






## PRAE 2019/3. SOROZATESZTÉTIKÁK

Előszó a Prae <i>Sorozatesztétikák</i> lapszámához	002	
Harcos Bálint verse	004	
Kerber Balázs versei	008	
Katona Ágota versei	010	
Makáry Sebestyén versei	012	
Télffy Ármin: A különös esete az éjszakában (próza)	016	
Kálai Sándor – Keszeg Anna: Bűnházatok az HBO kelet-európai sorozataiban	022	
Baka L. Patrik: Szélsőséges tanulságok ( <i>Kártyavár – House of Cards</i> )	033	
O. Réti Zsófia: Az ábrázolhatatlanság ábrázolása a <i>Hatalmas kis hazugságok</i> című minisorozatban	042	
Balogh Ádám: Száradás (próza)	059	
Veréb Árnika versei	061	
Orcsik Roland verse	064	
Debreczeny György verse	066	
Czéh Zoltán: Ahol sárkányok laknak (regényrészlet)	067	
Nemes Z. Márió: A rágó, amit szerettél, újra divatba fog jönni. Nostalgia és retrotópia a <i>Twin Peaks</i> ben	075	
H. Nagy Péter: A Por filmje. A <i>His Dark Materials</i> világa(i)	083	
L. Varga Péter: Teokrácia helyett. Damon Lindelof – Tom Perrotta: <i>The Leftovers</i>	092	
Kerényi Tamás: Apám, a szúnyog (próza)	103	
Somoskői Beáta verse	106	
Kazsimér Soma verse	107	
Horváth Eve verse	109	
Mátyás Győző: A jövő krónikája (próza)	110	
Janáky Marianna: Ezüst ruha és a könyv (Krimi-pantomim)	117	
Sipos Tamás versei	122	

# Előszó a Prae *Sorozatesztétikák* lapszámához

Az elmúlt bő évtizedben nyilvánvalóvá vált, hogy az otthoni nézésre szánt sorozatok radikális változáson és megújuláson mentek keresztül. Mind produkciós szempontból, mind a befogadásukat tekintve, de filmesztétikai kvalitásaikat figyelembe véve is. Az HBO, a Netflix, a Hulu vagy az AMC, az Amazon (és más társaságok) saját gyártású szériái nemcsak a hagyományos mozival vették fel a küzdelmet, és alakították ki versenyképes pozíciójukat, de a televíziózás szokásait is átszabták. A sorozatok epizódjainak eltérő stratégiák szerinti adagolása, az online videotárak szerekezete és működése, a sorozatok egyre nagyobb költségvetése és tétje, dramaturgiai, vizuális és narratív kivitelezésük összetetté válása, a témák és tematikák megközelítésének komolyan vétele a nézői elvárásokat is pozitív irányban kondicionálta, aminek köszönhetően a gyártók nemcsak jelentős összegeket ölnek az egyes produkciókba, de a kreatív csapatok összetétele is annak tanulságául szolgálhat, hogy a sorozat műfaja a rangos filmkészítők számára szintén kihívást jelent (utóbbit illetően elegendő talán az Oscar-díjas Paolo Sorrentinóra és *Az ifjú pápára*, valamint annak folytatására, *Az új pápára* utalni).

A Prae folyóirat néhány évvel ezelőtt teljes lapszámot szentelt az HBO által képernyőre álmódott *Trónok harca* szériának (Prae 2017/2). A jelen számban szóba kerülő sorozatok – *Big Little Lies* (Hatalmas kis hazugságok), *House of Cards* (Kártyavár), *His Dark Materials* (Az Úr sötét anyagai), *Twin Peaks*, *The Leftovers* (A hátrahagyottak), továbbá az HBO kelet-európai krimisorozatai – hasonlóan teljes önálló feldolgozást érdemelhetnének. Az összeállítás továbbá kiegészíthető volna számos olyan széria elemzésével, amely az utóbbi években a fentiekhez hasonlóan népszerű és sikeres volt a nézők körében, sőt némelyik a *Trónok harcához* hasonló kultikus státusra tehetett szert.

Abban bízunk, hogy a jelen munka hasonlóképp egy sorozat kezdete, és a jövőben több olyan, magas esztétikai és filmpoétikai színvonalú produkcióról közzétehetünk értelmezéseket, amelyek maradandó élményt biztosítanak nézőik számára.

Harcos Bálint

# Zeppelin

Emlék semmi.

fémváz  
és ponyva



„Invitation pour un vol!”

Luxusfellegjáró. A kapitány vendégeként

nagy csönd

csak a szél sustorgása –  
rezzenetlen siklás a levegőben –  
kihalt termék  
meg-megszakítva

emeleteságy

hamispadlás

álmennyezet

Ist hier jemand ausserhalb von mir?

Kigördül

Aranygombos, kék-fehér óceánkapitány

felhúzható mosoly:

„Hoffè, du fühlst di di di di dich gut!”

És – itt van ő.

;Nincs emlék.

ő, ő, aki egykor –

„én egy senki vagyok, hozzád képest

SENKI SENKI SENKI

csak egy féreg

– így mondta? így mondta? –

(„csak gyere vissza hozzám

Emlék szál se,

Jobb, ha most

feldúlt távozás –

egyedül bolyongani az üres folyosókon

De ezért elveszteni

a kapitány rokonszenvét?

amely ide, a kiválasztottak közé

ebédlő, gépház, kazánok

*,léptek kongtak az acéllemezen*

*végül* be egy keskeny szobába –

a házigazda magánterme

(a szemközti fal

,hátról légritka fény

hogy érjem föl/ ránctalan vakolat

se rés se lyuk üreg vagy párkány

egy befalazott ágy ???

„és ekkor a tenyeremből ezüstport fújtam rá  
szétterjedt lerakódott

és előhámlott –

ábrák foltok  
vonalak, alakok

de hisz ez...



(sötétkamra –)

Ki onnan  
VAKRÉM/ p  
áni napvilág/ jóvátehetetlen

„Emlék nincs

zavaros ajtó, tövében –

„legug-  
golt, és félig a számon csókolt meg,  
hogymajd én

//most ő:  
mohó káröröm:

„tudom, hogy te tetted azt a falon”  
tudom

és én

:Emlék sehol

én  
legugg. a lábához,  
ne árulj el  
kérlek kérlek kérlek –

szökés a hajó gyomrába

le –

vaslétra                      akna  
   kötélzet

rudak csövek alatt hirtelen –  
az üres levegő –

le, le –

könyörögni a házak tetejét  
   elérhetetlen

fém-élek torlaszában /fennakadni

szétkaszabolva

:elrohadni egy agyban

Kerber Balázs

# Torlódás



Versenyzünk a levelekkel az úton  
egy nagyon lilás délután, az egyik,  
sárga palást, élém vág, átbukik az  
elszínezett részen, kék jég, ki-  
tör a szín abban az ívben, az ugrás  
egy váltó villanás, ott ereszkedik  
bennünk a teltség, a telítettség  
íze, hogy emelnénk karunkat bár-  
hová, ujjunk érjen fel oda, hol  
lilává omlik a kék, rögvést kiszállnánk  
a lendületből, ahogy nyújtózna  
törzsünk; egy doboz, két doboz,  
az előbukkanó golyó, rajzoljuk le  
az összes változatot, remegő fák  
közt az aláírás. A szabályoknak  
csak a színét látjuk, az emeleteket,  
van egy kanyar a kezemben,  
szememben egy rét, foszló  
beszélgetés után a szavak mint  
kis napok, éppen véget érő  
figyelem. Pedig még lett volna szó,  
és jön is pár nyújtózkodás, a kar  
próbál, emelkedik. Torlódó sor,  
levelek pörögnek a fordulóban.  
Hátradólnék egy egészen biztos  
ég alatt, az ég egy felfordított  
edény, most mélyébe néznék,  
mint aki mérkőzést figyel, mint  
akinek már osztottak helyet;  
úgy hajlik meg a fény, mint a hát.  
De most összefüggéstelen  
képekként jönnek a jelzőablák.



# Téglasárga

Fekete házak közt a hold,  
alul színes út, egész sáv ível,  
remeg, kettőzódik a kék,  
mintha többször látnánk,  
ismétlődő határ, feszülő kötél.  
Így több a lépés, vagy  
visszaugorhat a láb. A zene  
csupa rekesz; sorjázó, kecses  
szobák, ajtók egymásban.  
Szoros kilincsfény, harmonika,  
húz és vissza. Kártya,  
tejesdoboz, boltra bolt  
következik a dalban, kör-  
út. Éjszakai vaj. Egy hosszú,  
fehér pálca szünetet alkot.  
Kell alá víz, szökésnyi friss  
vagy fényes kő? Üres-  
állapot, szisszen. Lobog,  
és kienged. Mennyire  
kemény támlakő, négyzet.  
Ismered azt a téglalapot?  
Alatta beszélgetünk, itt  
a víz, szendvicseste.  
Nagy, mélykék tömbök,  
szalagban a szobafények.  
Mennyi minden lekopott  
onnan; az egyik szín  
helyén madár alakú rés,  
a csőr fölött fehér  
horzsolás, kimerevített  
moraj. Henger gurul  
végig a síkon. Nézd,  
a fal, mint az esőszem.  
Ferdén esik. A büszke  
téglarendek, csevegnek  
a kockák, a foltok; egy

naplámpa, ott a barna villan,  
melyik sor, hol mondtak  
valamit? Itt, ezennel,  
tedd le a vonalat mint  
asztallapot. A napban  
egy piros cikkely;  
por kereng a sárga  
termek alatt. Láttad ezt  
a hullámos gesztust?  
Ahogy intéz. És alatta  
téglasárga. Órakör.  
Mutatóterazon ülünk;  
odalent csillogó padló,  
fölöttünk kis felüljáró,  
fémhíd süvít el. Koccan  
a kehely, velünk repülnek  
a szomszéd asztalok,  
robog az abrosz.  
Holdajtó nehéz világosa,  
rendsúly. Zenéből  
kinézni? Sárga kéz  
penget húrokat,  
egymás mellett, mint  
utak, rezegnek.  
Órabeszéd, pohárrend.  
Cseng az üveg,  
súrlódnak a gömbök  
az átjáróban. Álmos  
asztal, emelkedik  
egy kar.

Katona Ágota

# Felesleges Delphoi

A romok keltik a legtöbb  
kíváncsiságot. Szemlélőjükkal  
nem lehetnek egyidősek.

A jóslatok nyelve zilált és telített,  
bizonyíték arra, hogy a szem,  
ha nézik, fémes ízű vizet nyel.



A gnóthi seauton parancsa a kiürült  
jósa felett, összekuszált vonalak  
a tenyéren. Ahová leástál, gnózis.  
A *g* és az *n* találkozásakor  
izzani kezd a föld.

Az érzéletekben olvasók  
mind képesek felismerni  
a hangok nélküli beszédet,  
értik a tükör nélküli képet,  
mely a jóslat maga. Látnak  
a verőfényben, szétválasztják  
egymástól a külön időben  
pusztuló romokat.

# Arisztophanész mítosza

Kettéhasadt ágyról vitáznak,  
androgün arcok vonásairól.

A konténerekbe egy egész utca  
levert vakolata gyűlik, néhány  
össze- és szétköltözés. A szemét  
a helyekről szól, ahol a szükségletek  
hétköznap történnek. Szakadások  
kibeszélése az út kellős közepén.

A mítoszba egyesén hajtanak be,  
frontális ütközés. Nem tud vért mosni  
a történet, erős vegyszerek kellenek.  
Testvéri kéz mocskát le a mellről.

A vér az emberi test meleg  
folyadéka. Minden más definíció  
érvénytelen. Az égi szerelem felé  
vezet egy sugárút, átszúrja  
a bordák közötti szent teret.

Egyre rosszabb a várakozás  
a megvetett ágyon, az új paplan  
feslett virágain, ahol az érzékiség  
intelligenciának álcázza magát.

Makáry Sebestyén

# Mogyoróbokor

XPISTUS. Ezzel a szóval kezdődik a magyar irodalom.  
A szent és osztatlan háromság nevében  
András, Isten megerősítő kegyelmével  
a magyarok legyőzhetetlen királya.



A Tihanyi Apátság alapítólevelével, ha a magyar irodalmat  
innen számoljuk, mert máshonnan is lehetne,  
az irodalomtudomány a középkor végéig minden  
Magyarországon keletkezett szöveget  
irodalomnak tart, de ebben a meghatározásban  
még az sem világos, hogy mi az, hogy  
Magyarországon keletkezett.

A Gyakorikérdések.hu is foglalkozik ezzel:

S. O. S. Melyik a legelső Magyarországon keletkezett  
latin nyelvű szöveg?

Lehet, hogy egy tábori jegyzék  
a legelső erre kószáló római légiótól,  
vagy egy bevásárlólista, amit egy itt áthaladó  
ókori kereskedő írt.

De a magaskultúra számára:

1. Verus nagybátyám a nemes jellem és az ἄοργητον példája volt.

Marcus Aureliustól. És persze

Szent Istvántól, Szent Gellértől,

vagy Szent Cirill és Metódtól is lehetne

a biztos alap reményében idézni valamit.

A magyar irodalom azonban

Krisztus után a mogyoróbokorral kezdődik.

A Balatonnal, a körtefával és a fekete homokkal.

Tihannyal. Omladékos, beszakadt parttal. Rókalyykkal.

A vénasszony homokjával. Berkenyefával,

leánysírral, sziken halászással.

Utakkal, hadiutakkal, helységnevekkkel és révvel.

Ugrin bálványával. Megművelt  
és parlagon hagyott földekkel.  
Szőlővel, vetéssel, szolgálval, lóval, ökörrrel, juhval,  
disznóval és méhekkal. És ezeknek őrzőivel.  
Egy ünnepélyes hártya bizonyosságában.  
És mindazzal, ami a bozótosban, a nádasban  
és a réteken lapul.  
Mert erről szól: a monorau bukurearól,  
a kurtuel fáról és a fekete kumucról.  
Az istentisztelet fáradhatatlan végzésére,  
a szentek dicsőítésére és tiszteletére  
a magyar irodalom  
a király bőkezűségéből, hogy el ne felejtsek,  
és meg ne rongálják, és még évenként  
ötven csikót a királyi ménesből, hogy ezen összeírás  
és a királyi testvérpár közötti feszültség  
rendezett és sértetlen maradjon, András király  
és vele a legnemesebb Béla herceg,  
a boldogságos Miklós főpap,

– a pecsét –

Benedek érsek jele, Mór püspök jele, mind a püspökök jelei,  
Vid ispán jele, mind az ispánok jelei,  
Nana lovász jele, Koppány bíró jele, Preca asztalnok jele, Celu tisztviselő jele,

az oklevelet, és nincsen  
eltúlozva a vége, a király  
saját kezevonásával hitelesítette  
a már fent írt tanúk jelenlétében.

# A Tihanyi apátság határai

A Tihanyi apátság alapításakor az oklevelet latinul lejegyző Miklós főpap

az apátság területhatárainak leírására a szóbeliség és írásbeliség határán álló magyar nyelvet találta megfelelőnek.

A még zabolázatlan nyelven megnevezett viszonyítási pontok, a *mogyoróbokor*, a *leánysír* és a *beszakadt, omladékos part*, így a Regulában szabályozott

b  
bill  
ent  
yúk

szerzetesi élet keretei lettek,

melyek egyszerre biztosítják a térítés sikerét

a még érintetlen nyelv felett,

és az anyanyelven működő lélek

üdvösségre irányított életútjától való elszakadását.

A nyelv szabályozásának célkitűzése,

amely céljaiban, kiterjedésében és sikerességében

a természetes vizeink szabályozásával egyezik meg,

fölszámolva a Balaton folytatódását a mocsárban,

és a folyók kanyarulatainak, holtágainak és ártereinek

kiterjedt rendszerét, a magyar nyelvet is

a XIX. sz.-tól meginduló reformigényeknek megfelelően

a szabályok modern rendszerébe emelte,

amelyben a *mogyoróbokor*, a *leánysír* és a *beszakadt*,

*omladékos part* már nem az átjárhatóság

kiemelt pontjai, hanem a pontos megnevezés

körülhatárolt területeivé váltak, és így

a megújult nyelv regulája, amely szabályait

már nem könyvekbe, hanem – és ennek köszönheti sikereit –

az anyanyelvbe helyezte, a nyelven keresztül

annak a másik erdőnek és annak a másik folyónak

a szabályozását szolgálja, amely

ennek ellenére, ahogy Miklós főpap is ráérzett,

körülíró jellegét nem veszítette el,

a létrejövő szövegben,

mint egy folyókanyarulat benyúló földnyelvén,

a visszaszorított, ártéri füzes terjed,  
a fáradságát megváltani igyekvő ember  
tudatos táj- és életvezetésével szemben,  
melynek célja, és amiért létrejön  
a körülhatárolt és üdülőhellyé alakított Balaton  
vagy egy kiegyenesített vonalvezetésű folyó,  
hogy az örökre elrendeltség békében megnyugvó állapotát keltse,  
ellenben – pedig az élet rövideje miatt könnyen hihető –  
az idő nem állt meg, ami ártérre, lápra, mocsárra,  
vagy a nyelv ingoványára terjeszkedett, azt elnyeli a föld,  
és mint *beszakadt part*, átadva magát az elvaduló táj  
és az azt egyben tartó Regula kettős törvényszerűségének,  
mint az apátság területeinek határa, Istené lesz, ahogy a *leánysír* is  
Istené, és a *mogyoróbokor*,  
ahogy a *beszakadt part* peremén  
még tartja a gyökerével  
a lecsúszó földet.

Télfy Ármin

# A különös esete az éjszakában

Nem szeretnek a történetek, én sem szeretem őket.<sup>1</sup> Lábjegyzeteim közt viszont otthonosan mozgok, mert megadják életem röpke és összefüggéstelen nézőpontjainak valamennyi szükséges forrását.<sup>2</sup> A lábjegyzetfélék családja evolúciós bizonyítékul szolgál arra, hogy élek.



Néha úgy tetszik, életem olcsó mémekbe csomagolt epizódok sora: 2005-ben autóalkatrészeket kapok apám közbenjárására egy budai karosszerialakatostól, 2006-ban még a Jégkorszak 2-ről szerzek be néhány plakátot, aztán 2008-tól követi őket az apámtól „lenyúlt” *Trainspotting*<sup>3</sup>, illetve a vonatos plakátok sora egészen 2010-ig. 2011-ben kezdek a világtalaszokból térképeket megtanulni s 2013-ig térképekkel fedem el a valóságot. 2011 májusától jön a metálos téboly, hogy aztán eljussak az értéktelennek ítélt könyveim eladogatásával, ósdiinak minősített térképeim leszededgetésével, a csokoládépapír-, autómárkajelzés-, Transformers újság- és autóalkatrészgyűjteményemtől való megszabadulással gyökértelességem tökélyre fejlesztéséig.

Építőmunkásként ingázok onlife és offlife között, de hiába látom be, hogy a grundnak mint alapnak el kellene tűnnie nemicsekkkel együtt.<sup>4</sup> Ha radikálisan új életet kezdenék, más lenne a kidobált egyszerű tárgyakhoz való logikai viszonyom is. De sajnos a talaj marad, az aktuális új elmegy: szentimentalizmusból, istentrópiából, Samuel Beckett-i mentalitásból.

<sup>1</sup> A bosszúkultúrák találánya a történet? Mindig úgy érzem, mintha most születtem volna egy kifejezhetetlenül új világba.

<sup>2</sup> A lábjegyzetek a bölcsészek laboratóriumi jegyzőkönyvei. Szeretem ezt a gondolatot, azt sugallja, hogy az életnek van tudománya.

<sup>3</sup> Apám szerint a *Trainspotting* a történetmondás helyett a listázás esztétikája. Újra és újra azt feladatot tűzöm magam elé, hogy szimbolikus formát adjak életem adatbázisának.

<sup>4</sup> Molnár Ferenc *Pál utcai fiúk* című regénye számomra elsősorban a felnőtté válás körül forog, ami abban nyilvánul meg, hogy a szereplőknek be kell látniuk, hogy az ifjúság álma, a végső, vadiúj alapja (grundja) nem létezik. Grundról grundra élni átfogó történet nélkül? A *Pál utcai fiúk* után nem lehet nagybetűs történeteket írni? Boka szerint nemicsekkkel együtt a kisbetűs elbeszélés lehetősége is meghal?



A gimnázium 2012-es első féléve, a metalos<sup>5</sup> lázadásomat leszámítva, zavartalanul telik, németből leteszem a középfokú nyelvvizsgámat, a jegyeim viszonylag jók, ugyanakkor a napi tízóraipénzemet, magamat kíméletlenül kizsákmányolva, a Barlangba<sup>6</sup> hordom. Nevergreen, Opeth, Children Of Bodom, s egyéb gyilkosan sötét, istenkáromló, elavult zenék megvásárlása, mondanivalójuk elsajátítása céljából. 2016-ban elérkezik az ideje annak, hogy az érettségire tanuljak, amihez minimális energiára van szükségem. Nevelőédesapám megfogalmazása szerint, kizökken az időm, nem talál magának cselekvési teret. Fontos, hogy a pozitív lendülettől hajtott agyam ne maradjon tétlen. Sajna az eredményes érettségi vizsgát követően elszabadulnak démonaim, felülkerekedik negatív hajlamaim imperatívusza: az idegrendszerem beint, aztán összeomlik. A szorongás félelembé, rettegésbe fordul: attól, hogy a vizeletem s a székletem – csak az enyém, az anyámé s a nevelőapámé nem – előnti a lakást, közelebből a háló-dolgozószobámat. Még attól is félek, hogy azért nem vihetem ki az erkélyre a vízzel teli nagy barna vödört, s locsolhatom meg a virágokat s hűsíthetem az erkély kövét, mert akkor annak teljes mértékben a Hadikrónikáim fogják kárát látni, tehát az erkélyről visszarepül a víz a kiszobába, s pont a Hadikrónikát találja el, totálisan tönkretéve a teljes sorozatot. Félek, hogy a kiszoba szőnyege össze lesz vizeelve, s szarral<sup>7</sup> lesz tele, akárcsak a bútortartó belseje. Nincsenek kételemeim a látomásom valóság tartalma felől. Széklet- és vizeletviszartartással védekezem a baj ellen, aminek kórház a vége.

Gimnáziumi és első egyetemi éveimnek meghatározó színtere a Rock Ness Hang-  
lemezbolt, ahogyan édesanyámmal nevezzük, a „sötét barlang”. Negyedikes gimnazis-  
ta koromban, amikor szélsébesen rákapok az ultrasötét, sátánista death-black metalra,  
a Viva Plusz Csatornán nézem meg az első death metal előadást, és azonnal tűzbe jövök,  
akár egy ősfan. „A vonat minden állomáson és megállóhelyen metál, te! Sötét arkangyal!”  
– kurjantom a főnöknek, amikor borostásan, koszos fejjel, pattanásosan, mosdatlanul,  
piszkos nadrágban, szakadt papucsban a csigalépcső aljára érve belépek a Hold utcai  
pinceboltba. 2012. május 24-én, keddi napon villantok először a Rock Nessben, 2016.  
október 8-án (pénteken) nem vagyok többé a sötét barlang lakója: kis túlzással 100 évig  
uralta Sz. Lőrinc a pénztárcámat és a magányomat.

Az első igazán egyházellenes-sátánista kicsengésű Killer 666 bakelites verzióját 2017.  
július 1-jén, keddi napon szerzem be, az új barlangász ajánlásával: „ez a te zenéd.”<sup>8</sup> Már  
nyúl is érte világosszürke atlétában, szürke halásznadrágban, vörös-fekete strandpapucs-  
ban, miközben valamilyen éktelenül károgo poszt-Black metalt nyomat a nyápic hifi

<sup>5</sup> Egy metálénekes és mondjuk egy Wagner-tenor semmilyen vonatkozásban nem hasonlítható össze? Két különböző kultúra fiai, amelyeknek úgyszólván semmi közük egymáshoz, és az általuk előadott zene egymástól teljesen idegen?

<sup>6</sup> A Barlangkorszak az első pillantról kezdve értékes időszak, nem végtelen és értelmetlen, agysorvasztó és idegölő, hanem intenzív, természetes és haszontalan létezés.

<sup>7</sup> Welsh *Trainspotting* című regényének központi szervező elve a szeméttel (junk), a szarral (shit, shite), a bullshittel való szembenézés. Számos regényének alapkérdése, hogy a főszereplők mit tudnak kezdeni a mocskokkal, a szarral, az aljassággal, az áruházzal.

<sup>8</sup> Létezésem rendbontás, zavar és irritáció, mert felhívom a figyelmet a tényekre, melyek zavarnak és irritálnak.

berendezése. Ezenközben énbennem halovány kétely támad, morálisan talán mégsem csinálok jó üzletet, de kellemes – az alkoholisták lelki mechanizmusára rímelően – elfolytatni a szorongást, ami indítékok sokaságának együtteseként keletkezik. Szorongást tárgyiasító motívum, hogy a lemezekre valót lopott egyetemi tankönyvek értékesítésével szerzem (nevelőapám szavával: metálba fektetem a tudományt).<sup>9</sup>

Amikor zúzok, az ősmélyből dübörgő zaj előhívja pogány ösztöneimet. Nem a köznap-i hitgyakorlás ellenében, mert ilyenre nem vagyok inspirálva soha. A szimfonikus zene rafinált konzonanciája vagy még rafináltabb disszonanciája helyett a tagolatlan beszédre emlékeztető homogén hangzás vonz. Egysejtű füllel tapadok a zenére, az élmény-redukció tesz szabaddá.<sup>10</sup>

Nevelőapám feltételezése szerint, az alkotói tudat szeszélyes működésének alapja az „öregedéshiány”, a növekedés során funkciójukat veszítő képek elhalásának, elmeszesedésének, betokosodásának elmaradása. A beérkező impulzusok végigfutnak a hálózat egész vertikumán, ugyanarra az ingerre akár egysejtűként, akár csúcsszellemként is képes reagálni, függően attól, hogy a reakciókényszer a „liftpálya” mely pontján jelentkezik.<sup>11</sup>

A zenébe merülés passzív szabadságharc. Ennek kreatív, cselekvő változata a szerepjáték (fantasy), ami a saját egón keresztülvezetett teljességet, pontosabban a részként kormányozott egészet jelenti. A korábban nem sokra értékelt gimnáziumi osztálytársam, K. Dezső az, akivel az egyetemi tanulmányaim ideje alatt titkos kapcsolatba lépek.<sup>12</sup>

2011. augusztus 29-én hoz össze minket egy kocsmában a sör.<sup>13</sup> Bár kapcsolatunk felszínes a négy év során, olykor érdekes vitákba bonyolódunk. Az osztályban a szó szoros és átvitt értelmében szerepjátékot játszik (2015. július 10-e, egy borongós keddi nap vallomása), hogy ne közösiítsék ki. Én minden közösségből kilógok, ez nem vitás, de mindez nem felmentés arra nézvést, ami Dezső és köztem 2017. július 8-tól, egészen 2019. március 12-ig megtörténik, nevezetesen, hogy azt játsszuk, hogy ő Hitler, én pedig a legkedvesebb tábornoka (Herr General-Mein General). A szerepjáték július 8-án kezdődik a Margitszigeti Sportuszodában:

Dezső, távolba révedő tekintettel: Tehát a tábornok úr kétfrontos offenzívába kezd?

Én (s inentől nincs megállás): Mein Führer, támadni akarok, valahol Orel-Belgorod térségében!<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Lélektani algoritmusokat gyártok. Ha elkészíték egy szerszámot, sohasem használom többé, eldobom: amit megtartok, az a szerszám elkészítési módja, a módszer, amivel célt érek – az algoritmus.

<sup>10</sup> Egyetlen hangot sem képezek tisztán, felülről vagy alulról közelítek, repdesek az adott magasság körül, anélkül, hogy egy pillanatra is megállapodnék rajta, anélkül, hogy egyetlen metafora mellett is elkötelezném magam, tagadok vagy eltűntetek minden jelzőtáblát.

<sup>11</sup> Mintha a régi elbeszélésszerű gondolkodás és a vele járó szilárd alapok még érvényben volnának, és nem valamiféle laza szövésű texturahálóban vergődnék.

<sup>12</sup> Kevés emberről tudok annyi személytelen adatot, mint magamról.

<sup>13</sup> Miért is sajnálnám a tegnapi Pestet, a zsebmetsző sajtuszagú, ocsmány Pestet? Naponta megbuknék benne az életprogrammal.

<sup>14</sup> A végtelen kibersztyeppén mindig van elég hely a manőverezésre. Lassan kialakul az a képességem, hogy felfedezem a hosszú arcvonalon az ellenség gyenge pontjait.

Dezső: Akkor az engedélyt megadom, kérem, tegye ezt meg, mert dicsőséges birodalmunknak jelen állapotában Önre van szüksége.

Én: Jawohl, mein Führer.

Dezső: Tábournok Úr!

Én: Mein Führer!

Dezső: Auf wiedersehen!

Én, csendesebb, de dörgedelmes hangon, nem ellenőrizve magam: Sieg Heil!<sup>15</sup>

Sok telefonbeszélgetés zajlik köztünk, mindegyiknek a szovjetellenes invázió a témája. 2019-ben éppen könyveket szerzek be az utóvizsgára, amikor felhív: Tábournok úr, egyeztetni akarok magával, tudja Nyugaton ég a talpunk alatt a talaj.

Én: Tudom, a normandiai partraszállásra gondol, Führerem.

Dezső kifakad, s erőszakos hangon elkezd, zsaroló stílusban fröcsögni:

Tudja tábournokom, az a nagy helyzet, hogy a Szovjetunióban az általunk megszállt területen pár tízezer négyzetkilométernyi területet is feladhatunk. De Normandiában egy tapodtat sem mozdulhatunk! Egy tapodtat sem! Érti ezt, tábournok úr?

Én: Igen, de kérem, vegye úgy Führerem, ha Normandiában partra szállnak, „akkor ezt a háborút elvesztettük” (Gróf Tisza István, 1918, október 31-én, egy szerdai napon a Parlamentben).

Dezső, fröcsögve: Mit hallok a legjobb tábournokom szájából? Mit?! Ha még egy ilyet hallok, azonnal Berlinbe rendelem s az akasztófán végzi, megértette?

Mire én, szepegyve: Igen, értettem. S erre Dezső szabályosan lecsapja a telefont.

2019. február 20-án Dezső felhív, gúnyosan:

Tábournok úr, csakhogy hallom a hangját! Mégis mire vegyem a Bagratyion-offenzíva sikerét, hmm?!

Én: Mein Führer, én nyári szabadságomat töltöm Berlinben, különben is, az alvezéreim a hibásak, de ha kell, azonnal elmegyek a kancelláriára.

Dezső lekezelően: Nem kell uram, én azt kérdeztem, miért operál sikeren a szovjet a középső frontszakaszon, megsemmisítve négyszázezer katonánkat? Mégis miért?

Mire én azt felelem: Führerem, a szovjet gondosan előkészítette az offenzívát, lehallgattak minket s az offenzívát megelőző éjszaka Belorussziában kilencszáz sínrobbantás történt.

Mire Dezső: Na, így már minden világos, Uram, máskor ne kövessen el ilyen kapitális hibát, különben is, maga a II. SS Das Reich vezetője, az egész birodalom felnéz magára, egy tábournok nem viselkedhet így, különben az életével kell felelnie.

Erre én: Értettem Führerem, a jövőben azon leszek, hogy ne kövessék el ilyen hibát.

Dezső: Tábournok úr!

<sup>15</sup> Dezsőből gyakran hiányzik az egyéni kezdeményezőkézség. Túlságosan rabjává válik a szokásainak, túlzottan a rendszerezett harcászati módszerek bűvkörében él. Szellemi hadmozdulatai merev, sebezhető gondolkodást tükröznek: Schwerfallig.

Erre én: Mein Führer!

Dezső: Auf wiedersehen!

Én, a szokásos hangon: Sieg Heil!

A Summa Vitae Kollégium vezetői figyelmeztetik édesanyámat, hogy büntetőjogi következményei lehetnek a falakon áthallatszó szövegeléseimnek, ha valamelyik érzékeny hallgatótársam feljelentést tesz. A démoni imperatívusz azonban fölébe került a józan belátásnak, s a szerepjátékot – nevelőapám közbenjárására – csak Dezső szülei tudják berekeszteni. Mindez nem történik meg, ha a zaj és a téma nem zavarja a közösséget. A megidézett személyek – függetlenül tetteiktől és a jelenkori történelmi megítélésüktől – rendkívüli képességekkel megáldott mitikus alakok, akikkel azonosulva nagy tetteket végbe vivő hőssé karizmásodunk. Dezső, a kezdeményező, játékmesterként magához vonja a nagyobb súlyú történelmi személy szerepét, amit azonban én a tárgyi/lexikális tudásfölénnyel ellensúlyozok, s ezáltal pulzáló/lüktető harc bontakozik ki közöttünk, amihez alkalmasint csak a történelmi vég – április 30-a, délután 15 h. 25 min – rendel befejezést.



2019. június 20-án azt álmodom, hogy egy fekete hajú, fehér ruhás divatbaba Mikael Lars Akerfeldt-tel ül egy kanapén és csokolóznak, a lány kezében égő cigaretta. Mikael Lars Akerfeldt fekete ruhában. Maga a kép teljesen hasonlít ama változathoz, ahol 2000 tavaszán Zábó Jimmy és Gregor Bernadett<sup>16</sup> teszik ugyanilyen körülmények között ugyanezt. A kép a szeptember 14-i *Blick* egyik rovatában szerepel.

2019. szeptember 20-án az a kép jön be, hogy Leonidász, spártai király, dárdával ritkítja a perzsa harcosokat, s közben az Opeth-től a *300* című film zenéje megy, pontosabban egyik betétdala a *The funeral portrait*.<sup>17</sup> Erőtejes gitárszólamok, nagy hangerő, minden, ami a mai digitalizált technicista álomkép átéléséhez kell.

2018. szeptember 20-án erős fejfájás kíséretében úgy ér véget az álom, hogy Mikael Lars Akerfeldt Gregor Bernadett-tel tangót jár s közben egy pillanat századrésze váltásával Akerfeldt-et látom kerek, rózsaszín fogsorral vigyorogni, de csak a fogsorát, s közben a szájából egy lila szalagon egy szív alakú fordított pentagramma lóg ki.

2017. szeptember 20-án a spártai király „inforgos” mosolyával s ábrázatával oda-fordul a spártai internetre kapcsolt robotharcosokhoz s magyarul, úgy, ahogyan anyám tenné, megkérdezi tőlük, „na kedves fiaim, miért is jöttetek ide ti tulajdonképpen?” Mire a harcosok szintén „magyarul” azt felelik, „Ria, ria Hungária”.<sup>18</sup>

Az álomból negyed hétkor felriadva, azt tapasztalom, hogy a *The funeral portrait* erős fejfájás kíséretében zúg a fejemben, miközben agresszív mozdulatokkal szó szerint kiugrom az ágyból, s „erőltetett” menetben, a reggeli homályban „spártai harcosként” a konyhába rohanok, szabályszerűen a konyhába loholok kávéfőzőt magamnak.

<sup>16</sup> Az igazsághoz hú akarok lenni, de amit leírok, az talán kevesebb és több is, mint az igazság.

<sup>17</sup> Szakadatlanul a zenéről álmodom, közben, akár egy ételkészítő-kiskereskedő, összeadok és kivonok.

<sup>18</sup> Az, hogy magyar vagyok, semmivel sem képtelenebb annál, hogy német vagyok, és hogy spártai vagyok, az sem képtelenebb, mint hogy egyáltalán vagyok. A grund elvesztésével ez marad számomra az egyedüli lehetséges lélekvesztő.

Mindeközben érzem, hogy spártai harcos vagyok<sup>19</sup> s sötét árnyképet látok magam előtt villódzni, s arra gondolok, hogy a szovjet keleti frontra megyek ki, csak azért kell kávé innom, hogy elég hitelessé váljak az édesanyámtól való elbúcsúzáshoz.<sup>20</sup> Közben valami belső morgás szintjén állandóan azt kérdezem magamban, „Mi a te foglalkozásod?” „Harcos vagyok!”

---

<sup>19</sup> A taktikai újítások, a meglepetés, a váratlanság, az asszimetria erejében hiszek, mint egy rohamosztagos német tiszt, például a fiatal Rommel.

<sup>20</sup> Ha a szervezeteknek története van, akkor az ősi stádiumoknak maradványokat kell hagyniuk, a múltnak a jelenben már értelmetlen maradványait. Haszontalan, furcsa, különös jeleit az eltűnt időnek.

# Bűnhálózatok az HBO kelet-európai sorozataiban

„Örület, ahogy napjainkban minden össze van kapcsolódva. Ez a globalizáció kora. Hogyan lehet szembenézni az olyan bűnözéssel, amelynek minden aktora egyszerre nemzeti és nemzetközi?”  
(Arne Dahl)



Arne Dahl kortárs svéd szerző a Maj Sjöwall és Per Wahlöö által megteremtett regény-hagyomány egyik leginkább elismert folytatója. Az általuk megteremtett poétika lett az alapja a nemzetközi léptékben ható skandináv kriminek.<sup>1</sup> Amíg azonban az újságíró házaspár regényei a hetvenes évek svéd társadalmának kríziséről szólnak, addig Arne Dahl regényei, különösképpen a svéd nyelven 2011 és 2014 között publikált négy Opcop-regény, egy globális világ problémáit ragadják meg: az európai rendőrség ugyanolyan hálózatot hoz létre, mint maguk a bűnözők. A bűnhálózatok és azok reprezentációja a kortárs krimi egyik legfontosabb tematikai és poétikai jegyévé vált, a maga módján a műfaj minden kulturális változata számot vet vele.

Addig, amíg a skandináv krimi nemzetközi sikerének médiuma a könyv volt, az egyelőre korántsem annyira intézményesült kelet-európai krimi inkább a televíziós sorozatok által lett egyre inkább európai méreteket öltő siker. Ebben a folyamatban az HBO régióbeli terjeszkedése játszik szerepet.

Az HBO 1991 óta van jelen Közép-Kelet-Európa országaiban, a régióból először éppen Magyarországon lehetett nézni az itt futó filmeket. Az HBO-csatornák és a VOD szolgáltatás jelenleg Magyarországon, Lengyelországban, Csehországban, Szlovákiában, Romániában, Bulgáriában, Horvátországban, Szerbiában, Szlovéniában, Montenegróban, Bosznia-Hercegovinában, Macedóniában és Moldovában érhető el. A 2010-es évek elejétől a londoni székhelyű HBO Europe Original Programming helyi sorozatfejlesztésbe

<sup>1</sup> Peter KIRKEGAARD, *Arne Dahl - le véritable héritier de Sjöwall et Wahlöö*, Études germaniques 2010/4, 833–854.

fogott: kezdetben inkább már létező *franchise*-ok adaptációja történt meg (a *Terápia* című, eredetileg izraeli formátumnak az amerikai alapján magyar, román, lengyel és cseh adaptációja is készült), majd egyre több saját fejlesztésű sorozat került a képernyőkre. A sorozatok mind formailag, mind tematikailag egyre ambiciózusabbak, s szinte kivétel nélkül a bűnügyi elbeszélések kódjait alkalmazzák.

A sorozatfejlesztések első példái először Lengyelországban és Magyarországon kerültek adásba 2011-től, majd ezeket a román és cseh produkciók követték. Ez ideig öt cseh,<sup>2</sup> négy-négy lengyel<sup>3</sup> és román,<sup>4</sup> illetve három magyar<sup>5</sup> sorozat készült, amelyek között nem egy esetben többéves produkciókat is találunk. 2019 januárjában került bemutatásra az első horvát sorozat. Ebben a tanulmányban – a teljesség igénye nélkül – az alábbi sorozatokkal foglalkozunk: *Mamon*, *Paktum*, *Elvakít a fény*, *Az árnyak*, *Hackerville*, *Aranyélet*.

Ezekkel a tartalmakkal az HBO Europe-nál egy ahhoz hasonló tartalomgyártási stratégia megjelenése látható, amilyen az HBO Nordic esetében már működik: a forgalmazott tartalmak a régió mint márkanév és produkciós érték védjegye alatt jelennek meg, s a globális fogyasztás számára a térre utaló hívószóval együtt válnak hozzáférhetővé. Az HBO Nordic tartalmaira vonatkozóan több esettanulmányban is kimutatták, hogy ezek a bűnügyi sorozatok hogyan teremtették meg a skandináv krimisorozat fogyasztóközönységét a skandináv jelzőt produkciós értékkel alakítva. Nyilván itt a skandináv krimi irodalmi és filmes sikere fontos előzmény volt.

Elemzésünk abból indul ki, hogy az HBO sorozatai a *kelet-európai noirt* teremtik meg, mely a *nordic noir*hoz hasonló termékpromóciós címke, rendeltetése pedig – többek között – a Kelet-Európához kapcsolódó imaginárius alakítása, az arra való rákapcsolódás. A kelet-közép-európai HBO-sorozatok esetében a régió szintén ízlésközönseget mozgó keretként működik, s a régiómegjelenítés tartalmi összetevői így jelentős térreprezentációs elemek. Ezen elemek között fontos szerepet játszik a bűn hálózatossága, pontosabban specifikusan kelet-európai hálózatossága. Érvelésünk tehát előbb bevezeti a produkciós érték fogalmát, illetve annak hozadékát a skandináv sorozatok elemzésében, majd a bűnhálózat produkciós értéként való definiálása a célunk, hogy végül a fentebb említett sorozatokban elemezzük a hálózatok jellegét és működését.

Elméleti kiindulópontként a kronotoposz bahtyini fogalmát használjuk. Az orosz irodalomtörténész több írásában is foglalkozik tér és idő szétválaszthatatlanságának kérdésével – legyen szó akár valós világról, akár műalkotásokról. Írásai nem kínálnak fel szisztematikus

<sup>2</sup> *Olthatatlan* (2013, 3 epizód), *Terápia* (2011–2013, 2 évad), *Szerelmes Prága* (2014–, 2 évad), *Mamon* (2015, 1 évad), *Pusztaság* (2016, 8 epizód).

<sup>3</sup> *Titkok nélkül* (2011–2013, 3 évad), *A falca* (2014–, 2 évad), *Paktum* (2015–2016, 2 évad), *Elvakít a fény* (2018–, 1 évad).

<sup>4</sup> *Szerelmes Bukarest* (2013–2014, 1 évad), *Az árnyak* (2014–, 2 évad), *A néma völgy* (2016, 4 epizód), *Hackerville* (2018, 6 epizód).

<sup>5</sup> *Társas játék* (2011–2013, 2 évad), *Terápia* (2012–2017, 3 évad), *Aranyélet* (2015–2018, 3 évad).



rendszert,<sup>6</sup> s a példák természetesen az irodalom területéről jönnek. Azonban ezek az elképzelések átvihetők más hordozók által közvetített elbeszélések elemzésére is,<sup>7</sup> hiszen – ahogyan arra Henri Mitterand francia irodalomtörténész is rámutat – a kronotoposz elemzése egy általános narratív szemiotika keretei közé illeszkedhet. A hálózatosság kérdése megközelíthető ebből az irányból.

Henri Mitterand tanulmányának<sup>8</sup> egyik legfontosabb aspektusa az, hogy Bahtyin írásainak szisztematikusan olvasásával javaslatot tesz a kronotoposz szintjeinek és formáinak elkülönítésére. Legáltalánosabb jelentésben a kronotoposz minden olyan emberi univerzumot jelent, amelyet konzubsztanciális módon határoz meg a tér és az idő – ez a kulturális kronotoposz. A műfaji kronotoposz arra utal, ahogyan egy adott műfaj az idő- és térorösszefüggéseket kezeli: ebben az értelemben a regényt a konkrét tér és a történelmi idő jellemzi. Az adott műfajon belül műalkotások egy csoportja (alműfaja, pl. görög regény, kalandregény, pikareszk regény) is létrehozhat egy sajátos kronotoposzt: a lovagregényt a csodák világa és a kaland ideje jellemzi. A negyedik szintet a minden egyes műalkotásban megjelenő kronotoposz jelenti. Azonban a tipológiai szinten túl el lehet különíteni más tér-idő témákat, motívumokat: Bahtyin rendszerében idetartozhat a találkozás cselekménysora, de akár az út, a balzaci regények egyik fontos tere, a polgári szalon vagy a kastély is – ez a tematikus kronotoposz. A hatodik szint pedig a világrepresentáció egyfajta modális kategóriáját jelenti: távolság, kiterjedés (a tér összetevő dominanciája) vagy növekedés (az idő összetevő dominanciája); Rabelais poétikáját például a növekedés és a hanyatlás ellentéte határozza meg. Ebben az összefüggésben a kronotoposz tehát egyszerre fogható fel a világ egy adott állapotának reprezentációjaként, egy adott műfaj egy adott korban jellemző jegyeként, de arra is lehetőséget ad – Bahtyin és Mitterand nyomán –, hogy egy adott kronotoposz megjelenését keressük különféle szövegekben.



Marc Brosseau és Pierre-Mathieu Le Bel elemzése a bűnügyi regény egy konkrét példáján (Benoît Bouthillet *La trace de l'escargot* 2005-ös regényében) végez kronotopikus olvasást.<sup>9</sup> A nyomozás klasszikus kronotoposzt kiegészíti a hálózat kronotoposza, mivel a regényben nagy jelentősége van az internet-, mobil- és webkamera-használatnak, s maga a bűntény is egy ilyen hálózatos összefüggésbe illeszkedik. A harmadik kronotopikus forma pedig a nyomozás folyamatába beíródó történelmi időt jelenti. Az egymással feszültségben lévő formák arra is lehetőséget adnak, hogy a regény ezek ütköztetésével társadalmi dimenziót tudjon adni a nyomozás lineáris és gyakran sztereotipikus

<sup>6</sup> Mihail BAHTYIN, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978; Uő, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>7</sup> Pierre J. OUELLET, *Le chronotope urbain dans la poésie contemporaine québécoise de Clément Marchand et de Claude Beausoleil*, *Globe: revue internationale d'études québécoises* 5., 2002/1, 89–122; Jay LEMKE, *Place, Pace and Meaning: Multimedia Chronotopes = Discourse in Action: Introducing Mediated Discourse Analysis*, szerk. Sigrid NORRIS – Rodney H. JONES, Routledge, London, 2005, 110–112; Michael V. MONTGOMERY, *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*, Peter Lang, New York, 1993.

<sup>8</sup> Henri MITTERAND, *Chronotopies romanesques: Germinal*, Poétique février 1990, 89–104.

<sup>9</sup> Marc BROUSSEAU – Pierre-Mathieu LE BEL, *Chronotopic Reading of Crime Fiction: Montréal in La Trace de l'Escargot = Popular Fiction and Spatiality, Reading Genre Settings*, szerk. Lisa FLETCHER, Palgrave Macmillan, New York, 2016, 45–61.



folyamatának. E tér-idő összefüggések elemzése azért is fontos lehet, mert a *new cultural geography* hagyományainak megfelelően a bűnügyi fikció egy olyan diszkurzív gyakorlatként fogható fel, amely hozzájárulhat egy városi imaginárius kialakulásához és az ahhoz kapcsolódó mindennapi gyakorlatok megértéséhez.<sup>10</sup>

A produkciós érték jelenségének megértéséhez érdemes mindenekelőtt figyelembe vennünk azokat a megfontolásokat, melyek az HBO kelet-közép-európai terjeszkedésének filmpoétikai és médiakritikai következményeire reflektálnak. Filmpoétikai szempontból több szerző is figyelmeztet annak a váltásnak a váratlanságára, mely a közép-európai populáris filmben a rendszerváltás előtti és utáni domináns műfaj cseréjében nyilvánult meg: a komédia mellett lassan megjelent a krimi a maga teljesen más műfaji elvárásaival.<sup>11</sup> A váltás főként annak tükrében nagyon beszédes, hogy a szocialista krimi – amennyiben létezett – önparadisztikus jellegű volt, hitelességre pedig nem is törekedett.<sup>12</sup> Igaz ugyan, hogy a 2010-es évek második felében a krimi populáris filmként is egyre inkább jelen van a posztkommunista országok filmes termésében, azonban az a tény, hogy az HBO eredeti gyártású sorozatai mind a bűnügyi sorozat műfajába tartoznak, iparági tényezők felől érthető meg: a bűnügyi történetként való márkázás erőteljesen HBO-s stratégia, illetve megfelel a minőségi televíziózással kapcsolatos közönségelvárásnak. A Kultrovat podcast 2016. decemberi beszélgetésében Krigler Gábor, az HBO kreatív producere beszélt arról, hogy sorozatfejlesztésük stratégiáiban a korábban elvégzett közönségvizsgálatok is szerepet játszanak, melyek a krimi iránti műfaji preferencia elsődlegességét igazolták.<sup>13</sup> Bátor Anna úgy látja, a kelet-európai HBO által kidolgozott helyi produkciók filmes nyelve nem előzmény nélküli: ezek a filmek nagyon erőteljesen építenek a lokális filmpoétikai hagyományokra. A román *Umbre / Az árnyak* sorozat kapcsán szépen bizonyítható is a román újhullám hatása.<sup>14</sup> Imre Anikó viszont éppen arra a veszélyre figyelmeztet, hogy a minőségi televíziózás megjelenésével formalista módon újraesztétizálódik a televízió. Pontosabban annak egy nem lokális hagyománya, az HBO által teremtett, olyan, a szakmai közösségek által túlértékelt legitimitást élvez,

<sup>10</sup> Matthew FARISH, *Cities in Shade: Urban Geography and the Uses of Noir*, Environment and Planning D: Society and Space 2005/1, 95–118; Sophie SAVARY, *Comment des polars barcelonais modèlent l’imaginaire de la ville*, Géographie et cultures 2007/61, 79–97.

<sup>11</sup> BÁTORI Anna, *The Birth of the Post-Socialist Eastern European Televisual Collectivehood: Crime and Patriarchy in Shadows [Umbre, 2014–]*, AM Journal of Art and Media Studies 2018/17, 37–48; VARGA Balázs, *The Missing Middle: Transformations and Trends in Hungarian Film Comedies after Political Change = Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media*, szerk. Jana DUDKOVÁ – Katarína MISIKOVÁ, Institute of Theater and Film Research 2017, 97–117.

<sup>12</sup> GELENCSÉR Gábor, *The Paradox of Popularity. The Case of Socialist Crime Movie in Hungary = Popular Cinemas in East Central Europe. Film Cultures and Histories*, szerk. Dorothea OSTROWSKA – Francesco PITASSIO – VARGA Zsuzsanna, I. B. Tauris, London, 2017, 85–102. Az 1996–2014 közötti magyar populáris filmes termés elemzéséhez vö. ugyanebben a kötetben Virginás Andrea tanulmányát, mely kiemeli, hogy a komédia mellett ebben a periódusban a mindössze a történelmi nagyeposzok számára teremtett még babér. VIRGINÁS Andrea, *The „Hollywood Factor” in the Most Popular Hungarian Films of the Period 1996–2014: When a Small Post-communist Cinema meets a Mainstream One = Popular Cinemas in East Central Europe. Film Cultures and Histories*, 263–281.

<sup>13</sup> *Miattam volt csuklyás gyilkos a Barátok köztben*. KRIGLER Gáborral KLÁG Dávid és VARGA Atila beszélget. Kultrovat podcast 17., 2016. 12. 03.

<sup>14</sup> BÁTORI, *The Birth of the Post-Socialist Eastern European Televisual Collectivehood*, 40.

mellyel a televízió helyi és köznapi hagyományai elfelejtődnek, s az elemzések a film-tudományban elterjedt *auteur*-diszkurzusokra helyezik a hangsúlyt. Imre arra hívja fel a figyelmet, hogy nézzünk utána azoknak az ideológiáknak, melyek a médiapolitikai, gyártási viszonyok háttérében vannak, s ezzel az HBO-féle – kétségkívül radikálisan új lehetőségeket teremtő – modellt kezeljük helyén: annak ideológiai vonatkozásaira való tekintettel.<sup>15</sup> Szerinte e megközelítés nehézsége éppen abban rejlik, hogy azok a tudományágak, melyek médiapolitikával, iparral vagy gazdasággal foglalkoznak, másfajta nyelvet beszélnek és nehezen egyeztethetőek össze a filmesztétikára és filmtörténetre fókuszáló tudományterületekkel. A produkciós érték fogalmának bevezetésével itt éppen e különböző területek közötti párbeszédre törekszünk.

A skandináv krimivel kapcsolatos elemzésekben Anne Marit Waade és Pia Majbritt Jensen vezetik be a *produkciós érték* fogalmát, melyet úgy határoznak meg, mint a „gazdasági, gyakorlati és piaci érdekek egyfelől, illetve az esztétikai és minőségi értékek másfelől közötti *egyensúlyozás aktusát*”.<sup>16</sup> Kiegészítik még a terminust a „médiump-konceptió” fogalmával, mely arra utal, hogy adott médium adott régió uralkodó szerzői filmnyelvét a műfaji film stilizációs és marketingstratégiáira jellemző megoldásokkal egészíti ki.<sup>17</sup> Elemzésüket a *nordic noir* jelenségével támasztják alá, mely átvette a hetvenes évekbeli *neonoir* narratív szerkezetét, stiláris és tematikus összetevőit (krimi és thriller iránti preferencia, melankolikus és életunt antihősök stb.), de váratlan kameraállásait, fény-árnyék-hatásait is, illetve ezeket kiegészítette a felismerhetően északi jellemzőkkel, a színhelyekkel, a fényekkel, égövi-időjárásai sajátosságokkal, nyelvel, karakterekkel és tematikus elemekkel (nemek közötti egyenlőség, regionális kultúrák, jóléti állam és problémái). Kim Toft Hansen pedig azt állapítja meg, hogy a skandináv noir úgy alakult *euronoir*-rá és márkanévvé, hogy a filmekből e produkciós értékeknek csak egyes elemei vándoroltak tovább: nem az északi tájak, térszerkezetek, lakásbelsőik, építészet, öltözék, hanem a technika, a stílus és a karakterek jellemzői.<sup>18</sup> A *skandináv noir* produkciós értékeinek mintájára – feltevéssük szerint – kialakítható egy olyan elemzés, mely a *kelet-európai noir* összetevőire kérdez rá. Itt említhetünk olyan tényezőket, mint a nyelvek szerepeltetése,<sup>19</sup> a tipikusan közép-kelet-európai városkép és tájszerkezet, az enyhe évszakok, a lakásbelsőik vagy a hősök karakterjegyei (a melankolikusságnak a skandinávtól eltérő kódjai külön izgalmas elemzés tárgyát képezhetnek). Viszont bennünket itt mindössze egy produkciós érték érdekel, mégpedig a bűnhálózaté. A bevezetőben felsorolt bűnügyi



<sup>15</sup> IMRE Anikó, *Minőség és televízió*, Apertúra 2018. tavasz, <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/>

<sup>16</sup> Anne Marit WAADE – Pia Majbritt JENSEN, *Nordic noir production values*, *The Killing and The Bridge*, Academic Quarter, Akademisk Kvarter 2013/7, 189–201.

<sup>17</sup> *Uo.*

<sup>18</sup> Kim Toft HANSEN – Anne Marit WAADE, *Locating Nordic Noir*, Palgrave MacMillan, 2017, különösen 291–306. A kötet írásait az ún. *location studies* területére sorolják.

<sup>19</sup> Lásd például a román gyártású *Hackerville* (2018) sorozatot, melyben a német származású, de Frankfurtban felnőtt cyberbiztonsági szakértő a román–német és angol nyelv között éppen olyan természetesen vált Temesváron, mint bármelyik, a helyi német kisebbséghez tartozó lakos.

sorozatok mindenikében bűnhálózatokkal van dolgunk, s azoknak olyan sajátos formáival, melyek valamilyen módon családi vagy baráti hálózatokhoz kapcsolhatók: a kelet-közép-európai bűnhálózatok teljesen átszövik a szereplők élettörténetét, vagyis nincs hálózaton kívüli élet/ük. A bűnhálózat tehát egyszerre kronotoposz és produkciós érték – lehetővé teszi a produkciós és esztétikai logika összekapcsolását.

Sterling Claire a kilencvenes évek közepén írt tényfeltáró monográfiája mutatott rá arra, amit e dolgozat mottójában Arne Dahlhoz kapcsolva idézünk: 1989 után létrejött az ún. „Pax Mafiosa”, s a bűnhálózatok egy globális logika szerint kezdtek el működni.<sup>20</sup> A bűnszervezetek a komplex hálózatok elméleti kitételei szerint viselkednek: a hálózatok csúcsokból és élekből állnak, vagyis olyan elemekből, melyek interakciós csomópontok, ezek a csúcsok, az élek pedig a csúcsok közötti interakciókat jelölik. A hálózat jellemzője, hogy növekedő természete van, vagyis minden újonnan létrejövő csúcs a már meglévőkhöz kapcsolódik, illetve a már meglévő csúcsok közötti is létrejöhettek kapcsolatok, mindennek azonban az a következménye, hogy nincsenek a hálózaton kívül maradó elemek. A hálózatok másik jellemzője az úgynevezett népszerűségi kapcsolódás, vagyis a hálózaton belül azokhoz a csúcsokhoz kapcsolódnak inkább az újonnan létrejövő csomópontok, melyek több kapcsolattal rendelkeznek, így az eleve sok kapcsolattal rendelkező csomópont egyre több kapcsolatot képes bevonni.<sup>21</sup> Ezt a hálózati logikát fogjuk felismerni a továbbiakban az elemzett sorozatok mindenikében.

A cseh *Mamon* és a lengyel *Paktum* ugyanannak a norvég *franchise*-nak a változatai, amely a *Mammon* (*A pénz istene*) címet viseli, s közel egy időben kerültek adásba. Azóta a lengyel sorozatnak második évada is készült. Ez az egybeesés lehetővé teszi a hasonlóságok és különbségek vizsgálatát. Az alapelbeszélés klasszikus történetsszerező elemeket dolgoz össze: testvérek közötti ellentétek, családon belüli feszültségek, az oknyomozó újságírásnak juttatott szerep vagy az összeesküvés-elméletek jelentősége.

A cseh sorozat főcíme újságcímlapokat és arcokat montíroz össze, ez pedig előre jelzi az oknyomozó újságírás elbeszélésben betöltött szerepét: a rendőrség is nyomoz ugyan, de a legfontosabb szerepet a korrupció feltárásában érdekelt újságíró, Petr Vlcek játssza. Ez az elbeszélés tehát a bűnügyi műfaj egyik hagyományos kronotoposzáján, a nyomozáson alapul: a tét a bűntények, eltitkolt események feltárása, s ily módon a múlt megértése. Az első képek televíziós képernyőt mutatnak, így értesülünk egy vállalkozó, Daniel Vlcek haláláról. A sorozat a mediatisált jelenlét reprezentációján alapul, a technológiai eszközöknek (képernyők, számítógépek, telefonok) fontos szerepe van a szereplők közötti kapcsolatok kialakításában. Az elbeszélés végén kiderül, hogy az újságíró az egész történetet könyv formájában *Ellopott privatizáció* címmel publikálta – ez a gesztus önreflexívvá teszi az elbeszélést.

<sup>20</sup> Claire STERLING, *Thieves' World. The Threat of the New Global Network of Organized Crime*, Simon & Schuster, 1994.

<sup>21</sup> BARABÁSI Albert László, *Behálózza, A hálózatok új tudománya*, Helikon, Budapest, 2008. Lásd különösen *Az ötödik láncszem. Középpontok és összekötők*, illetve *A hetedik láncszem. A gazdag egyre gazdagabb* című fejezeteket.

A bűnhálózat ebben az elbeszélésben oly módon jelenik meg, hogy fokozatosan fény derül egy korrump érdekcsoport létezésére. Ennek középpontját azoknak a rendszerváltás pillanatában éppen egyetemi tanulmányaikat végző fiatal embereknek a köre jelenti, akiknek vállalkozóként a vagyonszerzés lesz a célja. A gazdasági elit természetesen kapcsolatot tart a politikai elittel (ezt a pénzügyminiszter képviseli az elbeszélésben), illetve a bűnüldözés és az igazságszolgáltatás rendszerével is (lásd az ügyész szerepét). A sorozat végén egy amatőr filmfelvétel mutatja be azt, ahogyan a fiatal emberek annak idején testvériséget fogadtak (erre Budapesten került sor, hiszen ide jártak egyetemre, így a magyar főváros turisztikai látványelemként is szerepel a sorozatban): ha valaki ki akar szállni, meg kell ölnie magát vagy gyermekeit feláldoznia. Ennek a hálózatnak a felfedése és így a társadalmi kontroll gyakorlása az újságírók feladata.

A család többféle szempontból is fontos szerepet játszik: feszültség van az apák és fiúk, illetve a testvérek között is: Daniel, a vállalkozó leleplezésére készül annak testvére, Petr, az újságíró. Az újságíró aztán azt a feladatot kapja, hogy védje meg testvére feleségét és fiát – ez a misszió a kalandos elbeszélés formulájának jelenlétét is biztosítja: a nyomozás egyúttal próbák teljesítése, az ártatlanság bizonyítása, a családot fenyegető veszély elhárítása. Az események karácsonykor zárulnak le, azonban korántsem biztos, hogy a végkifejlet megnyugtató: a vállalkozó fia a leggazdagabb ember lesz, aki ugyanazokat a hibákat követheti el, mint apja.

A lengyel változat közel hasonló történetet mesél el: ugyanúgy a rendszerváltás során meggazdagodott vállalkozók alkotta hálózat felderítéséről van szó, amely hasonló kapcsolatot tart a politikával és a bűnüldözéssel, mint ahogyan azt a másik sorozatban láttuk. Azonban néhány különbségre is érdemes rámutatni: ellentétben a másik sorozattal, amely elsősorban a belső terekre helyezi a hangsúlyt, itt gyakran – már a főcímben is – látjuk a rendszerváltás utáni varsói tereket. A sorozat megtartja a norvég sorozat epizód címeit, mottóként minden rész elején a Bibliából származó idézeteket látunk. Ezt a kontextust erősíti az is, hogy az események Nagyhéten játszódnak, a legutolsó nap Húsvét vasárnapja, amely egyúttal az Ítélet napjává is válik. A nyomozás és a hálózat kronotopozán túl egy harmadikat is azonosíthatunk: a keresztény szimbólumrendszerre való utalás a konkrét történeti időn túl mitikus perspektívát is ad az elbeszélésnek. A lengyel sorozatban a rendszerváltás fiataljai nem külföldön, hanem Lengyelországban, Krakkó mellett végzik tanulmányaikat.

A fentiekből az is következik, hogy a két sorozatban a rendőrség csak korlátozott szerepet játszik, leginkább csak fut az események után, a nyomozást az újságírók irányítják.

A 2018 végén bemutatott, nyolc epizódból álló *Elvakít a fény* című lengyel sorozat szintén bűnügyi elemekkel operál: ebben az elbeszélésben a főszerepet nem nyomozók, hanem egy varsói drogdíler játssza, aki karácsony környékén meg szeretné változtatni az életét. Az elbeszélés egyik legfontosabb jellegzetessége az epizódszerűség: a díler a drog eladása során különböző terekben különféle emberekkel találkozik – ez a hálózatszerűség,



amelynek középpontjában éppen maga a közvetítő, a drogdíler található, meghatározza az elbeszélés struktúráját is. Kuba azonban bármennyire igyekszik önálló és kiismerhetetlen maradni, akarva-akaratlanul belekeveredik a különféle, kisebb és nagyobb bűnhálózatok tevékenységébe is, közvetítőként sodródik fogyasztók, nők, barátok, gengszterek között. A szabadulás lehetetlenné válik: egy, a börtönből frissen kiszabadult gengszter szinte teljes hatalmat gyakorol felette.

Ez az elbeszélésszerkezet jelzi azt is, hogy a sorozatban nem a nyomozáson van a hangsúly, bár a rendőri instanciák is jelen vannak: az a feladatuk, hogy eredményt érjenek el kábítószerügyben, de Kuba kicsúszik a kezükből.

A város *film noir* esztétikájú megjelenítése mellett (sötét, városi terek) megjelenik egy másik pólus, s ezzel együtt egy másik kronotoposz is: a konkrét idő és tér helyett a vágyott idő és tér, a napsütötte dél-amerikai tengerpart. Az első jelenetekben ugyanis azt látjuk, hogy Kuba repülőjegyet vásárol magának Buenos Airesbe, ahonnan nem tudja, mikor tér vissza (vagy nem is akar visszatérni), s utastársa neve is üresen marad. Kuba alapvetően magányos ember, nincs állandó partnere, a családjáról sem tudunk meg sok mindent azon túl, hogy az anyja karácsonyi ajándékot küld neki, mert fia öt éve nem járt otthon. Kubát láthatóan az is megviseli, hogy az anya-funkciót is betöltő szomszédasszony a gengszterek áldozata lesz.

A sorozatban visszatérő motívum, ahogyan a főhős egy nő mellett ül a vakító napfényben: háttal látjuk őket, a fénybe néznek. Ehhez képest a második résztől a főcímben a sötét nagyvárost előzőlő víztengert látjuk. A cím ismeretében azt mondhatjuk tehát, hogy az elbeszélés a konkrét időt és teret is meghatározó fény-sötétség oppozíció és értékrendszer szerint strukturálódik.

Az *Aranyélet* és az *Árnyak* című sorozatok közös pontja, hogy a bűnhálózatot egy abban viszonylag perempozíciót betöltő személy perspektívájából építik fel. Az *Aranyélet* alapötönetete, a finn *Helppo elämä* sorozatnak az eredetitől nagyon eltávolodó remake-jeként, a Miklósi család tagjainak mindennapjait követi. A felső-középosztályra jellemző életszínvonalon, egy budai villában élő család „fényes” életéről már az első részben kiderül, hogy „rohadt”, vagyis az apa kisebb csalásokkal, egy bűnhálózati csomóponttól, Hollósi Endrétől érkező megbízásokkal tudja csak biztosítani ezt a látszatot. Az első rész és az első évad alapkonfliktusát az adja, hogy Kubához hasonlóan Attila is szakítani akar ezzel az életformával, azonban a kiszállást számos esemény, egy teljes évadnyi történés akadályozza. A román *Árnyak* az ausztrál *Small Time Gangster* sorozat franchise-a: főhőse egy taxisofőr, akinek egy nappali és egy éjszakai élete van, nappal taxizik, éjszaka pedig egy Căpitanu'-nak nevezett gengszter pénzbajtási megbízásait teljesíti. S ha Miklósiék egy rózsadombi villában élnek mindennapjaikat, Relu Bukarest dél-keleti határában, Cățelu településen, egy kívülről vakolatlan, csak belülről véglegesített, de korrekt életszínvonalat biztosító házban neveli gyermekeit.

Ugyanúgy, ahogyan Kuba az *Elvakít a fényben*, mind Miklósi Attila, mind Relu csak részben látnak rá a hálózat összefüggésrendszerére. A bűn leleplezésére létrejött hálózatok

mindkét sorozatban háttérbe szorulnak, megvesztegethetőségüket a szereplők kész tényként kezelik – ez az elem pedig egyértelműen produkciós érték, az állami intézmények korruptség, az úgynevezett rendszerszintű korrupció a *kelet-európai noir* sajátossága. A bűnhálózat kronotoposzájának értelmezése szempontjából izgalmas tény, hogy mindkét szereplő civil szakmájának köze van az autóvezetéshez (Attila taxisként kezdi, majd csempészárut szállító teherautón sokszor látjuk a sorozatban, Relu pedig teljes felnőtt életét a taxizásra alapozza): a kelet-európai országok rossz tömegközlekedési rendszerei, kiépítetlen, a helyi tudást nélkülözhetetlenné tevő úthálózatai, hagyomány nélküli szállítmányozási vállalkozásai az utazásban és a szállításban olyan senki földjét teremtenek, ahova a feketekereskedelemnek és a bűnnek könnyű befurakodnia. Ebben a tekintetben van különös jelentősége az *Aranyélet* első évadában annak a ténynek, hogy Miklósi Márknak, a főhős fiának nem sikerül jogosítványt szereznie, illetve, hogy autókulcsot kap keresztapjától a keresztelőjére: ebben a társadalomban az utak urai, az utak ismerői a bűnhálózatok csomópontjainak leghűségesebb szövetségesei. Aki az úthálózatokat uralja, akinek kapcsolatai vannak az úthálózatok csomópontjain, az a bűnhálózatban is megkerülhetetlen tudás birtokosa. Mindkét sorozatban akkor adódik konfliktushelyzet, amikor a főhősök elkezdenek rálátni a hálózat nem sejtett összefüggéseire, olyan tudás birtokába jutnak, amelyhez nem lenne szabad hozzáférniük, vagy átlépi a hallgatólagoosan kijelölt hatáskörüket.

Emellett – és ez szintén *kelet-európai noir* jellemzőként, produkciós értéként könyvelhető el – a hálózatok és a családok erőteljesen összefonódnak egymással. Relu kínosan próbálja fenntartani az éjszakai és nappali élete közötti határt, nem belekeverni családját a bűnhálózatba, azonban éppen ez az igyekezete fullad egyre látványosabban kudarcba, amikor lánya és munkáltatója fia szerelmesek lesznek egymásba, s a lány teherbe esik. Attilánál ez a határmegvonás már a kezdetektől nem lehetséges, a bűnhálózat hozzá legközelebb álló csomópontja, Hollósi Endre gyerekkori barátja és elsőszülött gyermeke keresztapja, felesége első szerelme, és még sorolhatnánk a kölcsönösség mozzanatait. A *Mamonra* visszautalva, a baráti, családi és bűnhálózati viszonyok szétválaszthatatlansága egy olyan diffúz társadalom<sup>22</sup> szerkezetét mutatja, melyben az emberi élet fő szereplehetőségei és szerepmintái ugyanabban a körben valósulnak meg, így az egyén sokszorosan kiszolgáltatott a hálózatnak. Finom különbség azonban, hogy míg Relu amiatt kényszerül a hálózat részévé válni, mert árva, így már fiatalkorában valószínűleg „kinéz” a szerepre, addig Attila a felesége nyomására, de saját nehézségkerülő cselekvési habitusa miatt involválódik. Nyilván menet közben nála is kiderül, hogy nagyban apai örökség is a bűnözésben való részvétel, azonban az az apai szándék is világosan látszik, hogy a két fiú közül a tehetségesebbet, Attilát védte, másra tartogatta.



<sup>22</sup> A diffúz és specifikus társadalom közötti különbség a kultúraközi kommunikációban a szakmai és üzleti élet összefonódására építő, kapcsolatorientált, illetve a szakmai és üzleti életet szétválasztó, teljesítményorientált kultúrák közötti ellentétet jelenti.



A kelet-európai sorozatok között egyedülálló státuszú az HBO Romania 2018 novemberében bemutatott sorozata, a *Hackerville*. Nem csak gyártási sajátosságai miatt: egyéni tartalomfejlesztésről, a német TNT Serie-vel koprodukcióban készített tartalomról van ugyanis szó. Hanem főként és a mi perspektívánkból amiatt egyedülálló, mert a professzionális nyomozói munka megléte, a megbízható rendőrség mellett érvel. A *Hackerville* az *Umbre*hez képest egy kulturálisan nagyon sokarcú világba, Temesvárra helyezi a történetet. A skandináv krimi ikonikus *A híd* című sorozatához hasonlóan itt is két nyomozó mentalitása és magatartásmódja közötti kulturális értékek ütközése alapozza meg a sorozat konfliktusát, miközben mindkét értékrend konfliktusmegoldó képessége is bebizonyosodik. A németországi kiberbűnözési szakértőnő azért érkezik Temesvárra, hogy az ottani rendőrséggel együttműködve leplezzen le egy hackert. A német nyomozónő temesvári származású: a sorozat egyik erőssége, hogy élethűen adja vissza a bántási emberek nyelvi tapasztalatát, a román és a német közötti váltást, az angol nyelv napi szintű, természetes használatát. Mialatt a sorozat a nyomozás hálózatára helyezi a hangsúlyt, annak Arne Dahl-i értelmében (a német és a román rendőrség között már korábban létrejött megállapodás és együttműködés szentesíti a két nyomozó együttműködését), a bűnhálózatról is hasonló jellemzők derülnek ki: régi paktumok garantálják az Európán is túlmutató együttműködést. Ebben az esetben nem az út-, hanem a digitális hálózatok szakértőinek hálózati kötődéseit látjuk: a bűnözők – az előbbi esetekhez hasonlóan – keveset tudnak a hálózat működéséről, lehetséges és döntésüktől függetlenül bekövetkező involváltságukról. A sorozat képes arra, hogy a rendőrnemzet szerepkörét újradefiniálja: a nyomozók nemcsak a bűnhálózatot akarják leleplezni, hanem megmenekíteni a fiatalokat a csomópontok terjeszkedő és bekebelező szándékától.

Ugyanakkor család és hálózat összefonódása ebben az esetben is fontos jellemző – azonban egy történeti emlékezethez kapcsolódó csavarral. Igor Cobileanski rendező és csapata beleírják a történetbe a szocializmus feldolgozatlan büntetteinek problémáját: a németországi nyomozónő politikai menekült státuszban tetszelgő apjáról kiderül, hogy ő maga is része volt a temesvári román rendőrség tiszti gárdájának a kommunizmus idején, s mint ilyen, ő maga is fontos szereplője volt a bűnelkövetésnek. A nyomozás részben múltbeli hálózatok leleplezése, az apa döglött aktái nyomába is ered. Az előbbi sorozatokban megfogalmazott diffúz társadalommodell itt azzal a diagnózissal egészül ki, hogy a specifikus kultúrára jellemző professzionalizmussal dolgozó nyomozónő tudtán kívül része a hálózatnak, illetve a román nyomozóval szövődő érzelmi viszony miatt olyan múltbeli érdek-összeférhetlenségekbe csúszik bele, melyekről sejtése sincs.

A röviden elemzett példákból kirajzolódó társadalomkép legfőbb jellemzője tehát, hogy Kelet-Európában a bűnhálózatok a teljes társadalmat átszövik a politikától az egészségügyi rendszeren át a rendőrségig. A rendszerszintű korrupció és paternalizmus magyarázza némileg azt, miért nem volt képes a rendszerváltó generáció egy, a vágyott nyugati mintákhoz hasonló specifikus társadalmat felépíteni, illetve, hogy a globális

váló bűnhálózatok révén ugyanezt a modellt tulajdonképpen „exportálták”. Nagyon fontos komponens a családnak és a hálózatnak az egymásra épülése, s ezzel annak bizonyítása, hogy ezek a hálózatok organikus részei e társadalmaknak. *Az árnyak* egyenesen a sorozat szlogenjévé avatja a „Család vagy a család?”<sup>23</sup> dilemmát, a szó egybeesésével is utalva arra, hogy a főnév határozott vagy határozatlan ragozása tulajdonképpen csak elfedi a család és bűnhálózat közötti egybeesés trivialisát. A másik összetevő, mely e sorozatok közös jellemzője, hogy felesleges idealizmus a hálózaton való kívülkerülésre törekedni, a bűnhálózatok egyfajta szükségszerű velejárói Kelet-Európának, velük szemben csakis a cinizmus, az elfogadás és együttműködés cinizmusa célravezető. Ebből a perspektívából (is) izgalmas az *Aranyélet* 3. évadának sokat tárgyalt zárata, mely visszahozza a nézőt a *Szomszédok* korának és helyszínének Magyarországra, amikor és ahol lett volna lehetőség – a forgatókönyvírók szerint – egy rendszerszintű korrupciótól mentes társadalom felépítésére. Láthatjuk azonban, hogy az összes többi sorozat szempontjából ez a megoldás idealisztikus, az HBO Magyarország perspektívájából pedig – nyilván – utópisztikus.



---

<sup>23</sup> Familie sau familia?



Baka L. Patrik

# Szélsőséges tanulságok

## Kártyavár (House of Cards)

AIDAN MACALLAN: *Többet jelent ez, mint szépet és tökéletest. Megszabadulást a konvencióktól. A múltunktól. Több ez, mint a felszín. Több, mint a szöveg. Több, mint a választás.*

FRANCIS J. UNDERWOOD: *Több, mint a házasság.*

AIDAN MACALLAN: *Igen, pontosan. Nem csak férj és feleség. Nem csak elnök és alelnök. Mind a kettő, sőt több. Az, ami lehetséges. Conway azt képviseli, amivé mindenki válik.*

*Maguk azt, amivé mindenki válni akar.*

*(Kártyavár, 4é/11e, 39:50–40:30)*

A Netflix *Kártyavár*<sup>1</sup> című politikai drámasorozata az első epizódtól kezdve két vezérelvet követ. Egyfelől minden potenciális rémálmot és tudattalanul az agyunkba fészkelte összeesküvés-elméletet beteljesít, amit a hatalmi elittel szemben valaha megfogalmaztunk, másfelől folyamatosan kikezdi, túlfeszíti, s talán mind mélyebbre is tolja a befogadó erkölcsi normáinak demarkációs vonalát. Óvatlanság volna itt tényleges határvonalról beszélnünk, utóbbi alatt ugyanis a szembenálló és a külső felek által is legalizált, a valóságban és a térképeken is kijelölt sávot értünk, a demarkációs vonal ellenben egy potenciálisan változó zóna, melyet a hadviselő felek jelölnek ki – vagy tudatosítanak – fegyverszünetkor. A *Kártyavár* folyamatosan hadat visel a stabil, vagy annak hitt vélekedéseinkkel, elveinkkel, erkölceinkkel szemben. Ezzel persze nem arra célunk, hogy az egyes epizódok előrehaladtával bármelyikünk is azonosulni tudna Francis J. Underwood kereteket nem ismerő ténykedésével – noha a gyomrunk kétségkívül hozzászokik, vagy legalábbis rákészsül ennek a sajátos „normarendszernek” az újabb hozadékaira –,

<sup>1</sup> *Kártyavár*. Alkotó: Beau WILLIMON – Frank PUGLIESE – Melissa JAMES GIBSON és mások, rendező: David FINCHER – Robin WRIGHT – Agnieszka HOLLAND és mások, Gyártó: Netflix, USA, 2012–2018. Érdekes adalékok a sorozat kapcsán itt: *Egy újabb sorozat, amit nem nézel, pedig kéne – Kártyavár*, TV24, 2015 = <http://tv.24.hu/hirek/20150307/egy-ujabb-sorozat-amt-nem-nezel-pedig-kene-kartyavar/>

akit az árulás, a vér és a terror sem riaszt vissza attól, hogy az önmaga trónusa alá épített kártyavárat megőrizze – egyszerűbben szólva: hogy túléljen. Arra viszont igen, hogy a szélsőséges helyzetek révén a *Kártyavár* óhatatlanul arra késztet, hogy újragondoljuk és értékeljük az olyan fogalmak jelentését, mint a lojalitás, a bizalom vagy a házasság.

A sorozat alternatív jelenben játszódik. Az egyes évadok közzétételének ideje az első négy esetében (2013–2016) egybeesett az alternatív jelen éveivel, míg a 2016-os amerikai elnökválasztásra koncentráló ötödik a belső idő felől nézve enyhe lemaradást okozott, így a 2018-ban érkező, záró évad az alternatív 2017-ben ér véget.

A *Kártyavár* evidens hivatkozási alapként kezeli az Egyesült Államok korábbi elnökeinek vagy elnökjelöltjeinek ténykedését (Nixon, Reagan, Clinton, Al Gore, stb.), amire – különösen a precedensek tekintetében – folyamatosan utalnak szereplőink. A Fehér Házban játszódó szakaszok az elődelnökök portréinak szerepeltetésével tovább erősítik ezt a jelenséget, noha az „ideát” Bill Clinton után következő ifjabb Bushra és Obama elnökre nem történik utalás, az ő portréikkal nem is találkozunk.

Központi antihősünk, Francis/Frank J. Underwood (Kevin Spacey),<sup>2</sup> Garrett Walker (Michel Gill) elnökké választását követően – lévén annak aktív támogatója volt – azzal a meggyőződéssel tér vissza a Capitolium-dombra, hogy őt nevezik majd ki külügyminiszterré. A sorozat szituációjának alapját ez a tévedés teremti meg, hogy aztán Underwood, feleségével, Claire-rel (Robin Wright) szövetkezve mindent a csalódás támasztotta bosszúnak, a minél nagyobb hatalom megszerzésének, majd pedig megtartásának rendeljen alá.<sup>3</sup> Az egyik, kifelé irányuló frontvonal ez. A másik a belső, egy rendhagyó házasság megélése, esetenként legveszedelmesebb ellenségekként, máskor minden helyzetben elkötelezett, feltétlen szövetségeseikként.

A *Kártyavár* úgy rajzol alternatív jelent, hogy közben, bár mindenkor más név alatt, de megidézi az elmúlt évek legjelentősebb amerikai politikai mozgásait: a botrányokat – Macallan (Damian Young) alias Snowden – vagy a terrorista szervezetekkel vívott háborúkat – az Iraki és Levantei Iszlám Állam helyére az Iszlám Kalifátus Rendje kerül –, esetleg az oroszokkal való, meg-megújuló poszt-hidegháborús izmozást. A sorozatban megismert új amerikai elnökök mellett azonban rendkívül ismerős idegen vezetők tűnnek fel. Utóbbira kétségkívül az üldözési mániás és erőfitogtatásra hajlamos Viktor



<sup>2</sup> A színész zaklatási botránya s annak sorozatra gyakorolt hatásai, nevezetesen, hogy az ötödik évad után a Netflix minden kapcsolatát megszakította Spacey-vel, számos cikk alapját képezte. Mi nem foglalkozunk ezzel a kérdéssel.

<sup>3</sup> Különösen a sorozat első két évadát értékeli nagyra Varga Attila, megjegyezve: „[M]indneki imádta gyűlölni Frank Underwoodot.” – VARGA Attila, *Nem Trump miatt dőlt össze a Kártyavár*, Index, 2017 = [https://index.hu/kultur/media/2017/06/05/house\\_of\\_cards\\_kartyavar\\_kevin\\_spacey\\_netflix\\_kritika/](https://index.hu/kultur/media/2017/06/05/house_of_cards_kartyavar_kevin_spacey_netflix_kritika/). Ugyanó a legfelsőbb hatalom megszerzése után azonban hanyatlani látta a sorozatot – az eredeti tervek szerint valóban csak két évadot szántak neki –, mondván, a hatalom ugyanazon eszközökkel való megtartása kevésbé izgalmas sorozattéma. Kérdés persze, hogy egy ilyen zárás nem tette-e volna életszerűtlenné a szériát, azokhoz a happy endekhez hasonlóan, amelyek a beteljesedett cél megtartására már nem helyeznek hangsúlyt? Vagy esetleg eljárhattak volna az azonos című és az amerikai variáns alapjául is szolgáló angol előzménysorozat megoldásai szerint – *House of Cards* (alkotó: Paul SEED, rendező: Paul SEED, gyártó: BBC, Egyesült Királyság, 1990.) –, nevezetesen, hogy a hatalomra törő zsarnokot végül egy merénylő öli meg, ez azonban egy szimpla, USA-hoz idomított remake-ké alacsonyíthatna volna a szériát.

Petrov (Lars Mikkelsen) orosz elnök a legjobb példa, a maga KGB-s múltjával, a Pussy Riot zenekarral szembeni fellépésével, és akinek még a monogramja is összevillan az ideát ismert kollégájáéval, hiába a magasságbeli különbség. Mindez azonban pusztán a sorok közt jól olvasható réteg, és nem a múlt meghamisítása.

Utóbbival inkább Frank beszédei során szembesülünk, például amikor gyermekkori, ifjúkori történeteket mesél. Ugyanez áll azonban a mindenkori aktuálpolitikát érintő felszólalásaira is. Működésében semmi nem az, aminek látszik, vagy ha igen, úgy pusztán apró fogaskerek egy későbbi, mindenén átgázoló gépezet beindításához. Antihősünket belülről és kívülről is látva egy idő után azt tapasztaljuk, a kamerába mondott, pozitív felhangokkal átítatott beszéd pusztán a valóság zárójelzése, az önérdek, a hatalomszerzés / -megóvás eszköze. Ahogy Baski Sándor fogalmaz:

Underwood pontosan azért tudja mindig keresztülvinni az akaratát, mert tökéletesen ismeri a rendszert és a játékszabályokat. Tisztában van vele, hogy a hangzatos elvek mögött valójában mindenkit a hataloméhség mozgat, ezért képes a megfelelő ajánlattal bárkit a szövetségésévé tenni, és ezért tudja ellenfeleit a legérzékenyebb pontjukon megsebezni. A *Kártyavár* politikai palettáján nincsenek morálisan megingathatatlan játékosok, arról, aki elvi okokból nem hajlandó Underwood cinkosává válni, általában kiderül, hogy csak a megfelelő(bb) ajánlatra vár.<sup>4</sup>

Sorozatközi párhuzamokkal élve: a *Kártyavár* olyan, mintha Petyr Baelish, azaz a *Trónok harca* Kisujjának intrikáit látnánk – belülről.

A karakter nézőpontjába való belehelyezkedést egyedülálló módon segítették elő a mindenkori rendezők: Frank Underwood a kezdetektől kiszól a nézőkhöz. Olykor a kép centrumában állva, a hozzánk-beszélést tartva fókuszban, máskor jelenetszerűen közlekedve a stábja tagjai vagy a Capitolium képviselői között, természetesen úgy, hogy azok nem érzékelik a kiszólásait. Megint máskor egy éles politikai vitát befa-gyaszta töri át a negyedik falat, és fordul ki a befogadóhoz. Van, hogy előadásszerűen prezentálja a helyzetet. Máskor csak annyit mond: „Nem megmondtam?“, és folytatódik a jelenet, vagy esetleg csak megforgatja a szemét. Bár a karakter mindig egy fölérendelt pozícióból, az önmagának megkomponált szerephez illő határozottsággal szól, mindez nem jelenti azt, hogy ne tévedhetne: erre ideális példa a ténylegesen kiselőadásként szerveződő első epizód, ami mégis az elvártakkal ellentétes véget eredményez, nevezetesen, hogy Underwood nem kapja meg a(z) (el)várt kinevezést. A nagy bukások azonban soha nem a játék végét jelentik, inkább csak a tétek emelését. Claire megfogalmazásában Frank problémamegoldó képessége abban áll, hogy amikor egy számára olyannyira kedvezőtlen lépéshelyzetbe kerül, amelyben nincs jó megoldás, inkább felborítja az asztalt,

<sup>4</sup> BASKI SÁNDOR, *Pszichopatak előnyben. Kártyavár*, Filmvilág, 2014/5, 42–44. [http://www.filmvilag.hu/xereses\\_aktcikk\\_c.php?cikk\\_id=11945](http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=11945).

és egy külső vonatkozás, elem beemelésével zökkenti ki a helyzetet. Másként fogalmazva: figyelemelterelést végez, hisz jól megtanulta, amikor osztódik a figyelem – a politikai ellenfelek mellett mindenekelőtt a sajtóé –, könnyebben megy a maszatolás, a számára kínos részletek elkenése is.

A *Kártyavár* esetében a befogadó nem tudja magát maradéktalanul kívül helyezni Frank horizontján, hiszen az imént említett kiszólás-lehetőség zavarba ejtően markáns, centrális pozíciót rendel a karakterhez, amelyhez még a vele majdnem azonos súllyal szereplő Claire sem ér fel, épp amiatt, mert a hatodik évadig terjedően neki nem áll módjában... pontosabban szándékában áttörnie a negyedik falat. Bár a negyedik évad vége – amikor az utolsó snitt során Claire is egyenesen a kamerába néz, azaz ránk fókuszál – arra enged következtetni, hogy a továbbiakban mindkét karakter él a kiszólás lehetőségével, erre az ötödik évad befejezéséig pusztán egy alkalommal kerül sor, a tizenegyedik epizódban:

CLAIRE UNDERWOOD: Csak hogy tisztázzuk: mindig is tudtam a jelenléteükről. De vegyesek az érzéseim maguk iránt. A szándékaik homályosak. És a figyelmük is inkább zavaró. De ne vegyék a szívükre. Szinte mindenki iránt így érzek. (*Kártyavár*, 5é/11e, 09:55–10:15)

Ez a monológ vitathatatlanul egy szintre emeli a két fő karaktert, a kiszólást pedig nemcsak a továbbiakra nézve, de visszamenőlegesen is pusztán potenciális lehetőségként leplezi le, amivel bár Frank számtalanszor él, Claire inkább eltekint tőle – de itt már egyértelmű, nem másodlagos szerepéből adódóan. A főszereplők meghatározó jellemjegyei tehát ezen a fronton (is) egymás mellé kerülnek: Francis hivalkodóként, Claire fölényesként jelenik meg, a befogadó pedig olyan közönségként, amelynek a jelenléte az egyik előadó számára egyenesen kellemetlennek hat. Az idézett monológ mindazonáltal önvizsgálatra is késztet, az a mondata ugyanis, miszerint a befogadó szándékai homályosak, nem feltétlenül a sorozatnézés céljára értendő, hanem inkább arra való felhívás, hogy végiggondoljuk, mit szeretnénk, mi volna a végkifejlet. Ami persze arról is tudósít majd, hogy hányadán állunk Underwoodék megértésével.

Meg kell jegyezni azonban, hogy távolodva a kezdeti, világepítő szakasztól, Frank kiszólásainak száma is egyre csökken. Ezt indokolja, hogy a karakter alapvető ösztönzőerőit a néző már ismeri, s a gondolkodása is mindinkább ráhangolódik az általa működtetett intrika dinamikájára.<sup>5</sup> Claire-rel ellentétben Francis – szinte – egyenrangú félként kezeli a befogadót, ilyenformán egy idő után már nem tartja fontosnak a kiokosítását. S részben emiatt a csökkenő arány miatt lesz még hatásosabb, amikor a későbbiekben egy-egy



<sup>5</sup> „A cinkostársai vagyunk, és ez nekünk így jó. Tudjuk, hogy ha vele tartunk, nem bukhatunk el. Ő egy győztes alkat. És minél előbb járunk a cselekményben, annál kevesebbszer kell kitekintenie.” Szűcs Tamás, *„A demokrácia túl van értékelve”* – *Kártyavár*, Filmtekerics, 2014. <https://www.filmtekerics.hu/teve/a-demokracia-tul-van-ertekelve-kartyavar>.

radikálisan váratlan eseményt követően mégis egyenesen ránk néz, hozzánk szól.<sup>6</sup> Egy Claire-rel folytatott csörtéjükét követően akár így: „Maguk meg mit bámulnak?” (3é/6e) Az, hogy a sorozat első két részét David Fincher rendezte, alapvetően határozta meg a későbbi epizódok kivitelezését is. A taglalt kitekintéseken túl a karakterek profilból és egyszerismind szemtől szemben való elhelyezése a hűvös tónusú színkezelés mellett a sorozat egyik védjegye lett.

Talán az események végletekig lecsupaszított, pragmatikus szemlélése, amit a kiszólások során tapasztalunk, visz bennünket is közel ahhoz, hogy megértsük, a maga szómagiája révén miként tett szert Francis Underwood olyan elkötelezett szövetségésekre, amilyen Douglas Stamper (Michael Kelly) vagy Edward Meechum (Nathan Darrow). Kapcsolatuk kezdetén még talán beszélhettünk volna arról, hogy mindkettejük esetében a gyengeségükkel élt vissza: Doug alkoholproblémáival, illetve azzal, hogy Meechumöt felfüggesztették testőri állásából egy hiba miatt – amiért nem melleleg Frank volt a felelős. Ellenben ugyanilyen joggal elmondható az is, hogy mindkettejüknek segített: Stampert hozzáértése okán stáb-, majd kabinetfőnökévé, Meechumöt első számú testőrévé tette. A *Kártyavár*ban tanúsított hűségük azonban zavarba ejtő, amit igen esetlegesnek hat pusztán a szívesség viszonzásaként elkönyvelni. Francis Douglas számára idővel egyfajta pótapává, vagy annak vágyott megtestesülésévé válik, Meechumnél pedig egyszerre példakép, mentor és még több is annál. De mégis mi által érte el mindezt? Ténylegesen szómagiája révén? Kisugárzásával? Vagy egyszerűen csak elég jó emberismerettel ahhoz, hogy kitapintsa, kiben tátong olyan űr, amit betölthet, s ezáltal fontosabbá válhat a választott számára bárminél? Nehezen megválaszolható kérdés – de a felsoroltak közül egy kicsit talán mindegyik. Velük párhuzamosan azonban legalább ennyi ellenfelet is sikerült összegyűjtenie magának, akik, miután egy kis betekintést is nyertek a működésébe, úgy tartják, Francis mindent romba dönt, amihez csak hozzáér.

Ez viszont nem lesz igaz a sorozat működésére nézvést. A *Kártyavár* Underwood intrikáinak szövedéke, s mindaz, ami epizódok tucatjain át készül, abban a formában és azokkal a hangsúlyokkal, amelyek mentén kiépült, menten összeomlana – menten összeomlik, ha nem Frank mozgatja már a szálakat.

Persze mindez nem jelenti azt, hogy a széthulló lapokból ne épülhetne újabb kártyavár.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Baski értékes dolgozata – mely az antihősök „domesztikálásának” jelenségére is nagy hangsúlyt fektet a kortárs sorozatok szemléje során – Frank manipulációit taglalva épp a kiszólások kapcsán jegyzi meg, hogy „a főszereplő karakterét és sorsának alakulását illetően [...] a Shakespeare-drámák jelenthették a mintát. Underwood a negyedik falat áttörve éppúgy szólítja meg a nézőket, mint III. Richárd [...] és a szégyen legkisebb jele nélkül büszkélkedik el kedvenc machinációival, cinkossá avarva ezáltal a közönséget. A *Kártyavár* antihőse hasonlóan aljas módszerek segítségével jut fel a csúcsra, mint a torz testű és lelki király, de motivációit illetően egy másik Shakespeare-cselszövővel, Jagóval is rokonítható – mindketten egy elmaradt kinevezés miatt esküsznek bosszút –, miközben felesége Lady Macbeth szerepét játssza.” – BASKI, *Pszichopatak előnyben*.

<sup>7</sup> Szellák Ágnes remek kritikájában megjegyzi, hogy az egyes évadok epizódjainak száma – leszámítva a hatodikát –, a tizenhárom megegyezik annak számával, ahány különféle lap található valamely színből egy pakli francia kártyában. Lásd SZELLÁK Ágnes, *Kártyavár*, 7. sor közepe, 2016. <https://hetediksor.hu/2016/03/16/kartyavar/>

A sorozatban első ránézésre paradox módon van jelen a természetszerűen korlátozott, mégis egyre nagyobb totalitást öltő nepotizmus, mindezt azonban a női másodrendűség ugyancsak sokoldalúan ábrázolt formái egészen más színben tüntetik föl. Természetszerű korlátozás alatt azt értjük, hogy Underwoodéknak nincsenek gyerekeik, ilyenformán dinasztikus törekvéseik is csak igazán behatárolt módon lehetnek, értve ezalatt házastársi köteleküket.

Claire mindenkor meghatározó szerepet töltött be Francis politikai pályafutásában. Választási kampányai során a sajtó például rendre Frank fejére olvassa, hogy kezdetben, Claire apjának anyagi támogatása nélkül nem igazán lett volna esélye képviselővé válni, sőt az is terítékre kerül, hogy az említett fedezet megszerzése akár a házasságkötésük egyik markáns ösztönzőereje is lehetett. Claire viszont végig hathatósan kivieszi a részét a munkából. Esetenként törvényjavaslatokat alkot, melyek közül kiemelkedik a nőkkel szembeni zaklatások visszaszorítását célzó tervezet a hadsereg berkein belül, a tervezet iránti elkötelezettségét nagyban felerősíti, hogy még egyetemi éve alatt őt is megerősztolta egy később tábornoki rangig jutó kadét. Az eset nyilvánosságra kerül, a tábornok bele is bukik a botrányba, viszont Underwoodék háza előtt is heteken át abortuszellenes, gyalázkodó tüntetők gyülekeznek, mivel Claire – állítása szerint – az affér után elhajtatta a magzatát. S bár a második évad során megtudjuk, utóbbi csak csúsztatás, hiszen az igaz, hogy Claire-nek volt terhességmegszakítása – több is –, ám nem az említett esetben, a *Kártyavár* mindazonáltal ilyen és ehhez hasonló helyzetek révén reagál az olyan megosztó kérdésekre, mint az abortusz. Az esetet tovább árnyalja, hogy a személyes bosszú sikere után Claire viszonylag könnyen feláldozza, vagy legalábbis enyhíti a készülő törvény kereteit a nagyobb, Frankkel közös cél oltárán.



Claire képességeihez nem fér kétség, ez a sorozat során számos alkalommal beigazolódik, s jó ideig a „másodhegedűs” szerepével is megelégszik, azok az alkalmak viszont, amikor Francis egoizmusa a kettejük kapcsolatában, szövetségében is megmutatkozik, egyre inkább kilöki őt ebből a beletörődésből. Az ő karrierjéből azonban kimaradt, hogy valaha is választott funkciót töltött volna be – utóbbi eleinte még Frank számára is presztízskérdés –, s a gyakorlatilag hiányzó politikai előélet legyőzhetetlen akadállynak tűnik ahhoz, hogy maga is kellő hatalmat koncentráló pozíciót vállalhasson. Ilyenformán egy olyan kettős helyzet alakul ki, hogy bár Claire rendelkezik azzal a háttértudással, hogy státuszhoz jusson, ezt rövid úton kizárólag Francis segítségével érheti el. Kvázi nepotizmus révén.

Underwoodék magánélete óhatatlanul összefonódik politikai karrierükkel. Belülről nézve épp annak a feltétlen bizalomnak az okán, ami már a kezdetektől jellemzi a kapcsolatukat, s olyan mértékben, hogy azt a befogadó nem is feltételezné. Francis kiszólásaihoz hasonlóan sajátos megoldás, hogy a rendezők kettejük mindennapjainak nem azon részét takarják ki, amelyeknek titokban kellene maradniuk, mondjuk egymás előtt – értve ezalatt gátlástalannak, házasságtörőnek is mondható viszonyaikat –, hanem

épp azokat a szakaszokat, amelyek során mindent megosztanak egymással. Ominózus példa az üvegphár alá zárt kaszaspók esete, melyet Frank a nála generációnyival fiatalabb szeretőjének, az értékes sztorik reményében viszonyt kezdeményező Zoe Barnesnak (Kate Mara) a lakásán ejt foglyul. Aprócska, jelentéktelennek tűnő részlet. Annál nagyobb a határfoka, amikor épp Claire olvassa azt Zoe fejére, miközben a befogadó mindaddig Francis becsstelen, az iránta elkötelezett feleségét megvezető viszonyként dekodolta a történéseket. Underwoodék kapcsolatának feltétlen feszessége az egyik legnagyobb felismerés az első évad végén, illetve a második évad elején. Valami olyasmi, ami ténylegesen megemeli a téteket, és egyszerűen fel is borítja az asztalt. Az éhség? A mást, az idegent kívánó figurák? Közös szeretők? „Barátok” elárulása? Vér? Ugyan, kérem. Mennyire elhalványul mindez egy ilyen kapcsolat fényében(!).<sup>8</sup> Rusznyák Csaba megfogalmazásában:

Frank és Claire kegyetlen ragadozók, törtető, akik tudják magukról és egymásról, hogy elsősorban a karrierjük számít nekik, teljes egészében arra épülő kapcsolatuk, házasságuk így legfeljebb csak második lehet a hatalom utáni mohó hajszájuk mögött. Ez engedélyez nekik szinte példátlan őszinteséget és elfogadást egymás irányában, és így képesek együtt, lehenyerlő közös erővel szembeszállni akár az egész külvilággal. Ők a politikai elit öltönyös-estélyis-mosolygós Bonnie és Clyde-ja.<sup>9</sup>

Efelől nézve Claire szeretőjének, a világhírű fényképész Adam Gallowaynek (Ben Daniels) családott szerelmi számonkérése, vagy a jelenet, amikor Zoe Underwoodék házában magára húzza a nála legalább egy fejjel magasabb Claire ruháját, és abban próbál meg előkelőnek/kívánatosnak látszani, egyszerűen esendőnek hat.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Ez a fajta, esetenként hedonizmusba átcsapó gátlástalanság, társulva azzal a ténnyel, hogy Francis és Claire egyaránt a Demokrata Párt sorait szaporítják, rájátszik az amerikai vidéki republikánusok vissza-visszatérő vádjaira, amelyekkel a baloldal határtalan erkölcsatlanságát, hitetlenségét veszik célkeresztbe. Persze azáltal, hogy a széria szélsőséges túlzásokkal dolgozik, és épp ezek által teljesíti be az említett vádakot, egyszerűen görbe tükröt is állít azok elé, leleplezendő a bennük rejlő túlzást. A sorozatban egyébként viszonylag kismértékben ütköznek a bal- és jobboldali elvek, a készítőik tudatosan nem pártközi fronton teremtették meg az elsődleges konfliktusokat. A két pólus jellegzetességei még a Will Conwayjel (Joel Kinnaman) való 2016-os versenyben sem érvényesülnek különösebben. Kicsit sarkosabban azt is mondhatnánk, tulajdonképpen mindegy, hogy Frank republikánus vagy demokrata köpenyt visel, a céljai mindig önös, és nem ideológiai célok. Azzal viszont, hogy az alkotók a *Kártyavár*-ban gyakorlatilag négy demokrata elnököt sorakoztatnak fel egymás után, egyszerűen azokra a felmérésekre is reagálnak, melyek szerint a Republikánus Párt hosszabb távon nem fogja tudni felvenni a versenyt a Demokrata Párttal, különösen az utóbbi mögött felsorakozó mindenkorai kisebbségek és bevándorlók támogatása miatt.

<sup>9</sup> RUSZNYÁK Csaba, *House of Cards: 3. évad – Háborúk a Fehér Házban*, Geekz, 2015. <https://geekz.444.hu/2015/03/02/house-of-cards-3-evad-haboruk-a-feher-hazban>

<sup>10</sup> Már idézett írásában Varga Attila Underwoodék kapcsolatának túlzott előtérbe kerülését nehezményezi, mondván, az mindinkább szappanopera-szerűvé tette a szériát, Arányi Zsuzsanna azonban nagyon is igenelhetően jegyzi meg, hogy „a sorozat [három] évadon keresztül ágyazott meg a gigászok csatájának, a házaspár összecsapása a *Kártyavár* által felépített világon belül nagyon is jogos és logikus dramaturgiai lépés volt, ráadásul túlpontosan megvalósítva.” ARÁNYI Zsuzsanna, *Kártyavár 4. évad teszt – Underwood kontra Underwood*, IGN, 2016. <https://hu.ign.com/kartyavar-4-evad/12102/review/evadkritika-kartyavar-house-of-cards-4-evad>. Ezt igazolja a következő kritika is: Bujdosó Bori, *Az amerikai elnöknel érdekesebb a felesége*, VS, 2015. <https://vs.hu/magazin/osszes/az-amerikai-elnoknel-erdekesebb-a-felesege-0302>



Egy érzelmileg különösen túlfűtött, hosszas belviszályt követő jelenetben (3é/7e) Frank a Franklin D. Roosevelttel szembe fordítva teszt látogatást, ahol a világháborús elnök feleségének, a politikailag még férje halála után is aktív Eleanornak a szobrát egy fal választja el Roosevelttől. Mindez egyértelművé teszi számára, hogy bármi történjék is, közte és Claire közt nem épülhetnek falak, az elődök tanulsága pedig igazolja, hogy a politika frontján is megjelenhetnek cselekvőképes szövetségesekként azok – a first lady szerepe nem éppen ilyen –, akik a magánéletben egymás mellett állnak. Különösen egy olyan korban, amely belefáradt a politikai óvatosságba – hiszen elfelejtette már a kilőtt töltények szagát –, és tálcán kínálja fel a hatalmat azoknak, akik elég hangosan kérik. Innen nézve a széria újabb markáns tanulsága egy korszakos tétel lesz, ami így hangzik: populistának áll a világ.

Claire és Francis összetartozása, szövetsége azonban korántsem jelenti azt, hogy ők ketten egyformák volnának. Nem. Legalább annyira különböznek, mint amennyire más a hozzáállásuk a kiszólás lehetőségéhez is. Francis Underwood a kereteket és erkölcsöt nem ismerő politikus. Végsőkéig cinikus és pragmatikus. Ez persze nem egyenlő azzal, hogy ne tudna félni – de csak a siker bizonytalansága miatt tud. Céljait tekintve sosem inog meg. Claire igen. Noha mindig csak egy pillanatra, viszont többször is. Walkerék. Az ENSZ-nagyküldetés meghallgatás. Petrov nyílt megaláztatása a Kremlben a melegjogi aktivista, Carrigan öngyilkossága után. Claire kétségkívül sokat átvesz Franktól a pragmatikus gondolkodásból, elfogadja a férje lépéseit, ám ha ő kerül cselekvőhelyzetbe, nem képes úgy uralkodni az érzésein, mint Francis. Kissé sarkosabban fogalmazva: neki vannak érzése. Ez pedig egy újabb kettős helyzetet teremt. Egyfelől azt mondhatnánk, Claire rosszabb politikus, mint Frank. Az iménti három példa ezt igazolja.<sup>11</sup> De rögtön hívjuk elő azokat a jeleneteket is, amelyekben a 2016-os kampány során Claire szól a tömegekhez, gondoljunk a visszajelzéseikre, Claire mosolyára. Hiába olyan álca ez, amely menten leolvad az arcáról, amint elhagyja a pódiumot, ám amikor ott áll, akkor hitelesnek hat. És ez a lényeg! Ilyenkor pedig – szinte ráadásként – jól jön a politikamentes előélet is.

A *Kártyavár* tapasztalatai – vagy akár a dolgozatunkat nyitó idézet – szerint egy ilyen mosoly elegendő lehet ahhoz is, hogy kikapukat nyisson az amerikai – vagy bármilyen – demokrácia áthatolhatatlannak hitt vaskapui mellett.<sup>12</sup> Ha pedig a kívánt eredmény



<sup>11</sup> Ezen állításaink markánsan szembe állnak Fehér Ádám kritikájával, ellenben Bujdosó Bori visszaigazolja őket. Lásd FEHÉR Ádám, *House of Cards – Kártyavár sorozatkritika*, Filmsor, 2017. <http://filmsor.net/house-of-cards-kartyavar-sorozatkritika/>; BUJDOSÓ Bori, *Spacey nagyapó*, Revizor, 2017. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6679/kartyavar-5-evad/>

<sup>12</sup> Az esetenként bemutatott tüntető tömegek ellenére Varga azt írja: „Az egész évadot átjáró cinizmus, az amerikai választási és politikai rendszer hibáinak bemutatása érdekes lehetne, ha bármit is látnánk a következményekből, abból, ez hogy csapódik le az embereken. De itt Washingtonon túl nincs világ, a kisember nem játszik szerepet, csak politikusok vannak és pénzemberek.” – VARGA, *Nem Trump miatt dől össze a Kártyavár*. Megfeleldekezik azonban arról, hogy a leadott voksok eleve a manipulált közemberek válaszreakciói. A *Kártyavár* ebben a tekintetben reális marad. A hatalom gyakorló számára a hatás számokban való kimutatása, s nem egyéni szintű kibontakozásának menete a fontos. Innen nézve sokkal fontosabbak Drasth megállapításai, aki az iméntieket erősítve épp azt mondja el, hogy „egyre nagyobb hangsúly



bár már súrolja a demokratikusság határait, precedenst ellenben nem teremt, mégis miért kellene aggódni? Elvégre mi is láttunk olyat, hogy apa és fia is elnökök lehessenek. Kis híján olyat is, hogy másfél évtizeddel a férj után a feleség. Ettől pedig Underwoodék, és mindenekelőtt Claire terve sem áll már túlságosan távol. Mindössze az időbeni eltolódást küszöböli ki.

Hogy az első két évad után egy-egy epizód erejéig lelassul a tempó? Hogy nem minden mellékszál olyan feszes, mint a központi? Hogy a karakterek esetenként ugyanazon mintázatok mentén oldják meg az újabb kihívásokat, mint a korábbiakat? Nos, véleményünk szerint mindez természet- és életszerűnek mondható, a fenomenális színészi alakítások és a rendre bekövetkező fordulatok pedig kivezetnek a sokszor csak a legélesebb tekintetek által észlelt völgyekből. A *Kártyavár*, bárhonnan is nézzük, az évtized egyik legmeghatározóbb sorozata. Hiperbolái révén kínálja föl tanulságait. Például, hogy szélsőséges. Nem azt kell kiolvasnunk belőle, hogy a politika merő fertő és intrika. Újdonság ez? Az sem a legjobb tanulság, hogy úgy szerezzünk magunknak hű szövetségeseket, hogy felhasználjuk ellenük a gyengéiket, és a házasságokat sem feltétlenül a legalizált szeretők fogják egybetartani. A legközelebbiek iránti feltétlen bizalommal viszont megvan az esély rá, hogy a kártyavárból olyan bevehetetlen erőd váljon, mint amilyen a görög Meteorák. A *Kártyavár*at a politikai játszmák helyett mindenekelőtt egy ilyen alapokon álló kapcsolatért érdemes végignézni. Innén nézve pedig az az üzenet, amit a lelketlen Francis hagy ott Claire-nek az ágyán a tibeti szerzetesek napokon át készült, és egy szempillantás alatt elsöpört homokmandalájának fényképe mellett, egyszersmind többszörös önreflexióként olvasható:

*Semmi sem örök – csak mi. (Kártyavár, 3é/7e)*



kerül az emberek, azaz a választópolgárok manipulálására. És ez a sorozat másik nagy erőssége. A média, a néphez szóló beszédek és tv-s szereplések mind-mind előre eljátszott, tökéletesen koreografált színdarabok, ahol jól csengő szép szavak és egymással folytatott, látszólag fontos viták bontakoznak ki. A legszebb az egészben, hogy ezekből semmi sem igaz. Mégis, ezt a sorozat olyan cinizmussal használja, hogy ha az ember belegondol, a szőr feláll a hátán. Az emberek, szavazók, szavazókerületek véleményét változtatják meg, és adják elő ezt úgy, mintha önálló ötletként és szabad döntésként születne meg.” DRASHT, *House of Cards – Vége a 4. évadnak [kibeszélő]*, #Hessteg, 2016. <https://hessteg.com/house-of-cards-vege-a-4-evadnak-kibeszelo/>

0. Réti Zsófia

# Az ábrázolhatatlanság ábrázolása a *Hatalmas kis hazugságok* című minisorozatban

Nem újdonság, hogy a televízió és a televíziónézés már régen nem azt jelenti, mint fél száz évvel ezelőtt, a médium széles körű elterjedése idején. Mi sem mutatja ezt jobban, mint a televíziózásra leginkább jellemző narratív struktúrák, a televíziós sorozatok elmúlt években tapasztalható megszaporodása és sokrétűbbé válása. Az egykor alacsony presztízsűnek tekintett sorozatok átadták a helyüket azoknak az újgenerációs munkáknak, amelyek sokunk popkultúra fogyasztását nemcsak meghatározzák, de a mozifilmeknél igen ritkán tapasztalt kult- és közösségformáló erővel is bírnak. Ezek a változások már a kétezres évek elején elkezdődtek, és a legtöbb elemző a 24 és a *Lost* innovatív megoldásait emeli ki ezek origójaként. 2013-ra tehető az, hogy a televíziós szakemberek a tévé harmadik aranykoraként kezdtek beszélni a kétezres évek utáni időszakról (az első a negyvenes évek végétől a hatvanas évek elejéig tartott, a második pedig a hetvenes évek végére, nyolcvanas évek elejére tehető).<sup>1</sup> Úgy tűnik, hogy az elmúlt néhány évben a televíziózás ez újabb aranykora további (talán nem is annyira mikroszintű) változásokon ment át.



Anélkül, hogy az okok és okozatok teljességét megkísérelném feltárni, e változásokban két tényező szerepét szeretném kiemelni. Egyrészt a médiakonvergencia és a sorozatnézés módjainak ebből adódó radikális átrendeződése (például a Netflix által legálisan lehetővé tett, sőt, bátorított binge-watching formájában – 2013-ban a *House of Cards* teljes első évadját egyszerre tették elérhetővé) a hagyományos formátumú sorozatokra is hatással volt.<sup>2</sup> Azaz attól még, hogy a kibocsátó továbbra is szabályozza a befogadás idejét, a megváltozott mediális környezet által máshol előidézett változások itt is hatottak.

<sup>1</sup> Todd LEOPOLD, *The New, New TV Golden Age*, CNN, 2013. május 6. <https://edition.cnn.com/2013/05/06/showbiz/golden-age-of-tv/>

<sup>2</sup> A téma bővebb tárgyalásához lásd GOLLOWITZER Diána, *Sorozatorgia*, Apertúra, 2011. tavasz. <http://apertura.hu/2011/tavasz/gollowitzer>

Az ilyen módon létrejött új narratív struktúrák már nem feltétlenül felelnek meg Robert C. Allen 1995-ös definíciójának, amely szerint a sorozatok olyan narratívák, melyek befogadási idejét a kibocsátó médium szabályozza.<sup>3</sup> Ezekre az új vizuális elbeszélésformákra használja Jason Mittel a „komplex tv” kifejezést, amelyre jellemző, hogy jóval nagyobb feladat elé állíthatja a befogadót, hiszen a sűrített epizódnézés miatt sokkal kevesebb redundanciával kell operálnia, és jóval részletesebb befogadói tudásra alapozhat.<sup>4</sup> Jellemző rá a szándékosan összezavart kronológia (a *Westworld* például pontosan erre épül), a szubjektív narráció (a *Patrick Melrose* vagy a *The Affair* esetében igen látványosan jelenik meg), hogy az évad és az epizódok narratívája közti határ elmosódik (erre izgalmas példák az antológia-évadok, mint a *True Detective* vagy az *American Horror Story*),<sup>5</sup> illetve hogy a sorozatnézéshez kapcsolódik egy multimediális „élménykiterjesztés”,<sup>6</sup> ami egyrészt lefoglalja a rajongókat két epizód között, másrészt pedig fenntartja a lelkesedést, és ingyenes reklámot generál (a *Trónok harca* kapcsán például kifejezetten jellemző ez).

A másik átalakulás társadalmi jellegű: az elmúlt években – elsősorban az Egyesült Államokban – számos változás eredményeképpen a közbeszéd és a populáris kultúra központi témájává lépett elő a (nemcsak a) nők ellen elkövetett szexuális bűncselekmények problémája, ideértve a nemi erőszakot, a családon belüli erőszakot, illetve a molesztálást és a zaklatást is. E folyamatnak az egyik kicsúcsosodása a nyilvánosságban a Weinstein-botrány, majd az ezt követő #metoo-mozgalom volt,<sup>7</sup> azonban ezzel párhuzamosan még egy változás történt: az eddig el nem beszélt egyéni traumák megtalálták az utat a televízió médiumába és a tévés sorozatok világába is. Ezt támasztja alá a 2018 januárjában megrendezett Golden Globe díjátadó gála is, amelyen a filmes és televíziós díjazottak legtöbbször a filmiparban burjánzó szexuális zaklatások ellen kiállva, fekete ruhában jelent meg. Bár bizonyos, hogy a #metoo-mozgalom és a televízióban is tematizált nemi erőszak között nincs ok-okozati összefüggés, az azért feltételezhető, hogy korrelációról beszélhetünk, illetve hogy a két jelenség egyetlen közös okra, a nyilvánossághoz való hozzáférés szabályainak nagyon látványos átalakulására vezethető vissza. Ha az elmúlt évekből olyan sorozatokra gondolunk, mint a netflixes *Unbreakable Kimmy Schmidt* (2015), *A szolgálólány meséje* (2017) a Hulu-tól vagy az HBO két minisorozata, a *Hatalmas kis hazugságok* (2017) és a *Patrick Melrose* (2018), láthatóvá válik, hogy e sorozatok újító filmpoétikai megoldásokkal igyekeznek olyan kérdésekről beszélni, melyeknek a közelmúltig csak a hiánya volt tapasztalható a popkultúra fősodrában.

<sup>3</sup> Robert C. ALLEN, *Introduction = To Be Continued... Soap Operas Around the World*, szerk. Robert C. ALLEN, Routledge, London – New York, 1995, 1–26.

<sup>4</sup> Jason MITTEL, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York, 2015.

<sup>5</sup> *Uo.*, 11.

<sup>6</sup> CSIGÓ Péter, *A konvergens televíziózás. Web - TV – közösség*, L Harmattan, Budapest, 2009.

<sup>7</sup> Ironikus módon éppen az a Kevin Spacey volt a televíziózás „új aranykorának” egyik hírvivője, akinek bukása néhány évvel később a #metoo botrány egyik legemlékezetesebb spektakulárumává vált. (John PLUNKETT – Jason DEANS, *Kevin Spacey: Television has entered a new golden age*, The Guardian, 2013. augusztus 22. <https://www.theguardian.com/media/2013/aug/22/kevin-spacey-tv-golden-age>)

A továbbiakban ezeket az újító – de legalábbis a mainstreamben ritkán látott – film-poétikai megoldásokat vizsgálom a *Hatalmas kis hazugságok* című HBO-sorozatban. Azt igyekszem bizonyítani, hogy a minisorozat nívója abban rejlik, hogy egyrészt a női néző számára készített televíziós műfaj, a szappanopera kódjait írja újra, másrészt pedig – ezzel szoros összefüggésben – a szexualitás és az egyéni trauma popkulturális ábrázolhatóságának problémáját is színre viszi.

A sorozat Liane Moriarty azonos című regényének adaptációja, amely azonban a regényhez képest lényegesen bővebben, más narratív logika szerint beszél el a főhősök történetét. Míg a regény nem tér el a műfaj konvencióitól, a sorozat új perspektívába helyezi a romantikus filmsorozatokat, szappanoperák hagyományait. Amennyiben ebből az irányból kíséreljük meg a *Hatalmas kis hazugságok* sorozat fogyasztását, először is a nyitó képsorokra figyelhetünk fel. Az intro – a kortárs televíziós sorozatoknál megszokott módon – egy nagyjából másfél perces dalrészletre (Michael Kiwanuka *Cold Little Heart* című dalára) komponált ritmikus montázs. Az első fél percben az elsuhanó tájat látjuk, és az autók utasait, akiknek a perspektívájából ez a vízszintesen elmozduló, festői környezet, az óceán drámai partvonalá megmutatkozik. Nők ülnek a volán mögött, arcukból csak a fülük és az állkapcsuk széle látható, vagy a visszapillantóban tükröződik a szemük, ahogyan például a hátsó ülésen ülő, és az intróban szintén megjelenő gyerekek láthatják őket. A sorozat öt főszereplőnőjét és gyermekeiket ismerjük így meg: Madeline-t (Reese Witherspoon), Celeste-et (Nicole Kidman), Jane-t (Shailene Woodley), Bonnie-t (Zoe Kravitz) és Renátát (Laura Dern). Már a főszereplők e szerint a logika szerint történő szerepeltetése is sokkal jellemzőbb a teleregények hagyományaira, mint azokra a magasabb presztízsű sorozatokra, amelyek bevezető képsoraiban szinte soha nem jelennek meg a főszereplők.



Az intro fennmaradó egy perce még inkább a teleregényekhez közelíti az itt formálódó elvárás horizontot. A sorozatban szereplő gyerekek és nők felvonulása mellett megszokott, már-már giccses volta miatt különösnek tűnő montázzsal folytatódik az intro. Gyakorlatilag a szappanoperákból megismert valamennyi látványelem visszaköszön itt: az óceán hullámvásán áttűnő szenvedélyes ölelések, naplementék, egymásnak feszülő testek, beazonosíthatatlan és dekontextualizált szeretők, továbbá egy semleges háttér előtt megjelenő, pisztolyt tartó kéz. Az ilyen módon aktivizált nézői elvárásokkal szemben azonban a sorozat nem egyszerűen a szappanoperákban megismert szerelem-szenvedély-ármány tematikát dolgozza fel, sokkal inkább a szexuális bűncselekmények, és általában a nem konszenzuális érintések nyilvánosságban való jelenlétére – azaz a #metoo-mozgalom elsődleges témájára – reflektál. A történet három édesanya, a válása után újra férjhez ment, kétgyerekes Madeline, a gazdag és férjével szenvedélyes szerelemben élő, ikerfiat nevelő Celeste és a tőlük jóval fiatalabb leányanya, Jane sorsát helyezi a középpontba. A cselekmény a gyermekek szintjén kezdődik: az iskolai előkészítő első napján valaki fojtogatta Amabellát, Renata lányát, és a kislány azt állítja, hogy Ziggy,

Jane fia a tettes. Az ebből a konfliktusból kibontakozó anyaháború csak apropója a nők sorsában lappangó titkok felfedésének: Madeline próbálja feldolgozni magában, hogy volt férje újránősült, és hogy új feleségével, Bonnie-val a közelben élnek és mintacsaládot alkotnak, Jane-ről a sorozat közepére kiderül, hogy nemi erőszak során esett teherbe, Celeste pedig, bár kívülről mintapárnak tűnnek a férjével, bántalmazó kapcsolatban él.

Kétségtelen, hogy a szappanoperákhoz hasonlóan, amelyek hagyományosan az otthon lévő háziasszonyokat célozzák meg, a *Hatalmas kis hazugságok* is elsősorban a család és a privátszféra problémáit helyezi a középpontba. Antalóczy Tímea szerint a szappanoperák annak ellenére is egy alapvetően paternalista felépítésű világot varázsolnak a (célzottan női) nézők szeme elé, hogy középpontjukban az anya és az otthon maradó nő áll. „A nőket inkább családi környezetben mutatják be a szappanoperák. Lehet az szerelmes nő, anya vagy háziasszony, a lényeg, hogy mindig ott áll felette a család. Ezzel szemben a férfit munkájában, hivatásában ábrázolják. Ha egy sikeres nőt ábrázolnak, akkor annak a sikernek ára van, mégpedig a magánélet boldogsága. Ha a nő a munkájában találja meg az örömét, az azt jelenti, hogy a családtól nem kapja meg ugyanazt.”<sup>8</sup> Ami azonban a szappanoperákban megkérdőjelezhetetlen világrend, az az HBO-sorozat világában explicit módon tematizált probléma; ezt előlegezi meg az intro is, ahol a főszereplőnők volán mögött, klasszikusan hatalmi/maszkulin pozícióban jelennek meg (még akkor is, ha a gyermekek iskolába szállítása hagyományosan női feladat). A sorozat világában valamennyi anya dolgozik: Renata egy techcég vezetője, Jane-nek a megélhetése miatt van szüksége a könyvelői állására, Madeline hobbiból vállalt egy részmunkaidős állást a helyi színháznál, Celeste pedig vissza szeretne térni ügyvédi hivatásához, melyet a családja kedvéért adott fel. Renata már a legelső epizódban szóba hozza ezt: „Már amiatt ferde szemmel néznek rám, hogy dolgozom, de nézz csak körbe, milyen életet élünk. Milyen ember dolgozik önszántából? Egy anya semmiképpen. Ezt senki nem hagyná jóvá.”

Az anya a szappanoperában nemcsak központi témaként, de implicit nézőként is megjelenik. Szintén Antalóczy írja, hogy „a szappanopera tűnik az egyetlen vizuális művészeti formának, amely az anyai pillantást aktiválja – olyan módon, hogy aggódnunk kelljen másokért”.<sup>9</sup> Ha ez valóban így van, akkor megkockáztatható, hogy Madeline alakja ennek az anyai tekintetnek a *mise en abyme*-ja: ő az, akinek (legalábbis első pillantásra) kisebb döccenők kivételével teljesen rendben van a családi élete, és Celeste-re és Jane-re vigyázva, a két nagy fajsúlyú történet már-már komikus ellenpontjaként a néző anya perspektíváját reprodukálja. Ed, Madeline férje ki is mondja már az első epizód közepén, amikor Jane-ről beszélgetnek: „Valami nem stimmel veled. Vonzódsz az ilyenekhez. Ha engem kérdezel, Celeste-ről elmondható ugyanez.” Az is sokat sejtető

<sup>8</sup> ANTALÓCZY Tímea, *A szappanoperák genezise és analízise* II., Médiakutató, 2001/3, [https://mediakutato.hu/cikk/2001\\_03\\_osz/08\\_szappanoperak\\_genezise\\_2](https://mediakutato.hu/cikk/2001_03_osz/08_szappanoperak_genezise_2)

<sup>9</sup> ANTALÓCZY Tímea, *A szappanoperák genezise és analízise* I., Médiakutató, 2001/2, [https://mediakutato.hu/cikk/2001\\_02\\_nyar/04\\_szappanoperak\\_genezise](https://mediakutato.hu/cikk/2001_02_nyar/04_szappanoperak_genezise)

narratív megoldás, hogy a sorozat első felében Madeline valamennyi problémája az anyai státusza veszélyeztetettségéből fakad: nagyobb lánya, Abigail elköltözne, sőt, a volt férj új feleségével megy el élete első nőgyógyászati látogatására, kisebb lánya pedig iskolába megy, így Madeline úgy érzi, kevésbé van rá szükség anyaként. Ezt egyébként ugyancsak az első epizódban maga mondja el Abigailnek: „Csak arról soha senki nem beszél, hogy elveszítjük a gyerekeket. Félre ne érts, most is csodálatos és gyönyörű vagy. De az a kislány, akinek a göndör haját simogattam, és aki bebújt mellém az ágyba, már felnőtt. Szerintem emiatt viselkedem ilyen furcsán, amin egyáltalán nem segít, hogy már a húgod is iskolába jár. Már nem vagytok kicsik. Szóval igen, nagyjából úgy viselkedem, mintha folyton megjönné.”

Az anya szerepe mellett az apaság kérdése az, ami a legtöbb szappanoperában rejtélyként, a cselekményt mozgó titokként jelenik meg – olyannyira, hogy Laura Mumford egyenesen a „paternity plot”, az apaságot firtató cselekmény általánossága mellett érvel a szappanoperákban.<sup>10</sup> A *Hatalmas kis hazugságok* ebből a szempontból bizonyosan illeszkedik a műfaji normákhoz, hiszen az utolsó rész végéig lényegi, és a narratíva szempontjából kulcsfontosságú kérdés marad az, hogy ki Ziggy apja. A kérdést egészen explicit módon tematizálja az a jelenet, amelyben Ziggy dührohamot kap, mert a házi feladatként elkészítendő családfára nem rajzolhatja fel az édesapját. A hatodik epizód záró képsora hasonlóan jelentésszerű ebből a szempontból: Ziggy a *The Temptations Papa Was a Rolling Stone* című dalát énekli édesanyjának, láthatólag minden hátsó szándék nélkül: „I never got a chance to see him / Never heard nothin’ but bad things about him / Momma I’m depending on you to tell me the truth” (Sosem találkozhattam vele, sose hallottam, csak rosszat róla, anya, tőled függ, hogy megtudom-e az igazat).

Bár a sorozat az apaságot nemcsak biológiai szempontból, de az apai szerepek megélésének irányából is tárgyalja (példa erre a második házasságában fejlődni akaró Nathan, vagy Perry, akit azért nem akar elhagyni Celeste, mert attól eltekintve, hogy bántalmazó férj, egyébként csodálatos apa), a hangsúly mégis az anyákon, és a sorozat végkicsengése szerint a nők közti szolidaritáson van. Moriarty regényét összehasonlítva a sorozattal ez még látványosabb, hiszen a könyvben valamennyi főszereplő jelen van, amikor az emberölés megtörténik, a sorozatban azonban csak a nők: Madeline, Celeste, Jane, Bonnie és Renata, ezért a konszenzuális hallgatás is a női összefogást erősíti. Ugyanők nevetgélnek a tengerparton az évadzáró epizód utolsó kockáin egy háborítatlan, férfiktól mentes, családi idillben. Ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy az öt főszereplő a már említett Golden Globe díjátadón egymás kezét fogva, természetesen talpig feketében jelent meg, ily módon erősítve a nyilvános perszónájuk és sorozatbeli karakterük közti kapcsolatot, de a hasonló üzenet egyáltalán nem ritka az elmúlt évek televíziós sorozatainak palettáján: a teljesség igénye nélkül elég, ha csak a *Sötét árvák*, *A szolgálólány meséje* és az *Éles tárgyak* jut eszünkbe.



<sup>10</sup> Laura Stempel MUMFORD, *Plotting paternity: Looking for dad on the daytime soaps = To Be Continued... Soap Operas Around the World*, 164–181.



Az öt nő története öt összefonódó, ám mégis különálló történetszálat eredményez, ami szintén nem idegen a szappanoperák struktúrájától. A jelenetek közti keményvágások azonban, amelyek a szappanoperákban teljes tematikus váltást és a szépen megkomponált jelenetek szinte véletlenszerű egymás mellé helyezését eredményezték, a *Hatalmas kis hazugságok* esetében sokszor nagyon is jelentések. Erre a legjobb példa a két párhuzamos női sors, a két erőszaktól szenvedő nő, Jane és Celeste jeleneteinek párhuzamos vágása. Itt nem véletlenszerű egymás mellé rendelésről beszélünk, hanem olyan montázsról, amely felhívja a figyelmet a két történet parallel voltára. Az ötödik epizódban válik ez különösen látványossá, amikor párhuzamosan pillanthatunk bele Celeste terápiás beszélgetésébe és Jane útjába, amikor Ziggy vélt apját akarja megkeresni, táskájában a revolverével; két nagyon hasonló, önismereti, öngyógyítási folyamatról van itt szó. A vágások egyre gyorsabbak, a tetőpont azonban, azaz hogy lelövi-e Jane Saxon Bakert, és elhagyja-e Celeste Perryt, a képernyőn kívül reked.

Hasonlóan jelentések módon kapcsolja össze Jane és Celeste jeleneteit a szóhasználat és annak asszociációi is, elsősorban a „szörny/szörnyeteg” (monster) szóval kapcsolatban. Perry ugyanis játékból rendszeresen elismétli a gyerekeinek, hogy ő a szörny, amihez ijesztő hangokat ad ki, és üldözőbe veszi őket. Különös módon a párterapeuta korántsem viccből használja ezt a kifejezést, ugyancsak Perryre. A szó még egyszer megjelenik a sorozatban, ezúttal Jane mondja Ziggyre, tagadó formában: „Szívem, nem vagy szörnyeteg. Ziggy, semmi baj nincs veled.” Szintén idekapcsolódik, hogy a gyermekpszichológus szerint Ziggy valamiért azt hiszi, hogy Darth Vader az édesapja.

Ezen a ponton érdemes kitérni az óceán mint szimbólum szerepére a *Hatalmas kis hazugságok*ban. A víz és a vízpart a szappanoperákban hagyományosan idilli paradicsom, a szerelem beteljesülésének helyszíne, azaz mindenképp pozitív asszociációkkal felruházott, romantikus tér. Az HBO-sorozatban ennél sokkal központibb szerepe van. Egyrészt fizikai térként kapcsolja össze az egyes jeleneteket és történetszálakat, hiszen a legtöbb, a cselekmény szempontjából lényeges beszélgetés a tengerparton zajlik, így természetes referenciapontként működik. Ennél izgalmasabb azonban, hogy a szappanoperák prototipikus szerelmi színtere a *Hatalmas kis hazugságok*ban olyan sokrétű értelmezési lehetőséggel bír, hogy akár olyan, „üres” szimbólumnak is tekinthető, amely szükség szerint bármilyen jelentést képes magára venni. A tenger széttartó értelmezési lehetőségeit már a második epizódban megalapozza Madeline gondolatmenete, mikor kislánya, Chloe megkérdezi tőle, hogy mit néz az óceánon. „Van ott valami, a végtelen tér. Az óceánnak ereje van. Először is hatalmas. Tele van élettel, rejtéllyel, ki tudja, mi van ott a felszín alatt. [...] Szörnyek, talán. Álmodok, elsüllyedt kincsek. A nagy ismeretlen. Igen, ez a tenger.” (Kiemelés: O. R. Zs.) És valóban, Jane számára jelenthet megtisztulást a tengerben való megmerítkezés, a visszatekintések okán – ahogy Pierre Nora más kontextusban írja – beszélhetünk „az élő emlékezet tengeréről”,<sup>11</sup> vagy akár a tengerről, amely mint

<sup>11</sup> Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között – A helyek problematikája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, Aetas 1999/3., <http://>

a lábnyomokat a parton, elmossa a rossz emlékeket, nem is beszélve a tengerhez kapcsolódó hagyományos képzettársításról, mely a nőiséghez, a női princípiumhoz köti a képét. A sorozat utolsó epizódja még egy, addig ki nem fejtett réteget ad a tenger-asszociációkhoz, miközben össze is fogja az összes addig felmerült kapcsolódási pontot. Az utolsó jelenetben, ahogyan már szó volt róla, az öt főszereplőnő a gyermekekkel a tengerparton piknikezik. Az, hogy pontosan mi történt Perry halálának éjszakáján, egy ritmikus montázból derül ki, melyben a hullámzó, tomboló tenger képei és az ominózus halálesethez vezető percek gyorsított felvételei rendelődnek egymás mellé. A tenger hullámozása ebben az esetben nemcsak a vágások ritmusát adja meg, de a szenvedély, a düh, a félelem, a gyász, azaz a felfokozott érzelmek allegóriájaként is értelmezhető. A montázs végén a zongoraszót Bonnie sikítása váltja fel, majd a háborgó tenger képe helyett a partra kifutó, erejét vesztett hullámot látjuk: a feszültség azonnal megszűnik.

Ami radikálisan elkülöníti a *Hatalmas kis hazugságokat* a szappanoperákban megrajzolt világtól, az éppen az, ami az utóbbiból hiányzik, míg az előbbiben központi kérdés. A szexualitás például éppen ilyen dolog. A szappanopera gyönyörű, fiatal, tökéletes teste – Oliviero Toscani meglátásával párhuzamban, aki a náci és kommunista propaganda hatékony testeivel hasonlítja a szupermodelleket – bár esztétikailag gyönyörködtetőek, mégis aszexuálisak.<sup>12</sup> Annak ellenére, hogy a szappanoperákat át- meg átszövi a szexualitás, a nézői azonosulást segítő ez jellemzően két, általánosított test közti kapcsolat, a szerelem beteljesedése, ami egyrészt kivétel nélkül a képernyőn kívül történik, másrészt pedig sosem problémaként, sokkal inkább a kölcsönös szerelem szimbólumaként jelenik meg az ilyen sorozatokban.

A *Hatalmas kis hazugságokban* a szexualitás és annak hiánya, különös tekintettel a szappanoperákban gyakorlatilag egyáltalán nem érintett házasságon belüli szexualitásra, termékeny feszültséget generálva ütközik egymással. Ebből a szempontból is érdekes Madeline alakja, aki, ahogyan már szó volt róla, a néző „anyai” tekintetének kicsinyítő tükröként tekinthető. Celeste ábrázolásának alapvető eleme a szexualitás, hiszen Perryvel folytatott veszekedései jellemzően szeretkezésbe, sőt, a filmvászonra vitt erotika hagyományos formáit mozgósító, átesztétizált jelenetekbe torkollnak. Maga Celeste az egyik Madeline-nel folytatott beszélgetésében így beszél erről: „Általában szex lesz a vége. Igen. Haraggal kezdődik. Nem is tudom, elég bonyolult. Néha úgy érzem, hogy direkt veszekszünk, mert az szexhez vezet.” Jane-nel kapcsolatban szintén meghatározó a szexualitás, ami az ő esetében stigmaként jelenik meg, hiszen az egyéjszakás kaland, amibe belement, nemi erőszakba torkollott, s ennek az eredménye Ziggy. Erre reflektál Jane, mikor a negyedik epizódban Madeline egy elharapott mondatára így reagál: „Miért baj, hogy a szexről beszélsz? Az én ügyem miatt?”<sup>13</sup>



epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html

<sup>12</sup> Oliviero TOSCANI, *Reklám, te mosolygó hullá*, ford. VERESSNÉ DEÁK Éva, Park, Budapest, 1999.

<sup>13</sup> Angolul sokkal világosabban fogalmaz: „Because I was raped?” (Azért, mert megerőszakoltak?)



A harmadik főszereplő, Madeline házasságában azonban egyáltalán nem jellemző a szexualitás vagy akár a szenvedélyesség jelenléte (nem véletlen, hogy ezt az oldalát kizárólag a házasságon kívül, egy liezonban képes kiélni, vagy hogy mégis ő az, akinek a közfelháborodás ellenére szívügye az a darab, amelyben „dugó bábuk” szerepelnek, ahogyan a polgármester fogalmaz). Ed, Madeline férje már-már irigykedve beszél Perryről, akinek a hivatalos verzió szerint szeretkezés közben, valójában egy verekedéssé fajult veszekedés alatt elszakadt a húgycsöve. Madeline mint (a házasságában) aszexuális anyafigura szempontjából az ötödik epizódban megjelenő konyhapult-tematika szimbolikusan tekinthető. Az epizód elején Celeste és Perry szeretkezését láthatjuk, a gyermekek távollétében a konyhapulton. Lakberendezési katalógusba kíváncszó konyha, és valamennyi klisé, amelyeket a nőknek szánt erotikus irodalom rendre felvonultat: váratlanul hazaállító férj, egymásról letépett ruhák, ívben megfeszülő hátak, amit az egyik tanú retrospektív vallomása, amelyet a jelenet közé vágunk, már eleve ironikus távlatba helyez: „Aki azzal jön, hogy kielégítő szexuális élete van, elmehet a francba.”<sup>14</sup> A következő jelenetben Madeline és Ed konyháját láthatjuk, ahol a helyiség közepén elhelyezkedő konyhasziget mint az anyai feladatok par excellence szimbóluma tele van pakolva mindenféle ételekkel, mintha a Madeline-hez kapcsolódó otthoni térben nem is lenne hely vagy lehetőség olyan típusú szenvedélyesség megélésére, ami Celeste és Perry kapcsolatára jellemző. Amikor Madeline tudomást szerez arról, hogy Celeste-ék mire használják a konyhapultot, egyrészt kételkedve fogadja az információt, másrészt hasonlóval próbálkoznak, ami Celeste és Perry jelenetének komikus ellenpontjává válik. A szakadó textilek helyett sután letolt nadrágok, az ívben megfeszült hátak helyett Madeline helyet csinál a könyökének a csomagolt gofrik között, és a kielégülés helyett lányuk, Chloe megzavarja az együttlétet. A félresikerült konyhapult-jelenet után az egyik tanú is megmondja a véleményét: miután kifejti, hogy ha új párral ismerkedik meg, megpróbálja őket meghitt együttlétük közben elképzelni, hozzáteszi: „Madeline-t és Edet nem tudom elképzelni.”

A szexualitás mellett a másik, a szappanoperák világában kimondhatatlan dolog az egyéni trauma.<sup>15</sup> Bár tematikus szinten előfordulhat,<sup>16</sup> a reprezentáció módjait ténylegesen befolyásoló tényezőként nem kerülhet be a trauma a szappanoperák világába. Ennek az az oka, hogy mivel a szappanopera műfaja alapvetően a család elsőbbségére és integritására épül (még akkor is, ha ez a család folyamatosan a káosz

<sup>14</sup> A sorozat egyedi – és a regényből átvett – narratív megoldása, hogy miután a kezdőjelenetből megtudjuk, hogy valaki meghalt, a cselekmény egyes mozzanatait a tanúk retrospektív vallomásaival vágja össze.

<sup>15</sup> Ez annak ellenére is így van, hogy (többek között) Susannah Radstone szerint kiemelt szerepe van a traumának a populáris kultúrában: szerinte a trauma „popular cultural script”, azaz egyrészt a popkultúra mozgatórugója, másrészt pedig olyan téma, amely fix narratív konvenciókkal rendelkezik. Susannah RADSTONE, *Trauma and Screen Studies: opening the debate*, Screen, 42/2 (2001), 188–193, 189.

<sup>16</sup> Sőt, E. Ann Kaplan szerint a szappanopera mint televíziós műfaj filmes párjának, a melodrámának alapvető feltétele, hogy egy traumatizált (női) szubjektumot vigyen színre. E. Ann KAPLAN, *Melodrama, cinema and trauma*, Screen, 42/2 (2001), 201–205, 202.

határán billeg),<sup>17</sup> a család struktúráját mindenképpen szétziláló nemi erőszak mint traumatikus esemény alapjaiban rengetné meg a sorozatban ábrázolt világot. Ez egyébként nemcsak a szappanoperákra vonatkozik, hiszen az egyéni trauma éppen attól traumatikus, hogy minden értelmezhető kereten kívül marad. Ahogy Anne Rutherford írja, a túlélő olyan tudás birtokába jut, amit senkinek nem szabadna tudnia, mert ez a tapasztalat darabjaira tépheti a társadalom szövetét.<sup>18</sup> Ezért állíthatja Virágh Szabolcs is, hogy a traumatikus esemény megkülönböztető jegyeként a rend-kívülség kanonizálódott.<sup>19</sup> Míg a szappanoperák elegánsan kikerülnek az ilyen eseményeket, a *Hatalmas kis hazugságok* esetében központi jelentőséggel bír a trauma ilyen módon értett rendkívülsége. Ebben a kontextusban nyilvánvaló, hogy Jane esetében lehet traumatikus érintettségről beszélni, és ráadásul – ahogyan a sorozat záró epizódjából kiderül – olyan tudás birtokában van, amely ténylegesen darabjaira szaggatja az Otter Bay-i idillt. Erre utalhat a sorozat mottója is: „Perfect life, perfect lie”, azaz „a tökéletes élet tökéletes hazugság”.

A sorozat ábrázolásában Jane a traumát átélt személyek valamennyi tünetét produkálja: megjelenik nála az amnéziaként realizálódó elfojtás (egészen addig nem emlékszik Ziggy apjának arcára, amíg ismét meg nem pillantja), illetve a hallucinációk, rémálmok, megállíthatatlan emlékfoszlányok formájában felszínre törő traumatikus élmény is. A televízió képernyőjén megjelenő rémálmok/hallucinációk közül különösen szimbolikus a harmadik epizód végén az a mozzanat, amikor Jane azt képzelem/álmodja, hogy egy arc és bármilyen különös ismertetőjel nélküli férfi árnyalak próbál bejutni a lakásába: először az ajtón dörömböl, majd betöri az üveget és bemászik az ablakon, miközben Jane a fiókot próbálja kikulcsolni, amelyben a revolverét tartja. Az előzmények ismeretében nem nehéz dekódolni, hogy a betörés mint az otthon biztonságos terének megsértése a női testbe való erőszakos behatolás szimbóluma ebben a rémálomban.<sup>20</sup>

Takács Miklós szerint az egyéni trauma éppen attól tekinthető traumatikusnak, hogy a traumát elszenvedő személy képtelen azt a test médiumából kimozdítani: értelmetlen és értelmezhetetlen marad.<sup>21</sup> Jane esetében ez különösen látványosan mutatkozik meg azokban a jelenetekben, amelyekben kocog a tengerparton – legyen az álom vagy ébrenlét. Egy-egy flashbackben kék koktéluhában, mezítláb fut a parton, egy köddé váló, formátlan férfialak lábnyomait követve, a jelenben pedig testmozgásként, hol egyedül, hol Madeline és Celeste társaságában fut ugyanannak az óceánnak a partján. Amikor ez egyedül, rémálomban történik meg, mindig ugyanaz lesz a jelenet vége: Jane futás közben elkerülhetetlenül újra és újra belezuhan/beleugrik egy szakadékba, nem képes



<sup>17</sup> ANTALÓCZY, *A szappanoperák genezise és analízise*.

<sup>18</sup> ANNE RUTHERFORD, *Film, trauma and the enunciative present = Traumatic Affect*, szerk. M. ATKINSON – M. RICHARDSON, Cambridge Scholars, Cambridge, 2013, 80–102, 81.

<sup>19</sup> VIRÁGH SZABOLCS, *Trauma és történelem találkozása: Emlékezet, reprezentáció, rítus*, Buksz, 2011/2, 161–170, 166.

<sup>20</sup> Ebből a szempontból talán nem teljesen elhanyagolható, hogy éppen ennek az epizódnak *Living the dream*, azaz szó szerint „ébren álmodom” a címe – amelyet magyarra valamilyen *Minden tökéletesként* fordítottak.

<sup>21</sup> TAKÁCS MIKLÓS, *A kulturális trauma elmélete a bírálókat tükrében*, Studia Litteraria, 2011/3–4, 36–51, 44.

megállni – ahogyan a traumatizált személy sem tud kitörni az ördögi körből, akaratától függetlenül újra és újra lejátsza a fejében a történetet, amitől szabadulni igyekszik. A trauma testi vonatkozása szempontjából érdemes azt is megemlíteni, hogy Ziggy, Jane kislánya alvajáró, és Jane minden egyes alkalommal halálra rémül, amikor meglátja a sötét szobában fölötte álló gyereket. Ez egyrészt utalhat másodlagos traumatizációra, másrészt pedig, a pszichologizálást mellőzve kiváló szimbóluma annak, hogy az esemény (és annak fizikai következményei) mennyire nem integrálódott az egyén önelbeszélésebe, hiszen az alvajáró tökéletes példája annak, amikor a test kitör az elme uralma alól.

Az egyéni trauma tehát attól trauma, hogy a test médiumában marad, és elszenvedője nem képes azt narratív identitása részévé tenni. Ahogyan Rutherford írja, a trauma hatása az, hogy az egyén Humpty Dumptyhoz hasonlóan képtelen összerakni a részeket egyetlen koherens egészé.<sup>22</sup> Jane esetében a sorozat egy reprezentációs ívet ír le, amely a traumatizált személy gyógyulásával állítható párhuzamba. Az első három epizódban mindössze az állandóan visszatérő, fragmentált, montázszerű flashbackekből tudhatunk Jane múltjáról: a már említett futás a tengerparton elszakadt koktéltárában, pukkanó pezsgő, Jane arca a fürdőszobátükörben, hullámverés, egy szeretkezés képei, az elektromos ablakárnyékoló felgördülésének géphangja, Jane meztelenül a tengerben. E. Ann Kaplan szerint a trauma filmes reprezentációjának ez az egyik alapvető jellemzője: ismétlődő képek, amelyek világos kezdet és vég, sőt, jelentés nélkül maradnak.<sup>23</sup> Csak a harmadik epizódban tudjuk meg a történetet, amikor Jane elmeséli Madeline-nek (ahogy utóbb kiderül, életében először mondta el bárkinek is). Ezután a pont után, a fennmaradó négy részben a hasonlóan értelmezhetetlen, kényszeresen és kontextus nélkül ismételt visszatekintések szinte teljesen megszűnnek, csak a már említett, a futással kapcsolatos szorongást színre vivő jelenetek maradnak, azonban Jane számára azok is egyre pozitívabb végkifejletet (bosszút) hoznak, mintha az én lassan helyreálló integritásának képei fokozatosan felülírnák a traumatikus éjszaka emlékeit. A negyedik epizód záró montázsában Jane-t láthatjuk futás és lögyakorlat közben, azaz olyan sportokat gyakorolva, amelyek segítenek neki visszaszerezni a teste felett elveszített irányítást. Ebben a montázsban a zenei aláfestéssel (Martha Wainwright: *Bloody Mother Fucking Asshole*; dühös dalszöveg, női vokál) párhuzamban Jane erős, a saját sorsa felett szabadon rendelkező nőként jelenik meg, aki fantáziájában háromszor is lelövi az arctalan férfit, aki megbecstelenítette. Úgy tűnik, mintha a kimondás, az, hogy elmesélhette a történetét, meggátolná az akaratlan ismétlődéseket, visszazökkentené az időt annak normális kerékvágásába. Maga Jane is reflektál erre a negyedik epizódban: „Amióta meséltem Ziggy apjáról, mintha történe valami a testemmel. Mintha fel akarna ébredni, vagy ilyesmi. Mindig is tudtam, hogy rosszul kezeltem azt az estét. Úgy tettem, mintha semmit nem jelent, és túl sokat jelentett, de azzal, hogy elisméltam neked a szavakat, amiket akkor

<sup>22</sup> RUTHERFORD, *Film, trauma and the enunciative present*, 82.

<sup>23</sup> KAPLAN, *Melodrama, cinema and trauma*, 204.

mondott, semmissé tettem őket. Az, hogy titkolóztam, hatalmat adott nekik.” Az elmondás, a teher megosztása tehát ebben az esetben a gyógyulás lehetőségét kínálja; ezt szimbolizálja az ötödik epizód jelenete, melyben Jane először egyedül fut a tengerparton, majd Celeste és Madeline is felzárkózik hozzá: így már nem zuhan le a meredélyen, mert mindhármukat megfogja egy (immár tényleges, a kávézó mellett elhelyezkedő) korlát. A gyógyulási folyamat lezárását a legutolsó jelenet adja, amelyben a Jane vízióiban oly gyakran látott lábnyomokat a tengerparton ezúttal Ziggy hagyja, és az eredetileg szorongást keltő emlék immár végleg felülíródik a nagyon pozitív, már-már idilli happy enddel,<sup>24</sup> melyben a gyermekek és az öt főszereplő nő az óceán partján piknikeznek.

Ha azonban visszatérünk Humpty Dumpty darabkáinak összeillesztésére, az is megkockáztatható, hogy a bűntény utáni nyomozás alaphelyzete, melynek következményeként a sorozat ezernyi tanúvallomásból, az időben ide-oda ugrálva alkot koherens narratívát, az önismereti nyomozás a trauma gyógyulási folyamatának szempontjából allegorikusnak tekinthető. Berta Erzsébet a következőképp figyelmeztet arra, hogy a traumatikus élmény a bűnyűhöz képest megoldhatatlan: „A trauma nem olyan történet, melyről elszenvedője, ha fragmentárisan, a szégyen és a fájdalom gátjain megtört elégtelen nyelven is – sőt: világos tudatában e nyelv elégtelenségének –, de tud beszélni. Aki pedig hallgatja – a büntett alakzatában tette és áldozatot világosan elkülönítve –, együttsszenvedőként is eljuthat az ítéletig. Ezzel szemben a traumát nem lehet és nem is kell így tetten érni, hisz épp lokalizálhatatlan és megszüntethetetlen jelenvalóságában áll traumatikussága. S nem őt kell kódolni, hanem ő az, aki kódol – az értelem fennálló kódjaival persze összeegyeztethetetlenül.”<sup>25</sup> A *Hatalmas kis hazugságok* esetében azonban nem szabad megfeledkezni arról, hogy kétségtelenül szempont volt a szélesebb közönség<sup>26</sup> igényeinek kiszolgálása is. Ez például a lezárt (sőt, lezárható) narratívában, a feloldható traumatikus élményben nyilvánult meg. Kaplan ezt a melodramák – ugyancsak nők számára készített filmes műfaj – traumareprezentációjának jellemzőjeként érti; szerinte a mainstream olvasatában a trauma jól körülírható, gyógyítható, és ezzel együtt zökkenőmentesen reprezentálható múltbeli eseményként jelenik meg,<sup>27</sup> holott a fő nehézség és művészi potenciál a traumával kapcsolatban abban rejlik, hogy befejezhetetlen és elmondhatatlan.

Az időkezelés tekintetében azonban elvitathatatlan a traumatikus élmény feldolgozása és a bűntény felgöngyölítése közti kapcsolat. Ahogy Bényei Tamás írja, „a detektívtörténet cselekménye ugyanis alapvetően és nyilvánvalóan ismétlés. A cselekmény a büntett



<sup>24</sup> A tökéletes lezárást egyedül az utolsó kép bontja meg: az idilli pikniket nagytotálból, egy távcsövön keresztül látjuk, és a Zippo öngyújtó kattánásának eltéveszthetetlen hangja azt is világossá teszi, hogy ki leskelődik a távcső másik oldaláról – ez az egyetlen részlet, amely nemcsak a boldog végkifejletet bontja meg, de lehetőséget teremtett a második évadra.

<sup>25</sup> BERTA Erzsébet, *Architektúra és trauma Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai*, Studia Litteraria, 2011/3–4, 149–168, 150.

<sup>26</sup> A TV Series Finale szerint átlagosan 1,7 millió néző az epizódpremiereken: <https://tvseriesfinale.com/tv-show/big-little-lies-season-one-ratings/>

<sup>27</sup> KAPLAN, *Melodrama, cinema and trauma*, 204.

ismétlése, helyesebben a büntett által elindított cselekmény csak a büntett következtében és ahhoz képes, ahhoz közeledve létezik, végpontját és igazságát (jelentését, legitimációját) az eredeti eseményhalmaz interpretációjaként való újramondásban nyerve el.”<sup>28</sup> Mindez a *Hatalmas kis hazugságok* esetében olyannyira igaz, hogy ha nem a halálesettel kezdve, a tanúk vallomásaiból bontakozna ki a fabula, az lényegileg befolyásolta volna a sorozat *műfaját* is: úgy tűnik, hogy éppen a rendhagyó temporalitás mozdította el a *Hatalmas kis hazugságok*at a szappanopera és melodráma konvenciói felől a krimi/dráma irányába, hiszen az előre-hátrautalások nélkül kizárólag a fehér, felső középosztálybeli nők otthoni problémáit tárgyalná a sorozat.

Ahogy tehát a filmben megjelenő flashbackek modellezik a traumatikus esemény kényszeres ismétlődését, úgy épül a nyomozás is az újramondás alakzatára, azaz a sorozat cselekménye már eleve megtöbbszörözi a bűntényt és az ahhoz vezető eseménysorozatot. A két időbeliség összekapcsolhatóságára utal Bényei Tamás is: „a világ időbeliségének megszokott előrehaladó logikája felfüggesztődik arra az időre, amíg a múltbeli esemény körülményeire nem derül fény.”<sup>29</sup> Ahogy egyre többet megtudunk Jane traumatikus élményéről, úgy derül ki egyre több a gyilkosságról is. Szintén a két eseménysor közti párhuzamot emeli ki az a tény is, hogy a fináléban egyetlen jelenetben rendelődik arc mindkét narratívához: egyszerre tudjuk meg, hogy ki erőszakolta meg Jane-t, illetve hogy ki a tettes és ki az áldozat abban a gyilkosságban, amelyet már a legelső epizód nyitó képei (az elmosódó szíréna, a riadt ünneplők montázs) bejelentettek. A filmes narráció jellegéből elkerülhetetlenül adódik, hogy a bűntény retrospektíven felidézett előzményei a televízió képernyőjén jelenként tételeződnek, és ugyanez vonatkozik a Jane rémálmaira és képzelődéseire is, amelyek flashbackként ékelődnek a történetbe. Ez egyébként a trauma temporalitásának is alapvető jellemzője. A „másik jelen, amelynek valójában múltnak kellene lennie”,<sup>30</sup> olyan módon jön létre, hogy a belső idő és a kronológiai idő közti megkülönböztetés a trauma miatt felfüggesztődik<sup>31</sup> – a televízió képernyőjén pedig azonos diegetikus szintre lép a traumatikus esemény kényszeres ismétlődése és a filmsorozat elsődleges jelene.<sup>32</sup>

A trauma és a bűntény újramondhatóságának kontextusában érdemes egy pillanatra újra visszatérni a szappanopera, sőt, általában a sorozatszerűség műfaji jellemzőire. Ahogy már szó volt róla, a médiakonvergencia korában a „komplex televíziózás” egyik jellemzője az, hogy a sorozatzabálás (bingeing) miatt sokkal kevésbé van szükség a redundanciára ahhoz, hogy a sorozatok nézői ne felejtsek el, hol tartanak.<sup>33</sup> Eközben

<sup>28</sup> BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000, 63.

<sup>29</sup> *Uo.*, 63.

<sup>30</sup> TAKÁCS Miklós, *Narrativitás és traumatikus tapasztalat Móricz Zsigmond Szegény emberek című novellájában*, Kalligram, 2010. június–augusztus, <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2010/XIX.-evf.-2010.-junius-augusztus-Moricz/Moricz/Narrativitas-es-traumatikus-tapasztalat-Moricz-Zsigmond-Szegeny-emberek-cimu-novellajaban>

<sup>31</sup> Thomas ELSEASSER, *Postmodernism as mourning work*, *Screen*, 42 (2001)/2, 193–201, 197.

<sup>32</sup> Némiképp zavart keltő, és kevésbé sikerült megoldása a sorozatnak az, hogy a flashback alakzatát nem kizárólag Jane traumatikus élménye számára tartja fenn, de ugyanezzel a narratív eszközzel ad számot Madeline és Celeste korántsem traumát okozó, rövid távú emlékeiről is.

<sup>33</sup> GOLLOWITZER, *Sorozatorgia*.

Robert C. Allen amellet érvel, hogy a szappanopera maga a művészeti formává emelt redundancia, ahol strukturális szükségszerűség a többszörös diegetikus újramondás, hiszen azt is látnunk kell, hogy az adott szereplők hogyan reagálnak bizonyos információkra: azaz a szappanopera nézésének élvezetét nem az adja, hogy a cselekmény folyamatosan előregördül, hanem az, hogy egy-egy esemény milyen hullámokat vet a különböző szereplők életében.<sup>34</sup> Azt állíthatjuk, hogy a *Hatalmas kis hazugságok* esetében az ismétlés úgy lép a Netflix-éra előtt szükséges emlékeztető redundancia helyére, hogy ezáltal jelentésképző szerepre is szert tesz: a traumatikus ismétléskényszer és a nyomozás mint a cselekmény újramondása ezt támasztja alá.

Ezzel párhuzamosan felmerül a kérdés, hogy a sorozatforma mennyiben alkalmas az egyéni trauma reprezentációjára. Itay Harlap egy azonos témát, a '82-es libanoni háború traumáját tárgyaló izraeli filmet és sorozatot hasonlít össze, és amellet érvel, hogy a televíziós sorozat a trauma komplexebb reprezentációját teszi lehetővé.<sup>35</sup> Ezt arra a megfigyelésre alapozza, hogy míg a film elkerülhetetlenül a végkifejlet irányába tart, addig a sorozatformátumra sokkal jellemzőbb a folytonosság és ciklikusság: ebben az értelemben a feloldás folyamatosan elhalasztódik.<sup>36</sup> Mivel a *Hatalmas kis hazugságok* esetében egy mindössze hét epizódos sorozatról beszélhetünk, egy kicsit más a helyzet, mint a háromévas *Parashat Ha-Shavu'a* esetében. Ráadásul a *Hatalmas kis hazugságok* abban is eltér a hagyományos televíziós sorozatoktól, hogy bár a hét epizód együtt tesz ki egyetlen, összefüggő történetet, az egyes részek nem a következő epizód fogyasztását sürgető cliffhangerrel, hanem jól megkomponált, zenei aláfestéssel megtámogatott, az adott rész szempontjából világos zárlatnak tekinthető jelenetekkel fejeződnek be. A néző tehát itt a folytatást nem azért várja, mert aggódik kedvenc karakterei testi épségéért, hanem mert az utolsó jelenetek szinte kivétel nélkül ambivalensek: ilyen Ziggy már említett *Papa Was a Rolling Stone* előadása a hatodik epizód végén, vagy az ötödik rész utolsó jelenete, melyben Celeste beülteti a fiait az autóba, és az újabb bántalmazások (*és a nézői elvárások*) ellenére kimegy Perry elé a repülőtérrre, ahol szerelmesen összeölelkezve együtt zokognak a bűntudatban és a megbocsátásban egyesülve.

Ebből a szempontból különösen izgalmas a harmadik epizód megkomponáltsága – ez az a rész, amelyben Jane végre elmeséli Madeline-nek a történetét. Az epizód nyitójelenetében ténylegesen és szimbolikusan is felgördül egy függöny (ez a mozzanat egyébként ismétlődik; az első epizód ugyanennek az elektromos sötétítőfüggönynek a legördülésével végződött, a második epizód elején pedig felgördült, de csak a harmadik részben kaptunk magyarázatot arra, hogy ez mit jelent), és egy meztelen, barna hajú nőt látunk derékiig az óceánban. A gyors előre-hátravágások azonosítják az óceánban



<sup>34</sup> Robert C. ALLEN, *Speaking of Soap Operas*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1985, idézi MITTEL, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, 155.

<sup>35</sup> Itay HARLAP, *Serial Trauma: Seriality and Post-Trauma in the Israeli Television Drama Parashat Ha-Shavu'a*, *Jewish Film & New Media*, ½ (2013), 166–189.

<sup>36</sup> *Uo.*, 179.



fürdőző nőt a jelenbeli Jane-nel, aki éppen a parton állva nézi a vizet és Ziggy játékát. Bár valamennyi történetshál előrehalad az epizódban, mégis Jane története uralja azt. Ezt hangsúlyozza a zárlat is, melyben újra látjuk az epizódot nyitó képsort a fiatalabb, meztelen Jane-ről derékig a tengerben, ezúttal azonban a kép a történet ismeretében a megtisztulást is megidézi. Ezek szerint tehát, bár a minisorozat műfaji keretei nem teszik lehetővé a traumatikus élmény feloldásának folyamatos elhalasztását, az elnyújtott történetmondás körkörös, pontosabban spirálszerű szegmensekbe rendeződve mégis a trauma időtapasztalatát modellezi.

A hiányzó feloldás egy igen látványos allegória formájában jelenik meg a sorozatban. A csehovi pisztoly-elv figyelmen kívül hagyásáról van szó, ráadásul éppen a valamennyi epizódban többször és hangsúlyosan előkerülő pisztollyal kapcsolatban. Jane pisztollyal alszik, hallucinációiban rendszeresen elképzeli, ahogy agyonlövi támadóját, a lőtérre összeakad Nathannel, Madeline előző férjével, és ráadásul amikor Madeline kérdőre vonja, explicit módon összekapcsolja a traumatikus élmény utáni gyógyulás folyamatát a pisztollyal: „Mivel fegyverrel a kézben összpontosítunk, addig sem jár az agyunk hülyeségeken.” Sőt, mikor találkozára megy Saxon Bakerrel, barátnői amiatt aggódnak, hogy ha támadójára ismer benne, esetleg lelövi. Az utolsó epizódban azonban kiderül, hogy Perry halálát nem pisztolylövés okozta, hanem az, hogy a zuhanás után betört a koponyájá. Ha mindezt nem narratív következetlenségnek és a sorozat gyenge pontjának tekintjük, akkor a pisztoly elsülésének hiánya utalhat a trauma feloldásának lehetetlenségére is – annak ellenére, hogy az évadot boldog végkifejlet zárja.

Mind ez idáig kizárólag az egyéni trauma reprezentációjáról, illetve elmondhatósága kudarcáról volt szó a *Hatalmas kis hazugságok* kapcsán. Ha azonban volt tanulsága a #metoo ügynek a nemi erőszak reprezentációjára nézve, az az, hogy akármennyire a test terepében történő határsértésekről van szó, ez sosem magánügy, hanem a közösség önmeghatározásának központi kérdése, azaz nagyon is közügy. Erre utal az is, hogy a sorozat teljes logikája a szexualitást és a nem kölcsönös beleegyezésen alapuló érintéseket tematizáló, Celeste és Jane drámája szempontjából tükrös szerkezetekre épül. Ilyen a kezdő konfliktusforrás, hogy valaki fojtogatta Amabellát (és explicit módon fel is merül a kérdés, hogy az erőszakos hajlam örökölhető-e), sőt, a gyermekek világán belül is többször merül fel az érintések egyezményességének kérdése. Kicsinyítő tükörként érthető például Harry, a víziló esete. Mikor a tanítónő bemutatja az osztálynak a plüssállatot, azt is elmondja, hogy minden hétvégén más fogja hazavinni, más fog vigyázni rá, de mindenki nyugodtan ölelgetheti. Éppen Amabella teszi fel a lényegi kérdést: „Akarja-e Harry, hogy megölelgessék?” A felnőttek világában hasonló témát tárgyal Bonnie önvédelmi órája, amelyről Abigailtól, Madeline lányától szerzünk tudomást.

A tükrösség alakzatai a sorozat vizuális megoldásait is alapjaiban meghatározzák, elsősorban Celeste reprezentációjában. Számos olyan jelenetben láthatjuk, ahol tükrökben, tükröződő felszíneken vagy képernyőkön keresztül, megsokszorozva jelenik

meg. A filmtudományban a tükör hagyományosan nemcsak az egyén önreflexiójának színtere, de a médium önmagára ismerését is színre viszi, főleg amikor a tükör másodlagos keretként jelenik meg a filmképen belül.<sup>37</sup> Érdekes módon Celeste esetében nem egészen, nem minden alkalommal erről van szó – az ilyen jellegű filmes önreflexió sokkal jellemzőbb Madeline ábrázolására, hiszen szinte minden epizódban látható egy-egy olyan jelenet, amelyben a fészülőasztala mellől, két, részben egymást is tükröző tükörből beszélget a családtagjaival. Tekintve, hogy Madeline egyrészt Jane és Celeste drámai történetének komikus ellenpontjaként működik, másrészt pedig a női néző (anyai) tekintetének mise en abyme-ja, az ilyen típusú önreflexió nagyon is jelentősnek tűnik.

Természetesen Celeste esetében is van példa az ilyen, keretes tükröződő felületek használatára, például a második epizód egyik utolsó jelenetében, amelyben a fészülőasztala előtt lefekvéshez készülődő Celeste a tükörnek támasztja telefonját, melyen Perryvel Skype-ol: ebben az esetben a háromszoros keretben Perry tekintete és Celeste nárcisztikusnak tekinthető, saját pillantása egybeesik, és Celeste testét mint a vágy tárgyát alkotja meg. Ugyanennek a logikának a kicsúcsosodása az epizód utolsó jelenete, melyben Celeste és Perry a laptopon keresztül, többszörösen metonimikusan szeretkeznek (szintén háromszoros keret, a filmkép keretén kívül a laptop képernyője, benne Perryvel második keretként jelenik meg, a bal felső sarokban, kicsiben látható Celeste pedig harmadik keretbe foglalt tükörként érthető). Az utolsó kép az ágy közepén, egy szimmetrikus kép kivágásban térdelő, a háromszoros tükröt maga felé fordító, saját testét ilyen módon ismét mások tekintete által megalkotó, s így gyönyörhöz jutó Celeste.

A legtöbbször azonban Celeste arcát olyan üvegfelületeken látjuk tükröződni, amelyek egyrészt nem képeznek második keretet, mert határuk a filmképen kívülre esik, másrészt pedig egyszerre átlátszók és tükrösek: jellemzően ablaküvegekről van szó, amelyekeken keresztül a kifelé tekintő Celeste, és a mintegy kívülről Celeste életébe pillantók, leskelődők tekintetét alkotja meg a kamera. Ebből a szempontból érdekes Celeste legelső jelenete is, amelyben éppen a telefonjával fotózza az ikreket, majd valamivel később – egy ablakból tükröződő beállítással kezdődő jelenetben (ahol a számítógép képernyője második tükörként, illetve a Celeste arcát megvilágító fényforrásként működik) – a laptopján nézegeti, hogy melyik fotót teheti ki a Facebookra, majd meg is jegyzi Perry, hogy „másnak is tetszeni fog” (a fotó). Ebben az esetben a tükröstruktúrák tehát Celeste mások szemében létrehozott, mások véleményétől függővé tett önértékelésére is reflektálnak.

Megkockáztatható tehát, hogy a *Hatalmas kis hazugságok* világában a nők elleni erőszak mind a narratíva, mind a szimbólumhasználat, mind pedig a vizuális megoldások



<sup>37</sup> A téma részletes tárgyalásához lásd Julian HANICH, *Reflecting on Reflections: Cinema's Complex Mirror Shots = Definite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*, szerk. Martine BEUGNET – Allan CAMERON – Arild FETVEIT, Edinburgh University Press, Edinburgh, [https://www.researchgate.net/publication/321317929\\_Reflecting\\_on\\_Reflections\\_Cinema's\\_Complex\\_Mirror\\_Shots](https://www.researchgate.net/publication/321317929_Reflecting_on_Reflections_Cinema's_Complex_Mirror_Shots)



terén túlnő azon, hogy egyéni, *a négy fal között* megoldandó problémaként el lehessen intézni. A közösség minden tagjának problémája ez, s bármikor, bárki kerülhet hasonló helyzetbe. Az azonosulás lehetőségének megteremtése explicit módon tematizálódik abban, ahogyan a sorozat a dalszövegeket és a zenei betéteket kezeli. A popzenei dalok túlnyomó többségében megképződő „én” és „te” olyan üres deixisek, amelyekbe – a dalok populáris lényegéből adódóan – bárki behelyezkedhet, bárki átveheti a dalt éneklő én helyét, és címezheti azt akármilyen *te* számára. A *Hatalmas kis hazugságok* sorozat rendszeresen használja fel az aláfestésként, vagy a szereplők által hallgatott dalokat jelentésképző elemként. Celeste már említett, legelső megjelenésekor például Charles Bradley *Victim of Love* („a szerelem áldozata”) című dala szól – ami, tekintve, hogy addigra már a tanúk vallomásából tudjuk, hogy haláleset történt, akár a filmes beleértett szerző narratív kilengésének is tekinthető. Már volt szó arról a jelenetről, amelyben Ziggy a *Papa Was a Rolling Stone*-t énekli, ahogyan arról is, hogy milyen jelentésmintázatokat mozgósít Martha Wainwright dala Jane montázsában – egyébként ez utóbbi is egy belső diegetikus szinten van, mert Jane ezt a dalt hallgatja (és énekli) futás közben. A sorozat különlegessége azonban az, hogy a tetőpontot adó „Elvis és Audrey” jótékonysági bál (ahol a más bőrébe bújás nem jelentésem kivétel, hanem követelmény) lehetőséget ad arra, hogy a karaoke által az üres deixisek szabad behelyettesíthetősége tematikus szintre emelkedjen. Ennek a komikus potenciálját aknázza ki az a jelenet, amelyben Ed otthon, a sötétből előbújva, Elvisnek öltözve a *One Night With You* című dalt énekli Madeline-nek, illetve szintén sokatmondó, hogy Nathan a *Looking for Trouble*-t tervezi előadni a karaoke estén – miután Eddel nyílt ellenségeskedésbe fordult a kapcsolatuk.

A könnyű azonosulás lehetőségének nyílt tematizálása ebben az esetben nemcsak a hagyományosan „női filmes műfajok”<sup>38</sup> által felkínált élvezetet tükrözi, de arra a problémára is rámutathat, hogy az egyéni traumának – bár az elszenvető alany fölötti hatalmát elveszítve fel is oldódhat a közösségi újramondásban – éppen az egyedisége tűnhet el, ha ekképp tárul fel. Ahogy Harlap fogalmaz, nemcsak azért kérdéses a trauma elbeszélhetősége, mert az meghaladja az értelmünket, de az is lehetetlen, hogy egy egyéni traumát autentikusan írjunk le, mert mindig „beszennyezik” más traumareprezentációk, így a személyes emlékezet szétszálazhatatlanul összekeveredik a kollektívvel.<sup>39</sup> Ezt bizonyítja az is, hogy a filmsorozatban a nem traumatikus visszaemlékezések (például a negyedik epizód elején, mikor Madeline felidézi magában Abigail költözését) ugyanolyan vizuális megoldások segítségével jelennek meg, mint Jane esetében a traumatikus eseményre vonatkozó emlékek: a trauma megismételhetetlensége itt semmivé foszlik.

<sup>38</sup> Annette KUHN, *Women's Genres: Melodrama, soap opera and theory = Feminist Television Criticism: A Reader*, szerk. Lynn SPIGEL – Charlotte BRUNSDON, Oxford University Press, New York, 1997, 145–154.

<sup>39</sup> HARLAP, *Serial Trauma: Seriality and Post-Trauma in the Israeli Television Drama* Parashat Ha-Shavu'a.

Azáltal, hogy a *Hatalmas kis hazugságok*ban a karaoke és az aláfestő zenék által problémaként jelenik meg az azonosulás – azaz az elmondhatóság egyéni és közösségi szintjének túl gyors összekapcsolódása –, a sorozat egyértelműen meghaladja a szappanoperákban látni engedett privát világrendet, ahogyan a #metoo-mozgalomnak is az a tétje, hogy a titokként, stigmaként rejtegetett egyéni traumák nagyon is a közösség, a nyilvánosság ügyévé válhassanak.<sup>40</sup> A *Hatalmas kis hazugságok* tehát úgy problematizálja a szappanopera műfaji jellemzőit, hogy ezzel egy nagyon egyedi, innovatív narrációs technikát hoz létre: ez az, amit Jason Mittel a „látványos történetmesélés” (spectacular storytelling), vagy a talán még találóbb „narratív speciális effektusok” (narrative special effects) néven ír le. Szerinte a komplex tévésorozatokat nemcsak azért nézzük, hogy engedjük magunkat beszippantani a realisztikus narratív világba, hanem a nézés élvezetének javát a narratív tűzijáték, az invenciózus elbeszélésmód adja (amit szintén a bingeing tett lehetővé).<sup>41</sup> A minisorozat elnyújtott történetalkotási módja mellett idetartozik a fent elemzett, montázszerű, a lineáris időrendiséget megbontó történetmesélés, de az összetett szimbolika, az egymást tükröző narratív szintek hasonlóan ebbe az irányba mutatnak. Bár a sorozat traumareprezentációja korántsem hibátlan (hiszen már maga a reprezentálhatóság sem férhetne ebbe bele, nemhogy a feloldhatóság), azonban kétségtelenül rákérdez arra, hogy mi keresnivalója van egy lényegéből adódóan elbeszélhetetlen élménynek a populáris kultúrában és a televízió médiumában. A *Hatalmas kis hazugságok* tanúsága szerint nagyon is sok.



<sup>40</sup> Már a hashtag is az azonosulást megnyitó „én” univerzális voltára épül.

<sup>41</sup> MITTEL, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, 34.

# Száradás

Azon veszi észre magát, hogy az egész doboz profiterolt megette, és minél többet evett, annál jobban kívánta. Nem is az étvágy volt ismerős, hanem a mohóság. Megnézi az összetevőket, volt benne alkohol. Kidobja az üres dobozt a szemétkébe, bemegy a fürdőbe, belenéz a tükörbe. Egy szesztartalmú édesség behabzsolása után még nem kellene szegyenkeznie. Francba a büntudattal. Legalább egy nyúlfarknyi szöveget ki kellene hozni ebből a helyzetből. Leül a gépéhez, megnyitja a szövegszerkesztőt, nézi az üres word dokumentumot, és csak arra tud gondolni, elő kellene venni az Unicumot a bársekrényből. Egy határozott korttyal véget vethetne a két éve tartó szövegcsendnek, de nem, nem szabad kivenni az üveget, mondogatja magában. Az orbáncfű tinktúrában van alkohol. Ártatlan, gyógyító alkohol. Előkeresi a gyógyszeres dobozból a barnás folyadékkal teli fiolát, majd elővesz egy feles poharat. Gondosan ügyel arra, hogy az előírt hús cseppnél ne adagoljon többet a pohárba. Felönti vízzel, és lehúzza. Alig van íze, ereje semmi, mintha nedves szénából szívná ki a vizet. Visszaül a laptopja elé. Minden mozdulatlan, csak a kurzor villog. Nincs pia, nincs gondolat. Folyamatosan ez jár a fejében, és megrémiszi, hogy ő igazából mindig a gondolatért ivott, nem is a részegségért. Amikor két éve úgy döntött, felhagy az ivással, pontosan tudta, azt kockáztatja, hogy ezután csak funkcionálisan tud majd gondolkodni, és nem is ez rémisztette meg, hanem hogy egész hamar hozzá szokott ehhez az állapothoz. Felemeli az üvegcsét, kimér újabb hús cseppet, felhígítja vízzel, megissza a keveréket, majd visszaül a monitor elé. A mondat előszobájában nem cseppekkel kell szarakodni, le kell húzni egy felest, de tudja, ezzel elengedné a kutyákat. Végül mégis elővesz egy félbehagyott üveg Unicumot. Kimér a keserűből is hús cseppet. Talán ez a hús csepp valami egyezményes gyógyszerkönyvi mennyiség. Milyen egy elbaszott szörpözés ez, régebben ennyi maradt egy hanyagul lehúzott feles után a pohár alján. Végül nem hígítja fel az Unicumot, nem alázza meg ezt a mesterművet kicsinyességével. Dühös, hogy ilyen helyzetbe hozta magát a profiterollal, pedig két évvel ezelőtt egész könnyen lerakta a piát. Akkor nem dobott ki egy üveget sem, mert amellet, hogy nem szereti a maníros rituálékat, úgy gondolta, jó lesz majd a vendégeknek. Unicumból öt és fél üveg, egy ládányi vörösbor, ugyanennyi pezsgő, meg pár üveg portói és vodka, pedig nem bírja az ízét, de akciós volt, nem lehetett otthagyni. Végignézi az aranytartálékon. Ez a sok pia elég lenne egy egész könyv megírásához. Végül is, ha nem nyeli le, nem lesz semmi baj. Meghúzza unicumos palackot, próbálja nyelés

nélkül eljuttatni szájürege összes pontjára a keserűt. Amikor már nem bírja tovább tartani, kiprűszkölí az italt, egyenesen a falra, az orrán keresztül is folyik kifelé, csípi a nyálkahártyáját. Talán most kezd felszívódni. Mi van, ha a gyomor csak valami szeszipar által kitalált igásló? Gondol egyet, összeszedi a lakásban fellelhető összes piát, beviszi a fürdőszobába a palackokat, bedugja a dugót, majd az összes alkoholt a kádba tölti. Sarokba rakja az üres üvegeket, levetkőzik és belemászik az elegybe. Hasra fordul, vesz egy nagy levegőt, belenyomja a fejét a fürdőbe, és tudja, ha kinyitja a száját, óhatatlanul nyelni fog egy nagyot. Ezt mindenáron el kell kerülnie, viszont milyen szép halál lenne józanul szeszbe fulladni. Igen, talán ezt a mondatot érdemes volna lejegyeznie. Kiugrik a kádból, nem törölközik meg, csatagosan szalad a laptopjáért, de félúton visszafordul. Saját magát köpné le, ha ezt a gondolatot leírná. Amikor visszamászna a kádba, látja, hogy lefolyt az összes ital. A lábával véletlenül kihúzhatta a dugót. Először pánikba esik, de végül is talán ez a legjobb dolog, ami történhetett. Beleáll a kádba, megnyitja a zuhanyt. Nézi, ahogyan leoldja a víz a bőrére tapadt szeszfürdő maradékát. Miután végez, megtörölközik, és kimegy a nappaliba. Leül a gép elé, de úgy érzi, mintha valaki folyamatosan nézné. Megfordul. Fél üveg Unicum van az asztalon, és őt bámulja. Ezt elfelejtette volna kiönteni? Körbenéz. Sehoh senki. Végül is ki tudná meg, ha csak egy fél kortyot inna. Egy keveset leenged torkán, majd sietősen visszacsavarja a kupakot, és lerakja a palackot, mintha egy lopott csókból fordulna ki. Senki nem nyitott rá, soha nem tudják meg, hogy ivott az italból, de aztán elgondolkodik, arra nem figyelt, úgy csavarja vissza a kupakot, hogy a perforáció mentén kettészakadt zárjegy ne abban a helyzetben álljon, mint ahogyan ott hagyta, de igazából nem is a zárjegy helyzete a legaggasztóbb, hanem hogy rá folyt egy kevés. Valamit tennie kell, nem maradhat ott az a barna folt, elkezdi kaparni a körmeivel, de csak feltűnőbb lesz. Kimegy a konyhába egy késért, sebészi gondossággal kell levágni az érintett részt, de amint hozzáérinti a pengét a zárjegyhez, érzi, hogy ez sem megoldás, mert nem tud olyan pontos lenni, hogy ne tűnjön fel a beavatkozás. Visszarakja a kést a fiókba. A száradás a megoldás, igen, a száradás. Elkezdi fújni a zárjegyet. Talán halványabb lett a folt, de még mindig nedves. Türelemmel kellene várni, de nem bízhatja az időre, ezt neki kell megoldania. Meg kell szabadulni az italtól azonnal. Leccsavarja a kupakot, majd kiönti a végébe. Talán elsiette a dolgot. Lefőzhetne egy nagyobb adag kávét, és feltölthetné vele az üres üveget, de tudja, nem a palack a fontos, hanem a szellem. Ránéz az órájára, még nyitva a bolt. Muszáj vennie egy üveggel, persze nem azért, hogy megigya. Úgy tervezi, lerakja majd a bontatlan palackot maga mellé, bármikor hozzáérhet, vagy elmerenghet benne, mint valami varázsgömbben, és ha netán önuralmát vesztené, a zárjegy majd láncon tartja mohóságát.



Veréb Árnika

Veréb Árnika

## a szarvas szeme

szoktak beszélni a fiúról aki letért az útról  
körbezárták őt az oszlopfák menj csak  
susogták menj értette mit mondanak  
és látott egy másik ösvényt de azt nem vette  
észre hogy az emberi utakat mind belepte  
a tojásdad repkény

simogatta a törzseket menj néhány hangya  
az ujjá hajlatába költözött követte merre  
viszik a halovány cápafák a régiek

és elért oda ahol az erdőknek ura lakik  
szarvas vagy agár de csak a legöregebb  
fák tudják betakarni bőre alatt rajzolódnak  
a hús és izomhalmok az erek mint a csurgó  
esővíz patakot duzzasztanak a fényes szőr alatt  
füle mögül cserje nő  
fehér és meséket róttak belé  
az erdőknek ura csontjában hordja  
a vidék mondáit  
kerek szemében széles téglalap

lehajol és belenéz a fiú vak emberszemébe  
odabent ázott földszag a szemgolyó alatt  
viharos vizek kerek orrából forró gőz árad  
megemeli mellső lábát és megrezegnek  
a rügyek a fák ujjhegyein  
enyém vagy és a gyerek hazatalál

szóttasbe csavarták borzas testét  
a kályha mellé ültették mondd el fiam  
mondd el kit és mit de a fiú csak hallgat  
szólnak mesék arról mit láthatott mert

néha fodrozódik szeme alján az árnyék  
féli az embert a kisfiú aki találkozott  
az erdőknek urával

nem engedi többé levágni a haját  
abba öltözik szaga mint az izzadt  
lovaké azontúl messzi földről járnak hozzá  
áldásért de nem tud többé emberre nézni  
és egy szép napon megint eltűnik  
csak a hajszálai maradnak a kemence  
körül és az ajtónál ahol akkor aludt  
ha vihar támadt lefetyelte a küszöb  
köré gyűlt esővizet a hajszálak  
körbeérik a szobát



# az ezerarcú füvek országá

az ember mindig a vadtól félt  
hogy éjjel betör és ellopja mind  
a csirkéket és elcseréli a csecsemőt  
félt a melegtől és a fagytól  
hogy eluralkodik és a bőre szilánkokra  
hasad vagy elpárolog belőle a víz  
és porrá lesz  
de sosem gondolt a füvekkel

pedig elmérgesedtek  
és megacélosodtak olyanná lettek  
mint a téli napfény az üvegen  
buján hasasodó füvek  
és éhezett a kalászra az ember  
sose gondolta előtte hogy a kenyér  
olyan jó  
először a falusi gyerekek mérgesedtek meg

akik indián bőrukkel egész nap  
a füvekhez döngölöztek mint a macskák  
vörös csíkok szabdalták fel a feszes gyerekbőrt  
és megnémultak mind  
a gyerekek tócsaszemébe ebihalak költöztek  
nem haltak meg csak megkövesedtek  
üldögéltek a verandán térdig érő zokniban  
nem nőttek semmit csak  
néha megnyalták a szájuk szélét  
és megrezegtették a harmadik és  
negyedik ujjukat  
a bőrük fényes lett és vörös  
mintha belülről égtek volna  
a szülők többé nem hittek semmiben

legtovább a nagyvárosi bírta  
vastag biztonsági cipőben kerülgette  
a beton hasadékaiból nőtt gyomokat  
steril védőfelszerelésben munkások  
aszfaltoztak három éven át  
de egy nap a légmentesen záródó ajtók mellett  
a falon virágszirmok folytak elő  
és mire a nagyvárosi felébredt  
testét mint egy lélegző nyálka  
tekervényes penész borította be mindenütt  
messziről úgy tűnt mintha csak festék lenne  
egy fakó tapéta virágszirmai  
de áporodott szaguk lett a metropolitáknak  
és hiába mosták le  
szürkék lettek és tompák  
mintha belülről ennék őket meg  
szemükbe nem költözött senki és csak  
a negyedik ujjuk mozdult néha meg

Orcsik Roland

# Megfelelő helyen, megfelelő időben

*A csőd csődörei.*

Na bumm.



*A csőd csődörei  
a farkukat dörzsölik.*

Ugyan már,  
nyughass!

*A nemzet csendőrei  
a tőke palota-  
pincsijei.*

Jaj, ne túlozz,  
fel is út,  
le is út,  
ingyenes a kifaszút.

*A csőd állapot-  
határozó:*

*Mivelhogy te megvetted  
a tudományt, én is megvetlek téged,  
hogy papom ne légy.  
És mivelhogy elfeledkeztél  
Istened törvényéről,  
elfeledkezem én is  
a te fiaidról.*



Dugulj el, próféta,  
ha kedves  
a zsíros állás.

*A bürokrácia az államon  
az élösdi ellenállam tenyészete,  
amely semmi egyébbel  
nem törődik,  
csak azzal, hogy minél több pénzt  
szívjon fel,  
üldözi a kritikát,  
megfizeti a sajtót,  
írja a szellemet,  
amelytől fél.*

Mobiloddal műveled  
a pusza posztolást.

Inkább körmöld utánam  
a leckét:

Kis tuskó, nagy tuskó, bumm!  
Nagy tuskó, kis tuskó bumm!

Debreczeny György

# köd volt

*kollázs Tandori Dezső műveiből*

még jár a láb még néz a szem  
pedig igazán nem kellene  
mint a gyorsan lefőzhető kávéőrlet  
kávéőrület



valami változni kezdett énvelem  
a Sportkórházban épp csak megszüntettem  
nemlétemet vagyis megszülettem  
és máris jár a láb és néz a szem  
rám is vár hogy majd hazaérjek?  
kint köd van reggel kávéőrülettel  
gyér lombú akácok sora  
és eszembe jutott egy kibicsaklott esernyő  
egy elromlott varrógép  
micsoda találkozás  
a nyár erre vág át szatyraival  
a szél elfújja háború utáni kalapom  
pedig épp meg akartam emelni  
a kalapot és a verset de nem jött a lift  
hát egy sírkőnek nekidőltem  
reggel a Tabáni temetőben  
megálltam és nem éreztem megindulást  
megindultságot inkább csak megállottságot  
köd volt és reggel kávéőrülettel

Czéh Zoltán

# Ahol sárkányok laknak (regényrészlet)

„A város, mint minden város, végtelen volt.”  
(Roberto Bolaño)

„Kölcsey himnuszában az a jó, hogy egyetlen hamis hang nélkül szólal meg benne a magyar néplélek. Ezek vagyunk mi. Egész életünkre gyerekek maradunk, lustán unatkozó gyerekek, akik csak hevernek a játékaik között és várják a jó kedvet meg a bőséget, leginkább pedig azt, hogy valaki végre megmentse őket... mitől is? Az ellenségtől? Na persze. »Megbűnhődte már e nép a múltat s jövőndőt«: íme, egy 16. századnak álcázott kétszáz éves mondat, ami tökéletesen időtálló. Ez a mi mottónk ma is, a tízmillió gyereké, aki mind-mind rettenetesen sajnálja magát, aki úgy érzi, méltánytalanul sok bántás érte, amiért cserébe igazán megérdemelne valamiféle elégtételt az élettől, minimum annyit, hogy felmentesse magát az összes létező szabály alól.”

Roppant tanulságos egy ilyen hosszú, egyhuzamban végiggyalogolt zarándokút, rengeteg érdekes dolog eszébe jut közben az embernek. „Eszébe jut”: ez is milyen izgalmas kifejezés például. Vicces lehet felnőttként megtanulni magyarul. Ahogy Abir tanult például Bogitól, egész jól. Sokkal jobban, mint amennyire te képes lettél volna a helyében. Hülyeség persze: ha nem ez lenne az anyanyelved, akkor te nem is te lennél, az akkor már egy másik ember volna. „A nagy világon e kívül...” Hát persze.

Többször is azt képzelted menetközben, mintha egy *másik* repülőtérről sétálnál befelé egy *másik* fővárosba. Könnyen ment. Egy másik országban jársz most is, ahol szintén sárgák a taxik és koszosak a falak, ahol helyel-közzel magyar nyelvűek a feliratok, a szembejövők pedig csakis akkor mosolyognak rád, ha pénzt akarnak kérni tőled – vagyis attól az ismeretlen idegentől, akinek a helyébe léptél.

– Ó, bocs.

A te hibád volt tényleg: robotként lépkedtél a járdán, nyílegyenesen, miközben a fejed egyre hátrébb csavarodott. Lehetséges volna? Tényleg A TE NEVED olvasható ott az egyik üzlet üvege mögött?

– Sajnálom, ne haragudj.

– És ha haragszom? – mordul vissza a babakocsis apuka.

Búcsút intesz neki, ennél többre nem futja most az erődből. Közelebb mész az Alza kirakatához.

„Az enyhe rövidlátás jobb újságíróvá tesz: erősíti a megfigyelőképességet.” Ezzel védekeztél, valahányszor valaki megpróbált rábeszélni a szemüvegre, kontaktlencsére, vagy legalább egy látásvizsgálatra. „Nem a monitortól fáradtam el, nem, ez kizárólag a világ történéseinek abszurdításától van. Tényleg. Jól látok, nagyon is jól, pont ez a baj.”

Rosszul láttad az előbb, nagyon is. És hát tényleg: mit keresne JÁMBOR KORNÉL neve egy műszaki áruház kirakatában, egy futurisztikus küllemű, Vasarely-szoborra emlékeztető készülék felett? Fogalmad sincs, mire való amúgy ez a tárgy, amiért 45.990 Ft állítólag SZUPER ÁR volna, három piros felkiáltójellel, az „igazi” neve pedig helyesen JAMBOX KARAOKE, mindegy, megint láttál valamit az életből, amihez nincs közöd. Mehetsz tovább.



Fáj a lábad. Fogalmad sincs, mennyi ideje gyalogolsz már és mekkora utat tettél meg a repülőtérről számítva, de nem is érdekes. A nap egyre magasabban jár, felhőnek rég nyoma sincs már. A szántóföldeket felváltották a raktárépületek, aztán jöttek a sátortetős kockaházak, mint egy végtelenített falu, meg-megszakítva egy-egy váratlan autószalonnal, medenceáruházzal, üresen álló általános iskolával vagy harsány színekben pompázó diszkonttal. Fura érzés volt belegondolni, hogy errefelé is élnek emberek.

Egyetlen rövid szakaszt tettél csak meg busszal. Egy kínai üzletház (?) előtt jártál éppen, amikor csikorogva lefékezett melletted egy ismeretlen felségjelzésű járat, kicsapódott az ajtaja, te pedig hirtelen ötlettel felpattantál rá: kíváncsi voltál annak a történetnek a folytatására, amit egy rövidnadrágos kamasz kezdett mesélni a buszmegállóban egy hosszúnadrágosnak. „Erre azt kérdezte az a szararc, tudom-e, mire jó a gumióvszer.” „Hogy mire jó? A gumióvszer?” „Na, szerinted? Sose találod ki. Kitalárod?”

Lett volna szabad ülőhely a busz végében, de te állva maradtál inkább. Hallani akartad a poént, és attól is tartottál, hogy ha leülsz, elalszol. Lehet, hogy elaludtál így is, nyitott szemmel? Csak álltál egyhelyben, pedig már rég egyértelmű volt, hogy ellenőrök közelednek feléd. Ketten voltak, a férfi elől szállt fel, a kövér nő hátul. A legcsekélyebb félelmet sem érezted, egyszerűen várokoztál, figyelted, melyikük ér el hozzád előbb. „Se menetjegy, se bérlet? Személyi igazolványt kérnék szépen akkor. Vagy az sincs? Van?” „Blitzkrieg”, ennyit feleltél nekik összesen. A két kamasz szótlanul nézett rád, miközben leszállítottak a buszról. Rájuk kacsintottál. „Legyetek átkozottak!” – kiáltottad a járdáról az ellenőröknek, megráztad az öklödet, aztán hátat fordítottál nekik, és sértett büszkeséggel elmasíroztál onnan. Régi vágyad teljesült ezzel: te lehettél Richard Ashcroft a *Bittersweet Symphony* klipjében. „Rohadékok.”

Ez a mostani környék, a Róbert Károly körút már úgy-ahogy ismerős terep, de amíg ideig eljutottál... Kész csoda, hogy sikerült. Átvágtál útközben azon a kereszteződésen,

ahol annak idején meghúzták a szegény GRU-t, és ráismertél arra a berácsozott pincehelyiségre is, ahol egyszer utolsó erőartalékaidat is mozgósítva sikerült végigülnöd egy végtelennek tűnő költői felolvasást. Már a lépcsőn menekültél felfelé, amikor hátulról a pólódba csimpaszkodott valaki. „Kornél úr?” Azt hitted egy pillanatra, a fizetéssel támadt probléma, de akit pincérnőnek gondoltál, valójában az egyik fiatal szerző édesanyja volt, számla helyett pedig egy üveg meggybort és egy vékonyka verseskötetet nyomott a kezébe. „A fiam első könyve. Írjon róla valamit, arra kérném, valami jót. Fontos volna. De erről a mi kis találkozásunkról, erről egy szót se senkinek. Helyes?” Ennyi mondott nagyjából, és mire szabadkozni kezdhettél volna, már el is tűnt onnan. A meggybor finom volt, sokkal jobb, mint a kötet, amire négy csillagot adtál végül. A szerző nevére nem emlékszel már, a borítón viszont mintha egy homokóra lett volna, egy ceruzával rajzolt homokóra. Ah.

Néhány helyet leszámítva csupa ismeretlen utcán ballagtál végig, amerre sosem jártál még, vagy legalábbis semmiféle emléked nem volt róluk. Nem is kell elutazni Budapestről, hogy az ember felfedezőnek érezhesse magát. Láttál például léggömbszaküzletet és utcai halárust. Láttál egy virágtartóvá átalakított Trabantot és művésztelepként továbbélő gyárépületet. Egy kirakatban meztelen próbababák álltak, egy nyitott ablaksor mögött mezítlábás kisgyerekek dzsúdóztak, egy kerthelyiséggé alakított árnyékos terecske pedig már ilyenkor reggel minthogyha a Tourette-szindrómások országos találkozójának adott volna otthont. És felfedezted azt a csodát a Gyömrői út egyik tűzfalán.

Először az tűnt csak fel, milyen *nagy* az egész, és hogy milyen *nehéz* is lehetett egy ekkora felületet házilag, mindenféle állványzat vagy emelődaru nélkül befesteni, nem is vetted észre jó darabig, *mi* is az tulajdonképpen, amit bámulsz. Az a festmény valójában egy térkép volt! A sok-sok formátlan, mindenféle hegyekkel-folyókkal, növényekkel-állatokkal telerajzolt puzzle-folt, ha kellő távolságból és ideig nézte az ember, bonyolult térképpé állt össze, egy alternatív valóság világtérképévé. Mintha a János vitézt álmodta volna tovább valaki, rengeteg színes festékkel és még több fűvel. Lenyűgöző ötletparádé lett a dologból, és még nem is volt teljesen készen: legalul egy egész sornyi sziluett várt még kidolgozásra, a bal felső (északnyugati?) sarokból egyelőre a dzsungelzöld alapozás volt csak meg, a legérdekesebb hiány viszont a hatalmas kompozíció közepén világított. Percekig bámultad ezt a mézsféhér foltot, a mesevilág terra incognitáját, és közben egyre szilárdabb lett benned az elhatározás, hogy érdemes volna annyi év után végre új életre kelteni a Canont, aztán azonnal visszasietni ide a Gyömrői útra és lefényképezni ezt a varázslatot.

Megint megtorpansz egy pillanatra, annyira zavarba hoz a látvány: tőled jobbra a külső sávban mintha egy üres autó haladna. Lehetséges ez? Egy bordó Toyota, amint éppen sávot vált, majd lassít a kereszteződés előtt, miközben – innen a járdáról legalábbis úgy tűnik – *nem ül senki* a kormányja mögött. Inkább nem is nézel oda, mész tovább.

*Segítség! Elvesztem!* Megint rád pillant a már ismerős tacskóarc, ezúttal egy villanyoszlop oldaláról, és te megint tépsz egyet a fénymásolt telefonszám-fülek közül: hadd lássa szegény gazdi, hogy nem volt hiábavaló a plakátozás.

Egész komoly gyűjteményt halmoztál már fel az efféle házi készítésű hirdeteményekből. Eladó lakások. Angol középfolk. Balett. I LOVE ORSI. *Kérlek, hozd vissza a biciklimet, tudom, hogy tévedésből vitted el. Ugye?! Némelyik annyira szép, hogy az már szinte sok: Csukd be az ablakodat vagy fogd be a szád! Tiszteld meg embertársaidat azzal, hogy éjszakánként ne a te szexuális hangjaidra kelljen ébrednünk!* A kedvencedet a Margitszigeten találtad, egy fatörzsre gombostűzve: HA MEG TUDTAD ÁLMODNI, MEG IS TUDOD TENNI! Modern népművészet. Vagy már nem is annyira modern? Mire végre összehozod az erről szóló cikksorozatodat, meg is öli az egész műfajt az internet. Ugyanígy vetélhet el csendben a zenekari logókról meg a romkocsmák esztétikájáról tervezett értekezésed is. Marad a magyar néplélek megragadásáról szóló Nagy Mű. Már csak Kölcseyt kell összefüggésbe hoznod benne Bud Spencerral és a Depeche Mode-dal.

Bud Spencerral sajnos nem volt szerencséd találkozni, Dave Gahannel viszont igen. Sajnos. Nemigen szoktál mesélni erről az esetről, a tőle kapott dedikált pólót sem húztad magadra soha. Sokan tartanak mártírnak vagy legalábbis ártatlan áldozatnak, amiért tavaly lapátra tett a Cég, pedig ennek a „szerződésbontásnak” vajmi kevés köze volt a tulajdonosváltáshoz, ez egy sokkal korábban indult lejtmenet végállomása volt.

Az a 2013-as tavasz szédítő nekilendüléssel indult. Több cikked is kiugró kattintásszámot produkált (akkoriban jött ki például a *Semmi* bábszínházi előadásáról szóló *Lassított hullámvasút* vagy a Dragomán Györgyöt fesztiválgiccs-alkotónak tituláló *Máglya*-kritika), te kaptad meg elsőként, jóval a Könyvhét előtt a *Nincstelének* sajtópéldányát is, nem mellesleg elindult mellékprojektként a 15 PERC is. Szükségszerű persze, hogy a hullámvasút kocsija előbb-utóbb lelassuljon, majd átbukjon a csúcsponton, arra azonban nem számítottál, hogy ez a fordulat ilyen hirtelen jön majd és ennyire végleges lesz. Mintha egyszer csak összeomlott volna alattad az állványzat, miközben épp emelkedtél felfelé.

Az egyik hétfői értekezleten tudatta veled a főszerkesztő (vagyis Endi apja), hogy a tiéd lehet a májusi, budapesti Depeche Mode-koncert. Azonnal kézbe is kaptad a két sajtójeget, ráadásul a helyszíni riport mellett nálad landolt egy kizárólagos e-mail-interjú megírása is. „Bízunk benned, Kornél. Ez egy nagy lehetőség. El ne baszd.”

A Vígh Norbi által lektorált interjúkérdésekre többszöri postázás után sem érkezett válasz, de ebben nem volt semmi különös, a lényegnek amúgy is a hangulatszcenariót gondoltad – meg persze magát a koncertet. Robi túl volt addigra az írásbeli érettségien, a szóbeliig pedig még volt időtök bőven: felajánlottad neki a másik jegyet. „Mi ketten? Így együtt?” „Miért ne? Mint a régi szép időkben.” Mejt megint kimenttetted, női bajokra hivatkozva. „Elég gyakran betegeskedik ez a te kínai csajod... Minden rendben van vele?” Komoly arccal megráztad a fejed. „Most már bevallhatom neked, Tesa: hazudtam a nővel kapcsolatban. Igazából nem is él már. Feldaraboltam, bent figyel hetek óta az ágyneműtartómban.”

Már vagy három órával a kezdés előtt ott sétálgattatok az arénában. Inni persze nem lehetett Robival, csak egy-egy kólát, de mintha koktél lett volna az is, úgy lett egyre jobb



kedvetek tőle. „Ez itt a testvérem, aki elveszett és megkerült.” Büszkén mutattad be őt az ismerősöknek, de arra még büszkébb voltál, hogy imponálhatsz neki. Bevitted őt a sajtószobába, a VIP szektorba, aztán megpróbáltál bejutni vele a tiltott zónába, a színpad mögé is. Nem kellett volna.

Mintha varázserejű tolvajkulcs lett volna a kezekben, nem is a sajtóigazolvány: egymás után nyíltak meg előtte az ajtók. Egészen addig, amíg egy köpcös, bohócforma kis alak az utatokat nem állta. „Hová, háová, fiatalurak?” „Megyünk gyilkolni”, felelted neki lezseren. „Kifejezetten híres frontemberekre utazunk. Bemutatom a bátyámat, most szabadult: Mark David Chapman.” „Csak viccel”, szölt közbe Robi, de a köpcös nem értette a viccet, nagyon nem. „Na, húzzatok innen a picsába, de kurva gyorsan. Most.” Mintha Joe Pescit utánozta volna a Casinóból. „Oké, kicsi, te akartad...” Szó sem lehetett meghátrálásról: előhúztad a zsebedből a mobilodat, és odakínáltad neki. „Hívd fel a főnököt, és mondd meg neki, hogy Jámbor Kornél szeretett volna körülnézni kicsit az öltözőben, de valaki megpróbálta őt kidobni. Tudod te, ki az a Jámbor Kornél?” „Persze”, felelte Joe Pesci rezzenéstelen arccal, „tudom: egy szarcsimbók.” És a mobilod helyett a kezében szorongatott adóvevőt emelte a szájához, nyilván azért, hogy odahívja a biztonságiakat. Lefagytál a rémülettől, nem is kicsit. És akkor előlépett Robi, és mindenkit lefegyverzett: egyetlen magától értetődő mozdulattal megszerezte az adóvevőt, a következővel pedig kicsavarta a kezedből a BlackBerryt is. „Nyugi van.” Megnyitotta a levelezésedet, és odamutatta Joe Pescinek a sajtófőnökkel folytatott hivatalos levelezést. „Ennyi az egész. Az öcsém tesz egy kört odabent, és már itt sem vagyunk. Oké?” Később úgy mesélte másoknak, hogy az adóvevővel együtt „egy kisebb összeget is” átnyújtott annak a „bohócnak”, inkább ügyesnek akart látszani, mint erőszakosnak, de a lényeg, hogy győzött, a „bohóc” megadta magát. „Oké.” Mint hajdan a suliban: Robi megvéd és megoldja helyetted a konfliktusaidat. „Itt megvárlak.” Képtelenség lett volna ezek után nemet mondani erre a lehetőségre. Búcsút intettél hát a bátyádnak, beléptél a kitért ajtón – két perccel később pedig már ott álltál Dave Gahan előtt.

Nem ismerted fel őt azonnal, pedig pontosan úgy festett élőben is, mint a képeken: *nem merted* felismerni. Ott ült hátul a sarokban egy kanapén, vékony nyakában sál vagy törölköző, jobb kezében papírpohár, és téged figyelt, miközben te a frissen bemutatott turnémenedzserrel próbáltad megértetni magad. Nyitva maradt a BlackBerry a levelezés, úgyhogy néhány üdvözlő szó után elég volt átnyújtani a Vigh Norbi-féle mondatokat. A turnémenedzser figyelmesen, ajkát csücsörítve elolvasta őket, aztán odaszölt annak a háttérben ücsörgő *valakinek*, aki erre alighanem bólintott vagy intett egyet, úgyhogy ezután neked is elismételte ezt a *valamit*, kicsit másképp, kérdésként. Pár pillanatnyi, sehová sem vezető kivárás után megkockáztattál egy mosolygós választ: „Yes”. „Okej”, bólintott rá ő is, és hosszú karjával a kanapé felé invitált. „Mister Gahan, and...” „Kornél. Jámbor Kornél.” Nagyjából ennyit tudtál mondani neki megilletődöttségében, a nevedet.

Három percet kaptál, hogy elbeszélgethess életed leghíresebb interjúalanyával. Három perc pokolian rövid időnek is tűnhetne ehhez, egy átlagos sláger hossza a rádióban, te viszont életed egyik leghosszabb kinszenvedéseként emlékszel rá.

„O. K. So. Question one...” Olyan szívdobogás jött rád, hogy felolvasni is alig tudtad volna a kérdéseket, így viszont, hogy a mobilod a turnémenedzser kezében maradt, végképp megsemmisültél. Itt most nem egy eltévedt turistát kellett a Citadella felé irányítani. „What do you mean from the... of the... What's the best concert... or which is the most... the band, here in Hungary, Budapest. Yes. We are, we are so... so... Sorry.” Gahan felnézett a mellette álló turnémenedzserre, aki az ajaksücsörítés mellé ezúttal a szemöldökét is összehúzta. „Okej. Question two?” A Könyvfesztiválra kívülről bema-goltad a kérdéseidet, Janne Teller hosszú válaszait pedig felvetted a mobiloddal, azokat elég volt utólag, Norbi segítségével kisilabizálni, itt azonban semmi és senki nem segíthetett rajtad. „Yes. So, question two:...” Lehetetlenség reprodukálni azt a makogást, ami ebből a második nekiveselkedésből lett. „Sorry”, ezzel fejezted be megint, aztán elhallgat-tál. Vártad az ítéletet. Gahan kortyolt egy hangosat a poharából, hátradőlt újra a kanapé-ban, keresztbevetette a lábát, és beszélni kezdett. Legalább egy percig beszélt, széles tag-lejtésekkel, italát többször is majdnem kilötyyintve közben. A száját figyelted mindvégig, hátha az segít, hátha így jobban magad elé tudod képzelni a szavait. „Hm?” Hiába volt minden, még azt sem azonnal értetted meg, hogy a végén válaszolnod kellene neki. „Ó”, felelted időhúzásként, aztán megpróbáltál elmosolyodni, és megkockáztattál egy alig ész-revehető bólintást. Ekkor megint összenézett egymással Gahan és a turnémenedzser, és a következő pillanatban teljesen egyszerűre, mintha begyakorolták volna, kirobbant belő-lük az addig visszatartott kacagás.

Robi teljesen odáig volt az ámulattól, amikor megmutattad neki a két dedikált turné-pólót, „a szervezők ajándékát”. Azonnal át is öltöztetek a mosdóban. „Hát ez kurva jó.” Egyforma méretű pólók voltak, a bátyádé majdnem szétrepedt, a tiéd lógott. „Mint két tojás, nem, Tesa?” Sikerült belemosolyognod a tükörbe, amire mintha ezt fűjták volna rá fehér borotvahabbal: TWO EGGS.

Öt csillagot adtál a koncertre. Interjú nem készült végül. Nemigen hiányolta senki, a riport e nélkül is épp elég gazdag anyagot vonultatott fel, kattintgatták is rendszeren. Meg-köszönted a dicséreteket, megköszönted azt is, hogy jutalomból felajánlották neked a Szi-getet (*Blur, Nick Cave, David Guetta*) – aztán a szerény mosolyt kitarva azonnal vissza is adtad a felkérést. „Jöjjenek inkább a fiatalok, a nálam fiatalabbak.” Jöttek is: legelsőként rögtön Endi, a főnök fia. Neked pedig megmaradtak a köztéri szoboravatások és az ope-rettszínházi bemutatók. Még örültél is neki, mikor lefűjták a *Nincstelenekeket*, ezt a kritikát így gond nélkül átvihetted a 15 PERChez, ahogy a többi, szívedhez közelálló dolgot is. Tavaly pedig úgy jöhetett el a Cégtől, hogy mindenki azt hihette, nyilvánvalóan a független művészvilág ellehetetlenítéséről szóló írásod, A SENKIK FORRADALMA miatt menesz-tettek. Miért ne hihették volna? Hadd higgyék. Néha még te is elhiszed, hogy így történt.



Félelmetes dübörgés hasítja ketté a körutat: egy motoros rendez gyorsulási versenyt a külső sávban. Teljes erőből száguld, mintha az életéért rohanna, pedig csak a sárgát akarja elérni. Eléri.

– Dögölj meg. – Egy hátizsákos fiú mondta ezt, aki épp telefonálni szeretett volna.  
– Hülye fasz.

Magad elé képzeled a bukósisak sötétített üvegét, az üvegen túlra a színes csíkokká szétfutó valóságot, aztán ahogy mindez egyszer csak megbillen, elképzeled az arcodba csapódó aszfaltot, az üvegszilánkokat, a kék égboltot és a vért.

Ha valamikor meghalhattál volna, hát az nem ez a péntek este volt az A38-on, hanem az a három évvel ezelőtti másik a Puskás Ferenc Stadionban. Jobb is, hogy lebontották azóta.

– Jaj, elnézést. – Megint nem figyeltél, megint majdnem nekimentél valakinek. – Szorri.

Ijedten balra fordultál menet közben, úgy láttad ugyanis a szemed sarkából, mintha egy ismerős lépne ki az egyik kapuból, de persze tévedtél. Nincs itt semmiféle ismerős. Itt baktatsz a körúton, ahol ezerszer jártál már, egyetlen percre a Pap Károly utca sarkától és négyre a lakásodtól, és csupa vadidegen arc vesz körül. Hogy lehet ez? Valaki mindig újrakeveri a kétmillió budapestit? Na, persze te és az arcmemória... Lehet, hogy a többiek igazából mind felismernek téged? Itt ez a két hajléktalan a sarkon: ők például emlékeznek rád?

Most neked volna kedved a halálba küldeni valakit, ezt a fényesre kopaszodott bácsikát, aki jobbról megelőzött. Nemcsak hogy jóval testesebb és idősebb nálad, még ráadásul bottal is jár. Most veszed csak észre, milyen rosszul mozogsz, és hogy mennyire fáj már a talpad. Te vagy a teve ellentéte: minél közelebb érsz a célhoz, annál lassabban haladsz.

Sebességet váltasz, megpróbálsz utolérni az öreget, vagy legalább tartani a távolságot, de nem megy, nem sikerül. Kimerültél.

„Én ezt nem bírom tovább!” Szeretted ezt régi családi anekdotát, rengetegszer elmeséltetted már Anyuval. Kisiskolás voltál még, hét-nyolc éves, amikor a szokásos balatoni nyaralás csendes tragédiába fűlt: megállás nélkül esett, ti pedig strandolás helyett bent kuksoltatok négyesben a spájznyi lakásban. A „többedik nap reggelén” történt, miután megint borult égre virradt, hogy felnéztél a felhőkre, és „csöppnyi öklödet” rázogatva kifakadtál: „Én ezt nem bírom tovább!” Azt hitted nyilván, Anyu vigasztalni próbál majd, ken neked egy kenyeret vagy leül veled játszani, ő viszont csak kacagott ezen a nagyjeleneten. „Nem bírod, kisöreg? Tényleg? Na, és akkor mi lesz, ha te nem bírod? Mi lesz utána?”

Az öreg most kikanyarodik a járda szélére, a trafikkal szemben, de nem ül le, a botját támasztja csak a padhoz, hogy előrehajolva megköthesse a cipőfűzőjét. Összeszeded minden erődöt és gyorsítasz. Még tíz méter, még öt, még kettő... Mielőtt beérhetnéd,

felpattan a padról és továbbindul, még fürgébb léptekkel, mint az előbb. Irigykedve figyeled, ahogy elhúz, aztán egy hirtelen irányváltás után átvág a zebrán a Pap Károly utca irányába.

Lassítasz, megállsz, most először, amióta leszálltál a buszról. Az egyik szembejövő nő rád pillant, aztán kitér előled, kikerül, mint egy lámpaoszlopot. Ebben a pillanatban tökéletes biztonsággal tudod, hogy VÉGE, hogy SOSEM leszel képes újra elindulni és eljutni a lakásodig.



# A rágó, amit szeretted, újra divatba fog jönni

## Nosztalgia és retrotópia a *Twin Peaks*ben

A nosztalgia kifejezést Johannes Hofer, bázeli orvos alkotta meg az 1688-ban megvédett doktori disszertációjában. A svájci zsoldosok, illetve női páciensek körében azonosított tünetegyüttes alapján a nosztalgia „a melankólia rokona, avagy fajtája, összefügg a heves haszseretettel, a honvággyal, ezért a nosztalgia a háború megszakításának, egyúttal azonban az újabb erőszaknak és az újabb háborúnak a feltétele”.<sup>1</sup> A nosztalgia tehát először betegség, majd érzelm, illetve hangulat volt, végül pedig nyelvi vagy diszkurzív terméké vált, olyan szupermetaforává, mely a modernitás / posztmodernitás időfelfogásának összehasonlítására és elkülönítésére egyaránt alkalmas. A nosztalgia funkcionálhat a modernitás antagonizmusa – kultúra és természet elkülönítése – feletti gyász, illetve ellenreakció eszközeként, egy visszakereshetetlen kezdet visszaállításának ideológiai fikciójaként, pontosabban olyan tudattalan intenzitásként, mely ezt a fikciótermelést hajtja és vezérli. Ebben a funkciójában mutat strukturális analógiákat az utópia iránti vágyakozással, noha a két fogalmat szembe is állíthatjuk, mondván, a modernitás utópiahajszolásának kifulladásá, a jövővel kapcsolatos társadalmi-politikai fantázia kimerülése vezet a nosztalgikus beállítódás győzelméhez: a *retrotópiák* túlhatalmához. A retrotópia Zygmunt Bauman fogalma, akinek diagnózisa szerint egy globális nosztalgia-járvány uralja az ezredfordulót, mely a társadalmi gyorsulással és fragmentációval szemben idealizált organikus közösségiség és kontinuitás mítoszával sáfárkodik. Ebben a folyamatban a nosztalgia, ahogy az már a 18. századi elemzésekben is jelen volt, egy Heimat, vagyis egy elvesztett, de újra megtalálni vágyott „hely” metaforája köré rendeződik. Ezt a helyet jelöli a retrotópia, ami az utópiával szemben nem egy eljövendő, ezért felfüggesztett jövőből táplálkozik, hanem az elvesztett, elrabolt, de távollétükben is kísértő, zombifikált múltakból.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Peter BOJANIC, *Honvággy és nosztalgia – A háborúból való kilépés mint örök visszatérés a háborúba*, ford. RADICS Viktória, Enigma 89. Nosztalgia, <http://www.meridiankiado.hu/node/186>

<sup>2</sup> Vö. Zygmunt BAUMAN, *Retrotópia*, Suhrkamp, Berlin, 2017, 10–13.

Frederic Jameson a posztmodernitás alapvető mozzanataként, „libidinális historicizmusként” írja le a nosztalgikus beállítódást, melynek kitüntetett eszközei az ún. nosztalgiafilmek és a pastiche mint esztétikai stratégia. Az ilyen alkotások likvidálják a történeti tudatot, illetve a történelemmel kapcsolatos megértő-értelmezői viszonyt, ugyanis a „múltat” stilisztikai konnotációkon keresztül, szimulakrumok látványosság-esztétikáján keresztül állítják elő.

A kulturális termelés tehát olyan mentális térbe szorul vissza, amely már nem a régi monász-szubjektum tere, hanem inkább valamiféle legyengült kollektív „objektív szellem”: nem képes már közvetlenül bámulni valamiféle vélt való világra, az egykoron jelent adó múlt történelmének valamiféle rekonstrukciójára; inkább, mint Platón barlangjában, meg kell keresnie annak a múltnak a mentális képeit a bennünket körülzáró falakon. Ha maradt még itt realizmus, akkor az olyan realizmus, amely abból a döbbenetből fakad, hogy ráébredünk erre a bezártságra, és lassan tudatára ébredünk egy új és eredeti történelmi helyzetnek, amelyben arra kárhoztattunk, hogy a történelemről alkotott saját popkulturális képeinkkel és szimulakrumokkal keressük a Történelmet, amely örökké elérhetetlen marad számunkra.<sup>3</sup>

Jameson kiemeli, hogy a libidinális historicizmus egyik kiemelt célpontja az amerikai kulturális termelésen belül az ötvenes évek, mely a *pax Americana* mítoszaként a vágy „kitüntetett elveszett tárgya”.<sup>4</sup> David Lynch életművében központi szerepet játszik az ötvenes évek miliője, hangulata, atmoszférája, tárgyi kultúrája, melynek megidezéséhez, remixeléséhez és elemzéséhez mániákusan visszatér. „Ha lemegy az ember a városba, az ötvenes évekből származó kocsikat fog látni; ha bekapcsolja a rádiót, az egyik adó country- és westernzenét sugároz, a másik valami teljesen modernet, de a harmadikon örökzöld slágereket adnak. Az ötvenes években bukkant fel Elvis Presley. Nem számít, mennyi zene volt előtte, a rock n roll akkor született. Ez az évtized még ma is él. Itt van mindenhol körülöttünk. Nem is múlt el soha.”<sup>5</sup> Vagyis Lynch szerint az ötvenes évek retrotópiája mintegy kisugárzik a jelenbe, foglyul ejti azt és szaturálja, „túltölti” azt kódokkal, vagyis a jelen érzékelése is csak ezeken a kísérteties jelölőkön keresztül lehetséges, mely egyfajta időörvényhez, hurokhoz vagy loophoz vezet. Különösen érdekesek a popzenetörténeti megjegyzései, melynek fényében az ötvenes évek egyfajta traumatizált eredet(hely)színeként jelenik meg, hiszen nem számít, „mennyi zene volt előtte”, de az se számít, „mennyi zene volt utána”. Egy olyan kezdetről van szó, ami semminek se a kezdete, hiszen nem engedi elkezdődni azt, aminek kezdete lehetne, ugyanakkor mögéje



<sup>3</sup> Fredric JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, ford. DUDIK Annamária Éva, Noran Libro Kiadó, Budapest, 2010, 46.

<sup>4</sup> JAMESON, *A posztmodern...*, 39.

<sup>5</sup> CHRIS RODLEY (szerk.), *David Lynch – Beszélgetések*, ford. STÓHR Lóránt, Osiris Kiadó, Budapest, 2003, 19.

se tudunk tekinteni, mert abszolút kezdetként kitörli (illetve megpróbálja elfedni) saját genealógiáját: az ötvenes évek előtt nincsen negyvenes évek. A megfogalmazásban benne van az idealizációs gesztus is, miszerint az ötvenes évek „az” autentikus téridő, de ennek az ubikvitása, mindenütt-jelen-valósága és el-nem-múlása az autenticitás ismétlésekben való szétszóródását is jelzi, vagyis az ötvenes évek túlélése, az önmaga halálát túlélő élőhalottra, egy vámpírra vagy kísértő fantomra emlékeztet, aki belőlünk táplálkozva, minket elfoglalva és elfogyasztva nyer nekromediális jelenlétet.

Ahogy az legkomplexebb formában a *Twin Peaks*ben (a továbbiakban: TP) megjelenik, az ötvenes évek kisvárosi retrotopiája csak szimulálni tudja a Heimat biztonságát, koherenciáját és szervességét. A nosztalgiaváros nem *maga* a Heimat, hanem a honvágy patológiája által kísértetiesen megidézett és zombifikált eredetfikció. „A nosztalgia a háború megszakításának, egyúttal azonban az újabb erőszaknak és az újabb háborúnak a feltétele.” Lynch nemcsak azt állítja, hogy a nosztalgia valamiféle nem-autentikus színre vitel, hanem hogy az általa kitermelt „elidőzés”, valójában a traumához kötöttség fogásállapota, melyet szadomazochisztikus módon élvezünk is. Sőt, a Heimat iránti vágy elválaszthatatlan az erőszaktól, hiszen megtöri a háború idejét, de ez a megtörés a háború feltétele is egyben. Vagyis a nosztalgia mélyén, tőle elválaszthatatlanul, az alapító erőszak lappang, mely a trauma beíródásának nem-helye a retrotopiák rendszerének távollévő középpontjában. Laura Palmer meggyilkolása ebből a szempontból tehát kettős jelentőségű, megszakítja a retrotopia harmonikus felszínét, vagyis rámutat a nosztalgia szimulációs aktivitására, ugyanakkor lehetővé teszi, beindítja a nosztalgiát, hiszen TP-ben mint retrotopiában csak a gyilkosság által – a nyomozás kriminarratíváját követve – időzhetünk el nézőként is.

Laura Palmer meggyilkolása és TP nosztalgiavárosa tehát kölcsönösen feltételezik egymást, ami a nyomozás lehetséges kimenetelét is meghatározza. Az első két évadban megfigyelhetjük a gyilkos kilétére vonatkozó kérdés folyamatos elbonyolódását, hiszen a „reális” krimisituációból átlépünk egy metafizikai síkra, ahol a gyilkosság immár egy nem-emberi erők közti küzdelem részének mutatkozik. A harmadik évadban nyilvánvalóvá válik, hogy Cooper igazi célja nem, vagy nem csupán a fogalmi rekonstrukció, hanem a *restauráció*. Bényei Tamás Franco Moretti gondolataira utalva ír arról, hogy a krimi alapvető ismétlésjellege azzal magyarázható, hogy itt alapvetően egy nosztalgikus műfajról van szó, miszerint a cél: a kezdethez való visszatérés. „A narratív szerkezet nem más, mint az elveszett történet rekonstruálása, eljutás vagy visszajutás oda, ahol a dolgok a gyilkosság pillanatában álltak. A cél a büntett eltörlése, meg nem történtté tétele, a változatlanság mindenáron való megőrzése.”<sup>6</sup> A harmadik évad utolsó részében Cooper egy olyan „alternatív valóságba” lép át vagy „tér vissza”, ahol Laura Palmer életben van, vagyis ahol a büntett eltörlődött, ugyanakkor ebben a valóságban TP nosztalgiavárosa nem létezik. Pontosabban találunk egy TP-t, de ez a város „varázstalanítva”

<sup>6</sup> BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend – A krimi, metafizika és a posztmodern*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000, 65.

van, amit a térpoétikai kódok megváltozása is jelez. Cooper és Laura epizód végi zárándoklata TP-be eltér a város elérésének minden korábbi tapasztalatától, ugyanis itt egy lineárisnak és koherensnek ábrázolt autópálya képsorait követhetjük. Vagyis TP „tere” és a városon túli Külső nem különbözik el egymástól, mindkettő ugyanannak a „racionális” társadalmi földrajznak a része. Ezzel a szemben az első két évadban egyfajta szakadás jelentkezik a kisváros és a Külső között, ami abban is megnyilvánul, hogy a TP-be való belépés *portálszerű* – mindig már „ott” vagyunk, de sosem „út közben”. Az ugrásszerű helyszínváltások a városon belüli mozgásokat is jellemzik (ez egyrészt a szappanopera műfajának benső felvételek iránti kötődését imitálja), melyek az egész térstruktúrát „szabadon lebegő” és mellérendelt helyek töredékes hálózatává avatják. Vagyis TP úgy tölti be a retrotópia funkcióját, hogy téresztétikai értelemben heterotópiaként vagy heterotópiák rendszereként működik, de ezt az elmásulást, kilépést és elkülönbözést csak a Laura Palmer-gyilkosság mint alapító esemény, és ennek az eseménynek a végtelen ismétlődése teszi lehetővé – hiszen a nosztalgia a régi-új erőszak feltétele.

A továbbiakban bizonyos átrendeződésekre szeretnék rámutatni az első két évad és a harmadik évad között, melyek során a retrotópia kísérteties oldala kerül előtérbe. Ahogy említettem, az első két évadban kihangsúlyozódik TP és a Külső ellentéte. Erről az ellentétről nincsen empirikus vagy vizuális bizonyosságunk, hiszen itt még TP heterotópiája az a domináns „képkeret”, ami az ábrázolást vezérli. A Külső tekintete és a hozzá köthető „normalitás” kódjai közvetítőfigurák reakcióján és viselkedésmódján keresztül jelennek meg a történetben. Vagyis TP egyfajta immanenciával bír, ugyanakkor a „vendégek” által képviselve mégis megjelenik egy Külső, amihez képest a kisváros „más”. Ezeknek a vendégeknek a jellegzetessége, hogy nem maradnak, nem maradhatnak végleg a Külső fennhatósága alatt, mert minden TP-ben eltöltött pillanat kimozdítja őket a Külsőhöz képest komponált identitásukból. Vagyis TP retrotópiája fertőző, egyfajta lélekcsapdaként folyamatosan magába gyűjti, kísértetarchívumába tölti fel a vendégeket, akik rájönnek, hogy már mindig is idetartoztak. (Ennek a működésnek a horrorisztikus változata *A ragyogás*-féle szellemhotel lélekgyűjtő tevékenysége.) Eleinte Cooper is ilyen közvetítőfigura, és az ő esetén lehet a legszemléletesebben bemutatni a fenti működést. Ha TP Laura Palmer halálával lesz TP, akkor ez a haláleset jelenti Coopernek mint a Nyomozónak a születését is, aki így már megérkezése előtt megérkezett, pontosabban soha nem volt teljesen „távol”, és soha nincs teljesen „jelen”. Ahogy Laurát, így őt is maga a gyilkosság idézi meg és állítja elő „ismétlésként”. Ennek nem mond ellent a TP-mitológia, ami Cooper előéletéről is beszámol, hiszen itt az idők keresztesződéséről van szó, mely a retrotópia „időből kizökken”, anakronisztikus és hurokszerű struktúrájára mutat rá. A TP-ben kísértő otthon-lét élménye épp fantomszerűsége miatt nem a jelen(lét)hez kötött, hanem előzetességek és utólagosságok örvényében, elcsúszások mentén *deszinkronizált*.



Michael Goddard *Telephones, Voice Recorders Microphones, Phonographs: A Media Archeology of Sonic Technologies in Twin Peaks* című tanulmányában amellet érvel, hogy TP heterotopikus térrendszere úgy működik, mint egy idegen dimenziók és „túlvilágok” irányában nyitott telekommunikációs hálózat.<sup>7</sup> Vagyis olyan nekromediális archívum, melyben kísértethangok és fantomszerű entitások felvételei halmozódnak fel, ismétlődnek és íródnak egymásra. Ennek legnyilvánvalóbb példája Laura Palmer esete, aki folyamatosan „jelen” van a sorozatban, de ez az érzékfeletti érzékiség – amire végső soron TP létezése épül – állandó remediációk eredménye, ahogy fényképeken, hang- és filmfelvételeken, látomások textúráján keresztül idéződik és íródik át egy fantazma. Goddard szerint a fekete barlangban uralkodó deszinkronizált beszéd is ezt a nekromediációt példázza. A deszinkronizáció itt úgy jön létre, hogy egy rögzített, majd visszafelé lejátszott mondatot fonetikusán megismételnek, majd azt újra visszafelé játsszák le. Az eredmény a „természetes” beszédre emlékeztet, de mégis olyan temporális elcsúszásokat mutat, mely az ott és akkor elhangzót saját idejéből siklatja ki, mintha már eleve egy mesterséges, meg-megkéső visszhangot hallanánk. Cooper esetében a Diane-hoz, titkárnőjéhez címzett diktafonfelvételek töltenek be hasonló funkciót. A szövegek egyszerre képeznek személyes naplót és a sorozat kvázi-narrációját, illetve a személytelen Külső narrátor lehetőségének paródiáját. Diane fantomszerűsége Laurával állítható párhuzamba, hiszen míg Laura a TP-féle ellenvalóság kísérteties jellegét közvetíti azáltal, hogy egyszerre van mindenütt jelen és sehol sem, addig a titkárnő a TP-n kívüli létezésnek, a Külsőnek, a távollétszerű jelenlétét mutatja fel azáltal, hogy megszólítható, de válaszadásra és reflexióra képtelen. A válasz csak egy TP-n kívüli jövőben születhetne meg, de ez a jövő hozzáférhetetlen marad, hiszen a lineáris idő újra „beindítása” a gyilkosság megoldását, vagyis felfüggesztését feltételezné, mely a felvételek „valóságát” is eltörölné.

A harmadik évad több ponton módosít a TP formuláján. Műfajelméleti szempontból megfigyelhető, hogy eltűnik a szappanopera kódjaival történő ironikus játék, mely a korábbi évadokban a nosztalgikus elidőzés csapdaállapotát volt hivatott fenntartani. Itt már szimulákrumok szintjén se találjuk meg a pax Americana kisvárosi mítosztát, pontosabban a nosztalgia-maradványok egy konkrét heterotopikus archívumban, a Roadhouse menedékhelyén gyűlnek és keverednek össze. A melodramatikus magánéleti történetsszálak, melyek az első két évadban jelentős narratívaképző erővel bírtak, itt csupán szilánkos és rekonstruálhatatlan formában jelennek meg, mintha különböző sorozatok között kapcsolgatna a néző, anélkül, hogy bármelyik sztorit végigkövethetnénk, bármelyik kis-közösséget megismerhetnénk. A Roadhouse heterotópiája az egyedüli, mely a TP „rég” helyszínei közül megőrizte a jelentőségét, hiszen minden rész tartalmaz egy itt játszódó – általában epizódzáró – jelenetet, melynek középpontjában egy popzenei koncertfelvétel áll. A Roadhouse-beli koncertek funkciójához hamarosan visszatérek, de fontos

<sup>7</sup> Michael GODDARD, *Telephones, Voice Recorders Microphones, Phonographs: A Media Archeology of Sonic Technologies in Twin Peaks* = Senses of Cinema 79, 2016.



kijelenteni, hogy a harmadik évad központi térpoétikai különbsége a korábbi évadokhoz képest, hogy a cselekmény döntő része *nem* TP-ben játszódik. Pontosabban a retrotópia „túlno” önmagán, miközben a TP és a Külső közti korábbi ellentét felszámolódik. A harmadik évad ironikus módon azzal is reflektálja a TP-nek mint kulturális vírusnak a huszonöt év alatti elterjedését, hogy a diegetikus világban is mindenütt-jelen-valóként tételezi a korábban kisvárosi karanténban „elzárt” ellenvalóságot. Amit ezért már nem is írhatunk le *ellenvalóságként*, hiszen az a normatív társadalmi földrajz, amihez képest korábban kijelöltük a heterotópiát, már nyomokban sem azonosítható. Minden helyszín úgy működik (vagy működhetne), mintha ki sem mozdultunk volna a Fekete Barlangból. Amikor az első epizódban, a New York-i toronyház üvegkalicájából – Francis Bacon parafrázisok mentén megjelenítve – előmászik az antropomorf formákat csak utalásszerűen mutató fantom, hogy a sorozat korábbi erőszakábrázolási kódjait messze meghaladó brutalitással marcangolja szét a szeretkező fiatal párt, akkor szembesülnünk kell azzal, hogy a túlvilágokra nyitott telekommunikációs rendszer immár egész Amerikát behálózta. TP és a Külső közti határ felszámolódása magyarázható a cselekmény felől is, miszerint a második évad végén kiszabaduló Cooper-hasonmásnak huszonöt év alatt sikerült a paranormális fertőzést világszerte elterjesztenie. A tétek világszerűvé válását az is jelzi, hogy a Gonosz genealógiáját a harmadik évad már nem próbálja meg családtörténeti traumák mentén antropomorfizálni, hanem a nyolcadik epizódban, az 1945-ös új-mexikói kísérleti atomrobbantáshoz köti. A robbantás a harmadik évad egyik bravúros jelenete, mely számos (kísérleti) filmes utalást mozgósítva a technológiai fenséges képsoraiban mutat fel egy olyan „átjárót”, mely az antropocentrikus idő- és térbeliséget meghaladó, az emberi észlelésen és törekvésen „túli” vagy „alatti” dimenziókat nyit meg.



A túlzottan is metafizikai irányból azonban visszatérnék ahhoz a kérdéshez, hogy miként változott meg a libidinális historicizmus és a nosztalgiaformák kulturális kontextusa az utóbbi huszonöt évben. Ebből a szempontból ugyanis érezhető egy erős kritikai és világnézeti fordulat, ugyanis a kilencvenes években, legalábbis ami a vizuális (tömeg) kultúrát illeti, még kifejezetten erős volt a kreatív eklektikával és remix-esztétikával kapcsolatos eufória, miszerint a posztmodern boldogságalakzata a korok, stílusok és kódok keveredéséből megképződő „sokaságöröm”.

Az egységet – a kiindulópontokat, a kidolgozást és a kritériumokat tekintve – a fejlett modernség már amúgy is csak az elnyomó intézkedéseken keresztül tudja elérni. Ezt Adorno is így látja. De akkor miért kellene megvetően ítélnünk erről az állapotról? Miért kellene az üdvösségnek feltétlenül mindenütt az egységhez kötődnie? Ha valami megkülönbözteti a posztmodernt a premoderntől és a moderntől, akkor az nem más, mint a víziója: a sokaságról szóló utópiát tekinti boldogságalakzatnak.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Wolfgang WELSch, *A posztmodern filozófia születése a modern művészet szelleméből*, ford. WEISS János = Uő, *Esztétikai*



A sokaságörömben rejlő szubverzív energia ugyanakkor elszökni látszik a nosztalgia-járvány felerősödésével, mely a remix-kultúrát a retrokultúra irányába mozdította el. A pastiche nosztalgiaformája egyre inkább a remake és a reboot ismétléskényszerében merül ki, mely folyamatokat Zygmunt Bauman a társadalmi fragmentációval és a destruktív tribalizmusához való visszatéréssel köti össze. Olyan nosztalgia-sorozatok (és fogyasztásuk technológiai háttere), mint például a *Stranger Things* (2016), a kulturális sztázis állapotát jelzik, melyek a retró-világokba való regresszív és nárcisztikus elmerülést teszik lehetővé. Mark Fisher egyenesen a popkultúra beveződéséről beszél, egy olyan végtelen berekesztődésről, ahol a kulturális kurálás válik az elveszett jövők gyászolásának kitüntetett eszközévé. Ez lenne az a fordulat, ahol a nosztalgia átcsap hantológiába, vagyis ahol az erőszak megszakítása már csak arra lesz alkalmas, hogy a múlt kísértetjárását állandósítsa.<sup>9</sup>

Lynch stratégiája a *TP* harmadik évadában azon alapszik, hogy reflektálja a retro-fordulatot, hiszen eljátszik a nosztalgikus esztétikával eleve játszó *TP* iránti nosztalgiával, de nem enged elmerülni ezekben a hangulatokban, hiszen folyamatosan kizökkenti, megzavarja és kielégítetlenül hagyja az otthonos (újra) ráismerés nézői vágyrendszerét. Az, hogy *TP* nem lokalizálható immár „zárt” heterotópiaként vagy „temporális esztétikai buborékként” (David Sweeney) a Külsővel szemben, arra is utal, hogy az „ötvenes évek” immár elvesztette libidinális kitüntettségét, hiszen minden múlt szabadon elérhető a digitális archiváció kultúrájában. A Roadhouse nosztalgia-szigete tehát nem egyszerűen az ötvenes évek iránti nosztalgiát, hanem a kilencvenes évek utánit is egybegyűjti, vagyis egy olyan hantológiai archívumot hoz létre, ahol a fekete barlang médiaarcheológiai értelmezéséhez hasonlóan minden már csak különböző idősíkokra utaló felvételek (újra) lejátszására és elkeverésére épül. Itt már nincs „egy” örök aranykor, mert mindenkor „egyszerre” és „örökké” szól, kísérteties kakofóniát alkotva. David Sweeney a korreferenciák szerint csoportosította a Roadhouse előadóit, és a következő eredményre jutott: a Chromatics és Au Revoir Simone a nyolcvanas, a The Cactus Blossoms, Rebekah Del Rio, Trouble, The Veils az ötvenes, a Nine Inch Nails a hatvanas, Lissie, Sharon Van Etten és Eddie Vedder egy „klasszikus”, konkrét évtizedhez nem köthető stílusra, Julie Cruise+Chromatics az eredeti sorozatra, vagyis a kilencvenes évekre utal vissza.<sup>10</sup> A különböző koridézetek fantomzenéi tehát egyszerre járnak át a Roadhouse terét, mely ezáltal nem valami időkapszulának tűnik, ahol az idő „megállt”, hanem ami eltérő idők metszéspontjában kristályosodik ki az elidőzés helyett a teljes dezorientációt szolgálva. Mindez azért is jelentős az egész harmadik évad időszerkezetében, mert

gondolkodás, L'Harmattan, Budapest, 2011, 71.

<sup>9</sup> Mark FISCHER, *You Remind Me of Gold: Dialogue with Mark Fisher and Simon Reynolds* = Darren AMBROSE (szerk.), *K-Punk – The collected and Unpublished Writings of Mark Fisher*, Repeater Books, London, 2018, 365–380.

<sup>10</sup> Vö. David SWEENEY, *I Will Point You to a Better Time / Safer Place to Be: Music, Nostalgia and Estrangement in Twin Peaks: The Return* = Antonia SANNA (szerk.), *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*, Palgrave Macmillan, 2019, 281–296.

a Roadhouse-koncertek tűnnek azoknak az ismétlődő „biztos” pontoknak, melyek az epizódok jeleneteit, illetve az egyes epizódokat is az egymásra következés és linearitás látszatlogikájába szerkesztik. (Mintha minden epizód egy „napot” vagy „hetet” fedne le, melyet az esti koncert zár le.) Pedig távolról sem egyértelmű, hogy kronológiailag hogyan kapcsolódnak egyes Roadhouse-jelenetek egymáshoz vagy bármihez, ami vizuálisan megelőzi vagy követi őket. Innen nézve már sokkal jobban érthető Audrey Horne idő- és térzavara, aki hosszú-hosszú epizódokon át képtelen eljutni a bárba, hiszen ezen a ponton már nemcsak nincs „hova” visszatérni, hanem nincs „mikor” sem.



H. Nagy Péter

# A Por filmje

## A *His Dark Materials* világa(i)

Philip Pullman *His Dark Materials* című trilógiája az 1990/2000-es évek egyik legjelentősebb és legkomplexebb ifjúsági regénysorozata. Mivel részben a *Harry Potter*rel egy időben íródott – *Northern Lights* (1995), *The Subtle Knife* (1997), *The Amber Spyglass* (2000) (mindhárom rész magyar fordításban is hozzáférhető többféle kiadásban: *Északi fény* [később: *Az arany iránytű*], *A titokzatos kés*, *A borostyán látcső*) –, kevesebb figyelem irányult rá világszerte, mint J. K. Rowling megasellerére; pedig a két széria olvasása erősítheti is egymást, bár számos ponton nem hozhatók automatikusan közös nevezőre. Pullman regényeinek azért jelentékeny a recepciója (még ha nem is egy irányba mutat, erről mindjárt lesz szó), például a trilógia megjelenése után Mary és John Gribbin publikált egy tudománypopularizáló könyvet 2003-ban, *The Science of Philip Pullman's His Dark Materials* címmel (később persze a *HP*-ről is készültek ilyen típusú munkák). Az opus a regényekben felvetődő jelenségeket és tudományos problémákat járja körül (sötét anyag, kvantumvilágok, csillagpor, mágneses mező, északi fény, szimbiózis stb.), miközben megismerteti az olvasót a Gaia-hipotézissel, a sokvilág-elmélettel és a szubatomi részecskék viselkedésével. Eközben azt a dilemmát is meg kell oldaniuk a szerzőknek, hogy – ifjúsági (kaland)regényekről lévén szó – a tudományt is az adott korosztálynak megfelelő szinten tálalják. A szerzők, profi ismeretterjesztők lévén, természetesen ezt is megoldják, így a fiatalabbak számára is befogadhatóvá teszik a tudomány működését, emellett közel hozzák a meglehetősen komplex (helyenként intertextuálisan telített) Pullman-szöveg sok-sok elgondolkodtató részletét.

Ez a komplexitás jól érzékelhető Bényei Tamás *Boldog bűnbeesés* című írása felől nézve is (kicsit hosszabban idézem):

A letehetetlenül izgalmas történet főhőse két felnőtté váló kiskamasz, Lyra és Will, akiknek viszontagságai sok-sok párhuzamos világ eseményeit kapcsolják össze, és az angyalok Milton által megénekelte engedetlenségének ismétlésébe, az itt Fennhatóságnak nevezett Isten elleni újabb lázadásba ágyazódnak. Pullman sok leleménnyel, valóban lenyűgöző gondolati konstrukcióban kapcsolja össze a teológiai történetet, illetve annak szenvedélyesen egyházellenes újraírását egyrészt a modern fizika és az evolúcióelmélet egyes belátásaival, másrészt egy

olyasféle világszemlélettel, amely a mai ökológiai szemléletmódot ötvözi valami szelíden metafizikus természetvallással. [...] A két főszereplő története Pullman gátlástalanul szinkretikus, eklektikus fantáziavilágaiban a legkülönfélébb elképzelt lények (angyalok, boszorkányok, sámánok, páncélos medvék, háрпиák, szitakötőn lovagló epetőrök, lélekzabáló Fantomok, egy párhuzamos világ másfajta evolúciós logikája szerint kialakult értelmes négy lábúak) színes forgatagában zajlik, de mind közül a legérdekesebbek – a trilógia legnagyobb és íróilag is legszebben megoldott leleménye ez – a daimónok. Pullman regényének – a természettudományos és teológiai szálak összecsomózásán kívül – az emberi természet összetett voltának újragondolása a legfigyelemreméltóbb vonása, s ennek alapötletéül szolgál a daimónok létezése.<sup>1</sup>

A komplexitás tehát részben abból fakad, hogy már a kalandtörténet maga is többretegű, a cselekményt keresztező bibliai utaláshálózat (pl. apokrif teremtéstörténetek) és természettudományos alapfölvetések találkozási pontjai folyamatos meglepetésekhez vezetnek a fikció alapjául szolgáló multiverzum működésében. A történet egyik centrális alakzata egy különös részecske, a Por, amelyet minden világban másként neveznek, a kortárs fizika sötét anyagnak hívja<sup>2</sup> (innen a trilógia elnevezése: *Az Úr sötét anyagai*), de végeredményben – a fikció szerint – a tudattal azonosítható. Ennek ered nyomába az első kötetben Lord Asriel (Lyra apja), részben ezzel kapcsolatos Mrs. Coulter (Lyra anyja) titkos tevékenysége is, és ez a rejtélyes anyag lesz a történet tétje is, hiszen a fiatalok a világokból elszivárgó Por kontrollálására, a szivárgás megállítására készülnek. A Bényei Tamás által kiemelt jelenség, a daimónok létezése az első kötet világában játszik fontos szerepet, és kapcsolatban van a Por kutatásával is. Az embereket kísérő állatalakok, a daimónok külsővé tett „lelkeként” vagy „természeti” párként foghatók fel, melyek meghatározzák az egyének identitását, lehet velük kommunikálni, ezért önállóak is, meg nem is. (Az ember halálakor a daimónja is elpusztul vele.) A gyerekek daimónja még nem rögzült (Lyrát Pantalaimonnak hívják), egyfajta alakváltó lény, amely a felnőtté váláskor nyeri el rögzített, az adott személyhez tartozó alakját. (Vagy fordítva: amikor a daimón metamorfózisa véget ér, akkor lett felnőtt az emberpárja.) A történetben továbbá kitüntetett szerepet töltenek be a trilógia címeiben jelölt tárgyak, az arany iránytű (ez az amerikai kiadás címe is), az aletiométer, illetve a párhuzamos világok közötti kapukat vágó titokzatos kés, vagy a mulefák olajával bekent borostyán látcső, mellyel látható a Por.



<sup>1</sup> BÉNYEI Tamás, *Boldog bűnbeesés*, Élet és Irodalom, 2004. szeptember 24., 23.

<sup>2</sup> A természettudományos háttérhez: Jeremiah P. OSTRIKER – SIMON MITTON, *Sötét hatalom: Kutatás a láthatatlan univerzum titkai után*, ford. KOVÁCS József, Geobook Hungary Kiadó, Szentendre, 2014. „Az univerzum teljes tömegének nagy részét kitevő, rejtélyes anyagfajta. Elektromágneses sugárzást nem bocsát ki és nem is nyel el, létére csak a látható anyagra gyakorolt gravitációs hatása alapján következtethetünk. A gravitáció szempontjából viszont épp úgy viselkedik, mint a közönséges anyag.” 330.

Kedvcsináló közbevetésként: a mulefák, a Bényei Tamásnál fentebb említett értelmes lények, melyek egy párhuzamos világban élnek, „Olyanok, mint az antiloppal keresztezett motorbicikli, furcsaságukat tetézi, hogy kisebbfajta elefántormány lengedezik rajtuk.” Hozzájuk fűződik a trilógia harmadik részében a szimbiózis egyik leggyönyörűbb példája. A szituáció nagyon leegyszerűsítve így fest. A mulefák életterét lávaömlések következtében kialakult sűrű, szalagszerű barázdák keresztezik, természetes úthálózatot alkotva. Közvetlen környezetükben óriási fák nőnek, melyek elhulló terméstkjait a mulefák hasznosítani tudják a helyváltoztatáshoz. „A kerék nem volt más, mint a terméstk. Hát persze, tökéletes kör, hallatlanul kemény, könnyű – különbet tervezni se lehet. A lények elülső és hátsó lábuk körmét dugták át a terméstk közepén, két oldalsó lábukkal pedig előrelökték magukat a talajon.”<sup>3</sup> Vagyis a mulefák karma (a végtagra mérőleges sarkantyú szaruból vagy csontból) tengelyként funkcionál. Másrészt megtudjuk, hogy a terméstkok használat közben hasadnak fel, tehát a fák ennek, azaz a mulefáknak köszönhetik szaporodásukat; ahogyan a fák által termelt olaj nélkül a mulefák népe sem boldogulna. „A két faj léte egymástól függ, és ennek nyitja az olaj. Nehéz volt eligazodni a magyarázaton, de a veleje mintha az lett volna, hogy a mulefák eszme- és érzésvilágában főszerep jut az olajnak; hogy a serdületlen ifjúság azért nem olyan bölcs, mint a felmenők, mert a kerékhasználat még meghaladja az erejüket, és nem vehetik magukhoz karmaikon keresztül az olajat.”<sup>4</sup> Azon túl, hogy mindez a szimbiózishoz teszi hasonlóvá a kapcsolatot, megfigyelhető itt egy másik érdekesség is, a biológiai jelenségre épülő kulturális dimenzió hangsúlyozása. A természethez, a környezethez való viszony kultúrtechnikát eredményez.

Visszatérve a fenti gondolatmenethez, a Pullman-mű bizonyos rétegei nem részesültek maradéktalan elismerésben (ám a trilógia előbb idézett kötete, *A borostyán látcső* volt az első olyan *ifjúsági* regény Angliában, amely a neves Whitbread Awardot elnyerte a Book of the Year kategóriában, Seamus Heaney, Ted Hughes és hasonló kaliberű írók után). Ezeket a kritikai mozzanatokat is (elsősorban Peter Hitchensre támaszkodva) felsorakoztatja Farah Mendlesohn és Edward James *A Short History of Fantasy* című munkájának tizedik, *Pullman, Rowling, Pratchett* című fejezete (amely egyébként a kortárs fantasy iránt érdeklődők számára amúgy is ajánlható). Ezek a szólások elsősorban azt kifogásolják, hogy a daimónok az osztály és a szexualitás különös módon konkretizált képét hozzák létre, illetve azt, hogy a könyvekben a nőgyűlölet kellemetlen eleme is megtalálható. Állítólag sok nőolvasó döbönt meg Lyra passzivitásán a harmadik kötetben, Mrs. Coulter a klasszikus, álnok nő, aki bejut a férfikörökbe. Azok a boszorkányok, akik jól szeretnek, kedvesek, akik rosszul szeretnek, gonoszok. A gyiptus asszony (Costa mama) kedves, mert ő egy szerető anya. A legkedvesebb női szereplő Hester, Lee Scoresby aeronauta daimónja, aki az aeronautával együtt hal meg (a könyv egyik legszív-

<sup>3</sup> Philip PULLMAN, *A borostyán látcső*, ford. N. Kiss Zsuzsa, Magyar Könyvklub, Budapest, 2003, 86.

<sup>4</sup> *Uo.*, 124.

szorítóbb pillanata). Mindez meglehetősen ironikus Mendlesohnék szerint, tekintettel arra, hogy Pullman több támadása elődje, C. S. Lewis egyik karakterére (Susan Pevensie) koncentráltak, és arra, hogy Lewis nyilvánvalóan elítélte Susan nőiességét.<sup>5</sup> Ezekkel az állításokkal gendersemleges pozícióból vitába szállhatnánk, de most más dolgunk van (el kell jutnunk a sorozatig), elég annyit leszögezni az eddigiek alapján, hogy innen nézve, a *His Dark Materials* komplex és problematikus mű, melyet nem könnyű adaptálni és filmként sikerre vinni.

Nos, 2007-ben elkészült a trológia első kötetének egészestés filmváltozata *The Golden Compass* (*Az arany iránytű*) címen, Chris Weitz rendezésében. A produkció nem lett blockbuster, ami a *The Lord of the Rings* három része és a *Harry Potter*-széria öt része után (a *Harry Potter és a Főnix rendje* szintén 2007-es) talán azzal is magyarázható, hogy a fantasy már elért egy olyan szintű vizuális-dramaturgiai komplexitást, amellyel nehéz volt versenyre kelni; vagy csak egyszerűen már irányba fordult a műfaj rajongóinak az érdeklődése. A forgatókönyvet is jegyző Weitz produkciójával kapcsolatban talán az az egyik kardinális probléma, hogy inkább eladni akarja a sztorit, és nem megérteni, vagy megértettként vizuálisan továbbgondolni. Részben erről tanúskodik a maga nemében kitűnő szereplőgárda (Dakota Blue Richards, Daniel Craig, Eva Green, Sam Elliot stb.), ami viszont ugyanakkor/helyenként a karakterek idealizálásához is vezet. Mrs. Coulter szerepében Nicole Kidman látható, aki köztudottan rendkívül fotogén (tehetsége teljesen nyilvánvaló, amit legutóbb éppen egy sorozatban, a *Big Little Lies*-ben villantott meg), a regénybeli sötét hajú (és alapvetően sötét tónusú, kettős játékot folytató) karakter azonban kissé másként működik szókített alakként. Ez apróságnak tűnhet, a nagyobb probléma inkább a nehezen indokolható csonkítással van. A történet ugyanis úgy függesztődik fel Weitz változatában, hogy Lyra nem jut el a másik világba vezető átjáróig, így az epikusnak szánt utazása cliffhangerrel zárul ugyan (nyilván az akkor még tervezett folytatásra apellálva), de az áthelyezés funkciótlanak tűnik. Valószínűleg bátran el kellett volna vinni Lyrát északra, hogy beléphessen „az égbe”, ahogy a regény végén olvasható, ami sokkal erőteljesebb megoldás és megalapozottabb, az ún. kérdező és válaszoló cliffhanger ötvözete, a folytatás felé kacsintó, de mégis immanens megoldás lett volna.



A cliffhangerek – írja helyesen Lichter Péter – két típusra oszthatóak: amikor egy történés-akció a tetőpontra megszakad, így egy *konkrét* kérdés fogalmazódik meg. [...] Ez a lezáratlanság nem feltétlenül kapcsolódik akcióhoz, a lényeg, hogy a nézőben kérdés, illetve kérdések fogalmazódjanak meg. Ezek a kérdések vonatkozhatnak újdonságokra is: titkolt kapcsolatok kiderülése, ismeretlen szereplők felbukkanása, vagy egyszerűen a talányok és rejtélyek labirintusa, amire a Twin

<sup>5</sup> Vö. Farah MENDLESOHN – Edward JAMES, *A Short History of Fantasy*, Middlesex University Press, London, 2009, 170–171. (Beszédese, hogy Farah Mendlesohn *Rhetorics of Fantasy* című monográfiája csak elvétve hivatkozik Pullmanre, ami azt sugallja, mintha a *His Dark Materials*-t nem tartaná a fantasy élvonalába tartozónak.)

Peaks dramaturgiája épül. A másik cliffhanger típus a *válaszoló* cliffhanger, amikor valami súlyos dolog kiderül, amikor információtöbblettel rendelkezik a befogadó. Egy ártatlannak vélt lány terhessége, valakinek a halála, egy rejtély kulcsa. Ennek az érdekessége abban áll, hogy közvetlenül ehhez is kérdések kapcsolódnak, de más típusú kíváncsiságot generál a nézőben. Ez a „dramaturgiai” kíváncsiság nem egy konkrét eseményre irányul – mint az előző esetben –, hanem a történet további alakulására, ami az információ felszínre kerüléséből fakad. Ebből a szempontból ez egy sokkal intellektuálisabb nyugtalanságot gerjeszt, mint az ösztönökre ható *kérdő* cliffhanger.<sup>6</sup>

Filmes körökben régóta megy a találgatás, hogy mi lehetett a bukás (vagy a szerény fogadtatás) igazi oka. Sokan a katolikus egyházat teszik érte felelőssé, az egyházellenességet (vagy az ún. „karácsonyellenességet”) kifogásoló propagandát (pl. Sam Elliot nyilatkozott anno efféléket), és azt, hogy Weitz változata az utómunka során történt beavatkozások következtében nem valósulhatott meg. Bárhogyan is alakult, annyi bizonyossá vált a „csonkítások” és az elmaradt folytatás horizontjában, hogy Pullman trilógiájára ráférne egy átgondoltabb és nagyobb ívű adaptáció. Erre 2019-ig kellett várni, amikor is az HBO műsorra tűzte a *His Dark Materials* című sorozatot, melynek már a címe is arra utalhat, hogy a készítők végigviszik a projektet. A történetvezetés logikáját látva aztán megnyugodhattak Pullman kedvelői, mivel az első évadban (a trilógia első kötetének kibontásában) már megjelenik egy kulcsszereplő, Will (és az apja levelei utáni nyomozás) a második kötetből, és idejekorán a világok közti átjárhatóságra is fény derül, így kétség sem fér ahhoz, hogy az alkotók a trilógia egészében gondolkodnak. Ez már azért is indokolt, mert az olvasástól való eltérések (illetve az egyik történetszálból a másikba való betüremkedések) feltételezik egy másik médiumból már ismert történet működési elveit, melyeket áthelyezhetnek, de variálhatnak is az audiovizuális közegben.<sup>7</sup> (Hasonlóan ahhoz, ahogy a *LOTR* harmadik részének, *A király visszatérnek* az esetében Peter Jacksonék a regény V. és VI. könyvét – az előző a Gondor ostromához, a Pelennori csatához és a Fekete Kapuhoz vezető szálakat foglalja össze, az utóbbi pedig a Gyűrűhordozó útját meséli el – párhuzamos montázzsal összefűzték, megváltoztatva ugyan ezzel a cselekményelemekhez való hozzáférés sorrendjét, de végeredményben filmszerűvé téve a történet elbeszélését. Ez persze nagyobb beavatkozás, mint a szóban forgó sorozat finom, értsd: érzékeny, de ugyanúgy koncepcionális megoldása, amely az expoziáció alkalmazásával és az említett áthelyezésekkel a történetben előre tekint, újrapozicionálja a vele szembeni elvárásokat.)

<sup>6</sup> LICHTER Péter, *Öngerjesztő vegyület – Cliffhangerek a Twin Peaksben* = <http://lichterpeter.blogspot.com/p/prizma.html>. Ebből a szempontból tehát *Az arany iránytű* zárata elhagyja a regény végét, mely utóbbi lehetővé tenné a cliffhanger duplikált alkalmazását. (A „kérdező” cliffhangerre az utóbbi időből jó példa a *Legendás állatok: Grindelwald bűntettei* vége, Credence identitásának új horizontba állítása.)

<sup>7</sup> A széria indulását kísérő első reakciók közül érdemes kiemelni Allison SHOEMAKER *HBO's His Dark Materials Adaptation Offers a World Worth Exploring* című írását, mely remek bevezető a sorozattal való megismerkedéshez. (<https://www.rogerebert.com/demanders/his-dark-materials-tv-review>)



Lyrát Dafne Keen alakítja kiválóan, Lord Asrielt James McAvoy játssza (a tőle megszokott profizmussal), Mrs. Coultert pedig Ruth Wilson formálja meg. A produkció oldaláról nézve, valószínűleg, és nagyon leegyszerűsítve, kétféle színész-alaptípus létezik: az egyik ismérve, hogy a színész minden szerepben önmagát nyújtja; a másiké, hogy az adott színész képes elsajátítani bármilyen szerepet, és képes idomulni azokhoz. Az előbbi valószínűleg a színész individualitásának mítoszát erősíti; az utóbbi viszont azt mutatja, hogy a színész dezorientálódik a szerepben, ez teszi lehetővé a szereppel való tökéletes azonosulást. Mindkét alaptípus jellemző a mai filmgyártásban, de valószínűleg a második típus a keresettebb (a sorozatok esetében végképp), hiszen az ebbe tartozó színészeket kevésbé azonosítják a nézők egyetlen karakterformátummal.<sup>8</sup> Ruth Wilson az utóbbiak közé tartozik. A néző oldaláról szemlélve, a többség a színészen keresztül pillantva csupán a játszott figurát „érezkeli”. Számolnunk kell azonban egy másik típusú nézővel is, aki felfigyel arra, hogy a színészi test nem áttetsző jelölő (vagy nemcsak ekként „érezkelhető”), hanem olyan komplexum, amely a film speciális, konstrukciós stb. jellegének kiaknázásához járul hozzá, azaz elválaszthatatlan audiovizuális kontextusától. Ruth Wilson azonosulása Mrs. (és Marisa) Coulterrel mestermunka. Könnyedén változtatja a maszkokat, így Lyra anyjából ténylegesen többdimenziós karaktert hoz létre. A kihívás persze egyáltalán nem kicsi, hiszen Kidman után alakítani a figurát alighanem felvet néhány kérdést, Wilson azonban tesz róla, hogy ne pusztán azért tartsa őt a néző hiteles (vagy stílusos, illetve hasadt identitású) Mrs. Coulternek, mert – a regénynek megfelelően – sötét a haja.



Egyébként, szó szerint, már első ránézésre, az epizód és a főcím megtekintése után látszik, hogy a sorozat látványvilága – jó értelemben véve, a világépítést nem elnyomva – részletorientált lesz. A fantasy (és a sci-fi) filmek esetében mindig kihívás az, hogyan viszonyuljunk egy teljesen új vizuális jelenséghez, a részletek végtelen gazdagságához. A tévénézés új korszakában, a sorozatok érájában olyan kreatív, önálló klipként működő főcímeikkel találkozhattunk az elmúlt években, melyek a progresszív sorozatgyártás ikonjai lehetnének (gondoljunk például a *Game of Thrones*, a *Westworld*, vagy a *True Detective* nyitányaira és azok módosított változataira, nem identikus ismétléseire az adott sorozat újabb évadjaiban). A főcím – talán mondani sem kell – kapcsolatban áll a szériák műfaji kódjával és világépítési stratégiáival. A *His Dark Materials* főcíme nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy megjelenítse a párhuzamos világokat és a multiverzum keletkezését. Ezt a képsort nyelvi elemekkel nehéz reprodukálni, annyira részletgazdag. A Porból előtűnő angyalszárnyak, az escherszerű lépcsők vagy a látószög kitágításával egybeolvasztott párhuzamos univerzumok egyetlen szállá történő összefűzése eljut odáig, beláthatóvá teszi, hogy a világ(unk) egyetlen apró részlet csupán a végtelen számú részlet között, ami

<sup>8</sup> Vagy éppen egy ilyen karrierváltásból következik a kaméleonjelleg felerősödése, mint például Matthew McConaughey esetében, aki a *True Detective* első évadával tarolt, minden nézőt meggyőzött színészi képességeiről (ha addig nem vették volna észre a kvalitásait).



a cím kiírása előtt mind egyszerre látszik, párhuzamosan, és átszeli a *His Dark Materials* feliratot. A szinkód megválasztása pedig szintén arra utal, hogy egyedi vizuális élmény kialakítására tesz kísérletet a stáb.

Ehhez az originális élményhez minden bizonnyal hozzájárul a Por megjelenítése és megjeleníthetetlensége közti oszcilláció. (Igen látványos, de mégsem hivalkodó a sorozatban a daimónok halálának ábrázolása, melyet olyan visszafogott, szinte folyékony fényjelenség kísér, mely a porrá válásra és a láthatatlanba való beolvadásra utal. Másrészt, amikor az aletiométer mutatói megmozdulnak – a főcímtől eltekintve –, nem látjuk a Port magát.) A filmtörténet egyik sokszor visszatérő kliséje, hogy a filmtrükk nem ismer határokat. Ez a megállapítás igenelhető, ha a látványeffektusok szemképráztató burjánzására gondolunk; ám kevésbé az, ha tudatosítjuk a filmkészítés mediális feltételeit. Azokat a korlátozó tényezőket, melyek nagyon is jelzik, hogy az adott területen bizony nem minden lehetséges. Ilyen tényezőként említhető az a szituáció, mikor a filmkészítők például azzal szembesülnek, hogy miképpen ábrázolhatók optikai médium esetében az elemi részecskék. A Por világa olyan mérettartományban helyezkedik el, mely az emberi szem számára láthatatlan. Ezért úgy is fogalmazhatunk, hogy a más médiummal (ez a Pullman-műben a speciális kémiai reakciót igénylő *fotó*) érzékelhető világ a hétköznapi tekintet számára anyagtalan. A *His Dark Materials* készítőinek tehát azzal a feladattal kellett megbirkózniuk, hogy vászonra vigyék-e azt, amit elvileg a médium nem tesz lehetővé. Mivel Lyra világában a testek körül megfigyelhető a Por, amit Asriel fotói bizonyítanak, ezért bizonyos beállításokban a képi közlésmód rájátszik arra, hogy a megvilágításban látunk egy halvány porfüggőnyt, de korántsem biztos, hogy ez a nagybetűs Por. (Például, amikor Ruth Wilson kilassítva ellépdel a katonák sorfala előtt az északi hadjárat előtt, és a kamera kifordul a látványtérből, de sok ehhez hasonló képsorra felfigyelhetünk.) Ugyanakkor éppen ezen a ponton válik világossá, hogy a film csakis mediális áthelyezésekkel képes „megjeleníteni” tárgyát. Hiszen amit látunk, az nem más, mint a film természetes alapanyaga, a szimpla *fény*. Ez akár úgy is értelmezhető, hogy a filmművészet megkísérelheti ugyan megjeleníteni a láthatatlan tartományokat, de ezzel önnön anyagiságát teszi még inkább érzékelhetővé. A Por (és a poron megcsillanó fény) ilyen értelemben nemcsak témája, de materiális összetevője is a vizuális anyagnak.

Pullman regényében, az *Északi fény*ben olvasható egy párbeszéd, melyben Lord Asriel összefoglalja Lyrának a Por tulajdonságait. „A Portól működik az aletiométer. [...] Halottól elektronokról, fotonokról, neutrínókról meg a többiről? – ezeket elemi részecskéknek nevezik, mert tovább nem bonthatók: nincs bennük más, mint saját maguk. Nos, ez az újfajta részecske is elemi volt, de igen nehezen mérhető, mert nem a szokásos módon reagált. Ruszakovnak az ment a legnehezebben a fejébe, miért csoportosul ez az újfajta részecske emberi lények közelében, mintha csak mi vonzanánk. Kivált a felnőttek. Gyerekek is, de közel sem annyira, míg csak a daimónjuk fel nem ölti végleges alakját.”<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Philip PULLMAN, *Északi fény*, ford. BORBÁS Mária, Magyar Könyvklub, Budapest, 2002, 306. (2. kiadás)

(És így tovább.) Akár ebből az egyetlen párbeszédéből is kimutatható lenne, hogy a trilógia valószínűleg a *science fantasy* egyik legkidolgozottabb ifjúsági variációjának tartható. Ha elfogadjuk Joseph D. Miller észrevételét, mely szerint a párhuzamos világ olyan jelenség a spekulatív fikcióban, amely demarkációs vonalat húz a fantasy és a sci-fi közé, akkor ezt a kategóriát óvatosan kell kezelnünk.

Mindent összevetve, úgy tűnik tehát, hogy van különbség a fantasy és a science fiction között. Az eltérés talán a párhuzamos univerzumokról szóló művekben válik leginkább nyilvánvalóvá – ezek a könyvek egy olyan műfajt alkotnak, mely egyszerre gyökerezik a sci-fiben, és jelöli ki a sci-fi és a fantasy közti határvonalat. Ha a párhuzamos világ anomáliáira ésszerű és részletekbe menő magyarázatot kapunk, akkor sci-fit olvasunk, ha ez hiányzik, akkor fantasyt. Mindebből az következik, hogy egy fantasyt még nem tekinthetünk sci-finek, csak azért, mert egy másik világban játszódik. A két műfajt inkább az különbözteti meg, hogy hajlandó-e a szerző a cselekmény néhány mozzanatát a fizika törvényeinek valamiféle szimulációjával alátámasztani.<sup>10</sup>

Miller ezzel feladja a leckét az olyan jellegű művek stabil besorolhatóságának, mint amilyen a *His Dark Materials*. Ha viszont a science fantasyt úgy közelítjük meg, hogy az idetartozó művek a világaikat (egyszerre többet is akár) a tudomány és az attól akár elrugaszkodó képzelet segítségével formálják meg egyszerre, méghozzá úgy, hogy a kétféle kód oszcillációja közben egyik sem írja felül végérvényesen a másikat, akkor ez a fogalom mégis használható lesz ideiglenesen.



Jelenleg ez azért érdekes, mert a sorozat is nézhető úgy, mint a sci-fi- és a fantasy-filmek határán mozgó, hol az egyiket, hol a másikat erősítő képi retorika kiaknázása. Ez magában még nem volna példátlanul innovatív vállalkozás, viszont Lyra világának megjelenítésekor a mesterséges terek és tárgyak létrehozása nemcsak a technológiai sci-fi és a high fantasy hagyományára támaszkodik, hanem kifejezetten, de talán nem egyértelmű módon a steampunk vizualítására is utal (halványan). A folyamatosan a látótérben tartott állatalakok pedig még inkább ebbe az irányba terelhetik az értelmezői tekintetet, amennyiben megfeleltethetők a steampunk látásmód egyik mozzanatának, mely az organikus és a mesterséges elemek ekvivalenciájára épül. A látványterek némely konkrét eleme szintén beilleszthető ebbe a kontextusba, gondoljunk például a léghajók hangsúlyos szerepeltetésére (nagyban) és mondjuk a kémlegyek kivitelezésére (kicsiben). Ezt a hibrid és valóban nehezen kategorizálható összetettséget remekül kiegészítik a sorozat dramaturgiaiailag jól adagolt totálképei (pl. az északi fény, az árvízzel sújtott Oxford, London látképei, a gyiptusok hajói felülnézetből a vízi hálózatban, a léggömb és a léghajók háttere stb.), melyek szintén arról tanúskodnak, hogy a *His Dark Materials* konstruktív

<sup>10</sup> Joseph D. MILLER, *Párhuzamos univerzumok: Fantasy vagy science fiction?*, ford. BALAJTHY Ágnes, Prae, 2011/3., 7.

és ötletes vizuális változatát viszi színre Pullman remekművének. Ezzel az első évadban végigvitt történetnek (kettős cliffhangerrel a végén), mely Lyra és Will találkozását készíti elő egy harmadik univerzumban, biztosítja a helyét a legszínvonalasabb sorozattechnikák világában. Abban a közegben, amely éppen arra mutat rá folyamatosan, hogy a komplexitás és a profi kivitelezés műfajfüggetlen és műfajsemleges eredmény, ezért egyik zsánernél sem kell végérvényesen lehorgonyoznunk. Jól látszik ez a 2019-es felhazatalon, amely a fantasytól (pl. *Game of Thrones*) a képregény-továbbbírásán (*Watchman*) és a tinidramán (*Euphoria*) át a *His Dark Materials*ig terjed. (A négy példa rendesen alá is ássa a műfajorientált befogadást.) Mindez a sorozatnézők új generációját is feltételezi. Ez viszont már túlmutat az előbb emlegetett produkció párhuzamos világainak komponensein.

L. Varga Péter

# Teokrácia helyett

Damon Lindelof – Tom Perrotta:  
*The Leftovers*

„én őt el fogom  
Temetni, ha ezt teszem, meghalni szép”  
(Szophoklész: *Antigoné*)

1.

„Meghalni szép”, mondja Antigoné Iszménének Szophokész drámájának exozicijában arra utalván, hogy a tisztességes temetés Polüneikésznek is jár, hiszen csak így lehet nyugalomra az Alvilágban. Kreón temetést tiltó parancsának megszegése Antigoné számára nem sokat jelent, a földi élet mértéke ugyanis nem vethető össze a túlvilággal. „Mint kedves akkor kedvesemmel fekszem ott / A jámbor bűn után, hiszen sokkal tovább, / Mint itt fenn, kell az Alvilágban tetszenem. / Mert ott lenn fekszem majd örökre.” A földi pályafutás hossza elenyésző a halál utánival szemben, az alvilági lét az *örökre* szinonimája lesz, amelyet a *fekszem* mozdulatlanságot jelölő ige helyettesít. Még pontosabban: a test sírban fekvése, melyet „a föld göröngyei takarnak el”. A temetés a test végtisztességének megadása, ugyanakkor a lélek beszállókártyája a túlvilágra. A *Leftovers* fókuszpontja a test hiánya, amelyet sem fellelni, sem tisztességgel eltemetni nem lehet, mert nincs többé. Az eltávozottak egyszerűen *nincsenek többé ott*, fizikai lényük nem tölti ki többé a teret, nincsenek jelen abban a családi és szociális, valamint természeti miliőben, amelyben hátrahagyott embertársaik és szeretteik igen. A hátrahagyottak kínjai tehát saját testi jelenvalóságukból és a másik jelenvalóságának magyarázhatatlan hiányából fakadnak, és súlyosbodnak azzal, hogy nem temethetik el társaikat, barátaikat és gyermekeiket, mert semmi nem igazolja, hogy meghaltak, de azt sem, hogy élnek. Az eltávozottak kivették a létezésből, ami azt jelenti, hogy a túlvilági létből is: a kompenzációs pénzüsségért folyamodás egyik pontja – „ön szerint az elávozott jobb helyre



került-e” – a legkínzóbb kérdés a hátrahagyottak számára, amelyre Nora kérdőívén rendre nemleges válasz bukkan föl.

Míg Antigoné eltemette testvérét, hogy az békével foglalhassa el helyét a túlvilágban, addig ugyanezt a hátrahagyottak nem tehetik meg szeretteikkel, ezért abban sem lehetnek biztosak, hogy az eltávozottak elragadtatása a bevett vallási és szokásrendi kereteken belül egyáltalán értelmezhető. A *departure / rapture* (eltávozás / elragadtatás) anagrammatikus jelölőpár már a jelen nem levés „eseményét” is a szándékot sugalló, illetve a kényszerített cselekvés oda-vissza játékában rögzíti, kiegészülve a *sudden* melléknévvel (*sudden departure*), amely arra utal, hogy a meghalóval szemben, akinek halála lehet hirtelen, de sohasem természettel szembeni, az eltávozott egyszersmind *elragadott*, akit kiszakítottak a létezésből. Ezt mutatja be a *Leftovers* első évadának főcíme, azzal a vallási konnotációval, hogy az eltávozottak / elragadottak fölfelé lebegve távoznak, és mind az ő, mind a hátrahagyottak arcára a düh és a szenvedés eltéveszthetetlen jelei ülnek ki. Az elragadtatás – *rapture* – szó másik értelme, a csodálatban (és ily módon a csodában) való részesülés az ellenkezőjébe fordul: senki nem akar *elragadva* és így *elragadtatva* lenni. Az első évad főcímével szemben az egyes epizódokban az eltávozottak / elragadottak reakcióit nincs mód megismerni, az ismert létezésből való kihullásnak pedig a második és harmadik évad megváltozott főcímében immár nem a delejző, keserves és tragikus aspektusai rajzolódnak ki mintegy a művészi ábrázolás eseményében – a nyitó kreditben festményként szemléljük az eltávozást / elragadtatást, az első epizódban pedig a városlakók a festményhez hasonló értelmezést kínáló szobrot lepleznek le az *Eltávozás* napjának harmadik évfordulóján –, hanem a Másik teret kitöltő testének a látványeffektusban keletkező hiánya. A második és harmadik évad főcíme a testek hiányát jelöli a mindennapokban, e hiányon keresztülhatol a világ, a tárgykörnyezet és az univerzum.

A temetés elmaradását – és a halottá avatás végső gesztusának lehetetlenségét – az emlékezés testi-lelki kínjai kísérik. Gyógyítók vagy csalók a testi érintkezés egyik legintimebb formájával, az öleléssel kínálják e kínok elvételét magas áron, egy cég pedig fotók, felvételek és adatok alapján úgynevezett élethű bábokat készít ugyancsak jó pénzért azok számára, akik temetni szeretnék a temethetetlent. A vállalkozás az egyik pillanatban komédiának tűnik, amit az ügynökről mintázott figurán bemutatott drogos játék érzékeltet, a másikban szinte tragédiának, amikor a bábokat szállító kamion kisiklik, és a temetésre szánt bábok – a hullák – szertegurulnak az úttesten. Jézus baba eltüntetése Jill és barátai részéről olyan provokáció, ami az egyébként is halovány, alig is érzékelhető vallási-hitbéli meggyőződést üresíti ki. Ha Jézus nincs ott a jászolban, az ige nem lehet *testté*. Az őt pótló, futószalagon gyártott áruházi baba az eukarisztia ellentettje; a cserélhetőség annak esélyét szavatolja, hogy a szentség helyettesítése a hagyományban teljes legyen, vagy legalábbis tárgyi-testi entitás jelölje a hagyomány folytonosságát.

Csakhogynincs folytonosság. Az eltávozás / elragadtatás sem a hitbéli megerősödést és meggyőződést nem szolgálja, sem a hit és a vallás keretein belül maradáást: Matt

atya kezdeti hadjárata annak bizonyításául, hogy az eltávozottak valamennyien vétkesek voltak, tehát tetteik egyenes következménye a létezésből való kivetettségük – ami az ő felfogásában épp emiatt nem egyenlő a bibliai Elragadtatás eseményével –, csak haragot szít a városban, melynek felismerése az atya részéről abban a jóságban érhető tetten, amit a Bűnös Maradék (Guilty Remnant) szekta tagjainak megmentése, azaz „életbe való visszahozatala” érdekében vált pozitív tette. Laurie és a többiek azonban elkergetik, mert annak jelképét látják benne, amit a hátrahagyottak családi fotóiban: hamis emlékezést, a folytonosság illúzióját. A Bűnös Maradék tagjai az élő, létező, a teret kitöltő test néma provokációjában látják a lehetőséget arra, hogy embertársaikat emlékeztessék a három évvel korábbi sorsfordító eseményre, melynek következményeképp belátásuk szerint az élet és vele minden társadalmi, kulturális és vallási hagyomány (folytonossága) véget ért. Mégis, amikor a megrendelt babákat elhelyezik a mit sem sejtő városlakók házában, még hozzá ugyanabban a *testhelyzetben*, amelyben az eltávozottak utolsó pillanatukban elhelyezkedtek, a folytonosság befagyasztásának tárgyi jelképeit lángoló harag követi, a szekta székházának elpusztítása. Laurie hosszú idő után megszakítja némaságát, amikor lánya nevét kiáltja, és azáltal, hogy Kevin kiment a égő épületből Jillt, a család folytonosságának eszméje felülkerekedik. Magától értetődőnek tetszik, hogy a folytatásban Laurie már nem a Bűnös Maradék tagja, sőt visszatérve eredeti foglalkozásához arra törekszik, hogy másokat is visszahelyezzen a továbbélő *societas*ba.

A Bűnös Maradék elesett néma testeit hasonló futószalagon végzik, mint a Kisjézust helyettesítő játékbabák. Csakhogy utóbbiak a létbe vettetnek, hogy játékszerként a család kontinuitását jelképező csecsemőként találjanak gazdára, a szekta halottjai azonban társadalmi kötelekeik hiányában az FBI krematóriumában végzik kiterítve, hogy a folytathatatlan mementóiként semmisüljenek meg. Gladys elhamvasztásával áldozat-léte is semmié foszlik, nem emlékszik és nem emlékezhet rá többé senki. Isten országa és Isten törvényeinek helyreállítása helyett a létezésben maradás nyomasztó súlya határozza meg a hátrahagyottak életét és sorsát.



## 2.

Az *apokatasztázis* itt tehát lehetne teokrácia, lehetne tudományos innováció, de társadalmi regeneráció és jól artikulált emlékezetpolitika is. Egyikre sincs azonban sok esély. A létezésből kivettetés olyan szingularitást eredményez, amely a korábbi állapothoz való visszatérést nem teszi lehetővé. A családok dezintegrációja mindenekelőtt az utódlás és leszármazás – tehát a kontinuitás – kérdéssé válásával tetőzik. Kevin Garvey rendőrfőnök (a sorozat alapjául szolgáló regényben Mapleton város polgármestere) legnagyobb belső dilemmája az elmebetegintézetben élő apjával áll szoros kapcsolatban, melynek következményeit a második évad bontja ki és értelmezi részletekbe menően. Az apa-fiú viszony meghatározó eleme az elme sérülékenységéből fakadó gyengeség, amelynek

következménye, hogy e kapcsolat és az egyes figurák nehezen képesek földolgozni olyan meghatározó jelentőségű traumákat, mint a Hirtelen Eltávozás vagy az ebből egyenesen levezethető válás. A *Leftovers* a családok szétesésében az utódokra helyezi a hangsúlyt, amennyiben azok vagy továbbviszik a működésképtelenné bizonyuló mintákat, vagy nincsenek jelen a családi mikroközösségben. Az első évad utolsó előtti epizódjának flashbackjéből az is kiderül, hogy a Hirtelen Eltávozás eseményében Laurie a magzatát vesztette el, ami a meg nem született gyermek létezésből való kivettetésének rendkívül sajátos példáját adja, mert úgy következik be, hogy a test még nincs a világban, hiszen *nem jött világra*. „Laurie Garvey nem úgy nőtt fel, hogy higgyen az Elragadtatásban. Nem úgy nőtt fel, hogy bármiben is higgyen, kivéve magában a hit ostobaságában.” A sorozat alapjául szolgáló regény nyitómondatával a Laurie karakterében lezajló változások a hitről való kérdést új perspektívába helyezik. Az Elragadtatás, amelyben a Jézusban hívők részesülhetnek, zálogaként a mennybe jutásnak, nem képzelhető el olyasvalaki esetében, aki világra sem jött. A magzatról csupán az ultrahangkép tudósít, az Eltávozás eseményében azonban eltűnik a monitorról, hasonlóképp, ahogyan a Bűnös Maradék tagjai megfosztják az embereket az eltávozottakról készült közös fotóktól, amelyek hiányát az üres képkeretek nyomatékosítják. A sorozat nyitójelenetében aligha véletlenül egy fiatal anyukára irányul a figyelem, akinek csecsemője a kocsis hátsó üléséről tűnik el, az eltávozásról a sírás abbamaradása révén értesül mind az anyuka, mind a néző. Az Eltávozás eseménye sohasem látható, csupán a testek hiánya közvetíti. Laurie magzata az anyai testből távozott, az anya teste így módon az üres képkerethez válik hasonlatossá. Kevin félrelépés-jelenetében az eltűnt testet a félrehajtott, üres *lepel* jelöli.

A leszármazottak elragadtatása vagy ilyen-olyan távolléte a megfogadás, a születés és az örökbeadás vágyával párosul a hátrahagyottak életében, annak valamennyi biológiai és szociális-ideológiai aspektusait érintve. A Wayne ölelésterápiáját kiegészítő profetikus küldetés – az utód létrehozása, aki képes rendet tenni a világban kialakult káoszban – épp esetlegességében nyeri el jelentőségét, mert a megszülető gyermeket Nora, aki valamennyi gyerekétől megfosztatott, magához veheti. Matt atya gyermeke akkor fogan a második évad szándékosan homályban tartott cselekményszálában (vajon tényleg felébredt a felesége az éberkómából, melybe az Eltávozáskor elszenvedett autóbaleset során került?), amikor a család szétesését a csodavárással kompenzáló – Jardinba, Miracle-ba látogató és költöző – emberek sokasága az eltávozottak felé irányuló túlzott figyelemmel szinte elfeledi. (Az atya hitbéli elköteleződése Jardin mellett – „we are spared”, ismétli rögeszmésen gyülekezeti prédikációiban, újfent hangsúlyozva, hogy az Eltávozás nem a bibliai Elragadtatás eseménye volt – végül nem menti meg házasságát. Ahogy Laurie képes önerőből kiszakadni a Bűnös Maradék világvégét váró közösségéből, amikor lánya élete a tét, úgy nem képes Matt atya mind a sok közösségi munka mellett revideálni hit és család összeegyeztethetőségéről alkotott elképzelését a jardini kontextusban. Az éberkómából fölébredő asszony épp ezért ellenrituális gesztusként hazatér Mapletonba.



Az ő visszatérése az életbe, az új élet adománya a régi élettérbe való visszahelyezkedés révén válhat teljessé, és nem folytatódhat a turisztikai és üzleti attrakcióvá duzzasztott texasi kisváros babonás környezetében.)

A leszármazottakra vonatkozó, a szereplők alapszituációját meghatározó kérdések és kétségek legalább három esetben a felmenőkre is érvényesek. A szektavezérré avanzsáló Meget a gyásztól fosztotta meg a Hirtelen Eltávozás – az ő édesanyja egy nappal az Eltávozás előtt hal hirtelen halált. Az ő mélyreható problémáját a felmenő gyászolhatatlansága jelenti: az anya teste „ott marad”, de a gyász lélektani folyamatát felülírja az Eltávozás gyászt felfüggesztő értelmezhetetlen eseménye. Kevin Garvey esetében az apai örökség okoz messzire vezető komplikációkat, az öngyilkosságra képtelen figura egy parádésan kivitelezett túlvilág-jelenetben számol le saját démonaival, és tér vissza az életbe. Evangeline esetében pedig a kérdőjelekkel teli múlttal rendelkező apa szembesül az élet folytathatóságába vetett hitet érintő kétségekkel. Eve és társai akciója Jardinban az úgynevezett csoda fölszámolását veszi célba, sorsuk beteljesedése – a helyi Bűnös Maradék főhadiszállásának elpusztítása a dróntámadással – részben (biztonság)politikai-társadalmi olvasata mindannak, amit tettükkel jelképezni akartak (Miracle-ben sem létezik a csoda), részben hasonló tévképzeteket alakít ki a felmenőkben, amennyiben a likvidált szektatagok holtteste sohasem kerül elő. Akár az Eltávozás, akár a halál a mozgatórugója a történéseknek, szülők és gyermekek viszonya sohasem jut nyugvópontra. Ideológia, akarat, tett nem kielégítő és nem elegendők ahhoz sem a mapletoni, sem a jardini környezetben, hogy a testek hiányának kardinális problémája értelmezhető támpontokat nyerjen.



3.

A történelem ismétli önmagát, de a konstelláció nem ugyanaz. A második évad bevezető képsorai az Újvilág hódítások előtti időszakába kalauzolnak vissza. Az epizód az *Axis Mundi* (Világtengely) címet viseli. Csak később derül ki, hogy a majdani Jardin (Texas) területén járunk, e földrengések sújtotta vidéken, ahol a később híressé váló tó partján az alvó őslakókra ráomlik a barlang. A vajúdó lányt a szülés megindulásának fájdalmai űzik ki a barlangból a végzetesnek bizonyuló tragédia előtti pillanatban, az alázóduló sziklák elzárják a bejáratot, a nő képtelen bejutni és ellenőrizni, életben maradt-e valaki, sőt attól a lehetőségtől is megfosztatik, hogy *lássa* a holttesteket. Az eltávozásnak itt a testekhez való hozzá nem férés ad nyomatékot, s miként a kamera az elbeszélés jelenében az Eltávozottaknak mindössze a hiányát rögzíti, azonosulva valamennyi szereplő nézőpontjával, úgy a flashbackben a távol-, illetve a máshol-lét állapotát mutatja, amit áthatolhatatlan fal választ el az itt-léttől.

A születő gyermek cseperedése azonban nem teljesítheti be az anya–gyerek kapcsolatot a maga emberéletet és generációkat átívelő lehetőségében, az anyát ugyanis kigyómarás



éri és meghal. A későbbi Jardin/Miracle, valamint Evangeline/Eve neve és a második évadot nyitó ősjelenetben szereplő kígyó könnyű és laza jelképrendszert alkot. Ugyanakkor a kígyómarás saját természeti mindennapiságát is színre viszi, hiszen natúra és kultúra differenciája ez időben, itt legalábbis még nem létezett. A hiedelmek inkább ősi rítusok formájában hagyományozódhattak tovább, semmint az azokat helyettesítő írások révén. A természet rendjeként értett élet/halál játék ebben a kontextusban tehát nem tartalmazza a bűn és bűnhődés teológiai értelemben vett struktúráit, a túlélésért folytatott küzdelemben a természet vad erői hétköznapi fenyegetésként vannak jelen, nem pedig transzcendens távlatként. A lány megmenekülése a törzset/családját elpusztító földrengéstől innen nézve egyszerű szerencse, miként a kígyómarás a fennmaradásért folytatott harcban bekövetkezett balszerencse. A kultúra jelképeinek rávetítése az eseményekre a néző feladata. A környezet és a nevek – melyekre az epizód és az évad későbbi pontja in derül fény, a jelképrendszer összerakása és interpretációja tehát részben retrospektív logika szerint történik, ahogyan az az újgenerációs sorozatok dramaturgiáját és jelképezését gyakorta meghatározza – ebben a jelenetben nem ismertek a néző számára, ugyanakkor világos, hogy hasonlóképp a család túlélésének az első évadból átívelő kérdését firtatja. Amilyen természetes és ellentmondásos natúra és ember viszonya – a természet élelemmel és óvóhellyel szolgál, de meg is foszthat ezektől, és veszedelmeknek tesz ki –, oly reflektált e viszony mindkét fél perspektívájában. Az ember megfigyeli a természetet (a magasban köröző ragadozómadarat, az erdőt és az állatokat), a természet pedig megfigyeli őt, amit a kép váltakozó perspektívái dinamizálnak (hol lentről, az ember felől, hol fentről, madártávlatból követjük az eseményeket).

Az anya halála miatt a csecsemő látszólag magára marad, megismételve az első évadban Wayne újszülöttének sorsát, akit Tom vesz magához, és ad tovább Norának, ezzel elhelyezve a gyermeket saját családjában, pótolva egyúttal Nora hiányzó gyerekeit. Az *Axis Mundi* nyitó flashbackjében a halott anya mellől egy másik törzs másik női tagja veszi magához a csecsemőt, szükségszerűen játékba hozva az örökbefogadás gesztusát. Mind az első, mind a második évadbeli örökbefogadás véletlenszerű, kalkulálhatatlan és szinguláris. Ellentéte annak, amit a paradicsomi Eve és társai művelnek, amikor szándékosan és csaknem visszakövethetetlenül kiszakítják magukat a családi kötelékből, és csatlakoznak a helyi Bűnös Maradékhoz (amire késleltetve derül csak fény, jóllehet a lányok megjátszott eltávozását az erdőbéli iszkolás rövid snittje előrevetíti).

#### 4.

Az axis mundi – világtengely – térben és időben is összeköti az eseményeket, az itt-lét/máshol-lét, a jelenlét és a távollét idő- és térbeli alakzatait a tengely révén rendezni értelmezhető struktúrába. Ennek megfelelően a sorozat dramaturgiájának metaforája is. Az axis mundi gyakran heterotópiákban lelhető föl, miként Foucault utal rá a kertek

centrumában épített kutakkal. A világtengelyt nem ritkán terebélyes faként ábrázolják, amelynek szétterjedő gyökérzete az al(só)világba nyúlik, lombkoronája pedig a felső szférákba ér. A törzs, mely az e világi környezetet jelképezi, összeköti a szférákat. Mind a fa, mind a kút a vertikális kiterjedés szimbóluma. Kevin Garvey említett túlvilági kalandja egy titokzatos kúthoz vezet Jardinban, amelybe Pattyt és önmagát is bele kell vetnie, hogy tisztázza a személyisége mélyrétegeiben rejlő ellentmondásokat. Az álomszerű jelenetek csúcspontján a kút vizébe fojtja Pattyt, úgy végez vele, ahogy saját magával nem képes. A földrengés következtében beomló kútból kiássa magát, az elbeszélés valós helyszínén kiemelkedik a földből, ahová eltemették. A kút egyszerre az *id* és az e világ/túlvilág közti kapocs metaforája. Ez a transzcendens horizont azonban nem stabilizálható, mert sohasem tudni, mi valós az egész epizódot kitevő halál utáni cselekvéssorból, tekintve, hogy valamennyi mozzanat a tudattalan küzdelmeként fogható föl az elmét veszélyeztető kísértésekkel szemben, legyenek azok az életút traumái okozta utóregzések, vagy épp genetikai-biológiai determináció. Kevin tudattalanját a túlvilági hotelszobában a rosszul befogott televíziós jel penetrálja, a tévéadásban az apa jelenik meg. Sajátos módon e tévéadás/közvetítés az élet kódja. Kevin ugyanakkor nyolc órán keresztül holt. Az epizód ily módon fölkinálja a transzcendens felé való nyitás lehetőségét az axis mundi révén, de vissza is kanyarít a tudattalan/tudatos közti közlekedés pszichológiájához.

Természetesen így, ennek az eseménysornak a következményeként lesz Kevinből „könyv”. A harmadik évadban Matt atya Eve bátyjával, Michaellal közösen vág bele a Biblia upgrade-elésébe, azaz Kevin történetének lejegyzésébe. Elmondásuk szerint az akcióra azért van szükség, mert Kevin sztorijának lényege – hogy nem képes elhalálozni Jardinban, a csodák helyén – új alapokra helyezi a hit és a teológia alapjait. Ezek az új alapok az Eltávozás utáni idők emberi alapszerkezetét adják. A harmadik évad első epizódjának nyitójelenete a második évad első epizódjához hasonlóan flashbackkel indul. Ezúttal azonban nem a hódítások, sőt a történelem előtti idők elevenednek meg, hanem az új-, illetve a modern kor hajnala, amelynek vidéki közösségében felüti a fejét az Elragadattatás közeledtének babonája. A jelenet különössége, hogy a révületbe eső figurák nem szektát képeznek, hanem kitaszítatnak a societásból. A gyerekről ezúttal nem szándékosan vagy kényszerűen mond le az anya, hanem tiltás alá helyezik a kapcsolatot. Az apokalipszis – a várakozás – az e világ elfelejtését követeli, a világ józan fele pedig kiveti azokat, akik elfordítják e világról a tekintetüket, így lényegben egy válság-heterotopikus konstrukciót hoznak létre a közösségben. Michel Foucault a következőket írja erről:



A „primitívnek” nevezett társadalmakban van egy bizonyos heterotópia-forma, melyet válság-heterotópiának fogok nevezni. Ezek olyan, kivételezett, szakrális avagy tiltott helyek, melyek olyan egyének számára vannak fenntartva, akik a társadalommal vagy a szűkebb életterületet adó emberi környezettel való viszonyuk

alapján a válság állapotában vannak: a kamaszok, a szülő vagy menstruáló nők, az öregek, stb. [...] Ezek a válság-heterotópiák azonban eltűnnek, és helyükbe, úgy hiszem, olyan heterotópiák lépnek, melyeket nevezhetnénk deviancia-heterotópiáknak: olyan egyéneket helyeznek el itt, akiknek viselkedése az átlagostól, az elvárt normáktól eltérő, deviáns. Ilyenek a szanatóriumok, a pszichiátriai klinikák és persze a börtönök, de ide kell sorolnunk az öregek otthonát is, mely valamiképpen a válság-heterotópia és a deviancia-heterotópia határán helyezkedik el: az öregség végül is válság, de ugyanakkor deviancia is, lévén társadalmunkban, ahol a szabadidős tevékenység adja a normát, a tétlenség a deviancia egyik formája.

A mapletoni és jardini Bűnös Maradék részben hasonló válság-heterotopikus „hely”, részben viszont az Eltávozás szingularitásának és az apokaliptikus várakozás-állapotnak a nagyon is világi következménye, amennyiben például a hozzájárulásokból befolyt összegekből – az első évadban – fölvásárolják a Matt atya által irányított templomot. A szentség helyére az „élő emlékezet” erőszaka kerül.

A *Book of Kevin* címet viselő epizód a harmadik évadban annak tanulságaként szolgál, ahogyan az emlékezet írásos kultúrává, azaz domesztikált hagyományá, tehát történelemmé válik. A rítust és a közvetlen érintkezés formáit felkínáló élő emlékezetet fölváltja az írott történelem legitimációs gesztusa által kísért megértésvágy és interpretációs presszió. Emlékezet és felejtés dinamikája nemcsak a szereplehetőségek keltette lélektani rezonancia miatt játszik óriási szerepet – Kevin nem akarja elfogadni a rá rótt, poszt-teológiai Jézus-szerepet, mert a saját magával való küzdelemként tekint a közelmúlt történéseire, amelynek eredményeként a második évad zárlatában jelképesen és konkrétan is hazatérhet családjához –, hanem az Eltávozás utáni világ történeti szituáltóságában is. A Bűnös Maradék manővereinél és az első évad első részében az események gócpontjaként megjelölt emlékmű által föl szabadított konfliktusnál fontosabb annak kérdése, hogy mindezek milyen szerepet játszanak „élő emlékezet” és felejtés összejátékában: érzékelhetően olyan történelmi időt élünk, amelyben – Kevin Könyvének megírásával explicite is – az emlékezet szerepét átveszi az írott/lejegyzett történelem. „Helyei vannak az emlékezetnek, mivel nincs már valódi közege az emlékezetnek”, írja Pierre Nora. „A történelem és emlékezet szakításának egyik legkézzelfoghatóbb jele talán a történelem történetének kezdete, a historiográfiai tudat ébredése. [...] A historiográfiai törekvés születésével épp a történelem hajszolja önmagában azt, ami már nincs benne, s mivel felfedezi, hogy az emlékezet áldozata lett, a tőle való megszabadulásra törekszik.”

Ez a diszjunktív dinamika, amely emlékezet és a lejegyzett történelem materiális médiumai és archívumai közt észlelhető, jóval előbb artikulálódott Nietzschénél, aki a felejtés állati privilégiumát állította szembe a szenvedő ember felejtési képtelen, ezért a történelmet – különböző gyakorlatokban – hajszó sorsával. „Meg is kérde egyszer az ember az állatot: miért nem szólsz hozzám a boldogságodról, miért csak bámulsz rám? Az állat akar is felelni,

akarja mondani: onnan van ez, hogy mindig nyomban elfelejtem, amit mondani akartam – ekkor azonban ezt a választ is elfelejtette és hallgatott”. Az első évadban felavatott szobor az eltávozottak emlékére azért vált ki nemtetszést és tiltakozást a Bűnös Maradék tagjaiban, mert az emlékezés helye és módja idealizálja az eltávozottakat azzal, hogy hősként utal rájuk. Szent Wayne ölelésterápiája a szenvedésektől való megszabadítást ígér, de felejtést nem (Nora: „El fogom felejteni őket?” Wayne: „Soha.”), az emlékezés azonban a nietzschei értelemben a szenvedés alapja. A második évadban Eve és társai mintegy emlékeztetik Jardin közösségét az Eltávozás eseményének ismétlődésére, hogy aztán ezt az akciót a város stratégiai fontos pontjának elfoglalásába vezessék át, ahogy korábban Mapleton templomának elfoglalása a szentség kisajátítás / eltörlésének aktusa volt. A harmadik évadban Kevin apjának ausztráliai útja, a rituális dalvonalak fölfedezése és megidézése a végítélet elkerülése / elodázása érdekében a rítus fölélesztéseként, a rituális emlékezet aktivizálásaként jövő-irányú mozgást rajzol ki a domesztikált történelem emlékezetkultúrájával, azaz Kevin Könyvének lejegyzésével szemben, melynek tragikus következményei egy névegyezés miatt épp Ausztráliában követhetők nyomon.

## 5.

Említettük, hogy a világtengelyt gyakorta faként ábrázolják, amelynek gyökérzete és lombozata, valamint törzse összeköti a szférákat. Az axis mundi nem csupán a sorozat egyes évadait összekötő képi-retorikai ismétlések fő metaforája, de az emlékezet és felejtés, a létezésbe vettetés és kitaszítás, az élet elnyerése és továbbadása, az itt-lét és a máshol lét, a jelenlét és a távollét dinamikájának jelképe, tehát a *Leftovers* vezéralakzata. „A fa jó-érzése saját gyökerei fölött – írja Nietzsche –, az a boldogság, hogy nem merőben tetszőlegesnek és véletlennek tudjuk magunkat, hanem egy hosszú múltból sarjadt örökösnek, virágnak és gyümölcsnek, ami létezésünkre mentséggel, sőt igazolással szolgál – ez az, amit mostanában előszeretettel hívnak a voltaképpeni történeti érzéknek.” A hátrahagyottak életében bekövetkező integritásválságok számos okból fakadóan, de különösen az előd/utód kontinuitás megszakadásában vagy a folytathatatlanságban érhetők tetten, és e megszakíttottság áthidalása, a folytathatóság dilemmájának értelmes konstrukcióba helyezése a legfontosabb motivációk gyanánt tartják mozgásban a (még) itt-létet. A szereplőket ilyen-olyan módon befolyásoló múlt, illetőleg a Hirtelen Eltávozás singularitása, valamennyi esetben megrengetve a rendezett szerkezetek (család, otthon, hit, öröklés, munka) alapjait, az Eltávozás utáni időben és világban új alapokat kényszerít ki, hiszen a leszámolás, az emlékezet és a történelem eladdig nem látott válságba kerül. Az Eltávozás/Elragadtatás mint egyúttal a történelemből való kivettetés értelmezhetetlen eseménye ily módon a modernitás alapstruktúráit számolja föl. Az évadok közti kapcsolatot térben és időben kitágító flashbackek ezekenek a struktúráknak az ingatag előző rétegeit fölillantva tágítják egyetemessé e tapasztalatot.



A *Leftovers*nek persze pozitív feleletei vannak egy történelmen túli világ berendezkedési erőfeszítéseiből fakadó kvázi rendnélküliségnek, a rendezett szerkezetekben való hitet elveszített szisztémának a jövőjére nézvést. Bár isten világa továbbra sem lelhető föl, az Eltávozás politikai és társadalmi tekintetben sem eredményez teokratikus folytatást. A mozgás, a költözés, a közöttiség nyugvóponttal nem szolgáló ámenetiségének eltérő minőségei a korábbi rendezett struktúrákra való folyamatos és kérlelhetetlen rákérdezést kényszerítik ki, amelynek csúcspontja alighanem Matt atya párbeszéde (monológja) az ausztrál kompon a magát isten megtestesüléseként pozicionáló rejtélyes figurával. A hit és a teológia válságából következő, radikálisan mélyre hatoló gondolkodás és a megújulásért esdeklő eszmerendszer e köztességek kézzelfogható valóságában – egy komputon, az e világ és a mélylélektani túlvilág közti ingázás során, vagy mondjuk az állatok koordinálhatatlannak tetsző újfajta mozgásának/viselkedésének megértésében – *nyelvet* igyekszik teremteni a világban bekövetkezett törés, de az új világ számára is. Ebbéli törekvésében felejtést és emlékezetet egyaránt kiszolgáltatja a folytathatatlan hagyomány és a történelem konfliktusának: az emlékmű, a zarándokhellyé váló kisváros és a szentírás frissítése, az ausztrál rítus párhuzamos megidézése a nukleáris katasztrófával mind-mind e konfliktus kísérői.

A jelzett dilemmák átmeneti feloldásának egyik lélektani módszere a „behelyettesíthető halál”. Az első évadban Nora fölbérel egy Angel nevű prostituáltat, hogy az mellkason lölje, miközben a *Slayer Angel of Death* című dala szól. Eközben Nora golyóálló mellényt visel. Az időről időre végrehajtott ál-gyilkossági rituálé nemcsak imitálja a halálos kimenetelű bűncselekményt, hanem az erőszakos halált domesztikálja. Az *Angel of Death* a metálzene történetének egyik legismertebb dala, melynek Mengele doktor rémtetteiről szóló szövege a nyolcvanas évek második felében komoly feszültségeket is szított. Az emberi testtel való törvénytelen kísérletezés Nora esetében a halálvágy színpadi jelenetévé szelídül, egyúttal jelzi azt is, hogy az erőszak esztétikája – vagy ahogyan a *Slayer* egy másik dala hirdeti: „a halál gyönyörűsége, amit valamennyien csodálunk” – egymással homlokegyenest ellentétes terápiás vágyakat szül. Míg Szent Wayne az ölelés révén hiteti el, hogy gyógyítja az itt maradt testek fájdalomban közös szenvedését, addig a pisztoly-rituálé a test felé irányuló kontaktus erőszakában imitálja a létezésből való kitaszítást.

Nora végül egy kvázi-tudományos projektbe investál, amelynek segítségével – az ígéreték szerint – eljuthat oda, ahová az eltávozottak kerültek, így teljesülhet soha nem szűnő vágya felejtés és emlékezet nyugvóponttra nem jutó játékában, azaz találkozhat a családjával. A harmadik évad záróepizódja, amely a *Nora Könyve* (Book of Nora) címet viseli, Kevinével ellentétben apokrifnak tekinthető. Egyfelől senki nem írja, a sorozat viszi színre. Ily módon maga a széria lesz az apokrif iratok „szerzője” vagy „válogatója”. Másfelől az utolsó jelenet mindössze verbálisan közvetíti a másik világ tapasztalatát Nora monológja révén, de nem mutatja meg. A kizökkenő idő e szerint az elbeszélés

szerint mindkét világra érvényes, és mindkét világ ugyanazt az utat járta be az Eltávozás szingularitásával. Onnan nézve tehát nem az emberiség két százaléka távozott hirtelen, hanem kilencvennyolc százaléka. Minthogy azonban a sorozat zárójelenetében nincs olyan képi instancia, például párhuzamos montázs, amely legalább valamelyest hitelesítené a hősnő szavait, az általa mondottak „Nora Könyvének” apokrifitását erősítik meg, hozzáátéve, hogy megbízhatatlan mesélőről lévén szó, csupán Kevinen és a nézőn múlik, hitelt ad-e a szavainak, vagy elfogadja, hogy a történeteket elindító eseményre nincs, és soha nem is lesz kielégítő magyarázat, sem tudományos, sem teológiai.

A széria zárata a bizonytalanságban hagyott lehetséges válaszok ellenére pozitív végkimenetellel kecsegtet a páros öregkori jövőjére nézvést. A család e felől a vég felől szemlélve új támpontokat nyer. A hátrahagyottak egymásra irányuló fókuszja kell, hogy eltörölje az Eltávozás szingularitásának feloldhatatlan dilemmáit múlt és jelen egymásba fonódásában.

## Hivatkozások:

- Foucault, Michel: *Más terekről*, ford. Erhardt Miklós, online lásd ex index, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>
- Nietzsche, Friedrich: *A történelem hasznáról és káráról*, ford. Tatár György = Nietzsche, *Korszerűtlen elmélkedések*, Atlantisz, Budapest, 2004, 93–178.
- Nora, Pierre: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*, ford. K. Horváth Zsolt, Aetas 1999/3.
- Nora, Pierre: *Emlékezett és történelem között. Válogatott tanulmányok*, ford. K. Horváth Zsolt és mások, Napvilág, Budapest, 2010.
- Perrotta, Tom: *A hátrahagyottak*, ford. Szántó András, Geopen, Budapest, 2014. *The Leftovers*, St. Martin's Griffin, 2014.
- Szophoklész, *Antigoné*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre, online lásd a Magyar Elektronikus Könyvtárban: <https://mek.oszk.hu/00500/00501/00501.pdf>



# Apám, a szúnyog

Otthonról jöttek ki a magok. Mindent túléltek. Anyám a temetés után úgy döntött, eladja a házat, visszaköltözik a fővárosba. Meg kellett szabadulni apám dolgaitól. Hetek óta tombolt a kánikula. A takarítás előtt megebédeltünk, a ház szellős teraszán. Anyám a kertet nézte, sóhajtott, majd így szólt: „Kezdjünk hozzá”. Először a pincét ürítettük ki, ott porosodott az a doboz is, amelyből a magok előkerültek. Piramis alakban összeragasztott gyufáskatulyából állt, minden sorban eggyel kevesebb. Eszembe jutott a nap, amikor készítette. Barkót visel, trapéz farmert, én a szarvasbőr, kantáros rövidnadrágomban állok. Tollal írja a kis dobozokra a diódák, ellenállások jeleit, a Rádióamatőrt lapozgatja, mutat benne valamit. Pakolás közben azokra is rátaláltam. A spárgával összekötött évfolyamokat finom penész lepte, a papír foszladozott ujjaim között. Ahogy zuhant a kupacba, a meggyengült kötél elszakadt, a lapok szerterepültek. Halvány por emelkedett fel, csillogott a magyar nyárban, lassan tűnt el a nehéz, virágillattal teli levegőben. Halomban állt könyv, régi akta, fürdőköpeny, használt fogkefe. Fel kéne gyűjtani az egészszet, olyan lenne, mint egy halotti máglya. Szálltak a nyárpelyhek, lassan beterítették a kertet. A gyufapiramishoz érve meghallottam, valami csörög, magok kis tasakokban. Rajtuk felirat: „Piros marokkói chili”, „Sárga olasz paradicsom”, „Egyiptomi virág”. Külföldi utak emlékei. Az utcán ócskás bukkant fel, platóján rozsdás konyhai eszközök, törött játékok. Hagytuk, jöjjön, válogasson. A régi vasútmodelljeimet nézte. Éveken keresztül gyűjtöttük, építettünk hozzá terepasztalt, házi gyártású trafóval, ami a mozdonyokat hajtotta. A furgon elvitte mind.

Már megvolt a repülőjegy. Tudtuk, mindent képtelenség bedobozolni. A kazetták, naplók, fényképek mellé a kincsesdobozba bekerültek a magok is. A kicsomagolás után sokáig állt a polcon, nem volt rá idő. Forgalmas helyen dolgoztam, mosogatógéppel, a konyha eldugott részén. A nyelv rosszul ment, társaságnak gyakran tévedtek be apró bogarak. Felszálltak a sima falra, órákon át lehetett őket figyelni. Lassan megismertem a környék élővilágát, legyek, pókok, darazsak. A hátsó ajtót sokat tartottuk nyitva, ott surrantak ki cigizni a szakácsok, itt érkeztek új barátaim. Az egyik szombaton a gőzfelhőn át egy lószúnyog jelent meg. A zöld húslegyekkel érkezett, jellegzetes imbolygó mozgással csapkodott a plafonon. Apám az, gondoltam, meglátogatott ebben az alakban. Beszédbe elegyedtünk.



Ki gondolta volna, így látjuk viszont egymást, ő szúnyog, én itt mosogatok Angliában. Repkedett egy darabig, megpihent a sarokban. Dolgoztam tovább, néha felpillantva rá. Evőeszközök, üstök, kávéspoharak hatalmas kupacokban. Még mindig ott figyelt a falon. Mondtam neki, annyira azért nem rossz. A gyerekek tanulják a nyelvet, nekik más lesz. A gőz szivárványként ragyogott a szárnyán, egy vízszög mellett szántotta végig a fehér falat. A lábánál fogva, meg ne sérüljön, óvatosan kivettem a szabadba. Csak belesne a mosogatóba, vagy a lila fényel égő csapdába repülne. Az udvaron elröppent ujjaim közül, mint a papír zörgött, ahogy a fák közé repült. A konyhában türelmetlenül vártak, hétvégi hajtás, dupla műszak. A szúnyog a következő napokban többször visszatért. Hallgatott, én meséltem, tudod, apukám, az használ, ha valami szépre gondolok. Megesik, dél felé kell csak menni a konyhába, ketten vagyunk otthon, én és a feleségem. Gyerekek a suliban, tudod az is van, kettő. A függönyök behúzva, a nap átsüt a szöveten. A bőrünk egymáshoz ér, és a szemében meglátom azt a fényt, amitől megáll az idő. De sokszor annyira fáradt vagyok este itt, nem segít semmi sem. Mintha egy dalt dűnnyög-nék, úgy beszéltem a szúnyoghoz. Énekelni szabad, azért nem szólnak.



Az egyik héten előszedtük a hetek alatt összegyűjtögetett tejfölös dobozokat. Megtöltöttem az erdőből hozott földdel. Délután kezdődött csak a munka a konyhán, ráértünk. Az összes magot elültettük. Régiek, ki tudja hány évesek. Idővel eltűnik a csírázóképeség, lehet, egy se kel ki. Ment a fűtés, a radiátoron sorakozott egymás mellett több világ-rész. A gyerekeknek meghagytuk, óvatosan, ezek a nagypapa magjai. Meglátják, milyen szép lesz, kidugja fejét a sok kicsi növény, a két sziklevel kitért tenyerét emeli majd a nap felé. Párszor kiborították a földet, szerették volna megnézni a bácsit, akit csak fényképeken láttak. Végül kinőtt minden, sokat lehetett gondolni rájuk mosogatás közben. Az angol esőtől gyorsan fejlődtek, a kert is feléledt, mozgott minden élőlény. Akkor kellett volna gyanút fogni, de félálomban éltem, munka és otthon között ingázva.

Aznap nagy rendezvény volt a közeli irodaházban. A sok tányér szemmagasságban ingott, megannyi ferde torony. A mosogató eldugult a sok húsdarabtól, könyékig kotorászva lehetett leereszteni a lassan örvénylő vizet. Az ételmaradékok színes csíkokat húztak maguk után. Zártunk, éjfél elmúlt. Csak az utcára kiérve éreztem, hogy szabad vagyok, de még a lakásban is kísértett az érzés, árnyak követnek minden mozdulatomat ellenőrizve. Ha eleget iszom, biztos eltűnnek, dobogó szívvel mentem a növényeimhez. A kertet magas léckerítés határolta. A szél lengette a gyerekek hintáját, sütött a hold. Valami szokatlanul csillogott, mozgott a föld. A növények szárai törött csontként lógtak a cserepekből. Néhány tőből lerágott paprika feküdt a földön, kinyílt virágaik a félhomályban szürkén tátogtak. Mindenhol meztelencsigák másztak. A kerti székre ülve néztem a lakmározást, a csendben jól hallhatóan ropogtak a levelek. Egy hegyes végű bot simult a kezembe. A környék aludt, a szomszédok ablakaiban se égett fény, a holdat néha eltakarták a felhők. Odaléptem az elsőhöz, a bot magasba lendült, lesújtott. A puha test megremegett az éles szerszám alatt, a belső szervek kibuggyantak, fortyogva,



levet eresztve tekergőzött. Szabadulni próbált, de nem volt menekvés. A társai következtek, némi gyakorlat után egyetlen mozdulattal sikerült kettévágni őket. A még mozgókat kővel ütöttem agyon. Amikor elfogytak a növények körül, a félreeső helyeket néztem át. Végül a házas csigák kerültek sorra, a kerítés lécein halk roppanással törtek össze. A kert csatamező volt, hullák heverték mindenhol. Az égen denevérek cikáztak apróbb rovarokra vadászva. Feltűnt a szúnyog, a paprikák fölött körözött. Fáradt voltam, nyitottam még egy sört. Öntöttem neki is, tudod mit?, jövőre veszek angol magokat.

Somoskői Beáta

# Pontok

Félek ültömben hátat fordítani.  
Ezért. Legtöbbször gyermeknek  
érezem magam. Tavasz és nyár között.

A fény túlmutat rajtam. Árnyékok  
kódolt jelei pantomimot járnak.  
Száras porfelhő még nem jár.

A nappal úgy érzem, kis darabok  
válnak ki belőlem. A fénnel illan  
el bőrömnék egy nanométere.

Megzavar a varjak károgása.  
Túl panaszos, túl teli. Holott  
semmi káromló nincs benne.

Mintha nem a megfelelő  
időben szólalnék meg. Hamarosan  
június. A tücsök hangját várom.

Sötét ablakok szemben. Falak  
vénülő festményei hibásak.  
Hallani az elsuhanó hajókat.

Asztalnál éjszakázom. Mintha.  
Eleget adhatnék magamból.  
Tenyerem útjai egyre mélyülnek.



Kazsimér Soma

# Diplomáciai út

hogy a marfan-szindrómám  
miatt-e nem tudom  
de kortársaimhoz képest mindig  
is sokkal kisebb gondot okozott egy oktáv átérése  
saját koronázásomon is én orgonáltam  
amikor is főpapjaim mágikus praktikák segítségével  
népem számára is láthatóvá tették  
hogy magam vagyok a nap fia  
és az ókori egyesített egyiptom legjelentősebb  
uralkodójává koronáztak

apám széthi anyám tuja  
(más írásmód szerint mut-tuja)  
nemes család sarja arisztokrata növény  
testvéreim nem voltak  
őket kivésettem a karnaki templom  
családi relieféből

már uralkodásom első éveiben  
sokat gondoltam magam utánra  
ezért építettem meg abu-szimbelt és  
nyugat-thébában ramesszeumot  
teljes nevén évmilliók temploma  
uszermaatré-szetepenrének aki egyesül  
thébával ámon nyugat-thébai birtokán



a hosszú nevű még egyben van  
jól tartja magát a másik viszont  
az asszauni gát építéskor útban volt  
felette kezdtük el kialakítani a  
nasszer-tavat hogy féktelen  
vágyam oltárán is áldozhassak  
és én legyek e homokos ország első  
búvárfáraója

ötletemet viszont a műemlékvédelmi  
bizottság megvétózta  
ezért hogy arrébb építsük újra  
a templomot kockára vágtuk

nyolcvankilenc évesen vonultam  
vissza nekropoliszomba  
ezután már csak egyszer utaztam  
1974-ben párizsba és ahogy az ott szokás  
érvényes úti okmányt állítottak ki részemre ez alapján  
születésem időszámításuk előtt ezerháromszázhárom  
foglalkozásom halott király  
tehát ahogy illik érkezésemkor a reptéren  
dízsorsotűz fogadott  
kicsit elérzékenyültem tőle  
és szívem is megremegett a kanópuszban

Horváth Eve

Horváth Eve

# oroszulett

mindig megörvendek, ha a lírai  
éntől különbözöm, aki siet  
loholva élni, élvezni, ha zúg  
a szála, gyakran berúg, fiatal,  
fehér, heteró férfi, július elején,  
egy rendkívül meleg nap alkonyatán,  
lépett ki a multicégtől, mintha  
közönséges légy repült volna keresztül  
budapesten, kis komilfó bűnözésre  
készült, mert a boldog családok mind,  
legyen már vége a halálnak, mormolta  
maga elé, szőrös orrát pórázon vezette,  
a kuponnapon szövetkabátot vásárolt,  
bon enfant: tipikus plázakutya –  
harminc tetradrachmába  
se fájt.

# a fekete törölköző

pontgyűjtő-akcióban jutottunk hozzá  
sírt nyerített bűgött a kassza ahogy  
lejött az árból a kétezer valójában  
egész szettet vettünk több ütemben  
és amikor elköltöztem tőled a bordókat  
a zöldeket hátrahagytam csak ezt a feketét  
hoztam magammal esténként tépem  
cibálom néha beelég a kádba  
de hát ez: az Anyag melódiája

PRAE0109

Mátyás Győző

# A jövő krónikája

Talált könyv. Jaj, ne! Hát jobb nem jut eszébe? Lehet, hogy ezt fogják mondani. Persze lehet az is, hogy szenzáció lesz. Hogy lelkesen ünneplik majd a felfedezést. De jó esély van arra is, hogy húzni fogják a szájukat, gúnyos ajakbiggyesztés, lesajnáló tekintetek, sőt talán még megvető vigyor is. Hogy csak ennyire tellett. Nem képes valami eredeti fogással előrukkolni? A Rukkolán szerezte – dobják be esetleg a földszintes poént –, és most megpróbálja eladni originális ötletként. Tudta pontosan: lehet ez is a reakció, ha elmondja az igazat. Igazat? Nemrég hallotta a bon mot-t: igazság ma az, ha mindenki ugyanazt hazudja.



Akkor hajlítsuk úgy: a szintiszta valóság tényleg az, hogy Morvai Roland irodalomtörténész egy talált könyvet mutat majd be izgatottan a szűk szakmai közösségnek. Nem ő találta a könyvet, őt találták meg vele, pontosan azért, mert szakmáját tekintve egy Literaturhistoriker volt.

Nem túl népes baráti köréhez tartozott egy ügyvéd, kinek becsült mentora a neves vidéki jurista volt, még a régi iskola képviselője (kamarazene kétszer egy héten, önképzőkör vasárnap délután, bérlet a városi színházba, szóval, aki ma már nincs). És tényleg nincs, mert nemrég elhalálozott. Az özvegy megkérte Morvai ügyvéd barátját, segítene a sok hátramaradt holmit szanálni. Ahogy az a legendákban meg a fundált regényekben szokott előfordulni, a padláson ráleltek egy réges régi kéziratra, a barát ezt vitte el Morvai Rolandnak, mégiscsak az ő szakmája leporolni az ilyesmit. Az ügyvéd belelapozott, épp csak egy kósza benyomás erejéig, de így is elég bizarrnak találta a kéziratot, úgyhogy jobb, ha értő kezekbe helyezi, gondolta.

A lelet tulajdonképpen átmenet volt a könyv és a kézirat között, volt fedele keménypapírból, címlapja, de tintával írták tele a lapokat. Minden jel szerint ez az egy példány létezett belőle. Morvai Roland futólag belenézett, aztán feltette a polcára, és azon nyomban el is feledkezett róla. Miért, hát a képekkel nem ez van? A padláson talált, naplementét ábrázoló giccsel is mindenki azonnal rohan a becsüshöz és megesküszik, hogy minimum egy Czóbelre, de inkább Manet-ra lelt. Persze mindig kiderül, hogy csak mázsolmány. Ám az ügyvéd egyszer rákérdezett az „ásatás” során előkerült darab sorsára, Morvai levette a polcról, és ahogy figyelmesebben beleolvasott, majdnem hanyatt esett. Pontosabban: hanyatt is esett, csak a saját ágyára, puha paplanra.

A mű „A jövő krónikája” címet viselte. Tizenkilencedik századi nyelven íródott, ráadásul a szerző – túlzó választékosságra törekedve – mintha még irodalmiasította is volna a szöveget. De már az első fejezetben felettébb ismerős mai történet elbeszélésébe fogott. Morvai ilyen passzusokra lelt: „amidőn a zsarnokság fellegit a szabadság vihara elűzé országunk felül, a hatalomban támadott interregnum elfoglalhatása azonmód konszternációt okozta politikusaink körében. Így lőn, nem csudálkozására persze a látóknak, fait acompli, hogy kiütött közöttük a pártpolitikai viszketeg.”

Tanácsstalan volt, mi lehet ez. Valami játék volna? De hogy került ez a mű egy vidéki városban élő ügyvéd házának padlására? Odarejtették volna? És ki lehet a szerző? Morvai tudta, hogy gyászában rárontani az özvegyre otrombaság, de úgy érezte, nincs más választása. Hátha az asszonynak van valami sejtése a kézirat eredetéről. Barátjával felkeresték, de nem jutottak semmire. A ház nemzedékek óta az elhunyt családjának tulajdonában állt. Ettől még lehet ez is a talány része, irodalmi cselvetés, egy Osszián, mondta Morvai. Barátja mélán és értetlenül nézett rá. Morvai Roland egyike volt a hagyományos értelemben vett utolsó filozofoknak (nem volt rájuk túl nagy kereslet): alaposság, szövegszeretet, műveltség. Mintát vett. Megvizsgálta a szöveg stílusát, szerkezetét, a lexikát, az utalásrendszert, de nem akadt koridegen lapszusra. Kifejezetten élvezte a munkát, a régi időket idézte, amikor úgyszólván belebújhatott a textusokba, ízlelte a zamatukat, szövegváltozatokat vethetett össze. Mennyi délutánt pergetett el így, behúzódva a könyvtár mélyére, ahol a bal kettes asztalnál, ha kicsit nyújtózott ültében, a régi osztott ablakábla felső kockáin át éppen az ég öblítő kékjére látott. Nincs más hátra, magát a korpuszt kell analízisbe vinni. Ehhez azonban nem igazán volt kedve, tudta, nem kockázat nélküli a vállalkozás.

Radiokarbonos vizsgálatnak kellene alávetni a kéziratot, hogy megállapíthassák a papír korát és vegyelemezzék a tintát. Csak hát az ilyen tevékenységet végző alosztály a Propaganda Intézet alárendelésében működött, ahogy az Irodalmi Hivatal (ez volt a neve) szintén az Intézet része volt. Bár Morvai tisztában volt azzal is, ha esetleg odáig jutna a kaland, és publikálni akarná a talált könyvet, az Intézet megkerülhetetlen lenne. De bizonytalanság gomolygott még benne, halogatta a döntést. Úgy határozott, előbb megmutatja pár, még a régi professioval (agya ösztönösen az elnevezés e formáját hívta elő) eljegyzett kollégájának a kéziratot. Persze ki nem engedte volna a kezéből a kincset, csak bámulni és szelíden érinteni lehetett a könyvet. Felemás fogadtatásban részesült a csodakézirat. A kollégák tényleg őszintén meglepődtek, sőt némi lelkesedést is mutattak, hogy ilyesmi akadt Morvai kezébe, de megfogalmazták kételyeiket is. Mire Morvai Rolandnak eszébe jutott, hogy maga is arra számított: a kollégák esetleg nem veszik komolyan, és talán azt hiszik, ilyen ósdi trükkel akarja őket szórakoztatni. Talált könyv. Ugyan! Hányszor volt már ez. Megírta Eco, Cortázar, de már Cervantes is. Milorad Pavic meg még régebbre helyezi a mű megtalálásának idejét. Úgyhogy nem kellene ilyen lejáratott klisékkel fárasztani a tapasztalt kollégákat. Vagy teszteni

őket? Isten ments, mondta ijedten Morvai. Esetleg ő maga volna a szerző, vetette fel az egyik, mindig gyanakvó kolléga, kinek hasznára is vált ez a gyanakvás, mert ő leplezett már le hamisítványt. Szünetet kellett tartaniuk, mert a sörözőben, ahol beszélgettek, a közelükben vigadó asztaltársaságból hangláva tört elő, a helyiség teljes hosszanti falán vibráló gigaképernyőn nézték a meccset. Valaki gölt rúghatott. Szóval, ha Morvai a szerző, fodrozták tovább a feltevést a kollégák, ők természetesen értékelik, hogy ilyesmivel múlatja az időt, sőt egyenesen gratulálnak a formához. Irodalmi játék, álneves rejtőzködés, sőt régi korok palástjának magára öltése, de azért... ha esetleg a magabiztossága hiányzik, és így kívánja próbára tenni a tudós kollégákat, hát ilyen egyszerűen nem lehet őket megteveszteni. Mert az az igazság, hogy a szerzőnek még jócskán volna miben fejlődnie. Nézze csak ezt a szerkezetet, ez nem korhű, mutat rá egy sorra az egyik szakmabéli, vagy ez a szó: „mizerikordiális”, ez erőltetett, csinált, bök rá magabiztosan a Széchenyi által többször használt (vagyis korhű) jelzőre a másik. A többiek bólogattak, de azért érezhető volt a majdnem tiszteletbe hajló csodálkozás, hogy egy irodalomtörténész ilyen kalandra adta a fejét. Morvai elhárította a feltevést, ám miközben ki akart bújni a szerzőség alól, érzett némi hiú elégtételt, hogy ilyesmivel gyanúsították meg. Tulajdonképpen miért ne húzhatná magára a szerző gúnyját, most is szórakoztató volt strigulázni az irigységgel vegyes álmélgodás megnyilvánulásait. Persze, mint igazi filoszhoz méltatlan árulást, elhessegette „a vanitas eme kísértésit”. Meg aztán halványan motoszkált benne valami kétség is, hogy valóban „oly dicccsel kecsegtetne az, ha eme manuscriptum auctorának ennen magát jelölné”, folytatta magában a stíljátékot. Maga is csak félig olvasta még a könyvet, de ennyiből is érzekelte, hogy több szempontból is különleges opuszról van szó.

Tizenkilencedik századi nyelven az úgynevezett rendszerváltás, majd az azt követő idők történetét mesélte el az ismeretlen szerző. Műfaját tekintve valahol az esszéregény és a romantikus fabula között, átemelve valamennyit a moralitásjátékok hagyományáiból is. Az elbeszélés hiánytalanul leírta a közelmúlt eseményeit, a régi rendszerből az újba való átmenetet, egy világbirodalom összeomlását, a kerekasztal lovagjainak vívásait, tárgyyszerűen elevenítette meg a történéseket, a konfliktusokat, pontosan jellemezte a különböző politikai aktorokat, felrajzolta az ideológiai különbségeket, még a korhangulatot is tökéletesen visszaadta. Érdekes elem volt, hogy a mű többnyire beszélő neveket alkalmazott, az egyik elhunyt miniszterelnököt például Kürtösinek nevezte.

Morvai olykor el is ábrándozott azon, mit is csinált ő akkor, mikor a könyvben pertraktált események zajlottak. „A bérfuvarozó automobilok” sztrájkja idején például gyalog vágott át a Szabadságon, szinte lukat vájt a mellébe a szél, átfagyott minden porcikája, de melegítette belülről a szerelem, a kedveséhez igyekezett, átkelt volna gyalog a sivatagon is, hogy eljusson hozzá. És hol van már az a kedves, hol vannak azok az idők, hol a fiatalága? Na, az hiányzik, hogy körbenyálazzon az érzélgősség meg az önsajnálát, szakította félbe saját emlékezését Morvai.



A könyvben egyre több jel utalt arra, hogy az egykor lelkes forradalmi ifjak, a változás fáklavivői jól elfészkelnek a hatalomban, fokozatosan elárulják elveiket... „Kinövekedék imhol egy inkommenzurábilis vagyonnal és hatalommal rendelő oligarchia, kik immár intabulacionálisan is magukévá teendék országunkat, s nincs, ki kedvük akarózásinak megálljt parancsoljon. Őket a törvény porkolábjá elkerüli, nékik a közhalandóra mondott regulák csak nevetnivaló árkusok.” Morvai némileg zavarba is jött e sorok olvastán, de hát még csak a kézirat alig több mint felénél tartott. A mű tele volt zsúfolva eszmefuttatásokkal, okoskodásokkal, sőt politikai traktátusokkal, viszont ellentépként regényesítve volt egy szerelmi szállal. Morvai Roland, ha ilyesmibe ütközött, mindig exhumálta a magában mélyre elásott naiv olvasót, aki igenis képes meghatódni, ha a szerelem felragyog a lapok között, és természetesen azonnal a saját szerencsétlen szerelmeire asszociált.

A regény egy kis pseudo Romeó és Júlia-effektussal is meg volt bolondítva. A főhős valaha maga is tagja volt az ifjak csapatának, de ő hű maradt egykori önmagához, ki nek vezérelve mindenkor, hogy „responsibilis sáfárja legyen a nép akaratának, és ezért szembeszáll az oppressio és a crudelitas minden formájával.” Természetesen szabadság és szerelem irányítja az ő lépteit, és beleszeret egy nála jóval fiatalabb lányba („oly epekedőn tekintte a lány nádszál figurájára, hogy féltő volt, az olthatatlan szerelem vulkánja fogja inflammo borítani mindkettejüket”). Ámde a lány szülei az uralkodó klán tagjai: panamák jól tartott kosztosai, törvényszegés haszonbérloői. Igazi vadromantikus szcéna, a szerelmesek útjába szinte sziklaként gördült egyfelől „az eltérő kor táplálta passio különbsége”, másfelől meg a családok által vallott „politikai conceptiok végzetes ellentéte”.

Na ebből még komoly gócok lesznek, jósolta Morvai Roland irodalomtörténész, de mielőtt a történet további elágazásai nyomába eredt volna, jobban izgatta kideríteni, hogy a mű valóban lehet-e vagy százötven esztendő. Némi utolsó fejkavarás után rászánta magát, és elvitte a kéziratot az Intézetbe. De kikötötte, csak az első fejezetet mutatta meg. Kicsit tartott attól, mi lesz, hogy a Hivatallal szemben ő, úgymond, követeléseket támaszt, de némi meglepetésre engedékenyek voltak, érdekelte őket a különleges lelet. Végig strázsálta a műveletet, szinte az agyában kattogott a gép, ahogy virtuális rétegfúrásokat végzett az „anyagon”. Morvai pontosan tudta, hogy másolatot is készítenek „A jövő krónikája” első fejezetéről, de tulajdonképpen nem bánta. Még talán segítséget is remélhet a további kutatáshoz, hivatalos engedélyek, anyagi támogatás, csak könnyebb lenne a munka.

Az Intézet reszortosa hamarosan értesítést küldött (amit muszáj volt parancsnak érteni), hol és mikor várják Morvait audienciára a Hivatalban.

Morvai Roland egy éjszaka alatt befejezte a könyvet és szorongásai az évig nőttek. A mű ugyanis plasztikus módon ábrázolta azt a folyamatot, ahogyan az egykori progresszív ifjak, ahol lehetett, kopaszra gallyazták a szabadság fáját, és gyakorlatilag kiépítettek egy ahhoz hasonló rendszert, ami ellen egykor küzdöttek. Az eseménytörténet ábrázolása

továbbra is kísértetiesen hiteles volt. Érzékletesen jelenítette meg például a szerző a „Re-constitutio” beiktatása körüli eseményeket vagy az arénaépítési lázat. Ez nem lesz fáklásmenet habos tortával a tetején, gondolta mindjárt Morvai. A kétségbeesés és a kilátástalanság unszolására (hátha effektus!) részletesen elpróbálta otthon a variációkat, hogy mit mond majd az Intézet hivatalossága előtt. De nem volt szükség a begyakorolt fogásokra, nyugalom, béke és intellektuális látszatkeringőzés jellemezte a meghallgatást. Az aránytalan téglalap (értsd: kolbász) formájú irodában az asztal mögött kirajzolódó alak olyan benyomást keltett, mintha odavetítették volna, semmi húsvérszerű nem volt benne. A szemei akár az üveggolyók, amiket távvezérléssel forgatnak. A zakóján volt egy amorf pecsét (üzemi étkezde?), valahogy ettől emberszabásúnak tűnt. A hivatalnok monoton hangon azt mondta: a legalaposabb vizsgálat után arra a következtetésre jutottak, hogy az összes lehetséges paramétert alapul véve a kézirat minden kétséget kizárón a XIX. század közepéről származik. 1840 és 1855 között keletkezhetett. Azt természetesen nem tudták kideríteni, ki lehet a szerzője. De hát ez sokkal inkább tartozik Morvai Roland kompetenciájába, kaffogja a figura az asztal mögött. Ki fogják adni, ez a döntés. Mutatóban pedig közlik az első fejezetet.



Morvai krákogott, hümmögött, torkát köszörülte. Pedig még rosszabb is lett a helyzet. Maga fogja írni az utószót, mutatott Morvaira lézerceruzájával az intézeti csinovnyik.

Morvai Roland nem emlékezett, hogyan támolygott ki az épületből, csak arra, hogy a trópusi hőségben is didergett, a pórusaiban lerakódott a félelem zúzmarája. „Szóval tényleg csak az első fejezetet ismerik. Még.” Morvai Roland viszont olvasta a könyv folytatását is, amelyben a főhős „leleplezi a hatalom minden abusúsát”, és bár „mindig is tartózkoda mind az elmállasztó fásultságtól, mind a rianó túlhabzástól, de az idők lassú folyásával egyetemben arra a coclusiona jutott, hogy a helyzet a tarthatatlannál is túrheterlenebb, mert a nép sanyargatásnak és úriszékeknek áldozatja, kizárva a polgári szabadság minden malasztáiból, a föld, melyre véres verejtékét hullatja, nem néki terem; csak arra tartják őt urai, hogy robotozzon és dézmát adjon.” És e hős „az ilyes felháborító contradictiot nem tűrheti”. Azt pedig főként nem, hogy „a hatalom abban a hiszemben gyakoroljon vexatiot a népen, hogy a szabadság most már mindörökké szinekválva leend”.

Morvai válságülést hívott össze a lakásán.

Mikor megérkeztek szakértő kollégái, szinte bunkert csinált az otthonából, még a fényt is kiparancsolta az ablakokon kívülre. Pedig tudhatta volna, hogy azokat képtelen volna kívül tartani, akiket a legjobban akart. Mikor elmondta a többieknek, miről is van szó, ijedt hallgatás, zavart köhécselés volt a válasz. Pláne, amikor Morvai körbeadta az előre kimásolt szemelvényeket, amelyeket a könyv végéről választott. Láthatták a kollégák saját szemükkel, hogy a főhős – „aki már daliás habitusával is a férfinem nagyobb dicsét jelentette, nem beszélve arról, hogy a bátorságnak, értelemnek s a sensus moralisnak mely nagysága lakozott benne” – miként válik az áruló hatalmasok egyre

fékezhetetlenebb ellenfelévé. És ezt a fonalat a szerző, ha nem is mesterien, de nem is ügyetlenül egybesodorta a szerelmi szállal. Az aggódó kedves hiába próbálja a szerelem pajzsával védeni kettejük kapcsolatát, nem tudja megakadályozni, hogy a főhős harcba induljon. „Hiába hűtötte szerelme odaadásával lobbanni kész haragját az ő kedvese, hiába csitította a sok szörnyű iniuria felett háborgó kedélyét, visszatartani nem tudá.” „A nemes férfiú megfújta a revolutio harsonáját, mert ki nem akarja a szolgaságnak jármát viselni, ki nem akar hontalan vándor koldussá lenni, kinek szívében a becsületnek, a hazafiságnak csak parazsa is pislákol, nem akarja, hogy utódai szégyenkezve emlegessék a nevét: az *fel fog kelni* isten és a haza nevében a rablókat, tolvajokat semmivé tenni.”

A szaktársak körbe-körbe adogatták a másolatot, már a negyedik körnél járhattak, mintha ettől megokosodnának, de semmit nem tudtak kinyögni, csak a riadalom táncolt a tekintetükben.

Hát igen, az a végkifejlet.

Amilyen gyorsan teheték, dezertáltak, és anélkül, hogy bármiféle tanáccsal szolgáltak volna, magára hagyták Morvait a felfedezésével együtt. Hát kellett neki a telhetetlen filoszt játszani. Itt a jutalma.

Morvai is tudta, hogy nehéz idők jöhetnek rá. Várta, hogy hívassák vagy küldjenek érte.

De jó ideig nem történt semmi. Nem publikálták a könyv első fejezetét sem, noha ezt ígérték.

Aztán egyszer, amikor Morvai Roland szinte úgy érezte, végre betakarozik a múlt idők élvezeteinek lágy paplanával, kényelmes otthoni ruhában a kanapén terpeszkedve régi kedvenc írójának regényébe mélyedt, mintha csak a padló réseiből pattant volna elő, ott állt a szoba közepén a hivatalnok az Intézetből. Robotszerűen csavargatta fejét, mint aki ismerkedik a számára teljesen idegen környezettel. Az asztalhoz lépett, ledobta a kezében tartott csomagot.

Morvait nem lepte meg, hogy másolatot készítettek a műről, pedig igyekezett otthona legtítkosabb helyére eldugni. Ezek előtt persze nincs akadály. „Egy napja van, hogy elolvassa” – hangzott a robohang, és a figura már ott sem volt.

Morvai Roland nekifogott az olvasásnak, és aztán a fejét fogta kis idő elteltével. Amit a kezében tartott egy, az eredeti mű szellemétől teljesen idegen, a történeteket, eseményeket gátlástalanul meghamisító, stílusficamoktól hemzsegő, dilettáns átirat volt. „Felmenné az fényes égtest, de csak azért, hogy reásüthesse sugarának égböve (sic! nyögött fel Morvai) minden kormányosok legnagyobb példányára, ki fényes és szép volt, mint a várandós jövő” – ilyen sorokra lelt a kínrománban. Amelyik azt regélte el, hogy ezek az egykori fiatalok minden rosszat legyőzve (itt külön, hangsúlyosan kitértek a gonosz belső ellenség leverésére) minden világok legjobbját teremtették meg, és most valójában egy összkomfortos Kánaánban élünk. A stílus még árulkodóbb volt: némely, a fiatal társaság kezdeti diadalmenetét idéző passzust meghagytak eredeti formájában, a többi valaki

vagy valakik az aktuális kívánalmakhoz igazítva átírták. Törekedtek ugyan a korhű nyelv imitációjára, az eredmény azonban a stílus iránti tökéletes érzéketlenségről tanúskodott.

Mi is tudjuk, hogy vacak, mondta másnap Morvai kedvenc fotelében elterpeszkedve a hivatalnok. Úgyhogy magának, mutatott szikáran Morvaira, két lehetősége van. De szigorúan csak ez a kettő.

1. Morvai Roland naphosszat körmölt. Mint a kódexmásoló. De az ő munkája azért kívánt legalább némi fékezett fantáziaműködést. Át kellett javítania „A jövő krónikája” című opuszt. Külön erre a célra kapott egy irodát, kicsit levegőtlen, sötét helyiség volt (ó, azok a könyvtári napok az ég öblítő kékjével!), de azért dolgozni lehetett benne. Eleinte vehemensen szabadkozott, hogy ő ugyan szakértője a régi szövegeknek, de nem író, nem stílusbűvész. Ám nyomatékkal az értésére adták, jobban teszi, ha mielőbb neki-lát a munkának. „Örülhetne, hogy végre hasznát veszi ennek a maga, hogyismondjam, érdekes tudományának. Irodalomtörténész, hm...” – harrantotta hangjában nem kevés lekicsinyléssel a hivatalnok. Morvai Roland nem volt gyáva ember, de hős se akart lenni, úgyhogy a saját érdekében nekifogott egyelni „A jövő krónikája” stílusát. A tartalomhoz értelemszerűen nem nyúlhatott. Felkelt a nap – írta ahelyett, hogy „Felmenende az fényes égitest”.

2. Morvai Roland tulajdonképpen élvezte a békét és a nyugalmat. Amihez azáltal jutott, hogy nemet mondott. Nem volt gyáva ember, de hős se akart lenni, most azonban a szakmai önérzet felhorgadt benne. Azt mondta, őt nem érdekli az urak politikai rablólultija, ez szakmai etika kérdése. Szöveget nem hamisítunk. Ő egy vesszőt nem hajlandó javítani „A jövő krónikájában”. A kéziratot nyilván megsemmisítették. Mielőtt Morvai Rolandot bezsuppolták volna ebbe az elemgyógyintézetbe, a hivatalnok hosszan forgatta a távvezérelhető szemeit és azt mondta: „az a kézirat sohasem létezett”. Azóta hosszú idő telt el. Néha Morvai Roland is arra gondol magában, hogy egy tizenkilencedik században íródott könyv, ami a mi korunkról szól, ilyesmi nyilván csak egy zavart elme képzelgése lehet.



Janáky Marianna

# Ezüst ruha és a könyv

(Krimi-pantomim)

Janáky Marianna

*(Átlagosan berendezett dolgozószoba reggel. A nap besütne, de a redőny le van húzva. Egy hatvan körüli nő ül a számítógépnél, körülötte az íróasztalon rengeteg könyv, a földön is. Gépel. Csengetnek. Gépel tovább. Újra csengetnek. Feláll, pantomimszerű mozdulatokkal kimegy a bejárati ajtóhoz. Fekete balerinacipőt és földig érő, ezüst selyemruhát visel. Két rendőr áll az ajtóban. Nem hallatszik, amit a rendőrök mondanak.)*

Nő: Igen. Igen. *(csönd)* Igen, de mindjárt jövök, csak hozom a táskám. Átöltözhettek?  
Egyik rendőr: Semmi szükség rá.

*(A hatvanas nő elindul a szoba felé, a rendőrök követik.)*

Nő: Mi lesz a kéziratommal, a könyveimmel? *(Beletesz a táskájába egy könyvet és egy vastag mappát.)*

*(Egy kisvárosi utca a színen. A délelőtti nap megcsillan a hatvanas nő arcán, aki egyszerű, de divatos ruhában áll egy könyvesbolt kirakata előtt. Az üveg keresztben el van repedve.)*

Nő: Ismerősnek tűnik a borító, de a szerző neve nem. Gyönyörű szép!

*(Tétovázik kicsit, majd pantomimszerű mozdulatokkal bemegy a boltba. Rögtön a bejárat mellett egy pulton meglátja a könyvet, amit a kirakatban látott.)*

Eladó: Segíthetek?

Nő: Köszönöm, már megtaláltam.

*(Kezébe veszi a kötetet, összerezdül, remeg a keze.)*

PRAE0117

Eladó: Nyugodtan olvasson bele! Nagyon kedvelik az olvasók. Ma is eladtunk már hármat.

*(A hatvanas nő hálószobája. Óracsörgés. Felkel, kispárnája mellől felvesz egy könyvet, magához öleli, és álmosan kimegy a konyhába. Kávét készít be, közben lapozgatja a könyvet. A kávéfőző sístereg, a nő valakit felhív a mobilján.)*

Nő: Bocs, drágám, hogy ilyen korán, de megtaláltam! Csodálatos *(végigsimítja a könyv fedelét)* még hozzáérni is. Mintha villamos áram...

Barátnő: Könyv vagy férfi?

Nő: Hát könyv! Találkozunk este? De munka után még előtte megpróbálok venni kettőt.

*(Egy másik könyvesbolt a színtéren. A hatvanas nő szatyrában van már két könyv.)*



Másik eladó: Sajnos csak ez az egy példányunk van.

Nő: Szeretném, ha rendelne nekem hármat. Ajándék lesz. Holnapután jöhetnek érte?

Másik eladó: Holnap már itt lesz, délután nyugodtan jöhet!

*(A hatvanas nő a nappalijában ül, olvas, majd lefekszik, olvas, ül, olvas, majd újra visszafekszik a kanapéra. Visszalapoz, olvas, végül feláll, és a könyvespolcain pakolni kezd pantomimezve. Kezébe veszi az újonnan megvásárolt köteteket, mindet kinyitja egymás után, és borítójukkal kifelé felteszi a polcokra. Eltakarja velük a régi könyveit.)*

Nő: Delfines tapéta. *(Mosolyog, megsimogatja a kötetek fedelét, majd átmegy a dolgozószobába, leül a számítógépéhez, és gépelni kezd.)*

*(A hatvanas nő konyhája pár nap múlva reggel. Meghámoz egy banánt, tálkába önt egy kis tejet, és zabpelyhet kanalaz bele. Eszik, majd hirtelen feláll. Pantomimszerű mozdulatokkal pakolni kezd, eltesz a polcokról mindent: sót, paprikát, cukrot, fűszereket, és borítójukkal kifelé köteteket állít a helyükre, bemegy a dolgozószobába, és gépelni kezd. Gépel, gépel, mellette egy kötet, láthatóan azt másolja, aztán gyorsan kezébe veszi a mobilt.)*

Nő: Karcsi, bocs, ma se tudok bemenni. Most meg félóránként megyek oda, ahová a király is gyalog jár.

Iskolaigazgató: Rendben, majd szólj, hogy holnap tudsz-e jönni!

*(A hatvanas nő gépel tovább. Csengetés. Gépel tovább. Újra csengetnek. Pantomimezve kimegy a bejárati ajtóhoz.)*

Nő: 24.990?

Futár: Igen. Vagy tíz könyv. *(Mosolyog)* Itt írja alá! Köszönöm, szép napot!

*(Az ajtóban hirtelen megjelenik egy újabb futár.)*

Másik futár: Én is hoztam csomagot. *(Mosolyog)*

Nő: Pestről a ruhákat?

Másik futár: Igen, azt hiszem.

*(Egy kicsi de szép, fekete-fehér csempés fürdőszoba a színen. A hatvanas nő vetkőzik. Azt az ezüst ruhát veszi fel, amiben a mű elején elvitték a rendőrök, majd rendezkedni kezd. Delfines könyv kerül a fürdőszobában is a polcokra. Csöng a mobilja.)*

A lánya: Szia anya! Hogy vagy? Rég nem jelentkezél.

Nő: Minden rendben. Ti hogy vagytok?

A lánya: Sok a munka, a gyerekek, Áron mindig külföldön, de azért minden ok.

Nő: Szólj, ha valamiben segíthetek!

A lánya: Nem, köszi. De épp ezt akartam én is mondani!

*(A hatvanas nő hálószobája. Először a fény a huszonnégy könyvből álló éjjeli szekrényre vetül. Rajta egy vizespohár papírtörölközőn. A nő ezüst ruhában, fekete balerinacipőben a francia-ágy körül pantomimez, majd átöltözik ezüst öltönybe, férfi parókát vesz fel, és ráfekszik az ágyra, a kisimított, ezüst flitteres ruhára.)*

*(A hatvanas nő vasal a nappaliban. A reggel az utcán maradt. A vasalódeszkán konyhai papírtörölkők között egy regényborító lapja.)*

Nő: A rohadt életbe, felpuklisodott a delfinnő szeme! Istenem, két napig nem iszom egyetlen egy korty vizet se!

*(A hatvanas nő befejezi a vasalást. Pantomimezve bemegy a dolgozószobába, leül a számítógéphez, és gépelni kezd. Fölötte a kivetítőn látjuk, amit ír: „Tisztelt Írónő! Pár hete olvastam a Delfinnő című regényét. Soha nem éreztem ennyire közel magamhoz egy regényt! Csodálatos a regénye! Varázslatos a történet, a stílusa káprázatos. Megtenné, hogy dedikálja? Megvettem, elküldeném a címére. A nevemre dedikálva visszaküldené? Ön és a gyermekei is nagyon szépek! Boldog lehet. Tisztelettel. MM” Csöng a mobilja.)*

Barátnő: Hogy vagy? Megint nem mentél dolgozni?

Nő: De, csak legfeljebb kicsit kések!

Barátnő: Akkor rendben. De sajnos holnap nem tudok mégse felmenni. Tudod, az unokák, apa, meg minden.

*(Újra cseng a hatvanas nő mobilja.)*

Nő: Jaj, bocs! Sajnos táppénzre kell mennem. Valami vírus.

Iskolaigazgató: Remélem, minden rendben lesz, és jössz hamarosan! Majd hívj!

*(A hatvanas nő felveszi az ezüst ruhát, majd leül és gépel. A kivetítőn ismét olvasható, amit ír: „Látom, hogy olvasta soraim. Talán nem bízik bennem? Lehet, van oka rá. Akkor majd dedikáltatom a kötetet, ha egyszer személyesen találkozunk! Szívesen meghívnanék a könyvtárba kötetbemutatóra. Üdvözlettel. MM”*

*A kivetítőn hamarosan látjuk a messengeres választ, a hatvanas nő hangosan olvassa: „Nem a bizalmatlansággal van a baj, borzalmasan rossz válaszoló vagyok, kérem, ne vegye magára. Köszönöm a kedves megkeresést, és szívesen dedikálom a kötetét, és vissza is küldöm. De a férjem munkahelyére postázza! A meghívást előre is köszönöm! Szép napot!”*  
*Majd újra.)*



Nő: Kötetét. Kötetét. Igen, az enyém! Hát persze, hogy az enyém!

*(Pár hét múlva egy reggel a hatvanas nő megint a dolgozószobájában gépel. Vagy nincs is reggel? Ki tudja? A delfines kosztüm izzadt, a nyomtatóból fotók bukkannak ki. A nő feláll, pantomimezve minden képet kitesz a lakás falaira és a polcokra – a régi díszeket előtte leszedve –, majd végigsimogatja gyengéden a lakásban mindenhol, a polcokon lévő regényborítókat. Mobilhang.)*

Barátnő: Hogy vagy? Minden rendben? Ugye ma este lesz a könyvbemutató?

Nő: Igen, igen. Hatkor. Kösz, hogy hívtál! Nagyon izgulok. Várlak!

Barátnő: Bocs, nem tudok menni. Annyi minden van, de szurkolok, drágám!

*(Kisvárosi könyvtár irodája. A hatvanas nő egyedül van bent. A plafontól a földig érő ablakok áteresztik az utca esti fényeit. Felemeli a tálcáról a poharat, és beleszór valamit, közben a kivetítőn látjuk, hogy kint a könyvtár előtt a nyár esti napsütésben a tévé riporter egy nővel beszélget, de nem látszik egyikük se tisztán, és azok se, akik mellettük állnak, és csak egy-két szó hallatszik: megkérdezzük, köszönjük, hányadik, ironia, élet, nagyon, díjat, miről, csodás, kik, terveim, a könyvtárigazgató is.)*

*(A hatvanas nő lakása félhomályban. Levetkőzik a fürdőszobában, felveszi az ezüst ruhát, pantomimezve járkal percekig a nappaliban a könyvek között, megsimogatja a fali díszeket, utána „könyvtapétáit” a lakás polcain mindenhol, végül bemegy a dolgozószobába, közben mintha embereket kerülgetne bólogatva, mosolyogva köszön, „jó estét, örülök, mindjárt” ismételteti, majd leül az íróasztalhoz.)*



Nő: Még hallottam a mentőt, amikor elvitték, de már semmi baj. *(Felnéz, és mintha rámosolyogna valakire.)* Kinek dedikálhatom? *(Hamarosan ismét felnéz, pantomimezve mutogat, mintha valakihez beszélne.)* Örülök, hogy eljött! Igen. Persze! Tetszett? Nagyon örülök! Köszönöm, és jövőre jön az új kötetem!

Sipos Tamás

# Hamis tavasz

Az újjászületéssel kezdődik. A hajnali  
madárcsicsergéssel, a Zalában virágzó repcével.  
Közben a világ többi részén pálmafák fagyott  
leguánokat ráznak le magukról, barlangok  
repülőkutyákat sütnek, északon gleccsereket,  
délen szirteket temetnek. Megfeledkezünk a télről.  
Akárcsak környezetünk. Befűtünk, ameddig van  
mivel, de körülöttünk a madarak megfagynak,  
mert átverte őket a lábhoz idomított természetünk.  
Láng alakú ma a naplemente. Egész Szibéria  
ég benne, amint levesszük a szemünket róla,  
kihagy foltokban. Álmunkban már felvételtől szól  
a reggeli madárcsicsergés.

# Vers a költészet ellen

*“A vers ijesztő méreteket öltött, nem mi irányítjuk, hanem ő irányít bennünket. A Költők pedig rabok: mondhatnók, a költő az a lény, aki nem fejezheti ki magát, mert a Verset kell kifejeznie.”*

Witold Gombrowicz (Költők ellen)

A líra árfolyama a béka segge alatt. Nem lesz itt béke egyhamar, ha már költőink is megtébolyultak. Az egyik hol bundában, hol szinte meztelenül masírozik a költészet fontossága mellett. Egy másik csak gleccserekről, hófödte tájakról hajlandó írni, egy harmadik pedig halottak álarca mögé rejti egóját. A rímkényszer szerint élük az életüket, és azon gondolkodnak, milyen íze lehet a hódnak, amiből újra elszabadult a bubópestis. Virágzik a kartellköltészet, tombol a metaforabűnözés. Bármire hajlandó ez a díszes csöcselék egy valamirevaló jó sorért. Pedig a kultúrából nem lesz szalonna. Élő embernek ilyesmire nincs ideje. Halottakkal meg minek versengeni? De megértem, ellentmondásosnak kell lenni: vaktölténytől is rémültek már halálra.

## A Prae Kiadó könyvei

- Andrónyi Gabriella: My Hungarian Cookbook (2019)  
Cserhári Éva: A Sellő titka. A K.É.Z első esete (2019)  
Csutak Gabi: Csenedélet sárkánnyal (2017)  
Deres Kornélia: Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás (2016)  
Fekete I. Alfonz: A mosolygó zsonglőr (2016)  
Fekete Richárd: Bányaaidó (2015)  
Gál Ferenc: Az élet sűrűjében (2015)  
Görömbölyi Dávid: Haverok, buli, Buddha (2019)  
Görömbölyi Dávid: Diplomata-útlevéllel a hátizsákban (2015)  
H. Nagy Péter: Alternatívák. A popkultúra kapcsolatrendszerei (2016)  
Hallgatás. Poétika, politika, performativitás (szerk. Fodor Péter – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor) (2019)  
Horváth Benji: Az amnézia útja (2016)  
Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mária: A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni (2019)  
Ilyas Tamás: Hipnózis (2015)  
Kele Fodor Ákos: Echolália (2017)  
L. Varga Péter: Más tartományok. Változatok fiktv és valós terekre (2019)  
Lapis József: Líra 2.0. Közelítések a kortárs magyar költészethez (2015)  
Lázár Bence András: Kezdődjön ezzel! (2015)  
Lesi Zoltán: Magasugrás (2019)  
Mészöly Ágnes: Rókkabérc, haláltúra (2018)  
Mohácsi János – Mohácsi István: Múltépítés, avagy meghalni könnyű, elni nehéz (2018)  
Mohai V. Lajos: Rózsa utca, retrospektív (2017)  
Molnár T. Eszter: A számozottak (2016)
- Molnár T. Eszter: Szabadesés (2017)  
Molnár T. Eszter: Teréz vagy a test emlékezete (2019)  
Nagy Kata: Inkognitóablak (2016)  
„Nincs vége. Ez a befejezés.” Tanulmányok Esterházy Péterről (szerk. Lőrincz Csongor – L. Varga Péter – Palkó Gábor) (2019)  
Nyerges Gábor Ádám: Berendezkedés (2018)  
„Örök véget és örök kezdetet.” Tanulmányok Szabó Lőrincről (szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár-Szabó Zoltán – L. Varga Péter – Palkó Gábor) (2019)  
P. Horváth Tamás: A Zsolnay (2019)  
P. Horváth Tamás: Tündérváros – Zsolnay Miklós titkos élete (2015)  
Papp-Zakor Ilka: Angyalvacsoara (2015)  
Pintér Tibor: A harmónia tébolya (2019)  
R 25. a rendszerváltás után született generáció (szerk. Áfra János) (2015)  
Reaktiv. Kísérleti drámaantológia (szerk. Deres Kornélia – Herczog Noémi) (2017)  
Szabó Attila: A valós színterei. Színház, közösség, műtfeldolgozás (2019)  
Színház és társadalom (szerk. Deres Kornélia – Herczog Noémi) (2018)  
Tolvaj Zoltán: Fantomiker (2019)  
Toroczky András: A labirintusból haza (2015)  
Turbuly Lilla: Alkonykapcsoló (2018)  
Turi Márton: Rejtekkutak a pusztaságban. Írások a huszadik századi és kortárs orosz irodalomról (2016)  
Turista és zarándok. Esszék és tanulmányok Kemény Istvánról (szerk. Balajthy Ágnes – Borsik Miklós) (2016)  
Urbán Ákos: Egy helyben (2015)  
Zemlényi Attila: Csonthéj (2019)

## Eddigi számaink

1999. 1-2. sci-fi	2007. 1. Hífel-e ifient?	2013. 1. Vagány históriák 2. – Költők szeretteikkel
2000. 1-2. (poszt)apokalipszis	2007. 2. biológiai sci-fi	2013. 2. Hans Ulrich Gumbrecht
2000. 3-4. Peter Greenaway	2007. 3. őszi zavarások 2006	2013. 3. Hans Ulrich Gumbrecht 2.
2001. 1-2. cyberpunk	2007. 4. Vámpirizmus	2013. 4. (cím nélkül)
2001. 3-4. számítógép	2008. 1. Kocsmák	2014. 1. JAK-tábor Szigligeten
2002. 1-2. média	2008. 2. Mémek	2014. 2. Fénypecázás
2003. 1. fantasy	2008. 3. Kortárs magyar költészet	2014. 3. Popkult
2003. 2. varázslat	2008. 4. Szentkuthy	2014. 4. Friedrich Kitzler
2003. 3. édes anyanyelvünk Weöres Sándor	2009. 1. Patrioska	2015. 1. Gaga
2003. 4. pszichoaktív nyelvszerek	2009. 2. Generation X	2016. 1. Kartográfia
2004. 1. horror	2009. 3. Japán	2016. 2. Giger
2004. 2. Bret Easton Ellis	2009. 4. Japán médiumok	2016. 3. Zaj
2004. 3. devla	2010. 1. Pynchon	2016. 4. Rosa
2004. 4. Amerika	2010. 2. Kosztolányi	2017. 1. Antropocén
2005. 1. magyar sci-fi	2010. 3. Észország	2017. 2. Trónok harca
2005. 2. tetszetek volna forradalmat csinálni	2010. 4. e	2017. 3. Líratechnikák
2005. 3. pop history	2011. 1. Dark Fantasy	2017. 4. Poptechnikák
2005. 4. obszcén középkor	2011. 2. Budapest	2018. 1. Biopoétika
2006. 1. Hajas Tibor	2011. 3. Párhuzamos univerzumok	2018. 2. Hallgatás
2006. 2. GameZone	2011. 4. Hálózatok	2018. 3. Jelenlét
2006. 3. Pop-szöveg	2012. 1. Adaptációk	2018. 4. Metszetek
2006. 4. Bada Dada	2012. 2. Könyvtrailer	2019. 1. Betegség
	2012. 3. Vagány históriák	2019. 2. A gyerekirodalom nagykorúsítása
	2012. 4. Gáimán	

Prae irodalmi folyóirat – Megjelenik évente négyszer

<http://www.prae.hu>

Főszerkesztő: L. Varga Péter ([kultikus@gmail.com](mailto:kultikus@gmail.com))

Szerkesztők: H. Nagy Péter tudományos szerkesztő ([h.nagyp@gmail.com](mailto:h.nagyp@gmail.com))

Lapis József szépirodalom ([lapisjosef@gmail.com](mailto:lapisjosef@gmail.com)),

Szerkesztőbizottság: Balogh Endre, Pál Dániel Levente

Korábbi szerkesztőink: Bartha András, Máté Adél, Mezei Gábor, Pollágh Péter,

Ruttikay Veron (vers és próza); Sopotnik Zoltán (próza); Vaskó Péter

(középkor-reneszánsz-kora újkor); Kő Boldizsár (kép); Köves Gergely;

Vécei Márton, Molnár Zsolt (borító); Fodor János (web)

A szerkesztőség levélcíme:

2092 Budakeszi, Rákóczi u. 103.

Telefon: (20) 310 25 40

Hirdetésfelvétel: 31 562 31 vagy (20) 310 25 40

Kiadja a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó: a kuratórium elnöke

Levélcím: 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c

Layout és nyomdai előkészítés: Székelyhidi Zsolt ([szekelyhidizso@gmail.com](mailto:szekelyhidizso@gmail.com))

Borítótver: Bihar Eszter

Nyomdai munkálatok: Konturs Nyomdaipari Kft.

Web: PRAE.HU Kft.

ISSN 1585-5112

A beküldött kéziratokat nem őrizzük meg és nem küldjük vissza.

A megjelenést a Nemzeti Kulturális Alap támogatja.