármiről beszél, de nem beszélt”. (62.) Az apa történetei összefonódnak az „én” történeteivel: az apa nem mesélte el végig ezeket a történeteket, a családi történeteket, tehát ő sem tudja, csak újra és újra belekezdve, folytonos erőfeszítések árán (v.ö. 121., nem tudja befejezni az adott történetet, mert hát az apa „Nem mesélte el.”)

„Megvan a nyelv, de nincs használva ...”. (62.) Egy hely, mely menedéket nyújthatna az „én”-nek (nyelv mint a lét háza?). Érezni az ehhez a nyelvhez való viszonyban egy erősen affektív elemet is. Ahogy az elbeszélő saját szövegeibe becsempészi a családi boldogság szavait, abban van valami szentimentális-melankolikus, valami vágyakozás-féle. Többek között ezek a szöveghelyek tanúskodnak arról, hogy a ‚TündérVölgy’-ből valahogy hiányzik a „a posztmodern híres derűje”. (*Szilágyi*, 2003, 59.) Vagy lehet-e derűsnek tekinteni, ahogy az elbeszélő nevetségessé teszi előbb említett (családi) kötődéseit?

Lefelé visz az utca, enyhe lejtő a promenádig, lassan megyek, az első üres padra ülök, mi kell még. Ülész a tengerparton, és engedsz a remegésnek. Engedtem, na igen, hagytam szépen remegni magamat, hagytam reszketni a lábamat, kiremegtem magam. Mi kell még az embernek. Sültcsirke-szag van.” (72–73.)

vagy:

„Haza, együtt, hazafelé, a trafikunk, a mosolygósabbik pénztárosnő a Közértben, az Izabella utcai hülye lány. Lekváros kenyér Barta Janó mamájától. Nagyanyám csütörtök délutáni pogácsája, anyánk kardigánjának illata, pontosan megkülönböztethető szent, családi illatok. Szól a rádió, apukám cipőt pucol a konyhában, hallatlanul akkurátusan, a cipőpasztaszaggal elegy pogácsaszagban. Kedves hallgatónk, most szórakoztató zenét sugárzunk. Az, hogy otthon érzem magam, a fáradtságtól alakult úgy.

Legegszerűbben úgy alakul ki, ha nem tudod, mitől, mégis találsz egy helyet, ahol nyugodtan elfáradhatsz és leülhetsz. (...) A legjobb helyen halsz meg itt, kialakítod magadnak ezt a helyet, az meg téged, szépen alakítgatják ezt a.

Aa. A békés családi életet.”(....) (113.)

vagy:

Szép az élet.

Hogyan?

Szép az élet (147.)

A szöveg egy fontos aspektusára mutat rá *Horváth Györgyi* (2004, 107.), amikor intertextusai közül a *Kierkegaard*-it emeli ki. „A kierkegaard-i ihletettséget támogatja (a számtalan idézetten kívül) az első fejezet címe (A) is, mely (különösen, hogy a korábbi Kukorelly-művek megoldásaitól eltérően a többi fejezet címében nem folytatódik az ábécé megkezdett sora) visszautal a ‚Vagy-vagy’ szerkezetére: a talált feljegyzések toposzát mozgósító kerettörténetbe ágyazott szövegek ott ugyanis ‚A” és ‚B” feljegyzéseire oszlanak (‚A” feljegyzései között jelent meg ‚A csábító naplója’ is), melyek közül ‚A” az esztétikai stádium szubjektumának példája, ‚B” pedig az etikai stádiuméé – ennek a szövegre nézve releváns következményeiről még ejtek szót, de egyelőre elégedjünk meg annyival, hogy a ‚TündérVölgy’ hangsúlyozottan ‚A” feljegyzéseire hagyatkozik, azaz egyedül az esztétikai stádiummal létesít kapcsolatot, ‚B” feljegyzéseit pedig – a ‚Vagy-vagy’ szerkezetére való direkt rájátszás ellenére is – figyelmen kívül hagyja. (11) Ennek a lehetőségek megtagadása nyelvi gesztusként és az apa mint ‚B” lehetőségének elutasításaként történik meg a szövegben.

Az apa elutasítása: nemcsak egy nyelv elutasítása, hanem egy formáé is, amely összefoghatna, énné kovácsolhatna. („...fogj össze, formáló alak”). Az apa a teljességet képviseli a regényben. A maga módján teljes életet él, boldog, megalapoz egy családot – ezt kellene továbbvinnie fiának, de ő képtelen reprezentálni azokat az értékeket, azt az életet egyáltalán, a családi boldogságot melyet apjának problémátlanul, legalábbis zokszó nélkül sikerült.

„Titkos, hosszan kitartó, lelassult anyag, lassú méz, néhány biztosnak látszó dolog, családi, boldogság, erős formák, erős határok is, kívül pedig a nem mihozzánk tartozó, veszélyes, lehet, hogy nem is annyira veszélyes részek”. A házasság is egy forma-lehetőség. A regény betű-szimbolikája szerint C annak a lehetősége, hogy valós, szerves kapcsolatot hozzon létre az elbeszélés A-jával (mintegy a hiányzó B helyett). Ugyanakkor ő is csak egy forma, (vagy ahogy Kukorelly kiemeli a szövegben: egyforma), melybe valamennyi nő beleillik. „Ennek a formának a belátásából adódik, hogy a nőket elfogadom”. (303.) De mégsem nőszül, mondja az elbeszélő, talán mert nincs kedve „alkalmi” képet vágni, „előre beszabályozott” (Kukorelly kifejezése) formalitásokban részt venni.

Azáltal, hogy az apa köré szervez egy világszerűséget, az sajátosan kívül kerül az elbeszélői, önmagát bekerítő dikción, mintegy ellenpontként kínálkozik az előbbi számára. Az apa az egyetlen igazán életszerű alak, az egyedüli, aki, hogy úgy mondjuk, megjelenik a szövegben. Ebből nyilvánvalóan adódik egy olyan olvasat lehetősége, mely az apát szimbólummá, a szöveg struktúráját pedig szimbolikussá avatja. A már említett tükörjelenetben színrevitt apa-fiú-identifikáció organikus viszonyt kínál fel a szöveg számára, és az én-elbeszélő számára is, aki életszerűségét egyedül innen, eredete révén nyerheti el.

Míndeközben a szöveg nem hoz létre egyértelmű, szerves viszonyt önmaga és eredete között. A tipikus Kukorelly-s dikció egy önmagát megelőző nyelviség nyomában jár, ezáltal az allegória olvasási alakzatát követi. Kiderül például, hogy szó sincs arról, hogy az „én” szándékosan utasította volna el az apa, a házasság, a formák stb. lehetőségét. Az elbeszélés kavargó, visszatér önmagába, nem halad semmi felé. Az apa ún. megtalálása a regény végén nyelvi aktusként zajlik le. „Mindenesetre megvan, és ez így marad, megvan az apám, ennyi az egész.” (371.) Itt be is fejeződhet a regény. A két olvasásmód végig egymás mellett halad, relativizálják egymást. Amikor problematikusnak neveztem Kukorelly regényét, a két olvasásmód közötti viszonyra gondoltam.

E kettő ütközési pontjain jön létre a műre annyira jellemző finom ironia és melankólia. Egyik legszebb példája a Kukorellynél már-már tipikusan visszatérő mozzanat, ahogy egy barack lezuhan a fáról. A művön belül is többször felidéződik ez a pillanat; egyik változatában az elbeszélő apjával nézi, ahogy szív alakban kettéválik a gyümölcs. (186.) De mindez nagyon lassan történik, mint minden a regényben. Apró elmozdulások az apa felé. „Nekiütközök a lámpaoszlopnak, nem vészesen, mert nincs sebesség”. (283.)

## Jegyzet

- (1) Amint azt például Farkas Zsolt kifejti.
- (2) Farkas, 1995, 35.
- (3) Farkas, 1995, 31.
- (4) Szilágyi Márton, Farkas, 1995, 37.
- (5) Mint Kulcsár-Szabó Zoltán más Kukorelly-szövegek kapcsán rámutatott: „a megértést, sőt inkább a megértést képes volt alapvetően nyelvi (és nem valamilyen módon a nyelven keresztül utalt) eseményként reprezentálni, s e folyamatok szükségszerű bizonytalanságát és kudarcait nyelvi szükségszerűségként mutatta meg”.
- (6) Amint erre Horváth Györgyi (2004) rámutat.
- (7) Horváth, 2004, 106.
- (8) Szilágyi Nóra, idézi Farkas, i.m. 60.
- (9) Nádas, 1997, 147.
- (10) Dérczy, 2003, 23.
- (11) Horváth, i.m. 107.

## Irodalom

- Dérczy Péter (2003): A teljesség vágya avagy Harmonia praestabilis. *Élet és Irodalom*, máj. 16.
- Farkas Zsolt (1995): *Kukorelly Endre*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony.
- Horváth Györgyi (2004): A hiányzó B. *Kortárs*, 3.
- Kulcsár-Szabó Zoltán (1999): Kukorelly Endre: H.Ö.L.D.E.R.L.I.N. *Átford*, április.
- Margócsy István (2003): *Kukorelly Endre / TündérVölgy avagy Az emberi szív rejtelméről*. 2000.
- Nádas Péter (1977): *Egy családregény vége*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.



A TYPOTEX Kiadó könyveiből

## A gyilkos tekintete

### *A narrátor pozíciója Friedrich Dürrenmatt „Az ígéret” című kisregényében és Fehér György „Szürkület” című filmjében*

*Minden mese igaz. Minden mese hazug. Mi is az a konfliktus, mi is az a félreértés, amely e mondatok között feszül, ám mégis maradéktalanul hitelesíti őket?*

**A** probléma magában a mesélésben, a történetmondásban rejtőzik, illetve abban a tényben, hogy a történeteket sokan hajlamosak csak a valóság tükröztetésének, leképezésének tekinteni (még jó, ha pusztán tükröztetésről, nem pedig a valóság nyelvi prezentációjáról esik ilyenkor szó). Kétségtelen, hogy a valóságot nem lehet olyan módon elmesélni, hogy a mese a valóság teljes igényével léphessen fel. Semmilyen nyelven, semmilyen nyelvvél. Nemcsak azért lehetetlen minden kísérlet, mert végtelenül nagy számú elemet kellene tartalmaznia e szupermesének (még ha az időből és a térből ki is metszünk önkényesen egy szeletet mint a mesélés tárgyát), hanem azért is, mert ez az igény egy minden nézőponton kívüli és fölülű nézőponttal rendelkező, azokat egyszerre figyelembe venni és figyelmen kívül hagyni képes szupermesélő létét feltételezné. De ebben az esetben (mely eset hipotetikusán el nem vehető) mi nem a mesék gyártói és fogyasztói, alkotói és befogadói volnánk, hanem egyetlen végtelen történet epizodistái és e történet töredéknyi részleteinek befogadói.

Beszélni, persze, mi is tudunk történetekkel a világról (a „beszélni” itt leginkább annyit tesz: kinyilvánítani). Sőt, a történetmondás vágya egyidős az emberi kultúrával, és alig kisebb intenzitású, mint például az evés, ivás, alvás iránti igény.

Mi magyarázza ezt az igényt? Mi adja fontosságát? Miért e kitüntetett szerepe?

Különböző tudományágak tettek fel ilyen és ehhez hasonló kérdéseket a mesével, meséléssel kapcsolatban az idők során és jutottak (természetesen) különböző következtetésekre. De egyvalamiben igen hasonlítanak e vélemények (még ha más-más fogalmakkal fejezik is ki ugyanazt a jelenséget): létezik a mesélésnek egy archaikus és egy modern változata, mely változatok esetében egészen különböző válaszokat kapunk a korábban feltett kérdéseinkre.

Az archaikus változatot a „történelem nélküli” népek, törzsek hozták létre és „használják” napjainkban is. Az ilyen típusú történetben a mesélés logikája, a mese szerkezete nem racionális mintákat követ. Az archaikus mesék az álmok szimbolikájára és „logikájára” épülnek. A legősibb tapasztalatokat jelenítik meg, a kollektív tudattalanból merítenek, preferálják az abszolút és a közösségi tapasztalatokat. Mesélőjük nem saját meséit meséli, jóval inkább médium, közvetít a felsőbb hatalmak és a közösség között. Fontosságát épp e szakrális közvetítő szerepe révén vívja ki magának az adott közösségekben. A mesék itt a felsőbb hatalmaktól származó üzenetek: maguk az istenek mesélnek. Lineáris helyett spirális időt használnak. Életüket nem a történelmi idő tagolja, hanem (többnyire ritualizált) ismétlődések.

A fentiekből következően gondolkodásukban csekély szerepet játszik a befejezettség, a lezártág, s ebből következik történeteik erős műfajalkotó jellege is, hiszen a műfajok folyama fejt ki hatását a közösségben, nem pedig az egyes művek.

Elmondható tehát, hogy ezt a fajta mesélési gyakorlatot nem a racionális szempontok és megfontolások vezérlik. Alapvetően „öszönös” megoldásokról van szó, de még mie-

lőtt alábecsülnék ennek a történetmondási módszernek a szerkezetalakító képességeit, gondoljunk *V. J. Propp*, orosz folklórkutató eredményeire. Ő az orosz „varázsmesék” vizsgálata során arra a következtetésre jutott, hogy ezek a mesék szerkezetileg mind „egytípusúak”. Vagyis jól meghatározható számú és funkciójú részegységből épülnek fel. De ami még ennél is fontosabb: a részegységek sorrendje kötött.

Természetesen nem létezik olyan szupermese, amely minden egységet meghatározott sorrendben tartalmaz, de ez a konstrukció elméletileg létrehozható, vagyis elvileg írható ilyen mese.

Propp feldolgozta, katalogizálta morfológiai szempontból szinte az egész, akkor rendelkezésre álló, orosz népmesei anyagot, sőt kísérletet tett kutatásainak kiterjesztésére is. A világ különböző népeinek mesekincsét szerette volna összehasonlító morfológiai elemzés tárgyává tenni. Az anyag roppant terjedelme megakadályozta abban, hogy munkája „végére” érjen, de így is végzett összehasonlító vizsgálatokat és arra a következtetésre jutott, hogy a világ legkülönbözőbb pontjain léteznek az általa vizsgált népmesetípus, amelynek mikroszerkezete pontos mása az oroszénak.

Propp csak rögzítette az általa feltárt tényeket, messzire tekintő következtetésekbe nem bonyolódott (talán merészség is lett volna tőle ezt várni az 1930-as évek Szovjetuniójában). Mi viszont annyit talán megengedhetünk magunknak, hogy egyetlen, a témánk szempontjából sem mellékes megjegyzést rögzítsünk e kutatások kapcsán. Már Propp is kizárta a világ különböző pontjain megegyező szerkezetű mesék jelenségének magyarázatáért azt, hogy ezek a népek valamikor az ősidőkben mind egymás közelségében éltek volna.

Itt kaphat szerepet a dolog magyarázatában *Jung* és az ő kollektív tudattalanja. Egyáltalán nem kizárható, hogy nemcsak a szimbólumok, képek, hanem az ezen szimbólumok és képek történeté „konstruálásához” szükséges szerkezet is rendelkezésre áll valamely „térhelyen” (hisz az álmoknak is van „műfajuk” és valószínű, hogy a szerkezetük is meglehetősen állandóságot mutat; talán érdemes lenne az álomtípusokat is hasonló morfológiai katalogizálásnak és elemzésnek alávetni, mint az orosz varázsmeséket, s a kapott eredményeket összevetni a mesekutatás eredményeivel).

Az archaikussal szemben a modern történetmesélési mód a lineáris időben létezik (ez még akkor is igaz, ha különböző idősíkok között cikáz, hiszen ezek az „idősíkok” ugyanannak a lineáris időnek a szerzői koncepció által összekevert és így egymás után vágott darabjai), a történelem nyújtja kulturális hátterét, az pedig a „történelem mint világmagyarázat” igazolását.

A modern történet szerkezete racionálisan meghatározott, legalábbis törekszik erre (ezért noha sokszor ennek ellenkezőjét szeretné hinni magáról, erőteljesen a jelenbe ágyazódik, míg az archaikus mese az időtlenségből indul és oda is érkezik, benne forog).

A modern történet elveti az archaikus formákat (töredékként használja csak darabjait), igyekszik fellazítani, átalakítani, „összekuszálni” – detronizálni.

Az archaikus szöveg közvetít kint és bent, lent és fent között, a modern hideg fejjel (vagy éppen elkeseredett hangon) konstatálja: nincs kapcsolat, hazugság volt talán minden olyan állítás, ami ennek ellenkezőjét próbálta bizonyítani.

Az archaikus nem akar valóságnak látszani, illetve a valóság „láthatatlan” aspektusait jeleníti meg, a modern még a valósággal való totális szembehelyezkedés talaján állva is valóságrekonstrukcióként tüntet.

Az archaikus műfajokat épít, általuk próbálja definiálni az ember helyzetét a mindenségben és viszonyát a felsőbb hatalmakhoz. A modern egyes művekben is kifejezhetőnek gondolja az emberi teljességet (sőt sokszor csak így gondolja kifejezhetőnek).

Természetesen e két (általam archaikusnak és modernnek elnevezett) módszer nagyon változatos formákban keveredhet is egymással. S mivel témám két 20. századi mű elbeszélésmódjának (elsősorban a „narrátor kijelölésének”) összehasonlító elemzése, el-

sősorban azt vizsgálom, melyik mű milyen ígéreteket tesz a történetmondás megszervezése és (főleg) a narrátor kijelölése által a befogadónak, továbbá melyik mű milyen mértékben teljesíti, illetve nem teljesíti ezt az ígéretet.

### Félig teljesülő ígéret

#### *A narrátor*

Már *Dürrenmatt* könyvének címe és alcíme is árulkodó: „Az ígéret. A bűnügyi regény rekviemje”. Mintha azt akarná a szerző – főleg az alcímmel – sugallni, hogy itt egy egész műfaj megszűnésének, „hattyúdalának” leszünk tanúi.

A kisregény elbeszélője az író, egyes szám első személyben. Van itt azért egy kis ravaszság. A narrátor-író – szinte szó szerint – csak belebotlik a történetbe. Az egyik szereplő meséli el neki, ő pedig csak lejegyzí, amit hall. Ez a megoldás egyáltalán nem ritka és szokatlan a szépirodalomban, mondhatni: a világirodalom tele van talált és újrahasznosított szövegekkel, sőt voltak olyan irodalomtörténeti korszakok, amelyek különösen kedvelték ezt a megoldást.

Vajon mi lehet az oka annak, hogy a szépírók ennyire kedvelik a „talált szöveg” módszerét?

Egyrészt ezzel az eljárással a valóság hitelesítő pecsétjét nyomhatják a műre (mintha

---

*Azt igyekszik bizonyítani Matthäi rendőrnnyomozó történetén keresztül, hogy a sors úgy mesél, ahogy ebben a történetben teszi, nem pedig úgy, ahogy azt a bűnügyi regények írói bemutatni szeretnék. Tehát a kisregény egyik (ha éppen nem a legfontosabb) célkitűzése az, hogy a kétféle narrációt (az „irodalom” által képviseltet és a sors által „alkalmazottat”) összezeesse.*

---

az író ilyenkor azt mondaná: „De hiszen ez nem fikció, látják, megtörtént!”), másrészt biztosítja a szerző számára azt a lehetőséget is, hogy az események közelébe kalauzolja az olvasót anélkül, hogy föl kellene öltenie magára a mindentudó mesélő álarcát.

Ez a módszer arra is jó, hogy egyszerre akár több különböző világlátás képviselője is egyenrangú kommentátorként jelenhessen meg a műben.

Valami hasonlóról van szó itt is. A narrátor bűnügyi regények írója, aki vidéki felolvasóestje után ismeri meg Dr. H.-t, az egykori rendőrpáncsnokot. Ő meséli el a kisregény alapját képező történetet az írónak, méghozzá azzal a szándékkal, hogy bebizonyítsa, a

valóságban mennyire másképpen történnek a dolgok, mint a bűnügyi regényekben (itt van rögtön tehát az az ígéret, hogy megtudunk majd valami fontosat és bizonyító erejűt a valóság és a fikció viszonyáról egy megtörtént eset kapcsán).

De tévedés lenne azt hinni, hogy csak ők ketten, az író és H., a történet narrátorai. Van egy harmadik elbeszélő is, Schrottné, a sorozatgyilkos felesége, aki egy véletlen folytán éppen Dr. H.-nak meséli el a megfeyjthetetlennek tűnő, rejtélyes gyermekgyilkosságok megoldását. Tehát a narrátorok körülbelül így adják egymásnak a stafétát: Író – Dr. H. – Schrottné – Dr. H. – Író.

Bár a valóságos arányokat nem képes pontosan bemutatni a fenti séma, annyi azért kiderül belőle, hogy Dr. H. mesél legtöbbit, míg a tulajdonképpeni íróé a legkisebb rész. Ennek megint csak az a legvalószínűbb magyarázata, hogy a „civil” mesélők annál inkább hitelesítik a történet valóságosságát, minél kevesebbszer avatkozik közbe egy külső nézőpont képviselője, vagyis az író.

Az író tehát saját történetét meséli, amelybe belefoglalja Dr. H. története (aki szintén a saját történetét meséli). Dr. H. történetébe viszont Schrottnéé kapcsolódik.

S az író szövegét – az ő innen-onnan összeszedett történetével együtt – ki mondja? – vetődik fel a kérdés. Természetesen Dürrenmatt. De még itt sem állhatunk meg! Dürren-

mattot ki „meséli”? Dürrenmattot a könyvével együtt mi, olvasók meséljük (minden interpretáció mese és minden mese interpretáció!).

Az utolsó kérdés már magától értetődik. Ki meséli az olvasót? És itt vissza is érünk kisregényünkhöz, mert erre a kérdésre különböző csatornákon pontosan ugyanazt a választ adja a történet.

Egyfelől az egyik úgynevezett „tanulság”, „üzenet” az, hogy bizony az ember a sors, a véletlen játékszere. Hiába szegez vele szembe tehetséget, kitartást, minden hiába. A legjobbak, legkitartóbbak is vereséget szenvednek az egyenlőtlen küzdelemben. Dr. H. is a sorsra és a véletlenre hivatkozva veti el a bűnügyi regények történetmesélési módszereit. Éppen azt igyekszik bizonyítani Matthäi rendőrnagyos történetén keresztül, hogy a sors úgy mesél, ahogy ebben a történetben teszi, nem pedig úgy, ahogy azt a bűnügyi regények írói bemutatni szeretnék. Tehát a kisregény egyik (ha éppen nem a legfontosabb) célkitűzése az, hogy a kétféle narrációt (az „irodalom” által képviseltet és a sors által „alkalmazottat”) összevesse. Sőt, már a történet kezdete előtt kimondja ítéletét is a kérdésben. „A bűnügyi regény rekviemje” – szól az alcím, ami azt sugallja, hogy egy egész műfaj esik áldozatul mese és valóság összeütközésének.

Másfelől van egy olyan eszköz is Dürrenmatt kezében, amelynek a segítségével tovább erősíti bennünk az érzést: az igazi narrátor valahol a történeten kívül keresendő. A „tájleíró” részletekre gondolok. Ezeknek a villanásnyi hosszúságú betoldásoknak a szerepe „mindössze” annyi, hogy hangulatukkal támogassák, erősítsék a cselekményt. De ebben a történetben a leírásoknak néha sikerül az engedelmes szolga szerepénél sokkal többet is eljátszaniuk. A tájban megjelenik a narrátor. Szeszélyességében, változékonyságában, kiszámíthatatlanságában, emberi szándéknak nem engedelmeskedő befolyásolhatatlanságában a vaksors attribútumai ruházódnak rá. Mintha tekintetével kísérné keserű útján a két utazót, mintha ránk is jutna pillantásából...

### *Az idő*

A történet időrendje teljes mértékben alkalmazkodik a narrátorok személyéhez. Minden narrátor szigorúan betartja a kronologikus mesélés szabályait, a saját történetét időrendben meséli el. Az idősíkok szinte csak akkor változnak, amikor narrátort vált az elbeszélés (az viszont előfordul, hogy pár oldalon keresztül gyakran cserélődik a narrátor s vele együtt az idő is, például akkor, amikor Dr. H. jelen idejű kommentárokkal szakítja félbe többször is Schrottné múltba helyezett elbeszélését).

Mint egy végtelen egyenes szakasznyi részei, úgy viszonyulnak egymáshoz a különböző narrátorok által elbeszélte időegységek. Sok kisebb-nagyobb, lineárisan előrehaladó, de véges időegység áll szemben az állandóan jelenvaló, kiszámíthatatlan végtelenséggel, amely sorsként és véletlenként definiálódik és amely szintén a környezet leírásából válik érzékileg is tapasztalhatóvá. A hegyek, az erdők, az eső időtlenné tett kategóriái segítik az olvasót annak felismerésében, hogy a sors nemcsak térben, időben is végtelen hatalom.

Ilyen értelemben a sors egyfajta panteista istenség képét ölti, amely minden létezőre ráveti árnyékát.

Dürrenmatt egyébként mesterien bánik az idő felgyorsításának és lelassításának eszközével. Ha a feszültséget akarja fokozni, a végtelig képes lelassítani az időt. A legszébb példa az idő lassítására, amikor Schrottné felfedi Dr. H.-nak a gyilkos kiletét. Az asszony lényegtelen részletekbe bonyolódik (ez a figura hitelét is megnöveli egyébként az olvasó előtt), mondandója gyakran félbeszakad különböző okok miatt, sőt még az is lassítja a gyilkos személyének napvilágra kerülését, hogy Dr. H. is több kommentárt szűr közbe, például afelett érzett bosszúságát, hogy Schrottné olyan tekervényesen meséli el ezt a számára teljesen érdektelennek gondolt történetet. De ide sorolható az a jelenet is, amikor Matthäi fogadott lánya a gyilkost várja az erdőben, a rendőrök pedig az ő tudta nélkül a háttérben lesben állnak.

Kihagyásokra, vagyis az idő felpörgetésére természetesen szintén számos példát találunk. Így vannak olyan egymást követő jelenetek, amelyek között évek telnek el.

### *A műfaj kérdése*

Josef Škvorecký, cseh író 1965-ben megjelent, a detektívregényekkel foglalkozó könyvében Dürrenmattot is megemlíti. Azért tartja fontosnak a svájci író próbálkozásait a detektívregény műfajában, mert szerinte ezek kedvező tendenciát erősítenek: „a detektívregény visszatérését a költészethez”. Mindezen azt érti, hogy a művészi igényű detektívregények megújítják a már sokszor temetett műfajt, ezzel párhuzamosan pedig a detektívregény (amely a bűnügyi regény egyik alműfaja) is visszaad valamit a „magas irodalomnak”, nevezetesen: a cselekményt. Škvorecký könyvében ezzel kapcsolatban idézi *Karel Capeket*: „Tanulmányt kellene most írnom az Epikum Bukásáról vagy a Cselekmény Háláról... Hiszem azonban, hogy nem hal meg. Megmentette a detektívregény.”

Úgy gondolom, Škvorecký besorolása pontos (bár Dürrenmatt nem detektív-, hanem bűnügyi regénynek nevezi írását). „Az ígélet” tipikusan olyan műfajregény, amely művészi igényekkel lép fel. Pontosabban: olyan szépirodalmi alkotás, amely egy műfaj számos jellegzetes vonását integrálja. Ehhez képest elég barátságtalan gesztus tőle, hogy az őt tápláló műfaj végét jósolja, felszámolására tör, mi több: elméletileg is igazolni próbálja e műfaj egész létezésének anakronizmusát. Próbálkozásai azonban kudarcba fulladnak, vagy legalábbis félig-meddig járnak csak sikerrel.

A „miért” megválaszolásához megint vissza kell nyúlnunk Josef Škvorecký fentebb idézett tanulmányához. Ez a kis könyv már 1965-ben egy posztmodern műfajelméletnek rakta le az alapjait. A cseh író nem elméletet ír (ezt többször hangsúlyozza), hanem arra a kérdésre keresi a választ, hogyan lehetne a népszerű tömegműfajokat (ő éppen a detektívregényről írt, hiszen azt ismerte imponáló módon) összebékíteni a kevésbé népszerű elit-irodalommal. Ugyanazokhoz a gondolatokhoz jut el ő is, amelyekről a bevezetőben már szó esett: hogy a mesélés két alapmódszere az emberi természet, személyiség dualitását reprezentálja.

Nem véletlen, hogy a 20. századi művészet elvesztette minden bizodalját az irracionális alapokra épülő, nagy tömegekre „olcsó” eszközökkel ható tömegirodalom iránt. És nem csoda, hogy a tömegekre pedig nem gyakorolt semmiféle hatást a „magas” irodalom túlzottan racionalizált és individualizált „öncélú formalizmusa”. Škvorecký azt javasolja: keverjük hát össze a kettőt! Engedjük be a műfajokat az irodalomba! „Engedjünk” művészetet a műfajokba! Hiszen minden abba az irányba mutat, hogy ennek így kell lennie. Škvorecký megrajzolja a bűnügyi regény átalakulásainak sorozatát annak megszületésétől a század közepéig. Fejlődésnek láttatja a műfaj mozgását, s ennek logikusan előrelátható következő lépése az a keveredési folyamat, amelyről fentebb már szó esett. Feltetelezése szerint a szépirodalomban is vannak ilyen irányú tendenciák, s ezek szintén a keveredés irányába hatnak.

Az 1950–60-as években valóban világszerte megszorodik azoknak az irodalmi törekvéseknek a száma és súlya, melyek addig kevésbé „irodalmasított” műfajokat emelnek a „komoly” irodalom rangjára. Az egyik ilyen kísérlet központja Dél-Amerika volt, ahol a helyi mítoszok a „valóság” kiegészítéseként, kiteljesítőjeként kerültek a regényekbe. Ezekben a művekben már szétválaszthatatlanok a mágikus és a reális tartalmak. A mágikus realizmusnak nevezet irányzat idővel nagy népszerűsége tett szert, követőkre pedig főleg a világ azon pontjain talált, ahol a modern kor díszletei között elevenen élnek még az ősi hiedelmek, mítoszok (gondoljunk például *Salman Rushdie*-ra vagy akár a roma *Holdosi Józsefre*).

Európa nagy részén viszont nem a mítoszok töltötték be ezt a szerepet, hanem az addig irodalom alattinak tekintett műfajok (mint például a bűnügyi regény). Így Josef Škvorecký is előszeretettel és meglehetősen sikerrel kevert majd’ minden regényébe klasz-



szikus krimielemezeket (a ‚Csoda’ és a ‚Gyávák’ című regénye is felfogható egy nyomozás leírásaként).

Dürrenmatt kisregénye is ebbe a sorba illeszthető, méghozzá egyáltalán nem elszigetelt kísérletként az író életművében. Az a különös dolog történik meg vele, hogy az elkészült mű éppen szembe megy előzetesen deklarált szándékával. Mert emlékezzünk csak: ígérete szerint egy műfaj eltűnéséről tudósít. Ezzel szemben nemcsak hogy nem számolja fel a műfajt, de segít annak megújításában. Ez tehát a mű félig betartott ígérete. S hogy mit vált be az ígéretéből? Egy műfaj helyett néhány illúzió felszámolását.

### *Felszámolt illúziók*

A regény hőse nem találja meg végül a gyilkost (nyomozása életfogytig tart, mert karaktere nem engedi, hogy betartatlan ígéreteket hagyjon maga mögött). A mű konfliktusa ugyan eltűnni látszik azzal, hogy a gyilkos személye – legalábbis az olvasó előtt – ismertté válik, viszont Matthäi (és vele együtt az olvasók) számára menet közben újabb, talán még súlyosabb konfliktus születik. Bele lehet-e nyugodni abba, hogy a véletlen képes kifogni a ráción? El lehet-e fogadni, hogy a sors összezúzza a tudatosan felépített elbeszélést? Dürrenmatt egy archaikus struktúraalkotó elemeket is felhasználó műfaj által bizonyítja az irracionális hatalmát az ész fölött.

Nem tesz eleget ígéretének, mert nem tud. Ahogy hőse sem... Szép kettejük közös bukása. Mindketten elveszítik harcukat az irracionálissal szemben, de nem engednek értékeikből: éthosz és ráció állva halnak meg, kezük még holtukban is markolja szeretve átkozott fegyverük.

### **Amikor már ígéret sincs...**

#### *A láthatatlan narrátor*

*Fehér György* ‚Szürkület’ című filmjének különös, szorongató hangulata azonnal magával ragadja a nézőt. Újranezések már arra a kérdésre is kezd körvonalazódni a válasz, milyen eszközök használatával éri el leginkább e hatást a rendező.

A legfontosabb a beállítások különleges típusa, amely nem uralja az egész filmet, szerepe mégis meghatározó. A narrátor személye, a nézőpont köti össze, hozza közös nevezőre ezeket a beállításokat. Nézzünk néhány konkrét példát!

A film elején és végén nagytotálban, lassú mozgással pásztázza a kamera a hegyeket, miközben baljós hangulatú zene szól.

Szintén kétszer – a film elején és végén – fordul elő (és mindkétszer egy autóhoz köthető) egy-egy hasonló jellegű beállítás. Először akkor látjuk, amikor a nyomozók kocsijukkal a bűntény helyszínére érkeznek. Kiszállnak, elindulnak a szakadó esőben a sáros úton a hegyre, a kamera pedig az üres autóból hosszan mutatja távolodó alakjukat. Másodszor akkor találkozunk ezzel a beállítástípussal, amikor a „gyilkos” kocsiját vizsgálja át a rendőrfelügyelő. Sőt, itt érintkezik is egymással az első és a második példában szereplő beállítás, mivel amikor egy rendőr közli a vizsgálódó felügyelővel, hogy az üldözés közben egy fának rohant a „gyilkos” kocsija, ő viszont abból nyomtalanul eltűnt, rögtön a hegyek következnek, a film elejéről ismert beállításban.

A kislány egy tisztáson várja a „gyilkost”. A „kamera” hosszasan figyeli a fák mögül, majd lassan elfordul, s meglátjuk, hogy a felügyelő is a fák mögött vár embereivel és a nyomozóval, de ők a kislányhoz (nyilván) közelebb helyezkednek el, mint a kamera.

Mi köti össze ezeket a beállításokat? A narrátor!

#### *Rövid kitérő: a beállítások*

Mielőtt folytatnánk az elemzést, érdemes megvizsgálnunk a beállítások különböző típusait. *Szilágyi Gábor* négyféle alapbeállítást különböztet meg:

– Valós objektív beállítás: amit az angolszász hagyomány nobody's shot-nak nevez –, amely a következő formulával írható le: ÉN (a kijelentés forrása) és TE (a kijelentés címzettje) nézzük ŐT (a kijelentést).

– Felszólítás (kamera-szem): ÉN és Ő nézünk TÉGED, aki később nézni fog.

– Szubjektívnek nevezett beállítás: TE és Ő néztek, Én mit mutatok NEKTEK.

– Valószerűtlen objektív beállítás (ritka, az alkotóra utaló egyéni szemszög, lehetetlen szereplőhöz kötni) – Mintha TE lennél ÉN.

Szabó Gábor elsőként szintén az objektív szemszöget említi (másképpen: „a film szemszöge” vagy a „néző szemszöge”); azt írja róla, hogy úgy kell felfognunk az így készült képeket, mintha azokat rejtett kamerával vették volna fel. „A kamera ilyenkor senkinek a szemszögét nem reprezentálja a film szereplői közül.”

Ezután a szubjektív szemszögről ír, „amikor a kamera valakinek a szemszögét képviseli.” Ennek két alapesetét különbözteti meg:

a) A kamera az egyik szereplőt képviseli. „A kamerát behelyettesítjük valamelyik szereplőnek a szemszögébe. A nézőt ezzel behelyezzük a jelenetbe, az események személyes résztvevőjévé tesszük.”

b) A néző láthatóvá válik. „A kamera a nézők kollektív szemszögét képviseli. A néző elveszti láthatatlanságát. A saját jogán van jelen ő is. A jelenet minden résztvevője tudatában van a néző jelenlétének.”

A következő típus a nézőponti szemszög (POV). „Ez a beállítás valamelyik szereplő szemszögét képviseli, pontosabban minden határon túl megközelíti, de soha el nem éri.

*Fehérnek Györgynek szintén sikerül megjelenítenie a megjeleníthetetlen, bár ő nem segít nevet adni neki, mint Tarkovszkij. Olyan, mintha ugyanannak a duális természetű princípiumnak két ellentétes lényegével találkoznánk.*

Tehát az objektív és a szubjektív beállítás közötti határmezsgyén mozgunk. A kamera soha nem kerül a szubjektív szereplő helyére úgy, hogy a többi szereplőnek a kamerába kellene néznie, amikor őrá néz. Ilyenkor a kamera olyan közel áll a szereplőhöz, amennyire egy objektív beállítás csak megközelíthet egy szubjektívet, hogy még objektív maradjon. Mivel ez a speciális szemszög a két beállítástípus közé esik, külön kategó-

riába kell sorolni, de nemcsak ezért, hanem azért is, mert megkülönböztetett szerepet tölt be a filmkészítésben – bármelyik filmiskoláról beszéljünk is.”

Végül az utolsó alaptípust több névvel is illeti: a mesélő szemszöge, alkotói szubjektív. Ezek a fogalmak nála körülbelül ugyanazt jelentik, mint Szilágyi Gábor felosztásában a valószerűtlen objektív beállítás.

#### *A láthatatlan narrátor (folytatás)*

E két felosztás alapján a ‚Szürkület’ fentebb leírt beállításait a Szilágyi Gábor-féle valós objektív, illetve a Szabó Gábor-féle objektív szemszögnek tekinthetjük. Véleményem szerint azonban itt mégsem erről van szó, mivel ezek a beállítások nyilvánvalóan eltérnek a film objektív szemszögétől, ugyanakkor nem valamiféle szubjektív szemszöget képviselnek, amennyiben nem egy, a filmen látható szereplő nézőpontjából készültek. Ebben az esetben lehetnének alkotói szubjektív vagy valószerűtlen objektív beállítások (érdekes, hogy az egyik felosztás szubjektívnek, a másik objektívnek nevezi a beállítások jól meghatározható típusát). Ezzel azonban még mindig nem találtuk meg a pontos meghatározást. Ezek a szemszögek ugyanis szubjektívek annyiban, amennyiben igenis köthetők egy szereplőhöz, viszont valószerűtlenek, amennyiben egy, a vásznon soha meg nem jelenő szereplő nézőpontját képviselik. Ezért ezt a fajta beállítást valószerűtlen szubjektívnek nevezem.

Most már csak az a kérdés, kinek a nézőpontjáról van szó. A válasz egyszerű: a gyilkoséról. Ő az a szereplő, aki egyetlen pillanatra sem bukkan fel a filmben. Ez pedig az ő szemszöge.

Találhatunk, persze, ellenérveket. Az még valahogy elképzelhető, hogy a rejtőző rendőrök és a kislányt egy beállításban láttató szemszög a gyilkosé, még az is rendben van, hogy a tájat lassan pásztázó tekintet (hogy ez a szó mennyire nem véletlen, majd később kiderül) szintén az övé (bár egy ember csak valamilyen szerkezeten „utazva” lenne képes folyamatosan ezeket a képeket látni), de az már mégiscsak furcsa, hogy a két autós beállítás is idesorolódik, hiszen a történet szereplői számára ekkor láthatóvá kellett volna válnia a gyilkosnak. Jogosak ezek az ellenvetések, mégis, ebben a két történetrészletben nyilvánvaló a külső, „idegen” nézőpont jelenléte. Létezik ugyanis még valami, amely az általam idézett háromféle beállítást a már elmondottakon túl is összeköti a „láthatatlan” narrátoron kívül: egy láthatatlan szereplő.

#### *A láthatatlan szereplő*

*Gabriel García Márquez* „Száz év magány” című regényében José Arcadio Buendía egy varázslatos szerkezetet vásárol a vándorkereskedőktől, amelyről azt állítják, mindent képre rajzol, ami előtte van. Buendía, abból a tanításból kiindulva, hogy Isten mindenütt jelenvaló, kísérletet végez. Felállítja szerkezetét egy üres szobában. Több különböző helyről felvételeket készít ugyanarra a lemezre, és úgy gondolja, ha van Isten, az így készült képen feltétlenül látszódnia kell. Isten, persze, nem látszik a képen. Buendía pedig ezzel a kísérlettel bizonyítottnak véli, hogy Isten pedig nem létezik...

Fehér György filmjében – bizonyos tekintetben – valami hasonló kísérlet tanúi lehetünk. Fehér szintén valami láthatatlan, nem kézzelfogható, transzcendens „dolgot” akar érzékileg megjeleníteni. De a rendező nem olyan naiv, mint a regényhős. Ő tudja, egy dolog nem attól nyer, illetve attól még nem nyer bizonyítást, hogy képen ábrázolják. Fehér tehát nem próbál valakit a filmre „rakni”, akit később gyilkosnak gondolunk. Nála a gyilkos nem kézzelfogható, mi több, még meg sem nevezhető. Ezért meg sem próbálja a kamera elé cibálni. A film egyik leleménye éppen abban áll, hogy ennek pontosan az ellenkezőjére vállalkozik. Nem a néző számára teszi láthatóvá a gyilkost, hanem a gyilkos tekintetét szegezi ránk. Fehér számára egyértelműen rossz megoldás volna, ha a gyilkos szembenézne velünk, hiszen akkor ábrázolnia kellene valaminek, valamilyennek. Az ő megoldása ezzel szemben az, hogy mintegy a néző háta mögé helyezi a gyilkost, hogy az a tarkóján érezze annak tekintetét.

#### *A tekintet*

Természetesen nem véletlenül használtam többször is ezt a kifejezést. Olyan jelenségről van szó, amelynek létét, s így hatását is a legtöbb filmteoretikus tagadja. Mit is takar ez a sokat vitatott, léteben is megkérdőjelezett fogalom?

„A tekintet fogalmát *Jacques Lacantól* vette át a filmelmélet, ő pedig többek között *Sartre*-ra és *Merleau-Ponty*-ra hivatkozik. Szerintük, amikor a szubjektum megpillant egy tárgyat a látómezőben, úgy érzi, ő a látómező központja, az ő látása keretezi az észlelhető világot, úgymond mindenlátó pozícióban van. Azonban, mint arról Sartre beszámol, ha bármilyen külső körülmény (vagyis a láthatón, a látómezőn kívüli esemény) »megzavarja« ezt az idillikusnak is nevezhető scenáriót – ami persze legpregnansabban akkor képzelhető el, ha egy kukkoló, míg szemével egy ajtó nyílására fókuszálva »belefeledkezik« a látványba, hirtelen léptek közeledtét hallja – a szubjektum hatalmi vagy fallikusnak is nevezhető erőpozíciója, mint a látómező kitüntetett pontja a látott tárggyal szemben hirtelen szertefoszlik. Ekkor valami olyan érzése lehet a szubjektumnak, hogy valaki meglátta őt. Ha azonban valaki vagy valami, megláthatja őt akkor, amikor ő a kitüntetett pozíciót foglalja el a látómezőben, ráadásul úgy, hogy ő – mint a vizuális főlnyét birtokló szubjektum – ezt a valakit vagy valamit nem látja (vagyis nem tartozik a befolyása alá), akkor az ő pozíciója valóban csak illúzió: igazából ő nem a látómező szubjektuma, hanem a tárgya. Minekután ez a képzetes, fantazmatikus Másik láthatatlan, ki kell

mondani, hogy nem az emberi szem strukturálja a látómezőt, hiszen a szubjektum látását már a priori megelőzi egy másik »látás«, ami magába foglalja és kondicionálja a szem észlelését. Nos, ez a tekintet fogalma: lehet, hogy nincs rá kellően empirikus bizonyíték, de logikailag igen egyszerűen bizonyítható [...] gondoljunk csak arra, hogy ha valami rosszban sántikálunk, olyan, mintha a tarkónkon éreznénk valaki tekintetét. [...] De ha már filmről van szó, meg lehet említeni azt a standard feszültségkeltő technikát, amelynek során a »tiltott« területre belopakodó hősünket valami furcsa, számunkra ismeretlen kameraállásból figyeljük: érezzük, hogy az a nézőpont, ahonnan látjuk, nem felel meg annak, amivel addig azonosultunk, és úgy véljük, valaki egy hősünk által nem észlelt rejtkehelyről lesi őt. Nyilvánvaló, hogy ez a tekintet strukturálja a látómezőt, nem pedig az, amellyel hősünk bír. A tekintet tehát sohasem lehet a szubjektumé, ő csupán láthat, de látását egy másik tekintete strukturálja.” (*Dragon*, 2004)

Visszatérve a szóban forgó beállításokhoz: véleményem szerint „ők” is egy olyan, filmen kívüli szemszöveget képviselnek, amely szemszög a nézőt szintén a történet szereplőjévé avatja, azt a szorongató érzést kelve benne, hogy őt is közvetlenül fenyegeti az a veszély, ami a történet szereplőit (hiszen ezzel a módszerrel immáron őt is a történet szereplői közé emelte a rendező).

A gyilkos tehát mesél. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy ő is olyan szupernarrátor, mint amilyenről dolgozatom elején írtam. Ő meséli a filmet rendezőtül, operatőrtől, szereplőtől, de ő „meséli” a film nézőjét is. És hogy érzékeljük jelenlétét, elég az ő tekintetét magunkon érezni. Elhibázott lenne, ha testet is öltene. Gondoljunk *Tarkovszkijra*: az ő filmjeiben sem akkor legnyilvánvalóbb Isten jelenléte, mikor szimbólumok halmozásával próbálja megidézni, hanem amikor sikerül neki az isteni tekintet fókuszába helyezni minket, nézőket. Filmjeit előszeretettel fejezi be azzal, hogy „megmutatja” minden Isten tekintete előtt játszódot, ezért olykor didaktikusnak is érezhetnénk, ahogy a film végén még egyszer átismélteti velünk az addigra már megtanult „Isten-leckét”. Ő azonban valóban képes a legkülönbözőbb, ám mindahányszor katartikus módokon érzékeltetni az isteni jelenlétet; neki sikerül az, ami Buendíanak nem. Fehérnek Györgynek szintén sikerül megjelenítenie a megjeleníthetlent, bár ő nem segít nevet adni neki, mint Tarkovszkij. Olyan, mintha ugyanannak a duális természetű princípiumnak két ellentétes lényegével találkoznánk.

#### *További filmnyelvi eszközök*

A film fekete-fehérben mesél, tehát szándékosan nem akarja a valóságosság illúzióját kelteni (az általa ábrázolt „valósághoz”, annak duális természetéhez jobban is illik a fekete-fehér), másrészt tágabb időkeretet is biztosít a film számára a nem csak napjainkhoz köthető technikával.

Különös a film időkezelése is. Lassúnak mondhatnánk, mert jelenetei elnyújtottak, hosszabbak, mint ahogyan a hasonló események a „valóságban” történnének. Egyfajta kimerevítése ez a „történekeknek”. Mintha a végtelen tablójára ragasztott mozgóképeket látnánk, amelyek képesek textúrát adni egy láthatatlan elbeszélő történetéhez.

A film szándékosan nem helyezi szereplőit könnyen azonosítható tér- és időkoordináták közé. Semmilyen formában, semmilyen nyelven nem mondja azt, hogy ez a történet ekkor és ekkor, itt és itt játszódik. Úgy jár el, mint a prózáiról *Kafka* a konkrét idő- és térvonatkozások „elmaszatólásával”: általánosabb érvényességet csikar ki történetének.

### Összegzés

Összerakható-e a kettétört egész? Helyreállítható-e a mesélésben tudat és tudattalan szükségszerű harmóniája? Hová vezetnek az egyoldalúságok? Valóban csak a műfajok képesek archetipikus élményekhez juttatni fogyasztóikat, s ilyen tekintetben a „stílusművészet” csak a személyes tudattalan kivetülése, erős racionális kontrollal?

Dürrenmatt fejet hajt: egyfelől ítéletet mondana a műfaji művészet fölött, racionális megfontolások azonban mégis rákényszerítik a kompromisszumra. „Midcult” művet hoz létre, ahol szándéka szerint a műfaji elemek játszanak az alárendelt szerepet, de azok végül félig bekebelezik szándékait.

De vajon csak a műfajokon keresztül vezet út a szintézis felé? Mi történik akkor, ha kollektív tudattalanunk tartalmait az értelem kontrollja nélkül vagy éppen annak sanda szándékaitól vezérelve szabadítják ránk? És mire való a túlhajtott ráció?

Fehér György grandiózus kísérletet tesz arra, hogy ne a tudattalan szimbólumaival szembesítsen minket, hanem azok „mesélőjét” ejtse foglyul.

### Irodalom

Dragon Zoltán (2004): *Zizek szerint a világ: film, elmélet és azon túl*. <http://www.filmkultura.hu/2004/articles/essays/zizek.hu.html>

Dürrenmat, Friedrich (1979): *Az ígéret. Három kisregény*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Eliade, Mircea (1993): *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Jung, Carl Gustav (2003): *A szellem jelensége a művészetben és a tudományban*. Scolar Kiadó, Budapest.

Jung, Carl Gustav (1990): *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Király Jenő (2003): *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetipusok a filmkultúrában*. Korona Kiadó, Budapest.

Kundera, Milan (1996): *Elárult testamentumok*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Llosa, Mario Vargas (1999): *Levelek egy ifjú regényíróhoz*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Márquez, Gabriel García (1980): *Száz év magány*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

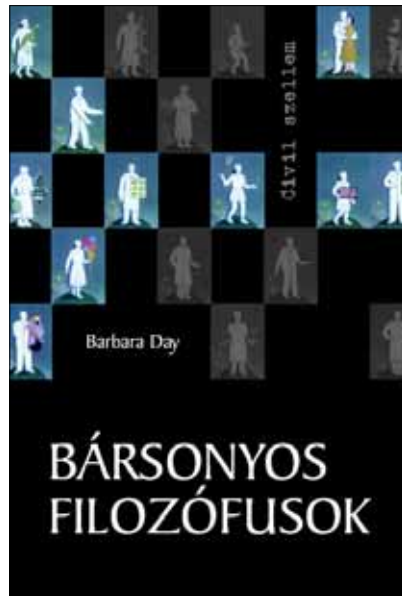
Marx József (2003): *A kétdimenziós ember. A játékfilm dramaturgiája*. Vince Kiadó, Budapest.

Propp, Vlagyimir Jakovlevics (1999): *A mese morfológiája*. Osiris Kiadó, Budapest.

Škvorecký, Josef (1965): *Egy detektívregény-olvasó ötletei*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Szabó Gábor (2002): *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Ab Ovo Könyvkiadó, Budapest.

Szilágyi Gábor (1990): A képeket nem lehet ragozni. *Filmkultúra*, 2. 54–58.



A TYPOTEX Kiadó könyveiből

## Az öngyilkosság az irodalomban

*A művészetnek nemcsak ábrázolnia, hanem szeretnie is szabad az erkölcstelen és legelvetendőbb dolgokat. (Musil, 2000, 11.)*

*Nincs olyan erkölcs, olyan erőfeszítés, amely a priori igazolható volna a sorsunkat irányító véres matematikával szemben. (Camus, 1990, 207.)*

*Taníthatjuk-e az öngyilkosság sokkját bemutató műveket? Kamaszkorban levő tanítványaink a legérzékenyebb, legfogékonyabb életkorban vannak: ha az iskolát elhallgatásokkal, elfojtásokkal körbebástyázott látszatvilággá tesszük, a tisztázó beszélgetés lehetőségét megtagadva tőlük, akkor fokozzuk sérülékenységüket, kiszolgáltatottságukat.*

**A**z öngyilkosság: határhelyzet. Olyan szituáció, amelyben az emberi lét alapkérdései a legélesebb megvilágításban jelennek meg. Arra kényszeríti nemcsak elkövetőjét, hanem annak környezetét is, hogy szembenézzen a személyiség erkölcsi dilemmáival, a társadalom bevett szokásaival, értékrendjével, a valóság és a metafizika problémáival. Kegyetlenül szegezi nekünk a kérdést: tisztában vagyunk-e életünk egyszerűségének, tetteink megismételhetetlenségének súlyával? Hol és mit rontott el az öngyilkosság elkövetője? Segíthet-e, miről tehet és miről nem tehet a környezete? Mít vétettem én?

Az Iskolakultúra hasábjain *Fenyő D. György* a sokkoló művek iskolai bemutatásával kapcsolatban ezt írta: „Kötelesség a diákkal szemben, mert általa vesszük komolyan, és ezzel segítünk neki abban, hogy az élet ezernyi rossz, fájdalmas vagy szenvedéssel teli helyzetét is képzeletben átélje. És kötelesség az irodalommal szemben, merthogy azt is csak ebben az esetben vesszük komolyan. Az irodalom, a nagy irodalom bizony kínokról is szól.” (*Fenyő*, 2003)

Általában tanácstalanná válunk az öngyilkosság jelenségével szembekerülve. Az indítékokat keresve látszik, hogy az öngyilkosság igen sokrétű társadalmi és pszichológiai probléma, és hogy ahány öngyilkosság, annyiféle egyéni indíték lehetséges. A sztoikusok az ember természetes jogának tartották, hogy szabadságában áll önként választania a halált. Később ugyanez halálos bűnnek minősült. Sok példát láthatunk arra is, hogy az öngyilkosságot a fennálló rend biztonsága elleni támadásnak minősítik. Az öngyilkosság rejtélye az emberi élet alapvető kérdéseire, a lét értelmét firtató metafizikai kérdésre irányítja a figyelmet. „Csak egyetlen igazán komoly filozófiai kérdés van: az öngyilkosság. Ha meg tudjuk ítélni, hogy érdemes-e lélni az életet, akkor választ is adtunk a filozófia alapkérdésére” – írja *Albert Camus* „Sziészüphosz mítosza” című művében. (*Camus*, 1990, 195.) Így tehát nem meglepő, hogy az irodalmi művek igen nagy bőségben és rendkívül sokféle megközelítésben tárgyalják e létproblémát. A továbbiakban a hatalmas anyagból kiválasztott két mű bemutatására vállalkozom.

## Goethe: ‚Werther szerelme és halála’

Goethe: ‚Üdvözült vágy’

Csak a bölcseknek beszélnek,  
mert a tömeg gúnnyal várna:  
akkor élet csak az élet,  
ha már vágyik lánghalálra.

Szerelemnek estje, melyben  
nemzettél, mely téged nemzett,  
elfog furcsa sejtelemmel  
lassan égő gyertya mellett.

És többé már nem maradnál  
lenn, az árnyban éjszakázva  
új kívánság elragad már,  
föl, magasabb rendű nászra.

Téged messzeség se tör le,  
szomjazod a fényeket,  
szállsz, pillangó megbüvölve,  
s már a láng elégetett.

S amíg ez nem hívogat,  
a halálból élet,  
unalmas vendége vagy  
sárnak és sötétnek.

(Vas István fordítása)  
(Goethe, 2001, 308.)

Goethe ‚Werther’-e – mintegy főhőse jelleméhez hasonlóan – szélsőséges reakciókat váltott ki. Az ellenzők elkeseredett és gyűlölködő harcot folytattak a regény és a szerző ellen. A lipcsei városi tanács a mű árusítását egyszerűen betiltotta, tíz tallér büntetést szabva ki a tilalom megszegőire. Különbéféle katolikus és protestáns méltóságok egyként emelték fel szavukat: rendőri beavatkozást és a mű elégetését követelték. (Zonda, 1991, 204–205.) Paródiák és gúnyversek tömege jelent meg a ‚Werther’-ről és szerzőjéről. Friedrich Nikolai paródiája, ‚Az ifjú Werther örömei’ például boldog házassággal végződött; erre írta Goethe alkalmi válasz-epigrammájában: ‚Werther keserveitől óvjon meg az Úristen, de sokkal inkább óvjon Werther örömeitől.” (idézi Walkó, 1978, 27.) Miért a ‚wertherizmus” elleni fékevesztett indulat?

A mű címszereplőjét tekinthetjük úgy, mint a szentimentális személyiség alappéldáját. Esetében egyáltalán nem „csupán” szerelmi csalódás miatt végrehajtott öngyilkosságról van szó. (Lotte iránta érzett szerelméről végképp meggyőződve az első – s így egyben utolsó – csókot követően hajta végre tettét). Werther gondolkodásmódjában, érzésvilágában, habitusában, személyisége megannyi vonásában szinte predesztinálva van a világban való otthontalanságra, meg nem értettségre, önpusztításra. A következőkben elsősorban ezeket a személyiségjegyeket tekintjük át, érintve a regény néhány szerkezeti-leg is meghatározó motívumát.

Egészen másféle, az említetteknél még szélsőségesebb reakcióként, a mű megjelenése után járványszerűen terjedt az olvasók körében az öngyilkosság. (Az utánzáson alapuló öngyilkosságot ezért nevezi az orvostudomány ma is Werther-effektusnak). Ha úgy tetszik, Werther maga is utánzó, pontosabban tette elkövetéséhez ő is olyan mintát, példát keres, amellyel azonosulhat, amelyben saját magát ismerheti fel. Esetében ez nem más, mint a korszakban olyannyira népszerű *Osszián*. Osszián „majdnem mindenben Homérosz ellentéte. Nyelve tömör, szaggatott, nem kellemesen tovalejítő és nem festői. Képeit gyorsan, egyenként, állóképekként vonultatja el a szemünk előtt, de azok besorolását, összekapcsolását, egységes vonulatba tömörítését nem ismeri. Őt nyers rövidség, nagy emelkedettség jellemzi, nem folyamszerű hömpölygés és bájos mellébeszélés. Saját szavaival élve, „acélos erővel tör be, feltűnik, mint egy üstökös, s elviharzik a szélben” – írja róla Herder. (Herder, 1981, 186.) Werther öngyilkossága előtt két nappal, utolsó találkozásuk alkalmával olvassa fel Lotténak, saját prózafordításában (!) a mű néhány részletét. Mindegyik epizód borús természetről és halálról, gyászról szól. Az utolsó részletben az áruló Erath törbe csalja Daurát. Ketten is a lány megmentésére sietnek, és Daura bátyja véletlenségből a lány szerelmesének, Armarnak a nyilától hal meg. Ezt követően Armar a tengerbe öli magát, Daura pedig belehal keserűségébe. Még az elbeszélői énforma is hasonló a Goethe regé-

nyében használthoz, hiszen e részletet a lány gyászoló apjának, Alpin-nak a hangja sírja el, Lottét pedig Werther hangját hallva önti el a könnyek árja. „Saját nyomorúságukat érezték a nemes hősök sorsában, együtt érezték, és könnyeik egyesültek.” (Goethe, 1963, 111.) A közös olvasás, amely felszínre hozza, „tettekké” transzformálja a szerelmesek érzéseit, irodalmi vándormotívum (gondolhatunk például *Dante* „Isteni színjáték” című művében Paolo és Francesca történetére). Werther számára az irodalmi minták azért fontosak, mert az önkifejezés, az azonosulás eszközei. Mint minden egyébben, a wertheri személyiség itt is a nagyságra és a teljességre tör: a művészetben a világból hiányzó egészet találja meg.

Werther azért kedveli Ossziánt, mert a ködös, fergeteges, borús természet képeit, a kietlen pusztaságban történő vándorlás motívumát, a fájdalom és gyász érzéseit párhuzamba tudja állítani saját életével. Összel és télen olvassa, bolyongva céltalanul maga is a viharos téli éjszakában; saját életét és meghalását is többször vándorútnak látja-látatja, például Wilhelmnek írt utolsó levelében (december 20.). Kétértelműen utazásként beszél haláláról, amelyre a külsőségeket tekintve is így készül; becsomagol, inasának azt mondja, hogy reggelre rendelte a kocsit, a pisztolyokat Alberttől „egy tervezett útjára” kéri kölcsön. „Milyen világba visz ez a fenséges költő! (...) Ha olvasom homlokán a mély bánatot, ha látom az utolsó elárvult hőst, amint végképp kimerülve tántorog sírja felé (...) Ó barátom! ilyenkor szeretném, mint nemes fegyverhordozó, a kardomat kirántani, fejedelmemet egyszerre megváltani a lassan elhaló élet rángó kínjaitól,

és lelkeket utánaküldeni a megszabadított félistennek” (október 12). (81–82.)

*„Az öngyilkosság az erkölcsi világrénd ellen elképzelhető legképtelenebb támadás, ugyanakkor az elképzelhető legképzibb bizonyítéka az erkölcsi világréndnek, hiszen az öngyilkos maga ítélkezik önmaga fölött az erkölcsi világrénd helyett, s így maga igazolja annak igazát. (...) Sajnos, valószínűleg egyébként sem engedhettük volna át a fiút.”*

Werther belső állapota, olvasmányai, valamint a természet világa, évszakai között a műben mindvégig sajátos együttállás figyelhető meg. A regény első része 1771. május 4. és szeptember 10. között az ébredő szerelem, a Lottéval való boldog séták, beszélgetések, a tavasz és a nyár gyönyörűsége, illetve nem utolsó sorban Homérosz olvasásának időszaka („bölcsódal kell nekem, és azt bőségesen megtaláltam Homéroszomban” – május 13. [12.]). A Lottétól kapott becses ajándékok egyike az a tizenkettedrét zsebkönyv-méretű

Homérosz-kiadás, amely könnyedén forgatható kint a természetben, magányos bolyongások alkalmával is. A második rész azonban, noha időben többet, mintegy másfél évet ölel fel (1771. október 20. – 1772 karácsonya), az elborulás, a veszteség, az öngyilkosság fokozatosan erősödő vonzása, valamint Osszián olvasása és fordítása jegyében telik el. A közbeeső nyári időszakból feltűnően röviden, két oldalnyi terjedelemben, mindössze hat tömör levél származik. E levelekben – ellentétben az előző nyáriakkal – egyáltalán nem esik szó a természet szépségeiről, ellenben itt határozza meg Werther önmagát először úgy, mint a földi életen át zarándokló otthontalan vándort (június 16.), és ekkor általánosítja helyzetét ily módon: „Minden ember csalódik a reményeiben, vesztes marad a várakozásaiban” (augusztus 4.) (75). A cselekmény időbeli kettőssége, a regény időkezelése maga is Werther egyik alapélményét, minden dolgok mulandóságát sugallja-érzékelteti. („Milyen másnak látok ma mindent! Elmúlt minden, elmúlt!” – augusztus 21.) (75–76).

Művészet és valóság többszintű kapcsolatáról, tükröződéseiről is gondolkodhatunk a Werther'-t olvasva. Már a regény élére írt ajánlás is rájátszik a műalkotáson belüli és kívüli világ összekapcsolására („te, jóságos lélek, aki ugyanazt a szorongást érzed, amit ő, meríts vigaszt a szenvedéseiből”). Ezt erősítik a pontos időmegjelölések a levelek élén; Goethe lábjegyzetként adott mondata arról, hogy a kéziratban szereplő „igazi neveket” meg kellett változtatni (16), valamint a levelek fiktív kiadójának közvetlen megszólalá-



sából kivilágoló részvét, azonosulás (a kiadó színrelépésének természetesen gyakorlati, dramaturgiai oka is van, hiszen Werther halálának és temetésének leírását nem lehetett volna saját leveleiként közölni). A mű főszereplője állandóan értelmezi saját életét, nézeteit, és legfontosabb tetteről, az öngyilkosságról egy részletes vita szól: mintha a műalkotás szövegébe beépülne az értelmezés meta-szintje. Közismert, hogy Goethe egy viharos szerelem nyomán, mintegy „kiírta” magából az örület és az öngyilkosság kísértő témáit, amelyek jónéhány Sturm und Drang-os művésztársa esetében kézzelfogható valósággá lettek; hogy az olvasók egyrésze a teljességet keresve Werther önpusztító tettét nem csupán az olvasásban, hanem a fizikai valóságban ismételte meg; és hogy Werther, aki maga is irodalmi figura, szintén irodalmi mintákat követve élte életét – egy regény lapjain, a műalkotás másféle, a mindennapokéval nem felcserélhető realitásában. A műalkotás nem „folytatható” minden további nélkül a mindennapokban. Költészet és valóság megszokott sorrendje fordul meg, borul fel Werther esetében.

A szentimentális személyiség egyik vonása tehát az a művészetélmény, amely nemigen tesz különbséget művészet és valóság között, elmosza ezek határvonalait, mintegy megélni akarván a művészetben ábrázolt teljességet, szembeállítva a műalkotások egészszé formált világát a mindennapi élet különféle és mindenféle korlátozottságaival. „A romantikus zsenialitás a halál melankolikus vállalása, annak felismerése, hogy az öntörvényűséget óhajtó egyéniség nem tudja megvalósítani célját ezen a világon belül.” (Földényi, 1992, 193.)

Az azonosulásra épülő művészetélmény, átélés nemcsak Werther olvasmányaiban, hanem a szereplők művészi tevékenységében is megjelenik. „Lotténak van egy dala, amelyet egy angyal erejével játszik a zongorán, oly egyszerűen és átszellemülten.” Ez a kedves dal ekkor még varázserővel ragadja meg Werthert: „S hogy tudja előhozni, sokszor épp amikor már golyót szeretnék az agyamba röpíteni! Lelkem zavara és sötétje szétoszlik, és megint szabadban lélegzem” (július 16. – azaz egy hónappal a megismerkedésük után!). (39–40.) Ez a dal visszatér majd a regény vége felé (motívumok ellentétező ismétlésének sorába beépülve) Werther halála előtt, de akkor már hiába játssza Lotte, nem képes általa eloszlatni Werther halálvágyát. Érdekes az elbűvölő zongorajáték motívumának további sorsára vetni egy pillantást: Bovaryné zongorajátéka bizony már nem lesz ilyen művészi; és „Az isten háta mögött” magyar Bovarynéje pedig csak vadul és falsul kalimpál majd hangszerén.

Wether maga is keresi a művészetben az önkifejezés lehetőségét. Lotte arcképét háromszor próbálja sikertelenül lerajzolni – a kontrollálatlan azonosulás, az ítéloerő által meg nem zabolázott érzelmi kiáradás azonban megakadályozza az alkotásban. (Érdekes ezt összevetni méltó utóda, Tonio Kröger művészetértelmezésével, amely a művész-polgár dichotómia értelmezésében sem áll távol az övétől.) Végül aztán csak egy árnyképet készít róla, amelyet majd utolsó levelében Lotténak adományoz. (Ez az árnykép is egy a regény ismétlődő motívumainak sorából: Lotte sem a művészetben, sem a szerelemben nem érhető el a számára.) Nemcsak Osszián-fordításáról értesülünk, hanem megismerkedhetünk egy rajzának a leírásával, és ennek kapcsán esztétikai nézeteivel is. Kedves hársfái alatt Homéroszát olvasgatva felfigyel egy testvérpárra, le is rajzolja megkapó kettősüket, majd művével elégedetten így elmélkedik: „(...) ezentúl csak a természethez igazodom. Csak a természet gazdagsága végtelen, csak ő képi a nagy művészt. A szabályok javára sok mindent lehet mondani, körülbelül azt, amit a polgári társadalom dicséretére mondhat az ember. Aki hozzájuk igazodik, sosem fog ízléstelent vagy rosszat elkövetni, ahogyan az, akit törvény és jómód mintáz, sosem válik túrhetetlen szomszédá, különleges gazfickóvá; de viszont minden szabály, bármit mondjanak is, megöli a természet igaz érzését és kifejezését!” (16–17.)

A wertheri, szentimentális művészeteszemlélet alapfogalmai körébe tartozik a zseni áradó eredetisége és a tudós szabályszerűsége között feszülő ellentét. A helyét nem leelő főhős ezért hagyja ott az őt vendégül látó, művészi vonzalmakkal megáldott herceget. „A

hercegnek van műérzéke, és még több volna, ha az az undok tudományoskodás és a lapos terminológia nem korlátozná. Néha össze kell harapnom a fogaimat, ha forró képzettel vezetem a természetben és a művészetben, és ő azt hiszi, hogy bölcsen fején találta a szöveget, mikor valami avas műszóval közbeügetlenkedik.” (74.) Werther számára, a szentimentális személyiség számára, amint azt a szöveg oly sokszor hangsúlyozza is, az értelem előtt áll, ahhoz képest elsődleges a „szív”, az érzés, hiszen a világot és a művészetet alapvetően intuitíve, azonosuló vagy elítélő, de mindenképpen igen intenzív érzelmekkel közelíti meg. (Lásd még például a május 9-i levél végét. [73.]

Mindennek fényében talán nem is olyan meglepő, hogy Werthert, szinte a későmodern korszakot előre idéző módon, többször elfogja a kifejezhetőségben való kételkedés. Szövege az érzelmek legmagasabb hőfokán sokszor elliptikussá válik, felkiáltásokat alkalmazva a szaggatottság benyomását kelti (október 10.). Néhányszor egyenesen is megfogalmazza, hogy a nyelv lehetőségei az érzelmekhez képest végesek: „Hogy tudná a hided, halott betű feltárni ezt a virágszerű mennyei szellemet!” (szeptember 10., december 6. [57., 91.]). Bizonyos szavak, fogalmak jelentése kérdéssé lett: így az örület („És szabad ezt örületnek mondanotok, ti párnán heverészgető szokufárok! – Örület! –” november 30. [91.]) és az elmúlás: „Elmúlni? – Mi az? Megint csak egy szó! üres zengés! szívem nem érzi” (utolsó levél). (113.)

A „Werther”-ben megformált szentimentális személyiség jellemzője a rendkívül erős tudatosság, az állandó önértelmezés, önreflexió, amely a műfajban, a szinte napló-jellegetű bizalmassággal, kitárulkozással írt levelek műfajában is megnyilvánul. Werther mindent önmagára vonatkoztat: elemi igénye, hogy folyton értelmezze környezetét és önmagát, és ezen értelmezések alapvető vonatkozási pontja mindig saját énjé. (A reflektáltság itt még nem kerül ellentétbe az átéléssel, nem teszi lehetetlenné, mint Julien Sorel esetében, hanem követi, kiegészíti azt.) Egységes, teljesnek látszó világgépet alakít ki, amelyben mindennek megvan a maga helye és összefüggései. A természetet, a művészetet, a társadalmi életet, a személyiséget és a szerelmet ugyanabban az „elméleti keretben”, ugyanazon elvek segítségével értelmezi: a szabadság, teljesség, egység, végtelenség, átélés, illetve a rabság, végesség, töredezettség, hiány, szűkös polgári józanság fogalmi ellentétpárjaival. A wertheri személyiségképlet alapvető jellemzője az ellentétező gondolkodásmód. (A regényszerkezet szintjén megfelel ennek az ellentétező-motívumismétlő szerkezet.) Mindent ellentétekben, s általában végletes, feloldhatatlan ellentétekben ragad meg. „A szabály csak korlátoz, lenyesi a buja kacsokat” – mondja a fent idézett levélben (17.), s a művészet korlátatlanságát a szerelemhez hasonlítja: „Úgy vagyunk ezzel, mint a szerelemmel. Egy ifjú szív teljesen rajt csügg egy leányon (...) teljesen átadja neki magát. S tegyük fel, hogy jön egy filiszter, egy hivatalos közéleti férfiú, és azt mondja: – Kedves öcsémuram! Szeretni emberi dolog, szeressen tehát emberi módon! Ossa be az óráit, egy részük a munkára kell, a pihenőórákat aztán csak szentelje a kedvesnek. (...) – Ha az ifjú szót fogad, hasznavehető ember lesz belőle, (...) mindössze a szerelmének lesz vége, és ha művész, a művészetének. Ó barátaim! Miért tör elő oly ritkán a zseni folyama, magas hullámain miért zúdítja és ámuló lelketeket miért rendíti meg oly ritkán? – Kedves barátaim, a part két oldalán lehiggadt urak laknak, akiknek kertilakjai, tulipánágyai és káposztaföldjei tönkremennének, akik ennél fogva tudják, hogy a jövőben fenyegető veszélyt gátakkal és lecsapolással hogyan kell idejekorán elhárítani.” (17.) Nemcsak Werther egységes, kerek, zárt világgépének és tudatosságának jó példája ez a néhány sor; egyúttal gondolkodásmódjának azt a sokszor megfigyelhető sajátosságát is érzékelteti, hogy kedveli a hasonlatokat és az analógiákat, ahol a hasonló és a hasonlított értéke, szerepe egyenrangú, egyaránt fontos. Nem szillogizmusokban gondolkodik. Az irodalmi hősnek abba a típusába tartozik, amely egyből értelmezi is saját helyzetét, jellemét, életútját – ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy Goethe regénye a szentimentalizmus sokat utánzott alapműve lett. Hősünk itt, a fentebb idézett részletben tulajdon-

képpen a mű legelején előre megírja, megvilágítja saját sorsát, azt, hogy a korlátokat nem túrvén szükségképpen ki kell halnia a számára élhetetlen világból.

Goethe pedig Wertherével beleírhatja könyvébe, hogy miért válthat ki e regény és főhőse oly hatalmas ellenséges indulatokat: igen, Werther a szabályok elvetésével magát a világrendet fenyegeti: önmaga elleni agressziója irányulhatna akár Albert vagy Lotte ellen is (lásd utolsó, Lottéhoz írt levelének december 20-i részletét [101.]). Ugyanezt példázza az az esemény, amikor Werther a féltékenységből gyilkossá lett béreslegénnyel szinte azonosulva, annak védelmében szenvedélyes szónoklatot ad elő a tisztartónak (Lotte apjának), aki meghökkenve, fejcsóválva rója meg, hogy „ily módon felborulna minden törvény, megsemmisülne az állam minden biztonsága”. (95.)

Később is, máshol is elterjedt az a vélemény, hogy az öngyilkosság a polgári erkölcs, értékrend és annak intézményes meghatározói, a család, az iskola, az egyház és az állam elleni nihilista támadás. *Frank Wedekind* „A tavasz ébredése” című drámájának kamaszhősei, Wertherhez hasonlóan, de életkoruk miatt, hajthatatlanok; még kívül állnak a polgári értékrenden. A mű nemzedéki problémaként mutatja be az öngyilkosságot, kegyetlen szatírával ábrázolva a felnőtteket, tanárokat és értetlen szülőket. A bukástól való félelem miatt öngyilkossá lett fiú temetésén Hoborth (!) igazgató úr így vigasztalja a főrésztvevő papát: „Az öngyilkosság az erkölcsi világrend ellen elképzelhető legképtelenebb támadás, ugyanakkor az elképzelhető legképzibb bizonyítéka az erkölcsi világrendnek, hiszen az öngyilkos maga ítélkezik önmaga fölött az erkölcsi világrend helyett, s így maga igazolja annak igazát. (...) Sajnos, valószínűleg egyébként sem engedhettük volna át a fiút.” (*Wedekind*, 1980, 48.)

Werther mindig szembeállítja önmagát a világgal és mindig ellentétekben gondolkodik. Ennek legélesebb példája az az öngyilkosságról szóló vita, amelyet Alberttel folytat. Míg Albert a józan értelemre és a külső körülményekre hivatkozva ítélkezik, addig Werther a cselekedet belső körülményeit figyelembe vevő megértést, elfogadást követel. Kettejük ellentétét sokoldalúan építi fel a szöveg: nézeteik és életmódjuk is teljesen ellentétes, a rendszerető, ügybuzgó Albertnek udvari állása van, Werther nem képes „dolgozni”, Albert udvarias, Werther indulatos és olykor durva is: „Néha térdén állva szeretném kérni őket, hogy ne vájkáljanak olyan ötröngve saját beleikben.” – állapítja meg embertársairól, csak úgy általánosságban (február 8.). (66.)

Werther ellentételező gondolkodásmódját a forma szintje, a regény szerkezete is érzékelteti: a mű két nagy részében motívumok sokasága ismétlődik meg ellentétes előjellel. Ilyen motívumok: az évszakok váltakozása; a homéroszi, illetve ossziáni hangulat és olvasmányok; a gyönyörű diófák, amelyeket kívágnak; az első napokban megismert idilli családi kép változása: az asszony fia meghalt, férje megbetegedett, útja sikertelen maradt; a kék frakk és sárga mellény, amelyeket Werther a Lottéval való megismerkedéskor viselt, elkopott; a mű első részében kétszer is megjelenített kedves-bűvös kút helyett a második rész őszén a környéket vad árvíz árasztja el; a korábban még szerelmében bizakodó, derűs béreslegényből elkeseredett, reményvesztett gyilkos lett. („Szerelem és hűség, a legszebb emberi érzelmek, erőszakká és halállá váltak.” [93.]) Mindezek a változások az öngyilkosságot készítik elő, azt érzékeltetik, hogy Werther halála elkerülhetetlen. Az öngyilkosság előérzete és vágya pedig sokszorosan megjelenítve kíséri végig a főhős leveleit.

A művészethez hasonló, kiemelkedő és összetett szerepet játszik a szentimentális hős életében a természet. Werther a természetben is azt a teljességet és harmóniát keresi, amelyet a társadalomban nem talál, nem találhat meg. Ez a teljességvágy minden korlátot rabságnak érez (Werther vissza-visszatérő metaforája a földi létre a rabság, a börtön képe): valójában tehát nem más, mint az önfeladás vágya, hiszen az én határoaltsága teszi lehetetlenné a mindenséggel való egyeolvadást. A halálvágy már eleve, a Lottéval való kapcsolattól függetlenül adott Werther lelkében; a későbbi események csak a személyiség meglévő diszpozícióját erősítik fel. „Csodálatos: mikor idejöttem és a dombról lenéztem a szép völgybe, hogy vonzott minden körös-körül! Ott a kis erdő! – Ó, ha árnyékba omolhatnál! – Ott a hegycsúcs!

Ó, ha onnan végigtekinthetnél a messze tájon! – Az egymásba láncolt dombok és meghitt völgyek! – Ó, ha beléjük veszhetnék! Odasiettem és visszatértem, és nem találtam meg, amit reméltem. Ó, úgy vagyunk a távolsággal, mint a jövővel! Nagy, derengő egész nyugszik a lelkünk előtt, érzésünk elmosódik benne, mint a szemünk, és jaj! vágyódnunk egész lényünket odaadni, egyetlen, nagy isteni érzés minden gyönyörével telítődni. – És jaj! ha odasietünk, az Ott-ból Itt lesz, minden mindig ugyanaz, és benne vagyunk a szegénységünkben, korlátaink rabságában, és lelkünk tovább eped az ellillant enyhülésért.” (június 21. [29–30.]) Utolsó levelében nemcsak Lottétól, hanem a természettől is elbúcsúzik: „Gyászolj hát természet! végéhez közeledik a fiad, barátod, szerelmesed.” (113.)

Emellett a természet egyéb jelentéseket is képvisel a wertheri jellem számára. Ilyen például a művészihez hasonló szépség áhítatos szemléletének és a vele való azonosulásnak a vágya mellett a természetet a társadalommal szembeállító, az érzéketlen, józan és a szépségre vak társadalom elől a természetben menedéket kereső magányos hős közhellyé vált topozsa. Sok-sok példát lehet idézni a regényből erre is (például az augusztus 30-i levelet); Werther még utolsó előtti éjszakáján, az öngyilkosságot közvetlenül megelőző végső lelki fázisban is a téli éjszakában bolyong. Később megtalálják elvesztett kalapját egy szirten, egyik kedvenc helyén, amely Lotte családjának háza felé, „a hegyoldalról a völgy felé néz, és megfoghatatlan, hogy a sötét, nedves éjszakában a boldogtalan ember hogyan tudott oda feljutni, s nem zuhant le.” (112.)

*A polgári eszmék jegyében a személység szabadságára és teljes körű kibontakoztatására törekszik, de épp a polgári életforma az, ami ezt lehetetlenné teszi. „Ha látom a korlátokat, melyek az ember tevékeny és kutató erőit bilincsbe verik; ha látom, minden fáradozás mennyire csak arra irányul, hogy szükségleteket elégítsen ki. (...) Visszatérek saját magamba, és egy világot találok!”*

A természettel harmóniában élő ember a választott magányt áldásként éli meg (lásd például a legelső, május 4-i levelet). Werther társadalmi kapcsolatai meglehetősen korlátozottak. („Mindenféle ismeretséget kötöttem, társaságom még sincs.” [13.]) Vonzódik az egyszerű emberekhez, rendszeres pénzadományokkal segíti a környék szegényeit, és öngyilkossága elkövetésekor nem mulasztja el, hogy két hónapra előre gondoskodjon róluk; de néhány beszélgetéstől eltekintve tartós kapcsolatai nincsenek. Nemcsak belső hajlamai és értékrendje miatt magányos, hanem társadalmi tekintetben is köztes, illetve kívülálló helyzetet foglal el. Nem tartozik a nemesek közé: a regény sokat idézett jelenetében

kitéssékeli az arisztokrata társaságból. A polgárok értékrendjét és életmódját pedig elutasítja és megveti. („Legtöbbje munkában tölti ideje nagyobb részét, hogy megéljen, és attól a kevéstől, ami a szabadságából megmarad neki, annyira fél, hogy minden módon szabadulni igyekszik tőle.” május 17. [13.]) Nemcsak lélektani, de társadalmi regény is Goethe műve. A szentimentális hős azért is predestinált az önpusztításra, mert nincs helye a társadalomban sem; minden tekintetben feloldhatatlan ellentmondások veszik körül. A polgári eszmék jegyében a személység szabadságára és teljes körű kibontakoztatására törekszik, de épp a polgári életforma az, ami ezt lehetetlenné teszi. „Ha látom a korlátokat, melyek az ember tevékeny és kutató erőit bilincsbe verik; ha látom, minden fáradozás mennyire csak arra irányul, hogy szükségleteket elégítsen ki. (...) Visszatérek saját magamba, és egy világot találok! (...) aki látja, milyen illedelmesen nyesegeti minden tehetős polgár paradicsommá a kertecskéjét, és aztán, hogy még a szerencsétlen ember is milyen rendületlenül szuszog tova útján a terhe alatt, és valamennyinek egyformán az a vágya, hogy bárcsak egy perccel is tovább láthassa ezt a napvilágot – igen, az ilyen ember elnémul, és szintén megalkotja saját magából a világát, és boldog is, mert ember. És aztán bármilyen korlátok közt él, mindig ott őrzi szívében a szabadság édes érzését, és azt, hogy elhagyhatja ezt a börtönt, amikor akarja.” (május 22. [15.]) Amikor Werther ezt írja, még nem ismerkedett meg Lottéval; eleve paradoxonok között él; az öngyilkosság eszméje kezdettől fog-

va kíséri. Egy visszatartott örökrész ügyében érkezik a környékre, de nyilvánvaló, hogy ez csak ürügy, és valójában korábbi élete elől menekül: „Nem úgy kereste-e össze többi kapcsolatomat a sors, hogy szorongassanak egy olyan szívet, amilyen az enyém?” (9.)

Levelei címzettjéről, barátjáról, Wilhelmről semmit nem tudunk meg. Néhány esetben kikövetkeztethető, hogy milyen érveire, megállapításaira felelnek Werther sorai, de ezek szokványos tanácsok, amelyek mindig Werther életéhez kapcsolódnak. A két barát levelezése teljességgel egyoldalú. A címszereplő Wahlheim-ben (= „választott otthon”) kialakuló kapcsolatai is esetlegesek, rendszertelenek, kivéve Lottét és a gyermekeket. Az utóbbiakkal mindig azonnal megtalálja az összhangot, és a gyerekek is megbíznak benne. Partnerként kezeli a kicsiket, és a felnőttek meg is szólják emiatt. Eszményíti a gyerekeket, mert a felnőttekkel szemben a teljesség és a harmónia még el nem vesztett lehetőségét, csíráit látja bennük. (Lásd a június 29-i levelet: „az én szívemhez az egész föld kerekességén a gyerekek vannak legközelebb [...] példaképül kellene választanunk őket...” [31.]) Mielőtt a hercegnél vendégeskedik, látogatást tesz szülőhelyén, szenvedéllyel idézve fel gyermekkora emlékeit és érzéseit, majd így kiált fel: „Látod barátom, ilyen korlátozottak és ilyen boldogok voltak nagyszerű ősapáink, ilyen gyermeki volt az érzésük, a költészetük!” (május 9. [73.]) A gyermekiben – egységes világlátásának megfelelően – ugyanazt érzékeli Werther, amit a művészetben és a természetben is keres.

Teljes joggal nevezhetjük Werther világát énközpontúnak („Ha elvesztettük saját magunkat, mindenünk elveszett.” – augusztus 22. [53. Lásd még: november 26–87]), és nemcsak korlátozott és egyoldalú külső kapcsolatai miatt. Az emberek élete annyiban érdeklő, amennyiben fellelhető bennük olyan jelenség, amely saját életére vonatkozatható. Rendkívül intenzív érzelmekkel azonosul bizonyos esetekben másokkal: akkor, amikor a másikkban valamilyen tekintetben rokon lelket lát, és így az tulajdonképpen önmagával való foglalkozásának ürügyévé válik (például szeptember 4. [78.]). Ilyen eset az, amikor a féltékenységből gyilkossá lett béreslegény mellett áll ki. Ugyanilyen jellegű részvétellel és azonosulással tekint a téli táj szikláinak között virágot kereső bolondra, és ezt még inkább felerősíti az, hogy a volt írnok Lotte iránti titkolt szenvedélyébe örült bele.

A Wertherrel kapcsolatos paradoxonok egyike, hogy a mindenséget és mindent önmagára vonatkozó, önmagát a személyiség kiteljesítése érdekében középpontba állító lélek áhított vágya az énfeladás. Az én feladása valójában folytatása ennek az énközpontúságnak, hiszen a célja hasonló: a harmónia átélése. Az én feladásának terepe mind a természetben való emelkedett otthonosság, mind a művészi szépség alkotása és szemlélete, és természetesen a szerelem. Lottéval való megismerkedésekor ezt éli át a táncban: „Tudod, egész szívvel és egész lelkével benne van a táncban, egész teste egyetlen harmónia, oly gondtalan, oly elfogulatlan, mintha tulajdonképpen ez volna minden, mintha egyébként semmit sem gondolna, semmit sem érezne; az ilyen pillanatokban bizonyára minden egyéb eltűnik előle. (...) Nem is voltam már ember. Karomban tartani a legszeretreméltóbb teremtést, és röpülni vele, mint a forgószél, hogy körös-körül minden elsüllyedt...” (június 16. [25–26.]). A táncmulatságot egyébként Albert nevének említésekor villámzó zivatar zavarja szét. Később mind Werther, mind a kiadó megfogalmazza azt, hogy valamilyen titokzatos összhang állt fenn Lotte és Werther érzései és megfigyelései között. Megismerkedésük alkalmával például, a táncot követően Lotte könnyezve csak ennyit mond: Klopstock! és Werthernek azonnal eszébe villan az a nagyszerű óda, amelyre a lány gondolt. Ez az egymásra hangoltság Albert és Lotte kapcsolatában nincs jelen (például július 29. [74–75.]). Lelki rokonságukat erősítheti az, hogy Lotténak az anyja, Werthernek pedig az apja halt meg; az árvaság mindenképpen hozzájárul érzékenységéhez is. Az énfeladás beteljesülés: ezt látja Werther az öngyilkosságban, ezzel a tudattal pusztítja el önmagát akkor, amikor megbizonyosodott róla, hogy Lotte szerelemmel szereti. A tett végrehajtásához az utolsó lökést, indítékot adja meg Lotte csókja: „Akkor kellett volna meghalnom. Ó, te angyal! legelőször, legeslegelőször izzott át teljes bizonyos-

sággal minden csontomon-velómön a gyönyör: Lotte szeret! szeret! Még ajkamon ég a szent tűz, mely a tiédből áradt, új, meleg gyönyörűség a szívemben.” (utolsó levél [113.]) A halál így beteljesüléssé válik: „Előremegyek! (...) míg majd megjössz te is, és eléd rö-pülök, és megragadlak, és örök ölelésben melletted maradok a Végtelen színe előtt.” (114.) Lotte több mint egy évvel korábban, a kert számukra legkedvesebb zugában, egy holdfényes éjszakán így előlegezte ezeket az érzéseket: „Sose tudok holdfényben sétálni, soha anélkül, hogy eszembe ne jutnának a halottaim, hogy ne érezném a jövőt, a halált. Megmaradunk! – folytatta a legnagyobb szerűbb érzés hangján. – De Werther, megtaláljuk-e újra egymást? megismerjük-e újra? mit sejt? mit gondol?” (szeptember 10. [57.])

Hozzátartozik a wertheri érzékeny személyiséghez, hogy a teljességet keresve egy fennkölt, eszményítő magánmitológiát alakít ki, átértelmezve a vallásosság hétköznapi-polgári gyakorlatát. Az emberek nagy-nagy többségével ellentétben nem látja vigasznak a vallást, de ezt a krisztusi passió motívumait önmagára vonatkoztatva fogalmazza meg (keserű pohár; Éli, Éli, lamma sabaktáni!; november 15. [85–86.]) Nem csupán nyelvhasználatára jellemző a transzcendens fogalmainak, képeinek alkalmazása, hanem – filozofikus hajlamának megfelelően – elvontan is megfogalmazza teológiája gondolati pilléreit: „a leked tükrözi a végtelen Istent!” (május 10. [11.]). Augusztus 18-i levele fejt ki a legrészletesebben: a természet végtelenségében saját istenülését érzi minden porszem, így az ember maga is.

Werther vallásos hite panteista: „Mert a gyógyító gyökérbe, a szőlő könnyeibe vetett bizodalom mi más, mint a benned való bizodalom, hogy mindenbe, ami bennünket körülvesz, gyógyító és enyhítő erőt rejtettél, melyre minden órában rászorulunk?” (november 30. [90.]). Hite szerint a halál hazatérés a mennyei atyához, és öngyilkos tette elkövetését ennek a gondolatnak a szellemében, rendkívül színpadias módon rendezi meg és dokumentálja is levelében: Albert Lotte által átadott pisztolyainak megérkezésekor kenyert és bort hozat, majd a karácsony beköszöntét kívárva, pontban éjfélkor lövi főbe magát. Bizonyos értelemben még szörnyű szenvedésében – szobáját vér öntötte el, agyveleje kilocsant – is teljesség látható: pontosan 12 óra múlva hal meg.

A wertheri szentimentális személyiségről megállapított jegyek sok tekintetben általánosíthatók az öngyilkosság irodalmi ábrázolásának más példáira is. Noha nyilvánvalóan beszélhetünk az önpusztítás különféle típusairól, felállíthatnánk az öngyilkosság többféle tipológiáját, azonban az mindenképpen tény, hogy az öngyilkosság szélsőséges, radikális tett. Az öngyilkos már nem keres és nem köt kompromisszumot; Wertherhez hasonlóan immár csak saját tettének teljességét akarja.

A szentimentális személyiség nem a mérték, nem a szabálykövetés és nem a kompromisszumok embere. Sőt, jelleme egyik leglényegesebb vonása, hogy környezete szokásait és törvényeit el nem ismerve szembeállítja önmagát a világgal, ebben az ellentétben definiálja, építi fel és éli meg identitását; majd magára marad, felismeri idegensége-kívülállása megmáshatatlanságát, szükségyszerű voltát és (esetleges) öngyilkosságában azt a korlátatlanságot, teljességet keresi, amelyre élete során hiába áhítozott. „Ez az abszurd szenvedély eleve magában hordja szükségképpen következményét.” (Walkó, 1998, 18.) A wertheri jellemképlet nem 18. századi furcsaság; manapság is élő attitűdök együttese ez. A vele való foglalatosság, a róla való gondolkodás során emberismeretünk gazdagodik, önmagunkkal nézünk szembe.

### Sylvia Plath: ‚Az üvegbura‘

*Egyáltalán nem voltam biztos. Honnan tudhattam  
– az iskolán, Európában, valahol, akárhhol –, nem  
ereszkedik-e rám fojtogató levegőjével ismét az üvegbura?  
(Plath, 1987, 239.)*

Ha nevet kívánnánk adni az öngyilkosság-ábrázolás azon típusának, amelyet *Sylvia Plath* regényében megfigyelhetünk, akkor a wertheri szentimentális-metafizikus típussal

szemben bizvást nevezhetnénk e művet a patológikus típus képviselőjének. Itt szó sincs „elméleti megalapozásról”, elvszerűségről, teljességre törő világrépről és érzésvilágról. Ellenkezőleg: az öngyilkosság itt nemcsak értelmezés nélkül marad, hanem értelmezhetetlennek, megmagyarázhatatlannak mutatkozik a környezet és az „elkövető” főhős számára egyaránt; az üvegbura bármikor, bárhol visszajöhet. Amikor a főhősben az önpusztítás vágya megerősödik, nem Osszián olvasására tér át sőt olvasásra is egyre kevésbé képes. „Anyám szennylapnak nevezte az ilyen újságokat, ahol csupa helybeli gyilkosságról, öngyilkosságról, verekedésről meg rablótámadásról olvashat az ember, és majdnem minden oldalon van egy félmeztelen nő, kivágott ruhájából előbukó mellekkel, keresztbe rakott lábakkal, hogy a harisnyakötőjéig belátni. Nem is tudom, miért nem olvastam soha ezeket az újságokat. Most, ha valamit olvasni tudtam, hát kizárólag ilyesmit.” (139–140.)

A főszereplő-narrátor, Esther Greenwood írói ambíciókat dédelget, egy divatlap pályázatát megnyerve kerül egyhónapos gyakorlatra New York-ba, de – az önmagára mindvégig reflektáló, az utolsó pillanatig író Wertherrel ellentétben – nem ír, csupán olvas. Kisvárosi otthonába visszakerülve belefog ugyan egy önéletrajzi fogantatású regénybe („Szirupos tehetetlenség ömlött el Elaine tagjain.” [124.]), de ebből mindössze néhány mondat készül el, mert „élmények” hiányában nem tudja folytatni. Valójában nincsenek érzelmi kapcsolatai, élményei hiány-élmények („képtelen voltam bármit érezni. (...) Az üvegbura levegője présbe fogott, moccanni se tudtam” [186.]). Krízise fokozódásakor azután elveszti olvasási és kézírásai képességét is. Korábbi aktivitása, ösztöndíjai, tanulmányi és szépirodalmi sikerei elfojtási mechanizmusokként működtek; a karrier készítésének, a külvilág elvárásainak, a kívülről kapott feladatoknak való megfelelés kényszerre fogta össze személyiségét. Amíg voltak pontos és egyértelmű feladatok, olykor bármily nyomasztóak is (például a fizikaszeminárium), addig volt képes teljesíteni, aktivizálódni, mozogni. (Fabó, 1987, 126–127.) Esther magánya már az üvegburán kívül sem termékeny, alkotó magány.

Noha már Werther alakjában, utolsó napjaiban is felsejlett az örület közeledése („olyan állapotban vagyok, amilyenben azok a szerencsétlenek lehetnek, akikről azt hitték, hogy gonosz szellem hajszoja őket. Néha belém markol valami; nem félelem, nem vágyakozás – valami belső tombolás, amely széttépéssel fenyegeti szívemet, marokra fogja torkomat. Jaj, jaj!” (december 12. [Werther, 97.]), az ő esetében a megőrülés mégsem következik be. A reménytelen szerelembe belebolondult írnok sorsának a sajátjára vonatkoztatása azt mutatja, hogy Werther legfeljebb abban az esetben örülne meg, ha valamilyen ok miatt lehetetlenné válna számára az öngyilkosság. Erős és egészséges személyiség, belső erejét jelzi elszántsága, az a könyörtelen céltudatosság, ahogyan tettét elvégzi. Esther esetében a helyzet fordított: egy felbomló, beteg személyiség az, amelyik a pusztulásba menekülne.

Sylvia Plath regényének nincs egy olyan határozottan körvonalazott elbeszélői szituációja, mint Goethe művének, melyben a főhős leveleit és a kiadó kommentárjait olvashatjuk. Az egyes szám első személyű én-elbeszélői forma azonban hasonlóan erőteljes, karakteres; a főhős gondolatfolyamát olvassuk, s mindez másféle nézőpontból elbeszélhetetlen volna. Míg Werther levelei általában szinte egyidejű, közelmúltbeli eseményekre vonatkoznak, addig Esther emlékező gondolatfolyama hosszú-hosszú időtávot fog át egy utólagos elbeszélői pozícióból visszatekintve, a hathónapos gyógykezelés végétől. Élményeit közvetlen egyidejűséggel nem reflektálja, az adott belső pozícióban, az összeomlás és a gyógykezelés időszaka alatt lehetetlen számára a megértés, az önértelmezés – és utólag is kevésbé lehetséges. A visszatekintő emlékezés elbeszélés módjának gesztusa a megértés keresését jelenti ugyan, de a létrejövő szöveg mégsem tartalmaz olyan önértelmező gondolatokat, amelyek a tettek és események okait, mozgatórugóit megvilágítanák. Az elbeszélői tudat önmagát zavartnak, zavarosnak mutatja, az ideggyógyintézetben homályos képzelgéseit, gyanakvásait, hallucinációit vannak. Werther tiszt-

tázza a maga érzéseit és gondolatait, és ezekkel vitázni lehet – Esther mondatain legfeljebb szánakozhatunk vagy dühönghetünk; neki nem lehet Albertje. „Az üvegbura’ vissza-visszatérő motívuma a tükör: Esther tehetetlenül, passzívan szemléli önmagát. Wertherrel ellentétben számára a világ nem alkot értelmezhető rendet: „kibámultam a vonatablakon. Óriási szemétkerakodóként repültek odakint a connecticuti mocsarak és hátsó udvarok, véletlenszerű, egymással semmiféle kapcsolatban nem álló töredékek.” (116.)

Az önmagát értő, belső életét tekintve aktív és határozott Wertherrel szemben Esther valamilyen érthetetlen, átláthatatlan erő passzív kiszolgáltatottja. „Állítólag életem legszebb napjait éltem. (...) Csak hát én éppen hogy nem tartottam a kezemben semmit, még önmagam sem. Szállodámból elbukdácsoltam a munkahelyemre, az estélyekre, az estélyekről vissza a szállodába, onnan megint munkába: akár egy kótyagos trolibusz. (...) Nagyon-nagyon csendesnek és üresnek éreztem magam, akár egy tornádó magja, ahogy csak sodródik kábultan a körülötte tomboló pokoli zúrzavar legközepén.” (6–7.) Énje széthullását, határainak bizonytalanná válását érzékelteti az az elidegenítő fogalmazásmód, ahogy testéről beszél: „Dr. Gordon a jobb oldalamon lecsüngő kéz után nyúlt, és megrázta.” (134.); „Lenéztem a sárga lábakra, ahogy kilógtak a rám adott idegenszerű fehér selyempizsamából.” (174.); „Akkor megértettem,

*Tette Wertherével épp ellentétes irányú, nem kereső azonosulásra tör; hanem menekülésre a puszta megszűnésben. Amíg Werther sokat értekezik az önpusztítás okairól és céljairól, megalkotja saját öngyilkosságának elméletét (például az Alberttel e témában folytatott vitában), addig Esthernek nincs semmiféle elmélete, viszont a gyakorlati kivitelezés módozatait és lehetőségeit megszállottan kutatja.*

hogy a testem minden lehetséges kis trükköt felvonultat, például, hogy a kezeim a döntő pillanatban elernyedjenek, és ez aztán mindig megmenti testemet, holott, ha kizárólag rajtam áll, már rég halott vagyok.” (162.) Míg Werthernél nem lényeges a test, „Az üvegbura’-ban elszakadt a lélektől, kikerült a személyiség irányítása alól. A test egy másik értelemben is problémává lett, ugyanis a szerelem helyébe a szexualitás lépett.

Esther a határozott Wertherrel ellentétben tehetetlen. Igazi célja, amely mellett valódi belső elkötelezettséget érezne, nincsen. Az elmélyedő önreflexiót és a kifelé irányuló aktivitást igen gyakran a képzelgés helyettesíti nála. Életpálya-lehetőségek, tevékenységek sokaságát képzelel el egymás után (bejárja Európát, szeretője lesz, előre megírja

záródolgozatát a „Finnegans Wake’ ikerszimbolikájáról(!), kihagy egy évet az iskolában, közben beáll fazekastanulónak, vagy elmehetne Németországba pincérnőnek), de nem tud választani, mert szabadon kellene választania. Ebből azután önértékelési zavarok fakadnak, és végül azt veszi számba, hogy mi mindennek nem ért. Egy frissen olvasott novella hatására, látomászerűen, szimbolikusan képzelel el helyzetét: „Láttam magam, ahogy ott ülök a fügefafaág hajlatában, és éhen halok, pusztán azért, mert nem tudok dönteni, melyik fügéért is nyújtsam a kezem. Kellott volna mindegyik, de ha valamelyiket választom, ez azt jelenti, hogy a többit elveszítem, és ahogy ott ültem, tanácstalanul habozva, a fügek egyszerre ráncosodni kezdtek, feketedni, és egyik a másik után pottyant le a földre, a lábam elé.” (81.) New York-ba kerülve nem tud mit kezdeni a rászakadt lehetőségekkel. Lebénulva, bábként engedelmeskedik annak, akivel utoljára beszél: így viszi el Doreen nevű kolléganője a hivatalos programok helyett különféle vad murikra. „Mikor Doreen elment, elgondolkoztam, miért van, hogy már nem vagyok képes végigcsinálni, amit tennem kellene. Ettől elszomorodtam, elfáradtam. Majd azt kérdeztem magamtól, miért nem vagyok képes legalább arra, hogy fejest ugorjak abba, amit nem szabadna tennem, úgy, mint például Doreen, és ettől még szomorúbb és még fáradtabb lettem.” (34.)



Esthert nem jellemzi az azonosuló feloldódás vágya, mivel személyisége, teste és lelke határait, kontúrjait bizonytalannak, elmosódónak érzi. („Egy másik énem közben nagy messziről nézte, ahogy ott ülök a teraszon, két deszkaburkolatú fal, egy bokor meg a nyírfacsoport és az élősövény között, és icipici vagyok, akár egy baba a babaházban.” [ (123.)] Határainak ezt az elmosódottságát érzékelteti talán az evés mint pótcselekvés, illetve az étkezésben tanúsított hihetetlen mohósága is (3. fejezet). Ez azután később ellentétébe fordul: válsága legmélyebb pontján a lány már szinte enni se, nyelni se képes. Érdemes összevetni a Werther táncjelenetével Esther és Marco tangóját: Lottéék euforikus önátadásával szemben Esther csak hagyja, hadd sodródjon, pusztán csak engedi, hogy mozgassák, mint egy akarattalan bábót. (111.) Míg Goethénél a táncjelenet könnyes kézcsókba torkollik, Esthert – aki hiába várja, hogy elveszítse végre szüzességét – a partnere ringyónak titulálja és megveri. Öngyilkosságát is úgy követi el, önmagától olyannyira elidegenedve, mintha valaki más ellen tenné: „Úgy éreztem, mintha az, amit meg kellene ölnöm, nem itt lenne, ebben a bőrben, sem a hüvelykujjam alatt lüktető kék erekben, hanem valahol mást, mélyebben, rejtettebben, ahol sokkal nehezebb megtalálni.” (150.)

Tette Wertherével épp ellentétes irányú, nem kereső azonosulásra tör, hanem menekülésre a pusztá megszűnésben. Amíg Werther sokat értekezik az önpusztítás okairól és céljairól, megalkotja saját öngyilkosságának elméletét (például az Alberttel e témában folytatott vitában), addig Esthernek nincs semmiféle elmélete, viszont a gyakorlati kivitelezés módozatait és lehetőségeit megszállottan kutatja. Képtelenül groteszk, fájdalmasan komikus, ahogyan képzelegve sorra veszi, sőt próbálgatja az emeletről való kiugrást, a harakirit, a zsiletpengét, a vízbefúlást, a pisztolylövést, és felakasztani is hiába próbálja magát anyja pongyolájának selyemzsinórjával. Csoda, hogy végül képes végrehajtani tette, annyira tehetetlen: „csuklómon olyan fehérnek, olyan védtelennek látszott a bőr, hogy képtelen voltam rászánni magam (...) Talán, ha a tükörben nézném végig, az olyan lenne, mintha valaki más csinálná, egy könyvben vagy egy színdarabban. Csakhogy a tükörben látható személy béna volt, és sokkal butább, semhogy valamit is képes lett volna megtenni.” (155.) „Vártam, mintha a tenger dönthetne helyettem.” (155.)

Az a természetélmény, amely Werther panteizmusában megfigyelhető, sőt általában a természettel való kapcsolat mint olyan, a legmesszebbmenőkig hiányzik Sylvia Plath regényéből. A mozifilmekben „nagyon-nagyon zöld fák hajlonganak, vagy rettentő-sárga búzatenger hullámzik, vagy borzasztó-kék óceán sok-sok mérföldnyire, ameddig csak a szem ellát” – persze technicolorban! (68.) Mintha Esther vezetőneve is (Greenwood = zöld erdő) a regénynek ehhez az ironikus rétegéhez tartozna. A természeti környezet helyett viszont műanyagok és kihívóbbnál kihívóbb giccstárgyak képeit láthatjuk. Miután egy hatásos jelenetben Esther a szálloda (a neve: Hotel Amazon!) teraszáról kiszórja összes ruháját a szélbe, New Yorkból üres bőröndjében néhány gyümölcs és egy könyv mellett csak egy valamit visz haza: „egy fehér plasztik napszemüvegtokot, melyre színes kagylókat, érmeket és zöld plasztik tengeri csillagot varrtak”. (7, 17.) Amikor pedig mégiscsak megjeleníti a természetet, valamiféle hideg érzéketlenséggel, egykedvű távolságtartással ábrázolja azt: a nap „nem emelkedett magasabbra. Ott függött a dombok megkövült hullámain, mint valami érzéketlen sarkpont, mely nélkül a világ nem létezhetne”. (101.) Később, egy tengerparti kirándulás alkalmával így beszél: „Az egész táj – strand, szárazföld, szikla, tenger – vibrált a szemem előtt, mint valami színpadi kulissza. Azon tűnődtem, hol van vajon az űrben az a pont, ahol az égnek ez az ostoba festett kékje feketébe csap át.” (160.)

Esther a halált végleges lezárásnak látja, nem hisz semmilyen túlvilágban, azonosuló feloldódásban, wertheri megmaradásban és találkozásban. A vallásos hit csupán mint felekezethez tartozás jelenik meg, sokszor meglehetősen ironikus fénytörésben: „Az utóbbi időben magam is azon töprengtem, ne térjek-e át a katolikus hitre. Tudtam, hogy a katolikusok halálos bűnnek tartják az öngyilkosságot. De ha ez így van, talán értik a mód-

ját, hogy ebbéli szándékomtól eltérítsenek. Persze, nem hittem én a halál utáni életben vagy a szeplőtelen fogantatásban, az inkvizícióban vagy a kis majomarcú pápa csalhatatlanságában, se más ilyesmiben, de hát a papnak ezt nem kell az orrára kötni, elég, ha a bűnömre koncentrálok, s akkor majd segíthet, hogy megbánhassam. A baj az volt csupán, hogy egyetlen egyház, még a katolikus se tudja teljesen kitölteni az ember életét. Tökéletesen mindegy, mennyit térdepelünk és imádkozunk napjában, a háromszori étkezés továbbra is elkerülhetetlen, csakúgy, mint az, hogy valami állásunk legyen, és a világban éljünk. (...) Biztosra vettem, hogy a katolikus egyház nem vesz fel rendjeibe örült apácákat.” (166–167.) Nem is lenne kivel találkoznia a túlvilágon: míg Werther abban bíz, hogy az öröklétben egyesülhet Lottéval is, akit a földi létben nem nyerhetett el, addig Esther az emberi kapcsolatok elől a semmibe futna el. „Egyszer még az unitárius lelkeszt is odarángigálták nekem, akit pedig végképp ki nem állhatok. Egész idő alatt borzasztó ideges volt, és láttam rajta, komplett örültnek tart, mert olyat mondtam neki, hogy hiszek a pokolban, és hogy némelyeknek, mint például nekem is, már a halál előtt a pokolban kell élni, kiegyenlítésül azért, hogy később ez kimarad nekik, mert nem hisznek a halál utáni életben, és hogy a halál után csak az történik az emberrel, amiben hisz.” (202–203.)

Ebből a regényből, Esther életéből fájdalmasan hiányzik a szerelem. Hiányát a legerőteljesebben Esther deflorációs komplexusa érzékelteti. Az embereket két csoportra osztotta: „akik lefeküdtek már valakivel és akik nem, és ez volt számomra az egyetlen valóban lényeges megkülönböztető jegy ember és ember között.” (86.) Első udvarlójától azért idegenedik el, mert az „ártatlannak” színlelte magát, miközben egy pincérnővel volt vagy harmincszor szorosabb kapcsolata. A kollégiumban és Doreen bulijain kívülálló, és mindig olyan fiúk maradnak neki, akik valamilyen szempontból „hibásak”, rondák vagy túlságosan alacsonyok. A New Yorkban megismert Konstantin, miután meghallgatták összes balalajka-lemezét, ruhástul alszik mellette reggelig. Ericnek, akivel nyíltan tud beszélni erről a témáról, megjegyzi, „hogy talán nem ilyen unalmas, ha az ember szereti is a nőt, Eric azonban azt felelte, ilyenkor meg az rontaná meg az érzést, hogy az embernek arra kell gondolnia: ez a nő is ugyanolyan állat, mint a többi, ezért hát ő a maga részéről soha nem fekszik le majd azzal, akit szeret. Ha szüksége lesz valakire, elmegy egy kurvához, a szeretett nőt pedig kihagyja ezekből a piszkos ügyekből.” (83.) Végül Irwin, egy nőcsábász matematikaprofesszor veszi el szüzességét. Az élmény traumatikus, nemcsak azért, mert Irwin lakásában is feltűnnek a gyűlölt algebrai képletek, hanem mert olyan heves vérzés követi, hogy Esther kórházi kezelésre szorul. Fontos szerepet játszik egy újságcikk is, amit anyja vágott ki neki a Reader’s Digest-ből („A szüzesség védelmében’), s küldte utána New Yorkba: „Mármost, úgy találtam, hogy a cikk minden tényezőt tekintetbe vesz, csak épp a lány érzéseit nem.” (85.) Szerelem helyett csak szexualitás van: vagy féktelen tobzódás, vagy mellébeszélés, didaktizálás, tabuk formájában. Esther mint nő sem találja meg önmagát. Ennek az is oka, hogy a környezete által példaként, mintául állított női szerepek elfogadhatatlanok számára. Irtózott a hagyományos, családjának, háztartásának élő, személyiségét feladó nő életmódjától, de bizalmatlanul és félelemmel szemléli a „független nő” életformáját is, amelyet képtelen megteremteni. Miután pedig orvostanhallgató udvarlója végignézet vele egy szülést meg egy csomó lombikban konzervált embriót, azt is elképzelhetetlennek tartja, hogy valaha anya lesz: „Ha egész nap egy kisbabával kellene bajlódnom, meg is örülnék.” (221.)

A Werther-féle nagyszabású egoizmus azért sem alakulhatott ki benne, mert környezetében nem lát olyan értéket és olyan személyiséget, amellyel és akivel maradéktalanul azonosulni tudna. Valójában nem volt kit szeretnie, kapcsolatai azért végződnek kudarcra, mert nincsenek körülötte formátumos, szerethető és szeretni tudó emberek. Apja – ebben Wertherhez hasonló – gyerekkorában meghalt, még meg sem gyászolta. Az öngyilkossági kísérletét megelőző napon sokáig keresi apja sírját. „Most egyszerre furcsá-

nak éreztem, hogy amióta itt fekszik a temetőben, egyikünk se látogatta meg apámat. (...) Eszembe jutott, hogy eddig még soha nem sirattam meg az apámat. Anyám se. Mosolyogva mondta, milyen kegyes volt apámhoz a halál (...) Arcomat a sima márványlapra hajtottam, belezokogtam vesztésem kínját a hideg, sós esőbe. Mindig én voltam apám kedvence, úgyhogy természetesnek látszott, hogy magamra vegyem a gyászt, amit anyám sose viselt igazán”. (167–169.)

Esther öngyilkossági készletének felerősödését az elfojtott lelki tartalmak, a mélybe lenyomott traumák is okozzák. Ezen elfojtások közül az egyik az apa hiánya. A tudat felszínére kerülését, más elfojtásokhoz hasonlóan, a New York-i utazás, a megszokott környezetből és rendből való kilépés segíti. A tizenkilencéves, magányos lány nem tud elég erős lenni elviselésükhöz, a szembenézéshez. Anyja számára öngyilkossága és ideggyógyintézeti kezelése egyszerűen csak szégyellni való vád: „Ilyet tettem vele. Ennek ellenére anyám nyilvánvalóan eltökélte, hogy megbocsát.” (236.) A rózsákat, amelyeket a születésnapjára hoz, Esther a szemétkosárba vágja. Az anyával kapcsolatban még gyilkossági képzetek is felmerülnek benne. „Anyám ködös fadarabból szunnyadó, középkorú asszonnyá változott, szája nyitva, torkából horkolás tört fel. A röffenések idegesítettek, és volt egy pillanat, amikor már azt képzeltem, hogy csak egy módon vehetek véget neki: megragadom azt a bőr- és izomköteget, ahonnan a zaj jön, és addig tekerem, amíg el nem hallgat.” (126.)

Esther Greenwood hosszú visszaemlékezése, kálváriájának végigkövetése nem világít meg semmit. Nem tisztázza tettének okait, nem magyarázza meg személyisége mozgatórugóit, nem értelmezi kapcsolatait természetét. A szöveg egyszerűen csak oda van téve, mint egy súlyos, mozdíthatatlan kő. „Talán a feledés jótékony hóhullása elcsitítja, elfedi majd ezt is. De hiába. Ez is az én részem. Az én tájam.” (236.)

### Javasolt tételek

1. A szentimentális személyiség rajza. Goethe: *Werther*.
2. Társadalom és egyén viszonya a *Werther*ben.
3. Regényszerkezet és személyiségrajz. Werther öngyilkosságának értelmezése a regény elemzése alapján.
4. Beteges vagy érzékeny? Esther Greenwood jelleme, személyisége és világlátása Sylvia Plath *Az üvegbúra* című regényében.
5. A nagyvárosi elidegenedés rajza. Sylvia Plath: *Az üvegbúra*.
6. Werher és Esther – két különböző személyiség hasonló elhatározása két különböző korszakban, két különböző élethelyzetben
7. Az öngyilkosság a Bibliában. Bibliai alakok öngyilkossága (például Sámson, Saul, Júdás, Jézus). Az öngyilkosság vallásos megítélése (például Jób könyve, apostoli levelek, Szent Ágoston).
8. Az öngyilkosság méltósága. Antik öngyilkosok (pléldául Lucretia, Dido, Seneca). Az öngyilkosság megítélése az ókori filozófiai irányzatokban. Az öngyilkosság propagálása: Seneca 70. levelének értelmező bemutatása.
9. Félreértés és öngyilkosság. *Piramosz és Thiszbe, Rómeó és Júlia*.
10. Pusztító és önpusztító szenvedély. Racine *Phaedrájának* bemutatása
11. Az öngyilkosság mint műtárgy. A téma megjelenése Kleist életében és műveiben.
12. Üdvözült vágy. Szentimentális és romantikus művek öngyilkosság-ábrázolása.
13. „Az önkéntes halál intézete”. Az öngyilkosság ábrázolása Maupassant *A könnyű halál* című elbeszélésében.
14. Öngyilkos nők – miért váltak áldozattá? Emma Bovary és Anna Karenina öngyilkossága.
15. Az öngyilkosság mint a szatirikus társadalomkritika eleme. Frank Wedekind *A tavasz ébredése* című művének bemutatása.
16. „a pisztoly nyilván véletlenül elsült...”. Hedvig öngyilkosságának okai és hatásai Ibsen *Vadkacsa* című művében.
17. „...csak vonszolom az életemet, mint egy végtelen uszályt...”. Az öngyilkosság kísértése Csehov drámáiban.
18. „kiterítenek ügyis”. Az öngyilkosság motívumai József Attila költészetében.
19. A továbbélés mint paradoxon Auschwitz után. A kérdéskör bemutatása Primo Levi és / vagy Jean Amery és / vagy Tadeusz Borowski és / vagy Kertész Imre művei alapján.
20. „Kéz a kézben, leugrottunk volna az Eiffel-toronyról, az elsők közt. Akkor még voltunk valakik. Most már késő. Föl se engednének.” Elhalasztott és sikertelen öngyilkosságok szerepe Samuel Beckett műveiben.
21. Az abszurd és az öngyilkosság. Albert Camus *Sziszüphosz mítosza* című művének bemutatása.
22. Öngyilkosság-ábrázolások a festészetben – szabadon választott művek elemzésével.

## Irodalom

### Általános művek

Balota, Nicolae (1979): *Abszurd irodalom*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Durkheim, Émile (1967): *Az öngyilkosság*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

Földényi F. László (1992): *Melankólia*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Musil, Robert (2000): Az erkölcsstelen és a beteges a művészetben. In: *Esszék*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony.

Zonda Tamás (1991): *Az öngyilkosság kultúrtörténete*. Végeken Alapítvány, Budapest.

Wittkower, Rudolf – Wittkower, Margot (1996): *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Osiris Kiadó, Budapest.

### A Werther vizsgálatához

Goethe (1963): Werther szerelme és halála. In: *Goethe válogatott művei. Regények I.* Európa Könyvkiadó, Budapest.

Stendhal (1967): *A szerelemről*. Gondolat, Budapest.

Walkó György (1978): *Az ismeretlen Goethe*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

Wéber Antal (1981, szerk.): *A szentimentalizmus*. Gondolat, Budapest.

### Az üvegburához

Fabó Kinga (1987): Skizofrénia és nyelv. In: *A határon*. JAK Füzetek 31. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

Plath, Sylvia (1987): *Az üvegbúra*. Európa Könyvkiadó, Budapest.



A TYPOTEX Kiadó könyveiből

## A gyász ábrázolása és kifejezése az irodalomban

*A gyásznak épp azért alakul ki rendje, rítusa, szertartása, hogy az alkalmi jelenséget fölemelje az általános emberi, a hétköznapit az ünnepi szintjére, s talán azért is, hogy az első, kilátástalannak érzett időkben bizonyos viselkedésmintákkal segítséget adjon a továbbéléshez.*

Az élethez és halálhoz való személyes viszony megszabja a gyász milyenségét is. Ezt nyilvánvalóan befolyásolja a kor és a gyászoló világképe, hisz az élet-halál viszonya, illetve a halál utáni állapotról való elképzelés eldöntheti, hogy miért is gyászolunk, mi is áll a veszteséghélmény középpontjában. Antigoné számára a testvére temetése azért válik olyan fontossá, mert nem akarja megszegni az „istenek nem változó / Íratlan törvényét”, amely a halott eltemetését rendeli. A halál elfogadható, mert van utána másfajta lét, a gyász és kinyilvánítása a temetésben az ebbe a másfajta létbe való át-kísérés, tehát feltétele a továbbélés erőt adó hitének:

Megyek tehát, s számomra egy remény maradt:  
Hogy kedvesen fogadnak ott apám s anyám,  
S kedves testvérem kedvesen fogadsz te is,  
Hiszen mikor meghaltatok, saját kezem  
Megmosdatott, s adott rátok halotti díszet,  
S a sír fölött áldoztam is, Polüneikész,  
Azt is, mit szenvedek, teérted szenvedem...

*Arany János* 'Tetemrehívás' című balladájában az idősebb Bárczi gyásza a gyilkos szívos keresésében teljesedik ki; az apa az „ősi vér” „bosszúlatlan” kiontásába nem tud belenyugodni. Az ő számára a testtel való méltó bánásmód teljesen érdektelen:

Kastélyába vitette föl atyja,  
Ott letevék a hús palotán;  
Ki se terítetté, meg se mosatja:  
Vérben, ahogy volt, nap nap után  
Hever egyszerű ravatalán.

Egyetlen szempontból válik fontossá a test, mint bűnjel, mint bosszúállás eszköze. Az öreg Bárczi számára a halál elfogadhatatlan, mert az ősi név meggyalázását látja benne:

Bosszúlatlan nem foly ez ősi vér;  
Ide a gyilkost! ... bárha pecsétem  
Váddal az önnön szívemig ér...

Ugyanakkor az ő hiányérzetének is szüksége van valamiféle szertartásra: s a gyász egy különös szertartásban, a tetemrehívásban nyilvánul meg, melynek körülményei ugyanolyan ünnepélyesek, mint egy temetésé.

Mindannyiunkat érintő eseményként való tudatosítása előfeltétele a saját halál elfogadásának, a saját halál lehetőségének tudatában lenni pedig megbékülő gyászt eredményez.

„...Isá, és nüm idzsdzs embër múlchotjá ëz wermüt, isá, mënd ozchuz járou wodzsmuk.” – mondja a ‚Halotti beszéd’, s ezzel egyrészt föloldja a közös sorsban az egyedül maradás traumáját, másrészt a majdani találkozás reményével elveszi a veszteség véglegességének fájalmát. „Mind meghalunk egyszer. Mért ne igyekeznék? – mondotta (Geraszim), s ezzel azt akarta kifejezni, hogy azért nem bánja a sok fáradságot, mert egy haldoklóért fáradozik, s azt reméli, hogy annak idején majd lesz, aki őérette is fáradozzék” (*Lev Tolsztoj: ‚Ivan Iljics halála’*). Ami a parasztleány számára nyilvánvaló és egészséges viszonyulást ad a haldoklóhoz, az a halál elfogadása, s éppen ebben különbözik attól az Ivan Iljicstől, aki „a szillogizmus példáját: „Kaj ember, az ember halandó, tehát Kaj halandó – világeletemben csak Kajra nézve tekintette érvényesnek, és semmiképp sem önmagára nézve”.

Nagyban befolyásolja a gyászélményt az is, hogy kit veszítettünk a halottban, s hogy milyen körülmények között történt a halála. Az ‚Omagyar Mária-siralom’ Máriaja elsősorban anyaként sirat, a gyermeke elvesztését kéri számon, s – szemben például *Jacopone da Todi* ‚Stabat mater’-ével – az anyai veszteséget a költő nem akarja feloldani az üdvösség reményével. *József Attila* ‚Kései sirató’-jában az anyával való rendezetlen érzelmi viszony a – egyébként a gyászban nagyon gyakori – büntudatban jelentkezik:

Ettelek volna meg!... Te vacsorádat  
hoztad el – kértem én?  
Mért görbitetted mosásnak a hátad?  
Hogy egyengedsz egy láda fenekén?

Elektra számára azért elfogadhatatlan apja, Agamemnón halála, mert hőshöz méltatlan módon, aljas gyilkossággal történt. A lányban ezért a gyász helyébe a bosszúállás vágya lép, a természetellenes halál egészségtelen gyászreakciót von maga után:

... az ellenségeinknek azt  
könyörgöm, hogy tűnjék fel bosszulód, apám,  
s a gyilkolókat jog szerint gyilkolja le.  
Kimondom ezt: a jókivánságok között  
az ő fejükre ezt a szörnyű átkomat; ...  
Én gyász-italt csak ily imákkal önthetek...  
(*Aiszkhülosz: Áldozatvivők*)

Kurátor Zsófit *Németh László* ‚Gyász’ című regényében eleinte méltósággal tölti el, vigasztalja a gyászoló szerep: „Haj, haj, csak az ő ura el ne ment volna arra a vadászatra, most ő is másutt lenne. (...) Még jó, hogy a Sanyika megmaradt neki, s mintegy hálából, hogy él, lehajolt a gyerekekhez (...) Meg is lesz az ő fiának mindene, éppúgy, akármelyik úrigyerekek.” A gyász rendjének összetartó ereje később börtönné is válhat. A mű előrehaladtával Zsófi épp attól fog szenvedni, hogy magára kényszeríti azt a gyászszerepet, amelyet a falu elvárásának vél, s amely szerep lassan megfojtja a valódi egyéniségét. Az a gyászfolyamat, ami az elmúlt léthelyzet lezárása és egy újabb kialakítása, az ő esetében megreked félúton, az elvesztett múlt helyett, nem tudja, nem akarja megtalálni a másfajta továbbélés lehetőségét: „Első lány volt a faluban, Kurátor lány, Kovács Sándorné, (...) de ő a temetőt választotta, a halottjait. (...) S a fehér kő úgy állt ott a síron, mint egy megmeredt emberi alak. Mint-ha ő maga állt volna ott, s őrizné kővé váltan a halott gyereket.” Ezzel szemben Kurázszi mama semmiféle igényt nem érez sem a gyászra, sem annak kinyilvánítására, hisz nincs köze a halálhoz, az ő számára a túlélés az egyetlen cél, ennek feltétele minden olyan emberi gyengeség elutasítása, amely a könnyörtelen üzleti megfontolással nem fér össze:

Elmúlt a tél! Süss fel te nap!  
Új fű borul a holtra már,  
De aki még nincs föld alatt,  
Kapeát cserél és talpra áll.

A gyász – mint ahogy az erény is – valami gyanús luxus, aminek a tevékeny életben nincs helye, amit az egyszerű emberek nem engedhetnek meg maguknak.

A gyász kifejezésre juttatása sokféle formában történhet, a mára többnyire formálissá vált külsőségektől a viselkedésen át a szóbeli kinyilvánításig. A művészetekben, az irodalomban is épp e megjelenési formák ábrázolására érdemes felfigyelni, hisz ezeken keresztül lepleződik le a gyászmunka, vagy tágabb értelemben a halálhoz való viszony. Az irodalomban nyilván kiemelt szerepe van a nyelvi formában közvetített gyásznak. Az irodalmi művek a gyásznak nem csak az ábrázolására, hanem a kifejezésére is vállalkoznak, azaz egyes szám harmadik és egyes szám első személyben egyaránt megjelenítik a gyász témáját. Az első esetben inkább a gyászhoz, a másodikban főként a halálhoz való viszony kap hangsúlyt. Sőt, az sem ritka, hogy nemcsak a gyászoló, hanem a gyászolt is egyes szám első személyű: a mű beszélője már bevezettnék láttatott életét kettős nézőpontból siratja el. *Janus Pannonius* „Midőn beteg volt a táborban” című versében a még lehetőségekkel teli élet kényszerű befejezése miatt gyászolja önmagát. József Attila utolsó verseiben viszont éppen a lehetőségek lezárulása teszi hiábavalóvá az élet folytatását. Az idézett versek fölfoghatók a költők saját maguk fölött elmondott gyászbeszédeiként is, melyekben részben eltávolodva önmaguktól kívülről bírálják, részben – belülről átélve – elsiratják életüket. Az önsiratásnak ez a formája gyakori a népi siratók közt is, hisz a szeretett halott eltávoztával saját életének egy darabját is lezárja és elbúcsúztatja (például *Dobai István* éneke, *Paksa*, 1999, 82.).

### A megfigyelt gyász versei

„Iliász”

Az „Iliász” háborús világában a halál természetes dolog, a hősi halál egyenesen dicső, kívánatos, mégis gyász követi, hisz a veszteség átélése itt is megtörténik. A gyászolók általában a harcostársak, akik férfiasan viselik a gyászt. Hektór halála azért is kiemelt pillanata a műnek, mert a halált követő gyászt nagyon részletesen beszéli el az eposzköltő. Hektórt legközelebbi családtagjai siratják el, így a gyász egyrészt kiemeli minket a csaták világából, másrészt azonban mégsem menekülhetünk attól, hisz nyilvánvalóvá válik, hogy a családi otthont is földúlja a gyilkos öldöklés. Az elbeszélő három gyászolót emel ki: Priamoszt, az apát, Hekabét, az anyát és Andromakhét, a feleséget, tehát a halott legközelebbi hozzátartozóit. Mindegyik a maga nézőpontjából értelmezi a veszteséget; ugyanakkor a halál tulajdonképpen oka, a pusztító trójai háború egyikük tudatában sem kérdőjeleződik meg. A szülők és a feleség gyászát egyaránt a holttest meggyalázásának látványa vezeti be – az elbeszélő ezzel is hangsúlyozza, hogy nem önmagában a halál, hanem annak méltatlan körülményei elfogadhatatlanok.

Priamosz, az apa, aki maga is férfi és hős, a holttest méltatlan sorsán keseredik el, és ki akar állni, legalább szóban meg akar küzdeni a gyilkossal a test visszaszerzéséért. Le akarja s – mint tudjuk – le is fogja győzni Akhilleuszt, így véve elégtételt a maga eszközeivel a hőst ért sérelemért. A férfihöz méltatlan sors, a megaláztatás miatti keserűség na-

*A morálisan önmagával szemben igényes Aranyt nem a szomszédok, hanem a saját menekülése döbbsenti rá a gyász elutasításában rejlő valódi tragédiára: az élő emberi kapcsolatok kiürülésének problémájára: „Pályánkat a halál zárja be. Látóhatárunk szélén az utolsó határhő. Ha fázunk tőle, soha egy lépést sem tehetünk már lázas borzongás nélkül. (...) Nézzétek csak, hogy jön-megy, nyüzsög, táncol mindenki, mint hogyha hírért sem ismerné a halálnak. Aztán pedig, ha hirtelen elébük áll, mint meztelen valóság, elragadja asszonyukat, gyermeküket, barátjukat, micsoda fejvesztett rémület és kétségbeesés dönti le őket!” – írja Montaigne.*

gyobb benne, mint az apa vesztesége („...halt volna meg itt a karomban:/ eltelhettünk volna sírással, zokogással...”). Hekabé anyaként már személyesebben gyászol („én nyomorult, minek éljek, túrni keservet/ hogyha te meghaltál?”), az ő gyászában már hangsúlyt kap a magára maradás szomorúsága. Ez hívja elő a „ki is volt nekem a halott?, mit vesztettem el vele?” jellemző gyászreakcióját. Hekabé benne él a hősi világban, férje és fiai mind trójai hősök, számára is érték a hősi hírnév, ő tehát Trója védelmezőjét és saját anyai büszkeségét gyászolja fia elvesztésével. A „büszke dicsőségem voltál”, „mintha csak isten volnál”, „drága dicsőség voltál” emlegetésében a gyász mellett megjelenik a vigasztalódás lehetősége is, hisz a dicsőség a hős halála után is tovább él – ezt hirdeti az eposz megalkotása is. Mindkét szülő gyászában ott az elfogadás lehetősége: Hektór holttestének méltó eltemetése és hősi hírnevének fennmaradása vigasztalódást adhat.

Priamosz gyásza a jelenre irányul (a holttest visszاسzerzése), Hekabéé a múltra (kivitt dicsőség), Andromakhéé a jövőre (kilátástalan sors) – ezzel is jelezve, hogy ki mi-ben látta Hektór jelentőségét: a trójai királynak hősi férfitárs, az anyának élete kiteljesedése, igazolása, a feleségnek támasz. A szülők gyászdala viszonylag rövid (13 illetve 6 sor), a feleségé látványosan hosszabb (38 sor) – egyedül az ő gyászában érezhető tanácsalanság. A szülők passzív résztvevői a harcnak, végignézik a várfalról Hektór halálát és holttestének meggyalázását, közvetlen tanúi a háborús eseményeknek. Andromakhé viszont otthonában várja férjét: tarka virágos kelmet sző, forró fürdőt készít – kívül marad a harcok világán, és az idillt vágyik megteremteni, mint a „lugast építő” Éva a Tragédiában. A két nemzedék viszonya élethez és halálhoz nyilvánvalóan nem azonos. A különböző siratások mögött föltételezhetően ott áll a hagyomány is: a siratás a nők feladata volt, s az anyai büszkeség vagy az árváért való aggodás is jellemző siratótéma lehetett.

Andromakhé gyászában középpontjában egyetlen kérdés áll: mi lesz apátlanul maradt kisfiukkal? Ezt beszéli el egy látomásban, szinte kéjes önkínzással vetítve maga elé a mindenki által megvetett, kitaszított fiú jövőjét. A látomás végén föl villan két ellentétes kép is: az apátlan árva nyomorúságával szemben az idilli gyermekkor, a megszégyenített holttesttel szemben az élőt megillető kényeztetés. Andromakhé gyásza kilátástalan: a halott és az őt gyászoló sorsa egyaránt a boldogtalanság, boldogságot csak az élő együttlét adhat.

Mindegyik gyászdalt rituális cselekvések kísérik: jajgatás, sírás, hajtépés, ékességek elhajítása; Priamosz trágyán fetreng, Andromakhé elégeti Hektór ruháit. A gyász tehát jelképes cselekedetekben is kifejezi a megaláztatást és a veszteséget. A gyászban az egész trójai nép osztozik: a sírás, zokogás, nyögés ritmikusan ismétlődik az elbeszélésben, nem csupán a rítus kedvéért, hanem azért is, amit Hekabé hangsúlyoz: Hektór dicsősége Trója dicsőségét is jelenti, vesztével tehát a trójaiak is vesztesek:

fölverte nyögésük a várost:  
 éppenolyan volt ez, minthogyha a trójai büszke  
 fellelgvár hamuvá lett volna egészen a tűztől

Az elbeszélő jól ismeri és érti hősei világát, részvétellel és együttérzéssel ábrázolja a gyászt, de a végzetet ugyanúgy megkérdőjelezhetetlennek érzi, mint azok.

Ami megkérdőjelezhető, az nem a halál, hanem a Priamosz által is kifogásolt méltatlan körülmény. A Huszonkettedik ének fent elemzett történései még egyszer felidéződnek az utolsó, Huszonnegyedik ének végén, amely részben ellenpontozza, részben megismétli az előzőt. Priamosz visszاسzerzte Hektór holttestét, így most már sor kerülhet a méltó temetésre. A korábban meggyalázott holttest díszes temetést kap, a porban hurcolt fej Andromakhé kezében nyugszik. Ugyanakkor trójai nép sírása, nyögése az előzőhöz hasonlóan itt is ritmikus kísérője három gyászdalnak. A gyászdalok sorrendje fordított, mint az előbb: Andromakhé kezdi, Hekabé folytatja. Mindketten lényegében ugyanazt hangsúlyozzák, mint először: a feleség a jövendő keserű sorsot vetíti előre, az anya pe-



dig fia dicsőségét hirdeti, ami lám, még holtában is megadásra készítette az ellenséget. Harmadikként azonban nem Priamosz sirat, hisz ő kivívta a célját, Hektór tetemének visszanyerésével a maga módján legyőzte Akhilleuszt, és hőshöz méltó temetést adhat fiának. Az ő feladata most már nem a gyász, hanem a hős halotti ünnepének megszervezése, aminek eleget is tesz. Rövid megszólalása részben a máglya elkészítésére szólít fel, részben – csöndes büszkeséggel – utal az Akhilleusztól kivívott fegyverszünetre. Az ily módon férfifeladatot ellátó apa helyett a sógornő, Helené gyászolja Hektórt, aki miatt a trójai háború kitört, s akinek gyászdalában megjelenik az a végzet, amely mindkét fél számára pusztulást hozott:

S így teveled siratom magamat, keseregve szívemben  
én nyomorult: mert többé kedves a tágterü Tróján  
senki se lesz hozzám: borzadva tekintenek énrám

A gyászdalok közül most is az anyáé az, amelyik valóban Hektórt siratja, a másik két nő inkább saját jövőjére gondol, ezért számukra nem lehet vigasz Hektór halotti méltóságának visszanyerése. Az elbeszélés rendje is fordított, mint az előző énekben: ott a megalázott holttest látványával kezdődött a gyász bemutatása és a gyászdalok után közös zokogásba fulladt, itt a gyásznépekkel kezdődik és a holttest méltó eltemetése után a közös ünnepi lakomával végződik. A halál tehát nagy ünnep, és a gyász most már több, mint keserű önmarcangolás, feladata az, hogy ennek az ünnepnek a méltóságát és nagyságát megadja, lehetőség arra, hogy a megbolydult világrend újból helyreálljon.

*Balassi Bálint: 'Kiben az kesergő Céliáról ír'*

Balassi és a reneszánsz költészetében nem szokatlan téma a női szépség magasztalása, a Célia-ciklusban is a legkülönbözőbb élethelyzetekben ábrázolja az őt elbűvölő nőt. A 'Kesergő Célia' megjelenítése mégis szokatlan. A gyászoló, szenvedő nő látványa a középkori irodalomnak is jellegzetes témája, csak hogy ott a gyászoló nő a Jézust sirató Mária, a költői alapmagatartás pedig a szenvedő iránti együttérzés, azonosulás (Jacopone de Todi: 'Stabat mater'; 'Ómagyar Mária-siralom'). Az ábrázolás szándéka sokkal inkább a szenvedés, mint a nő megjelenítése és felmagasztalása. Ehhez képest a Balassi-vers nézőpontja a leplezetlen báméskodás és csodálat. Balassi a gyászoló nőben is a nőt látja, ezért a gyász emelkedettsége helyett – számunkra paradox módon – a szenvedés szépségét jeleníti meg. (A reneszánsz felfogás szerint ez korántsem szokatlan. *Shakespeare* III. Richárdja még Gloster hercegeként udvarol szépségét magasztalva Lady Annának, a férje koporsója mellett, akit ő ölt meg.) A vers beszélőjét láthatólag egyáltalán nem rendíti meg a gyász, valójában semmit nem tudunk meg Célia érzéseiről, a halál körülményeiről. Két kurta tárgyyszerű közlés utal csak ezekre: „...sírt öccse halálakor...”, „...vagyon nagy bánatja...”, a költőt egyetlen dolog érdeklí: hogy lesz látványá, hogy ábrázolható a bánat.

Az ábrázolás kétszeres áttétellel történik. A Célia által megélt szenvedés belső élménye a költő által megalkotott külső látvánnyá transzponálódik, a külső látvány a költőben egy belső, emlékbeli, képzeletbeli képet ihlet. A költő tehát nem a síró nőt, hanem egy általa teremtett szépségeszményt jelenít meg, amelynek szépsége az érzelmek (gyász és szerelem) mélységéből fakad, megjelenése pedig a költői leleményből. A kép mind-egyik esetben egy-egy részletesen kibontott hasonlat, a három versszak mindegyike egy-egy alaphasonlatra épül, a kép, a hasonlító, a jelölő minden esetben terjedelmesebb, mint a hasonlított látvány, ami lényegileg mindig azonos: a síró, szomorú Célia. Ez viszont fölveti a kérdést: lehet, hogy a verselő mégis szemérmesebb, mint először látszott, hisz e képszerkesztési arányok azt is sugallhatják: egy-egy odavetett pillantás után elfordulva magának képzeli tovább a képet a költő. Mindegyik kép mögött valamiféle hiány rejlik, a fiát vesztett fülemüle, a „szépen, jól nem nyílt rózsza”, a törött liliomszál egyaránt valamilyen erőszakotélt szenvedett el, kifosztott, megtört helyzetbe kényszerült, következés-

képpen azt gondolhatnánk: el is torzult. Balassi és a reneszánsz azonban nem így látja. A vers legkülönösebb sora: „Oly keservesképpen Célia, s oly szépen sírt...” jelzi, hogy a jó és a szép a reneszánsz számára nem szükségszerűen összetartozó fogalmak; a „szépen” és „keservesképpen” egyáltalán nem zárja ki egymást, formailag a rím össze is kapcsolja ezeket a fogalmakat. A hasonlatok képei egyértelműen a szerelmi lírát idézik, a rózsa, a lilium, a fülemüle, a tavasz, a harmat, a gyöngy mind-mind szerelmi lírájának, valamint a trubadúrlírának a konvenciói. A hasonlított, Célia mozdulatlan, lecsüggesztett fejű, reménytelen alakjához képest a hasonlító képek mozgalmasak („Röpes ide-s-tova”), és a megújulás, az élet felé mutatnak („tisztul s ugyan újul”, „tavasz harmatja”). A reneszánsz fölfedezi a halálban és a gyászban az élethez való új viszony megszületésének lehetőségét (lásd *Verena Kast*: *„A gyász”, Pierre Charron*: *„A bölcsességről”*). Balassi számára a gyász nem különül el az élet más érzéseitől, nem szégyellni való érzés, amelyet tapintatos elfordulással kell kezelni. Rajongó bámulatát és alkotókedvét ugyanúgy megihletti, mint a nővel való bármely más találkozás.

*Arany János: „Kertben”*

Balassi leplezetlen csodálattal bámulja a gyászolóta, de aki a „kertben” a „fák sebeit kötözi”, az zavarba jön a gyász közelségétől. A vers két szomszédos kertjében két párhuzamos történet zajlik. Az 1. és az 5. versszak helyszíne a gyümölcsfákkal teli kert, ahol békés tevékenység folyik a majdani gazdag termés reményében. Ez a két szakasz foglalja keretbe, fogadja be a szomszéd kert látványát (2–4. versszak). Ott egy felravatalozott halott fekszik, az ottani tevékenység az ő „eltakarítását” célozza. A gyász követelte rend szerint zajlik az élet: az ifjú férj – az ősi szokás és a szegénység okán – maga készíti a koporsót, a falusiak részvétlátogatást tesznek, a cseléd vigyáz a csecsemőre. De a megtartott külsőségek mögött elbizonytalanodtak vagy már nincsenek is érzések. A férj számára a halál is, mint az élet, csak munkát jelent; hogy mit érez vagy gondol, arra egy szó utal: „bánatos”. A kötelező szokás szerint részvételő falusiak részvétlenül kíváncsiskodnak, az árvára vigyázó cselédlány türelmetlen és ingerült a rá háruló többletmunka miatt. Látszólag mindenki teszi a dolgát, ahogy azt a szokás elvárja. Szenvedést egyvalaki érez, az „öntudatlan” csecsemő, akit a cseléd veréssel szembesít azzal, hogy a lelki szenvedés ebben a világban nem elég ok a kétségbeesésre. A gyász rituális cselekvésekben jelenik meg, mindenki teszi a dolgát, de a cselekvések mögül hiányzik a gyász valódi érzése, a cselekvések nem megvalósítják a gyászmunkát, hanem elleplezik az érzések hiányát, mint a halotti lepel a halottat („ifjú nő, szemfödél alatt”).

A gyász ilyen megnyilvánulásával szembesül a szomszéd kert bíbelődő kertésze, aki maga is visszariad a szomorú helytől. A szomszédok kiürült gyásza és a saját, békéjét felkavaró érzései elől egyaránt menekülne a közhelyszerű fordulatokba: „Nem volt rokon, jó ismerős sem; / Kit érdekel a más sebe? / Elég egy szívnek a magáé...” A menekülés egyszerre valóság és szerep: a bíbelődő kertész békét akar, a moralizáló költő önróniával mutatja meg a „rossz példát”. Arany ábrázolásában a gyász – a veszteség egészséges feldolgozása helyett – az élet egészséges menetét megzavaró érzéssé válik, miközben megmarad „társasági eseménynek”, amelyet különböző illemszabályok szerint kell megélni (lásd Pesti művelt társalgó). A morálisan önmagával szemben igényes Aranyt nem a szomszédok, hanem a saját menekülése döbentí rá a gyász elutasításában rejlő valódi tragédiára: az élő emberi kapcsolatok kiürülésének problémájára: „Pályánkat a halál zárja be. Látóhatárunk szélén az utolsó határkö. Ha fázunk tőle, soha egy lépést sem tehetünk már lázas borzongás nélkül. (...) Nézzétek csak, hogy jön-megy, nyüzsög, táncol mindenki, mint hogyha hírért sem ismerné a halálnak. Aztán pedig, ha hirtelen eléjük áll, mint meztelen valóság, elragadja asszonyukat, gyermeküket, barátjukat, micsoda fejvesztett rémület és kétségbeesés dönti le őket!” – írja *Montaigne*. (1) A vers végén megjelenő két kiterjesztett metafora („...az élet/ Egy összezsúfolt táncterem”, „...az ember/

Önző falékony húsdarab”) összekapcsolja a városi, polgári és a természeti, falusi létformát, amelyek külsőségeikben talán igen, de lényegileg nem különböznek a gyászhoz való viszonyulásukban. (Hogy mennyire a formák kezdik eluralni a gyászt, mutatja a szöveggyűjteményben idézett „Illemszabályok” c. zsebkönyvrészlet. Ebből az is kiderül, hogy valószínűleg szükség volt bizonyos viselkedési formákra felhívni a figyelmet, mert a gyász elvesztette természetes funkcióját és szertartásos komolyságát.) A két képsort az anafórikus „Közönyös a világ...” kijelentés vezeti be, amely folytatható lenne az Arany által sugallt tanulsággal: közönyös a világ az élők iránt is, miért lenne más a halottaihoz. A vers eleji értékteremtő kertész a vers végére önmagát is, mint az embert általában, kárteköny pusztító hernyóként látta, aki látszatidilljének védelmében fölemészti valódi értékeit. Haladásának szükségszerű velejárója a pusztítás, akinek pedig a pusztítás a lételemé, az már nem tud megrendülni a pusztulástól, nem tudja átélni a gyászt.

*Kosztolányi Dezső: „A szegény kisgyermek panaszai” – „Azon az éjjel...”*

Kosztolányi talán ennek a tapasztalatnak a hatására fordul vissza gyermekkorhoz, amely szerinte teljesebben és tisztábban látja az életet, mint a beszűkült felnőtt lét. Az élethez való másféle viszony fogja az ő kisgyermekét is elvezetni a halálhoz való másféle viszonyhoz. Az „Azon az éjjel” a versciklusban a hetedik, tehát korai vers, a megelőző versekben is már ott kísért a halál problémája, a következőknek pedig az este és a halál a legjellemzőbb témái. A közvetlen két megelőző vers a halálról („Ó, a halál.”) ill. a nagyapához fűződő viszonyról („Még büszkén vallom, hogy magyar vagyok.”) szól.

A vers átmenet a megfigyelt gyász állapotából a megélt gyász állapotába. Látszólag egészen természetes előrehaladása nagyon kimódolt felépítés eredménye. Az éjjel és a reggel történései a két anafora-sorral egyértelműen kettéválnak. A gyermekszobából fülledő gyerekek először a zajokra neszelnek föl (órák, kocsik, síró szavak), amelyek mind kívül történnek, s szokatlanságukkal félelmetesnek hatnak az éjszaka sötétjében. A versszak második részében jelennek meg a látványelemek, a gyerekszoba benti világa, de a szokatlan időpontban is égő gyertya fénye ellenére sem hoz megnyugvást, csak megerősíti a másik arcán is tükröződő tanácstalanságot, szorongást. A félelem oka a nem tudás, a rossznak a sejtelme, amelyet a versszak utolsó sora már felnőtt tudással értelmez: „Azon az éjjel / halt meg szegény ősz nagyapám”. A felnőtt illedelmesen odateszi a halottnak kijáró „szegény” jelzőt is, ő már ismeri a gyász nyelvének konvencióit.

A második rész a reggel már látható történéseit ábrázolja, ismét csak a gyerek nézőpontjából. A sürgés-forgás, a halott körüli tennivalók, majd a halottal való találkozás már nem félelmetes, inkább érdekes; ami éjjel riasztott a szokatlanságával, az a nappali létben már eseményszámba megy. A halott nagyapa képéből három részlet őrződik meg: „kendővel kötötték föl gyöngé állát”, „rozsás pénzt tettek két szemére”, „csak hallgatott makacs ajakkal”. A gyerek számára a különös, rituális cselekvések lényegítik át az ismerős arcot: a beszédes arc, szemek és száj mozdulatlansága a riadalmon túl a halál átváltoztató csodáját éreztetik meg. A nagyapa hallgatása és hunyt szeme mögött valami titok tudása lappang, amelyről így, némán ad hírt a beavatottnak, az unokának – ez lesz a záró mondat felismerése.

Az ismeretlenül is félelmetes halál és az ismerős, szeretett nagyapa sajátos egyesülése a záró mondatban átlényegülést hoz, amely a gyermek és a felnőtt reflexiója egyszerre:

---

*A siratóban az asztal és a poharak telve vannak, mégpedig gyásszal és bánattal, ezzel szemben a máskor életet jelképező gabonaföld kifosztott tarlóvá lett, épp ürességével, értékvesztettségével képviseli a gyászt. Ily módon jelenik a meg a gyász kétféle érzése, a telítettség és a kiüresedettség: a halott miatti szenvedés tölti be az elvesztése után maradt űrt.*

---

„Azon a reggel / olyan volt, mint egy néma angyal.” A gyermek korábban, halottakat kereső kérdéseire bizonyára gyakran kapta válaszul: angyal(ka) lett az égben. Az eddig elképzelt állapot most egyszerre látványná, valósággá vált. Az emelkedettség felé elmozduló gyászművészet hasonló a ‚Hajnali részegség’ vagy a ‚Szeptemberi áhítat’ zárlatához, a megélhető, de egészen meg nem érthető csoda részesévé válik a már felnőtt gyermek. Ezt az ünnepélyességet erősítik a vers formai elemei is. A litániát vagy a siratóénekek monotoniját idéző hangot a mondatszerkesztés, a sortördelés és a gyakran lassuló jambikus lejtés egyaránt szolgálja, hatása pedig a rítus szertarássá emelkedése lesz.

A két szakasz és az ezeket záró mondatok viszonya a gyász „megtanulását” mutatja. Az első versszak szecessziósan borzongató képsora után kijózanító egyszerűséggel zár, a második versszak kijózanító cselekvéseit viszont a titokzatos átlényegítéssel emelkedik fel. A szegény kisgyermek gyásza még érintetlen a gyászhoz kötődő mindenféle konvenciótól, egyszerre éli át azt a halállal való ismerkedéssel: az élményben a félelem-vesztés-szomorúság-megrendülés folyamata játszódik le.

\*

A Kr. e. 8. században keletkezett ‚Iliász’ a gyászt értékteremtő, illetve helyreállító folyamatként látta. A reneszánsz Balassi nem riad vissza az imádott, gyászoló nő megbámulásától, mert az élet szépségének természetes ellentéte számára a halál pusztítása. A kapitalizálódó világba kényszerülő Aranyt zavarba ejti és lelki furdalásra készíti az idegenek gyásztalan gyásza, mert megkérdőjeleződik benne az élet nemes és erkölcsös volta. Kosztolányi 20. század eleji kisgyermeké fölfedezi a polgári világban a gyász érzelmeit illő keretek közé kényszerítő rendet, sajátmagában pedig a gyászra való képességet; s öntudatlanul megvalósítja azt, ami a gyász lelki funkciója: az élethez való új, másfajta viszony kialakítását.

### A megélt gyász versei

#### *Népi siratók*

A gyászhoz kötődik az egyik legősibb szokás, a siratás. A siratásnak rendje, szertartása volt: a halott otthoni felravatalozásától a temetésen át az elhantolásig tartott, s a halott közeli nőrokonainak kötelessége volt. A sirató éneklése, recitálása jellegzetes mozdulatokkal járt együtt: a sirató ráborult a halottra, simogatta, hajlongott előre-hátra, temetéskor átölelte a koporsót. A temetés elmúltával aztán, temetőlátogatáskor, de akár otthon is újból és újból elsiratták a halottat, az emlékezés és a magány fájdalma ebben tört a felszínre. (2)

A siratás tehát tulajdonképpen a néplélek egészséges reagálása a halálra: a gyász feldolgozása és egyben megjelenítése a külvilág számára. Ugyanakkor egy közösség rítusává is vált: különböző vidékeken különböző jellegzetességekkel sirattak, és elvárták, hogy tisztességesen, a hagyományoknak megfelelően gyászolják meg a halottat, s ez jelenjék meg a siratásban. Így avatódott a gyász a halál ünnepévé, személyes élményből közösségi alkalommá, tágabb értelemben a minden embert érintő probléma újbóli megélésévé, a saját halálra való előkészületté. A gyászhoz való személyes viszonyt mutatják a siratógyűjtés nehézségei is. *Kodály* írja a következőt. „A zoboraljai Ghymes temetője fölötti dombon szemlélődve észrevettem, hogy egy anyóka egy sírt körüljárva halkán énekelget valami recitáló, strófátlan dallamot. ... kérdéseimre kitérően felelt. Így hát néhány helybeli, már évek óta ismerős asszonyhoz fordultam. Nagynehezen beismerték, hogy tudnak ‚jajszóval’ siratni, de semmiképpen nem voltak hajlandók elmondani.” *Veress Sándor* hasonló élményről számol be: „Mikor egy öregasszonytól siratóéneket kértem, azt mondja, hogy biz ők szépeket tudnak, várjam csak meg, ha meghal valaki, aztán ott hallgassam (...) De hát énekelje nekem most el, mondom. (...) De azt nem, mondja a vénasszony, mert akkor mindjárt eljő Szt. Mihály. Többet aztán harapófogóval sem lehetett volna be-

lőle kihúzni.” (3) A gyász személyes ügy, amely egy hagyományt őriz, és sem a személyességét, sem a hagyományát nem lehetett megszentelteleníteni.

A régi világban magától értetődő volt a halotti öltözék, a koporsó elkészítése vagy a végrendelkezés, s ebben nem csupán a halál természetes elfogadása fejeződött ki, hanem az az igény is, hogy ez szép rendben menjen végbe. Ennek a rendnek volt része a siratás is, amelyik ily módon egyszerre személyes és közösségi, ahogy ezt a siratók szövege is mutatja. A sirató eredetileg énekbeszéd, recitáló, strófátlan dallam, melynek szövege rögtönzött, a gyászoló ott és akkor alkotja meg. Ugyanakkor a már sokszor hallott siratásokból rendelkezésére áll egy hagyományozott motívumkészlet is, kész tartalmi, illetve formai elemekkel, amelyeket aktuálisan alkalmaz saját helyzetére. Ezek lehetnek a jajgatás, a megszólítás, a halott mondasainak, cselekedeteinek felidézése, az egyedül maradt sorsának bemutatása, a halál és a sír különböző metaforái. Így lesz egyszerre közös és személyes a siratók nézőpontja: a halál nagy, közös tudata a konkrét gyászban nem sematikusan megfogalmazódó élménnyé válik.

A siratók ezen formájukból évszázadok változásain keresztül alakultak át kötött, strófikus szövegekké. Ezek a strófikus szövegek már állandósult dallammal, népdalként terjedtek tovább, nem vagy alig módosultak előadás közben: így a sirató ezekbe már nem belealkotta, inkább föllefte bennük, beleérezte saját fájdalmát.

Az első sirató („Jaj, de nem hittem vóna...”, *Paksa*, 1999, 65.) néhány sornyi prózai szöveg, melyből mégis egyértelműen kiderül, hogy feleség siratja a férjet, mégpedig vélhetőleg hosszabb házasság után, az elhunyt halálát talán betegség előzhette meg. Ezek az információk is igazolják, hogy a siratásban kiemelt helye van az élethelyzetre való utalásnak. A siratásban ritmikusan ismétlődik a megszólítás (párocskám, társocskám), többnyire jajgatás kíséretében. Ez a mondatok modalitásával (kérdés, felkiáltás) együtt párbeszédes, dramatizált jelleget ad a szövegnek. A siratóban megjelenő metaforák (ajtó és ablak nélküli „lak”, kulcs, árvák levele, özvegyek könyve), az „árvára még a nap se úgy süt”, a „szíp nevedet hattad” fordulatok, a halott szavainak felidézése mind ismert siratóformulák, amelyeket azonban egyedi módon szervez össze a szöveg. Mondatról mondatra vezetődik tovább a siratás: elmaradjunk – nem hagylak el – mé hattá itt; se ajtó, se ablak – olyan kócs; árvák levele – rossz az árvának – rossz vót neked; hogy felejtünk el – szép neved marad.

Külön érdekesség, hogy az özvegy siratásába belerétegződik egy másik siratás: az árván maradt férj valaha volt siratója („Mindig panaszkodtál ...”). Ez szépen mutatja a továbbélő hagyomány öngerjesztő voltát.

Az alapvetően prózai szövegben helyenként föllefhetőek ritmizálható részletek: „Jaj de nem hittem vóna, / párom, hogy olyan hamar / elmaradjunk egymástó!” „Ne filj aszszon, / nem halok meg, / nem hagylak még / tígéd!” „Jaj párocskám, / jaj társocskám / mé hattá itt?”. Ezek nyilván az előadásból is fakadnak, másrészt a már rögzülés irányába mutató szövegformulák is lehetnek.

A második sirató („Elöttem egy asztal...”, *Paksa*, 1999, 79.) már strófikus, népdalszerű formává rendeződött szöveg, amely azonban ugyanúgy metaforákból építkezik, mint az előző prózai szöveg. Az első két versszak terített asztala biblikus képeket idéz, a zsolttárokban gyakran megjelenő bőségképzet (például Zsolt. 23,5; 75,9) és a jézusi keserű pohár (Máté 26, 39; János 18, 11) metaforáit, ugyanakkor a halotti tor lakomája is fölsejlik benne. A másik kép, a termést már elveszített tarló szintén előfordul a Bibliában is és a népköltészetben is.

A négy versszak két metaforát teljesít ki, amelyek sajátos ellentétben állnak egymással. A siratóban az asztal és a poharak telve vannak, mégpedig gyásszal és bánattal, ezzel szemben a máskor életet jelképező gabonaföld kifosztott tarlóvá lett, épp ürességével, értékvesztettségével képviseli a gyászt. Ily módon jelenik meg a gyász kétféle érzése, a telítettség és a kiüresedettség: a halott miatti szenvedés tölti be az elvesztése után

maradt úrt. A telítettség metaforái (asztal, pohár) a mulatás élethelyzetét idézik, míg az ürességé (sarló, kenyérkereső) a munkáét, ami nyilvánvaló jelzése annak, hogy miben látja a veszteség lényegét a sirató.

A metaforák utalásszerűen szükszavúak, 2–2 versszakonként ismétlések kötik össze őket (megtötvé – ne tötsd; bánattal – bánatos; elhordja – elhordta; ékességit – ékességemet), az ismétlések variálásával vezetik tovább a szöveget. Érdekes feszültséget hoz létre a két képsor között a két utolsó állítmány. A 2. szakasz végi „meg ne sértse” a következő kép sarlójával, a 4. szakasz végi „nem szemlélem” az első metaforában „elöttem” „szemlélt” asztallal teremt jelentéskapcsolatot. A prózai siratók hagyományait őrzik a fölkiáltások („Ó, kérlek, jó Atyám...”, „Jaj, árván maradtam...”) és a rövid tagmondatok is.

### *Karinthy Frigyes: 'Halott'*

A vers idilli képpel indul: az élet teljessége és gazdagsága az évszakok változásában illetve a gyümölcs és bor toposzaiban metonimizálódik. A fordulat a nyugatosokra olyanra jellemző, gondolatjellel is nyomatékosított „de” szócskával történik: a vers beszélője a beavatottak bizalmasságával súgja meg a nagy titkot: „A halott könnyekből él”. A titok lényege nem csupán annyi, hogy a halott él, súlyosabb ennél: élőködik. (Szintén ősi hiedelem egyébként, hogy a halott az – esetleg a sírjára helyezett – áldozatokból él, például ételből lakomázik, és ebből merít erőt az élő segítésére.)

A 2–6. szakaszig kéjes önkínzással bomlik ki a látomás a halotról, aki a sír fenekén kaján elégtétellel várja az élők nyomorúságát bizonyító könnyeket. A következő részben (7–9. vsz.) jelenik meg az élő, az én, aki – kiszolgáltatva a halott elvárásának – vergődik szenvedésében. Az ellentétes képsorok különös öngerjesztő folyamatá válnak: a gyászoló egyre jobban beleloallja magát a szenvedésbe. A halott teste különös életet él: „szárad” odalent – miközben az élő „szétfolyik” könnyeiben; a halott „csontarca kajánul mosolyog” – miközben az élő „szívét kimarta a könny”; a halott a föld és a csend világában pihen – miközben az élő „piszkos, züllött helyeken” gyötrődik. A halott „fekszik”, „vár” és „nevet” – az élő „vergődő”-n sír. A biológiai folyamatot, a test bomlását megkeményedésként, a koponyáról lemállott hús alól kibukkanó fogsort mosolyként jeleníti meg a vers. Az élő torka „lüktetve szorul”, eleven teste „lágý” és „vergődő”. A halotthoz fűződő gyász rejtett indulatot leplez, az élő kifosztva, megcsalva, ithagyva érzi magát, miközben az, „akinek már jó”, nem szenved többé semmitől.

Miért jó *Karinthy* halottjának? A leggyakoribb szó vele kapcsolatban a nincs, a nem – a halott már mindentől szabad, „nincs se tél, se nyár”; „nem kell neki se nap, se hold” –; vagyis nincs kiszolgáltatva a múlandóságnak, a változásnak; „nincs hála, se vád”, „nem kér, nem is ád” – azaz nem érez emberi kapcsolatokat, kötődéseket; „se emlék, se remény, se távoli táj” – nem bántják más térbe vagy időbe irányuló vágyak. A tagadott dolgok egymással is ellentéteket alkotnak, a halottat sem egyik, sem másik véglet nem érdeklí, létezését nem nehezítik az élőkét szétfeszítő feszültségek. A halott testi megkeményedése belső magabiztossággal jár: halottnak lenni jó.

Ezzel szemben az élő számára egyetlen létmód marad: a sírás. A könny és a sírás szinte minden versszakban megjelenik, céltalan, csak a halott kielégítését szolgáló cselekvésként, amely nemhogy megnyugvást nem ad, de tovább fokozza a gyötrődést a fizikai rosszullet állapotáig („nom”, „utálom”, „émelyedem”). A 10. versszakból azonban egy új metaforasort indít el: a „földbe szívárgok” – „könny patakja” – „szennyes ár” – „vad folyó” – „könny-zuhatag” – „vízözön” fokozás átminősíti az eddigi passzív könnyeket, és aktívvá, cselekvővé válik a gyász.

A kétféle sírást a 9. versszak messiási képzetek kötik össze (vér, só, ecet, epe), a szenvedés tehát a megújulás, megtisztulás felé mutat. A 10. versszak kitemetési rítusa („ki-moslak”, „kiáslak”, „kibontom a gyolcsból”) és a Noé bárkája kép a megújulás közép-pontjába a kopersót helyezi, amelyet a könnyfolyó a benne nyugvó testtel együtt eljuttat

az „új Ararára”, a megtisztult újrakezdés lehetőségéhez. A gyász könnyei tehát megváltották a halottat mozdulatlanságából és ezzel az eddigi gonoszul elégedett állapotából. És ezzel megváltódott a gyászoló én is, aki most már végképp el tudja engedni halottját.

Az utolsó versszakban a vers feloldja a halott eddig talányos kiletét: „Halott, te halott, anyám, szeretóm, / Ó nóm, gyerelem, barátom!” A „te halott” egyértelmű megjelölés azért fontos, mert a vers első része inkább az élő én-t láttatta halottnak, kezdve az 1. versszaktól, ahol kétszer is kimondódik: „él a halott”, „a halott él”, míg az élő csak passzívan tűri a kínálást. Elbizonytalanít a cím is, amelyben névelő nélkül szerepel a „halott” szó, így inkább befejezett melléknévi igenévként, mint főnévként értelmezhetően, tehát valaki meghalt, de hogy ki az...? (Különös kontextust teremt a költő nevével megjelölt cím: „Karinthy Frigyes: Halott”, amely egyértelműen a költő halálát mondja ki.) Az utolsó versszak viszont helyére, a halálba kényszeríti az élősködőt. A felsorolásban megjelelt fokozással jelzi a kapcsolat elmélyülését, ugyanakkor nyilvánvalóan leválasztja saját személyéről a halottat, és jelzi, hogy kettejük világa végképp elvált: a megérkezett halott legközelebb az új létből ad hírt az itt maradottnak.

Ezt a folyamatot erősíti a vers stílusa, hangneme is. Az első rész legjellemzőbb alakzata az ismétlés, minden versszakot az előző valamely motívumával, kifejezésével szövege tovább, ami – ahogy láttuk is – a siratókra jellemző; ebben a versben az önmagába zárt-ságot, a kiszakadni képtelenséget jelzi. A 8. versszak slágerizű hangjával (lásd „Ott fogsz majd sírni./ ahol senki se lát...”) és a 9. versszak *Ady* „Az ős Kaján”-ját idéző képsorával („De áll a bál és zúg a torna. / Bujdosik, egyre bujdosik / Véres asztalon a pohár”) eljut a teljes csömörhöz. Innentől kezdve a fokozás veszi át az ismétlés szerepét, felgyorsul vers és megállíthatatlan az előrehaladás egészen a himnikus hangú lezárásig.

A gyász négy egymást követő stádiumát különbözteti meg könyvében Verena Kast: 1. az elutasítás; 2. a felszakadó érzelem; 3. a keresés és az elválás; 4. az önmagunkhoz és a világhoz fűződő új viszony kialakítása. (4) *Judy Tatelbaum* három szakaszcsoportról beszél: 1. a döbbenet, 2. a szenvedés és az összeomlás, 3. az utóhatások és életünk újjászervezése. (5) A lírai művek jelentős része az első, illetve a második szakasz élményeit rögzíti. Karinthy verse kivételes, amennyiben tulajdonképpen mindegyik stádium megjelenik benne, mégpedig egy különös (rém)álom formájában. Az álom szerepét a gyászmunkában minden szakirodalom jelentősnek tartja: „Bármikor lehetnek kellemetlen, lidérces álmunk, de a gyász alatt különösen kuszák és felkavaróak, mert most különösen sebezhetőek vagyunk. Az álmok sokszor kívánságainkat fejezik ki. Máskor ezen a mechanizmuson keresztül kezdjük elfogadni, ami történt: a halottal álmodunk, azután a fájdalmas valóságba ébredünk.” (6)

Karinthy álma a döbbenettel kezdődik, melyben ott rejtőzik a gyász egyik legjellemzőbb kísérő tünete, a halott iránti harag, mely a gyászolót a magára maradás és a tehetetlenség miatt tölti el. Az álom az undorító fokozódó tehetetlenséggel, a gyász elviselhetetlen terhével folytatódik, ebből születik meg az elszakadás, a halottal való leszámolás vágya. S ezen keresztül eljut a gyászban való megtisztuláson át a megbékélt szomorúsághoz, mely már az élethez való megújult viszony kezdete.

*Nemes Nagy Ágnes: „A halott”*

A négy versszakból álló vers alanya végig a címben megjelölt halott, aki/ami – csak úgy, mint Karinthyé – él, de – ellentétben Karinthyéval – nem elégedett ezzel az élettel.

A rövid versben fölértékelődik a nyelvtani viszonyok szerepe. A versben feltűnően sok a halotthoz kapcsolódó, cselekvést jelentő ige (sír, szűköl, nem tud [visszaütni, megnyugodni], hánykolódik, fel-felhördül), amely cselekvések közös jelentésmozganata a tehetetlen vergődés, az aludni nem tudás. A négy versszak valójában ennek az egyetlen helyzetnek a variálása: az 1. versszak egy mondatát a 2–4. szakasz egyetlen mondata a „mint” ismétlésével variálja tovább, itt a tagmondatok versszakonként kötőszó nélküli,

mellérendelő viszonytal kapcsolódnak (2–3. ellentétes, 3–4. következtető), így teremtve meg ugyanannak a látványnak a különböző változatait. A halott tehát önmaga tehetetlenségében vergődik, folyvást mozogva, de soha előbbre nem jutva.

Ki ez a halott? Nem tudjuk. Nem csak azért nem, mert testét rejt, leplezi a sír. A vers címe szerint „a” halott, tehát nem egy, konkrét személy, hanem általában a halott, mint a nagybetűs élet vagy a nagybetűs ember. Egyszer neveződik meg alanyként, a címben, utána csak a névmások és a ragozás utal vissza rá, ezzel is erősítve az általánosító jellegét. A halál utáni állapot ilyen, láttatja *Nemes Nagy*, aki meghal, az így viselkedik.

Miért, mitől vergődik? A népi képzelet tud nyughatatlan, visszajáró halotról. Ha a halott végső kívánsága nem teljesül, ha nem siratták meg tisztességgel, vagy éppen túl sokáig siratják, akkor a halott nem tud megpihenni, keresi a kapcsolatot az élőkkel, úgy üzen nekik. De itt nem erről van szó, mint ahogy nem konkrét halotról, nem is konkrét okról. Egyetlen utalás hangzik el a nyugtalanság okára: „Mint akit végig sértettek éppen...”. Ahogyan a halott általános, úgy a sérelemnek is annak kell lennie. És egyáltalán mi az, ami nyugtalan? A halott állapotról az él a köztudatban, hogy „olyankor már nem fáj semmi”. A fizikai létezés, a test szenvedése már nem gyötörheti, az „iszonyú seb”, ha van is, már nem fájhat a testnek. És mégis. A vers épp a szenvedés kapcsán több helyütt is használna kétértelmű kifejezéseket: a „sír” rímpárként meg is jeleníti a főnévi, illetve igei jelentést, de a „végig sértettek” is jelenthet konkrét sebzettséget és mély megbántottságot egy-

*Az ő látása nem hagyja nyugodni a halottat, mint ahogy a lelkiismeret nem hagyja nyugodni a gyászolót, aki halottja kívánságát nem teljesítette; az ő látása teszi képpé azt, amit sem a szemével, sem az eszével nem láthatna. Lelki látása azonban érzékeli, kivetíti a halottra saját nyugtalanságát, s ez az érzés az, amit úgy hívunk: gyász.*

aránt, a „szűköl” pedig a „félelmében nyúszít” jelentésen túl – a sírral összefüggésben – a szűk helyen való szorongásra is utalhat. E kettős jelentések is lebegtetnek a testi és egy másfajta (lelki?) lét és szenvedés között.

Az első sor egy képtelen történést megjelenítő metafora („hullámszik rajta a sír”), melyet egy képtelen hasonlattal indokol. Mi az, ami a sír alatt hullámszik? A test, amely van, de amelynek már nem fájhat semmi? A lélek, amely ott semmiképpen sincsen? Valami, ami van, már nem fájhat, valami, ami nincs, igen? *Nemes Nagy* költészetének egyik legjellemzőbb vonása az anyagi és az elvont

kettőssége: „... mindez mit ér erő, izom, érzékletesség nélkül? Az elvontságnak az én szememben teste van.” (7) A 2–4. versszak megmarad a hasonlat képzelte képenek síkján; képzel, nemcsak azért, mert mindaz, ami történik képtelenség, hanem azért is, mert minden a sírban történik, a szem legfőbb hullámszó sírt láthatja. A látvány tehát előhív egy értelmző magyarázatot, miközben józan eszünkkel tudjuk, hogy sem a látvány, sem a magyarázat nem történhet meg. A látványt és a magyarázatot egyaránt a beszélő teremti meg. *Nemes Nagy Ágnes* saját halála előtt négy héttel azt írja: „Majdnem mindig valóság van a szürreális képeim mögött. Röghöz kötött a fantáziám.” (8) *Rossz* szójátékkal mondhatnánk: itt sírröghöz kötött a fantázia, amelyet nem enged el a sír látványa, mert az élő gyásza nem engedi el az abban nyugodni vágyót. Az ő látása nem hagyja nyugodni a halottat, mint ahogy a lelkiismeret nem hagyja nyugodni a gyászolót, aki halottja kívánságát nem teljesítette; az ő látása teszi képpé azt, amit sem a szemével, sem az eszével nem láthatna. Lelki látása azonban érzékeli, kivetíti a halottra saját nyugtalanságát, s ez az érzés az, amit úgy hívunk: gyász.

„A léttel küszködöm naponta” – írja a költő szintén az ötvenes években írt „Alkony” című versében. Halottja pedig a nemléttel küszködik. A gyászmunka képpé vetődik ki ebben a versben: a halott küzd az élet hiányával, az élő küzd a halott hiányával, az ember küzd élet és halál értelmének azzal a hiányával, ami minden gyászban benne rejlik: „Őt



mire szántad? – Mire néki / a testtelenből testbe lépni? (...) Mire a lét alatti lét?” („Paradicsomkert”). Nemes Nagy sírlátomássá alakított gyászában a létnek ezt a szorongását leplezi a hullámzó sír.

*Rába György: „A gyász, a kóbor eb”*

*Rába György* néven nevezi azt az érzést, amelynek Karinthy és Nemes Nagy a működését rajzolja meg. Háromféle módon is eltávolítja magától: először a megnevezéssel, azután a metaforizálással, végül a vers énjével való szembeállításal. A megnevezéssel ledönti a tabut, ami a halál témája kapcsán él. A metaforizálással minősíti az érzést. A szembeállításal pedig jelzi a küzdelmet, amely a gyász során a régihez való ragaszkodás és az új kezdésének vágya között feszül. A gyász eltávolításának szándékát jelzi az is, hogy semmit nem tudunk meg a gyász körülményeiről és a halotról. A vers nem múltó gyással mint saját érzéssel küszködik, mely mögül már eltűnt a valós indok.

A versben mindhárom idősíki megjelenik. A múlthoz kötődik a „súgó remény”, a „perc adakozó kegye”, az „akarat”, „kedv”, „vágy”, „terv”, „dárídó”, azaz minden, amiben öröm és lehetőség van. A jövőre történő egyetlen utalás a talányos „holnapod”-ban történik, s ez is eltiportatik. A legmeghatározóbb a „kóbor ebnek” kiszolgáltatott jelen. A gyász tehát, ahogy minden búcsú, múlt, jelen és jövő metszéspontjában létezik, de a gyászoló tragédiája éppen az, hogy ebből a jelen a meghatározó, hisz épp a múlt elvesztett voltába ütközik folyton, s egy darabig ezért a jövőt is értelmetlennek érzi.

Rába metaforájában a gyász egyértelműen rossz. Az alapmetafora, a kóbor eb. Nincs gazdája, megszelídíthetetlen és kiszámíthatatlan. Vad és testi szenvedést okozó: „húsodba tép”, vad agyari közt / vagy eledel”, „veszett fogaival / folyvást inadba mar”. Nem lehet menekülni előle, és nem lehet szembekerülni vele, csak úgy, mint Ady Jó Csöndhercegevel: „el sem kergetheted”, „üldöz”, „nem és nem enged el”. A vers rövid sorokból áll, központozás nélküli tagolatlan mondat szerkesztése és helyenként felgyorsuló, majd lassító, alapvetően jambikus ritmikája is a kóbor eb üldöző lihegését imitálja.

A vers középső részében „sajgó sebként” jelenik meg egy új alany: „tudatod”. Az eddig testiként érzékeltetett szenvedés lelepleződik, a tudat a kiindulópontja, az oka, de nem a helye a szenvedésnek. Minden gyászról szóló irodalom beszél arról, hogy testi funkcióinkat, egészségünket is megviseli a gyász, mely az alvászavaroktól a konkrét fájdalomig sokféle tünetben nyilvánulhat meg. A tudat munkája a felejtés, de e felejtés nem a halottra irányul, hanem az élet múltban kínált reményeire, így véve el a továbbélés örömet.

A vers utolsó sorában jelenik meg a harmadik alany, a „kegyeleti tor”. A halotti tor régebben része volt a gyászszertartásnak, a temetésre meghívott rokonokat, ismerősöket megvendégelték. Részben nagyon gyakorlatias okból (a nagy távolságok és a nehézkes közlekedés miatt nem tudtak hazajutni a meghívottak, enniük meg kellett), részben a halottra való közös emlékezés céljából. Ez az alkalom nem volt feltétlenül szomorú, a lakomázásban és az emlékezésben föloldódott a mulandóság érzése (mint *Jókai* „A kőszívű ember fiai” című regényében a kőszívű ember temetése utáni halotti tor). Az élők érzéketlen testi szükségletei és a halottra való emlékezés így találkozik össze egy ünnepi alkalomban. A Rába-vers ábrázolásában a kegyelet tora letiporja, föleszi a jövőt, kedélyességről, föloldódásról szó sincs. Itt – ellentétben Karinthyval – nem a halott élőkődik az élön, hanem a gyász belső érzése idegenedik el, válik önmérsztő erővé.

A kóbor eb és a kegyeleti tor metaforája közrefogja a verset, amelynek közepén ott munkál a haláltól menekülni nem tudó tudat. Sajátos párhuzamot teremtenek ezek a képek az újszövetségi Gazdag és Lázár történetével (Lukács 16, 19–31). Eszerint nagy lakoma folyt a gazdagnál, a szegény Lázár pedig „azt kívánta, bár csak jóllakhatna a gazdag asztaláról lehullott morzsákkal, de csak a kutyák jöttek oda és nyaldosták sebeit”. A történet egyben figyelmeztetés: az élet nem múlik el következmények nélkül, ami innen nézve „más” világ, az majd onnan nézve egyszerre szoros összefüggést mutat az evilág-

gal. Élet és halál vagy halál utáni élet nem választható széjjel, ennek tudatában kell élni az életünket és viszonyulni a halálhoz. Ugyanazon motívumok tehát az újszövetségi történetben egy kiismerhető, biztos világlátás egységes, rendezett történetévé állnak össze, míg Rába versében elidegenített, félelmetes külső erőt képviselnek, amely egészséges lelki tevékenység helyett nyomasztó tudattá válik. Ez a baljósan figyelmeztető tudat Rába ábrázolásában a gyász.

A gyász, a kóbor eb azért olyan megszelídíthetetlen, mert az életben nem vehetjük birtokba a halált, miközben folyton meggyötör minket. Azért liheg a nyomunkban, mert épp azt az áthidalhatatlan, de áthidalni vágyott távolságot jelzi, ami az élet és a halál, a más halála és a saját halálunk, a befejezettség és az új kezdete között feszül.

\*

Az életről és halálról, testről és lélekről való gondolkodás legnyilvánvalóbb lenyomata a gyász. A népi siratók a hagyományok és a megújulás, a közösség és a személyesség egyszerre történő megélésével egységet teremtenek, amelyben kijár a testnek a gondoskodó cselekvés, a léleknek a szó, s mindkettő szolgálja a halott iránti tiszteleten túl az élő gyógyulását is. A 20. század lírája egyre inkább az egység széttöredezése irányába mutat: a holttest bomlásának normális biológiája rémlátomássá lesz, az élő szorongása nem hagyja nyugodni a holtat, a gyász az ünnep és a gyógyulás helyett szorongató tudattá, az élet és a halál elől való menekülésé válik. Az irodalomban pedig nem a halálélmény, hanem a gyász földolgozása válik problémává.

### Jegyzet

- (1) Montaigne, Michel (1984): *Esszék. Reneszánsz etikai antológia*. Gondolat, Budapest. 318–420. 320–321.
- (2) Paksa Katalin (1999): *Magyar népzene-történet*. Balassi Kiadó, Budapest. 64–92.
- (3) Paksa Katalin (1999): *Magyar népzene-történet*. Balassi Kiadó, Budapest. 65–66.
- (4) Kast, Verena (1995): *A gyász. Egy lelki folyamat erélyei és stádiumai*. Ford. Mérei Vera. T-Twins Kiadó, Budapest.
- (5) Tatelbaum, Judy (1998): *Bátorság a gyászhoz*. Ford. Jámbor Katalin. Pont Kiadó, Budapest.
- (6) Tatelbaum, 34–35.
- (7) *Erkölc és rémület között*. In *memoriam Nemes Nagy Ágnes*. (1996) Válogatta és szerkesztette Lengyel Balázs és Domokos Máttyás. Nap Kiadó, Budapest. 242.
- (8) Uo. 78.

### Irodalom

#### *A gyász témájához*

- Kast, Verena (1995): *A gyász. Egy lelki folyamat erélyei és stádiumai*. Ford. Mérei Vera. T-Twins Kiadó, Budapest.
- Polcz Elaine (1989): *A halál iskolája*. Magvető, Budapest. Különösen: 270–323.
- Polcz Elaine (1998): *Ideje a meghalásnak*. Pont, Budapest.
- Tatelbaum, Judy (1998): *Bátorság a gyászhoz*. Ford. Jámbor Katalin. Pont Kiadó, Budapest.

#### *A költőkhöz és/vagy a versekhez*

- Szabó Árpád (1956): *Homérosz világa*, Budapest.
- Gerézdí Rabán (1962): *A magyar világi líra kezdetei*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 266–303.
- Szabics Imre (1996): A trubadúrlíra és Balassi Bálint szerelmi költészete. *ItK*, 5–6. 543–581.
- Balogh László (1983): *Az ihlet perce*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Veres András (1972): Elbizonytalanodó moralitás, ironikus életkép. In: *Az el nem ért bizonyosság*. Budapest.
- Rónay László (1977): *Kosztolányi Dezső*. Gondolat, Budapest. Különösen: 45–54.
- Lengyel Balázs – Domokos Máttyás (1996, vál. és szerk.): *Erkölc és rémület között*. In *memoriam Nemes Nagy Ágnes*. Nap Kiadó, Budapest.
- Irodalmi kvartett. Rába György A vonakodó cethal c. verseskötetéről beszélget Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Németh Gábor és Radnóti Sándor. (1998) *Beszélő*, 11.

*A művelődéstörténeti háttérhez*

Vargyas Lajos – Istvánovits Márton (1988, szerk.): *Magyar Néprajz V. Népköltészet*. Akadémiai, Budapest. Si-ratóénekek: 611–632.

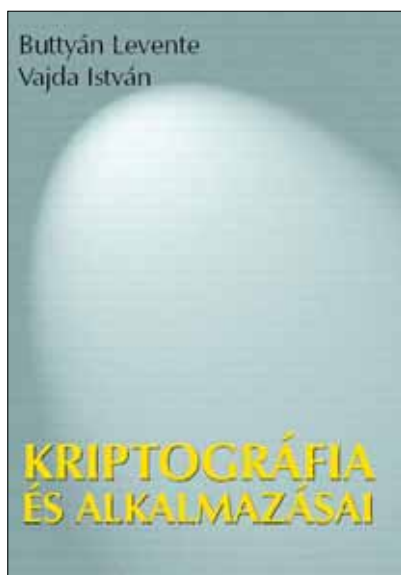
Paksa Katalin (1999): *Magyar népzene-történet*. Balassi Kiadó, Budapest. 64–92. A könyv énekanyaga CD-n is kapható.

Kunt Ernő (1981): *A halál tükrében*. Magvető, Budapest.

Vajda Mihály (1985, vál. és szerk.): *Reneszánsz etikai antológia*. Gondolat, Budapest. Benne: Francesco Petrarca: *Orvosságok jó és balsors idejére*. Ford. Kardos Tiborné. 7–103.

Montaigne, Michel : *Esszék*. Ford. Bajcsa András. 318–420.

Charron, Pierre: *A bölcsességről*. Ford. Tamás Gáspár Miklós. 420–490.



*A TYPOTEX Kiadó könyveiből*

# **A széttöredezettség mint regényszervezőelem**

## ***Kemény Zsigmond három regényéről***

*Kemény Zsigmond három regényének (‘A szív örvényei’; ‘Férj és nő’; ‘Ködképek a kedély láthatárán’) tartalmi és formai széttöredezettségét állítom fókuszba, és ennek alapján rendelem őket egymás mellé. Azt igyekszem majd kimutatni, hogy e regények a paradigmaváltás korának szülöttei.*

A regények még egyszerre hordozzák magukon a hagyomány nyomait s tesznek ugyanakkor kísérletet mindennemű tradíció meghaladására, vagyis még nem lezárt, befejezett válaszok, hanem kérdésekkel, bizonytalanságokkal, kísérletezésekkel teli útkeresések. A belőlük kiolvasható szétesett, széttöredezett világ nem egyszerűen egy végtelenül pesszimista szerzői tudat következménye (1), hanem a változás óhatatlan velejáróinak, a létező modellek leépítésének és az új-keresés bizonytalanságának láttelelei.

A paradigmaváltást a három regény szerkezetében, szereplőrendszerében, a történet és az idő horizontjában vizsgálom.

### **A szerkezet**

A paradigmaváltáshoz szorosan hozzátartozik a történet szerkezete, melynek részletes vizsgálata a hagyományos forma megváltoztatásához, annak hiányához vagy széttöredezettséghez vezet, amit a szerzői tudat szándékos szervezőelvként, jelenléteként, nem pedig hozzá nem értésként értelmezek. Első szempont a címek magyarázata, ezt követi a fejezetekre osztás és a történet tagolásának összefüggései, s végül a felütések és befejezések vizsgálata.

#### *Címmagyarázatok*

‘A szív örvényei’ cím első tagja nem szorul kimerítőbb magyarázatra, arra az érzelmi elfogódottságra utal, amely minden szereplőre oly igen jellemző. Az örvény szó jelentése pedig valamilyen mélybe lehúzó erő, melyből csak úgy szabadulhatunk, ha hagyjuk magunkat elmerülni a sötét mélységben, majd pedig a legmélyebb pontról elrúgjuk magunkat.

Ha a Péterfy-féle értelmezési mezőn belül olvassuk a címet, miszerint: „Az elfojtott érzelmek szívünket örvényessé teszik” (2), akkor ezen örvényesség és az ebből való kikerekülés mélylélektani személyiségfejlődési modellnek is felfogható, miszerint a tudattalan tartalmak legmélyét is meg kell ismerni, meg kell járni az örvényt, és felszínre kell tudni kerülni ahhoz, hogy énképünk teljesebb legyen.

A fenti jelentési horizonton belül vizsgálva egyedül csak Pongrác az, aki öntudattal éli meg az eseményeket és erről a tudatos jelenlétéről tanúskodnak elbeszélései, melyekben többnyire magyarázattal szolgál Anselm kíváncsiságára és kérdéseire. A szerzői rendezőelv nem véletlenül ezen érzelmekkel áthatott, de az érzelmeket a tudatosság igája alá hajtó szereplőt emeli ki, valamint teszi meg történetek, s így titkok és rejtélyek tudójának, azaz a regény központi tudatának.

A regény folyamán többeket elnyel az örvény, például Wranich Izidórt – kinek megnyilatkozása a mélylélektani modell jogosultságát tovább bizonyítja: „Közel hozzád megdöbbszem lelkemnek sötét árnyékától.” (3) – rabja lesz érzelmeinek és nem képes rajtuk úrrá lenni.

Ezenfelül Anselm végső választása is („Imádom Aghatát. Ő istennőm. Hinni akarok benne, s a hitnek nincs tudásra szüksége”) (4) döntés a szív örvényeibe való elmerülés mellett, hisz nem nyitja ki a ládikát, aminek tartalma Aghata múltjára magyarázattal szolgálhatna. Vagyis nem a tudást, hanem a szerelemben való öntudatlan elmerülést választja.

A cím bármely szereplő nézőpontja felől értelmezhető, hiszen mindegyikük szíve jócskán örvénylik e történetben, ám a „szív” főnév egyes számú használata esetleg a szív örvényléseiben tudatosan hajózó Pongrácra utal. Ha ez az értelmezés helytálló, akkor a szereplőre utalás a címben azt bizonyítja, hogy a szerzői rendezőelv a történetmondó tudatnak kiemelkedő szerepet tulajdonít, ezzel emelve a történetmondást központi regényszervező-elemmé.

A ‚Férj és nő’ címadás attól is érdekes, hogy e regény felütésében olvashatunk a névadás, a megnevezés fontosságáról, ám a szöveg címe éppenséggel nem a nevek, hanem szerepekre tereli a figyelmet. A férj szerepkörében Albert alakját sejtethetjük, akiről azonban kiderül, hogy esze ágában sincs házasodni, vagyis nem igyekszik betölteni a címben rászabott pozíciót. Végül mérhetetlen hiúságából fakadóan mégis elveszi Elizt, és e ponttól teljesíti be eleinte inkább, később azonban annál kevésbé szerepkörét. E szerepteljesítési probléma fókuszba állítását bizonyítja az is, hogy az elbeszélő Albertet attól fogva, hogy megcsalta feleségét, sokkal gyakrabban nevezi meg a szerepe által férjnek, mint korábban.

A cím második része nem e szerepkör kiegészítő tagja, hanem egy általánosabb jellemző. Iduna alakján keresztül a könnyűvérű asszony sorsa, a gögös, szenvedélyes, emancipált nő szerepe nyilatkozik meg, míg Eliz a naiv, szentimentális kislányból érik szenvedésein keresztül ideákból kiábrándult aszszonnyá. Tehát nőként két, ellentétes modellt

képviselnek, bár feminin lényegüknek mindketten eleget tesznek és utódokat hoznak a világra, ám mindkettejük életútja kiábrándítóvá lesz. Talán a cím is a benne foglalt női szerepkör boldogan történő beteljesítésének lehetetlenségére hívja fel a figyelmet.

A cím szinekdoché jellegével *Szegedy-Maszák* több tanulmányában (5) is foglalkozik, szerinte az Albert által szimbolizált férj sorsa és Eliz és/vagy Iduna női végzete egészen, egyetemleges, általánosan jelenlévő probléma.

E címkötés tehát a bennük megfogalmazott társadalmi magatartásmodellek általánosságával azok működésképtelenségére figyelmeztet.

A ‚Ködképek a kedély láthatarán’ nagyon hangzatos cím, ami talán a történetmondó Várhelyi folyamatos elbizonytalanodását, történetek fölötti elbeszélői hatalmának megkérdőjelezését és talán elvesztését is jelenti. A kedély láthatarán gyülekező kód a történetek kuszaságán, egymásba ágyazottságán átlátni nem tudást szimbolizálja.

Várhelyi a klasszikus mesélő pozíciójából indít és mintegy a szórakoztatás céljával meséli barátnéjának egy nemrégiben elhunyt ismerőse élettörténetét. Azonban az elbeszélés folyamán túlnő rajta az egymást előhívó eseményszálak lánc. Várhelyi Pongrác-hoz hasonlóan szintén központi tudat, vagyis éppen az lenne a szerepe, hogy az ő tudatában renddé szerveződjének az epizódok, ám e feladatra képtelen, és az örvényből kitárlás helyett számára csak a ködben topogatózás marad.

---

*A szöveg berekesztése tehát elűt a hagyományos történetszervezéstől, hiszen a főszereplő a nyitányban felvázoltakat nem teljesíti be, egy mellékalaknak álcázott szereplővel összehasonlítva alulmarad, s végül élettörténetének vége, illetve a regényszöve-  
dék elvarrása nem esik egybe.*

---

A regény a cselekvés problematikájára hívja fel a figyelmet, egyrészt Jenő Eduárd és Villemont Randon alakján keresztül, másrészt az elbeszélői helyzetet a történetmondónak elsődleges szerepet juttat a cselekvő énhöz képest, így Várhelyinek a cselekvés helyett egyetlen magatartásminta marad, a megfigyelés, ám ő ezt a szerepet sem tudja betöljesíteni.

Továbbgombolyítva a fonalat, a három regény címének jelentését egymás mellé rendelve az világlik ki, hogy „A szív örvényei”-ben Pongrác a regényvilágon belül ugyan a legteljesebb, ám azon kívül jól láthatóan töredékes tudása és mellékszereplői mivolta ellenére elbeszélővé, szövegszervezővé válhat, ami mindenképpen a korabeli regényalkotási hagyomány felrúgását és annak – elemeinek – újjászervezését jelenti. A „Férj és nő” címében megfogalmazott tradicionális szerepek már betöljesíthetetlenek, működésképtelenek. A regény talán tartalmi újításaként fogható fel, hogy nemhogy nem ad receptet, követhető magatartásmodelleket, hanem a fennállókat is megkérdőjelezi. A „Ködképek...”-ben a regénycim, mintha a másik két szövegre is visszautalna, mivel egyrészt ismét a történetmondás tradíciójával szemben egy mellékszereplő válik elbeszélővé és ezzel központi elemmé emelkedik a történetmondó tudat, másrészt viszont e regényvilágon belül az erre kiválasztott ezt a magatartást ellátni, e szerepet betölteni képtelen.

### *Fejezetek*

Egy szöveg fejezetekre tagolásának oka, hogy a tartalmi váltások – a helyszínek, a szereplők, illetve a nézőpontok változása, az időben való előre-, illetve visszautazás, a késleltetés, kihagyás érzékeltetése, sőt magának az idő múlásának kifejezése stb. – a formában is érvényesüljenek.

E három Kemény-regényben azonban a tagolás ellentmond a történetalkotás hagyományának. Ugyanis a fejezetek felosztása egyik regényben sem esik egybe a történetek tagolásával. Néhol ugyan a fejezetekkel idő-, tér- és nézőpontváltozás is bekövetkezik, sőt a szünet keltette hatással is operál a szerző a fejezetek rendezésekor (vö.: „A szív örvényei” 8–9., „Férj és nő” I. rész II–III., „Ködképek...” 10–11. fejezet), ugyanakkor megesik, hogy mindez egy fejezeten belül zajlik le, továbbá máskor egyszerűen csak megtörik a történet menete a fejezetre bontás miatt.

A hiátus oka szintén egy újfajta történetvezetés, amely a regényelemek hagyományos rendezését egyszerre alkalmazza és ugyanakkor el is veti, ezzel a vonalvezetés ívére terelve a figyelmet, s a történet menete így egy széttöredezett világképet modellál.

### *Felütések és befejezések*

A szerkezet szempontjából fontos vizsgálódási szempont még a regényeket kezdő és lezáró jelenet, hiszen a kezdő sorok, fejezetek, információk az első benyomásai az olvasónak a szövegről, melynek fényében végigolvassa a regényt. Míg a záró sorok az utolsó impressziók, melyek az olvasóban megmaradnak és ami felől a szöveg bevégeztével az értelmezés folyamata megkezdődhet.

„A szív örvényei”-nek nyitó jelenete Anselm és Pongrác találkozása az idegen hölgygel, aki karcsú kezének egyik gesztusával magára tereli Anselm figyelmét. A kézmozdulat gazdája, a rejtélyes hölgy utáni kutatás szervezi a regény történetét.

Az első fejezet tehát a történet indítópontja, ugyanakkor az utolsó fejezetben foglaltakkal keretként is felfogható. A kezdő fejezetben ugyanis az elbeszélő Anselmet a rejtélyek iránt fogékony keresőként jellemzi, és ezt bizonyítja az is, hogy Anselm érdeklődését, – mely a regény folyamán mindvégig kitart – a rejtélyes hölgy épp titokzatosságával váltja ki. Az utolsó jelenet különössége pedig abban áll, hogy Anselm nem az eddig megismert, sőt kiemelt tulajdonságának megfelelően, hanem éppen azzal ellentétesen cselekszik. A Pongráctól kapott, Aghata életének rejtélyeit tartalmazó ládikát ugyanis nem nyitja ki, lemond a titok megismerésének lehetőségéről. A nyitó fejezetben felvázoltakat tehát nem teljesíti be.

A kezdő fejezet helyszíne, a múzeum is lényeges, mert így a regény szövegén belül műalkotások idéződnek be, és az ezekhez való viszony a szöveg egyik háttérhorizontjaként is felfogható. Az első fejezetben Anselm művészetekhez való viszonyát ismerjük meg, aki az elbeszélő szerint elég ügyetlenül lerajzolja, vagyis másolja a képeket. Később megtudhatjuk, hogy Pongrác valóban „mű értő”, sőt esztétikai ítéleteinek hangot is ad különböző cikkekben. E két magatartásmódot összehasonlítva jól kiviláglik a két szereplő közötti különbség. Anselm, aki az adott mintákat szolgálja, ráadásul ügyetlenül követi, illetve Pongrác, aki bírálattal él, továbbá – ha a címmagyarázatkor felvázolt értelmezési lehetőséget nem feledjük, akkor – magának a szövegnek az elbeszélője, vagyis alkotója is. Tehát e jelentésréteg motiválja azt az olvasatot, mely szerint két – ellentétes – értékrend és ezzel két magatartásminta fogalmazódik meg a regényben; a tárgyú másoló alakja áll szemben a kritikus alkotóéval.

A regény lezárásának vizsgálatokor fontos még az is, hogy a szöveg befejeztével Anselm történetének nincs vége, sőt épp most kezdődhet, hiszen új, tudást elvető, hittel teli emberként kezdheti újra életét.

A szöveg berekesztése tehát elüt a hagyományos történetsszervezéstől, hiszen a főszereplő a nyitányban felvázoltakat nem teljesíti be, egy mellékalaknak álcázott szereplővel összehasonlítva alulmarad, s végül élettörténetének vége, illetve a regényszövedék elvárása nem esik egybe.

A „Férj és nő” nyitófejezete nem kapcsolódik szorosan a cselekményhez, viszont az értelmezéshez rengeteg támpontot kínál. Egyrészt felvázolja az ellentétet a felvilágosult polgár, Norbert és az ősi arisztokrata Kolostory család között, mely társadalmi szembenállás a regény egyik lényegi eleme lesz. Másrészt megnevezi az okot is, amiből az ellentét kipattant, miszerint a múltjára, nevére és rangjára oly nagyon büszke Kolostory család neve tévesen kanonizálódott. Ezzel kritika tárgyává teszi az arisztokráciát, mert az legitimációját, jogát mindössze nevének ősiségéből eredezteti, és valójában mint társadalmi forma életképtelen. Ezt mintázza, hogy Kolostory Zuárd, miután a fél éves kutatómunka során világossá válik előtte, hogy családfájának gyökerei kétségesek, képtelen tovább élni, vegetatív szinten létezik csupán, elméje megbomlik, jelenét nem tudja folytatni múltjának mítosza nélkül. E családnak sarja a nevére, rangjára és származására büszke Albert, aki egész társadalmi rangjának elbukását szimbolizálja azzal, hogy a múltból örökölt mintáit képtelen a 19. század első felének társadalmi, polgári értékrendjének elvárásai szerint alakítani.

Nemcsak Albert sorsának általános érvényűvé emelésével adja a szerző az arisztokrácia kritikáját, hanem azzal is, hogy a bevezető fejezetben a névadás problémájára összpontosít. (Ennek részletezésére szolgálnak a kezdő fejezetben a hegynevek etimológiai.) Ugyanis épp annak valódisága kérdőjeleződik meg, amire a legbüszkébbek: mégpedig nevük és múltjuk. Nem véletlen, hogy Norbert épp a Kolostory család hangsúlyozottan legrelevánsabb ünnepén, a keresztelőkor, vagyis névadáskor, a hagyományba iktatás mitikus időpontjában billenti ki az egész családot a maga kreálta névmágiából, és szakítja ki abból a kánonból, amibe eddig békésen, büszkén, sőt gőgösen süllyedt. Az, hogy Kolostory Zuárd e csalódást feldolgozni képtelen, és hogy a később megismert Tamás, sőt Albert jellemében sem hoz ez semmiféle változást, fejlődést, az az egész társadalmi osztály kritikátlan, reflexiómentes létmódját jelent(het)i. Ha mindezekhez hozzárendeljük, hogy Norbert *Voltaire* „Candide”-jét olvassa, – amit csak a vendégjog tisztelete miatt nem koboznak el tőle, hanem megvétel útján akarják máglyára vetni, mint Antikrisztustól valót – jól kiviláglik, hogy Norbert alakja a felvilágosodás eszméjét képviseli, amit az arisztokrácia képviselője nem megérteni, hanem gondolkodás nélkül elpusztítani akar.

A regény zárszava is legalább oly kiábrándító, mint a kezdete, hisz a konfliktushelyzetből – mely személyes érzelmei és rangjának múltban gyökerező vallási hagyományai

között feszül – kitörni nem tudó Albert először a feleségvilkosság gondolatának bűnébe esik, majd az öngyilkosságba menekül. (Érdekes egyazon szöveg kétféle recepciója. A hasonló házassági probléma tragikumba fordulásáról szóló újságcikk hallgatóiból más-más reakciót vált ki, Eliz a rémtett hallatán hajlandó lenne Albert érdekében apjáról hazudni, míg Albert e szöveg hatására fordítja maga ellen pisztolyát.) Ez a választás nem-hogy megoldást nem jelent, de minden szereplő továbbélését megnehezíti: Eliz egyedül marad gyermekével és lelkiismeret-furdalásával, hogy a valóban szeretett férfi halálát okozta. Iduna pedig Albert gyermekével a szíve alatt az őt megalázni, és rajta uralkodni törekvő Terényivel kénytelen házasságra lépni, hogy a botrányt elkerülje. Kolostory Albert halála tehát nem hoz megoldást és nem okoz katarzist. Halála személyes síkon tet-teinek felelőssége előli gyáva menekülését jelenti, általánosan pedig egy társadalmi modellek erkölcsi szétesését és életképtelenségét szimbolizálja.

A ‚Ködképek’-ben a nyitány hangsúlyosan bevezető, mert a számozott fejezetek előtt áll. E kezdés valóban bevezet, a történetmondás és az elbeszélői pozíció problematikájára fókuszál, nem kímélve olvasóját:

„Mondják, hogy érzéseink és szenvedélyeink regényének ez csak a bevezetése vagy zárszava, melyen egészen kívül esik a figyelmet ingerlő szöveg, s így mentől művészebb alakú, mentől tisztább és kedélyesebb modorú, annál több kíváncsiságot ébreszt annak, mi még el sem kezdődött, vagy már befejezve van, megtudására.” (6) Rögtön a szerkezet bonyolultságát is mutatja a kezdő- és végpontok egymásmellé rendelése, vagyis, hogy a most megkezdett történet kezdő- és végpontja tulajdonképpen egy. Tehát a történetmondás felől értelmezve a szöveget, a probléma az, hogy nincs történet, nincs elmondandó/ható szöveg, csak kezdet és vég, és ráadásul ezek is egybeesnek.

A történetmondás problematikája pedig az elbeszélő megnevezésével, mindentudásának hiányával, a befogadó jellemzésével, és jelenlétével, a recepció, valamint a történetmondás nehézségének vázolásával, továbbá magával a téma megjelölésével és annak aktualitásával, valamint a műfaj megnevezésével mélyül tovább. Minden együtt van ahhoz, hogy a továbbiakban ne legyen biztos tájékozódási pont, hisz minden regényszerző elem labilitása (különös figyelmet érdemel, hogy a történetnek már hallgatója is van, tehát ezáltal saját befogadásunk is kérdéses lesz), a hagyományos szövegszervezéstől való elkülönbözése és ezáltal a történetmondás lehetetlensége biztosítva van.

Míndezek ellenére a szétesett elemek újraszerveződéséből mégis kialakul egyfajta nem szokványos történet, és annak berekesztése, amiben az addig lenézett, kisszerű, férj átveszi Várhelyitől a történetmondás hatalmát és elbeszélővé lesz. Ő az utolsó, akinek a regényvilágon belül megadatik az elbeszélés lehetősége, és Jenő Eduárd alakjának fordulátát, a rögeszméiről való lemondását mesélheti el, elvarrhatja a Jenő Eduárd-féle cselekményszálát. Persze a férj történetmondóként ironikus, mert stílusa nehézkes, nyelve körülményes, vagyis a forma a történetmondás folyamatosságának gátja lesz. Továbbá nem képes önmagát a történetnek alárendelni, mivel mindvégig jelenlétének fontosságát hangsúlyozza az előadott történetben. Ám ezzel, hogy a férj zárja le a regényt, megfosztja – a korábban központi, rendező tudattá emelt – Várhelyit a fordulópont elmesélésének, a történet befejezésének, a szálak elvarrásának lehetőségétől. Várhelyi tehát mint elbeszélő nem felel meg a történetmondó szerepének, hisz a befejező aktustól megfosztatik. Csak a bevezetőből már jól ismert, közhelyes stílusban megfogalmazott tanulságos naplóbejegyzésre futja. A bevezetőben beigért kezdet és vég így ér össze Várhelyi szentenciózus megnyilvánulásaiban.

Tehát a ‚Ködképek...’ szerkesztése is arról tanúskodik, hogy a hagyományos történetmondás már lehetetlenné lett, mert mellékszereplőből lesz elbeszélő, aki nem ura a történetének, a befogadó pedig részese a hallott, majd alakítója lesz egy újabb történetnek, a cselekményszálak az elbeszélő akaratától függetlenül gabalyodnak és találkoznak össze és a történetmondó tudása már nem elég ahhoz, hogy ezeket elrendezze. A ‚Köd-



képek...’ szerkesztésében hordozza Kemény és talán a korabeli magyar regényirodalom poétikájának kísérletező jellegét. A változásnak azon stádiuma érhető tetten e szövegen, amikor a fennálló elemek hagyományos elrendezése már nem működik, és amikor az új-jaalakítás még nem teljesen tökéletes, még csak kísérletezés, de mindenképpen előrelépés az új regényforma felé.

Összefoglalva tehát: e három regényben a szerzői tudat a szövegalkotás hagyományát a szétfeszítés és újraszervezés igényével szétforgácsolja, és ezzel témává emeli magát a működésképtelenséget, a szétesést és a széttöredezettséget.

### A szereplők

A regények szereplőinek és változásuknak részletes bemutatása meghaladja e munka kereteit, így inkább a téma függvényében releváns súlypontokra összpontosítok, hogy ezeknek segítségével a széttöredezettség problémája és a hagyományos regényszervezési módszer meghaladására tett kísérlet egy újabb szempont felől argumentálódjék.

#### *Az összetett jellemek rendszere*

A Kemény Zsigmond műveivel foglalkozó kritika (7) egy valamiben biztosan egyetért: a regények szereplői összetettek. A szereplők bonyolultságát egyrészt az adja, hogy egyszerre egy társadalmi rang, forma képviselői és ugyanakkor individuumok. A jellemek és a cselekmény szempontjából az egyik leggyakoribb konfliktus éppen az, hogy ez a kettősség nem egyeztethető össze anélkül, hogy valami ne csorbulna. Gondoljunk csak Anselm nemesi előítéleteire, mikor Izidór levelét kezébe veszi, és bár ő társadalmi szempontból is ismeretlen szerelme után nyomoz, ám húga leendő férjének zsidóságát és anyagi helyzetét is sérelmezi. A ‚Férj és nő’-ben a Kolostory család minden tagjának az okozza a tragédiáját, hogy a nemesi rang követelte szerepet és egyéni vágyait nem képes összeegyeztetni. A hagyományból örökölt mintákat már nem tudják a jelenükben is értékkel telíteni, csak magát az üres formát ismétlik. Emlékezzünk csak Kolostory Zuárd névmágiába vetett hitére, az abból való kiábrándulást követő megbomlásra, Tamás vagyongyarapítási taktikáira, az ehhez való ragaszkodás és zsugoriság okozta veszteségekre, vagy a főszereplő, Albert sorsára, aki számára az örökölt vallási kötöttségek és az egyéni újraraházasodási szándék okozta konfliktus feloldhatatlan és öngyilkosságba menekül.

A ‚Ködképek’-ben Villemont Florestán sorsa is hasonlót példáz, nemesi hiúságával egész családjának tragédiáját okozza. Elsősorban saját hibájából esik csorba önbecsülésén, amit arisztokratikus gögje miatt képtelen legyőzni. Haragja csak a nem kívánt gyermek halálával enyhül, amivel viszont elveszíti felesége szeretetét.

Jenő Eduárd sorsa is szerep és személyiség összeegyeztethetlenségét mintázza. Csak a Jenő Eduárd által gyakorolt szerep, a népjobbítóe nem örökölt, hanem önmaga által választott, aminek szélsőséges eltulzása szintén a szeretett nő elvesztésébe torkollik.

Keménynél minden megrajzolt szerepkör tulajdonképpen egyszerre kritika is, ugyanis regényeiben a szereplők nem angyalian jók, vagy nem ördögien gonoszak. Vagyis nem végtelenen stilizált, követendő ideák, vagy elutasítandó antitézisek, hanem ráismerést ösztökélően valóságosak. Habár Kemény ezen regényeiben is – a későbbiekben még inkább, gondoljunk csak az ‚Özveggy és leánya’-ra vagy ‚A rajongók’-ra – ábrázol szélsőséges jellemeket, ezek azonban minden esetben erőteljes kritika tárgyát képezik.

*E három regényben a szerzői tudat a szövegalkotás hagyományát a szétfeszítés és újraszervezés igényével szétforgácsolja, és ezzel témává emeli magát a működésképtelenséget, a szétesést és a széttöredezettséget.*

### *Az utódtalanság jelentésrétegei*

Bár mindhárom regényben születnek utódok, nem lesznek a továbbélés reményének szimbólumává, mert sorsuk már a regényszövedéken belül lezárul, nem mutat túl azon. A 'A szív örvényei'-ben Aghatán Izidór erőszakot tesz, melynek következtében Aghata terhes lesz, de a gyermeket nem tudja a világra hozni. A 'Férj és nő'-ben Albert és Eliz házasságából lánygyermek születik. A végső konfliktus oka pedig épp Iduna Alberttől való terhessége. Albertnek Eliztól is és vélhetően Idunától is gyermeke születik, akiknek tragikus sorsa Albert öngyilkosságával megpecsételődik. Bár a szöveg sem Eliz fájdalmaról, sem Gizella, sem pedig Iduna további sorsáról nem számol be, azonban komoly naivitás és feltehetően hibás olvasói értelmezés kell ahhoz, hogy e női és gyermeki sorsok bármelyike reménnyel kecsegtessen.

A 'Ködképek...' -ben elsősorban Ameline sorsa példázza az utódkérdés tragikus voltát, hiszen mindkét gyermekét elveszti, és Florestán örülésének oka épp az, hogy neve nem öröklődik tovább, utód nélkül marad. Mint ahogy a szálak összetalálkozásából tudjuk, a Villemont család másik sarjának, Stefániának Jenő Eduárddal kötött házasságából sem származik utód. Továbbá a második esélyt kapott Cecil sem vállalja második férjétől az anyaság szerepét. Mindhárom házasságban más és más jelentése van az utód nélkül maradásnak: Florestán és Ameline elvesztették közös gyermeküket, és háborúság dúlt közöttük a nem kívánt csemete miatt, aki végül szintén meghalt, így utódtalanságuk a ket-tejük között – a második gyermek megszületésének előzményei miatt – feszülő konfliktus feloldhatatlanságát jelenti. Míg Jenő Eduárd rögeszméssége miatt feledkezik meg feleségéről, a társadalom megjobbítása eltereli a figyelmét és elvonja erejét saját és felesége személyes sorsának alakításától. Cecil második házassága jól láthatóan érzelmentes, valóságos emberi viszonyokat nélkülöző kompromisszum, aminek továbbvitelére – nyilván a korábbi keserű tapasztalatokat sem felejtvé – Cecil nem vállalkozik.

Konkrét értelemben e párok utódtalansága egyrészt együttélésük kudarcát, férj és feleség, férfi és női szerepek működésképtelenségét szimbolizálják, másrészt a szereplők, illetve az általuk hordozott értékek utódokban való továbbélésének tragikus voltát vagy lehetetlenségét mutatja, ami azt bizonyítja, hogy e regényszövegeken belül a folytonosság utáni vágy pusztá ábránd maradhat csupán.

### *A szerepeltetés problématicája*

A vizsgált három regény jellemrendszere a szerepeltetés lehetetlenségére hívja fel olvasójának figyelmét. Az értelmező jóindulatán vagy talán naivításán múlik, hogy talál-e olyan szereplőt a három regény teljes szereplőgárdáját felvonultatva, aki legalább önmaga számára elfogadhatóan be tudja teljesíteni a rá rótt szerepet. Tekintsünk végig e szempont szerint a már megpedzett sorsokon.

Anselm nem képes a regény fő hőisévé lenni, cselekvőképtelen, előítéletes nemes marad, aki sem a társadalmi rangja adta értékekbe, sőt még a szerelem érzésébe sem képes életet lehelni. Talán épp a rejtélyes és sokarcú Aghata sorsa is hasonlót mintáz, hiszen rengeteg különböző szerepben jelenik meg a regény folyamán, de egyiket sem tudja valójában ellátni, amiről csak úgy értesülünk, hogy egy újabb, a korábitól jócskán különböző gúnyában tűnik fel.

A szerzői rendezőelv nem hagyja, hogy egy szereplőt egyoldalúnak ismerjünk meg, és ezért él a többszempontú bemutatás eszközével. Erre remek példa Izidór alakja, mert őt sem látjuk végletesen gonosznak, hiszen megismerjük sorsának szomorú alakulását, és ezzel együtt elfajzott tettének okait is.

A 'Férj és nő' regényszöveg egésze a be nem teljesíthető szerepek köré szerveződik, mint ahogy arról már szó volt, maga a cím is a szerepproblémákra fókuszál, vagyis Albert nem képes valóban férjjé válni, Eliz és Iduna pedig a női sors kétféle tragikussá fordulását mutatja. Ezen felül e regény első fejezete a társadalmi rang, a nemesi és polgári

szerepkör különbözősége és beteljesítése problematikuságának értelmezési mezejét rendeli a regényhez.

E szöveg elvetemültjéről se feledkezzünk meg. Terényi is több szempontból mind belülről, mind kívülről is bemutatódik, így Iduna elleni szervezkedése, illetve elbukásán való munkálkodásának szörnyűsége messze nem szívbemarkoló, mert látjuk, amint Terényi tetteit bevégezve elbizonytalanodik, és megkérdőjeleződik benne e cselekedet értelmessége és hasznossága. Továbbá az anyává lett Idunáért sem viseltetünk aggodalommal, hisz bukását az olvasó szinte szükségszerűnek látja.

A ‚Ködképek...’-ben Villemond Random származása miatt kerül XVI. Lajos udvarába, és lesz először tudtán kívül e rend kiszolgálója. Majd tudatosan fordul ezzel szembe úgy, hogy a nép szabadsága válik rögeszméjévé, azonban ezen eszme mániává torzulása elől csak úgy menekülhet, ha elhagyja hazáját. Random sorsa egyszerre mintázza, hogy a hagyományból örökölt szerep beteljesítése vagy az azzal való eltűzött szembefordulás valójában ugyanaz, csak más előjellel, hisz mindkettő ugyanannyira működésképtelen.

Bár a regényben a társadalmi szerepek beteljesítésének problémájára is kaphatunk példát, a hangsúly mégis a műalkotási modell adta szerepek ellátásának problematikuságán van. Várhelyi nem képes betölteni az elbeszélői szerepkört, hiszen története főhősének, Jenő Eduárd sorsának záróakkordját nem ismeri, továbbá többen is kibillentik a mesélői székből, és hol inkább, hol kevésbé szívesen, de átadja a történetmondás fonalát. Az elbeszélői pozíció váltogatásával a befogadói szerepkör ellátása is a hagyománytól eltérő módon váltakozik. Tehát ezen a regényszövedéken belül egyetlen alak sem képes egyetlen szerepet betölteni, minden figura szerepköre többféle szerep kipróbálásából, azok összességéből áll össze.

Mindhárom regény a szerepek működésképtelenségéről tanúskodik, úgy hogy rákérdez a modellutánzás szükségességére, az öröklött modellek érvényességére, valamint magára a szerepbeteljesítés problémájára. Mindezen kérdésözönnel arra motiválva olvasóját, hogy a hagyományból eredő és fennmaradó – ez esetben szerep – modelleket újragondolja, és akár a szétesés útját is választva, újraszervezze, a jelen(é)ben működővé tegye a múltból megörökölt paradigmákat.

## Történet és idő

E két regényelemet külön-külön is megvizsgálom, de egymáshoz való viszonyuk értelmezését is szükségesnek látom, mert a történetek leglényegibb attribútuma, a széttöredezetttség épp az idő hagyományos, lineáris kezelésének felfüggesztését eredményezi, és egy újfajta időszemléletet hoz létre.

### *Történet*

A történetmondás hagyománya a Kemény-regényekben megváltozik és ez nyilván kihat magára a történetre is. A megsokszorozott elbeszélői pozíció sok történet egymás melletti, párhuzamos jelenlétét eredményezi. A három regény közül talán a ‚Férj és nő’ története a legegységesebb, ott még érzékelhető a történetszálak hierarchiája, ám a másik két regényben a történetszálak végképp összekuszálódtak, és nem látható át a fő- és mellékszálak rendje, mert épp az a szövegek egyik játéka, hogy egy mellékszálak alá-csatolt történetről kiderül, hogy nélküle a regényszövedék tulajdonképpen felfejthetetlen.

‚A szív örvényei’-ben, Aghata ifjúkora egyes részleteinek megismerése elengedhetetlen ahhoz, hogy későbbi sorsát értelmezni tudjuk. Izidór rémtettéről azért kell tudomást szereznünk, hogy Aghata Anselmmel kötendő házassága előli menekülését megértsük, és észrevegyük az összefüggést Aghata pánikszzerű viselkedése és Izidór Anselm sógoraként való feltűnése között. Továbbá, hogy Wehrner doktor oly sokszor ismételt történetének előzményét, az Albanoni gróffal kötött kierohtetett házasság okát lássuk és megértsük. A

„Férj és nő”-ben is jellemző, hogy egy epizód az értelmezés folyamán válik jelentőssé, például, amikor Albert a Hermina gőzösön megment egy hölgyet, majd a megmentés helyzetével úriemberhez méltatlanul vissza is él. E részlet először nem több, mint Albert egy újabb jellemhibájának bemutatása, később azonban kiderül, hogy Idunát (mert az ismeretlen nő, mily véletlen egybeesés, épp ő volt, így lépnek a lényegtelennek tűnő mellékalakok főszereplői pozícióba) éppen ezen esemény lobbantja lánggra az akkor még ismeretlen ifjú iránt.

A „Ködképek...”-ben a helyzet még összetettebb. A kerettörténet lényegtelennek látszó szereplője, Cecil lesz főalakká azáltal, hogy egy idő után kiderül, a főtörténet egy mellékszálából, a végrendeletből, hogy Villemont Random, Cecil apósa, és így a keret főtörténeté emelkedik és ő befogadóból elbeszélővé lesz.

A történet hagyományos vonalvezetésének megtörése az olvasótól is nagyobb aktivitást kíván. Hiszen az olvasó e szövegekhez, a történet alakulásához elvárásokkal viszonyul, ám e regények folyamatosan ellentmondanak az elvárásoknak, a gyakori nézőpontváltásokkal megakadályozzák a szereplőkkel való azonosulást, megtagadják a regény történetének műfaj szerint várható alakulását. Az irodalmi konvenció és az abból következő olvasói elvárások a szövegekben nem, vagy csak részben érvényesülnek, és e váratlan fordulat, e hiány vagy távolság értelmező munkára készíti a befogadót. E munka során az olvasó rádöbben arra, hogy e szövegek befogadása hagyományos módon nem lehetséges, és egy újfajta értelmezési horizontot kell megkonstruálnia, ami leginkább a valóság recepciójára emlékeztet. Hiszen az e regényekből megismert történetek mind idejüket, terüket, mind linearitásukat tekintve darabokra szétcsépezettek, ahogy a valóság elemei is. Az olvasónak tehát nem kell mást tennie, mint a szokványos olvasói empiria helyett, a valóságban megtapasztalt módszerhez kell folyamodnia, miszerint a (darabokra vagy atomokra) szétcsépezett regény-, illetve valóságelemeket a maga számára értelmes renddé kell szerveznie.

Talán e dolgozat keretei megengedik azt a gondolatkísérletet, hogy valójában e szövegek történetei metatörténetek, mert nem az egyes szálak cselekménye a hangsúlyos, hanem épp e történetek és azok előadóinak, illetve hallgatóinak viszonya. A regények lényegéhez ennél fogva nem úgy juthatunk el, hogy összeolvassuk, kronológiába szerkesztjük és egymás mellé illesztjük a részleteket, hanem épp a történetek egymáshoz való bonyolult viszonya metszi ki a történetek fölötti történetet, ami a történetalkotás és -mondás lehetetlenségének, vagy legalábbis problematikuságának története.

### *Idő*

A Kemény-regények időhorizontját tanulmányozva egyetlen biztos pont van csupán: a megírás idejének rögzítettsége. Az olvasó ideje nyilván más és más és mindig új értelmezési modellel közelíti a szövegekhez, mely próbát e szövegek – mint ahogy e munka is bizonyítani igyekszik – kiállják. Talán e műalkotások épp kísérletező – régire rákérdező és újat megalkotni kívánó – jellegükből következően állandó kérdéseket szegeznek olvasóiknak, és talán épp azért képesek ellenállni az időnek, mert a mindig aktualizálható kérdésekkel feszültséget teremtenek önmaguk és a fennálló paradigma között.

A történet ideje is igen sokrétű a művekben, hiszen mint fent már láthattuk, rengeteg történet fut egymás mellett, és ezek látványos elkülönüléséhez a különböző időhorizontok is hozzátartoznak.

A Kemény-regények visszatekintő időszerkesztéssel élnek. Ezáltal a történetek többször elisméltődnek, újabb és újabb jelentésárnyalattal bővülnek. Továbbá az elbeszélő úgy tesz, mintha fennállna valamiféle folytonosság a szövegen belül, de valójában ezekkel a visszatekintő részekkel csak még inkább elbizonytalanítja olvasóját, hiszen az eddig valahogyan értelmezett történetet újramondja és befogadóját újabb értelmezésre kényszeríti, ezáltal az olvasói jelenlét még hangsúlyosabb lesz. Ezzel az olvasót értelme-

zés és idő összefüggésére is rádöbbsenti, hiszen egy előbb, majd utóbb újra megjelenő történet az olvasó két időpillanatát is kimetszi, azzal a szándékkal, hogy felismerje, ő már nem az, aki korábban volt, és ugyanazt a történetet másodszor azért is érti másként, mert az eltelt idő alatt ő is más lett, többek közt beavatódott már e történet korábbi verziójába. Vagyis az ismétlésekkel való játék a recepció esszenciális problémáira is rámutat.

Kemény e regényeiben alig található előreutaló szerkesztés, amely arról biztosítaná olvasóját, hogy a történet szuverén, és az értelmezőtől függetlenül létezik. Azonban e szerkesztés hiánya miatt a befogadói pozíció újfent fókuszba kerül, hiszen az olvasó elbizonytalanodik afelől, hogy a történet egyáltalán létezik-e, és nem az olvasás és értelmezés során konstruálódik meg.

Bár e társadalmi regények a jelenben játszódnak (vagyis a cselekmény ideje és a megírás ideje nem esik távol egymástól), visszatekintő szerkesztésükből fakadóan a múlt idő mégis hangsúlyos szerepet kap, – ez Kemény későbbi történelmi, vagy azt háttérként megidéző regényeiben még inkább jellemző – azáltal, hogy a múlt értékei, elemei állandóan jelen vannak e regényekben, a hozzájuk való, legtöbbször ellentétes viszony regényszervező elemmé lép elő. Múlt és jelen konfliktusa mindhárom regénynek meghatározó eleme: például Aghata múltja és jelene a regényszövedéken belül összeegyeztethetetlen, a Kolostory család képtelen a jelenébe átemelni, ott érvényessé tenni a múltból öröklött nemesi mintákat, Cecil sem képes élni az újrakezdés adta lehetőséggel, mert múltjának eseményei, és ebből következő fájdalmai kitörölhetetlenek. A múltból öröklött szerepeket, illetve az ott történeteket a jelenben értelmezhetővé, értelmessé kell tenni, mert a múlt állandóan jelen levő, a jelenünket meghatározó elem, ami folyamatos értelmezést, sőt újraértelmezést kíván.

A jelenből visszafelé írt regényszervezés él a szerkezet adta, irodalmi hagyományból ismert késleltetés, kihagyás, lassítás és fokozás, szakaszokra bontás elemeivel, és ezek önmagukban, a vizsgált regények szövedékében azonban még hangsúlyosabban a folytonosság, folyamatosság megszakítását szolgálják.

A történetmondói pozíció megsokszorozásából és a visszatekintő időszerkesztés gyakoriságából adódik, hogy elbeszélés és történet viszonya is fókuszba kerül. Egyszerre kap fontos szerepet az elbeszélés és történet idejének különbsége, az elbeszélés szituációja és maga az előadott történet, illetve kettejük relációja, vagyis az előadás és az előadott história egyszerre párhuzamosan fut egymás mellett.

Tehát a folytonosság hagyománya több szempontból is megtörik e regényekben, hiszen rengeteg idősíki fut sokszor egymás mellett – a történetek közötti alá-, fölérendeltségi viszony hiányából fakadóan – hierarchia nélkül. Az elbeszélés és cselekmény sokféle ideje is összekuszálódik, és az olvasó ideje is bevonódik az értelmezéskor, vagyis a

---

*Bár e társadalmi regények a jelenben játszódnak (vagyis a cselekmény ideje és a megírás ideje nem esik távol egymástól), visszatekintő szerkesztésükből fakadóan a múlt idő mégis hangsúlyos szerepet kap – ez Kemény későbbi történelmi vagy azt háttérként megidéző regényeiben még inkább jellemző, – azáltal, hogy a múlt értékei, elemei állandóan jelen vannak e regényekben, a hozzájuk való, legtöbbször ellentétes viszony regényszervező elemmé lép elő. Múlt és jelen konfliktusa mindhárom regénynek meghatározó eleme: például Aghata múltja és jelene a regényszövedéken belül összeegyeztethetetlen, a Kolostory család képtelen a jelenébe átemelni, ott érvényessé tenni a múltból öröklött nemesi mintákat, Cecil sem képes élni az újrakezdés adta lehetőséggel, mert múltjának eseményei és ebből következő fájdalmai kitörölhetetlenek.*

---

idő folyamatossága végképp felszámolódik. Itt is a tradicionális modell széttördelésével, annak meghaladására, és egy újfajta (a modern regényekben majd uralkodóvá emelkedő) időszemlélet kialakítására tett kísérlettel állunk szemben.

### *Történet és idő*

A fentiekből már jól látszik az összefüggés történet és időhorizont között. A történet szétszabdálása, a rengeteg történetzál szétágazása, majd a legapróbb részlet elvarrása, történetbetétek, anekdoták és levélbetétek, mind-mind az idő linearitását, egységét függesztik fel. Hiszen azzal, hogy nincs egységes történet (egyébként elbeszélő és befogadó sem) nem létezhet folyamatosság sem.

A folytonosság utáni vágy meghiúsul, Anselm a regény végén lemond a megszerzett tudásról és visszamenekül a nem tudásba, Aghata gyermeke meghal, Albert nem képes a múltból öröklött mintát és jelenének, személyes vágyát összeegyeztetni, és öngyilkos lesz, Florestánnak torz fiúgyermeke születik, aki hamarosan apja abszurd örömeire meg is hal, Jenő Eduárd hosszú távú tervei pedig lokális problémák miatt meghiúsulnak. A folytonosság tehát ábránd marad (érdemes itt újra megemlíteni a korábban vázolt utódproblémát, hogy „A szív örvényei”-ben és a „Ködképek...”-ben egyik szereplőnek sem születik utóda, aki túlélne őt, a Férj és nőben pedig konfliktussá lesz, és ugyan közvetve, de az apa halálát okozza az utód jövedele) az idő megszűnik szerves folyamat lenni.

A lélektani idő háttérbe szorítja a kronológiát. A múlt nem múltként, hanem a vissza tekintő, visszaemlékező technika segítségével jelenként szerepel. Azonban mivel a visszaemlékezés torzít, hiszen a szubjektum nem a valóságra, hanem az emlékeire emlékszik, vagyis a múlt megidézése, bármily objektív törekvés hozza is létre, a visszaemlékező tudat miatt szubjektív; vagyis az időkezelés bonyolult jellege arra hívja fel olvasójának figyelmét, hogy a történetek, az események valójában nem megismerhetők.

A folytonosság hiánya pedig újfajta értelmezési technikát motivál. A hagyományos passzív, mindössze történetet befogadó olvasói hozzáállást újra kell gondolni. Az olvasó ugyanis a regények időproblémáján keresztül eljuthat saját és kora szétesett idejének problematikusságához. E felismerés, valamint a regényszövedék szétesett elemeinek, történeteinek és részleteinek mozaikrengetegében való bukdácsolás tanulsága segítségünkre lehet egy új, érvényes értelmezői nézőpont megkonstruálásában.

Kemény Zsigmond vizsgált három művének érdekessége épp abban áll, hogy e szövegek mind történelmi, társadalmi, mind irodalmi, gondolkodásmódbeli változás letéteményesei. A regény formai és tartalmi elemeinek széttördeltsége és újragondolása is ugyanarról tanúskodik, mégpedig a fennálló szerelmi, vallási, etikai, társadalmi, történelmi stb. paradigmák működésképtelenségéről, és azok – még ha az atomokra való szétesésen keresztül vezet is az út – újraszervezésének szükségességéről.

### **Jegyzet**

(1) Mint ahogy arról több (Nógrádi, 1902, Papp, 1922, Martinkó, 1937, Nagy Sándor, 1943, Veress Dániel, 1977) szellemtörténész, vagy ahhoz az irodalmi iskolához hasonlóan gondolkodó irodalomkritikus vélekedett.

(2) Péterfy, 1983. 554.

(3) Kemény, 1969. 110.

(4) U.o. 123.

(5) Szegedy-Maszák, 1989, 154., Szegedy-Maszák, 1980, 306.

(6) Kemény, 1999. 225.

(7) Részletesen lásd az irodalomjegyzékben.

### **Irodalom**

Arisztotelész (1997): *Poetika*. Ritoók Zsigmond fordítása. PannonKlett Kiadó.

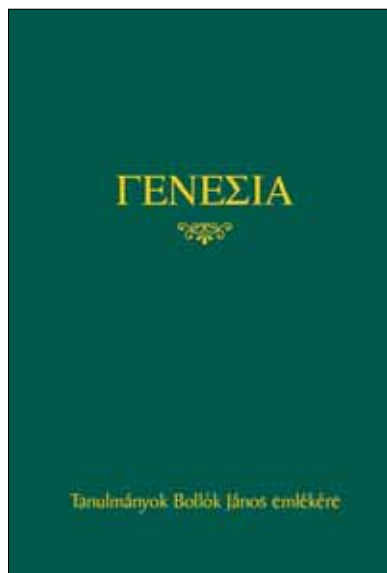
Barta János (1985): *A pálya ívei, Kemény Zsigmond két regényéről*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

- Barta János (1987): *A pálya végén*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Barta János (1961): Kemény Zsigmond, mint szépíró. *Irodalomtörténet*.
- Barta János (1968): Vita Kemény Zsigmond korszerűségéről. *Alföld*, 3.
- Bényei Péter (1999): Kemény Zsigmond: A rajongók. *Irodalomtörténet*, 3.
- Beöthy Zsolt (é.n.): Kemény, a regényíró. In: *Beöthy Zsolt munkái*. Franklin Társulat.
- Bojtár Endre (1986): „Az ember feljő”. *A felvilágosodás és a romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban*. Magvető Könyvkiadó.
- Eco, Umberto (1998): *Nyitott mű*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest.
- Gyulai Pál (1896): Kemény Zsigmond emlékezete. *Budapesti Szemle*.
- Gyulai Pál (1989): *Kemény Zsigmond regényei és beszélei*. Válogatott művei, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 93–99.
- Horváth János (1910): *Aranytól Adyig*. Budapest.
- Horváth Károly (1997): *A romantika értékrendszere*. Balassi Kiadó.
- Jauss, Hans Robert (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Kemény Zsigmond (1969): *A szív örvényei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Kemény Zsigmond (1869): Az irodalom iránti közönről és a közönség részvétlenségéről. *Pesti Napló*, október 7. 230.
- Kemény Zsigmond (1971): Élet és irodalom. In: *Élet és irodalom. Tanulmányok*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 123–191.
- Kemény Zsigmond (1971): Eszmék a regény és dráma körül. In: i.m. 191–213.
- Kemény Zsigmond (é.n.): *Férj és nő*. Franklin Társulat, Budapest.
- Kemény Zsigmond (1999): *Ködképek a kedély láthatárán*. Unikornis Kiadó, Budapest.
- Kemény Zsigmond (1853): Szellemi tér. *Pesti Napló*, augusztus 24.
- Kemény Zsigmond (1971): Színművészetünk ügyében. In: i.m. 283–307.
- Komlós Aladár (1914): Gyulai Pál Kemény Zsigmondról. *Irodalomtörténet*.
- Langheim Irma (1909): *Kemény Zsigmond nőalakjai*. Schönwald, Komárom.
- Martinkó András (1937): *Báró Kemény Zsigmond pályafutása*. Pécs.
- Martinkó András (1977): Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájából. In: *Teremtő idők*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Nagy Miklós (1972): *Kemény Zsigmond*. Gondolat, Budapest.
- Nagy Sándor (1943): Kemény Zsigmond és az erkölcsi világ. *Irodalomtörténeti Közlemények*.
- Németh G. Béla (1971): *Türelemten és késlekedő félszázad*. Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Németh László (1969): Kemény Zsigmond. In: *Az én katedrám*. Budapest.
- Nógrádi László (1902): *Kemény Zsigmond báró élete és írói működése*. Stampfel, Pozsony.
- Pál Károly (1899): *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró*. Kunfélegyháza.
- Papp Ferenc (1922): *Báró Kemény Zsigmond 1–2*. Budapest.
- Péterfy Jenő (1983): Báró Kemény Zsigmond mint regényíró. In: *Válogatott művei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Pitroff Pál (1914): *Kemény Zsigmond esztétikája*. Hornyászy nyomda, Budapest.
- Poszler György (1997): *A regény választójai*. Korona Nova, Budapest.
- Sötér István (1965, szerk.): *A magyar irodalom története 1849–1905-ig*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Sötér István (1963): *Nemzet és haladás*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Sötér István (1987): *Világos után*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Sükösd Mihály (1972): *Küzdelem az epikával*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Sütő András (1973): Élet és ábránd. Kemény Zsigmond olvasása közben. In: *Istenek és falovacskák. Esszék és újabb tünődések*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Szegedy-Maszák Mihály (1978a): A történet és az elbeszélés szereplői Kemény Zsigmond regényeiben. *Irodalomtörténeti Közlemények*
- Szegedy-Maszák Mihály (1978b): Az elbeszélő és a szereplő viszonya Kemény Zsigmond regényeiben. *Literatura*, 1–2.
- Szegedy-Maszák Mihály (1979): Az elbeszélő nézőpont összetettsége Kemény Zsigmond regényeiben. *MTA I. Osztályának Közleményei*.
- Szegedy-Maszák Mihály (1996): Az újraolvasás kényszere (A rajongók). *Irodalomtörténet*, 1–2.
- Szegedy-Maszák Mihály: Idő és tér Kemény Zsigmond regényeiben. *Szemiotikai tanulmányok*, 62.
- Szegedy-Maszák Mihály (1980): Kemény Zsigmond. In: *Világkép és stílus*. Magvető Könyvkiadó, 287–318.
- Szegedy-Maszák Mihály (1989): *Kemény Zsigmond*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Toldy Ferenc (1852): *A magyar nemzeti irodalom története*. Budapest.
- Veress Dániel (1978): *Szerettem a sötétet és a szélzugást. Kemény Zsigmond élete és műve*. Kolozsvár-Napoca, Dacia.

Wéber Antal (1974): A romantika vége. Kemény Zsigmond regényeiről. In: *Irodalmi irányok, távlatból. Fejezetek a felvilágosodás és a reformkor irodalmának történetéből*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest. 343–360.

Z. Kovács Zoltán (1995): „De vágyam teljesülése egyedül a történettől függ”. *Irodalomtörténet*.

Z. Kovács Zoltán (2002): Példázatoság és (romantikus) irónia Kemény Zsigmond három regényében (A szív örvényei, Férj és nő, A ködképek a kedély láthatárán) In: »*Vanitatum Vanitas*« maga is a humor. Az irónia (korlátozásának) változatai a magyar romantika irodalmában. Osiris Kiadó, 139–187.



A TYPOTEX Kiadó könyveiből