

2000

IRODALMI ÉS TÁRSADALMI HAVI LAP

Szerkeszti: Ambrus Judit, Barabás András, Czeglédi András, Margócsy István, Trencsényi Balázs.
Munkatársak: Kovács János Mátyás, Szilágyi Ákos

Magyar Ilka • Pintér Dóra

Horváth Márk • Lovász Ádám

Domsa Zsófia • Kiszely Zsófia

Svégel Fanni • Pótó Julia

Horváth Csaba

**ELBŰVÖLŐ
SZÉGYEN**



2021. 2. szám

Ára: 700 Ft



© Fortepan, Simon Tibor

1970



nka
Nemzeti Kulturális Alap



© Fortepan, Chuckyeager tumblr

1938

E SZÁMUNK SZERZŐI

Domsa Zsófia skandináv irodalomtörténész, műfordító, az ELTE BTK oktatója

Horváth Csaba a KRE docense; szakterülete a kortárs irodalom, regényelmélet

Horváth Márk filozófus, esztéta, az ELTE Esztétika programjának doktorandusza

Kiszely Zsófia kutatási témája a vizualitás és kultúranropológia

Lovász Ádám filozófus, ELTE Etika és Politikafilozófia programjának doktorandusza

Magyar Ilka testorientált pszichológus

Pintér Dóra az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója

Pótó Júlia (1983) kultúrakutató, újságíró, fordító

Svégel Fanni etnográfus, az ELTE TDI PhD hallgatója

E számunkat a Fortepan Gyűjtemény fotóival illusztráltuk.

Köszönjük Pintér Dórának számunk összeállításában végzett segítségét!

Továbbá köszönjük Kemény Aranka és Opperheim Gábor nagyvonalú támogatását és persze minden előfizetőnkét.



Kedves Olvasónk!

2021-ben négy számunk jelenik meg. Négy őszi szám.

Nem sok, de idén ennyire futja.

Legyen előfizetőnk! Postai előfizetés: 4000 Ft

Pick-Pack előfizetés: 2500 Ft, így a Magvető Cafében
(VII. ker., Dohány utca 13.) veheti át a lapszámokat.

Támogatói előfizetés: 10 000 Ft

vagy bármilyen összeg, amit erre tud szálni.

Számlaszámunk, ahová az előfizetési díjat utalni tudja:

Mentor Irodalmi Alapítvány, K&H Bank Zrt.,
10201006-50165757-00000000

Mailünk, ahová postacímét és számlázási címét várjuk:

ketezer.lap@gmail.com

Egyes lapszámaink kaphatóak a lapárosoknál, az Írók
Boltjában, a Magvető Cafében, az Atlantisz Könyvszigeten.

Köszönjük!

Szomorú hírt kaptunk. Lapunk korábbi munkatársa, Nagy Mariann
június 23-án elhunyt. Nagyon sajnáljuk.

2000

I R O D A L M I É S T Á R S A D A L M I H A V I L A P

33. ÉVFOLYAM 2. SZÁM

Magyar Ilka: <i>Szégyenben születő moralitásunk</i>	3
Pintér Dóra: <i>„A pokol: a többiek”</i>	9
Horváth Márk – Lovász Ádám: <i>Az állattá-leendés és az erkölcsiség viszonyáról</i>	17
Domsa Zsófia: <i>A norvég szégyen világsikere</i>	29
Kiszely Zsófia: <i>A szégyen mint szociális fájdalom megjelenése a 20. századi magyar irodalmi szociográfiákban</i>	37
Svégel Fanni: <i>„A szégyen az öngyilkosságba űzött...”</i>	45
Pótó Júlia: <i>Sorvadók és köpködők</i>	54
Horváth Csaba: <i>A félreértelmezés karneváljai</i>	64

FELELŐS SZERKESZTŐ: MARGÓCSY ISTVÁN

SZERKESZTŐK: AMBRUS JUDIT, BARABÁS ANDRÁS, CZEGLÉDI ANDRÁS, TRENCSENYI BALÁZS

MUNKATÁRSAK: KOVÁCS JÁNOS MÁTYÁS, SZILÁGYI ÁKOS

OLVASÓSZERKESZTŐ: AMBRUS JUDIT **LAPTERV:** SZÜTS MIKLÓS

ALAPÍTÓ SZERKESZTŐK: BOJTÁR ENDRE | HERNER JÁNOS, HORVÁTH IVÁN, LENGYEL LÁSZLÓ, TÖRÖK ANDRÁS

KORÁBBI SZERKESZTŐINK, MUNKATÁRSAINK: KÁLMÁN C. GYÖRGY | NAGY MÓNICA ZSUZSANNA

RÉTI PÉTER | SZÜTS MIKLÓS

LEVÉLCÍM: 1380 Budapest, Pf.: 1090. **E-MAIL:** ketezer.lap@gmail.com **INTERNET:** www.ketezer.hu

FACEBOOK: <https://www.facebook.com/2000IrodalmiEsTarsadalmiHavilap>

KIADJA A MENTOR IRODALMI ALAPÍTVÁNY. FELELŐS KIADÓ: CZEGLÉDI ANDRÁS.

KÉSZÜLT GOUDY ÉS OFFICINA BETŰKKEL. TÖRDELÉS: SÖRFŐZŐ ZSUZA.

NYOMDAI NYOMÁS, KÖTÉSZET: ADUPRINT KFT. FELELŐS VEZETŐ: TÓTH ZOLTÁN

ISSN 0864-800X. RÉGEBBI SZÁMAINK KORLÁTOZOTT MENNYISÉGBEN KAPHATÓK AZ ÍRÓK BOLTJÁBAN.

TÁMOGATÓNK: NEMZETI KULTURÁLIS ALAP



© Fortepan, Barbjerik Ferenc

1955

Szégyenben születő moralitásunk

A szégyent és a dehumanizációt olyan könnyen vesszük egy kalap alá, hogy már meg sem kérdőjelezzük, miért jár ennyire kéz a kézben a két jelenség. Olyan evidencia, ami fölött átsiklik az észlelésünk. Pedig ha szentelünk ennek egy kis időt, kirajzolódik, hogy a szégyen mély morális motivációnk, egy olyan belső,

A *Szégyen reprezentációi* című, az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolája által 2021 márciusában szervezett, hangsúlyosan interdiszciplináris konferencia arra vállalkozott, hogy lehetőséget teremtsen a szégyen elméleti megközelíthetőségeinek feltárására, rámutasson megjelenési formáira és helyére az aktuális kulturális–művészeti diskurzusokban, valamint bemutassa társadalmi, irodalmi és mediális reprezentációinak működését, változatait és dilemmáit. Céljául tűzte ki, hogy a szégyen-diskurzust hangsúlyosabbá tegye a különböző részdiszciplinák között, határozottabban bevonva ebbe a kultúratudomány irányában nyitott irodalomtudományos kutatást is. Az itt megjelenő válogatás a háromnapos konferencia gazdag anyagába kínál betekintést.

emberi útmutatás, mint kevés más érzelmünk vagy élményünk. A szégyen mutatja meg az egyik legtapinthatóbb módon, hogy mitől vagyunk emberek, és hogy létezik egy olyan belső morál, ami bőven túlmutat az egyszerű társas beilleszkedési törekvéseken.

Mindannyiunk számára hétköznapi élmény, hogy szégyent élünk át. És bár ezt mindenkinél más helyzetek váltják ki, van egy olyan nagyon tisztán érezhető pillanat, a szégyen megjelenésének leheletnyi ideje, amikor minden megtorpan. Az idő, az addigi cselekvésünk, a gondolataink, az egyébként meglévő evidenciák az életünkben, a szabadságunk alapvető tudása mind fennakadnak, mielőtt leterít és beborít a szégyen élménye. A szégyen kezdete mindig egyformán zajlik, embertől, helyzet-től függetlenül.

A szégyen előtt abban a születésünktől fogva ismert és alapvető létállapotban vagyunk, amikor spontán

cselekszünk, gondolataink szabadon áramolnak, saját magunkról való tudatosságunk könnyedén oszcillál a tiszta önreflexió és a magunkról való felszabadult megfélelkezés között. Észlelésünk erőlködés nélkül működik, és abban az eleve meglévő kapcsolatiságban tudjuk magunkat, ami az emberi lét állandó velejárója, hogy folyamatos kölcsönhatásban vagyunk a körülöttünk lévő világgal, része vagyunk és hatunk is rá, egyszerre vagyunk külön entitás és elválaszthatatlanul egy vele.

Amikor elindul a szégyenélmény, észlelésünk számára hirtelen ez az elemi kapcsolatiság is elérhetetlené válik. A szégyenben azt éljük meg, hogy mindentől elválasztottá válunk, tehetetlen izolációba szorulunk, miközben a külvilág égető tekintete elől nincs hová elbújnunk. Úgy kerülünk a világon kívülre, hogy mindennél tisztábban érezzük mások jelenlétét. És míg ez a másik, aki néz, aki lát, egy határokkal és körvonalakkal rendelkező, cselekvő- és ítélőképes lényként jelenik meg előttem, magamat elemeimre szétesett, szigetszerű, és egymással kapcsolatba lépni nem tudó részeként érzékelem csak.

A szégyenem élményének alapvető feltétele, hogy más is benne van a helyzetben. Lehet ez egy másik ember vagy egy elképzelt személy, fel-

sőbb hatalom, internalizált értékadó, hirtelen már nem egyedül vagyunk. Egy pillanat alatt élesen belénk hasít a tudás, hogy mások számára észlelhetők, láthatóak, megítélhetőek és elérhetőek vagyunk. A bőrünkön érezzük ezt az elementáris emberi élményt, hogy a világhoz közünk van, és az emberek kapcsolatot létesíthetnek velünk, ha akarjuk, ha nem. Ez a tudás a felületünkre húzza az összes figyelmünket, a bőrünket érezzük, az arcunk piruló árulkodását. Ösztönösen próbálunk védekezni ez ellen a kitettség ellen, összehúzzuk magunkat, a szemünket lesütjük, de kétségbevonhatatlanul eláraszt minket az érzés, hogy nincs hová menekülni. A szégyen maga a bénultság. Megáll a test, fennakadnak a szavak. Karjainkból, lábainkból kimegy az erő. Az addig integrált, egységes, homogén én-érzet középről kifelé felbomlik, az egyetlen mozgást a heves szívverésünk és az arcunkba toلولó vér jelenti. Máskor aktív izmaink, akaratumk fő végrehajtói és vitalitásunk egyik legjobban kommunikálható jelzői most bénák. A szégyenben elveszítjük a testünk elevenségét. Ami mozgó, élő bennünk, hirtelen megáll.

Megáll, mert valami olyan törtéNIK, amiben nem tudunk kiigazodni. Miközben a másiknak való kitettségem teljesen egyértelmű a számomra, a véleményét, ítéletét, gondolatait és hozzám fűződő viszonyát képtelen vagyok tisztán érzékelni. Szégyen-

ben elveszítem a máskor megbízható észlelésemet, és azt, ahogyan tudatosan vagy tudattalanul, de kiismertem az emberi jelzéseket. Nem értem és nem érzem azt, ami történik benne, és ezáltal a kapcsolatunkkal. Kizuhanok a kapcsolódásból, hiszen kizuhantam saját magamból is.

Nem minden találkozás okoz szégyent. Hiába lép be valaki a térbe, akár ismeretlen, nem szükségszerű, hogy a láthatóságom, a másíknak való kitettségem tapasztalata szégyent hordozzon magában. A szégyen akkor születik meg, amikor ez az interakció azzal fenyeget, hogy a másik kilép a kapcsolatból, mert elítél, undorodik, megvet, méltatlannak tart.

Egy szeretetteljes, biztóságot adó tekintetben tükrözödni az egyik leggyönyörűbb emberi élményünk. Ezzel szemben kiismerhetetlen tekintetek tüzében a világban való helyünk kérdőjelezödik meg bennünk, a létjogosultság máskor teljesen egyértelmű érzése szertefoszlik. A szégyenben elszakadunk a világtól úgy, hogy közben a gyengeségeinkben és sérülékenységünkben látnak, láthatnak minket mások. Külső szemek fényében úszunk, de olyan szemekében, akikre nem lehet ránézni, akik tekintete zárt vagy ítélkező, akik pillantásával nem lehet kapcsolödni. A szégyen az emberi mivoltunkban való megsemmisülés élménye.

Egy olyan tapasztalás, ami mindig meglepetés-szerűen érkezik. Nem

számítunk rá előre, még ha ismétlődő eseményekről van is szó, kell hogy legyen új eleme. Amíg ez nincs, inkább haragszunk, félünk, remélünk, figyelünk, de nem szégyenkezünk. A szégyent megelőző pillanat egy meghökkenés. Egy fennakadó levegő. A bénultság előtti megtorpanás. Akkor élek át szégyent, amikor nem tudom értelmezni a kapcsolati helyzetet. Nem lehet elhelyezni magamban azt, hogy valaki hirtelen rám szólt, haragszik egy spontán és ártatlan tettemért, vagy éppen visszaél a hatalmi helyzetével, és kényszerít valamire. Szégyent élek meg, mert nincs a testemben és lelkemben helye annak, ami történik. Lefagyva, bénultan, szétesve, egyedül. Mások tekintete előtt átlátszón, de a kapcsolatból mégis kiesve, nem értem, hogy mi zajlik.

Olyan sokféle módon tudunk nem érteni. Ahogy egy két éves még csak tanulja, hogy pusztá kedvtelésből nem szörhat homokot mások fejére, úgy egy felnőtt is meglepetésként érheti, ha valamiféle viselkedése miatt valamilyen kapcsolata meginog. Ami ilyen módon ismeretlen, könnyen fenyegetövé válik, és amíg nincs a másik oldalról jelzés arról, hogy a kapcsolat mindenféle érzelmek ellenére stabil, addig könnyű belefagyni a szégyen állapotába. Abba az állapotba, ahol minden szük és mozdulatlan, és ahonnan tehetetlenül várjuk, hogy végre valakinek a

kezét érezhessük, hogy újrapcsolódhassunk. Mert ha van esély ezt megélni, a szégyen a tanulás egy fázisává válik, és az emberi élmények egyik színfoltjaként építi az életünket.

Van azonban a szégyen élmények kialakulásának egy olyan oldala is, amit nem lehet pusztán tanulási lépcsőként értékelni. Amikor nem azért alakul ki szégyen, mert még nem ismerem a normákat vagy a másik személyt. Van egy olyan rétegünk, ami-ben azért áraszt el minket a szégyen, mert egyszerűen nem tudjuk elhinni azt, ami a kapcsolódásban történik. Amikor olyan mértékben abszurd események zajlanak, hogy gondolatok és élmények szintjén is képtelenek vagyunk befogadni, felmérni a helyzetet, reagálni rá vagy elmozdulni belőle. Amikor a bénultságot nem pusztán az okozza, hogy egy újszerű élménnyel találkozom, hanem az is, hogy megrökönyödöm, hogy valahonnan mélyről egy védekező ellenállás születik bennem, mert nem bírom elhinni a tapasztalásom valódiságát. Nincs helye bennem annak, amit a másikkal való kapcsolatban megélek.

A megszegés eszközeiben ez a legaljasabb. Ilyenkor pusztán azért lehet elérni, hogy valaki szégyent éljen át, mert saját belső morális értékrendjébe semmilyen módon

nem illeszthető be a lezajló kapcsolati esemény. Nem elhelyezhető magunkban az az élmény, hogy valaki a hatalmát gyakorolva lelki vagy testi erőszaknak vet alá minket, hogy kirekeszt vagy önkényesen rendelkezik a sorsunkról. Elszégyellem magam, mert nem értem, hogy ez megtörténik, lebénulok a döbbenettől. Minél abszurdabb a történet, annál inkább kifordít emberi mivoltomból. Annál jobban megszegyenülök. Annál erősebb a kirekesztettség érzésem, annál inkább izolálódok a világtól, hiszen ilyenek még nem ismertem. Ennek nem vagyok a részese.

A szégyen mozdulatlan. Ha már jönnek könnyek, jön harag, félelem, hang, akkor már elindult egy belső aktivitás. Ha szétesett énem annyira újra összeállt, hogy a gondolataim megformálódnak és képesek követni egymást, ha elindul bennem egy belső gesztus, hogy hogyan meneküljek vagy hogyan vágjak vissza, ott már nem kérdőjeleződik meg bennem zsigeri szinten saját létem, önállóságom, képességem. De ezelőtt, a gondolatok és mozdulatok felélédése előtt a szégyen néma, fagyott.

Akkor is, ha elszenvedője vagyok a megszegésnek, ha tanúja, és akkor is, ha elkövetője. Amíg van bennem emberség, a szégyenem által érzékelem, hogy mi helyes és mi nem, hogy mi elfogadható módja a kapcsolódásnak és mi nem. Amíg van bennem emberség, a szégyenem

iránytű, világítótorony, belső istenség. Ahhoz, hogy borzalmakat hajtsak végre, le kell törni.

A szegyenben az a legelbűvölőbb, hogy mennyire elviselhetetlen.

Úgyhogy amikor az emberi moralitás ellen cselekszünk, elkezdjük szisztematikusan leépíteni magunkban ezt a jelzőrendszert. Nem emberszámba venni valakit, mert ha emberként érzékelném, sorozatos szégyenélményeket hozna, sokszor védekezés a túlélés érdekében, vagy annak érdekében, hogy az ember cselekvőképes maradjon szörnyűségek elkövetésére is. Ilyenkor csak akkor menekülhetünk meg a saját szégyenünk elől, ha a másikat száműzzük a kapcsolatból és az újrapcsolódás lehetőségéből, ezzel bezárva őt a szegyenbe, ezzel elembertelenítve őt. Annak érdekében, hogy a saját szégyenemmel ne kelljen szembenéznem, hiszen abban az izoláltságot és a világból való kirekesztettséget élném át, a másikat szégyenítem meg. Közben lassan, szisztematikusan lehasogatva a saját szégyenemet, elvágom magamat is a világba ágyazottság érzésétől. Abéli félelmemben, hogy a szégyen élménye által magamra maradok és lebénulok, lemondok az emberi kapcsolódásról. Magamat és a másikat is dehumanizálok, az előbbi rejtve, belülről rohasztva történik, utóbbi sokszor ideológiákon és társas értékek álcáján keresztül.

Amíg képesek vagyunk szegyent érezni, valami nagyon elemi emberi rétegünk még működik. Ha ezt elhallgattatjuk, egy olyan erőből vonjuk meg magunkat, ami az emberségünk egyik alapját képezi. Ha ezt más kárára tesszük, őt is elembertelenedésbe taszítjuk, hiszen a folyamatos szegyen elől az ő lelke is menekül, adott esetben azonosulva a dehumanizált képpel, a rákényszerített érdektelenséggel és értéktelenséggel. Egy idő után egyszerűbb úgy újraépíteni magunkat, mint akik megérdemlik a megszegyenítést, mert akkor jobban értjük az elkövető viselkedését. Ha értjük, kiszámíthatóbbnak éljük meg a tetteit, és a meglepetéssel járó szegyen ritkábban tör ránk.

A szegyen ettől a működéstől végtelenül morális. És emiatt a réteg miatt van okunk a végsőkig bízakodónak lenni. Mert a szegyen nem adja könnyen magát. Valahol mélyen még sokáig fűti a szegyen végetérésének vágya. Minél inkább szégyenkezem, annál jobban érzem, hogy valami nem stimmel, ami mélyíti a szégyenkezésemet, amitől felerősödik a vágy bennem, hogy megszűnjön. Ha nem romboltuk le magunkban (vagy mások bennünk) ezeket az alapvető irányjelzőket, a mód, ahogyan el akarjuk kerülni a szegyent, motiváció lehet arra,

hogy újra kapcsolatba lépünk azzal, ami emberi bennünk. Hogy áltál lépünk ki a szegyenből, hogy megengedjük, hogy az eleve meglévő kapcsolatiságunkban érzékeljük magunkat. Olyan lényekként, akik kapcsolatban vannak az őket körülvevő emberekkel és a világgal is. Emberek, akik időnként kiszolgáltatottak egymásnak, félelemre és öröme is képesek, akiknek bizonyos mértékű szabadsága és önállósága megkérdőjelezhetetlen. Emberek, akik együttéreznek és gyászolnak és megbocsátanak, akik megosztanak egymással örömet és bánatot és kétségeket.

Az egyik leghatalmasabb emberi vágy a kapcsolatvesztés utáni újrakapcsolódásé. Kapcsolódni akarunk a földdel a talpunk alatt, a testünkkel, a lélegzetünkkel, az izmainkban rejlő aktivitással, a hangjainkkal, szavainkkal és másokkal. Kapcsolódni akar Ádám és Éva a Teremtőhöz. Egy váratlan, megdöbbentő, korábban elképzelhetetlen kapcsolati tapasztalat után a szegyen által motivált moralitás válik irányjelzővé. A helyreállítás azokon az értékeken keresztül valósulhat meg, amiket az emberségünk alapjának tekintünk.

A szegyen az újrakapcsolódás lehetősége. Bármelyik oldalon legyünk is, akik megéljük, okozzuk vagy csak tanúi vagyunk, a szegyenből való kilépés a bénultság feloldásával kezdődik. Ennek alapja pedig önmagunk

és a másik létjogosultságának feltétel nélküli elismerése. Hogy a világ részesei, átélői és alakítói vagyunk mind.

Ha a mindent elárasztó szegyen elkezd felszakadozni, felsejlenek a tisztább, egyértelműbb érzelmeink is. Akár félelem, harag vagy a kötődés öröme tör ránk, a bénult állapotból elindul egy aktivitás. Az észlelésünk kitisztul, a gondolataink kiélesednek, a mozdulataink végigfutnak. A testünk újra a sajátunk.

A szegyenből egyedül kitörni nem lehet. Csak kapcsolódáson át vezet az út, olyan társas tapasztalatokon keresztül, amiknek alapját morális emberi értékek képezik, tehát nem megszegyenítőek. A szegyenből való felszabadulásra mindig van tér. Ha van valaki, aki képes ember maradni embertelen körülmények közt. Ha van valaki, aki felé biztonssággal kereshetjük az újrakapcsolódást. Ha van valaki, aki úgy lát minket, hogy tekintetében nem megbotlik a bennünk futó élet, hanem megerősödik.

A szegyenben annyira fájó az üresség, amit a relációinkból való kieséstől átélünk, hogy élesen, egyértelműen kikristályosodva jelenik meg bennünk a vágy mindarra, ami a létünk értelmét és örömét adja.

A szegyen a miénk. Bánjunk jól vele.

„A pokol: a többiek”

A SZÉGYEN INTIMITÁSA KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ
BÁRÓ WENCKHEIM HAZATÉR CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Jelen dolgozatban azt kívánom megvizsgálni, hogy Krasznahorkai László *Báró Wenckheim hazatér* című, 2016-ban megjelent regényében milyen módon érvényesül, hogyan jut poétikai funkcióhoz a szégyen és a vágy, illetve hogyan jelennek meg ezek fenomenológiai alakzatként. Kérdésfelvetésem továbbá abban áll, hogy az említett fogalmak milyen relációt építenek ki a személyes intimitás léttapasztalatával, amelynek megsértése, felfüggesztése vagy megsemmisítése – meglátásom szerint – Krasznahorkai más szövegeivel kapcsolatban is kulcsfontosságúnak bizonyul. Azt gondolom, hogy ebben az esetben ez az egyén privát életének feltörésével, az én határainak transzparenssé tételével válik olvashatóvá – tehát az intimitásról elsősorban felfüggesztésén, hiányán keresztül tudunk beszélni. Feltételezem, hogy a tekintet sartré-i fogalma, amelyen keresztül a szégyen szerkezete is kifejtetté válik

filozófiájában, itt általánosabb érvényt nyerve áthatja a szövegvilágot, mind az egyéneket, mind a kollektívát függő viszonyba helyezve – a mindenkori másik tekintetének való kitettség implikálja a szövegben a láthatóság és elrejtettség dinamikáját. A szégyen elválaszthatatlannal összetartozik a nyilvánossággal, a kitettséggel, a tekintet folyton folyvást sebezhetővé teheti az ént azáltal, hogy visszautalja saját magához, el nem rejtettségéhez, olvashatóságához, s ezzel egyúttal elszakítja az önmagát érző élet bensőségétől, attól, ami láthatatlanságában az övé kizárólag, a személyes intimitástól – márpedig az intimitás a létteljeség magvát hordozza magában, így az én folytonos, szakadatlan törekvésének tárgya, amely minden vágyban ott rejlik.

A regény szövegétől fizikailag, a szerkesztés által is elkülönül a *Figyelmeztetés* – a könyvészeti adatok, maga a cím is csak ezután követke-

zik. A (narrátor által közvetített) monológ egy karmester szemszögéből artikulálódik, aki diktátum jellegű beszédében rögzíti a zenekari tagok kötelezettségeit, miközben preskriptív módon jellemzi is a viszonyt, ami köztük – a karmester és a zenészek közt – fennáll. A karmester afféle szuperpozíciót tölt be, amennyiben minden részletet egyszerre és egyben lát (hall) – a szövegben ez a szerepkör túlnő a zenélés, a produkció kontextusán, eltorzul.

[...] ez a szerződéses együttműködés [...] feltétlenül és magától értetődően egyirányú, egyoldalú és kizárólagos függést jelent, [...] soha semmilyen körülmények között nem számíthatnak arra, hogy én [...] a maguk számára sorsdöntő beszélgetésünket követően bármit is elmondok, vagy elmagyarázok, vagy megvilágítok, vagy megismétlek, sőt a legjobb, ha úgy hallgatják a szavaimat, mintha [...] magát az Úristent hallanák.

A karmester túllép eredeti hatáskörén, viszonyulása agresszív, tolatkodó, és főként fenyegető; kissé ellentmondásosan már eleve mindenről tud, de mindenről tudni is akar, beszámolási kötelezettségre figyelmeztet mindenkit. Ő maga, aki a hatalmi pozíciót gyakorolja, ugyanakkor nem megnevezhető: „inkább ne szólítsák sehogyan, mert [...] nem érezné megszólítva magát” – tehát anonim,

nem elérhető, nem megismerhető, nem hozzáférhető: a viszonyban ki-domborodik az egyoldalúság. Alakja megtestesíti, megszólaltatja a sartré-i koncepció szerinti mindenkori, absztrakt Másikat, akinek tekintete hárríthatatlan és folytonos. Ami azonban a figyelem előterébe kerül a rendhagyó bevezető által, és ezzel előkészíti a regénynek azt az olvasatát, amelyet be szeretnék mutatni, az a hibázás mozzanata – amely a szégyen tapasztalatának alapköve. „[...] itt nem lehet hibázni, rezgett még az eddigieknél is vészjólóban az a fémes hang, hiba egyszerűen nincs, mert nem lehet.” A másik tekintete előtt vétett hiba Sartre filozófiájában a szégyen alakzatához vezet, amennyiben a potenciális pillantás kikényszeríti belőlem annak elismerését, hogy olyan vagyok, amilyennek a másik lát, tehát vétkem képszerűvé és visszavonhatatlanná válik, mintegy rögzítődik, és hirtelen én magam is rálátok, szembesülök annak tagadhatatlanságával, hogy ilyen vagyok. A zenészeket tehát megszólítja, s ezzel máris kövé dermeszti a karmestéri figura – talán éppen ez indokolja a monologizáló formát, magában rejtje az egyirányúságot, valamint színre viszi a tekintet hatalmi struktúráját. A diszpozíció allegorikusan megjeleníti a másik tekintetének való kitettség fenomenológiai alakzatát, és egyben előkészíti a megszégyenülés eseményét, amely a regényben – a

figyelmeztetés ellenére is – többszörösen megtörténik.

Wenckheim Béla még fiatalokorában elhagyja otthonát, egyúttal szerelmét, Mariettát is, sodródó, üres életet él Argentínában, amelyet emlékei, illetve az azokhoz való ragaszkodás határoz meg. Évtizedeken át magánál hordja a nő fényképét, amely esszenciálisan rögzít számára valamit, ami életben tartja: „...egyetlen képességem még »törtetlen«, éspedig az a fájdalom, amellyel visszagondolok a városra és benne Magára, Marietta, most, hogy elmúltam hatvanöt éves, talán már bevallhatom, hogy az én életemet e két tény tartotta fenn a felszínen, hogy ismertem egy várost, és benne ismertem Magát, és elárulhatom azt is, hogy nem jelent ez mást, mint hogy semmit sem szerettem jobban ebben az életben, mint ezt a várost, és benne Magát”. Az idézet egy levélből való, amelyet Marietta még jóval a báró érkezése előtt kézhez kap. Ettől a pillanattól kezdve ő is elkezd vágyakozni valami után, és karaktere ennek a vágnak a narratíváján keresztül bomlik ki. A levél, illetve a báró megjelenése kiemeli őt addigi elrejtettségéből, kiteszi őt a nyilvánosságnak – hirtelen az egész város (meg)figyeli őt, minden mozdulatát olvassák, minden elejtett szavát szétboncolják, a média szétírja személyiségét, eszközként kezd el funkcionálni: a közösség – ami-

ként a bárótól – tőle is (el)vár valamit, hogy legyen szereplője annak a megváltásnak, amely – a remények, a vágyak (!) szerint – hamarosan bekövetkezik. Amiként a báró közeledik, úgy injektálódik a város életébe a megváltás utáni igény, egy megfoghatatlan tapasztalat utáni vágy, a semmi felszámolódását remélik, és közben egyre élesebbé válik a másik kérdése; hirtelen mindenki szem elé kerül, a báró fogadását övező várakozásban hirtelen mindenki láthatóvá válik. A regényben a város organikus egészként reprezentálódik, minden változás az egészet érinti egyben, s bár számos alak kirajzolódik, a karaktereket voltaképpen nem lehet szegmentálni egymástól, hiszen minden megélés közös, törekvéseik, kiszolgáltatottságuk, szégyenük és pusztulásuk is közös – ezzel lehet például a kritikai váddal szemben érvelni, hogy a szövegben mindenki ugyanazon a nyelven szólal meg.

A regény címe magában foglalja egy bizonyos távolság felszámolódását, a megérkezés egyfajta egybeesését, ugyanakkor ehhez több szinten is hozzárendelhető a szövegben a megsemmisülés, ami végül a város, tehát az otthonként megjelölt hely felélegésével, teljes pusztulásával zárul. Ez ugyancsak előrevetíti a szégyen alakzatát, amely tapasztalatban éppen az önmagamtól vett távolság lehető-

lensége az, ami fájdalmat okoz. A személyes intimitás léttapasztatásának alapja ugyancsak az egybeesés, az ént szintén önmagához utalja, saját létére hajlik rá, és ezzel a lehető legközelebb kerül ahhoz a sűrű lételjeltséghez, ami voltaképpen már nem is lehet sajátja a sartré-i önmagáért valónak. Ez az igény íródik bele minden vágyakozásba, ami átszövi a regényt, hiányként mozgatja a várost, a bárót, és fiatalkori szerelmét, Mariettát is – de ennek a vágnak a helyén végül nem marad más, mint a szégyen. Míg a nő, illetve a város életét erősen meghatározza ez a hiány, hiszen épp ebből fakad, hogy messiásként várják az idegent, addig a báró karaktere érdekes módon maga a hiány, voltaképpen másból sem áll, mint hiányból, identitása egész életében egyenlő egy olyan illúzióval, amely a „hazatérés” alkalmával össze is török, és így voltaképpen visszamenőleg felszámolja, kvázi invalidálja a férfi létének értelmét. Az ontológiai válság gyötrelmét az intimitásra való ráatalálás volna képes feloldani, így a szereplők intenciója mindvégig a bensőségességhez, az önmaga átéléséhez, azaz egyfajta ontológiai lehorogonyzáshoz kapcsolódik, ebben rögzíthető a báró utazásának célja is.

A cselekmény egyik csúcspontjaként előálló találkozás, amelyet minden addigi esemény készít elő, kudarcba fullad, amennyiben Wenckheim Béla nem ismeri fel a

nőt, akinek emlékével élte le az életét, épp úgy nem, amiként előtte a várost sem. Ahogyan idegen a hely, úgy a kedves is azonosíthatatlanná válik, hiszen a világnak ez a két dolga csak egymással összefüggésben létezik számára. Marietta megszégyenül a tekintet előtt, amely valójában nem is látja – illetve annak látja, ami, és nem annak, ami nem.

A város közössége a bárót messiásként várja, reális alapokat nélkülöző, irracionális elvárásokat támasztanak az ismeretlennel szemben, ami érezhetően túlmutat az anyagi haszonszerzés vágyán, sokkal inkább sóvárgás egy másfajta létállapot után. Habár felújításokról, építkezésekről, a turizmus felvirágoztatásáról van szó, amelyek egészen praktikus igények, a cselekmény előrehaladtával kitűnik, a közösség valójában identitást, arcot kíván szerezni a nemesi család sarjától – az önteremtés áll a középpontban, abban az értelemben, hogy a közösség képes legyen kitérni a semmi pusztítása elől, ráleljen az ontológiai biztonságra, ami szerintem a személyes intimitáson keresztül élhető át. Amennyiben viszont nem talál rá, úgy a világ realitása felbomlik, és ebben a bomlásban éppen a szégyen a közvetítő létélmény – amikor önmaga felismeri és átéli törekvéseinek kudarcát, azt, hogy feldarabolódó létét képtelen megmenteni. A Krasznahorkai regényeire oly jellemző, megfoghatatlan,

többrétű kárhozat csak a transzcendens közbeavatkozása által volna visszafordítható, így a báró valóban megváltóként tételeződik ebből a perspektívából, voltaképpen egy természetfeletti entitás jelölőjévé válik. A transzcendens vonást a cselekmény visszaigazolja, amennyiben Wenckheim Béla halálát követően a pusztulás lassú, ám permanens folyamata radikális pusztításba fordul át, a destrukció mindinkább utat talál, ami az égő város zárójelenetbe torkollik. A báró letéteményese, hírnöke lenne egy új világnak, aki kezébe veszi és elrendezi a dolgokat, amiként a karmester irányítása alatt összeáll a szimfónia – de ezt a szerepet nem képes betölteni. A báró – aki már eljövételének híre által is absztrakt tekintetként van jelen – megérkezését produkciókkal, előadással, ünnepi beszéddel várják, de a kellő pillanatban, amikor az alak kilép a vonatkocsiból, és valóban ott áll, minden összeomlik, a fogadtatás hibák kakofóniájába, öelötte való megszégyenülésbe torkollik.

Sartre filozófiájában a vágy központi jelentőségű, olyannyira, hogy azt egyenlővé teszi az emberi létezéssel, tehát az ember maga nem más, mint szüntelen vágyakozás. Ez alapvetően azért lehetséges, mert a vágy mint olyan, természetéből fakadóan sosem teljesül be, mozgását egy kö-

zépponti paradox jellemzi: „felfelé törekszik, de csak oldalvást tud elmozdulni, abszolút beteljesedésre tör, de csak véges tárgyakat talál, totális kielégülés a célja, de csak ideiglenes megnyugvásban van része”. Sartre érzékletes hasonlatával élve olyan ez, mint a Hold és az ár-apály összefüggése: a vizet a Hold vonzza és felfelé törekszik, de csak a Föld felszínén tud elmozdulni.”* Amint látjuk, a regénybe többszörösen beleíródik a vágy fenomenológiai alakzata is, Wenckheim Béla és Marietta, valamint a báró és a város kapcsolata ennek a működésmódnak válik a metaforájává. A regényben a vágy az önbeteljesítés vágyaként jelenik meg, amely voltaképpen egyfajta ontológiai értelemben vett beteljesülés volna. Csakhogy ez az önbeteljesítés mindig konkrétumokban kezd el materializálódni, ezzel elvételi az irányt – a vágy kreált arca mögött elérhetetlené válik annak valós essenciája. Az ebből fakadó cselekvésképtelenség és szorongás pedig – amely ezekre a figurákra jellemző – eleve eltávolítja az ént attól a léttapasztalattól, amellyel kirekeszti a semmi pusztítását, az önátélés bensőségétől. A regényben azért vezet minden a pusztuláshoz, mert hiányzik az a léttapasztalat, ami

* Ullmann Tamás: *A vágy fenomenológiája*, in Ullmann Tamás – Váradi Péter (szerk.), *Sartre és Merleau-Ponty, A francia fenomenológia klasszikus korszaka*, L'Harmattan, Budapest, 2011. 69.

életfeltétel – a helyébe lépő szegény az élet fenntarthatatlanságának szegénye. A szövegbe beleíródik a realitás fokozatos felszámolódása, az általános bizalomvesztés, a fokozódó szorongás, illetve az identitás felrepedése, megkérdőjelezése; ennek a folyamatnak a leginkább reprezentatív figurája a báró, aki meg is kísérli az öngyilkosságot – csakhogy az utolsó pillanatban meggondolja magát, eláll szándékától, ráébred valamire, de a következő pillanatban baleset éri, tulajdonképpen ebbe hal bele. Szegény és intimitás alakzatai a szövegnek azon pontjain érnek össze, amikor az öndestrukción keresztül az én ért seben keresztül az én mégis elnyeri azt az ontológiai bizonyosságot, amire teljes lényével törekszik, ezt a kagyló-metáforán keresztül szeretném bemutatni, amelyet a következő szöveg hely kínál fel.

...bár ő maga ezt nem fogalmazta meg magában, amikor tudott már gondolkozni, és leült az egyik *kagylófogelbe* (kiemelés tőlem, P.D.), és egyedül, mert még az Irént is hazaküldte ezúttal, mert ő sehogy sem fogalmazott, mivel még képtelen volt erre, csak érzett, és azt érezte, hogy van-e kínzóbb szomorúság, mint az övé most, mert fájt, tényleg nagyon fájt neki, hogy mindez megtörténhetett, ott a város nyílt színe előtt, megfogta két kezével az arcát, és lángolt még mindig, de mi ez ahhoz képest, futott át rajta, amit el kellett

szenvednie, belül, és ott, az egész város szemé láttára, azt a komédiát, mondta ki most már magában, azt a megalázó helyzetet...

A szegényező test béna, elveszíti szabadságát, a szegényérzet egyértelmű parancs az idegrendszer számára, hogy zárja el a testet, rejtse el, ám ennek a parancsnak képtelenség engedelmeskedni. *A föld alá süllyedne szegényében* – de nem tud. A test tehetetlen tárgy mivoltának kifejeződése a szegénypír, az arc élénk, vöröses elszíneződése, valamint az ezt kísérő forróságérzet, amely egyértelműen rámutat az érzelem és a fizikai test közötti relációra. Ismét a láthatóság és láthatatlanság játékába botlunk tehát, ahogyan a test elrejtene, de ehelyett mindinkább felfedi önmagát. A kagylót már eleve úgy percipiáljuk mint valamit, amelynek lényege egy olyan bezártságra és elrejtésre irányul, amelyet kívülről fel kell számolni. Az igazgyöngy – amely voltaképpen egy kis sérülésből, abból a homokszemből képződik, amely megkarcolja, felsérti a kagyló érzékeny húsát – egy olyan belső tartalom, amelynek kimunkálása, majd a felszínre hozása, bemutatása az élőlény esszenciájaként tétéleződik. A kagyló fogalmi hálójába kitörölhetetlenül beleíródik a másik által való feltárás, feltépés momentuma. A látható és láthatatlan dinamikáját a mindenkori másik hozza

játékba, és ez adja az állat létének azon aspektusát, amely miszticizmusának alapja, „nyilvánosságba emeli”, az odafordulást nyújtja számára – és nem mondhatjuk, hogy számára indifferens bármilyen odafordulás, hiszen egész testfelépítésével arra rendezkedett be az evolúció során, hogy érzékeny, sérülékeny belsejét kemény héjjal válassza el a külvilágtól. Bármi is az a belső tartalom, a kagyló mindenképpen elrejtésére törekszik. A „kagylófotel” – olvastom szerint egyáltalán nem véletlen szövegbe való beemelése – asszociálja, mintegy megjeleníti a másik által való feltépést, miközben bútorként az otthon egy tárgya, annak a helynek jelölője tehát, amely a védelem legfőbb fizikai burka, emberi héj. A kagyló-metaforában azonban nemcsak az akció válik fontossá, tehát a másik általi erőszakos felfeszítés, hanem az annak célját képző tárgy is: maga a gyöngy. A kagyló léte a folytonos kitettség, amely kitettség éppen zárt jellegéből adódik, és a beömlő más (a másik) kirekesztésének körforgása. A gyöngy a kagyló húzába fúródó másik anyagából képződik, azt sajátítja át. Mi más volna, ha nem pontosan az „önmagát érző élet bensősége”? A gyöngyképződés folyamata az önaffektivitás jelölőjeként, míg annak produktuma az intimitás metaforájaként áll elő. A regény világán belüli széttartó, bomló valósággal, a világ realitásának fo-

kozatos felszámolódásával szembeni túlélés lehetősége az intimitás, csak ez a visszatükröződő, visszahajló, önmagára ismerő létállapot tudná az önteremtés által a világot is egyben tartani, újjáteremteni – ez összességében nem történik meg, ebben az értelemben báró Wenckheim sosem tér haza, nincs is otthon többé, ezért zárul maradéktalan pusztulással a regény. Kivétel ez alól például Marika, aki mégis képes a teremtésre. Azért fontos otthona egy tárgyából, a kagylófotelből (sérÜLÉS – kagylóFOTEL) elvont metafora értelmezése, mert rávilágít arra a – nem feltétlenül evidens – kapcsolatra, ami összeköti szegény és intimitás tapasztalatát; ez pedig a seb. A kagyló gyöngyének feltétele a sérülés, annak mentén képződik, míg a regény világában ugyanez mondható el az intimitás tapasztalatával kapcsolatban is; a szegény általi tépés mélyén rejlik az önmagát átérző élet bensősége, amit korábban elfed minden más, takarásban van, nem hozzáférhető az egyén számára.

A szöveg megjeleníti – több helyen, több személlyel kapcsolatban is – a belöködést, mintha a szegény valóban feltépné a testet (ahogyan bármi más a kagylót), és belökné az ént mélyen önmagába, a sötétbe, ahol ő megadja magát (könnyek), átadja magát a destrukciónak, és voltaképp-

pen ekkor pillanthatná meg magát úgy, ahogy valójában adódik. Akkor nyílik rá önmagára, amikor odafordul, hogy felszámolja azt. A szégyen dühében, bő vérrrel az én meg akarja semmisíteni önmagát, de kétségbeesésében éppen önmagára zuhan – végre átérzi önmagát. A regény cselekményében később, a *Vesztesek* című fejezetben Dóra, egy egyszerű alkalmazott ekként nyilatkozik a történekről:

...ez a Marika se járt jobban, mint mi, sőt ha meggondolom, ő járt a legrosszabbul, mert még nevetségessé is tette magát, hogy így meg úgy, hogy ő itt most már egy Máriéttá, na, tessék, neked, Máriéttá, a lovagodnak vége, meg a nagy fennhéjzásnak is, én nem

vagyok kárörvendő, hisz tudja, apuka, hogy mennyire nem, de ez azért egy kis elégtétel itt mindenkinek, hogy ennyire megszégyenült...

Holott éppen Marietta vagy Marika az a szereplő, aki képes a szégyenben rejlő destrukciót odafordulássá transzformálni, valamivé, ami inentől az intimitás vágya, visszatér a vágy alakzata tehát, de ez a vágy az önteremtésre már másként tekint, mozgásában nem kifelé nyit, hanem bezárulni, elrejtetni igyekszik, egy megtermékenyült állapotról van immár szó, a szégyen hasadásában, a tépés általi seb elrejtettségében fejlődik az önmagát megérző élet bensősége, akár a homokszem által felkarcolt kagylóhúsba rejtve az igazgyöngy.



© Fortepan, Székely Tamás

1962

Az állattá-leendés és az erkölcsiség viszonyáról

J. M. COETZEE *SZÉGYEN* CÍMŰ REGÉNYE NYOMÁN

David Lurie állattá-leendése paradigmikus példáját nyújtja annak az etikai pozíciónak, amelyet az animal studies nevű irányzat képvisel. Az „állattá-leendés” fogalma Gilles Deleuze és Félix Guattari filozófusoktól származik, legszisztematikusabb módon pedig a *Capitalisme et schizophrénie* második kötetének, a *Milles plateaux*, tizedik fejezetében tárgyalják. Az állattá-leendés nem metaforaként értelmezendő. Vagyis nem hasonlósági viszonyt jelöl, hanem elszabaduló sokaságot; az állattá-leendés „számára a hasonlóság, egy akadályt vagy megállást jelentene.”¹ Minden állattá-leendést megelőz egy összpontosulás, egy „emberi hiperkoncentráció.”² Mielőtt szilánkokra robban, az állattá alakuló ember személyiségének vonalai összesűrűsödnek, akár egyetlen telített, intenzív ponttá, amely váratlanul szétrobban a létezés minden irányába. Intencionalitását tekintve az állattá-leendés megzavarja az újra-

kódolást, vagyis mindig eleve több mint reprezentáció. A létezők ábrázolása helyett a valóságban való szétzóródásra irányul. Egyik kategória sem marad érintetlenül, egyik sem tekinthető épnék az állattá-leendés eseményszerűségének megnyilatkozását követően. Hamis alternatívát jelentene ebben a vonatkozásban az előbbi és utóbbi, az utánzó és utánzott tagok szétválasztása. Hibás megközelítés állatot az emberhez képest „előbbinek”, elsőbbséggel bírónak nevezni. A leendés valódi tétje nem a reprezentációban érhető tetten, hanem a leendések szintjén. „Ami valóságos”, írja Deleuze és Guattari, „a leendés maga, a leendés tömbje, nem pedig azok az állítólagosan rögzített fogalmak, amelyekben keresztülhalad az, ami leend. (...) Az ember állattá-leendése akkor is valóságos, ha az állat, akivé vált az ember, nem létezik; és az állat mássá-leendése is valós, akkor is ha az a másik, akivé vált, nincsen.”³ Az empátia által fel-

tárt valóság akkor is érvényesnek tekinthető, ha a szimpátiánk, legjobb szándékaink ellenére sem bizonyult képesnek a különböző létmódokon való áthatolásra. Állattá-leendéseink plaszticitása egyáltalán nem zárja ki a nem-emberi lények más-sá-alakulását, sőt, mint látni fogjuk, az emberré-leendés sem ismeretlen jelenség. Megfelelő kulturálódással – vagy csonkolással – képesek vagyunk háziasítani, emberivé módosítani a bennünket körülvevő állatokat. De ugyanígy ők is képesek beszivárogni emberi viszonyainkba, belépni kapcsolatainkba, emberivé lényegülni, megbonyolítani a hálózatoskat.

John Maxwell Coetzee *Szégyen* című regénye esetében sem egyoldalú viszonytal van dolgunk az állattá-leendés kapcsán. David Lurie, angol szakos, angol-zsidó nemzetiségű⁴ dél-afrikai professzor állattá-leendése majdnem az állati szenvedés rehumanizációjának is tekinthető. De csak majdnem. David-et egy lakáson ismerjük meg, amint egy Suraya álnévű „exotikus” prostituáltat „használ” saját élvezetének eszközeként. Később az egyetemi tanári pozíciójával visszaélve igyekszik az idősödő professzor visszanyerni hanyatló férfiasságát, egy nálánál 32 évvel fiatalabb tanítvánnyal folytatott viszony során, amelynek végeredmé-

nye gyökeres fordulatot eredményez életében és karrierjében. Elővigyázatlan hódítása derékba töri David karrierjét, az ügynek pedig fizetés nélküli elbocsátás lesz a vége. Egyetlen leendés sem mehet végbe egy pillanat alatt, különösen egy olyan összetett átalakulás esetén, mint amelyben Davidnek lesz majd része. A büszkeségétől dagadó, beképzelt-ségéről rendszeresen tanúságot tevő Romantika-szakértő hosszadalmas szenvedések árán juthat csak el bármihez, ami akárcsak megközelítőleg is nevezhető etikai megváltásnak. Már korán érzi, hogy számára ebben az új világban, klasszikus műveltségű „fehér” férfi professzorként nincsen helye, miként „az átglyúrt és – az ő szemében – kiherélt tanintézményben” sem, ahol kommunikációt tanít.⁵ Már a botrányt megelőzően is számkivetettként tekint önmagára, a történeti elégtétel ideológiai mítoszaköré szerveződő új Dél-Afrikában úgy érzi, nem maradt hely számára.

Ötvenes éveire rá kell ébrednie Davidnek a mulandóságra, ami igencsak különös egy olyan professzortól, akinek egyik szakterülete – a „kommunikációs szakká” történő nagy egyetemi átszervezést megelőzően – a harmincötévesen elhunyt Lord Byron. Az idősödés, a sebezhetővé-válás, a férfiaság alábbhagyása előhangoknak, etüdöknek, az állattá-leendést megelőző elemeknek tekinthetőek. Nemcsak narratív

funkciót tulajdoníthatunk ezeknek – fontos megértenünk azt a logikát is, aminek mentén szerveződik az a szubjektivitás-tömb, amely „David” nevét viseli. A prostituáltak klienseit, így önmagát is, a prostituáltak szemén keresztül „csótánynak” látja, amit egy nem is annyira rejtett Kafka-utalásnak is tekinthetünk Coetzee részéről.⁶ A botrány kirobbanását követően újságírók és hallgatói érdekképviselők veszik „üldözőbe” a bukott, tekintélyét veszített embert, „a körötte állók mind vadászok, akik sarokba szorítottak egy furcsa állatot, és nem tudják, hogyan intézzék el.”⁷ Erre mégsem lesz szükség: David önként távozik, jóformán elszökik a nagyvárosi nyilvánosság elől lányának, Lucy Lurie-nak a birtokára. Lucy homoszexuális, virágtermesztésből és kutyatenyésztésből él. Alternatív életmódja David számára eleinte ellenszenves, miképpen Lucy állatkedvelő ismerősei, a szintén gyermektelen Bev és Billy Shaw is idegenek a nagyvárosi exprofesszor számára. Lucy kutyákat tart, és ő maga is igyekszik tartani magát egy, a szenvedésmentességre törekvő etikához. Értetlenkedő apjának az állatbarát pozíciónak majd-hogynem közhelyes magyarázatát nyújtja: „Ez az egyetlen létező élet. Amin az állatokkal osztozunk. Ez az egyetlen példa, amit az olyanok, mint Bev, mutatni próbálnak. Ez az a példa, amit én követni próbálok.

Megosztani emberi kiváltságaink egy részét az állatokkal. Nem akarok visszatérni egy másik életbe, mint kutya vagy disznó, és úgy élni, mint a mi kutyáink és disznóink élnek.”⁸ Coetzee ambivalenciájára vall, hogy Bev, az állatbarát idős hölgy alakját, az eutanáziához kapcsolja. Bev egy állatmenhelyen dolgozik, ám mivel számos állat gazdátlan marad, a túlszűfolttság miatt rendszeres időközönként, minden hét vasárnapján, meg kell ölniük egy bizonyos mennyiségű kutyát.

Ha már egyszer „az állatok sehol sincsenek az ország fontossági listáján”, a lelkes önkénteseknek kell magukra vállalniuk még az állati halált is, az egész dél-afrikai társadalmat, sőt, az összes emberi társadalmat jellemző kegyetlenség elleni hiábavaló küzdelmük során.⁹ Ez a kijelentés az emberközpontú humanista emancipatív politikával szembeni szkepszisről vall Coetzee részéről. Úgy tűnik, mintha a posztkolonializmus és a demokratikus emancipáció az állatok számára csak még több szenvedést hozott volna. Nem evidens, hogy az „ember” egyetemes igényű felszabadítása maradéktalanul elhozná a fajok közötti békét, legyen szó ember és állat, vagy akár ember és ember viszonyáról. Sőt. Nehéz a regényt nem a maró gúny nyelvén írt, a demokratikus Dél-Afrikáról szóló szatíráként olvasni. Az állatvédő humanitarizmus határait is feszegeti

Bev önellentmondásos ábrázolása. Mivel szereti a kutyákat, pontosan emiatt kénytelen tömegesen elpusztítani őket. Legyen bármennyire is kíméletes az általa elpusztított túlszaporodott kutyákkal szemben, még Bev is alkalomadtán kételkedik projektjének értelmességén. A szomorú, malthusiánus igazság Bev saját bevallása alapján: „az a baj, hogy túl sokan vannak.”¹⁰ Unalomúsz gyanánt David, aki sokunkhoz hasonlóan mindig is csupán húsként gondolt az állatokra, önkéntes segítőnek jelentkezik az állatmenhelyre. Hamar eluralkodik rajta a baljós előérzet. Érezzük, vele együtt, hogy élete sohasem fog visszatérni a régi kérvágásba. „Élek, éltem, megéltem” – szól az intuíció hangja.¹¹ A teljes fordulatot, a tényleges állattá-leendést a katasztrófa fogja kiváltani, az esemény, amely egyszer és mindenkorra lelkileg megtöri az ex-professzort, de ne feledjük, hogy mindez egy folyamat része.

A cselekményszövés aprólékossága és realizmusa egy célra irányul: az állattá-leendés bevésszésére. Minél mélyebbnek fog bizonyulni a megtörés, annál teljesebb előmunkálatokat igényel. Eleinte folyamatosan csődöt vallani látszik David etikai megtisztulása. Bizonyos olvasatok, Dél-Afrikában élő fehér férfiként, egyenesen lehetetlennek tartják az

önmegváltást és a jóvátételt David oldaláról. A magunk részéről az állattá-leendésben látjuk David erkölcsi megtisztulásának kulcsát, Tom Herronnal egyetértve.¹² Emberi büszkeségét csakis az állati alternatíva, az együttérzésből táplálkozó szimpátia bonthatja le igazán. A tényleges, immanens megváltást a poszthumán állapot hozza el. Mint valamennyi spirituális utazó, David eleinte vonakodik a szükséges lépések megtételétől, csak félve lépked tovább a teljes önelvesztés ösvényén (a nyilvános bocsánatkérés elmaradása a részéről például súlyosbítja az egyetem részéről rá kirótt büntetést). Újra és újra előtérbe kerül a kiherélés, a férfiaság elvesztése. *Veszítsd el önmagad, hogy új életre tehesszert.* Életünket el kell veszítenünk ahhoz, hogy új nem-emberré válhassunk. A morális érzéketlenséget mi sem olvaszthatja meg jobban, mint a szenvedés látványa. Ebben az állatmenhelyen bőven részesedik David. Egy bakkecske elfertőződött sebe jelenti azon momentumot, amely megnyitja David morális érzékenységét: „A kecske megremeg, elmekenti magát: csúnya hang, mély és rekedt. Ahogy a mocsok eltisztul, látja, hogy a seb valósággal mozog, él a fejüket emelgető nyüzsgő férgektől. Megborzad.”¹³ Súlyos hiba volna ezt mindössze merő önsajnálatként olvasnunk, mintha David csak azért érezne együtt a bakkecskével, mert

önmagát, saját férfiasságának a kudarcát látna benne. Ezzel elvétenénk a szimpátia ontológiai súlyát.

Miképpen az együttérzés tisztaságát az undorító sebhely, úgy a morális érzület működését is az egzisztenciális helyzet megroggyanásából származó kétségbeesés motiválja. Képtelenség fenntartani az önértetet és az önzőséget a szenvedés látványát követően. David számára a kétségbeesés jelenti azt a kaput, amin keresztülhatolhat az általa oly sokáig figyelmen kívül hagyott valóság. A bakkecske is lehetne ő maga, toxikus maszkulinitása pedig a fel-fúvódott, elfertőződött herezacskó, mely levágásra vár. Az állattá-leendés azonban nem egyirányú azonosulás. Kétirányú, sőt, többirányú átalakulási folyamat, amit nem lehet egyetlen középponthoz kötni. A szemantikai mozgékonyság a „kutyaember” kifejezésre is áll, ami az egész regény központi fogalmának is nevezhető. Eleinte Petrus, az állam által fejlesztési pályázattal megsegített feltörekvő fekete úrgazda, jószomszéd, egyszemélyes kertész és kutya-felelős, a „kutya ember” (*dog-man*).¹⁴ Később ez a kifejezés egészen más értelmet nyer. A „kutya ember” (*dog-man*) kifejezés bámulatos mozgékonyságát a sebhely sugárzásából kölcsönzi. A bakkecske szenvedésének elviselhetetlen látványában és ez ebből származó sokkhatásban érhetjük tetten a hatást: David szívé-

nek eddigi keménysége meglágyulni látszik.

Nem sokkal a kiherélés vagy halál alternatívája elé néző bakkecskével való találkozást követően, David felidézi Lucy-nek egy sok évvel azelőtti esetet. Akkori szomszédai egy kan kutyát tartottak, amelyet folyamatosan büntettek szexuális vágyaiért. „A látvány olyan megalázó volt, hogy kétségbeestem”, szól David valómása. „Úgy gondolom, egy kutyát meg lehet büntetni olyan vétkekért, mint a papucs rágszálása. Egy kutya elfogadja ennek az igazságosságát: egy verés egy rágszálért. De a vágy az valami más. Nincs az az állat, amely elfogadná a büntetést azért, mert az ösztöneire hallgat.”¹⁵ Többről van itt szó, mint merő önsajnálatról. Az állattá-leendés sokaságokat szabadít fel, de ez távolról sem zárja ki a kivételes személyeket. Minden farkas rendelkezik „magányos farkassal”, „Démonnal”, aki a többieknek irányt ad.¹⁶ David lenne az a hipermorális magányos farkas, aki az olvasók sokaságait jó útra tereli? Ez természetesen azt is feltételezi, hogy David morális átalakulása valóban sikeresnek mondható. Nem osztjuk azon vélekedést, mely alapján megtérése őszintétlen volna: ha rosszindulatúan közelítenénk David dekadens, romantikus, sőt, démonikus alakjához, kétségtelenül igazat adhatnánk Reichmann Angelika azon vélekedésének, mely szerint még a legőszintébb pil-

lanatait is átfertőzi, beszennyezi egy „tudatalatti cinizmus.”¹⁷ De miért ne lenne őszinte a kutya-emberré való leendés? Mi okunk van kételkedni a metamorfózis őszinteségében? Az animalitás anomaliás, mely a személyiségnek üvegszilánkokra való szét-töréséből származtatható. Deleuze és Guattari egy „anomáliás döntéshez” véli visszavezetni az állattá-leendés kiindulópontját.¹⁸

A rendhagyó döntés, amely megnyitja David számára az animalitás kapuját, egy újabb személyes trauma következtében válik lehetővé. Három fekete férfi betör Lucy telkére: kitöltik agressziójukat David-en és Lucy-n, két személyen, akik nem adnak hangot rasszista nézeteknek. Az esemény keretezése kizárja, hogy ehhez a történeti elégtételként értelmezhető igazságosság látszatát társítsuk. Mindketten túlélnek, David azonban az esemény keltette sokk hatására egyre mélyebben együtt-érez a környezetében élő állatok szenvedésével. Az állatok szenvedését előtérbe helyezik egyes „epizódok”, mintegy felgyorsítják a főszereplő „transzmutációját.”¹⁹ Két levágás előtt álló perzsa báránnyt látva elhatározza David, hogy felvásárolja őket. Noha tettét nem váltja valóra, virtualitásként egy bizonyos tekintetben mégiscsak valóságossá válik ez az anomáliás tett. A beleézés radikalizmusát nemhogy csökkentené, hanem növeli annak értelmetlen

volta. Nincsen racionális magyarázat arra, miért vált egyre fontosabbá az idegen állatok sorsa: „Mintha valamiféle kapcsolat jött volna létre közte és a két perzsa közt, nem tudja, hogyan. Ez a kapcsolat nem vonzalom. Még csak nem is kapcsolat ezzel a két szerencsétlennel, amelyeket a mezőn nem tudna kiválasztani a nyájából. Mindazonáltal, hirtelen és ok nélkül, sorsuk fontos lett számára.”²⁰ Több mint kivetítés ez: transzmutáció. David állattá-leendése az állatok sorsához rögzíti őt, méghozzá intencionálisan. Ezen etikai irányultság viszont nem egy bizonyos konkrét példányhoz rögzíti, hanem egy meghatározatlan bárány-affektumhoz, bárány-érzethez. Az együtt-érzés az érzethez kapcsol bennünket. A két bárány visszaidézi David számára a kukacoktól hemzsegő kecskeherék gyötrelmes vízióját, azt a részvét-érzetet, amely akkor és ott hatalmába kerítette őt. Az állati szenvedéshez kapcsolódik a részvétlen keresztül, mely utóbbi táplálja benne az új, állatközpontú morális érzületet. Az emberi büszkeség feladása arányos az emberi mivolt felett érzett szégyenérzetünk növekedésével. David szégyene mindannyiunk közös szégyene, az emberi létező mint olyannak a szégyene. Az állattá-leendés a lehető legteljesebb és legtisztességebb önelvesztés-forma. Aszkézis, amely a nemes életre irányul. A regény különlegessége

abban is áll, hogy nem esik bele az álszent életszeretet hibájába. Coetzee nem hiteget bennünket a túlélés lehetőségével: az állatok továbbra is elpusztulnak, a bárányokat ugyanúgy levágják, mintha David leköpte vagy bántalmazta volna őket.

Mégis, valamennyivel csökkent a világban lévő szenvedés. Ha morális érzületünk nem mentheti meg az állatokat, akkor mégis, mi értelmének az egésznek? A poszthumanizmus megköveteli tőlünk a korlátlan, kozmikus részvétet, ez pedig nélkülöz minden racionálisan belátható okot. Az ész princípiumától fényévekre kerül a romanticizmusba süllyedő főszereplő. Amikor a két bárány reménytelensége emlékezteti őt a bakkecske szenvedésére, David eléri a részvét elmélyedésének egy újabb állomását. A közte és a perzsák között létrejövő kötés kauzális értelemben visszavezethetetlen egész korábbi életére – egyetlen előzmény sem azonosítható egészen. Csupán halvány előzmények halmozódnak egymásra, míg a temporalitás struktúrája meggyöngyösül. Évtizedekkel ezelőtti emlékek idéződnek fel. Az állattá-leendés gyakran két korábbi alakulás-tömb között megy végbe. A részvétben elmerülő ember és az állati szenvedés között „a heterogenitások szimbiózisát vagy átjáróját” találjuk.²¹ Davidnek a

részvét átjárót jelent egy új, számára eddig ismeretlen kreativitás felé.²² Korábbi, modern életvitele kettős élet volt, a sokszorosan elszigetelt, modern funkcionális munkamegosztásból eredő kényszerek mentén, a „szeparált rekeszekben” élt élet.²³ Mint mindannyiunk számára, ez kényelmes létmódnak bizonyult. De a kétségbeesés egzisztenciális állapota mindörökké véget vetett a zárt-ságnak. Reflexív módon érti, hogy többről van szó egy múltó válságnál, újabb kritikus életszakaszról. Az animalitást megnyitó anomális több mint kritikus állapot. Nemcsak „bajban” van, hanem „szégyenben” él.²⁴ Az állattá-leendés megköveteli tőlünk, hogy szilárd testek helyett áteresztő, lyukas, puha felületekké alakuljunk át. Kezdeti férfias ridegsége és instrumentális világfelfogása helyett David egyre inkább közleledik a regény során az önfeladás-hoz. Világos, hogy ezen a tájon neki semmi sem sikerülhet. Míg Petrus sikeres agrárvállalkozó lesz, Lucy kényszerházasságba kényszerül, a föld pedig kicsúszik a lábuk alól, szó szerint és metaforikus értelemben is. A becsületes vidéki élet nem való Davidnek, ezt mindig is belátta. Itt már nincsen hely a magafajtájának. De az irodalomelmélethez való tudósi visszatérés sem bizonyulhat többé sikeresnek.

Mitől válhat az állattá-leendés „démonikussá”? Rájátszva a *daimon*

görög szó eredeti jelentésére, Deleuze és Guattari hangsúlyozzák az állattá-leendés közvetítő-jellegét. Az állattá-leendés, legalábbis az ember esetében, annyiban démonikus, amennyiben megvalósul az átvitel.²⁵ Davidnél a brit romantika egy topozsa, a kései Byronnál, bizonyul annak a médiumnak, amely egyszer és mindenkorra átlendíti őt az állattá-leendésen. Feladva a vidéket, bele-törődve Lucy sanyarú jövőbeni sor-sába, lányának szociális lecsúszásába és földjeinek elvesztésébe, visszatér Cape Town-beli lakásába – amely, a dél-afrikai társadalmi viszonyok ismeretében, elkerülhetetlenül – kifosztottan, kirámoltan várja gazdáját. Az egyik kevés megmaradt tárgy közül talál egy bendzsót, majd ezzel elkezd játszani. Eddig tanakodott egy Byron és itáliai szerelmének, Teresának viszonyát megörökítő opera megírásán. De a bendzsó felfedezésének hatására átgondolja az egész projektet: a bendzsót egy évtizedekkel későbbi, halott szerelmét gyászoló Teresa kezei közé adja az örület nyilvánvaló jeleit mutató David: „Minél mélyebbre követi a Contessát az alvilágába, szavait énekelve vagy dallamait dúdolva, meglepetésére, annál elválaszthatatlanabb lesz tőle a játékbendzsó buta plink-plonkja. A megálmódott buja áriákról csendben lemond; innen már csak egy rövid lépés Teresa kezébe adni a hangszert. Ahelyett, hogy a színpadon

lépkedne, Teresa most ül, a mocsárvidéken túlra mered, a poklok kapujára, kezében a mandolint ringatja, amelyen lírai kitöréseit kíséri”.²⁶ Abból a földi pokolból, amelyben él, David a bendzsó idétlenségén keresztül talál kiutat. Ő egy Orfeusz, aki a poklokra száll alá. A halállal kibékülve viszont új, emberalatti életre tesz szert, a megalázkodás jegyében. David a megváltatlan Orefusz, aki a halál jelenlét-nélküliségét elfogadva kinyilvánítja egy véges, immanens erkölcsiség lehetőségét.²⁷ És ez felér egy megváltással. Napokon át bendzsózik a kifosztott lakásban. A lírikusság elvezeti őt egy alvilági állapothoz, melynek kommunikativitása szétrombolja a kultúra önreferencialitását. Az opera már egészen kiforrott a fejében: komikus mű lesz, kiegészülve egy zombi-Byronnal és a középkorú, lankadó szépségű Teresával, aki áriákat énekel, miközben tépdesi a bendzsó húrjait. David operája éppolyan anti-mű, mint az elpusztítás előtt álló kutyák felesleges, pazarló gondozása. Miután Bevégez velük, a kutya-tetemeket David elszállítja a környékbeli szeméttégetőbe: „kutyás emberként” „kés arra, hogy gondoskodjon róluk, amikor már képtelenek, teljesen képtelenek magukról gondoskodni”.²⁸ Nyugtalanító módon, Coetzee azzal a tanulsággal szembesít bennünket, hogy a túlszaporodott kutyák meggyilkolása is tekinthető etikailag

tiszta cselekedetnek, erkölcsi pozitív értelemben vett „gondozásnak”. Sőt, tetemeik szállítása is, groteszk módon ugyan, de részét képezi David önmegváltásának. A részvét elvégre mindenre kell, hogy vonatkozzék, „emberi és nem-emberire, élő és halott állatokra.”²⁹ Lelkiismeretét megnyugtatja azon körülmény, hogy szeretettel és odafigyeléssel szállítja a szemeteszsákokba tekert tetemeiket, és kik vagyunk mi ezt elítélni, vagy sekélyes, felszínes, üres gesztusnak bélyegezni?

A „kutyás ember” könnyei az irányíthatatlanságuk folytán szavatolják a bögésbe belefeledkező emberállat hitelességét. „Könnyek folynak le az arcán, amelyeket képtelen megállítani; keze reszket. Nem érti, mi történik vele. Mostanáig többé-kevésbé hidegen hagyták az állatok” – de immáron lehetetlenné vált a megannyi szenvedő élet-nyalábbal, a fájdalmas állat-érzetekkel szembeni közömbösség.³⁰ Feladja a szépirodalmi ambícióit, a színház világa sohasem lesz az övé. Mindent felad, odaveti a sorsnak mindenét, „pokolba az egészszel” – gondolja magában.³¹ Az állattá-leendést mégsem a tetemek elégetése, vagy a könnyek teszik igazán véglegessé: David sorsát a zenei refrén, a bendzsó idéetlen pengése pecsételi meg. Egyik hang táplálkozik a másiktól, az állati hang, például

a kutya vonyítása, keveredik Teresa sóvárgásával és a bendzsó zajongásával. Itt új igazságot nyer Deleuze és Guattari azon megállapítása, mely szerint „a zene az állattá-leendést veszi tárgyául.”³² Az őt feltöltő, életét beteljesítő Byron nélkül Teresa Guiccioli éppolyan üres semmivé foszlana, mint a maszkulinitásától, apai tekintélyétől, vágyaitól, ambícióitól és élniakarásától megszabaduló David. Olasz bárónő helyett vonyító macskává válik, a kandúr után nyivákoló szőrös állattá: „Szerelmem, éneklj Teresa, kieresztve a költő ágyában tanult rövid szavakat. *Plink*, visszhangozzák a húrok. Egy szerelmes, kéjben vonagló nő; egy tetőn vernyákoló macska; vérben kavargó komplex fehérjék tömege, amely kitágítja a nemi szerveket, megizzasztja a tenyeret és megvastagítja a hangot, míg a lélek az eget ostromolja vágyaival”³³ Átesztétizált, legendás műisnő helyett Teresa szórt növeszt, és szabadon engedi állatias vágyait, felkiáltva az érdektelen égboltnak. Süket fülekre talál, de őt ez nem zavarja. Ha lennének is hallószervei az üres, istentelen égboltnak, az sem volna képes feltámasztani a halott, elszáradt Byront. Minden elveszett, és csupán ez az elveszettség és alaptalanság maradt. De ez a mindenség maga!

A bendzsó tanítja Davidet a létezés súlytalanságára. Mindegy, épp a pokolban vagy a mennyországban

vagyunk-e: PLINK-PLONK, PLINK-PLONK. De a hangszer magas, nőies hangjához társuljon a kutya vonyítása is: VÁÚÚÚÚÚ, VÁÚÚ, VÁ- UUUUUU! Visszatér szeretett kutyáihoz, egész éjszakákat végigalszik David a kutya-ketrecben. Az egyik, elaltatás előtt álló háromlábú kutyával egy barátinak nevezhető viszonyt alakít ki. Míg David dúdolászik és pengeti szeretett bendzsóját, addig a kutya figyelmesen kíséri az előadást, sőt, már-már együtt vonyít a bendzsóval. És miért is ne vihetne főszerepet egy operában egy kutya? Elvégre „egy soha előadásra nem kerülő darabban bizonyára minden megengedett.”³⁴ VÁÚÚ PLINK, VÁÚÚ PLONK, így szól Coetzee megsemmisítő refrénje. David kutyává alakult, sikeresen elfoglalta jogos helyét a kutyaketrecben. És jól érzi magát, a teljes önfeladás önfeledtségében. Az egész esetben ez a legradikálisabban lesújtó: az ember fogalmának magunk mögött hagyása kifejezetten élvezetes tud lenni, megfelelő zenei kísérettel. Degradáció helyett David Lurie megtanulja felszabadulásként megélni a teljes korábbi életének elvesztését.

A zenei kifejezés jelenti végsősoron azt a médiumot, amelyen keresztül David sikeresen lealjasodik, és visszatér az állatvilágba. Valóban alátámasztást nyer Deleuze és Guat-

tari azon megállapítása, mely szerint „a zenei kifejezés elválaszthatatlan a nővé-leendéstől, a gyermekké-leendéstől, az állattá-leendéstől.”³⁵ Önfeledt zenélésével David visszanyeri a gyermek ártatlanságát. Ő a megsemmisülésbe és lealacsonyodásba süllyedő Utolsó Ember, de gyermeki ártatlanságában mégiscsak rejlik egyfajta megújulás. David az az ember, aki a történelem végén, az ártalmat és szenvedést megízelve, nem kifelé fordítja gyűlöletét, hanem befelé irányítja ezt, odáig fokozva indulatai intenzitását, míg megreped az emberi burok, és személyisége szétrobban. Sebezhetőségének felismerése okán válik lehetővé számára a minden szenvedő lényvel való közösség felvállalása. Ha létezik egyéb médium az állattá-leendés számára Coetzee *Szégyenében*, akkor ezt Kari Weil-lel együtt az állati halálban érhetjük tetten.³⁶ Etikái átalakulása nem jelenti azt, hogy David akár egyetlen állatot is a valóságban megmentett volna. A körülmények, a fennálló társadalmi viszonyok, az állatbarát kulturális légkör közel teljes hiánya Dél-Afrikában, az állatok túlnépesedett volta, mind kizárják a gyakorlati értelemben is hatékonynak nevezhető állatmentést. Ez a világ már menthetetlen. Talán nem is annyira kár érte. Mégis, van felelősségünk abban, hogy képességeinkhez mérten megtaláljuk a szenvedés mérséklé-

sének módját, még az eutanázia, az élet kioltásának árán is.

Bizonyos körülmények között, csupán a kíméletes feláldozás marad egyetlen járható útnak a morális érzülettel bíró cselekvő számára. „Kutyás emberként”, mégha nem is képes megmenti a gondjaira bízott kutyákat, legalább szeretettel és odaadással segít átjuttatni őket a halál kapuján, a halálos injekciókat beadó Bevellel közösen. Állatorvosi rendelőkük többé nem egy szoba a sok közül, „hanem egy lyuk, ahol elfolyik a létezés.”³⁷ A „kutyás ember” is egy médium, egy bárka, amely átsegíti a túlszaporodott kutyákat a nemlét boldogságához. Az állatmenhely, egyfajta fordított Noé-bárcájaként az állatokat az elaltatás révén segíti. Még szeretett kutyájától, operájának egyszemélyes hallgatóságát jelentő háromlábú, csonkolt társától is búcsút kell vennie a „kutyás

embernek”. A teljes lemondás, az aszkézis tökélye, a létezés ürességének beismerésével egyenértékű. Így a regény lezárása az állat feláldozását is magába foglalja. Tiszteletteljesen és humanitárius módon ugyan, de a kutya-ember a beavatkozástelenség etikájához tartja magát, még akkor is, amikor a nemléttől megkímélhetné azt az egyetlen kutyát, amely megérteni látszott művészetét. Mielőtt elítélnénk a „kutyás embert”, esetleg azt mondván, „mekkora állat”, érdemes emlékeznünk arra, hogy a létezés mint olyan is tekinthető szenvedésnek, az abból történő kíméletes, rosszindulattól mentes kíségetés pedig egyáltalán nem kell, hogy egyenértékű legyen a bűnként értelmezendő gyilkossággal. A „kutyás ember” magatartása a mindenre kiterjedő elengedés, a nemlét lenni-hagyása. Néha fel kell áldoznunk azt, akit szeretünk.

JEGYZETEK

1. Deleuze, Gilles és Félix Guattari (1987): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia Vol II.* ford. Brian Massumi (London és Minneapolis: University of Minnesota Press), 233.
2. I. m. 34.
3. I. m. 238.
4. Lurie angolszász askenázi zsidó eredetű név. Ennek a körülménynek a cselekmény szempontjából – látszólag – nincsen jelentősége. Vagy mégis?

A „fehér” státusz belső komplexitására való utalásként is értelmezhetjük, hogy Coetzee miért éppen zsidó nevet választ a dél-afrikai társadalom által egyébként „fehéreként” kódolt főszereplőnek. A néven kívül semmilyen egyéb utalást nem találunk a regényben a Kafka-utalásokon kívül. David Lurie, teljesen szekuláris értelmiségiként, a brit romantikus műveltség képviselőjeként tűnik fel. Nem

- tudunk meg semmit a vallási nézeteiről sem, ellenben a szkepszis és ironia hangvétele jellemzi őt és a másokhoz való viszonyulását a regény első felében.
5. Coetzee, John Maxwell (1999): *Szégyen*, ford. George Gábor. Budapest, Art Nouveau, 2007. 10.
 6. I. m. 16.
 7. I. m. 92.
 8. I. m. 121.
 9. I. m. 119.
 10. I. m. 138.
 11. I. m. 116.
 12. Herron, Tom (2005) "The Dog Man. Becoming Animal in Coetzee's *Disgrace*". *Twentieth Century Literature*. 51.4: 467–490., 479.
 13. Coetzee: *Szégyen*, 133–4.
 14. I. m. 105.
 15. I. m. 146.
 16. Deleuze – Guattari, *A Thousand Plateaus*, 243.
 17. Reichmann, Angelika. "Stavrogin's Crime and Punishment Revisited: Dostoevskian Intertexts in JM Coetzee's *Disgrace* (1999)." *Mundo Eslavó* 16 (2017): 207–215, 213.
 18. Deleuze – Guattari, *A Thousand Plateaus*, 244.
 19. Herron „The Dog Man”, 480.
 20. Coetzee: *Szégyen*, 201.
 21. Deleuze – Guattari, *A Thousand Plateaus*, 250.
 22. Fehér férfiként is van erre lehetőség. A Másik feltétlen és egyetemes etikai parancsként jelenik meg a szenvedést észlelő előtt. Nincsen semmilyen előírás arra vonatkozóan, hogy a szenvedés befogadójának milyen antropológiai vagy non-antropológiai sajátosságokkal kell rendelkeznie, túl a mások helyzetébe való beleérzés képességén. David Lurie köztes identitásalakzatot képvisel, hiszen anglofon dél-afrikai fehér értelmiségi. Töréneti körülmény, hogy ebben a rétegben felülreprezentáltak voltak az Apartheid liberális szellemű ellenzői. Noha búr nemzetiségű, Coetzee is ahhoz az anglofon, liberális-urbánus-kozmopolita réteghez tartozik, mint a fiktív David. Nem tudunk azonosulni Szilák Flóra azon pozíciójával, melynek értelmében a fehér társadalmi státusz David esetében akadályát jelentené az etikai irányváltásnak. Legalábbis Coetzee regényének cselekménye nem ezt sugallja számunkra.
 23. Coetzee: *Szégyen*, 14.
 24. I. m. 139.
 25. Deleuze – Guattari, *A Thousand Plateaus*, 253.
 26. Coetzee: *Szégyen*, 294.
 27. Marais, Mike (2008) „The Possibility of Ethical Action. J. M. Coetzee's *Disgrace*”, *Scrutiny. Issues in English Studies in South Africa* 2: 57–63., 61.
 28. Coetzee: *Szégyen*, 234.
 29. Herron, „The Dog Man”, 472.
 30. Coetzee: *Szégyen*, 229
 31. I. m. 282.
 32. Deleuze – Guattari, *A Thousand Plateaus*, 304.
 33. Coetzee: *Szégyen*, 296.
 34. I. m. 342.
 35. Deleuze – Guattari, *A Thousand Plateaus*, 299.
 36. Weil, Kari (2012) *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?* (New York: Columbia University Press), 125–6.
 37. Coetzee: *Szégyen*, 349.

A norvég szégyen világsikere

A 2010-es években több olyan norvég kulturális jelenség keltett világszerte figyelmet, mely a szégyenérzet és a büntudat tematikáját különféle módokon érintette. A 2015–2017-ben készült internetes tinédzsersorozat, a SKAM¹ már címében is utal erre a tematikára, Karl Ove Knausgård 2009 és 2011 közt megjelent hatkötetes regényfolyama, a *Harcom*² pedig az író szégyenérzettől való megszabadulásának autofikciós dokumentuma. A közös jellemző az alapvetően igen eltérő két alkotás esetében, hogy mind a SKAM, mind a *Harcom* új műfaji határokat szabott, és okozott meglepetést azzal, hogy az eredetileg egy réteggközönség érdeklődésére számot tartó művek széleskörű és nemzetközi népszerűségre tettek szert.

Tanulmányomban a szégyen, a büntudat, az önbecsülés elvesztésének és visszaszerzésének különböző reprezentációit vizsgálom a SKAM és a *Harcom* sorozatban pszichológiai

és társadalmi megközelítésben. Bár nem a két alkotás összehasonlítása a cél, a befogadóhoz való közelség megteremtésének módja és a skandináv országok kultúrájával gyakran összefüggésbe hozott közösségi értékek, így az esélyegyenlőség és a véleménynyilvánítás szabadsága mindkét mű tárgyalásának hátterét alkotják.

A vizsgálódás körét természetesen tovább lehetne bővíteni azzal, hogy a norvég krimiíró, Jo Nesbø 1997 óta folyamatosan megjelenő Harry Hole-regényeit is idesoroljuk. Nesbø ugyanis igen ambiciózus szerző, aki igyekszik a műfaji határokon túllépve, társadalomkritikai üzenetet is kommunikálni nemzetközi olvasótáborra felé. Harry Hole személyében olyan antihős főszereplőt alkotott, aki alkoholizmusa, szerelmi élete és szabályszegései miatt folytonos büntudattal él, de gyakran úgy tűnik, hogy épp a gyengeségéből képes erőt meríteni. Nesbø regéi

nyeire a szégyenérzet, a közeli optika és a széleskörű elismertség kapcsán illik számos megállapítás, amelyek a SKAM-ra és a *Harcom*-ra is igazak, terjedelmi okokból azonban nincs mód a Harry Hole-sorozat részletesebb tárgyalására.

Az alábbiakban először röviden a szégyen mint morális érzelem filozófiai, pszichológiai és társadalmi szempontú megközelítéséről írok, majd a SKAM-sorozat általános jellemzésén keresztül mutatom be a szégyen és a közösség dinamikáját. Ezt követően Knausgård regényében a szégyenérzetet és az attól való megszabadulás következményeit vizsgálom. Mindkét mű tárgyalásánál a magyarra nehezen fordítható „to lose face” (norvégul: å tape ansikt) szerepel a szégyenérzet metaforájaként.

„Losing face”

A szégyen egyfelől individuálpszichológiai, másfelől társadalmi és kulturális jelenség, amelynek jó és rossz vetülete is van. A jó értelemben vett szégyenérzet preventív jellegű, amely megakadályozza, hogy abban a közösségben és kultúrában, amelyben élünk, nem kívánt módon viselkedjünk. A szégyenérzet ezáltal védi a társadalmi kötelekeket és megszabja a magánélet határait.³ A szégyenérzet ugyanakkor pusztító

hatású is lehet, mert nemcsak a helyes önértékeléshez kötődik, hanem kiszolgáltatottá is tesz. A szégyen önmegfigyelést jelent, valamint azt, ahogy más szemével tekintünk magunkra. Ahogy Jean-Paul Sartre írja *A lét és semmiben*, a szégyen annak elismerésével jár, hogy „olyan vagyok, amilyenek a másik lát”, azaz a szégyen „önmagamnak a másik előtt szégyene.”⁴ Heller Ágnes szerint, ha a „külső tekintély belsővé válik, és ha így hágjuk át normáit és rítusait, akkor *elveszítjük becsületünket*. A becsület elvesztése azt jelenti, hogy presztízsünket (addigi *arcunkat*) veszítjük el.”⁵ Az angol „losing face” kifejezés Heller szerint a szégyen vizuális jellegét is érzékelteti. Ebben az értelemben a szégyen és a kínosság érzése összefügg. A „losing face” magyarul többféleképpen fordítható: szégyenben marad, elveszti az önbecsülését, lesül a képéről a bőr. Tükörfordításban nem tudjuk használni, ám a nyelvi metaforát így is értjük. Meglátásom szerint a „to lose face” kifejezés, amely norvégul – å tape ansikt – is használatos, a SKAM-sorozatban, és Knausgård *Harcom* regényében is felfedezhető a szégyen-mechanizmusok megjelenésében.

A szégyenérzet – szemben a bűntudattal – az én egészét sújtja, tehát nemcsak egy helytelennek ítélt tettere vonatkozik, hanem egy folyamatos bénító állapot. Mivel az egyén

nem tud megfelelni az elvárásoknak, nem azzal a tekintettel találkozik mások részéről, amivel szeretne, akut esetben visszahúzódóvá válik, elnémul: „énünk egészét átfogja; azt a vágyat kelti, hogy elrejtőzzünk, eltűnjünk, vagy akár meg is haljunk.”⁶ Ahogy Horváth Márta a szégyenérzet és a büntudat jellemzése kapcsán rámutat, ezek „egyetemes érzelmek, melyek minden ember kognitív apparátusának részét képezik.”⁷ Ugyanakkor egyik érzelem sem jár együtt könnyen azonosítható arckifejezéssel. Mivel a szégyen olyan érzelem, amely a tudatossághoz is erősen kapcsolódik, mind a kiváltó ingerek, mind a szégyenérzet kifejezése is kultúrafüggő.⁸ Bár a SKAM és a *Harcom* mind befogadó közönségét, mind művészi eszközeit tekintve két igen eltérő alkotás, kettős vizsgálatuk alkalmat ad arra, hogy a szégyenérzetet kiváltó helyzeteket, a szégyen jó és a rossz kifejezőmódjait a 21. századi észak-európai kultúra sajátos vetületeként figyeljük meg.

SKAM

A SKAM (Szégyen) 2015. szeptember 22. és 2017. június 24. megjelent internetes tinédzsersorozat egy oslói gimnázium néhány tanulójának életét követi végig. A sorozat négy évada négy főszereplőre és rajtuk keresztül négy problémakörre fókuszál.

Többek közt felmerül az identitás, a párkapcsolatok, a szexuális zaklatás, a mentális zavarok, a homoszexualitás, a vallási különbségek problémája, mégsem érződik pedagógiai felhang. A SKAM tizenévesek körében elért népszerűsége azzal is magyarázható, hogy a felnőtt morálizáló nézőpont hiányzik belőle. Julie Andem, a sorozat megalkotója előzőleg mélyinterjúkat készített tizenévesekkel, így alaposan ismerte azt a közeget, amelyet meg akart szólítani. A sorozat elindításával a norvég közszolgálati televízió, az NRK ugyanis azt a fiatal generációt kívánta elérni, akik kizárólag netes tartalmak iránt érdeklődnek. Kis költségvetésből, másfél éves előkészítés után, ismeretlen szereplőgárdával, előzetes beharangozás nélkül indították el a sorozatot. A történet videoklipekből, a szereplők üzenetváltásairól készült képernyőképekből és Instagram-fotókból állt. A SKAM közszolgálati tévé által fenntartott honlapja naponta frissült, kommentekkel, rövid epizódokkal, hetente egy összefoglaló résszel. A Twitter és Facebook megosztások révén a sorozat egyre nagyobb érdeklődő tábort szerzett. Ebből adódott az egyidejűség érzése, a fikció és a valóság összemosódása, amellyel szintén indokolni lehet a sorozat népszerűségét.

Az első évad általánosabb tematikát vetett fel, a tizenévesek sérülékeny barátságait, első párkapcsolatokat, a szexuális zaklatást, a mentális zavarokat, a homoszexualitást, a vallási különbségeket, a párkapcsolatok, a szexuális zaklatás, a mentális zavarok, a homoszexualitás, a vallási különbségek problémája, mégsem érződik pedagógiai felhang.

lati próbálkozásait mutatta be, a hangsúly a középiskolai milión, a szereplők megismertetésén volt. A második évad témája a teljesen ellentétes karakterű karakterek közti vonzalom volt. Főszereplői, Noora és William közt kialakuló kapcsolatot Norvégiában már az idősebb generációkhoz tartozó nézők is érdeklődéssel követték. A történet ugyanakkor több mint romantikus szappanopera, hiszen az események háttérben ott feszül a 2016 tavaszán Európa szintű krízissé fokozódó szíriai bevándorlási hullám. A négy évad közül itt jelenik meg leghatározottabban a szégyenérzet egy másik, tanulmányomban nem tárgyalt változata: a világ egyik leggazdagabb országában élők globális büntudata a bolygó elmaradott, kizsákmányolt területeivel szemben.⁹ A harmadik évad a homoszexuális vonzalom elfogadásának nehéz folyamatát mutatta be. A sorozat a két fiú, Isak és Even kapcsolata révén a bipoláris zavarral élők, és a környezetükben lévő emberek helyzetére is felhívta az immár nemzetközi nézőtábor figyelmét. A negyedik évad témája az északi országok globalizálódó társadalmában, világnézetében egyre nagyobb teret kapó iszlám, és általában a vallás helye a modern kapcsolatokban, de a hamis internetes identitás és a virtuális térben zajló lejáratis is középpontba került a főszereplő, Sana téves döntései révén.

A sorozat címe ugyan a szégyen tematikára utal, a készítő elmondása szerint a névválasztás a véletlen műve. A SKAM-ot ugyanis egy szereplő-meghallgatásra érkezett ezerkétszáz fiatal javaslatából választották ki szavazással. Fontos tudni, hogy a skam a modern norvég nyelv produktív utótagja: számos újkeletű szóban megtaláljuk, így a repülővel való utazás természetére káros következményei miatt érzett büntudat a „flyskam”, vagy a karantén alatt feleslegesen felhalmozott toalettpapír-készlet a „dorullskam”. Nincs tehát a sorozatcím mögött morális üzenet. Az eredetileg szégyent jelentő skam kifejezés ráadásul a norvégban öszszemosódnival látszik a büntudattal. A cím tehát nem tudatos választás eredménye, a SKAM mégis sokféle módon szól a szégyenről.

Christa Lykke Christensen SKAM-elemzésében¹⁰ Erving Goffman szociológus „arcvesztéssel” kapcsolatos megfigyeléseit veszi alapul,¹¹ aki hasonlóan a fentebb vázolt pszichológiai dichotómiához, a szégyent egyfelől az önbecsülés elvesztésének következményeként írja le, amelynek bénító hatása van az egyénre nézve. Másfelől – és a SKAM szempontjából ez a döntő – a szégyen Goffman szerint kedvező társadalmi szabályzó mechanizmus, amely a közösség tagjai közti összetartás és a szégyen társadalmi logikája ellen működik. Goffman azonban

arról a lehetőségről is szót ejt, amikor a szégyentől való félelmében hamis (ál)arcot visel.

A SKAM történetében több olyan helyzettel találkozunk, ahol a bénító, rossz szégyenre adott egyéni és közösségi válasz példaértékűvé teszi a szereplők döntéseit. A második évad főszereplőjéről, Nooráról – aki nem véletlenül viseli Ibsen nőalakjának nevét modern változatban – egy bulin meztelen képek készülnek. Az emiatti szégyen először visszahúzó-dásra, hallgatásra készíti a lányt. Noora végül kimentti magát ebből a kínos állapotból és a törvényekre hivatkozva szembesíti a képek készítőjét azzal, hogy nem az követ el bűncselekményt, aki egy bulin berúg, hanem az, aki ezzel visszaél.

Az arc, lehet maszk, azaz álca is, amely egy hamis szerepet jelent, amit az egyén játszik, hogy elkerülje a szégyent. Isak sokáig a heteroszexuális normák szerint próbál viselkedni a szégyentől való félelem miatt. Azt, hogy ez a hamis álarc mit jelent, a film többek közt egy zenei effekt segítségével érzékelteti: Isak a barátaival a popzenére táncoló lányokat nézi, és próbál szinkronban maradni a többiek viselkedésével, de a fejében klasszikus zene hallatszik, ami tökéletesen érzékelteti, hogy egészen más csatornán fogadja be a külvilágot. Későbbi coming out-ját barátai

empátiával fogadják, Isak valódi arcának felvállalása sem szégyent, sem kirekesztést nem eredményez.

A sorozatban többször tapasztalhatjuk, hogy a baráti társaság összetartó ereje a szégyen társadalmi és pszichológiai logikája ellen dolgozik. A SKAM ugyanis bár egy-egy főszereplőre fókuszál, valójában azt a folyamatot tudja nagyon jól bemutatni, ahogy a fiatalok összetett helyzetekben próbálják megtalálni a helyüket, amelyek részben az önmegvalósításról, részben a közösségteremtésről szólnak. A közösség közös arca révén tudták egymást és önmagukat is megóvni a szégyentől, a kínos helyzetektől.

Harcorn

Karl Ove Knausgård önéletrajzi regényfolyama, eredeti címén *Mín kamp* irodalmi körökben jóval kevésbé szorul bemutatásra, mint a SKAM. A norvég író 2008-ban kezdett bele élettörténetének megírásába, 2011-re már megjelent a több mint 3500 oldalas teljes sorozat. A regény Norvégiában 450 000 példányban kelt el, pár éven belül számos nemzetközi díjat söpört be és páratlan kritikai elismerést vívott ki. A *Harcorn* a valóság és a fikció határán születik, így már műfaji meghatározása is zavarba ejtette az irodalomkritikát.¹² A regényből kiinduló

szerteágazó kutatási irányok közül itt három olyan olvasatot emelnék ki, amelyek a szégyenérzetet vizsgálva közelítenek a regényhez.

Toril Moi a sartre-i szégyenfogalmat, a bevezetőben említett bénító szégyent fedezi fel Knausgård regénysorozatának mélyén. Szerinte a mű egyszerre esztétikai és egzisztencialista vállalkozás, a szégyentől, a másik tekintetétől való megszabadulás folyamata.¹³ A regény egyrészt Knausgård-ról szól, másrészt arról, ahogy a szerző megírja a *Harcomat*. A hatodik kötetben az író Hölderlin verssorát idézi „Jöjj ki a szabadba, barátom.”¹⁴ Ez a romantikus parancs valójában a belső teljes feltárásának, az autentikussá válásnak a mottója. „Ebben a könyvben megpróbáltam magam szabaddá írni mindentől, ami megköt, elsősorban talán az apámmal való köteléktől...”¹⁵

Knausgård autoriter apjáról már az első könyv első fejezetében negatív képet kapunk. A nyolcéves Karl Ove a tévéképernyőn egy hajóbalasetről szóló híradásban egy arcot vél felfedezni a tenger vizében. A felizgatott kisfiú apjának mesél a felfedezésről, aki később a háta mögött kineveti a saját gyermekét. Karl Ove fültnúja ennek a megalázó pillanatnak: „A bensőmben szétáradó szégyenérzet olyan erős volt, hogy gondolkodni sem bírtam. Mintha a lelkem is üressé vált volna... mintha valahogy engem magamat radíroztak

volna ki. Csak ez az egyetlen érzés számított.”¹⁶ A gyerekkori traumát okozó élmény felidézése után, rögtön a könyv következő lapján már a regény keletkezésének első pillanatáról olvashatunk. Az írás kezdő mozzanata ismét egy arc látványához kötődik. „Mostanra, amikor itt ülök és ezt írom, több mint harminc év telt el. Az előttem lévő ablakban a saját arcom homályos tükröződését látom.”¹⁷ „Nem akarom, hogy bárki közel kerüljön hozzám” – folytatja. „Bizonyára ez van az arcomba égve, ez tette ilyen merevvé és maszkszerűvé...”¹⁸

A motívum később kevésbé hangsúlyosan visszatér, amikor a felnőtt író lakásán, a parketta erezetében is egy arcképet pillant meg. Az arc látványa már közel sem dülja fel annyira a szerzőt, mint gyerekkorában, az olvasó mégis látja a párhuzamot. Az arc brutális tönkretétele és közszemlére helyezése szintén kétszer ismétlődik a regényben. Karl Ove először egyetemistaként, majd egy svédországi írotáborban – későbbi feleségével, Lindával való első találkozásakor – az arcát üvegszilánkkal szabdalja össze. Mindkét esetben szerepet játszik a magatehetetlen féltékenység és a szégyenértettől való szabadulás szándéka. A helyzetek súlyát fokozza, hogy az elbeszélő nem próbálja az emberek tekintete elől elrejteni sebzett arcát. Közszemlére teszi kínját, pont úgy, ahogy a regény során

kíméletlenül tárja fel belső világát előttünk, idegenek előtt. Az írás lényege a szégyentől való megszabadulás. Poul Behrendt, a *Harcom*-regények egyik legavatottabb olvasója azt állítja, hogy a regény cselekményét a szégyenérzet szervezi, amely tetőpontját a második kötetben, az írótaborban elkövetett öncsonkítással éri el.¹⁹ A szégyenérzet mint társadalmi szabályzómechanizmus nem lép működésbe, a szégyen teljes feltárulkozásra, és ezáltal újabb szégyenteljes állapotba sodorja az elbeszélőt.

Különbséget kell tennünk az eddig tárgyalt, az ént betöltő szégyenérzet, és a bűnre épülő szégyen között. Ebbe a kategóriába tartozik a tizenhároméves senjai iskoláslánnyal szemben elkövetett pedofília vádja, amely a szerző korábbi regényeiben is megjelenik. Pusztán a szövegek alapján nem tisztázható, hogy valós vagy elképzelt eseményekről olvassunk.

Per Thomas Andersen a *Harcom* regényfolyamot nagyobb társadalmi, kultúrtörténeti összefüggésbe helyezi. Knausgård regényét a középkorban és az újkor egy részében az Európát jellemző dicsőségre és büszkeségre épülő értékrend tökéletes ellenpontjaként értelmezi.²⁰ A feltárulkozás, a korábban kínosnak, szégyellni valónak vagy tabunak ítélt dolgok közszemlére tétele nemcsak a szégyen levetkőzése, hanem a re-

gény iránti fokozott figyelem kiváltó oka is.

Ezzel visszatérünk a szégyen mechanizmusaihoz és a népszerűség kérdéséhez. A SKAM-ban a szégyenérzet hasznos társadalmi szabályzómechanizmusnak bizonyult, amely a közösségi viszonyokat megóvjá az összeomlástól. A szégyent így nem lehet megszüntetni, csak sakkban tartani. A *Harcom* esetében az írás lényege a szégyentől való megszabadulás, amely sokkal fájdalmasabb. Míg a SKAM-ban a közösségteremtés pozitív hozadékként merül fel, addig Knausgård esetében a szerző kiadja a legközelebbi kapcsolatait is, így a szabadulás folyamán a családi és baráti kötelek kerülnek veszélybe.

A szégyen igen eltérő reprezentációi mindkét esetben sajátosan kötődnek a valósághoz. Az itt és most jelleg, a fikció és valóság összemosása mind a SKAM-nál, mind a *Harcom*-nál műfaji határátlépéssel járt, amely önmagában is magára vonta a figyelmet. A művek népszerűségének okait még sokféle módon lehetne tárgyalni. Tanulmányomban változott összefüggések alapján mindkét mű a modern társadalomban ismert szégyenérzetek autentikus és hiteles reprezentációja. Ennél fogva tud mindkét alkotás közvetlen kapcsolatot teremteni a befogadókkal, és elénk tárni a szégyen sokféle arcát.

1. A sorozat angol feliratokkal ezen a linken tekinthető meg: <https://www.dailymotion.com/skamenglishsubs> A magyar nyelvű rajongói oldalon a remake produkciók felsorolását is megtaláljuk: <https://skamonline.gportal.hu/>
2. Knausgård, Karl Ove: *Harcom* 1–6. Budapest, Magvető, 2016–2021. Ford.: Petrikovics Edit (1–2. kötet), Patat Bence (3–6. kötet)
3. Skårderud, Finn, „Skammens stemmer – om taushet, veltalenhet og raseri i behandlingsrommet”, *Tidsskrift for Den norske legeförening* (2001, 121): 1613–1617, itt 1613.
4. Sartre, Jean-Paul: *A lét és a semmi*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006. 280–281.
5. Heller Ágnes: *A szégyen hatalma*. Budapest, Osiris, 1996. 12.
6. Lewis, Michael, *Shame. The exposed self* (New York, Free Press, 1995) 2. (saját fordítás)
7. Horváth Márta: „Az áruló” in *Elbeszélés és morális ítélet*. Szerk. Horváth Márta és Szabó Judit, 98–117. Budapest, Ráció Kiadó, 2021. 107.
8. Uo. 108.
9. Erről részletesen: Oxfeldt, Elisabeth, „'Vi som er oppvokst i verdens rikeste, frieste land' Globale skyldfølelser i SKAM”, *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling* 6. évf. 2/3 szám, 2017, 13–20.
10. Christensen, Christa Lykke, „Er web- og tv-serien SKAM en serie om skam?” *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, 6. évf. 2/3 szám, 2017, 7–12. itt 8. Christsensen kitér a modern szégyen, az önmegvalósítási kényszer és a túl sok lehetőség közti szempontjára is, amellyel itt nincs külön mód foglalkozni.
11. Goffman, Erving, *Interaction ritual: Essays on face-to-face interaction*. (Chicago: Aldine Publishing Company, 1967). Magyarul olvasható részek: Goffman, Erving: *Érintkezések. Válogatott tanulmányok. Szociológiai füzetek* 14. Budapest, Oktatási Minisztérium Marxizmus-Leninizmus Oktatási Főosztálya, 1978.
12. Erről bővebben: Domsa Zsófia: A skandináv dogmaregény, avagy irodalmi élveboncolás. *Jelenkor*, 2018, 61. évf. 5. sz. 600–604.
13. Moi, Toril, „Skam og åpenhet” *Morgenbladet*, 2011. december 16. 44–45.
14. Knausgård, Karl Ove: *Harcok*. *Harcom* 6. Ford.: Patat Bence. Budapest, Magvető, 2021. 340.
15. Uo. 928.
16. Knausgård, Karl Ove: *Halál*. *Harcom* 1. Ford.: Petrikovics Edit. Budapest, Magvető, 2016. 27.
17. Uo. 28.
18. Uo. 29.
19. Behrendt, Poul, *Fra skyggerne af det vi ved* (København, Rosinante, 2019) *Face off* Kapitell 14.
20. Andersen, Per Thomas, *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi* (Oslo, Universitetsforlaget, 2016), 212.

A szégyen mint szociális fájdalom megjelenése a 20. századi magyar irodalmi szociográfiákban

Szégyen, arcvesztés, stigma

A múlt század eleji magyar irodalmi szociográfiák esetében a szégyenkérdés és az arra keresendő lehetséges válasz(ok) azért jelentenek érdekes kihívást, mert a szégyen mint antropológiai jelenség ezekben a művekben egy mindkét irányba működő hierarchikus viszonyt hoz létre a szégyen érzésének kiszolgáltatott és a szégyennek kiszolgáltató fél között. A szociográfiákban ábrázolt emberek vagy embercsoportok láthatóan és gyakran érezhetően is küzdenek a szégyennel, amelyre számos példa található a művekben, mind a szövegek, mind a fotográfiák szintjén. A szövegek esetében nagyon lényeges kérdés az, hogy a szégyen érzését az elbeszélő mi módon ábrázolja, alkalmaz-e olyan hatásmechanizmusokat, retorikai eszközöket, amelyek az olvasóra olyan befolyást gyakorolhatnak, hogy szégyent érez, akár azokban az esetekben is,

amikor ez nem feltétlenül indokolt, hiszen csak az ő terminuskészlete alapján szégyenteljes az adott esemény. Ennél a pontnál szükséges szólni a szociográfiai művek ismeretelméleti szerepéről, amely során a szociográfus-elbeszélő az olvasót egy „etnográfiai utazásra” invitálja, hogy betekintést nyerjen az ábrázolt paraszti társadalom tagjainak életébe, ezáltal megismerje érzés- és hiedelemvilágukat is. A szociográfiai művekben nem egy olyan esettel találkozhatunk, amikor a kisebb, elkülönülve élő társadalmi csoportok egymást hozzák megszégyenítő helyzetbe a helyi szokásokra, tradíciókra hivatkozva. Azon túl, hogy a népi hagyományok leírását kapjuk meg e művekben, amelyek elméleti része nagyszerű zárthelyi dolgozat témává válik a néprajz szakosok számára, a szégyenérzet megjelenése által az ábrázolt embereket – kiemelve az idealizáltság kontextusából – sebezhetőnek ismerjük meg. Ezzel a szé-

gyen-problémával pedig már sokkal inkább dolga van a szociográfiának, hiszen bár ezek a művek a *valóságot* igyekeznek feltárni, mégis sokszor nem kapunk egyértelmű választ – többek között – arra, hogy az adott szituációban ki az, aki tényleg szégyelli magát. A fotográfiák elemzésekor még nehezebb a dolgunk, hiszen a szociográfiai irodalom tényfeltáró funkciója éppen azt a célt szolgálja, hogy láthatóvá tegye a befogadó számára az adott társadalmi réteget, ugyanakkor mégsem feltétlenül él a közszemlére tétel eszközével. A leírtakat figyelembe véve a szégyen-kérdés esetében kialakul egy különleges paradox viszony, hiszen a szégyen reprezentálásával éppen az az érzés válik láthatóvá, amelynek fő jellemzője az elrejtőzés szándéka.

Johan Goudsblom meghatározásában a szégyen mint szociális fájdalom mindig a másik tekintete által vagy akár csak a mások számára láthatóvá válás lehetőségének tudatában alakul ki, szinte függetlenül attól, hogy a szégyenérzetet kiváltó (és magát az amúgy rejtett normát vagy határt is láthatóvá tevő), leleplezett határsértést valójában ki követte el.¹ Ez a kijelentés a szociográfiák esetében különösen fontos, hiszen már a művek megjelenésekor ismert volt a szándék a szerzők részéről, hogy a befogadók társadalmi érzékenysé-

gére hasson, hogy az érzékenyített olvasótábor segítsen kimozdítani az ábrázolt paraszti társadalmat nyomorúságos helyzetéből.

A szégyenhez kötődő egyik fontos társfogalom az arcvesztés jelensége, amely az arc eltakarásával, a lehajtott fejjel és az elpirulással mint a hagyományosan értelmezett arc átmeneti megváltozásával reprezentálható. A test láthatósága a szégyen megélésében kiemelten fontos: a pirulás, a remegés, az arc elfordítása képként beszéli el vagy éppen színre viszi a szégyenkező személy alaphelyzetét, aki önmagát hangsúlyosan testként (esetleg: uralhatatlan testként) érzékeli.² A szociográfiák képanyagának esetében szinte lehetetlen az elpirulásra mint kulturális szégyentoposztra példát találni, hiszen a korabeli fényképezési technikáknak köszönhetően minden kép fekete-fehérben készült, így ha elpirulásra kerül sor egy ábrázolt alak esetében, arról szóveges utalás segítségével szerezhetünk tudomást. Bár a szégyen érzésekor felvett testi állapot alapesetben senkinél nem állandó, a fotográfiákon ez a pillanat megmerevedik, és az ábrázolt legfőbb jellemzőjévé válik a másik tekintete által. Ez a lencsevégre kapott személy stigmája lesz, hiszen e külső jegy miatt kiemelődik a többiek közül, megkülönböztetetté válik és más megítélés alá kerül.

Robert Walkernél a stigma bürokratizált szégyenként a megszé-

gyenítés fontos csatornája, hiszen a stigma viselője (elszenvedője) mindig valamilyen külsőleg meghatározott norma vagy szabály alapján válik normán kívülivé, ezáltal alkalmassá arra, hogy szégyent érezzen.³ Hasonlóképpen Erving Goffmannál a stigma emberi viszonylatokat testesít meg, és természeténél fogva társadalmi. A stigmatizált személyt a társadalom nem fogadja be teljes mértékben; akikkel kapcsolatba kerül, azok nem adják meg neki a mindenkori, így a stigmatizáltak által is elvárt és a másoknak kijáró tiszteletet.⁴ A stigma fogalmához a továbbiakban az ő definícióik alapján közelítünk.

A szociográfiai művekben több szinten is találhatunk példákat a stigmákra, a testi jegyek, fogyatékosságok és a különféle szokások alapján kialakult megkülönböztetések is ide sorolhatóak, de az uniformizáltság, ezen belül a népi viselet is egy olyan szándékolt vagy szándék nélküli stigmává válhat, amely arra szolgál, hogy elkülönítsen vagy megszégyenítsen egy adott egyént, vagy embercsoportot.

Szégyen a szavak szintjén

Kutatásom során többféle stigma- és szégyenelmélettel találkoztam, szociológusok, antropológusok és pszichológusok különféle irányokból közelítették meg a kérdést, hogy

definiálják, mit is jelenthet tulajdonképpen a szégyen miatti stigma érzése, hányféleképpen olvashatjuk azokat, és hogyan érezzük magunkat befogadóként, amikor más személyek szégyenérzetével találkozunk. A szociográfiai művek általam vizsgált eseteiben szereplő egyének vagy embercsoportok azonban – nyilvánvalóan – nem találkoztak ezekkel az elméletekkel, motivációik nem feleltethetők meg teljes mértékben a fent említett elméletekben leírtaknak. Az ő szégyenük mozgatórugója általában a legelemibb érzés, a teljes emberként való élni akarás vágya volt, a félelem a dehumanizáltságtól, amely általában együtt jár az egyén stigmatizált, marginalizált helyzetével.

Az alábbi elemzésemben arra teszek kísérletet, hogy először szövegrészletek, majd fotográfiák segítségével bemutassam a szégyen különböző megjelenéseit Szabó Zoltán *Cifra nyomorúság* és Féja Géza *Viharsarok* című szociográfiáiban.

Szabó Zoltán 1938-ban megjelent művében a szégyen érzésének elég széles skálájával találkozunk, nyilvánvalóan már a címben megjelenő paradoxon is arra enged következtetni, hogy itt nem (a mai értelemben vett) mindennapi emberi sorsokról lesz szó, amelyekkel való szembenézés hatással lehet befogadóra. A továbbiakban két rendhagyó példával kívánom szemléltetni, hogy az elbeszélő előadásmódja mennyiben ké-

pes befolyásolni azt, hogy egy adott helyzetben érezhet-e szegényt a befogadó.

A másik *Mezőkövesd* című fejezet elején az elbeszélő részletesen, a szégyenkezését (amely lényegében szekunderszégyen, hiszen a látogatók helyett érez szegényt a szerző azok viselkedése miatt) egyáltalán nem palástolva vázolja fel, miként zajlik a Matyóvidék népének tárgyiasítása, bazári kiárúsítása a turisták számára a népszerűség nevében. A megalázó helyzetért először mintha személyes felelősséget vállalna, majd elbeszélői pozíciót vált:

Most mutogatjuk őket: Ime ilyenek vagyunk! Az autósoknak az idegenforgalmi csárdában a barackpálinka mellé matyó lányokat és gatyás matyó legényeket szolgálnak fel, hogy táncoljanak velük. Sokszor láthatod, hogy kövér idegenek kiállanak az udvar közepére, előveszik a pénztárcájukat és kétfilléreket szórnak az ott ácsorgó díszbe öltözött gyerekek közé. Aztán rengő hasukat fogva röhögnek azon, hogy mint marakodnak a színes szoknyákban és feszes nadrágban tündöklő gyerekek a kétfilléreken, mint kutyák a csonton. Micsoda lealacsonyítása a népnek, a népi öntudatnak, és még azt állítják, hogy mindez használ az országnak az idegenek előtt! Használ azoknál, akikre semmi szükségünk, akik ide is mulatni jönnek, komoly ember szégyenkezik,

meggyalázva érzi magát ilyen jelenetek láttán és csömörrel, szomorúan utazik, talán színtelenebb, de emberméltóságosabb vidékek felé.⁵

Az első mondat kohéziójában némi zavar vehető észre, hiszen az elbeszélő mintha először a megszegyenítő, majd pedig a megszegyenített(ek) pozíciójából szólalna meg. Azonban egy olyan értelmezés is helytálló lehet, miszerint az „ilyenek vagyunk!” felkiáltással a turisták morális szempontból kifogásolható viselkedésére igyekezne rámutatni. Ezt alátámasztandó részletezni kezdi a situációt, amelytől igyekszik elhatárolódni, és a befogadó érzékenységre hatni a matyógyerekek mint szegény, éhes kutyák hasonlattal. Ez az olvasóban is azt az érzést keltheti, hogy felelősséggel tartozik azért, hogy a Matyóföld parasztjaival ilyen méltatlan módon bánnak el az átutazó idegenek, akik számára a megszegyenített embercsoport csupán egzotikum, olyan szórakoztató eszköz, mint egy kalandpark és egyáltalán nincsenek vagy nem akarnak a tudatában lenni annak, hogy a megszegyenítő fél szerepét töltik be. Azonban az világossá válhat itt, hogy az objektív, tényfeltárássra törekvő retorika eltűnik, ami nem azt jelenti, hogy fiktív eseményleírás történt, hanem azt, hogy az elbeszélői stílus az objektivitást a háttérbe helyezve az olvasó szolidaritására, jóérezésére igyekezett hatni,

erre utal többek között a „sokszor láthatod” kiszólás is az olvasó felé.

A másik választott példában a szerző – a mai értelemben vett normarendszer alapján is – szégyenteljesnek mondható életeseményeket helyez át a normalitás talajára. A *Talajtalanok* című fejezetben megjelenített Dejtár település lakosai nem beletörődve nyomorúságos helyzetükbe, erkölcsileg kifogásolható tevékenységekbe kezdtek, amelyet az elbeszélő az emberi leleményesség ékes példajaként tár elénk, és így szinte elfogadhatóvá válik számunkra is mindez:

A nép szaporodott, a föld maradt és a dejtáriaknak, patakiaknak másutt kellett keresniök életük szükségleteit. Más nép talán lassan senyvedni kezdett volna, szegényedni a földek osztódásának arányában, de a dejtári megállt a talpán. (...) Minthogy nem élhettek jól abban a rendben és azok szerint az erkölcsök szerint, amelyeket a kor és a vallás rájuk parancsolt, feladták ezeket az erkölcsöket. Nem suttyomban, titkolózva és büntudattal, hanem bevalottan, nyíltan és különösebb szégyenkezés nélkül. (65.)

A továbbiakban arról is tudomást szerzünk, hogy a településen e szokásrendszer vált elfogadottá, lényegében intézményesült prostitúcióról beszélhetünk, ugyanakkor az elbe-

szélői stílus segítségével a (szóbeli) stigma lekerül az ábrázolt emberekről, sőt arra száll át, aki ehhez a helyzethez nem alkalmazkodik:

Férjek, apák és anyák kevés kivetnivalót találnak már ebben. Ha más faluban az találkozik szembe a közvéleménnyel, aki az általános erkölcsök ellen vét, itt szinte mondhatni az, aki az itt általános „szokásokhoz” nem idomul. (65.)

A fentiek alapján is elmondható, hogy a szégyen mindig kontextusfüggő, hiszen az elsőként felvázolt helyzetben nem feltétlenül volt szükséges szégyent feltételezni, ahogyan valószínűsíthetően a matyóföldi nép sem ezt tette, ők csak próbálták kihozni a számukra legjobbat egy méltatlan helyzetből. A velük történt események azonban mégiscsak szégyenteljesnek bizonyultak a szerzői elbeszélés szerint, amelynek motivációja a befogadói szolidaritás és szimpátia felkeltése az ábrázolt embercsoport tagjai iránt.

A dejtári nép esetében az intézményesített prostitúció jelenléte egyből feltételezhetné a szégyenérzet jelenlétét is, azonban éppen e társadalmi szolidaritás miatt hiába a már korábbi példában is látott külső kényszerek, mégis felmentést kaphattak az elbeszélőtől (és így talán az olvasótól is) élethelyzetük szégyenteljesként való megbélyegzése alól.

Arctalan szégyen

Féja Géza a *Magyarország felfedezése* sorozat első köteteiként írta meg 1937-ben *Viharsarok* című szociográfiáját, tényfeltáró szándékkal, annak érdekében, hogy felhívja a figyelmet az Alsó-Tiszavidék földjének és népének helyzetére. Terepmunkája során gyakori útítársa volt Dr. Müller Miklós fényképész, az ő nagyszerű felvételei segítségével a jelenlegi befogadó is közelebbről megismerheti a Féja által ábrázolni kívánt paraszti világot.

A korábbiakban már utaltam arra, hogy a stigmatizáltság megjelenhet azáltal is, hogy egy kisebb csoport uniformizálódik és individuumától megfosztva gyűjtőnévvé válik. A *Viharsarok* lapjait olvasva ez a jelenség figyelhető meg – többek között – a kubikosmunkásokat ábrázoló fotókat elemezve. Ha a szociográfiának a már korábban tárgyalt ismeretelméleti funkciójára fókuszálunk, akkor ebből a szempontból vizsgálva a következő fényképet, egy társadalmi réteg tárgy- és eszközhasználatával ismerkedhetünk meg, illetve önálló, kontextusából kiszakított fénykép-ként értelmezve az ábrázolt alak az alföldi munkások ikonikus figurájává válhat, hiszen jellegzetes testtartása a fényképen – mozdulatlanságából adódóan – szinte szoborszerűvé teszi. Azonban a szégyen-kérdés kontextusba hozása ezt az etnográf-



fiai ismeretterjesztő munka-jelleget háttérbe szorítja és az egyéniségtől való megfosztottságot és arcvesztést állítja a középpontba.

A fotón (lásd 1. kép) két idősebb korú kubikost láthatunk, akik csoportjuk sajátos ikonográfiáját adják. A fehér ing-fekete alsórész viselet az uniformizáltságot, az individuum mérsékeltebb jelenlétét reprezentálja. A fotós helyzete szempontjából a kép felülnézetből készült, így nem vehetők ki az előrébb álló kubikos arcvonásai, mert azokat eltakarja a kalap. Ennél a szituációnál helytálló lehet Nico Frijda pszichológus állítása a szégyen és az alárendelődés kimutatása közötti összefüggésről: „A szégyen és a büntudat szakirodalomból ismert leírásait helyénvalóbb volna az alárendelődő viselkedés példáiként felfogni: lehajtott fej, le-sütött szem.”⁶ Johan Goudsblom kiegészíti Frijda szavait, amikor azt állítja, annak érzékeltetésére, hogy

valaki szegyenkezik, az illetőt kicsinyítik és elfordított arccal mutatják.⁷ Erre a kijelentésre rímelhet az a fényképési pozíció, amelyet Müller alkalmazott a kubikosmunkások esetében, hiszen a felülnézet, az ábrázolt alakok alárendelődése a befogadói tekintetnek ezt a vélt vagy valós szegyent hivatott megjeleníteni. Müller ilyen jellegű ábrázolási technikája több kubikosfotó esetében is megfigyelhető, találkozhatunk egy olyan képpel is (lásd 2. kép), amelyen a munkások egymás után sorban mennek, és bár a felvétel szemből készült, arcuk így sem látható, mert egytől egyig lehajtják a fejüket. Ez a testtartás az arc eltakarásával arra utalhat, hogy tudják, hogy fényképezik őket, azonban egy olyan – számukra megalázó – helyzetben, amelyhez, találó kifejezéssel élve: nem hajlandók az arcukat adni. Ezt alátámasztandó Féja Géza is többször utalt arra művében, hogy a szóban forgó munkások ínségmunkát végeztek, ami csupán a létminimum fenntartásához elegendő bevételt



biztosított számukra. Ugyanakkor ez a viselkedés magyarázható lehet azal – a Kunt Ernő által is kifejtett attitűddel –, hogy a munkás társadalmi rétegek körében nem fogalmazódott meg az igény arra, hogy egyéniségük legelőnyösebb oldalát mutassák a kamerának. Azaz számukra nem volt tétje annak, hogy milyen beállításban kapják őket lencsevégre.⁸

Összefoglalva az eddig leírtakat, kijelenthető, hogy a szegyenhez mint társadalmi kontextustól függő konstrukcióhoz elengedhetetlen a láthatóvá válás mozzanata. A fenti példákból látszott, hogy a szociográfikában a láthatóvá válást minden esetben az elbeszélő vagy az őt kísérő fotográfus végezte, az ő alkotói szándékuk nagyban befolyásolta a befogadó szegyenérzetét. Ez a szóznoki képesség, amellyel a szociográfusok rendelkeztek, járult hozzá a vizsgált esetekben is ahhoz, hogy egy alapvetően emberileg elfogadhatatlan élethelyzet nem, azonban egy széleskörű jelenség, egy embercsoport megszegyenítése – amely majdhogyanem elfogadott és következmények nélküli – abszolút elutasítással szegyeneljesnek bizonyult. A fotográfikában esetében érdekes látni, hogy a szegyen-kontextus milyen radikális módon képes belerondítani abba az elképzelésbe, amit egy szociográfiai képről gondolhatunk. Nyilvánva-

lőan jelen van itt is a fénykép készítőjének szándéka, hogy valamilyen társadalmi jelenséget egy bizonyos módon reprezentáljon, főleg ha szintén számít a befogadói szolidaritásra. Ha ez sikeresnek bizonyult, akkor ez felfejtett többletjelentés segítsé-

günkre lehet abban, hogy megismerjük az adott egyén vagy csoport társadalomban betöltött szerepét és valamilyen módon reagáljunk a látottakra. Ezzel pedig a kör bezárul és elmondható, hogy a szociográfia elérte kitzűzött célját.

JEGYZETEK

1. Pabis Eszter: *A szegény kulturális konstrukciójának történetéről és elméleti megközelíthetőségeiről*. In *A szegény reprezentációi*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2017, 7–22.
2. Bódi Katalin: *Képpé alakítható-e a szegény? – A Lucretia-tárgyú képek a reneszánsz festészetben*. In *A szegény reprezentációi*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2017, 97–111.
3. Walker, Robert: *A szegénység szegénye*. In *Esély*, 2016/3. 3–44.
4. Uo.
5. Szabó Zoltán: *Cifra nyomorúság*. Akadémiai Kiadó – Kossuth Kiadó – Magvető Kiadó, Bp., 1986. 48. (A továbbiakban a műből származó idézetek helye a törzsszövegben lesz zárójelben megadva az idézet után.)
6. Goudsblom, Johan: *A szegény mint szociális fájdalom*. In uő: *Időrezsim*, Budapest, Typotex, 2005, 9–19.
7. Uo.
8. Kunt Ernő, a hazai fotóantropológia és kultúrakutatás meghonosítója azon az állásponton volt, hogy azokon a vidékeken, ahol az agrárnépeség jelenléte megfigyelhető, még hiteles, dokumentum értékű fényképek készülhettek az egyes etnikai, illetve foglalkozási csoportok tagjairól, valamint azok tárgyi kultúrájáról. Ugyanis ott a népcsoportok idealizált megjelenítése és a vizuális folklorizmus nem képviseltette magát, így a lokális társadalmak ábrázolása a gyöngyösbokrétás értelemben vett népiesség torzított motívumai nélkül történhetett meg.

„A szégyen az öngyilkosságba üzött...”

A NŐK ELLENI ERŐSZAK DISZKURZÍV TEREI

A tanulmány fókuszában a nők elleni erőszak különböző formái (háborús nemi erőszak, családon belüli erőszak) elbeszélhetőségének lehetőségei és korlátai állnak a 20. század első felében. A társadalmi-kulturális tabukkal terhelt témák közelmúltbeli historiográfiai feldolgozásai teret nyitottak a társadalmi párbeszédnek és a szaktudomány módszertani kérdései megvitatásának is.¹ Az említett erőszak típusokban közös, hogy az áldozat *társadalmilag meghatározott* szégyenérzete meggátolja annak elbeszélését, nyilvánossá tételét, így az erőszak és annak következményei legtöbb esetben a női testbe zártan, szinte láthatatlanok maradnak.

A továbbiakban három példa segítségével szemléltetem, milyen típusú erőszak során vallottak nők a szégyenérzet különféle megnyilvánulási formáiról. Eltérő műfajú szövegeket vizsgálva keresem a választ arra a kérdésre, hogy az elbeszélés és az írás aktusai a traumafeldolgozáson túl

miként értelmezhetők. Mitől váltak ezek a szégyennel terhelt történetek elbeszélhetővé, míg mások homályban maradtak? Az elemzett szövegek közt található egy első világháborús sajtólevelezés, illetve két paraszti önéletírás.² Hipotézisem szerint a nők által elbeszélte vagy megírt erőszak-történetek olyan *megküzdési stratégiákként* értelmezhetők, amelyek cselekvőkké avatják az egykori áldozatokat; a narratíva meghatározása által pedig utólagosan alakítóivá válnak egy olyan többszörösen terhelt szituációnak, amelynek alapvetően elszenvetői voltak. A megküzdési képesség (*reziliencia*) és az önálló cselekvési kör (*agency*) fogalmak alapján megkísérlem az erőszakot átélte nők történeteit narratív szinten kiemelni a szégyen által meghatározott elbeszélhetetlenség és a kollektív szenvedésben gyökerező mártírság keretei közül, ezzel egy lehetséges megközelítést javasolva a tabusításon és a megbélyegzésen túl.

Erőszak és elbeszélés: elméleti keretek

A szegyen elbeszélhetetlenségét meghatározó faktorok közt említhetjük a társadalmi viszonyok egyenlőtlenségét, úgy, mint a patriarchális rendszert, amely magába foglalja a nők mint csoport rendszerszintű alárendelődését; ez mind a családon belüli, mind az azon kívüli viszonyokat is meghatározza.³ Szintén fontos megemlíteni még a politikai környezetet is, hiszen az aktuális emlékezetpolitikai irányvonal befolyásolja a történetek elbeszélésének módját, illetve azok tabusítását. A családon belüli erőszak elbeszélhetőségének gátja az olyan ideológiai familizmusra épülő állami diskurzus, amely a családot kizárólagos egységként kezelve elfedi annak belső viszonyait, dinamikáját, ezzel elbeszélhetetlenné téve a férfi-nő konfliktusokat.⁴ A második világháborús nemi erőszak elhallgatásához pedig hozzájárult az ország szovjet érdekszférába kerülése, ami nem tette lehetővé a Vörös Hadsereghez kötődő erőszak tettek elbeszélését.

A nemi erőszak 1989 után egyfelől az emberi jogi diskurzus részeként, majd a 2010-es politikai elitváltást követően az illiberális emlékezetpolitikai diskurzus részeként vált elbeszélhetővé. Ezt a fordulatot, a történetek elbeszélésbeli változását elemzi Pető Andrea az áldozatiság

politikája és a szegyen transzformációja mentén. A szegyen társadalmi aspektusa kapcsán arra hívja fel a figyelmet, hogy a szegyenérzet legyőzése, annak nacionalizációja és az elkövető hibáztatásán keresztül könnyen átfordulhat az áldozatiság felértékelődésébe, a mártírság kultuszába. A szegyen nacionalizációja azért fontos jelen – a második világháborúval közvetlenül nem foglalkozó – elemzés számára is, mert az 1990-es évek délszláv háborúja által nemzetközi térben napvilágra kerülő nemierőszak-történetek felerősítették a múltban elkövetett erőszaktapasztalatok elbeszélése iránti igényt. A nemierőszak-elbeszélések pedig narratív mintázatokat követnek, amelyeket befolyásol más háborúk történeteinek elbeszélésmódja, illetve a nemzeti emlékezet is.⁵

A traumatikus események narrációját elemezve Agatha Schwartz a 'vocabulary of rupture' koncepciót használva a nemi erőszakot olyan traumatikus eseménynek, töréspontnak tekinti, amelynek leírásához meghatározott szókészlet és kifejezőmód társul.⁶ Suzette A. Henke *Shattered Subjects* című, traumaelméletet kidolgozó könyve a női önéletírást a traumatizált én újra-konstruálására alkalmas folyamatnak tekinti: olyan tevékenységnek, amelyen keresztül az egykori áldozat megalkothatja saját narrációját az őt ért erőszakról, ezzel pedig önálló cse-

lekvéssé formálja a korábban elszenvedett eseményeket. Az írás tehát nemcsak az értelmezés és a trauma-feldolgozás eszköze, hanem annak lehetőségét is magában rejti, hogy a nők megtalálják saját hangjukat, a saját történetüket.⁷ Vagyis az események diszkurzív térben történő újrapozicionálása a túlélők számára cselekvési lehetőséget jelent, a megküzdési képességük bizonyítékeként szolgál, amely segítségével koherens önképet formálhatnak a traumán túl. A használható szókészlet megtalálásán túl azonban a nőknek a hallgatóság hiányával, a potenciális befogadók elutasításával is meg kellett küzdeni, így válhatott a levél, napló vagy önéletírás az események újraalkotásának színterévé.

Háborús nemi erőszak a sajtóban

Az első világháborús nemierőszak-esetek kapcsán fontos forráscsoportot képeznek a sajtóhírek, újságcikkek és viták. A probléma újdonsága és korlátozott földrajzi kiterjedése (Északkelet-Magyarország, Délvidék) miatt a hivatalos szervek csak kis mértékben foglalkoztak a civilek elleni erőszak ezen oldalával. A nemi erőszak sajátossága, hogy elsődlegesen a következményei (nemi betegségek, illegális magzatelhajtások, csecsemőgyilkosságok, ide-

gen katonáktól származó gyerekek) kelthetik fel az állam figyelmét, mivel ezeknek van közegészségügyi és politikai vonzata. A sajtóban megjelenő beszámolók hangvétele és érvelése megmutatja, ki és miért tartotta fontosnak, hogy értekezzen a problémáról.

1914–15 telén az észak-magyarországi, kárpátaljai orosz betörés során jellemző volt a civilek elleni erőszak, amelynek részét képezte a nemi erőszak is. A *Pesti Napló* 1915 februárjában közölt a Lelki Klinika rovatában egy olvasói levelet, melyben egy 23 éves, kétgyermekes anya írta le háborús megpróbáltatásait.⁸ A levél keletkezésének körülményeihez tudni kell, hogy az első világháborús katonai nemi erőszakot követően először merült fel társadalmi szinten a nemi erőszakból fogant terhességek megszakításának gondolata. 1914 szeptemberétől a galíciai, bukovinai és észak-magyarországi orosz betöréseket követő erőszakból fogant terhességek 1915 januárjában kezdtek megmutatkozni, a nők pedig orvosi segítséget kértek.⁹ Az itt idézett levél szerzője egy határszéli kisvárosban élt hadbavonult férje nélkül, amikor a második orosz invázió során a kozák katonák megszállták a helységet. Kiskereskedését kifosztották, otthonát feldúlták.

De azt a rettenetes brutalitást, amit velem elkövettek... nem, én ezt nem tudom el-

*mondani, nem tudom leírni... Megőrülök a szégyentől, a megalázástól, a tehetetlen dühtől... Oh, azon a rettenetes éjszakán a rémület, az undor, a fájdalom, a szégyen az öngyilkosságba űzött... Meghalni, meghalni, az volt az egyetlen gondolatom...*¹⁰

Az esetlen, mégis bátor megfogalmazású szöveg ugyan felkelti az olvasó gyanúját a valóságát illetően, azonban jelen esetben számolnunk kell a traumatizált elbeszélő töredezett narrációjával, valamint meg kell jegyeznünk, hogy ekkor újdonságnak számított a nemi erőszak nyilvános felvállalása. Vagyis a szöveg merész, de a sajtóban minta nélküli. Látszik, hogy az elbeszélőnek nincs megfelelő szókinccse – nem is lehetett – a történetek elmesélésére. Hozzá kell tenni, hogy az esemény megélése és a lejegyzése között rövid idő telt el. Mindaz, amit a szexuális trauma feldolgozásáról, elbeszélhetőségéről és annak korlátairól tudunk, megjelenik a fenti levélben. A szégyen, düh, öngyilkossági kísérlet, a férj ítéletétől és a terhességtől való félelem mind elemei az erőszak-elbeszéléseknek: önmaga hibáztatásán, az önutálaton kívül főként a társadalmi ítélethez kapcsolódó érzelmeket figyelhetünk meg.¹¹ Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy ebben az esetben a szégyen legyőzését és a nyilvánosság vállalását a nem kívánt terhességtől való félelem motiválta: egy fenyegető, a jelen traumatikus

eseményeinél is rosszabb jövőbeli esemény bekövetkeztétől való félelem volt az, amely utat engedett a segélykérésnek.¹²

Nők elleni erőszak az egodokumentumokban

A következő két példánkat az egodokumentumokban megjelenő erőszak-történetek adják. Elsőként a széki parasztasszony, Győri Klára *Kiszáradt az én örömem zöld fája* című önéletírása, amely a néprajzi szakirodalomban műfajának legismertebb darabja.¹³ A mesemondóként ismertté vált asszony az erdélyi néprajzkutató Nagy Olga biztatására kezdte el megírni élet-történetét, amelynek háromszor fogott neki, mindig javítva, csiszolva előző kéziratának mondandóját. Az első világháborút követően, a megözvegyült Filep Istvánnal kötött érdekházassága évtizedekig tartó szenvedést hozott az asszony számára. A durva, tanulatlan és érzéketlen férfival eltöltött érzelmileg sivár évek megkeményítették a feleséget is. Míg férje élt, titokban írt.¹⁴

Az önéletírás értelmezéséhez szem előtt kell tartani, hogy a paraszti társadalomban a lányok kultúrába való belenevelődése során alapvető érzéssé formálódott a szégyen. A különböző tabuk és tilalmak szorításában a szégyen erkölcsiséghez

kötődő aspektusa került előtérbe. A házasság és párválasztás során pedig a nemiséghez tapadó szégyenérzet dominált, az ismeretlentől való félelemmel keveredve.¹⁵ Győri Klára amennyire tudta, igyekezte elkerülni a testi kapcsolatot férjével. A nászéjszaka kendőzetlen leírása elsőként az ő visszaemlékezéseiben jelent meg, nem kis port kavarva nyomtatásban történő megjelenésével.

*Nagyon sok helyen haton is aludtak abba a szobába, após, anyós, nagylány, nagylegény. Na, ne félj világ! Én inkább meghaltam volna, mint mások jelenlétében engedjek. Na, még igazán először nem-hogy melegekdek, én úgy reszkettem, úgy fáztam. Mindegy: ő volt az erős.*¹⁶

Az önéletrajzról kialakult szakmai vita összegzése során Nagy Olga világhossá tette, hogy a kieroszakot szexuális kapcsolatokról Győri Klára sokéves ismeretségük során soha nem beszélt.¹⁷ Ez magyarázható azzal is, hogy a parasztasszonyok az erőszakotörténeteik elbeszélése kapcsán nem tudhatták, ki, hogyan ítéli meg történeteiket. A férjjel éveken keresztül tartó, örömtelen és kényszerű szexuális kapcsolatról a korszakban *fel sem merült*, hogy erőszaknak tekinthető. A rendszeres nemi kapcsolatot férj és felség között a házasság részének tekintették, amit a felek vállaltak a frigy megkötésével. Ez a felfogás pedig kizárta a házasságon

belüli szexuális erőszakot, amelynek jogi szankcionálására csupán 1997-től van lehetőség. A probléma komolyságát jelezte, hogy Győri Klára szégyenérzetét legyőzve még egy városi orvoshoz is elment, hogy adjon valami szert, amitől nem kívánja majd férje a nőket. Egy későbbi, derékfájás miatti orvosi látogatása alkalmával történt abúzusról is beszámolt könyvében.

A kötet fogadtatása kapcsán a falusi asszonyok elutasító véleménye mögött meghúzódó érv, hogy *ilyeneket nem szokás leírni*.¹⁸ Vagyis elválík egymástól az asszonyok maguk közti beszéde a nyilvánosság számára írt vallomásoktól: a közreadás médiuma és a közönsége határozta meg annak elfogadhatóságát, illendőségét. A fogadtatást meghatározta a lokális erkölcsi modell és az ahhoz szorosan kötődő felekezet is: a kálvinista Havadon – szemérmertlenségre hivatkozva – teljes elutasítás, míg a katolikus Csíkszentdomokoson az elbeszélővel történő azonosulás és szimpátia volt megfigyelhető.¹⁹ A szakmai elutasítást kiválthatta az is, hogy Győri önéletrajza nem illeszkedett a kanonizált parasztsággépbe és megtörte a Székről kialakított idealizált koncepciót is.

Az önéletírás megjelenése megsértette a privát és nyilvános szféra éles elválasztását, valamint az ellen a hallgatólagos konszenzus ellen munkálkodott, amely elbeszélhe-

telenné teszi az intim szféra és az erőszak kapcsolódási pontjait. Az ilyen típusú megszólalás átrendezi a kapcsolatokat és a közösségen belüli erőviszonyokat, ezzel pedig indulatokat vált ki. Azokban a női önéletírásokban, ahol nyíltan megjelenik a házasságon belüli erőszak, a narratíva és a reprezentáció átlépi a korábban élesen elválasztott magán- és nyilvános szféra határait.²⁰ A határsértő cselekedetek pedig önmagukban is szankcionálandónak minősülnek, ezért válhatott ki éles ellenérzést az ilyen típusú elbeszélések közül elsőként megjelent kötet, Győri Klára élettörténete. Itt ugyanis találkozott az elbeszélő saját szégyenérzete, ennek leküzdése, valamint az olvasók és a falu vélt vagy valós szégyene. Vagyis a visszaemlékezés alkotója saját szégyenének elbeszélésével és transzformációjával a közösségben váltott ki több szintű szégyenérzetest: egyfelől az intim részletekbe betekintést nyerő, *voyeur* pozícióba kerülő olvasó szintjén, másfelől a falusiak Győri Klára által láttatott önmaguk szintjén.²¹

Az 1970-es években népszerűvé váló műfaj egy másik példáját a Bajor Nagy Ernő Pulitzer-díjas újságíró szerkesztette kötetben találjuk, amely a Szabad Föld 1974-es *Életünk történelem* pályázatára beérkező díjnyertes önéletírásokat tartalmazza.²² Ebben a kötetben olvasható az esztergomi Kőrösi Jánosné Horváth

Magdolna önéletrajza, amelyben megírta tapasztalatait a kamaszkori cselédéletről: egy nemierőszak-kísérletről és egy erőszaktételetről számolt be vallomásaiban. A mezőgazdasági, majd házi cselédség után egy kocsmába szegődött el a fiatal lány, ahol egy főhadnagy vetett rá szemet és próbálta meg „elcsábítani”. Az erőszak-kísérletre adott reakció először a küzdelem felvállalása volt.

*Egyformák ezek mind, gondoltam, és megírtam őt. Elkezdtünk birkózni. Leszakadt a ruhám válla, és én rúgtam-haraptam, ahol értem, amíg egy óvatlan pillanatban kiugrottam az ágyból.*²³

A hirtelen jött támadás ellenére volt annyi lélekjelenlét a lányban, hogy lehetőségeihez mérten visszatámadjon és elmeneküljön. Horváth Magdolna a történetek után otthagyta munkaadóját és egy kávézóban kezdett dolgozni. Ott megismerkedett egy századossal, aki rendszeresen kereste a társaságát és kedveskedett neki. Mikor egy napon a férfi munkaügyben hívatta a lakására, üdvözlés után a lány haját kezdte simogatni, megkínálta csokoládéval, és pénz adott neki.

A százados egyszer csak megmarkolta a vállamat, és vitt az ágy felé, ami ott volt szétvetve. Én csak sírtam, nem volt erőm védekezni. A százados elment, és órák múlva egy katona jött, az engedett ki, mert

*rám volt csukva az ajtó. Azt hittem, a szégyentől meghalok, úgy szégyelltem magam a katona előtt.*²⁴

Ebben az esetben már azt látjuk, hogy a korábban fizikai küzdelmet is felvállaló lány, most védekezni sem volt képes. A jelenségre magyarázatot adhat a férfi részéről fokozatosan kiépített, bizalmi jellegű kapcsolat, illetve a cselédsorból való szabadulás vágya és az ezekkel összefüggő „lefagyás” jelensége. A nőt a szobából kiszabadító katona kapcsán megjelenő szégyen ismételten a társadalmi meghatározottságra utal. A megerősökolt, zaklatott lelkiállapotú fiatal nő szégyene egy számára ismeretlen férfi vélt vagy valós ítéletétől való félelem tükrében jelent meg.

Az eset nem maradt következmények nélkül. A nemi erőszak következtében fogant terhességek kapcsán átélt személyes vívódásba ad betekintést az önéletrajz egy másik részlete, amely egyúttal a fiatal cseléd lányok teljes kiszolgáltatottságáról is tanúskodik. A cselédek közti információáramlás tehát magába foglalta azokat a „megoldási lehetőségeket”, amelyek egy nem kívánt terhesség esetén előttük állhattak. Az öngyilkosság különböző formái közül itt a házilag elkészíthető vagy könnyen hozzáférhető mérgek (pl. arzén) jelenthették a leginkább fájdalommentesnek gondolt kimenetelt. Horváth Magdolna végül a munka-

adója által intézett illegális magzat-elhajtás mellett döntött, mivel ígéretet kapott, hogy utána maradhat az állásában, azonban a beavatkozás után elbocsátották. A megesett lányok társadalmi helyzetéhez is erkölcsi vonatkozású szégyen tapadt. Az öngyilkosság itt nagyon is valós alternatívának tűnt, hiszen legtöbb esetben családjukhoz nem térhettek vissza, munka és szállás híján pedig a városban sem maradhattak. Ez a megbélyegzett státusz társadalmi védőháló hiányában a prostitúció, az öngyilkosság vagy a csecsemőgyilkosság felé terelte a fiatal nőket.²⁵

Összegzés

A tanulmányban három példán keresztül láthattuk, hogyan befolyásolta a szégyen a nők elleni erőszak elbeszélhetőségét: egy első világháborús nemi erőszak sajtóban történő megjelenítése, illetve két paraszti női önéletrajz, amelyben az elkövetők a férj, az orvos és egy katona voltak. A személyes történetek elbeszélése heves elutasítást válthatott ki a közösségeken belül, ami magyarázható a normák megsértésével: az elbeszélők nyilvánosan áthágták a női szocializációs mintákhoz kapcsolódó magatartási szabályokat. Míg első esetben a szégyennek nyilvánosság előtti vállalását a nem kívánt terhességtől való félelem motiválta, addig

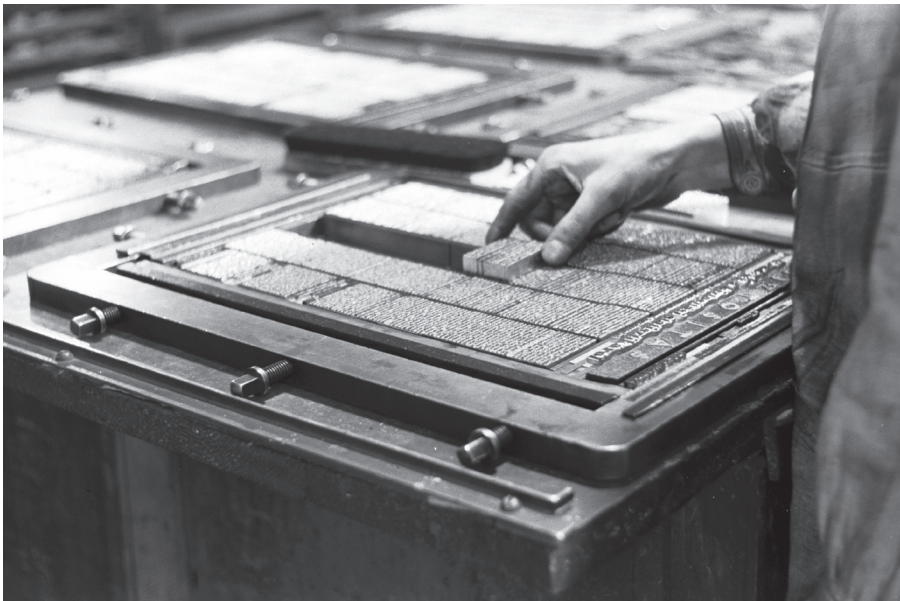
Győri Klára motivációi közt említhető az életút végének közelségéhez kapcsolódó közlésvágy, a számvetés, illetve a saját intő példája általi tanítás is. Horváth Magdolna esetében pedig számolnunk kell a női önéletrajzok iránti megnövekedett kereslettel, a pályázat nyújtotta anyagi és erkölcsi elismeréssel, illetve a két háború közötti időszak sérelmeinek nyilvános vállalása előtt utat nyitó államszocialista sajtó működésével is. Vagyis az emlékezetpolitika változása nem csupán a háborús erőszakot elhallgatását, illetve elbeszélhetőségét határozta meg.

A fenti esetekben az írás éppúgy szolgálhatott a trauma feldolgozásául, mint alkotó cselekvésképp, amely során lehetségessé vált az áldozati szerep levetkőzése. A nyilvánosságnak szánt retrospektív önéletírás, néprajzi adatközlés, tehát a „köszereplés” különböző válfajai az idősebb nők számára közösségi „hasznosságuk” fokmérőjének is számított, tehát képes volt visszaadni azt az önbecsülést, amelyet a korábbi székelyteljes tapasztalatok megcsorbítottak. Így az írás tekinthető a sorsuk saját kezükbe vételének egy eszközeként is.

JEGYZETEK

1. Pető Andrea: *Elmondani az elmondhatatlant. A nemi erőszak Magyarországon a II. világháború alatt*. Budapest, Jaffa Kiadó, 2018.; Kunt Gergely: *Kipontozva... Nemi erőszak második világháborús naplókban*. Budapest, Osiris Kiadó, 2019.
2. Győri Klára: *Kiszáradt az én örömem zöld fája*. Kolozsvár, Kriterion, 1975.; Bajor Nagy Ernő (szerk.): *Életünk, történelem*. Budapest, Gondolat, 1978.
3. Offen, Karen: *European Feminisms. A Political History, 1700–1950*. Los Angeles, Stanford University Press, 2000. 20.
4. Dupcsik Csaba – Tóth Olga: Feminizmus helyett familizmus. *Demográfia*, 51. (2008) 4. sz. 307–328.
5. Pető Andrea: Shame revisited in the memory politics of illiberal states. In *Shame! And Masculinity*. Ed.: Ernst Van Alphen. Valiz Publishing, 2020.
6. Schwartz, Agatha – Takševa, Tatjana: Between Trauma and Resilience. A Transnational Reading of Women’s Life Writing about Wartime Rape in Germany and Bosnia and Herzegovina. *Aspasia*, 14 (2020) no. 1. 124–143.
7. Henke, Suzette: *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women’s Life-writing*. Basingstoke, Macmillan, 1998.
8. Lelki Klinika. *Pesti Napló*, 66. 1915. február 7. 38. sz. 21.
9. Lásd: Pető Andrea – Svégel Fanni: A háborús nemi erőszak és a nőgyógyász lobbij hatása a magyarországi születésszabályozási rendszerre. *Per Aspera Ad Astra* 2021/1. 50–70.

10. Lelki Klinika. *Pesti Napló*, 66. 1915. február 7. 38. sz. 21.
11. Pető 2018. 138–147.
12. Svégel Fanni: Nemi erőszak az első világháborúban. Kérdések, források, problémák. *Sic Itur ad Astra* 72. 2020. 103–132.
13. Győri, 1975.
14. Nagy Olga: Győri Klára könyvének pere. In *Hagyományörző népi kultúra. Társadalomnéprajzi vizsgálat Széken*. Szerk.: Keszeg Vilmos. Kolozsvár, Exit Kiadó – Kriza János Néprajzi Társaság, 2016. 99–108.
15. Nagy Olga: *A törvény szorításában. Paraszti értékrend és magatartásformák*. Budapest, Gondolat, 1989.
16. Győri, 1975. 137.
17. Nagy, 2016. 102.
18. Nagy, 2016. 107. (kiemelés tőlem: S.F.)
19. Nagy, 2016. 108.
20. Keszeg Vilmos: *Alfabetizáció, írásszokások, populáris írásbeliség*. Kolozsvár, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, 2008. 309.
21. Svégel Fanni: Családon belüli erőszak a paraszttársadalomban: a paraszti női önéletírások egy lehetséges olvasata. *Sic Itur ad Astra* 73. 2021. 127–152.
22. Bajor Nagy (szerk.), 1987.
23. Bajor Nagy (szerk.), 1987. 310.
24. Bajor Nagy (szerk.), 1987. 314.
25. Kapros Márta: Megesett lányok az Ipoly menti falvak társadalmában. *Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve X.* 1984. 319–341.



© Fortepan, Chuckyeager tumblr

1938

Sorvadók és köpködők

SZÉGYENKELTÉS ÉS STIGMATIZÁCIÓ A TUBERKULÓZIS ELLENI KAMPÁNYBAN

Egy betegség mibenléte jóval több a patológias folyamatoknál: jelentése függ az érintett emberi szereplőktől, a technológiai, tudományos eredményektől, a gazdasági és társadalmi helyzettől, vagyis kulturálisan beágyazott, és változhat az idők során. A betegségek megítélése tehát változó kulturális konstrukció, amely hat a beteg tapasztalataira és helyzetére, meghatározza a betegség (el)ismert tüneteit, a kezelési módjait, résztvevőit és jellemző tereit is.

Ez a változó jelentés különösen plasztikusan mutatkozik meg a tuberkulózis kapcsán, amelynek megítélése jelentős változásokon esett át az elmúlt két évszázadban: romantikus betegségből népbetegséggé, társadalmi problémává vált, majd a 20. század végére a HIV-vel való összefüggésben ismét átalakult, egy másként, de szintén stigmatizált betegséggé. Az említett paradigmaticus változások közül a következőkben az elsővel fogok részletesen foglal-

kozni, vagyis azzal, hogyan vált a tuberkulózis társadalmilag kezelendő problémává a 19–20. század fordulójára, és hogy az ebben kulcsszerepet vállaló közegészségügyi kampány hogyan alkalmazta a szégyenkeltést, és stigmatizálta a betegséget – a tuberkulózissal kapcsolatos attitűdök átformálása nevében.¹

A romantikus sorvadás

A tbc kapcsán a betegség átalakulását az elnevezés változásai is jelzi. A tuberkulózis végigkísérte az emberi történelmet, ennek során sokféle néven említették, és az is koronként változó volt, hogy ezen nevek alatt pontosan milyen egészségügyi problémákat értettek. A 19. században a tüdőbaj és a tüdővész megnevezés mellett különösen népszerű volt a sorvadás elnevezés, amely kijelölte a betegséggel kapcsolatos attitűdök fő vonalát is.

A 19. századi sorvadás egy endemikus, a beteget lassan, de megállíthatatlanul elsorvasztó betegség volt, amelyről úgy hitték, hogy belülről fakad. A diagnosztika meglehetősen esetleges volt, minden olyan állapotot a sorvadáshoz soroltak, amely súlyvesztéssel, lázzal, köhögéssel és vérköpéssel járt. A tüdőbajos azonosításának legfontosabb eleme a jellegzetes sovány, sápadt, beesett arcú kinézet volt, ami egyszerre volt jele és előjele az öröklődőnek gondolt betegségnek.

A tuberkulózis egyáltalán nem hasonlított a néppeséget ismétlődően sújtó akut járványokra, amelyek gyorsan csaptak le, és rövid idő alatt tömegeket öltek meg. A sorvadás ugyan gyakran szintén halálhoz vezetett, de a leépülés lassú volt. A tbc így kívánatos halál volt a többi lehetséges halálokhöz képest,² ami hozzájárult ahhoz, hogy a sorvadásos kinézet a romantika szépségideáljává vált, a „betegeskedés” pedig divattá lépett elő.³ „Egy kicsit mindenki tüdőbajos volt, ez volt a divat, különösen a költők között. Esetükben teljesen illendő volt némi vért köpni bármilyen erős érzelm nyomán, és 30 éves kor előtt meghalni” – írta ifj. Alexandre Dumas a tbc 19. századi megítélése kapcsán.⁴

A tüdőbaj okát többek közt a túl erős érzelmekben látták a korabeli orvosok, így a betegség egyszerre vált a zsenialitás, a művészi érzé-

kenység, a lelkesedés jelképévé, elsősorban a férfiaknál, míg a nőknél a finomság, a törekenység, az előkelőség jelének tekintették.⁵ Legalábbis a felső- és a középosztályban, amely a sorvadás értelmezésének elsődleges kerete volt ebben az időszakban. Ez persze nem jelenti azt, hogy a szegényebb rétegeket ne érintette volna a betegség, de egységes diagnózis hiányában és az orvosi ellátás esetlegessége miatt a betegségben szintén nagy számban haldokló alacsonyabb társadalmi osztályok jobbára láthatatlanok maradtak a tuberkulózis szempontjából.

A bevezetőben említettem a betegség és a terek változó viszonyát, vagyis hogy a betegség aktuális jelentésétől függően a közösség azokat a tereket is létrehozta, amelyek a betegséggel való bánáshoz optimálisak, egyúttal definiálva és fixálva a betegség jelentését ezeken a tereken belül. A tuberkulózisnál ilyen hely volt a szanatórium, a betegszoba, de a mikroszkóp tárgylemezét és a testen belüli, anatómiai tereket is ide sorolhatjuk. Ezeket megelőzően azonban, a 19. század nagy részében a tuberkulózis elsődleges tere a párnákkal és takarókkal telepakolt betegágy volt, ahonnan a korabeli tipikus, megneumesült tüdőbajos mint egy trónusról fogadta a látogatókat.⁶

Ami a terápiás megoldásokat illeti, a tuberkulózis a 19. században szabad prédának számított: az újságok tele voltak potenciális gyógymódokat kínáló hirdetésekkel, amelyek között egyaránt találni sarlatánoktól származó megoldásokat, zavaros teóriákra alapozott kezeléseket és a kor tudományos eredményeivel összhangban lévő tüneti kezeléseket is. Alapvetően azonban ágyynyugalmat, jó levegőt és különféle diétákat javasoltak a hozzáértők.

A tbc és a mikrobiológia

A sorvadás tuberkulózissá „alakulásának” kulcsfontosságú eseménye volt a tbc baktériumának felfedezése. Robert Koch 1882-ben azonosította a baktériumot, és azt is bizonyította, hogy ez minden tuberkulózisos betegben jelen van, illetve hogy képes kiváltani a betegséget.⁷ A felfedezést parázs viták övezték, mivel a tuberkulózis fertőző voltának elmélete ellentétes volt a 19. századi tudományban addig uralkodónak számító öröklődési teóriával. Ráadásul a tbc látványosan nem úgy működött, mint az akut járványok, ami szintén kétségeket szült. Gazdasági oldalról sem fogadta nagy lelkesedés a bakteriális eredetet, hiszen azzal fenyegetett, hogy tömegeket kell karanténba küldeni.

Koch felfedezése a tuberkulózis helyeként a mikroszkóp tárgylemezét jelölte ki, a köpetből való diagnosztika lehetősége azonban a következő években csak kevesek számára volt hozzáférhető és alkalmazható, ehhez ugyanis mikroszkópra, speciális festési eljárásokra és speciális tudásra volt szükség. A bakteriális modell ráadásul megrengette a betegség eredetével kapcsolatos korábbi teóriákat, új terápiás lehetőségeket azonban nem kínált fel.

A századfordulóra az orvosképzés egységesítésével elfogadottá vált a bakteriológia, a baktériumok felfedezésének a tuberkulózis kapcsán még ekkor sem látták sok gyakorlati hasznát a terápiában vagy a diagnózisban. A nagyközönség figyelmét viszont nagyon megragadta a betegség új modellje, és a baktériumok, vagyis az ellenség egyre több helyen megjelenő képi ábrázolása.⁸

A tuberkulózis kórokozója ugyanis hamar legyőzendő ellenséggé vált. A betegségek kapcsán ma is előszeretettel alkalmazott háborús retorika nagy múltra tekint vissza, de a mikrobiológiai elmélet születése után különösen népszerű volt.⁹ A tbc baktériuma a betegség megtestesítőjévé vált, átvéve a tuberkulózisos identitást a betegtől, egy olyan ellenséggé, amely kívülről jön, bárhol ott lehet, láthatatlan, és folyamatosan veszélyezteti a testeket.

Harc a tuberkulózis ellen

A tuberkulózis fertőző voltának kiderülése után a tbc az első betegségek egyike volt, amely intézményesült, vagyis amit hosszú távon, központilag igyekeztek kezelni az államok,¹⁰ amiben az is szerepet játszott, hogy az egyre kiterjedtebb adatgyűjtésnek köszönhetően világgossá vált, mennyire elterjedt a lakosság körében a betegség.

A tuberkulózis megfékezésére a századforduló környékén világszerte átfogó és felépítésükben, üzenetükben nagyon hasonló közegészségügyi kampányok indultak. Mivel a betegségre tényleges gyógymód (sztreptomycin) csak az 1940-es évektől volt, a védőoltást pedig szintén csak ekkor kezdték Európában és Észak-Amerikában alkalmazni, a kampány célja a betegség terjedésének megelőzése volt.

A kezdeményezés a legtöbb érintett országban már nevében is hordozta a háborús metaforikát: harc a tuberkulózis ellen! A kampány szervezői alapvetően járványos betegséggént kezelték a tuberkulózist, és az akut járványok során bevált módszereket vezették be a betegekkel való bánásmód, illetve a megelőző intézkedések kapcsán is, annak ellenére tették, hogy a tbc jelentősen eltér az akut járványoktól. Egyrészt meglehetősen lassan terjed, vagyis hosszasan, ismétlődően kell a fertőző

beteg közelében lenni a megfertőzéshez, másrészt döntően cseppfertőzéssel adódik át, és a környezetben nem képes tartósan megmaradni.

A sikeres járványkezelés érdekében a 19. században alig-alig látható tuberkulózist először is láthatóvá kellett tenni. Ez az egyre elterjedtebb baktériumábrázolásokkal vette kezdetét, amelyek nyomán a századfordulóra magától is kialakul egyfajta félelem a betegekkel, a betegséggel szemben. Az ezt követő, már államilag szervezett kampány keretében aztán új fizikai formát kapott a betegség: a 20. század eleji szakkönyvek és ismeretterjesztő anyagok úgy prezentálták a baktériumot, mint ami bárhol jelen lehet a környezetben, különösen a porban. A megelőzés során így a legfőbb feladatá a por eltakarítása vált. Ennek érdekében az akut járványmodellrel és a műtéti gyakorlatban eddigre elterjedt antiszeptikus technikákkal összhangban az egészséges otthonokat úgy kezelték, mint egy műtőt, ahonnan alapos takarítással, fertőtlenítéssel és személyi higiéniaiával ki kell zárni a kívülről támadó baktériumokat.¹¹

„Bejön a nyitott ablakon, ajtón, láthatatlan réseken keresztül, letelepszik a szoba tárgyaira, ennivalóra, a műhely, iroda, iskola, üzlet stb. felszerelésére. Az utca porával felkerül a ruhára, odatapad a lábbeli talpára,

kivált még nedves állapotban, aztán otthon a padlóra, szőnyegre elkenődve beszárad, és a legkisebb érintés vagy ajtónyitás a szoba levegőforgatagába hozhatja, mely körülvesz mindenkit és mindent, ami a lakásban van”¹² – írta Marberger Sándor 1917-ben megjelent, majd többször is kiadott, igen népszerű könyvében, a *Hogyan védekezünk a tuberkulózis vagy gümőkór ellen – A tüdőbaj otthoni, szanatóriumszerű gyógykezelésének módja* című kötetben.

Az akut járványmodell más bevált módszereit is alkalmazni kezdték, így a betegek elkülönítését, illetve tárgyaik utólagos megsemmisítését. A 20. század eleji tuberkulózisos beteg kulturálisan kijelölt optimális helye a szanatórium, esetleg a szanatóriumi mintára kialakított otthoni betegszoba volt. Ez már nem a romantika trónusszerű betegágyát mutatta, és nem látogatásra, hanem kezelésre, még inkább a fertőzés izolálására van berendezve. Így nem voltak párna- és takaróhegyek, az ágyat úgy helyezték el, hogy körbejárható legyen, és a szobában semmiféle felesleges tárgyat nem javasoltak, hiszen a sok apróság csak megnehezítette a takarítást és a fertőtlenítést.¹³

Tárgyakra amúgy sem volt nagy szükség, hiszen a kezelés jobbra szigorú ágynyugalomból, gyakori szellőztetésből és diétából állt – pontosan úgy, mint a 19. században. A szanatóriumban ápolt beteget szí-

gorú szabályok vették körül, a személyzet teljes kontrollt gyakorolt a beteg minden perce felett. Az ilyen beteg számára a betegség komoly feladat, munka volt, az volt a dolga, hogy végrehajtsa a különböző orvosi utasításokat, és elszenvedje a kezeléseket.^{14,15}

Érdeemes és érdemtelen betegek

Ahogy azonban Marberger könyvének címéből is látszik, a szanatóriumi kezelés kevesek kiváltsága volt, mivel egyszerűen nem volt hely a rengeteg tüdőbetegnek. A tuberkulózisos beteg „prototípusa” és a kampány célpontja így nem a szanatóriumban ápolt beteg volt (aki oda került, már nem jelentett közegészségügyi problémát), hanem a városi munkás.

Marberger könyve, amely az uralkodó attitűdnek megfelelően java-részt a tbc megelőzésével foglalkozik, és csak mérsékelten tér ki a betegség kezelésére, két tanmese köré épül. A történetek Eszes Pálról és Tudatlan Péterről szólnak, akik a felelős és a felelőtlen, egyúttal az érdeemes és az érdemtelen beteg korai megtestesítői. Mindketten gyári munkások, egy házban laknak, és mindketten tüdőbetegek lesznek. Míg azonban Eszes Pál felkészült erre az eshetőségre, előadásokra járt, utánaolva-

sott, és előre elsajátította azokat a viselkedési normákat, amelyek a szakértők szerint a tüdőbetegség elkerüléséhez, majd továbbadásának megelőzéséhez kellenek, Tudatlan Péter elkövette a tuberkulózis elleni harc legnagyobb bűnét: tudatlan maradt, vagyis nem működött együtt a kampánnyal.

Eszes Pál az első jelekből felismerte betegségét és orvoshoz fordult, majd mindent megtett a gyógyulásért és családja védelmében. A gyerekeket vidékre küldte, szabadságot vett ki, hogy megfelelően gyógyulhasson, és közben a munkahelyén is különböző fejlesztéseket (pl. új köpöedények, szellőzőrendszer) vívott ki. Az ágynyugalom és a sok friss levegő eredményeként rövidesen meg is gyógyult. Tudatlan Péter ezzel szemben a tünetek súlyosabbra fordulásakor sem fordult orvoshoz, és nem tartotta be a szükséges higiéniai előírásokat sem, így lassan az egész családját megfertőzte, akik sorban behaltak a kórba.¹⁶

Marberger könyve – és általában a hasonló munkák – a városi munkásban jelölte ki a tbc-járvány leginkább problematikus alakját, aki alapvető ismeretek hiányában felelőtlenül terjeszti a tuberkulózist, és tudatlanságával, gondatlanságával öli. A hivatalos narratíva szerint ennek a problematikus rétegnek kötelessége küzdeni a tuberkulózis ellen, mind a megelőzéssel, mind a

betegségből való felgyógyulással. A kampány így nemcsak magukat a betegeket stigmatizálta, a valóságosnál jóval fertőzőbbnek, a társadalomból kiemelendőnek mutatva be őket, hanem a városi munkásságot általános veszélyforrásként jelölte meg.

Marberger és a kampány a kerülendő viselkedések felsorolása során gyakran élt az undor- és a szégyenkeltés eszközével, például a társadalom minden rétege által űzött köpködés, a lakáson belüli higiéniai viszonyok vagy az alkoholfogyasztás megjelenítése kapcsán. A könyv külön részben tárgyalja az egyéni és társadalmi védekezés módszereit, de utóbbiban is elsősorban az egyéni viselkedésre vonatkozó életvezetési tanácsokat ismertet. Ami azért is érdekes, mert a korabeli szakirodalom is elsősorban a munkások lakáskörülményeiben látta a fő problémát, a korszerűtlen, túlszűfolt lakások miatt lakásbetegséggé aposztrofálva a tuberkulózist, amit a munkások egyénileg természetesen nem tudtak orvosolni.

A tbc elleni harcban Marberger és mások szerepkiosztása szerint a döntő felelősség jobbára az egyénre helyeződött a védekezésben, és az ő hibája volt, ha nem sikerült megfelelnie a központilag meghatározott kívánalmaknak. A tüdőbaj a kampány kezdetét követő évtizedek so-

rán egyre inkább stigmatizált, majd büntetendő, jogvesztéssel járó állapottá is vált. Először csak egyes szokásokat, például az utcán, középületekben való köpködést tiltották be, majd kötelezővé vált az azonosított betegek jelentése. Az érintett otthonokat innentől bármikor ellenőrizhette a hatóság, amely később már a tüdőbetegek bizonyos munkákban való elhelyezkedését, illetve házasodását is tiltotta. Legsúlyosabb büntetésként a betegek fizikai megsemmisítése is előfordult a koncentrációs táborokban.¹⁷

Együtműködés és stigmatizáció

Hogy a betegek (vagy a potenciális betegek) nem feltétlenül tartják be az orvosi utasításokat, az ókor óta felmerülő probléma, ahogy az is, hogyan lehet rávenni őket az együtműködésre. A modernkori nem együtműködő beteg előképe ugyanakkor részben bizonyosan a tuberkulózis elleni 20. század eleji kampányban keresendő, amely azt sugallta, hogy a tbc-s beteg alapvetően negatív figura, aki igazándiból már megbetegedésével is bűnt követ el.

A kampányban megjelenített, alsóbb osztálybeli figurákhoz rendszeresen kapcsoltak morálisan is negatív jelzőket: az ilyen betegek tudatlanok, gonoszak, felelőtlenek,

óvatlanok, tisztátalanok, direkt ellenállnak a kezelési kísérleteknek (például nem hajlandók kórházban maradni), és így szabadon terjesztik a betegséget. Gyakran más normasértő magatartások is megjelentek a jellemzésekben, például a túlzott alkoholfogyasztás és az otthontalanság (a csavargókat, a bevándorlókat gyakorta okolták a helyzetért).¹⁸ És ide sorolhatók a munkások siralmas lakókörülményein való felsőbb osztálybeli elborzadások is.

A kampány előfeltevése volt, hogy az orvosi tanácsokat alapvetően be kell tartani, és hogy ezek betartása által kontrollálható a helyzet. Ami persze eleve kétséges lehet egy olyan időszakban, amikor a tudományosan megalapozott és a teljesen légből kapott terápiás és megelőzési javaslatokat nagyon nehéz szétválasztani. A beteg együtműködésének és nem együtműködésének fogalma ebben a formában az 1970-es évekhez, David Lawrence Sackett és Robert Brian Haynes munkásságához köthető, akik három kritériumot is fogalmaztak meg, amelyek szerintük a beteg együtműködésének biztosításához kellenek: a diagnózis helyes, a javasolt terápia többet használ, mint amennyit árt, és a beteg kielégítően tájékozott, így hajlandó partnerként viselkedni.¹⁹

Ezt a modellt azóta több szempontból is kritizálták, például mert azt feltételezi, hogy a beteg csak azért

állhat ellen a kezelésnek, mert irracionális vagy tudatlan, holott ennek más releváns okai, például anyagi, kulturális alapjai is lehetnek. A 20. század eleji tbc elleni kampányban azonban a beteg együttműködésének még ezen szűken vett, racionalításra irányuló feltételei sem igazán teljesültek.

Az együttműködés „elősegítését” ebben az időszakban elsősorban a büntudat, a szégyen, az undor kelteése révén próbálták megvalósítani, stigmatizálva azokat a társadalmi csoportokat, amelyek „civilizálatlannak” minősültek az új normák szempontjából. Hogy ez mennyire volt hatásos megoldás, az a mai napig kérdéses. Ahogy az is, hogy a hasonló eszközökkel operáló későbbi kezdeményezések mennyire tekint-

hetők etikusnak és mennyire hatásosak. Hogy melyik az a pont, amíg működik a szégyenkeltés, és honnantól vált ki inkább ellenállást, különösen a stigmatizált csoportokban, amelyeket gyakran a legsúlyosabban érint a megoldani kívánt probléma.

A statisztikák szerint a tbc-s esetek száma Nyugaton már az előző századforduló környékén elkezdett csökkenni, tehát azelőtt, hogy igazándiból beindult volna a kampány (sőt: az 1840-es évektől megfigyelhető a betegség fokozatos visszaszorulása).²⁰ Magyarországon ehhez képest némileg eltolódott a járványgörbe, így az 1920-as évek második felétől volt észlelhető a visszaesés.²¹ Ezt akkor a közegészségügyi lépések sikerének tudják be, de ugyanúgy elképzelhető, hogy ez is a globális trend része volt, és a kampány nélkül is nagyjából hasonlóan alakult volna.

JEGYZETEK

1. A tuberkulózissal kapcsolatos ismeretek változásával, illetve a tuberkulózis elleni közegészségügyi kampánnyal kapcsolatban részletesen a következő tanulmányban foglalkoztam: Pótó Júlia, *Láthatóvá tenni a láthatatlant: Tuberkulózis, test és társadalom a 20. század elejének Magyarországon*, Prae, 2020/2. szám, 28–50.
2. Bynum, Helen, *Spitting Blood*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 42, 73–76.
3. Ott, Katherine, *Fevered lives: tuberculosis in American culture since 1870*, Cambridge – Massachusetts, London – England, Harvard University Press, 1996, 1–14.
4. Idézi: Morris, David M., *At the Deathbed of Consumptive Art*, *Emerging Infectious Diseases*, 6/11 (2002), 1354.
5. Sontag, Susan: *A betegség mint metafora*, Bp., Európa, 1983, 13–31.
6. Ott, i. m. 9–28.

7. Reiser, Stanley Joel, *Technological medicine: the changing world of doctors and patients*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 18–19.
8. Tomes, Nancy, *The gospel of germs: men, women, and the microbe in American life*, Cambridge, Harvard University Press, 1998, 37–38.
9. Nie, Jing-Bao et al., *Healing without waging war: beyond military metaphors in medicine and HIV cure research*, *Am J Bioeth.*, 16/10 (2016), 3–11.
10. Ott, i. m., 5–6.
11. Tomes, i. m., 62–67.
12. Marberger Sándor, *Hogyan védekezünk a tuberkulózis vagy gümőkór ellen: A tüdőbaj otthoni, szanatóriumszerű gyógykezelésének módja*, Bp., Aethnaeum, 1917, 27.
13. Ott, i. m., 81–82.
14. Uo. 69–74.
15. A szanatóriumi létről való benyomások kapcsán elsősorban Thomas Manntól *A varázshegyet* szokták emlegetni, érdekes adalék azonban, hogy George Orwell is többször volt tüdőszanatóriumban élete során, és az 1984-et is egy részben egy szanatóriumi tartózkodás során, annak élményeiből táplálkozva írta.
16. Marberger, i. m., 33–37., 54–58.
17. Lásd többek közt: 90.993/1906.BM sz. rendelet, 191.049/1912. BM rendelet, 36.500/1930. NMM rendelet, 1940:VI. törvény.
18. Barron, Lerner H., *From careless consumptives to recalcitrant patients: the historical construction of noncompliance*, *Soc. Sci. Med.*, 45/9 (1997), 1423–1431.
19. Sackett, David Lawrence, *Introduction: In Compliance with Therapeutic Regimens*, eds Sackett, D. L. and Haynes, R. B., Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976, 1–6.
20. Anderson, D. Mark et al., *Was the first public health campaign successful? The tuberculosis movement and its effect on mortality*, National Bureau of Economic Research Working Paper no. 23219, March 2017, <https://www.nber.org/papers/w23219>. (Hozzáférés: 2021. október 31.)
21. Vö. Faragó Tamás: *Bevezetés a történeti demográfiába*, Bp., Budapesti Corvinus Egyetem, 2011, 175–177.



© Fortepan, Chuckyeager tumblr

1938



© Fortepan, Chuckyeager tumblr

1938

A félreértelmezés karneváljai

„A hálózattudomány sikerének folytatódása azon múlik, hogy képesek leszünk-e fenntartani a kutatás multidiszciplináris jellegét, lehetővé téve, hogy minden kutató belevigye a saját nézőpontját. Az ötleteknek és szempontoknak ez az ütköztetése a kutatási terület erőssége és szellemi hajtómotorja marad.” (Barabási Albert-László)

„találtam egy problémát, amelyre egyáltalán nincs megoldásom.” (Moretti)

„Az a két terv, amit említettem (a természetes számsor végtelen szótára és valamennyi emlékkép fölösleges gondolati katalógusa), értelmetlen, de van bennük bizonyos dadogó nagyszerűség.” (Borges)

„Afféle tudományos detektív leszek. Éjszakai mulatók és bordélyok helyett könyvesboltokba, könyvtárakba, egyetemi tanszékekre járok. Na meg ülök a dolgozószobámban, a lábam az asztalon, papírpohárból iszom a whiskyt, amit a sarki fűszerestől hoztam zacskóban.” (Eco)

Létezik-e olyan olvasási mód, amelyben a szöveg és a világ értelmezésének a határai elmosódnak? A választott művek: Borges: *A halott* (1949), *Az elágazó ösvények kertje* (1941), *A halál és az iránytű* (1944), Danilo Kiš: *Bolondok és királyok könyve* in *Holtak enciklopédia* (1983), Umberto Eco: *A Foucault-inga* (1988), Tar Sándor: *Szürke galamb* (1996), Julia Kristeva: *Gyilkosság Bizáncban* (2004) olyan sorozattá állnak össze, melyekben ez a határ nem csupán elmosódik, hanem az adott szövegek értelmezése, a megértés folyamata alapvetően a félreértés paradigmájára épül.

I.

A fenti szövegek olyan paradigmát építenek fel, amelyekben az interpretációk lehetősége nem pusztán az értelmezés nyitottságának fogalmát bizonytalanítja el, de a könyv és a valóság határait is. Ahogy látni fogjuk, az értelmezés nem pusztán magában foglalja, hanem kiindulópontnak tekint a félreértés lehetőségét.

Az eltérő nyelveken, irodalmi korszakokban született művek mind a huszadik században keletkeztek, és olyan főszereplőket mozgatnak, akik vagy egy korábbi szöveg párhuzamaként akarják megérteni a világ szabályait, vagy azzal a megértési kényszerrel szembesülnek, mint Danilo Kiš tisztje. A vizsgált szövegek bűnügyi történetek, amelyeket a klasszikus krimivel szemben a szálak elvarrása

helyett az információk megbízhatatlansága jellemez, s a lezárhatatlanság, a megmagyarázhatatlanság lesz a meghatározó. Az elbeszélés – és így az olvasás – folyamatában a félreértés, és nem a megértés kódolódik bele a szövegekbe. Sőt, ha a „hálózat kutatás valóságos rendszerekre utal, konkrét egyének, dokumentumok, sejtek stb. közötti kapcsolatokra”¹, akkor az irodalmi szöveg olyan hálózat része lesz, amely a szövegen kívüli valóságot is magában foglalja. A „könyv lapjain kívüli valóság” (Kundera) bekerülhet a szöveg által megnyitott értelmezések hálózatába, sőt a szöveg és a szövegen kívüli világ folyamatos átjárhatósága is megvalósulhat.

Svetlana Boym szerint az összeesküvés és az elbeszélő szöveg terminusai átfedik egymást: mindkét esetben cselekményekről és cselvetésekről folyik a beszéd². S bár a cselekményt konstruáló értelmezés, a Roland Barthes által „a jelentésadás szenvedélyének” nevezett olvasat az értelmezések sokszerűségben lakozik, a vizsgált szövegek arra nyújtanak példát, amikor a „jelentésadás szenvedélye” a jelentésadás ellen fordul. Míg az irodalmi szövegek az értelmezések pluralitását feltételezik, addig az összeesküvés-elméletekre épülő regények a hiteles és hiteltelen értelmezések közötti határ átjárhatóságát tematizálják.

A vizsgált szövegeknek a magas és a tömegkultúra közötti ingadozását a titoknak a posztmodernben és a populáris kultúrában betöltött szerepe indokolja. Míg a titok a kli-sék biztonságát és a megértés illúzióját adja meg, addig a magaskultúra nézőpontja a kételyt, a struktúrára való rákérdezést biztosítja. Együttes jelenlétükből következik, hogy előbbi a probléma felvetését, utóbbi annak megoldását valószínűsíti. A szövegek azt mutatják meg, hogy a rosszul feltett kérdés esetén nem adható jó válasz, azaz a világot csak félreérteni lehet.

Érdemes Morettinek a regény műfajára vonatkozó szavait a populáris kultúra szélesebb esetében is megfontolni: „a regény nem azért uralkodó, mert eléri a Magas Kultúrát (...), hanem épp ellenkező okból: sosem csak a Magas Kultúrában létezik, hanem képes folyamatosan két táblán játszani, megőrizve kettős természetét, ahol a vulgáris és a kifinomult elválaszthatatlanok.”³

Borges novellái az argentin folklór mellett a huszadik század tömegkultúrájából is táplálkoznak. A városból a határvidékekre vágyó hősök a korábban olvasott magas- és populáris kultúra mintázatai szerint kívánnak élni: a városból a vidékre költöző értelmiségi a népies romantika gauchója akar lenni, a nyomozó pedig ott is misztikus világmagyarázatot feltételez, ahol ezzel félreérti a

világot. Mindkét típus a saját gondolkodási strukturáit igyekezik a világra oktrojálni. *A halál és az iránytű* nyomozója egy gyilkossági ügyet Isten nevének négy betűje alapján próbál megoldani, miközben a legszimplább bűncselekmény áldozata lesz:

„A harmadik »gyilkosság« február harmadikán esett meg. Amint Treviranus gyanította, pusztá színjáték volt. Gryphius-Ginzberg-Ginsburg én vagyok; egy végtelen hétig tengődtem (egy nyavalyás álszakállal megtoldva) abban a vacak szobában a Rue de Toulonban, amíg a barátaim el nem raboltak. A kocsihágcsóról egyikük felírta egy oszlopra: *Fény derült a Név utolsó betűjére*. Ez a felirat azt jelentette, hogy *három* gyilkosságról van szó. Így értelmezte a közönség; én persze több jelet hagytam hátra, hogy maga, a nagyeszű Lönnrot rájöjjön: *négy* lesz. Egy csoda északon, két másik keleten és nyugaton egy negyedik csodát kíván délen; a tetragrammaton – Isten Neve, JHVH – *négy* betűből áll; a bohócok és a festőműhely ábrái *négy* esetet sugallnak. Aláhúztam bizonyos részt Leusden könyvében; ez a rész arról tudósít, hogy a zsidók napnyugtától napnyugtáig számították a napot; ebből a részből arra lehet következtetni, hogy a halálesetek minden hónap negyedikén történtek. Én küldtem az egyenlő oldalú háromszöget Treviranusnak. Sejtet-

tem, hogy maga hozzáteszi majd a hiányzó pontot. Azt a pontot, amely tökéletes rombuszt ad, azt a pontot, amely kijelöli a helyet, ahol pontos halál várja. Mindent kigondoltam, Erik Lönnrot, hogy idecsaljam magát Triste-le-Roy magányába.”⁴

A halott című novella is a világ félreértését mutatja:

„Mielőtt meghal, Otálora rájön, hogy kezdettől fogva elárulták, halálra ítélték, azért engedték neki a szerelmet, a parancsolást, mert már halottnak tekintették, mert Bandeira szemében már halott volt.”⁵

Az elálgazó ösvények kertjében pedig a kémtörténet kiterjesztése értelmezhető hálózattá építi ugyan össze a motívumokat, ám a hős erkölcsi-szellemi – esztétikai önfelszámolása, sőt halála lesz az ára:

„A többi már valószerűtlen, és nem számít. (...) Kötél általi halálra ítélték. Szörnyű módon győztem: közöltem Berlinnel annak a városnak a titkolt nevét, amelyet meg kellett támadniuk. Tegnap lebombázták; ezt ugyanazokban az újságokban olvastam, amelyek feladták Anglia lakóinak a rejtvényt: egy Ju Cun nevű ismeretlen meggyilkolta Stephen Albertet, a tudós sinológust. A Főnök megfejtette a rejtvényt. Tudta: az a legfőbb gondom, hogy valami módon rámutassak (a háború robaján keresztül) arra a városra, amely-

nek Albert a neve, és hogy erre csak egy módot találtam: megöltem egy Albert nevű embert. De nem tud semmit (senki se tudhat) arról, hogy milyen végtelenül bánatos vagyok, és milyen végtelenül fáradt.”⁶

Míg Borgesnél az argentin folklór, Kišnél a „faksön”, Tarnál a katasztrófa- és kalandfilm vagy a kereskedelmi rádiózás megkerülhetetlen, addig Ecónál a jelen kiábrándultsága és az elveszett múlt emlékei is a tömegkultúra nyelvén szólalnak meg:

„A Pilade volt akkoriban az a szabad kikötő, az az ür-kocsma, ahol az Ophiulcus bolygó Földet ostromló lényei nyugton megfértek a Birodalomnak a Van Allen gyűrűkön őrző embereivel. Csatornaparti, régi lebujszó volt: bádognyújt, biliárd, kora reggel egy pohárka fehéret felhőrpintő villamoskalauzok, kisiparosok a környékről. Hatvannyolc táján és a rákövetkező években a Pilade amolyan Rick's Bár-féleség lett, ahol egy asztalnál verhetette a blattot a diákmozgalmár meg a burzsuj lap újságírója, aki lapzárta után ugrott be egy stamperre, miközben már elindultak az első teherautók, hogy széthordják a kioszkokba a rendszer hazugságait. De Piladénál az újságíró is kizsákmányolt proletárnak, ideológiagyártó futószalag mellé kényszerített érték-többlettermelőnek érezte magát, és a diákok kegyesen feloldozták.”⁷

A szövegek azt mutatják, hogy sem Borges világát, sem a hetvenes

évek Olaszországát, sem a Tar-féle Magyarországot nem lehet a hagyományos kulturális minták szerint értelmezni.

Mindhárom átmeneti időszak felerősíti azt a tömegkultúrát, amely artikulálni nem képes a kétségeket, de megjelenítheti az adott kultúra rossz közérzetét. S ebben az esetben a flipper is világmagyarázattá válhat:

„Nem az a cél flipperezéskor, hogy idejében megállítsuk a golyót a lyuk előtt, és nem is az, hogy egy hátvéd segítségével jó magasra visszarángasszuk, hanem az, hogy kényszerítsük: maradjon minél tovább fenn, ahol a legtöbb a villogó préda, pattanjon egyikről a másikra, hányódjék csak ide-oda bolondul, mégis a saját akaratából.”⁸

A populáris kultúra és a világ titkos szerkezetének felderítése között amúgy is erős a kapcsolat: az összeesküvés-elméletek a vallásos és világi szövegek, a magas- és a népi kultúra tartományai között transzponálódnak, országhatárokon keresztül és kasul. Boym szerint a „politikai és társadalmi változások idején tényésznek az összeesküvés-elméletek. Az angol és francia forradalom, korábban pedig a vallásháborúk, a kereszties hadjáratok, a Templomos Lovagrend, a Grál fel- és eltűnése idején és kapcsán jelentek meg az al-

ternatív világ- és történelemmagyarázattá összeálló mítoszok”⁹.

Danilo Kiš novellájában a világ félreértései rakódnak egymásra. A *Királyok és bolondok könyve*¹⁰ elbeszélője több narrátornak ad hangot. Őt a zsidó világuralomra törekvés összeesküvés-elmélete csak „szörmentén érdekli”, ám történelmi tapasztalata miatt nagyon is személyes a számára: a novellában említett könyv, a szöveg lapját adó, „A nagy kicsinyben, avagy az Antikrisztus és az ördög közeledő uralma a Földön” már címmel is figyelemre méltó könyv 1944-es magyar kiadását követően valaki belélt az ablakán. Ez a Kiš-életrajzba referenciálisan beilleszthető tény jól mutatja a jugoszláv szerzőre jellemző „faksön”, a faktum és a fikció keverékének működését.

A novella másik narrátor-szemtanúja a cári hadsereg egykori elhárítótisztje, aki az isztambuli emigrációban meséli el történetét: bizonyítékot kellett volna találnia egy cárelles zsidó összeesküvésre, de ilyet, nem lévén összeesküvés, nem találhatott.

„Mellesleg önök bizonyára tudnak róla, hogy én Gyenyikin tábornok utasítása alapján vizsgálatot indítottam annak megállapítására, hogy valóban létezik-e Oroszországban egy olyan titkos összeesküvés csoport, mint amilyenről Nilus ír. Tisztelt uraim, egyetlen titkos szervezetet lepleztünk le, s ennek a célja

az volt, hogy a Romanovokat visszahatalomra segítse a hatalomba! (...) Egy alkalommal pontosan az összeesküvők elleni büntető akció végére érkeztem. A kép a mai napig véres sebként maradt meg az emlékezetemben... Ezredes úr, ha a ti összeesküvőitek úgy néznek ki, ahogy az a lány kinézett...”¹¹ A nyomozás tekintetében kompetens tiszt személyes tapasztalata nem győzi meg az összeesküvés-elmélet híveit. A novella világossá teszi, hogy a téboly természete szerint megszüntethetetlen: a többiek szerint, vagy nem nyomozott eléggé, vagy ő maga is fedez valamit, azaz a összeesküvés részese lett: „a férfihangok távoli kritikusan elnyomják szavait, s félbeszakítják visszaemlékezését (...)”¹².

Boym szerint Kiš szemtanúja megpróbálja ugyan megszakítani a konspirációs láncolatot, de e szándékától függetlenül e félbeszakítás csupán időleges lehet.

Eco szemiotikusként is jelek értelmezésével foglalkozott, irodalomteoretikusként pedig Balzac, Dumas vagy Sue műveiben elemezte a konspirációs cselekményeket. A Foucault-ingában a titkos társaságok irracionális világmagyarázatainak történelmi távlatú felszíne alatt a hetvenes-nyolcvanas évek bizonytalansága húzódik meg: „Nem sokat értettem addigra már az elmúlt esz-

tendők Olaszországból. Épp a nagy változások küszöbén mentem el, majdhogynem büntudattal, amiért a számadáskor oldok kereket. Amikor elmentem, bárkinek a hanghordozásából, a mondatfűzéséből, a szentszöveg-idézeteiből meg tudtam mondani, milyen ideológia híve az illető. Mire visszatértem, már fogalmam sem volt, ki kivel van. Forradalomról többé nem esett szó, a Vágyra hivatkoztak; aki baloldalinak mondta magát, Nietzschét és Céline-t emlegette, a jobboldali lapok meg a harmadik világ forradalmát ünnepeleék.”¹³

A *Foucault-inga* három főhőse közül a narrátor Casaubon „nem azért keveredik bele az összeesküvéselméletbe, mert hívő, hanem éppen azért, mert nem az. Nem hisz semmiben, még saját szkepticizmusában sem; könnyen csábítja el tehát az irracionális egzotikus illata. Belbo, a második figura számára a nagyszabású összeesküvés pótléka annak, hogy nem sikerült hősiess, vagy legalább alkotó életet élnie.”¹⁴

A konspirációs játszma nemcsak azt teszi lehetővé Belbo és Casaubon számára, hogy beteljesítsék kielégítetlen fantáziáikat, azaz legalább ezen az ironikus-szkeptikus módon csatlakozzanak az emberiség kollektív történetéhez¹⁵, de egyben modern Bouvard és Pécuchet módjára egymásra halmozzák a magas és tömegkultúra produktumait. Ezek

között úgy teremtenek összefüggéseket, hogy a tények összekapcsolása a világ megértése helyett a világ félreértését szolgálják.

Tar *Szürke galambja* a magyar rendszerváltás története: az eltagadott közelmúltat és a kiismerhetetlen jelen léttapasztalatát a krimi olvasási módjának középpontba állításával a bűn fogalma köré szervezi. Debrecen s a kilencvenes évek Magyarországa is kiismerhetetlen, sőt felfoghatatlan szabályok szerint él:

„Ő most világosan látta, hogy odakint az emberek másként viselkednek, mert történt valami, ami elszabadította bennük addig elfojtott érzelmeiket, vágyaikat, szenvedélyüknek, gyűlöletüknek hirtelen gátja szakadt és tárgya lett. Ha még néhány percig kitaróan hagyja magát gondolkozni, talán mindent megfejt, amin most egy sereg ember töpreng a városban, roppant összefüggésekre jöhetett volna rá, csak-hogy nem érdekelte, mivel benne is átlényegült valami, mindenesetre abban biztos volt, hogy egy kissé mindenki meghibbant, aminek beláthatatlan következményei lesznek, és az egyetlen normális hely a városban most az elmeosztály.”¹⁶

A szöveg nem egyértelmű: „Tar játszik az olvasó megfejtési képességeivel, időnként félrevezeti, csapdába csalja” – mondja egyik kritikusa.¹⁷

A könyv „elbizonytalanít a műfaját illetően, hisz *megengedi*, hogy kriminek minősítsük (ráadásul »vérbelinek«), ugyanakkor hangsúlyozza, hogy ez a mű *több* annál, s ezt a semlegesnek mondható „bűnügyi regény” helyett alkalmazott, nagyobb felhívó erővel bíró „bűnregény” kifejezés is demonstrálja.¹⁸ Éppen a legfontosabb szálak maradnak elvarratlanok: nem tudjuk meg, kicsoda Sági Éva, jöllehet maga a szöveg felveti, hogy lehetett nő az apostolok között is. S nem lesz egyértelmű, mekkora valójában a „hálózat” hatalma, illetve *Szürke galamb* mely szereplői közül kik tartoznak valamelyik titkos hálózathoz, ahogyan kérdéses marad, hogy józanésszel mindez kideríthető-e, ha „ez a város megőrült, ez nem járvány, itt már mindenki magától hülye”¹⁹.

Julia Kristeva Umberto Eco példáját is követte, amikor kirándulást tett a szépirodalom területére. A 2004-es *Gyilkosság Bizánuban* című regénye több szálon fut: az egyikben egy történész kutat a Balkánon; a másikon egy misztiko-pszichothrillerbe illő sorozatgyilkossági szál játszódik az amerikai kultúrát idéző fiktív Santa Barbarában; és napjaink felvillanó Párizsa adja a helyszíneket és velük a lehetséges világmodellek közül a harmadikat. A Balkán az összetett és összekeveredett identitások, San-

ta Barbara a szekták, titkos, de alapvetően fogyasztói világmegváltások világa, a fenyegetett Párizs pedig a Nyugat alkonya lenne, melyet az utolsó oldalakon egy álomban megtörténő, de nagyon is reális robbanás tesz tönkre.

A regény főhőse a nyolcszáz évvel korábban élt bizánci emlékiró, Anna Komnéne életét és műveit kutatja: azaz nyomoz utána. Felépíti és megérteni igyekszik azt a világot, amiben a történet- és memoáíróként jelentős – egyébként magyar kapcsolatokkal is bíró, sőt a magyar irodalomba is bekerült – Anna Komnéne története interpretálható. Az értelmezés egyrészt a történelem egy másik korszakában élő, mai fogalmaink szerint értelmiségi nő életére fókuszál, másrészt pedig azt mutatja, hogy a tizenegyedik-tizenkettedik századi keresztesháborúkkal, trónbitorlásokkal és árulásokkal teli Bizánuban is okkal gondolhatták a kortársak, hogy közel a világvége.

A jelen és a múlt egymásra monitírozható. Megkockáztatható, hogy Kristeva önértelmezését is olvassuk. A könyvben Anna Komnéne szinte modern íróvá válik, aki az önmeghatározására és a világfelejtés megakadályozására már a felejtés és a nyelv szinte posztmodern bizonytalansága miatti biztos vereség tudatában tesz kísérletet:

„Ennek tudatában én, Anna, Alexiosz és Eiréné császárok lánya, a bí-

bor sarja és gyermeke ...el akarom mondani e művemben atyám tetteit, melyeket a jogar birtokában hajtott végre, s amelyeket a koronázás előtt cselekedett más császárok szolgálataiban, mert nem szabad ezeket némaságra kárhozhatni, az idő folyama nem sodorhatja őket a feledés tengerébe.”²⁰

Sághy Marianne szerint Anna „a saját kora számára írt, hiszen jól tudta, hogy a történetírás mindenekelőtt politikai aktus. (...) Feminista, aki „apja legidősebb és legkedvesebb gyermeke volt, akit öccse születéséig arra neveltek, hogy ő lép majd apja örökébe. (...) És véleményformáló értelmiségi, aki „megszokta, hogy ő jelentős személyiség az Impérium épületében, s minden tette valósággal államaktus is.”²¹

A könyvben minden fejezet előtt mottó áll. Az első a szöveg elején Máté evangéliumából: „Ha valaki én utánam akar jöni, tagadja meg magát, és vegye fel az ő keresztjét, és kövessen engem.”²² A második egy létező sor Anna Komnénétól: „Nem azért vállalkozom az alábbiak írására, hogy fitogtassam rátermettségemet, hanem azért, hogy e fontos téma ne maradjon tanú nélkül az eljövendő nemzedékek előtt”. A számunkra legérdekesebb pedig talán a harmadik: „Talán van bennem egy mélyen elfojtott bűnözési hajlam, mert különben nem érdeklődnék ennyire a bűnözők iránt és nem írnék ilyen

gyakorta róluk. (...) Ha a szerző nem vonzódik a bűnözőkhöz, nem lesz sikeres.”²³ Patrica Highsmith sorai azért érdekesek, mert Máté egyéni választást sugalló versével ellentétben a hajlamnak az akaratnál fontosabb szerepét hangsúlyozza. A harmadik mottó a mai olvasónak felkínál egy olyan értelemzést, ami a könyv 2004-es olvasatából kimaradt: azt, hogy Kristeva életében, ahogyan Tar esetében is, létezett a könyv lapjain kívül is egy nagyon is valóságos titkos hálózat. A bolgár titkosszolgálat és a jeles francia teoretikus kapcsolatának ismeretében máshogy olvassuk Patricia Highsmith idézett sorait: „Ha a szerző nem vonzódik a bűnözőkhöz, nem lesz sikeres.”

II.

Eco hőse ezzel a mondattal igyekszik bemutatni a *Foucault-inga* végén, hogy az összeesküvés hívei és elutasítói között az észérvekkel fel nem oldható hit az elválasztó határ: „És hiába mondom, hogy térképek márpedig nincsenek, nekik az a térkép csak azért is kell majd.” Aki hisz a térkép létezésében, annak a „térképek márpedig nincsenek” tagadása olyan, mint a „minden krétai hazudik” bizonyossága, vagy Dosztojevszkij vagy Bulgakov műveiben a Sátán hiánya az ateisták között. Tar *Szürke galambja* szerint „a bűn vilá-

gában minden csupa jelkép, metafora”²⁴, s ebben az attitűdben bármi a bűn jelévé válik. S a jelek és a jelentések végtelenjében a hipotézis előbb-utóbb igazolódik.

De meg lehet-e vonni a határt a helyes és a helytelen értelmezés között? Hány egymásba kapcsolt motívum, toposz, értelemezendő irodalmi tény, azaz hány értelmezendő jel kell egy szöveg kapcsán a hiteles értelmezéshez? És hány jel tudatosulása és értelmezése kell a világban való helyes eligazodáshoz?

A vizsgált szövegek tematikája, értelmezése, olykor szerkezete is a hálózatszerű gondolkodás lehetőségeire épül, ám felborítja, kiforgatja azokat. Sőt, nem pusztán felcserélődik a megértés és a félreértés, hanem értelmezhetetlenné válik a kettő közötti különbség.

A szöveg és a világ jeleinek helyes olvasása hasonló kompetenciát igényel. A megértés az antik hermeneutikától Schleiermacheren át napjaink gondolkodásáig olyan szellemi reprodukív alkotófolyamat, amely a szellemi kongenialitás alapján áll és nem korlátozódik az írott nyelvre. Ugyanakkor kérdéses, hogy a világhoz való viszonyt a megértés vagy a félreértés határozza-e meg: Schleiermacher szerint „önmagától a félreértés adódik, és a megértést [ezért] minden ponton akarni és keresni kell”.

Az irodalom értelmezése a felismert, és megértett titkokra épült. Titoknak számít az olvasott betűsor, az idegen betűrendszer, az első jelentésétől eltérő kontextusban álló szó értelmezése a konkrét nyelvi szituációkban, szóképekekben, metaforákban. De megfejtést igényelnek az új értelmezési közegbe emelt szövegek is, mint Örkénynek a szolgálati szabályzatból átemelt *Kivégzési szabályzat* című egypercese.

Az értelmezés mindig egy hálózat feltérképezése. Ám míg a „hálózatokutatás valóságos rendszerekre utal”²⁵, addig a vizsgált irodalmi szövegekben olyan vizionált rendszerek jönnek létre, amelyeket a saját határok hiánya, sőt a különböző új területek tetszőleges létrehozása és összekapcsolhatósága jellemez. Sőt, még a szövegen belüli értelmezések a szövegen kívüli hálózatokra is úgy terjednek ki, hogy azokat a keresett „nagy egész” részeivé teszik.

A megnyitott értelmezések hálózatában a fenyegetettség hipotézise miatt olyan idegen és ellenséges közegek jönnek létre, amely úgy épül a szöveg és a szövegen kívüli világ folyamatos átjárhatóságára, hogy az átjárhatóság átírható szabályai újra és újra megerősíthetik a kiinduló fenyegetettség-érzést.

Kálmán C. György szerint az „irodalomrendszer maga is sokrendszerű: minden kultúrában nyelvek, konvenciók, akár kultúrák együtt-

éléséről kell beszélnünk. A különleges eset nem az, ha a rendszer találkozik más rendszerekkel, hanem éppen az, ha efféle érintkezés, csere, átvétel, szembenállás nem jön létre (ha létezik ilyen egyáltalán).”

Az általunk vizsgált szövegek a hálózatszerű gondolkodás lehetőségeire épülnek, ám felborítják, kiforgatják azokat.

Ahogy az összeesküvés-elméletek a „hivatalos” narrációval szemben fogalmazódnak meg, s mivel éppen az elhallgatott tények, események feltárása, s azok összekapcsolása adja a felmutatni akart igazságuk lényegét, s így folyamatosan valami nem láthatóra, elrejtettre, vagy egyenesen nem létezőre hivatkoznak. Gyakran a Biblia vagy Korán kinyilatkoztatásként vagy jóvendőmondásként olvasott valódi értelme is csak a beavatottnak, s nem az egyszerű hívőknek nyílik meg.

A hivatkozások alapja lehet az elveszett szöveg, s az arra alapozott, a valódi és láthatatlan összefüggéseket megmagyarázó tudás. E paradox modell egy mára elveszett, kvázi-valóságos világ iránti nosztalgiát testesít meg, azt a nézőpontot, amelyben Boym szerint az újkori állapotok specifikus jellegzetességei kiradírozásra ítéltetnek; az újkori történelem csak az ősi próféciaák beteljesedéseként jelenik meg.²⁶

Véleményem szerint Boym gondolata hozzákapcsolható Assmann elméletéhez, mely szerint a mitológikus világképben csak a visszatérő esemény számít²⁷; ez esetben az összeesküvés-elméletek magyarázata az a kulturális anakronizmus, amely a modern és posztmodern korban az archaikus kor iránti vágyban megnyilvánul. Ennek személyes-pszichológiai, illetve a mediális-kollektív aspektusai a vizsgált szövegek kapcsán is kutathatóak.

A paranioa és a világösszeesküvés feltételezése ugyanannak a bizonyosságkeresésnek a két oldala. Freud szerint a paranoia az ember önmagához való rögzülése, illetve a külvilágnak a projekció mechanizmusa által való egyre radikálisabb kirekesztése: „A paranoiás úgy hiszi, hogy a véletlenszerű eseményekben mintázat rejlik, és minden valamilyen övele függ össze. E téveszme racionális jellege igen lényeges: minden elemnek és részletnek értelme van egy zárt rendszerben, amely öncsalással terhes premisszákon alapul.”²⁸

Az összeesküvés-elméletek a freudi regresszió mintájára rögzítenek egy korábban már sikertelennek bizonyult magyarázatot. Ahogy Freud elméletében az egyén újra találkozik egy korábban már meg nem oldott problémával, s újra rossz megoldást preferál, úgy kollektív szinten az összeesküvés-elmélet világmagya-

rázata az egyre bonyolultabb és kiismerhetetlenebb világban is visszatér ahhoz az interpretációhoz, amely egyszer nem bírta ugyanezt a komplexitást kezelni.

Lacan a paranoiás állapotot nem egyszerűen a normális psziché elmentésének, hanem egy bizonyos fejlődési stádiumnak feleltette meg. Sőt Bókay szerint „a tükörben látott egyszerre én és nem én, és ez a másság az ént paranoid struktúráként cselekszi meg”.²⁹ A paranoia a fel nem nőtt ember pszichéjében rejlik. Borges *A halott embere*, Tar Molnár főhadnagya, Csiszár őrnagya vagy Eco hősei pszichésen egyaránt a kamaszokkal rokoníthatóak. Jellemző, hogy a *Cion bölcseinek jegyzőkönyvében* a nőktől való félelem is benne van. Racskovszkij szerint a keresztényekre leselkedő egyik fő veszély a „zsidó nők, akik a francia, olasz és spanyol asszonyok képében tevékenykednek”.³⁰ Ez az elutasítás egyszerre mutatja az egzotikusra irányuló elfojtandó vágyat és a női nem egészére érvényes félelmet.

A paranoid gondolkodás a hiányzó *negatív* középpontot igyekszik megkeresni egy olyan világban, amelynek a közepe, s amelyben az ember helye egyaránt bizonytalan; a beavatottak is folyamatos változásban vannak, ahogyan a világmagyarázó „urtext” is relatív: az elsőnek tekintett szöveg mögött mindig lehet egy azt megelőző szöveg is. Jó

példa erre, hogy Eco *Foucault-ingájában* a *Cion Bölcseinek Jegyzőkönyve* csupán része a Templomosok nagy tervének, Danilo Kišnél pedig a szöveg közepén áll.

A bizonytalanság a szövegek terében is megfigyelhető. Borgesnél a Rio Grande do Sul mocsarai vagy az *Elágazó ösvényű kertje* középpont nélküli rizóma alakzatot rajzolnak ki, s a többi vizsgált szövegben sincs a világnak jól definiálható közepe: Danio Kiš *Királyok és bolondok* könyvének hősei már elhagyták Oroszországot, Eco Casaubonja bejárja a világot, de nem találja helyét, Kristeva regényének több központja van, s a Tar Sándor-féle Debrecen is labirintusnak hat.

III.

Hol és hogyan jelölheti ki az én egy feltérképezhetetlen világban a saját helyét? Borges felütése a *Tlon Uqbar & Orbis Tertiusban* ezt a problémát fogalmazza meg, „Egy tükör és egy lexikon találkozásának köszönhetem Uqbar fölfedezését”. Megteremthető-e a kapcsolat a konkrét én és az ember elvont fogalma között? Létezik-e azonosság az ember önmagáról alkotott képe és a kor deskriptív emberképe között? És nem is könnyű nyelvet találni az én pozicionálására egy olyan világban, amely Barabási hálózatelmélete szerint is szűk és tá-

gas egyszerre, amelyben a „hatlépésnyi távolság cseles, mert azt sugallja, hogy társadalmunk hatalmas mérete ellenére könnyen bejárható, ha követjük az embereket összekötő ismeretségi kapcsolatokat: a hatmilliárd pontból álló hálózaton, amelyben tetszőleges pontpár átlag hatlépésnyi távolságra van egymástól. Talán meglepődhetnénk azon, hogy tetszőleges két ember között egyáltalán van útvonal. (...) Nem ismerjük barátunk minden barátját, azok barátairól és ismerőseiről nem is beszélve. Logikus, hogy a társadalmi kapcsolatok útlevegásai többnyire kiesnek látóterünkéből, csak akkor fedezzük fel őket, amikor megdöbbenő következményeikkel szembesülünk.”³¹

A megdöbbenő következmények lehetősége félelmet szül. S ez a lehetőség kiegészül a Pareto-elvvel, ami a hálózat túlburjánzását és hatalmát mutatja a kapcsolati háló egyszerű résztvevője felé: „a közelebről meg nem határozott világot egyrészt erkölcsileg igazolhatatlan módon a nagy hálózatok irányítják, másrészt minden mindennel összefügg: „a web hivatkozásainak 80 százaléka a weboldalaknak csupán 15 százalékára mutat; a tudományos hivatkozások 80 százalékát a tudósok 38 százaléka kapja; a hollywoodi kapcsolatok 80 százaléka a színészek 30 százalékához kapcsolható.” A Barabási által növekedőnek nevezett hálózatok tehát a „gazdag egyre gazdagabb lesz” elvét

követik, vagyis azt a népszerűségi vagy preferenciális elvet, miszerint egy hálózat új pontjai nagy valószínűséggel a legtöbb kapcsolattal rendelkező csomópontok valamelyikéhez fognak kapcsolódni.”³²

Eco „afféle tudományos detektív” hőse azzal szembesül, hogy a hatvanas évek teljességvágynak a bukása után a hetvenes-nyolcvanas évek jelene s vele a kezdődő digitális kor ugyanolyan nehezen viseli a bizonytalanságot, mint a korábbi évszázadok, ám ennek kezelésére a vallás és a racionalizmus megroppanása után nincsenek bevett módszerei.

A vizsgált szövegekben a cselekmény elemeit, de az összekapcsolás szabályait is az olvasónak kell felismernie. Nem pusztán a hálózatmodell érvényes, miszerint az „utóbbi időben az irodalomra rendszerként tekintünk, és nem könyvek/szövegek/nyelvi konstrukciók gyűjteményére”, de a mozgásban lévő szerkezet is értelmezés tárgyává válik: „amint elkészítjük egy darab hálózatát, többé már nem a darabon magán dolgozunk, hanem egy modellen (...), egy modell lehetővé teszi azt, hogy rálásunk egy összetett objektum felszín alatti struktúráira.”³³

A paranoid összeesküvés-elméletek paradoxona abból ered, hogy az adott kultúra történeteinek alternatív verzióit hozzák létre. Kerényi Ká-

roly szerint a mitológia „egy magamagát formáló, kibontakozó és összes változataiban félreismerhetetlen alapszöveg. Ennek az alapszövegnek a szavait nem lehet rekonstruálni, csupán a variációk szavait lehet ismételni. De különbségeik mögött mégis föl lehet ismerni valami közöset: egy történetet, amit sokféleképpen lehet elmondani, mégis ugyanaz marad.”³⁴ A paranoid elbeszélés ugyan a közös mitológiából táplálkozik, de az alapszövegek visszavonása a valódi célja. A *Cion bölcseseinek jegyzőkönyve* jó példa erre. A *Jegyzőkönyv* antiszemitizmusa a Biblia visszautasítása helyett inkább annak kiforgatásán alapul: az eljövendő „Zsidó Király”, a „kiköpött kozmopolita szörnyeteg”, az „Univerzum valódi Pápája”, a „Nemzetközi Egyház pátriárkája” de még a „százkarú Visnu istenség, ki száz tenyerében a titkos élet forrásait birtokolja”, tulajdonképpen a világot egyesítő újszövetségi Krisztust teszi a félelem tárgyává. Az univerzális történet globalitásában a törzsi, partikuláris világkép miatt úgy lát ellenséget, ahogyan Freud *Mózes és az egyistenhít* című tanulmánya szerint a kereszténységgel szembeni ellenézés áll az antiszemitizmus mögött.

Frederic Jameson szerint a technológia ugyanúgy egy mindig megújuló, véget nem érő folyamat, mint a paranoid gondolkodás³⁵. Ráadásul a technológia mint a titkos tudás

kinyilatkozásának médiuma, összekapcsolódik az általa hordozott tudással. Érdekes paradoxon ugyanakkor, hogy a technikától való félelem mellett az összeesküvés-elméletek terjesztése és dekódolása mindig az éppen legmodernebb módon terjed a könyvnyomtatástól a közösségi médiáig. Sőt, a technológia egy olyan ellentétre épülő végtelen spirált hoz létre, amely arra épül, hogy a megfelelő médiumok ugyan mindig a kor lehető legtöbb olvasójához juttatják el a kérdéses szövegeket, ám ezzel hiába jön létre a lehető legtöbb olvasat, mert az olvasatok sokasága éppen az értelmezői közösség zárt jellegével ellentétes. A beavatottak számának növekedésével a kiválasztottság exkluzivitása kerülne veszélybe.

Heather Love szerint a paranoia „alapvetően ellentétes, reflexív, utánzó, a negatív érzelmekre épül és erősen hisz a fenyegetettségben.”³⁶ Ezért megkockáztatom, hogy az összeesküvés-elméletek párhuzamosak a bahtyini karnevállal. A karneválhoz hasonlóan az összeesküvés-elméletek is a megszokott világ kiforgatásán alapulnak: ám míg a karnevál úgy borítja fel átmenetileg a rendet, hogy közben a megszokott kulturális szintek közötti kohéziót is biztosítja, hiszen „úgy tagad, hogy egyszersmind meg is újítja, amit tagad”; addig a paranoid titokkeresés a kultúra

belső kapcsolatait felszámolni igyekszik azzal, hogy végérvényesen megszüntetni akar.

Az összeesküvés-elmélet a bahtyini karnevál perverz változata. Míg a karneválban „maga az élet játszik – színpad, rivalda, színészek, nézők, vagyis minden sajátosan művészi eszköz nélkül –, s amit eljátszik, az önmagának egy másik, szabad (kötetlen) megvalósulása, saját újjászületése és jobb elvek szerinti megújulása. Az élet valóságos, egyszersmind megújult, eszményi formája is”³⁷, addig az összeesküvés-elméletet az életet rendezőként dirigálni kívánó akarat irányítja. Nem véletlen, hogy Danilo Kiš metaforája a pogrom kapcsán a színpad és a valóság viszonyát idézi fel: „A félhomályos szobákban megcsonkított, vérbefagyott férfi testek hevernek, s a félig leszakított nehéz függönyük mögül megerőszakolt leányok eszelős tekintete mered a semmibe. *A látvány ennek ellenére valóságos*, mint ahogy valóságosak a holttestek is. Ebben a rémséges *színpadi képben* egyedül a hó művi. (kiemelés tőlem)”³⁸ A pogrom végrehajtói az általuk helyesnek

vélt perverz szabályok szerint az életet teszik színpaddá.

Az összeesküvés-elmélet is a világ megismerhetetlenségéből fakadó frusztrációt akarja felszámolni, hasonlóan ahhoz, ahogy Bahtyin a karnevállal kapcsolatban az elidegenedés átmeneti megszüntetéséről beszél. Ám ahogyan Tímár Krisztina megjegyzi, a „premodernség karneválja azonban a modernségben már nem működik.”³⁹

S míg a bahtyini „karnevál szemben állt minden örökkévalóval, befejezettel és véglegessel. A nyitott jövőbe tekintett”, addig a paranoid világszemlélet a múltat rögzíti. A karnevál egyszersmind új életre kelti, meg is újítja azt, amit tagad, s ezáltal a kultúra szintjei közötti kohéziót is biztosítja, a paranoid titokkeresés a kultúra egyes részeinek hamisságát igyekszik „leleplezni”, s a leleplezett részeket kiiktatni. Hiába jellemző rá a karneválhoz hasonlóan, a „fonákjáról látás logikája”, ez a kiforgatott karnevál az észszerűség feláldozásával nem látni, hanem láttatni akar.

1. Németh Zoltán: *Hálózatelmélet és irodalomtudomány*. In Helikon, 63. évf. 2. sz. 2017, 173–192, 175. <https://docplayer.hu/104894051-Irodalom-es-kulturatudomanyi-szemle.html>, Hálózat-különszám.
2. Boym, Svetlana: Az összeesküvés-elméletek és az irodalmi erkölcsiség: Umberto Eco, Danilo Kis és A Cion Bölcsseinek Jegyzőkönyve – PDF Free Download (adoc.pub)
3. Moretti, Fanco: Franco Moretti Gráfok, térképek, fák. In Helikon, 63. évf. 2. sz. 212.
4. Borges: *A halál és az iránytű*. Ford.: Jánosházy György, in uő: Jólfésült mennydörgés, összeállította: Scholz László, Pécs, Jelenkor, 2018. 181.
5. Borges: *A halott*. Ford.: Huszágh Nándor, i. m. 233.
6. Borges: *Az elágazó ösvények kertje*. Ford.: Boglár Lajos, in uő: *Körkörös romok*, Kosmosz Könyvek Budapest, 1972. <https://docplayer.hu/184507547-Jorge-luis-borges-korkoros-romok.html>
7. Eco, 167.
8. Eco, 38.
9. Boym, i. m.
10. Lásd Kiš, Danilo: *A holtak enciklopédiája*. Ford.: Borbély János, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990. http://acta.bibl.u-szeged.hu/38047/1/harmadkor_006.pdf
11. Kiš, i. m.
12. Kiš, i. m.
13. Eco, 165.
14. Boym, i. m.
15. Boym, i. m.
16. Tar Sándor: *Szürke galamb*. Magvető, Budapest 169.
17. Angyalosi Gergely, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/tar-sandor-szurke-galamb-cimu-regenyerol>
18. Benyovszky Krisztián: *Egyenruhás madárjósok* (Tar Sándor: Szürke galamb. Budapest, Magvető 1996.). Kalligram, XII., 2003. február. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2003/XII.-evf.-2003.-februar/Text-t-urak>
19. Tar, 230.
20. Kristeva, 11.
21. Sággy, Rubicon, https://rubicon.hu/magyar/oldalak/nok_a_keresztes_hadjaratban
22. Kristeva, 5.
23. Kristeva, 143.
24. Tar, 43
25. Németh, i. m.
26. Lásd Boym
27. Lásd Assmann: *A kulturális emlékezet*, Atlantisz, 1991, 17.
28. Freudot idézi Boym, i. m.
29. Bókay Antal: Hisztéria-kritika és paranoia-kritika – a szürrealizmus kalandjai a pszichoanalízissel és a lélek titkaival, *Imago*, 2020, 9, 46. http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2020_3.paranoia_patologia_es_a_muveszetek/5-Bokay.pdf
30. Boym i. m.
31. Barabási Albert-László: *Behálózza. A hálózatok új tudománya*. Budapest, Helikon, 2011, 34.
32. Barabási Albert-László: *A hálózatok tudománya*. Budapest, Libri, 2016, 137.

33. Moretti, Helikon, i. m. 218
34. Kerényi Károly: *Görög mitológia*. Budapest, Gondolat, 1977. Ford.: Kerényi Grácia, 11–12.
35. Jameson, Fredric: *A Singular Modernity*. Radical Thinkers, Verso, 2002.
36. Heather Love, Paranoid Reading and Reparative Reading. <https://www.bu.edu/honoringeve/files/2009/09/paranoid-reading-and-reparative-reading.pdf>
37. Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest, Gondolat. 1982, 13.
38. Kiš, i. m.
39. Timár Krisztina: Halál a modernségben, halál a karneválban. *Kalligram*, 2003. szeptember.



© Fortepan, Magyar Rendőr

1964

AJÁNDÉKOZZON ÉLET ÉS IRODALMAT!

Lepje meg családtagjait, barátait, üzletfeleit
Élet és Irodalom-előfizetéssel!

Rendelje meg igényes grafikai kivitelű ajándék-
utalványunkat, s adja át annak, akit tartalmaz
és maradandó ajándékkal kíván megtisztelni.
Hónapokon át mindig Önre emlékezteti majd őt
a hetenként érkező *Élet és Irodalom*.

Az ajándékutalvány
megrendelhető,
illetve megvásárolható
a szerkesztőségben:
1089 Budapest,
Magyarok
Nagyasszonya tér 10.,
tel.: 210-5149,
210-5159,
fax: 303-9241,
e-mail:
lapterjesztes@es.hu,
es@es.hu

Az előfizetés díja: negyedévre
8100 Ft, fél évre **14 100** Ft,
egy évre pedig **25 200** Ft

