KORUNK
FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY
HARMADIK FOLYAM • XXXVII/11. • 2026. NOVEMBER

TARTALOM

KRIVÁNIK DÁNIEL • Gondolkodás – mint mámor és mint kábulat 3
HORVÁTH LAJOS • Sartre meszkalinkísérlete és a hallucináció fenomenológiája 10
ANDRÁSI GÁBOR • A tudatmódosítás mint üzlet – a dizájnerdrogok története 18
NYILAS ATILLA • Pax corporis, Delírium (*versek*) 29
TŐTŐS DOROTTYA • Isteni kertek és mesterséges mennyországok 31
HERCZOG NOÉMI • Pszichedelikus páros: a jó szextől a jó „SzexEd”-ig . . . 39
STENSZKY CECÍLIA • Laodameia (*próza*) 45
VISKY ÁBEL • A pszichodramatikus katarzis gyökerei és jellemzői 52
PÓLIK JÓZSEF • Előérzet- és előítélet-reprezentációk a *Sátántangó*ban 59
HEVÉR LÓRÁNT • A ‘tökéletes figyelem’ kábulata. Az AI-intimitás filmnyelve és a technológiailag előállított vágyott másik karaktere *A Szeretőcímű kisjátékfilmben 68
XXX • Overtime (*színmű*) 79
TÓTH ZOLTÁN JÁNOS • Az immerzió architektúrája: platformlogika és cineflow 82

■ **KÖZELKÉP**
ZSIGMOND ANDREA • „A dicsőt, az égi szépet…” Előtérben a mámorító / mindenható nők 97
HORVÁTH-KOVÁCS MÁTYÁS • Konszenzus és iránykeresés a romániai magyar felsőoktatásban 105

■ **TÉKA**
MIKLÓS NÓRA • X = X. Hanya Yanagihara: *Egy kis élet* (*Sasszé*) 115
TAPODI ZSUZSA • Az elmesélt történetek meg a tudományos
és a közösségi recepciójuk az idő forgatagában 118

■ **ABSTRACTS** 124

■ **KÉP**
CSERVENKA EDIT

ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)
■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom),
CSEKE PÉTER (médiatudomány), GYŐRFFY GÁBOR (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia,
a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)
■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA (korrektúra)
■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, képszerkesztés: SZENTES ZÁGON
■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, HORKAY HÖRCHER FERENC, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS,
ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR
■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.
A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Magyar Kormány, a Bethlen Gábor Alap, a MOL Románia, a Nemzeti
Kulturális Alap, az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania és a Kulturális Minisztérium
■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.
Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;
Internet: www.korunk.org; http://epa.oszk.hu/00400/00458; e-mail: korunk@gmail.com
■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407
■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 120 RON.
A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;
a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com
■ Revistă culturală finanţată cu sprijinul MOL România şi al Ministerului Culturii
■ Revistă editată de Asociaţia de Prietenie Korunk
(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)
■ ISSN: 1222-8338

KRIVÁNIK DÁNIEL

GONDOLKODÁS – MINT MÁMOR ÉS MINT KÁBULAT

Most a bizonyítás igénye nélkül, egy pusztán tézisjelleggel felvázolt lehetséges álláspontból kiindulva tekintünk rá egy olyan – mind köznapi, mind a tudományos diskurzusterekben tetten érhető – viszonyulási módra, amelyet az alábbiakban „a gondolkodás mámora" megnevezéssel írunk le. Elsőként központi fogalmaink, a mámor és a kábulat szótári jelentésárnyalataival foglalkozunk. Azután rátekintünk a teoretikus és praktikus viszonyulásként felfogott „gondolkodásmámor" néhány, a nyugati filozófiatörténetben megjelenő leírására. Végezetül egy lehetséges következtetést fogalmazunk meg.



A *Magyar nyelv értelmező szótára* szerint a „mámor" kifejezés olyan, az ember mindennapi lelki- és tudatállapotától eltérő állapotra utal, amelyet az érzések és gondolatok felfokozottsága, valamint önfeledtség jellemez. A szó jelentésmezőjében egyszerre jelenik meg a fizikai értelemben vett öröm-, illetve gyönyörteli, esetleg (enyhén) ittas állapot és a lelki-szellemi értelemben vett valamely élmény vagy érzelem általi elragadtatottság.

A „kábulat" ezzel szemben már a szó jelentésmezőjének középpontjában is inkább az észlelés és a tudati működés csökkenésével, illetve az éberség és a tiszta tudatállapot hiányával áll kapcsolatban. E tekintetben még egyértelműbben fogalmaz a „kábult" kifejezést leíró szócikk, amely az érzékelés, az észlelés, egyáltalában a lelki-szellemi működés korlátozottságára, tom-

...a mámor a tapasztalati és gondolati horizont bizonyos értelemben vett kitágulásaként, a kábulat pedig annak beszűküléseként ragadható meg...

pultságára utal. A szótár más szócikkei is hasonló irányba mutatnak: a „köd" átvitt jelentése például a gondolkodásban fellépő bizonytalanságot, a „köd borul az agyára" fordulat pedig az öntudat elhomályosodását jelöli.

A két kifejezésnek jól érzékelhető közös nevezője van (sőt a „köd" szócikk egy helyütt csereszabatosan használja őket): a lelki- és tudatállapot megváltozott mivolta. Mi most azonban nem a kifejezések jelentéstartalmainak hasonlóságaira, hanem ezek különbségeire figyelünk, és az előbbi szótári leírásokra alapozva fogalmazzuk meg tézisjellegű állításunkat.

Eszerint a fent vázolt jelentéstartalmak eltérő fenomenológiai struktúrákat jelölnek: amennyiben a mámort olyan állapotként fogjuk fel, amelyben a tudat intenzívebbé, befogadóbbá, bizonyos értelemben tágabbá válik, a kábulatot pedig olyan állapotként, amelyben a tudat elveszít valamit a világ differenciált észlelésének, a világos megkülönböztetésnek és a reflektált ítéletalkotásnak a képességéből. Ebből következően a mámor a tapasztalati és gondolati horizont bizonyos értelemben vett kitágulásaként, a kábulat pedig annak beszűküléseként ragadható meg: az előbbi mintha több összefüggést, intenzívebb kapcsolatot és nagyobb egységet engedne megmutatkozni, az utóbbi viszont mintha a differenciák és lehetőségek érzékelését homályosítaná el.

A *Phaidrosz* című dialógus egyik jelentőségteljes motívuma az isteni megszállottság. „[…] legnagyobb javaink őrjöngésből (mániából) – de persze isteni adományként ránk szálló őrjöngésből – származnak",[1] mondja Platón Szókratésze, aki ezek után a közönséges őrülettel ily módon szembeállított isteni megszállottságnak négy formáját vázolja: az ihletett jóslását, a beavatási misztériumokét, a költői inspirációét, valamint a szerelmes őrületét.[2] Valójában mind a négy megszállottság-variáns egy-egy, a hétköznapi lelki- és tudatállapotnál intenzívebb tudatosságot takar, amelyben a világ látható megnyilvánulása egy másik, magasabb rendű összefüggésre nyitja rá a lelket. E négy elragadtatottságnak vannak nagyon is „földhözragadt", racionális jellegű ellenpárjai; így az ihletett jóslásnak a madárjóslás, a beavatási misztériumoknak a kultikus jellegeket nélkülöző babonás hit,[3] a költői inspirációnak a puszta mesterségbeli tudás (*tekhné*) – e kettő szembeállítása, valamint az előbbi magasabbrendű volta az utóbbival szemben szépen megjelenik az *Ión* című dialógusban –,[4] a szerelmes őrületnek pedig a számító élvhajhászás. Platón (Szókratésze) ki is jelenti, hogy „szebb […] a mánia a józanságnál: mert az egyik az istennőtől, a másik az emberi erőtől függ."[5] A szerelmes őrület végül is azért képes a filozófiai gondolkodás, a szellemi szféra irányba fordítani a lelket, mert a szépség érzékelése felidézi benne azt, amit a lélek a megtestesülése előtt az intelligibilis világban látott.

Az értelemnek (intellektus, *núsz*) Plótinosz is kétféle működését különbözteti meg: önmaga tartalmának reflexív megragadását, valamint a transzcendens felé való előrehaladást és szuprareflexív befogadást. „Az előbbi képesség az értelmes ész látása, ez az utóbbi pedig egyszerűen a szerető ész. Amikor az ész esztelenné válik – mintegy ittasan a nektártól –, akkor egyszersmind szerető ésszé és egyszerűvé lesz, és boldogsággal telik el. És az ő számára sokkal jobb *ilyen* részegségtől ittasnak lenni, mintha méltóságteljesen komoly lenne."[6] Egy másik szöveghelyen pedig: „a szépség ugyanis nem más, mint üdeség. Persze, akik nem az egészet látják, csak azt mondják üdének, ami a felszínen van. Azoknak ellenben, akik az egésztől részegedtek meg, s teltek el, úgy mint nektárral, mivel a szépség már teljes lelküket átjárta, megadatott, hogy ne csupán nézők legyenek. Mert akkor már nincsen a szemlélő kívül, s hasonlóképp a szemlélt sincs kint,

hanem aki igazán élesen lát, abban már bent van a látott dolog."[7] A mámor metaforája itt a gondolkodás, avagy az intellektuális megismerés legmagasabb rendű állapotának leírásaként jelenik meg. Az intellektus meghaladja a puszta mesterségbeli tudás komplexitásait, szeretetté válik, s ezáltal egyszerűvé és boldoggá lesz. Ez a tudati viszonyulás már nem pusztán nézője egy külső látványnak. A látás bensővé válik: nincs többé „külső szemlélő" és „külső látvány" – szemlélő és szemlélt viszonya átalakul. (Ez utóbbi kulcsfontosságú gondolati motívumnak mintegy egyenes ági leszármazását és továbbfejlődését figyelhetjük meg Hegelnél, lásd röviden alább.) Olyan állapot, amelyben az ember meghaladja hétköznapi önmagát. Amint Hamvas Béla fogalmaz: „A mámor a köznapi észnél határtalanul magasabb rendű állapot és a tulajdonképpeni éberség kezdete. […] Ez a magasabb józanság. A tulajdonképpeni józanság."[8]

Spinozánál a megismerés harmadik és legmagasabb fokozata, a *scientia intuitiva* jelenti azt a szintet, ahol a megismerés már nem a dolgok egyes, időhöz kötött megjelenési formáira, s nem is pusztán az azokban felismerhető általános törvényszerűségekre irányul, hanem intuitív módon ragadja meg e törvények egységét, a működtető elvet.[9] Mauthner a három fokozatot egy könyv olvasásának képével szemlélteti:[10] amit az első fokon a gyermek még csak mechanikusan betűzget, a másodikon már egyes mondatokként fog fel, a harmadikon pedig az egész könyv értelme tárul fel előtte. A *scientia intuitiva* ennek megfelelően nem egyszerűen a tudás mennyiségi gyarapodása, hanem a megismerés módjának megváltozása: a sokaságában és különállóságában szemlélt dolgok mögött egyszerre válik láthatóvá azok egysége. Mauthner Spinozájánál ez az intuitív belátás végül a *Deus* iránti örömben és szeretetben teljesedik ki: a megismerő mintegy kilép a szavak és fogalmak közvetítő közegéből, s a világ egészének értelmével kerül közvetlenebb viszonyba. A *scientia intuitiva* így a gondolkodásnak ahhoz a különös, a korábbiakban tárgyalt mámoros állapotához közelít, amelyben a tudat nem egyszerűen több mindent tud, hanem másként lát: a különbségek és sokaságok mögött – vagy azokon keresztül – az összefüggés és az egység válik hozzáférhetővé.

Mint érzékelhető, az eddig szemügyre vett eszmetörténeti példák mindegyike valamilyen szakrális, isteni mozzanattal reflektálta azt a megismerési és gondolkodási módot, amelyben magasabb rendű belátáshoz jut a tudat, s amelyet a „mámor" hasonlatával írhatni le a legtalálóbban. Hegelnél például ez a szakrális, isteni mozzanat még fenomenológiájának, dialektikájának középpontjában állt – igaz, ez már messze nem olyan nyilvánvaló középpont, mint mondjuk az általa nagyra tartott, s szellemi elődként tekintett új platonikus hagyományban (hogy a hegeli gondolathálózat létrejöttében ezenfelül micsoda szerepe van Schellingnek, arra itt nem térünk ki). Megismerő és megismerni vágyott azonban Hegelnél is egy és ugyanaz: „…az úgynevezett függöny mögött, amely állítólag eltakarja a belsőt, nincs semmi látnivaló, ha *mi* magunk nem megyünk mögéje, éppannyira azért, hogy lássunk, mint azért, hogy legyen mögötte valami, ami látható."[11] Az ég egy (egzakt módon nem definiálható) történeti ponton Hegelnél is „elnéptelenedik" ugyan,[12] de a szakrális továbbra is szervesen áthatja a világot, csak egy mélyebb (s egyúttal magasabb) világrétegződésbe szivárog. A dialektika hajtóerejét Hegel is gyakran szemlélteti a gyermek szimbólumával mint a szeretet kiteljesedő megnyilvánulásával.[13] Bár a hegeli gondolatiság és nyelviség még szakemberek számára is többszörös kihívást jelent, „[…] a kábulat, melybe a *Fenomenológia* olvasóját vezetni képes, nem valami lealjasító alko-

holmámor, amelyet az irracionalitás ural, hanem az ész félreismerhetetlenül sajátlagos szédítő mivolta."[14]

A hegeli értelem–ész megkülönböztetés lényege nagyon röviden és leegyszerűsítve: az értelemként (*Verstand*) felfogott tudatállapot – ez úgy a naiv realizmus, mint a szcientista gondolkodás sajátjának nevezhető – analitikus és diszkrét módon működik, „feldarabolja" a világot, és szilárd, egymást kizáró („vagy-vagy") kategóriákban gondolkodik. Az észként (*Vernunft*) felfogott tudatállapot ezzel szemben azáltal képes a világ holisztikus megragadására, hogy nem az ellentétek elhatárolására, hanem azok egymásba való átmenetére, kölcsönös feltételezettségére („is-is" jellegzetességeire) figyel.

Jól tetten érhető itt egy látszólagos paradoxon: az ész nem feltétlenül vezet mindjárt elragadtatott tudatállapothoz. Épp ellenkezőleg: a filozófiai gondolkodás olyan állapotba hozhat, amely az értelemként felfogott tudatállapot számára kábulatnak vagy szédületnek tűnik fel. Ennek hegeli oka az, hogy az értelem számára a meghatározások stabilak: valami vagy A vagy B; a dialektikus gondolkodás azonban megmutatja, hogy a rögzített meghatározások önmagukban nem állnak meg, s a gondolat kénytelen továbbmozogni. Amit az értelem-tudatállapot világos és stabil fogalmi rendként akar megragadni, az az ész-tudatállapot mozgásában elkezd átalakulni. Ezért a hegeli gondolkodás „mámora" nem ekszta-tikus értelemben vett érzületi állapot. A gondolat saját mozgása válik szédítővé.

Hegelnél mintha utoljára volna még bizonyos szintű evidencia, hogy a gondolkodás legmagasabb rendű mozgása és a valóság végső szerkezete viszonylatában a szakralitás nem jelent idegen dimenziót. Az újkor folyamán e tekintetben lassú, de alapvető átrendeződés következik be: az empirizmustól és a felvilágosodástól kezdve a világ adekvát megismerésének egyre inkább kizárólagos mércéjévé az érzéki tapasztalat, a racionális fogalom és végül a tudományos módszer válik, miközben Isten és a szent fokozatosan kiszorul abból a diskurzustérből, amelyben a valóság megismerésének kérdése egyáltalán feltehető. Nem arról van szó, hogy a különféle gondolkodási irányzatok meghatározó képviselői mintegy elveszítik hitüket Istenben, hanem arról, hogy az isteni egyre kevésbé számít a világ megismeréséhez szükséges kategóriának. A modern tudományos világkép kialakulásával a természet egyre inkább önmagába zárt, matematikailag leírható tárgyegyüttesként jelenik meg.

Az újkori tudományos világkép önbizalma Comte pozitivizmusában programmá válik. A „három stádium törvénye"[15] szerint az emberi szellem, illetve az egyes tudományágak fejlődésük során a teológiai, a metafizikai és végül a pozitív stádiumon haladnak keresztül; az utóbbi nem egyszerűen a legújabb, hanem az emberi értelem végleges állapota. A teológiai stádiumban az ember a jelenségek végső és első okait kutatja, s azokat természetfeletti ágensek működésével magyarázza; a metafizikai stádiumban ezek helyére elvont erők és entitások kerülnek; a pozitív szellem ezzel szemben felhagy az abszolút okok keresésével, és a jelenségek között fennálló törvényszerű kapcsolatokat kutatja. Comte víziója szerint a pozitív állapotban „az emberi szellem ezentúl lemond a csak gyermekkorához illő abszolút érvényű kutatásokról, s fáradozásait az igazi megfigyelés *mostantól rohamos fejlődésnek induló területére korlátozza*, lévén, hogy ez a számunkra valóban hozzáférhető és tényleges szükségleteink kielégítésére bölcsen felhasználható ismeretek egyetlen lehetséges alapja."[16] A pozitív tudás egyszerre lép fel a módszertani józanság letéteményeseként az újfajta megismerés – amely „mostantól rohamos fejlődésnek" indul – sajátosan mámorító önbizalmá-

val (szeretetről itt már nincs szó): minél inkább lemond az abszolútumról, annál inkább önmagát tekinti az emberi értelem normális, végleges állapotának.

A Bécsi Kör és különösen Rudolf Carnap logikai pozitivizmusa ezt a programot viszi tovább. Carnap *A metafizika kiküszöbölése a nyelv logikai elemzésén keresztül* című tanulmányában már nem egyszerűen azt állítja, hogy a metafizikai tételek tudományosan bizonyíthatatlanok, hanem azt, hogy a metafizikai állítások értelmetlenek (ún. látszatállítások), amelyek nyelvtani szempontból helyesnek tűnhetnek fel, ám logikai elemzésük során kiderül, hogy nem fejeznek ki lehetséges tényállást.[17] Ennek demonstrálására Heidegger *Mi a metafizika?* című művének egy részletét veti logikai elemzés alá, s ripsz-ropsz be is bizonyítja a szöveg értelmetlenségét (Vajda Mihály számos Heidegger-szemináriumán előkerült ez a téma, és Vajda – a rá jellemző iróniával – mindig kiemelte, hogy Carnap legalább vette a fáradságot Heidegger elemzésére, míg a többi logikai pozitivista olvasni se volt hajlandó). A filozófia feladata ezek szerint nem a valóság megismerése, hanem nyelvi-logikai elemzés: a jelentéssel bíró fogalmak és kijelentések tisztázása, illetve az értelmetlenek kiküszöbölése. Carnap ugyanakkor maga is érzékeli kijelentései következményét: tanulmánya végén felteszi a kérdést, „vajon a legkülönbözőbb korokban a különböző népeknél olyan sok ember, közöttük kitűnő elmék, oly sok fáradságot, sőt valódi buzgalmat fordítottak volna-e a metafizikára, ha ez semmi másból nem állna, mint értelmetlenül összefűzött puszta szavakból?”[18] Az ő válasza: a metafizika szerinte nem tudás, hanem egy életérzés kifejeződése. A szakrálisra vonatkozó kérdésre nem születik újabb válasz – a kérdés maga válik értelmezhetetlenné, illegitimmé.

Ezen a 20. századra magától értetődővé vált tudományeszményen gyakorol kritikát Husserl. Álláspontja szerint ezzel a beállítódással több probléma is akad; leginkább a harmadik személyű kiindulópont, a szubjektivitás szerepének teljes figyelmen kívül hagyása az objektív ismeretek megszerzésében. A modern természettudományok azt nem vizsgálják, amit kellene, a közös alapot: „a tudomány az emberi szellem teljesítménye, amely mind történetileg, mind a tudományt művelő egyén számára előre feltételezi az általában létezőként adott, szemléleti életkörnyezetből való kiindulást, amely azonban gyakorlása és továbbfejlesztése során is folyton feltételezi, hogy a tudós számára ez a környezet mindenkori önadottságában van jelen.”[19]

Husserl alaptémája a befelé fordulás visszahelyezése az őt megillető helyre az objektív vagy elméleti gondolkodásra való túlzott támaszkodással szemben, amely a környező világról való saját tapasztalatunk növekvő elidegenedéséhez vezet. Ha ez a visszahelyez(ked)és nem történik meg, és ezt a feladatot nem veszik elég komolyan, vagy ami még rosszabb, nem is tekintik szükséges feladatnak, akkor az egyén és a társadalom végzetes veszteségeket fog szenvedni. Állítása szerint ez nem csupán a filozófusok vagy gondolkodók intellektuális gondja, hanem a legmagasabb egzisztenciális jelentőségű kérdés, amelyet a szubjektumnak magára kell vállalnia.

Feyerabend ennél is tovább megy: számára a tudomány nem egyetlen, minden más megismerési formát felülíró racionalitás, hanem történetileg kialakult hagyományok, eljárások és világképek sokasága, amelynek nem adható eleve kiváltságos hely a többi megismerési forma fölött.[20] Ám figyelemre méltó, hogy e kritikák egyike sem akarja „kiszabadítani” Istent a tudomány által meghódított világból: Husserl a fenomenológiai redukció útján a megismerés feltételeit,

Feyerabend pedig a tudomány kulturális és módszertani kizárólagosságát kérdőjelezi meg.

A tudományos megismerés hatókörének radikális kiterjesztésére törekedne Daniel Dennett is, aki a vallást nem kivételes, a tudományos vizsgálat alól kivont jelenségként, hanem mint egyet a sok természeti jelenség közül kívánja vizsgálni. *Breaking the Spell* című könyvének programadó tétele szerint meg kell törni „azt a tabut, amely megakadályozza a vallásnak – mint a sok természeti jelenség egyikének – az őszinte, tudományos és minden korlátot feloldó vizsgálatát”.[21] A vallás vizsgálatának kérdése ezért szerinte nem az, hogy lehetséges-e a tudomány számára, hanem hogy meg kell-e tennünk. Dennett ugyanakkor maga is számol azzal, hogy a tudományos megismerés kiterjesztése nem feltétlenül csak nyereséggel jár: attól tart, hogy a vallás szigorú tudományos vizsgálata magának a vallási tapasztalatnak az életet gazdagító varázsát is kioltha tja, s a bizonyos témákról szerzett specializált tudás megbéníthatja az emberek szívét elméjük és ismeretanyaguk egyre cizelláltabb kiművelésének örve alatt.[22] Dennett amellett teszi le a voksát, hogy a vallást is vizsgálat tárgyává kell tenni; a szakrális azonban nála ezzel nem tűnik el maradéktalanul. A könyv végén – Nietzsche nyomán és egy saját korábbi munkájából idézve – kijelenti, hogy „a világ szent”[23] – jóllehet ezt a szentséget már nem egy megszólítható vagy imádható transzcendenciához rendeli.

Mámor és kábulat gondolkodásra vonatkoztatott különbözőségeinek néhány árnyalatát villantottuk fel az előbbiekben. Idáig érve azonban maga ez a megkülönböztetés is képlékennyé látszik válni. A szcientista és a szakrális beállítódást egymáshoz viszonyuló megismerési pozíciókként felfogva érdemes számításba venni azt a pszichológiai mechanizmust is, amelyet Festinger társas összehasonlítás-elmélete ír le:[24] saját véleményeink és képességeink értékelésében mások álláspontja – különösen objektív mérce hiányában – maga is viszonyítási ponttá válhat. A szcientista beállítódás így a szakrális gondolkodás „irracionalitásában” találhatja meg saját racionalitásának egyik megerősítését, miként a szakrális gondolkodás is a szcientizmus redukcionizmusában láthatja saját „lényeglátásának” igazolását. Nem arról van tehát szó, hogy az egyik fél „valójában” kábult, a másik pedig éber volna. Inkább arról, hogy mindkét megismerési horizont hajlamos lehet saját tudatállapotát tágulásként, a másikét pedig szűkülésként értelmezni – s e kölcsönös összehasonlítás maga is hozzájárulhat ahhoz, hogy a saját mámorunkat józanságnak, a másik józanságát pedig kábulatnak lássuk.

A gondolkodás mámora és kábulata tehát nem két egymással szembenálló, objektíven azonosítható tudatállapot, hanem a megismerő és megismert mindenkor dinamikus viszonyának két lehetséges, billenőképszerű[25] mozzanata. A lényeges kérdés, hogy képesek vagyunk-e legalább alkalomszerűen saját megismerésünk mámorát „kívülről”, éberen szemlélni. Ez az éberség pedig nem a mámor ellentéte, inkább annak tudata, hogy amit elragadtatásként élünk meg, az éppúgy lehet a tudatunk kitágulása, mint horizontunk határainak láthatatlanná válása.

JEGYZETEK

1. Platón: *Phaidrosz* 244a–b. (Ford. Kövendi Dénes) In: *Platón összes művei II.* (a szöveget gondozta Falus Róbert) Európa, Bp., 1984. 711–807.
2. Lásd uo. 244c–245c.
3. Vö. Otto Kern: *A klasszikus kor görög misztériumai*. (Ford. Kriványik Dániel) Attraktor, Máriabesnyő, 2025. 121.
4. Platón: *Iónˇ* 533d–536d. (Ford. Ritoók Zsigmond) In: *Platón összes művei I.* (a szöveget gondozta Falus Róbert) Európa, Bp., 1984. 305–334.

5. Platón: *Phaidrosz* 244d.
6. Plótinosz: *A szépről és a jóról* / *Istenről és a hozzá vezető utakról* (Ford. Techert Margit) Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, Bp., 1998. 197.
7. Uo. 39.
8. Hamvas Béla: *A bor filozófiája*. Editio M, Szentendre, 2000. 94.
9. Lásd Spinoza: *Etika* (Szemere Samu fordítását átdolgozta, a bevezetőt, az utószót, a jegyzeteket írta és a mutatót összeállította: Boros Gábor) Osiris, Bp., 1997. 138–139.
10. Lásd Fritz Mauthner: *Két történelmietlen értekezés. Arisztotelész* / *Spinoza*. (Ford. Kriványik Dániel) Attraktor, Máriabesnyő, 2026. 106–109.
11. G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája* (Ford. Szemere Samu) Akadémiai, Bp., 1979. 94. (A továbbiakban: *Fenomenológia*)
12. Vö. uo. 377.
13. Vö. G. W. F. Hegel: *A szeretet* (Ford. Révai Gábor) In: G. W. F. Hegel: *Ifjúkori írások, Válogatás.* (Szerk. Márkus György) Gondolat, Bp., 1982. 118–121.
14. Sebastian Ostritsch: *Tanulmányúton a tudat:* A szellem fenomenológiája. (Ford. Kriványik Dániel) Nagyerdei Almanach 2019/2. 77.
15. Lásd August Comte: *A pozitív szellem* (Ford., az utószót, a jegyzeteket írta: Berényi Gábor) Magyar Helikon, Bp., 1979. 191–217.
16. Uo. 207–208. Kiemelés tőlem.
17. Lásd Rudolf Carnap: *A metafizika kiküszöbölése a nyelv logikai elemzésén keresztül*. (Ford. Altrichter Ferenc) In: *A bécsi kör filozófiája*. (Szerk. Altrichter Ferenc) Gondolat, Bp., 1972. 61–92.
18. Uo. 89.
19. Edmund Husserl: *Az európai tudományok válsága és a filozófia I.* (Ford. Berényi Gábor és Mezei Balázs) Atlantisz, Bp., 1998. 156.
20. Lásd Paul Feyerabend: *A módszer ellen*. (Ford. Mesterházi Miklós, Miklós Tamás, Tarnóczy Gabriella) Atlantisz, Bp., 2002. 37. skk.
21. Daniel Dennett: *Breaking the spell. Religion as a natural phenomenon*. Penguin Group, New York, 2006. 17.
22. Lásd uo. 18.
23. Uo. 245.
24. Leon Festinger: *A theory of social comparison processes*. Human Relations 1954/7(2). 117–140.
25. A képrejtvények, kettős képek olyan többértelmű képek, amelyeken a részben elrejtett információ csak hosszas, intenzív szemlélés során válik felismerhetővé, mivel a körvonalak és a belső vonalak egybeesnek a kép „értelmezési homlokterében” látható ábrázolással. Lényegük épp e vibráló többértelműségben áll. A megfigyelőben csak akkor tudatosul, hogy a képben valójában különféle alakok láthatók, amikor az érzékelés az egyik jelentésről mintegy „átkapcsol” a másikra. A billenőképek jelentőségéhez Hegel filozófiájának vonatkozásában lásd Kriványik Dániel: *A láthatatlan labirintus. Gondolatok tudatról, mítoszról és vallásról a hegeli fenomenológia tükrében*. Attraktor, Máriabesnyő, 2024. 55. skk.



HORVÁTH LAJOS

SARTRE MESZKALINKÍSÉRLETE ÉS A HALLUCINÁCIÓ FENOMENOLÓGIÁJA



Bevezetés

■ A hallucináció megközelítését történeti és pszichopatológiai szempontból is végezhetjük. Mielőtt a hallucináció filozófiai-pszichológiai analízise kezdetét venné, talán érdemes kitekinteni a hallucináció és a pszichózis meghatározásaira.

A „hallucináció" terminus elsőként 1572-ben bukkant fel az angol nyelvterületen Ludwig Lavater értekezésében (*Of Ghostes and Spirites, Walking by Night*). Ebben a szövegkörnyezetben a hallucináció „jelenést" (apparition) jelentett. Az „alucinatio" latin szó az elme tévelygésére, ábrándozására, érzékcsalódásra utal. Az etimológiai megközelítésekben különböző görög szavakat is találunk az elme megjelenítő képességére, mint például a „phantasmata", „eidola", vagy „doxai".[1]

A pszichiátria és a pszichopatológia jelentősen kiegészítette a hallucináció jelentését. Napjainkban Pienkos és munkatársai ugyanakkor arra hívták fel a figyelmet, hogy a mentális jelenségek operacionalizálása a hallucináció finomszemcsés és változó formáinak hiányos feltérképezéséhez vezetett.[2] Telles-Correia és munkatársai szerint a hallucináció a pszichiát-

Sartre kiindulópontja mindvégig a képzelet működésének elemzése marad. Mi történik a tudattal, amikor például arcokat látunk a tűzben, vagy emberi alakot vélünk felfedezni egy sziklában?

Jelen tanulmány egy bővebb angol nyelvű tanulmány részproblémájának átdolgozása és továbbgondolása. (Lajos Horváth: *Enchanted consciousness revisited – Ayahuasca visualizations and Sartre's ideas on hallucination.* Journal of Psychedelic Studies 2026. március: https://doi.org/10.1556/2054.2026.00484)

ria egyik legjelentősebb, ugyanakkor legnehezebben definiálható fogalma. Még a hallucináció kifejezés etimológiája is vitatott. Származhat Cicero „allucinor", „allucinaris" kifejezéseiből (amely félrevezetési vagy megtévesztési szándékot jelent), illetve a latin „ad lucem" összetételből.[3]

A 19. században Esquirol elméleti előrelépést hajtott végre, amikor a hallucinációt bevezette a pszichiátriába, és különböző érzéki modalitásokra is kiterjesztette. A hallucinációt a *delírium* egyik formájának (az őrület tünetének) tekintette, és megkülönböztette az illúzióktól: „A hallucinációk esetén minden az agyban történik: a látomásokkal bírók ébren álmodnak."[4] Telles-Correia és munkatársai egy félreértést is tisztáznak a fogalommal kapcsolatban: a hallucináció „tárgy nélküli észlelésként" való meghatározását tévesen tulajdonítjuk Esquirolnak, aki valójában azt állította, hogy a hallucináció nem észlelet, hanem „a delírium olyan formája, amely elhiteti a betegekkel, hogy észleletük van". A hallucináció tehát nem „egy észlelés jelenlétét", hanem csupán az arról való meggyőződést jelenti.[5] Érdemes megemlíteni, hogy egy másik francia pszichiáter, Griesinger 1867-ben a hallucinációkat „szubjektív képekként határozta meg, amelyek kivetülnek és látszólagos objektivitásra, realitásra tesznek szert".[6]

Esquirol tanítványa, Moreau de Tours a hallucinációkat mentális betegség tüneteiként határozta meg, és felhasználta a hallucinogén szereket annak érdekében, hogy kontrollálható hallucinációkat idézzen elő. Ő volt az első, aki a hallucinációk terápiás hatásait is számításba vette.[7] Foucault szerint Moreau de Tours hasissal végzett önkísérletei lehetővé tették a mentális betegségek szubjektív reprodukcióját, de ezek az átélési kísérletek az őrület megértésében és uralásában csak részleges sikert eredményeztek.[8]

Bouso és munkatársai a hallucináció „dekolonizációjának" szükségessége mellett érvelnek. Ebben az esetben a „kolonizáció" a nyugati pszichiátriai fogalomalkotás, illetve általában a nyugati kultúra dominanciáját jelenti a hallucináció értelmezésében. Az aktuális kutatások ugyanakkor jelentős fenomenológiai különbségeket mutattak ki a különböző kultúrákban megjelenő hallucinációk között.[9] A szerzők nem kívánják elvetni a „hallucináció" és a „hallucinogén" kifejezéseket, hanem csak azok semleges használatát javasolják. Azt javasolják, hogy ezeket a fogalmakat pejoratív konnotációktól és pszichopatológiai interpretációktól mentesen kellene használni.[10] A szerzők szerint a hallucinációk túlmutatnak a pszichopatológiai betegségek tünetein, sőt még terápiás hatásaik is lehetnek. Gondolhatunk itt napjaink pszichedelikus reneszánszára. Hozzáférést biztosíthatnak egy szimbolikus valósághoz, sőt a kreativitás, az öröm, a beteljesülés és a tudás forrásaivá is válhatnak.[11] A szerzők megemlítik, hogy például a tradicionális sámánizmus „valóságstátuszt" tulajdonít az ayahuascafőzet által kiváltott élményeknek: „Azáltal, hogy a felidézett képek intenzitását a természetes kép szintjére emeli, az ayahuasca valóságstátuszt kölcsönöz a belső tapasztalatoknak."[12] Elöljáróban itt érdemes megemlíteni, hogy Sartre és Merleau-Ponty is idegenkedett a hallucináció olyan felfogásától, amely nagyon radikálisan elhomályosítja az észlelt világ és a képzeletbeli közötti határokat. Erre a problémára a következő fejezetben részletesen kitérünk.

A filozófus Edward S. Casey megkülönbözteti a hallucinációk patologikus és nem patologikus formáit. Az utóbbi hallucinációk közé sorolja az entoptikus képeket, az eidetikus képeket és az utóképeket. Casey szerint a hallucinációk hipnózis segítségével is előidézhetők és a *déjà vu* élményt, valamint a szinesztéziát is hallucinációs tapasztalatnak tekinti. Véleménye szerint a hallucinációs

tapasztalat összehasonlítható az észleléssel, de akkor tekinthető patologikus tapasztalatnak, ha az észlelt tapasztalat rangjára emelkedik.[13]

Az akaratlagos képzelettel szemben a hallucinációk teljes mértékben akaratlanul keletkeznek. Collerton és munkatársai a hallucinációkat akaratlan szenzoros észleletekként definiálják, ugyanakkor azonnal hozzáteszik, hogy a gyakorlatban nehéz meghatározni a hallucinációs tapasztalat határait.[14]

Wilkinson és munkatársai hangsúlyozzák, hogy a hallucinációk jellemzői annak függvényében változhatnak, hogy milyen kontextusban keletkeznek. Neurológiai vagy neurodegeneratív betegségekben szenvedő páciensek, illetve pszichózist vagy szkizofreniform zavart átélő személyek különböző típusú hallucinációkat tapasztalhatnak. A szerzők megjegyzik, hogy Merleau-Ponty például a szkizofreniform hallucinációkkal foglalkozott *Az észlelés fenomenológiájá*ban.[15]

Pienkos és munkatársai rámutatnak, hogy a hallucinációnak hosszú története van, amely reprezentációs és nem reprezentációs felfogásokat, valamint pszichiátriai és neurológiai megközelítéseket egyaránt magába foglal. A szerzők kiemelik, hogy Jaspers valós és pszeudohallucináció közötti megkülönböztetése ma már nem tartható. Meyer-Gross például bírálta Jaspers álláspontját, amely szerint klinikai esetekben lehetetlen különbséget tenni a valós és a pszeudohallucinációk között. Definíció szerint az előbbiek az „objektív" percepciókhoz, az utóbbiak pedig inkább a képzelethez hasonlítanak.[16] A hallucinációk számos tényezőből eredhetnek: rövid távú memóriazavarokból, a forrásmonitorozás megváltozásából, traumából stb.; vagyis mind környezeti, mind neurokognitív működészavarok hozzájárulhatnak kialakulásukhoz. Összefoglalva: a hallucinációk több érzéki modalitásban is jelentkezhetnek, és párhuzamosan működhetnek nem hallucinációs tapasztalatokkal.[17]

A francia fenomenológusok, Sartre és Merleau-Ponty amellett érveltek, hogy a szkizofrén betegek nem feltétlenül tévesztik össze az észlelt tárgyakat az auditív vagy vizuális hallucinációkkal. Bizonyos feltételek és körülmények között a betegek képesek megkülönböztetni egymástól a két tapasztalati horizontot. Merleau-Ponty például a következőképpen érvel: „A legfontosabb pont az, hogy a betegek legtöbbször különbséget tesznek hallucinációik és észleleteik között."[18] Sartre *Az imaginárius*ban Janetet idézi a hallucináló személyek megkülönböztető képességének bemutatására: „Először is, ahogyan Janet megjegyzi, szinte soha nem fordul elő, hogy a betegnek (legalábbis vizuális) hallucinációi vannak az orvos jelenlétében – amit úgy értelmezhetnénk, hogy a valós területén végzett rendszeres tevékenység mintha kizárná a hallucinációkat."[19]

A továbbiakban Sartre filozófiai-pszichológiai projektjével foglalkozom, amely a képzelet tipológiáját tárgyalta, és amely végül egy meszkalinnal végzett önkísérlethez vezetett.

Sartre és a hallucináció fenomenológiája

■ Sartre már korai írásaiban, például *A képzelet* (*L'Imagination*, 1936) és *A képzeletbeli* (*L'Imaginaire*, 1940) című műveiben tárgyalja a hallucináció problémáját. Kitüntetett szándéka a képzelet különböző formáinak feltérképezése. Sartre Husserl nyomában halad, aki feltárta a képtudat (*Bildbewusstsein*) különböző változatait, és összehasonlította azt egyéb intencionális állapotokkal (amilyen például az észlelés és az emlékezet). Sartre elsősorban a tudat módosulásai iránt

érdeklődik: az intencionális állapotok változását vizsgálja. Ezen az úton jut el a pszichopatológiához is.

Sartre kiindulópontja azonban mindvégig a képzelet működésének elemzése marad. Mi történik a tudattal, amikor például arcokat látunk a tűzben, vagy emberi alakot vélünk felfedezni egy sziklában? Miért vetítünk arcokat vagy más alakzatokat a különféle díszítményekbe? Ezeket a jelenségeket a kognitív pszichológia *pareidolia*ként tartja számon, Sartre azonban a „belelátás" típusait „a kép családjához" sorolja.[20] Sartre a karikatúrákat és a festményeket is a képtudat tipikus formáinak tekinti. A hallucináció a hipnagóg képek és az álmok elemzése közben kerül érdeklődésének középpontjába. Sartre nem követi a 20. század eleji pszichológusok naturalista attitűdjét. Amikor képtudatról beszél, az azt is jelenti, hogy zárójelbe teszi a képalkotó képesség neurofiziológiai magyarázatait. A képtudatmodell fontos mozzanata az ún. „analogon". A képzelet mint az intencionális tudat egyik tipikus formája az intencionális tárgyra (vagyis arra, amit például egy szemlélt képen vagy hipnagóg képen keresztül reprezentálunk) az analogon közvetítésével irányul.

Sartre szerint a kép alapja valójában semmi, vagyis valami távollevő vagy fikcionális. A második fontos kérdés, amelyre Sartre választ keres, a tudat passzivitására vonatkozik: miért válik a tudat passzívvá olyan képekkel szemben, amelyeket ő maga hoz létre? Például a hipnagóg képek megjelenésekor fokozódik az abszorpció, és a tudat képtelenné válik a keletkező képek irányítására, így a determinizmus állapotában találja magát: „az intenció leláncolt a hipnagogikus tudatban: a foszfénikus formák kialakításának szükséglete miatt láncolódott le. […] Azt gondolni, hogy a vonalak arcot idéznek fel, annyi, mint arcot látni a vonalakban. A foglyul ejtett gondolat arra kényszerül, hogy minden intencióját megvalósítsa" – állítja Sartre.[21] Sartre szerint az entoptikus anyag engedelmeskedik a tudat üres intencióinak, és gazdagítja is azokat: „Például három gyönyörű ibolyaszínű vonalat látok. Valójában tudom, hogy az ibolyaszínt látom, de nem látom, vagy inkább tudom, hogy valami ibolyaszínűt látok."[22]

Az elbűvölt vagy leláncolt tudatot végletesség jellemzi, különösen a hipnagóg képek és az álmok esetében. Ezek az állapotok nem tartalmaznak lehetőségeket és szabadságot: minden létrejövő intenció (gondolat) azonnal megvalósul. Az elbűvölt tudat képek létrehozására kényszerül: az entoptikus foltok egy fűrész fogaivá, ibolyaszínű dologgá vagy sassá alakulnak. Az ember csak foszféneket lát, mégis úgy érzi, hogy alakzatokat (például egy fűrész fogait) szemléli.[23]

A tudat fogsága azonban nem teljes a hipnagóg látomások közepette: „Vagy engedem magam elbűvölni a foszfénikus mezők által, vagy nem. Ha van bűvölet, akkor viszont hipnagóg képek fognak megjelenni."[24] A tudat elhomályosulása azonban fokozódhat, és az álomban teljessé válik a fogság. Az álom esetén teljes a passzivitás; ez már a fogság visszafordíthatatlan fázisa. Az álmodó nem tud vagy nem akar felébredni az álomból, miközben úgy tűnik, hogy a reflektív tudat megsemmisíti az álomfolyamatot.[25]

Sartre szerint a hipnagóg képek esetében a tudatot nem a perceptuális illúziók bűvölik el, hanem saját magát is elbűvöli. Sartre Eugène B. Leroy hipnagogikus víziókról írt művét (*Les visions du demi-sommeil*) idézi az autoszuggesztió szerepének illusztrálására. Az elbűvölt tudat koncepciója sokat köszönhet a 19. század végén kialakult autoszuggesztió-elméletnek.[26]

Sartre olyan komolyan veszi a képzelet vizsgálatát, hogy 1935-ben részt vesz egy pszichedelikus kísérletben. Daniel Lagasche asszisztálásával meszkalint adnak be neki a Sainte-Anne Kórházban. Az élmény rövid leírása megjelenik *A képzeletbeli* (1940) című művében, Merleau-Ponty pedig *Az észlelés fenomenológiájá*ban (1945) idézi Sartre kiadatlan feljegyzéseit az élménnyel kapcsolatban. Simone de Beauvoir telefonon felhívta Sartre-ot a kísérlet alatt, aki elmosódott hangon csak annyit tudott mondani neki, hogy a hívás éppen megmentette őt egy ördöghalakkal vívott küzdelemtől, amit egyébként egész biztosan elveszített volna.[27] Beauvoir a következőképpen interpretálja Sartre élményét: „Nem is voltak igazán hallucinációi, de a tárgyak, amelyekre ránézett, a lehető legfélelmetesebb módon változtatták meg külsőjüket: az esernyők keselyűkké változtak, a cipők csontvázakká alakultak át, az arcok pedig rettenetes vonásokat öltöttek magukra, miközben mögötte, a szeme sarka mögött rákok, polipok és vicsorgó dolgok nyüzsögtek."[28]

Sartre saját beszámolója azonban *A képzeletbeli*ben (1940) mindössze „három egymás mellett lévő kis felhő" megjelenésére korlátozódik, amelyek azonnal eltűntek, amint megpróbálta rájuk irányítani a figyelmét. Saját filozófiai-pszichológiai szakzsargonja segítségével a jelenséget „az oldalirányú, marginális spontaneitások felszabadulásaként" írja le, és azt állítja, hogy a hallucináció csak „lopakodva" létezik, összeegyeztethetetlen a percepcióval.[29] Az álmokkal szemben a hallucinációk megőrizhetők a rövid távú emlékezetben, de ettől eltekintve azonnal tovatűnnek, semmivé foszlanak. Sartre számára a hallucináció nem kompatibilis a vizuális tudatossággal: „…három kis egymás mellett lévő felhő jelent meg előttem. A jelenség természetesen eltűnt, amint megpróbáltam megragadni. Nem volt összeegyeztethető a teljes és világos vizuális tudattal. Csak lopakodva létezhetett, és pont így is adódott; abban, ahogy ez a három kis ködfolt közvetlenül eltűnése után emlékezetem számára megmaradt, volt valami inkonzisztens és rejtélyes. Úgy tűnik számomra, mindez a tudat peremén felszabadult spontaneitások létezését demonstrálta."[30]

Beauvoir beszámolója arra utal, hogy bár Sartre csalódásként élte meg az önkísérletet, a kórház elhagyása után mégis erőteljes hallucinációs élményei voltak. Sartre hiányolta a mennyei látomásokat, és a kórházban is arról tájékoztatták, hogy valószínűleg atipikus reakciót adott a meszkalininjekcióra. Nagy valószínűséggel „hallucinogén perzisztáló percepciós zavarban" szenvedett.[31] Beauvoir a következőképpen illusztrálja Sartre *flashback*-élményeit: „Vizuális képességei eltorzultak: a házak gúnyosan vigyorgó arcokká, csupa szemmé és állkapoccsá váltak, és képtelen volt nem ránézni minden útjába kerülő óralapra, arra számítva, hogy egy bagoly vonásait fogja felfedezni rajtuk – ami mindig így is történt. Tökéletesen tudta, hogy ezek valójában házak és órák, és senki sem mondhatta volna, hogy hitt a házak szemeiben és tátongó pofákban – de eljöhet az idő, amikor már hinni fog bennük; egy napon valóban meg lenne győződve arról, hogy egy rák trappol a nyomában."[32]

Szenvedései közepette Sartre-ban az a meggyőződés alakult ki, hogy „egy krónikus hallucinációs pszichózis szélén áll", de Beauvoir megnyugtatta, hogy nem hatalmasodott még el rajta az őrület, hanem csupán azt hiszi, hogy megőrült.[33] Sartre több időt töltött a barátaival annak érdekében, hogy megvédje magát a hallucinált rákoktól és az észlelt világ fent említett egyéb torzulásaitól.

A rosszul sikerült önkísérlet ellenére Sartre megpróbálja meghatározni a hallucináció státuszát, és ezt a speciális intencionális állapotot az észlelés és az

álom közé illeszti. Úgy véli, hogy észlelés közben prereflexív és reflexív tudatossággal is rendelkezünk az észlelt tárgy empirikus valóságáról. Például amikor kerékpározunk, tudatunk elmerül a gyakorlati tevékenységben, ugyanakkor tudatos beszámolót is tudunk erről adni. Az álmok ezzel szemben az elbűvölt tudat tökéletes példáját nyújtják. Ez azonban Sartre szerint nem jelenti azt, hogy az álomban ne rendelkeznénk valamiféle kezdetleges prereflexív tudatossággal, hanem inkább azt, hogy a reflexív tudatosság megsemmisíti az álmot, és ezért nehéz rekonstruálni és elbeszélni az álom tartalmát.

Sartre szerint az illékony álommal szemben a hallucináció nem tűnik el nyomtalanul. Sartre azt feltételezi, hogy a hallucináció olyan, mint egy álom, amely megmarad a rövid távú emlékezetben. Érvelése bonyolultabbá válik, amikor megkülönbözteti „a hallucináció tiszta eseményét" és „a hallucináció tiszta tapasztalatát".[34] Ezekkel a fogalmakkal a hallucinációs tapasztalat struktúráját és lefolyását próbálja meghatározni. Ha részletesen megnézzük a meszkalinélmény következményeit, akkor a meszkalinkísérlet közben fellépő kognitív-perceptuális illúzió és a „hallucinációs pszichózistól" való későbbi rettegés beleszövődik a hallucinációról alkotott elméletébe.

Boothroyd hangsúlyozza, hogy Sartre modelljében a hallucináció tiszta eseménye pillanatnyi és lényegében megragadhatatlan a reflexív tudatosság számára. A hallucináló szinte csak a rövid távú emlékezetben megőrzött tiszta hallucinációs tapasztalatnak lehet tudatában, a „tiszta esemény" semmivé foszlik. Boothroyd szerint Sartre nem ismerte fel, hogy a hallucináció semmisségének hangsúlyozásával valójában elérte a fenomenológiai vizsgálódás határait, a hallucináció tiszta eseménye mintha elkerülné az intencionális tudat figyelmét. Ha elfogadjuk a fenti fogalmi megkülönböztetést, akkor olyan határélményről beszélünk, amelyben sérül a tudat transzparenciája – amely egyébként Sartre szerint minden intencionális élményre érvényes.[35]

A tudat mágikus hiperaktivitása és Sartre rosszhiszeműsége

■ Sartre és Merleau-Ponty egyaránt foglalkozott azzal a kérdéssel, hogyan lehetséges a hallucinációs megtévesztés olyan alanyok esetében, akik bizonyos körülmények között képesek megkülönböztetni a valós észlelést a szubjektív hallucinációiktól.[36] Hogyan nyeri el a patologikus hallucináció a valóságosság jellegét? Sartre megpróbálja megmagyarázni azt a folyamatot, amelynek során a hallucinációk fokozatosan valóságosnak tűnnek.

Véleménye szerint kezdetben az emlékezetben megőrzött hallucinált tárgy „semleges". Azaz a szubjektum képtelen dönteni annak ontológiai státuszáról. Sartre a hallucináció késleltetett hatásáról is ír: az alany elkezdi értelmezni a hallucinációt, beilleszti a környezetbe, vagy akár cselekedet motivációjára használja. A hallucinációs élmény viszont kiszámíthatatlan és akaratlan, az érzékcsalódásokkal szemben nem korrigálható és szintetizálható az éppen aktuális tapasztalatfolyamba. Ugyanakkor látszólagos külsődlegessége és függetlensége mellett mégis beilleszthető az észlelt tárgyak közé. Ez a hallucinációs tévedés forrása – legalábbis Sartre értelmezésében.[37]

Sartre *A képzeletbeli* című művében Pierre Janet disszociatív elmemodelljére is utalásokat találhatunk. Sartre a hallucináció felfokozódásáról és a tudati spontaneitás „görcseiről" ír, továbbá laterális alrendszerekről és a személyiség patológiás fragmentációjáról.

Sartre fenti megfontolásai alapján vezeti be Daniel O'Shiel a „mágikus hiperaktivitás" fogalmát.[38] O'Shiel ezzel a fogalommal arra utal, hogy végül Sartre-nak el kellett ismernie, hogy bizonyos esetekben (az álomban és a pszichózis különböző formáiban) az észlelés és a hallucináció már nem választható el egymástól.[39] A hallucináció beszennyezi az észlelést. Sérül a kizárólagossági elve és a tudat transzparenciájának tézise. A hallucináció már az észlelt fenomenális mező integritását fenyegeti, és korántsem valamiféle illékony képződmény. A tudat visszazuhan saját immanenciájába és a saját spontaneitásából keletkező képződmények megnehezítik a valós és a nem valós közötti megkülönböztetést.

Sartre számára a felfokozott képzeleti képek, mint például az éjjeli álmok a rosszhiszeműség-koncepció előfutáraivá válnak. Az álomban a tudat passzívvá válik, teljesen átadja magát az önmaga által teremtett képeknek. A rosszhiszemű magatartásban, mely az öncsalás sajátos formája, a tudat szintén egy elemi passzivitásban találja magát, melyből képtelen kitörni. A rosszhiszeműség a freudi megkettőzött pszichével szemben megkísérli megőrizni a tudat egységességét és transzparenciáját. A pincér túljátssza a pincérszerepet, mert egyelőre képtelen új lehetőségek mérlegelésére. Önmagát láncolja hozzá a leszűkített szerephez.[40]

*A képzeletbeli*ben Sartre amellett érvel, hogy az álom tipikus esete, amikor azonosulunk egy képzeletbeli személlyel. Látunk egy elképzelt személyt, majd az álomban hirtelen már mi magunk vagyunk az a személy (például egy menekülő rabszolga).[41] Ez a perspektivikus eltolódás egyben a tudat elbűvöltségét és fogoly állapotát is szemlélteti. Vagy O'Shiel kifejezését használva, a tudat teljesen belefeledkezik saját mágikus hiperaktivitásába.[42]

A „bad trip" esetén Sartre viszont minden erejével azon volt, hogy ne tekintse az észleléssel rivalizáló élménynek a hallucinációkat, és ne azonosuljon velük. Szummer jogosan jegyzi meg Sartre részleges beszámolóival kapcsolatban, hogy nem az őszinteségről tanúskodnak.[43] Sartre mintha attól félt volna, hogy démonikus szorongató víziók hatására egy olyan mágikus hiperaktivitás rabjává válik, amelyből nincs visszaút. Talán éppen ezért tanúskodik *A képzeletbeli*ben található töredékes beszámoló egyfajta rosszhiszeműségről. Sartre saját élményei alapján nagyon is tudatában lehetett annak, hogy milyen intenzív hallucinációkat keltenek a pszichoaktív szerek, és a kortárs pszichopatológiában is rendkívül tájékozott volt. Ettől eltekintve *A képzeletbeli*ben mégis megpróbálja megőrizni az észlelés és a hallucináció egymást kizáró jellegét.

Sartre-ral szemben Merleau-Ponty nagyobb hangsúlyt fektetett arra a klinikai és kognitív kutatások révén demonstrálható jelenségre, hogy a hallucinációk rávetítődnek az észlelt világra.[44] Sartre után majd Merleau-Ponty fog előállni azzal a merész ötlettel, hogy talán a hallucináció és az észlelt tapasztalat is egy közös forrásra, a világban működő testi szubjektumra és annak testsémájára vezethető vissza.[45]

JEGYZETEK

1. José Carlos Bouso és mtsai.: *Hallucinations and Hallucinogens: Psychopathology or Wisdom?* Culture, Medicine, and Psychiatry 2023. 47. sz. 576–604. https://doi.org/10.1007/s11013-022-09814-0

2. Elizabeth Pienkos és mtsai: *Hallucinations beyond voices: A conceptual review of the phenomenology of altered perception in psychosis*. Schizophrenia Bulletin 2019. 45. S67–S77. https://doi.org/10.1093/schbul/sby057

3. Diego Telles-Correia – Anna Lúcia Moreira – João Silva Gonçalves: *Hallucinations and related concepts – their conceptual background*. Frontier in Psychology 2015. 6. sz. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00991

4. Uo. 2.
5. Uo.
6. Uo.
7. Bouso: i. m. 580.
8. Michel Foucault: *Psychiatric Power: Lectures at the College de France, 1973–74* (szerk.: Jacques Lagrange). Picador, New York, 2013. 278–279.
9. Boueso: i. m. 577.
10. Uo. 593.
11. Uo. 592.
12. Draulio B. de Araujo és mtsai: *Seeing with the eyes shut: neural basis of enhanced imagery following Ayahuasca ingestion*. Hum Brain Mapping 2012. 33. 2559. http://doi.org/10.1002/hbm.21381
13. Edward S. Casey.: *Imagination, fantasy, hallucination, and memory*. In: James Philips – James Morley (szerk.): *Imagination and its Pathologies.* The MIT Press, Cambridge, 2003. 65–87. 73–74.
14. Daniel Collerton – Elaine Perry – Alan R. Bowman: *Hallucinations and imaginations*. In: Anna Abraham (szerk.): T*he Cambridge handbook of the imagination.* Cambridge University Press, Cambridge, 2020. 728. https://doi.org/10.1017/9781108580298.044
15. Sam Wilkinson és mtsai: *Thinking about hallucinations: why philosophy matters*. Cognitive Neuropsychiatry 2022. 27. 227–228. https://doi.org/10.1080/13546805.2021.2007067
16. Pienkos: i. m. S69.
17. Uo. S69.
18. Maurice Merleau-Ponty: *The Phenomenology of Perception* (ford. Colin Smith.). Routledge, London & New York. 2002. 389.
19. Jean-Paul Sartre: *The Imaginary. A phenomenological psychology of the imagination* (ford. Jonathan Webber) Routledge, London & New York, 2004/1940. 149.
20. Sartre: i. m. 35–37.
21. Uo. 35–37.
22. Uo. 46.
23. Uo. 45.
24. Uo. 46.
25. Uo. 170.
26. Uo. 41.
27. Simone de Beauvoir: *The Prime of Life* (ford. Peter Green). Penguin, USA. 1960. 209.
28. Uo. 209.
29. Sartre 2004/1940: i. m. 156.
30. Uo. 156–157.
31. Hallucinogen persisting perception disorder (HPPD).
32. Beauvoir: i. m. 210.
33. Beauvoir 1960. 210.
34. Sartre 2004/1940: 158.
35. D. Boothroyd: *Culture on drugs: Narco-cultural studies of high modernity.* Manchester University Press, Manchester, 2006. 147.
36. Merleau-Ponty: i. m. 392.
37. Sartre 2004/1940: 158–159.
38. Daniel O'Shiel: *Sartre and Magic Being, Emotion and Philosophy.* Bloomsbury Academic, New York and London, 2019. 170.
39. O'Shiel: i. m. 162.
40. Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi.* L'Harmattan, Bp., 2006. 98.
41. Sartre 2004/1940: i. m. 170.
42. O'Shiel: i. m. 162.
43. Szummer Csaba: *Spontán értelemképződés módosult tudatállapotokban. Trauma, álom és pszichedelikus élmény*. L'Harmattan, Bp., 2024. 219.
44. „A hallucináció a szemünk láttára bomlasztja fel a valóst, egy kvázivalóságot állítva a helyére." Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája.* L'Harmattan, Bp., 2014. 562.
45. „Azért vannak hallucinációk, mert a fenomenális test révén állandó viszonyban állunk egy közeggel, amelybe beleveti magát, és a test a tényleges közegről leválva is képes marad arra, hogy saját beállításai révén felidézze ennek a közegnek a pszeudo-jelenlétét." Merleau-Ponty: i. m. 368.

ANDRÁSI GÁBOR

A TUDATMÓDOSÍTÁS MINT ÜZLET – A DIZÁJNERDROGOK TÖRTÉNETE



A jog és a közgondolkodás változása nem független a drogpiac változásaitól: a tiltás új helyzeteket teremthet, az új szerek pedig új szabályozási kényszert hoznak létre.

Módosult tudatállapotok

■ Elöljáróban, hogy nehogy a később ostorozott csúsztatás hibájába essek: hagyományosan tudatmódosító, tudatállapot-változást okozó szereknek a pszichedelikumokat nevezzük (hatása szerint ezek közé sorolható a marihuána). Nem minden drog pszichedelikus, a dizájnerdrogok jó része nem az, ugyanakkor a hatások/határok egyre elmosódottabbak.

A 'módosult tudatállapotok' kifejezést Arnold M. Ludwig kezdte használni, és Charles T. Tart tette közkinccsé a terminust. Tart a következő definíciót adta: az egyén világosan átéli tudatműködése minőségi megváltozását; érzi, hogy mennyiségi változás történik (több vagy kevesebb éberséget észlel, több vagy kevesebb érzékelést, élesebb vagy eltompultabb affektusokat), és a mentális folyamatokban kvalitatív átalakulás – új tapasztalás – is történik.[1] Persze többféle definíció létezik, megközelítéstől függően.

Olyan – a főemlősöknél, sőt más állatoknál is megfigyelhető – állapotokról van szó, amelyet az emberiség régóta ismer és használ. Élete során mindenki él át kisebb-nagyobb mértékű módosult tudatállapotokat, legfeljebb nincsen tisztában ennek jelentőségével.

A megváltozott tudatállapotok egyes megjelenési formái kifejezetten patológiásak, mások kultúrafüggők, megint mások mindennapi, egészséges életünk részei. Kontextustól függően, sokféleképpen lehet őket csoportosítani.

A módosult tudatállapotok típusai:[2]

– *természetes módosult tudatállapotok*: alvás, álom, koncentráció/dekoncentráció, élénk emlékezet, affektív változások, flow,[3] spontán misztikus élmények

– *indukált tudatállapot-módosulások*: szer-indukáltak (pszichedelikus szerek, narkotikumok, pszichotróp növények hatására) vagy nem szerindukáltak (hipnózis, mindfulness)

– *patológiásan módosult tudatállapotok*: delírium – infekciók, trauma, láz, oxigénhiány, éhezés, drogmegvonás, hiányállapotok következménye –, ködös tudatállapot – epilepszia –, pszichózis

Amikor a tudatmódosításból üzlet lesz

■ A 'módosult tudatállapot', a 'tudatállapot-módosítás' valós, létező, hasznos és kutatott terület. Mint minden érdekes és népszerű dologra a világon, erre is épül piac: az öncélú tudatállapot-módosítás olcsó tömegáruvá vált.

A 'drog' definíciója kontextustól függően (pl. orvosi, jogi, hétköznapi) változhat. Jelen cikkben a 'dizájnerdrog' jelentése: tudatosan, laboratóriumban tervezett, módosított molekulaszerkezetű pszichoaktív anyag, a vegyületeket kifejezetten egy-egy meglévő, tiltott kábítószer – vagy legális, forgalomban lévő pszichoaktív szer (pl. alprazolam) mintájára tervezik, „szabják". Így a tudatváltozás nem igényel erőfeszítést, a jó hangulat, az érdekes élmények vásárolhatók, szinte „járnak" az embernek. Ki ne szeretné ezt?

Az indukált tudatállapot-változások napjainkban meglehetősen felkapott, „trendi" témák, melyekre üzletágak épülnek. Ezek egy része hasznos és építő lehet (pl. mindfulness), más részük kevésbé az (pl. dizájnerdrogok).

A 'New Psychoactive Substances' (a továbbiakban NPS) története klasszikus példa arra, hogyan változhat meg egy társadalmi és piaci narratíva: a „drog = rossz" egyszerű képletétől eljutunk a tudatmódosítás fogyasztói kultúrájáig.

A drogok és különösen a dizájnerdrogok történetében nem csak a molekulák történetét kell látni: együtt változik a tudomány, a jog, a közgondolkodás, a reklám és a kereskedelem. Az új anyagok új jogi kérdéseket teremtenek, a tiltás új molekulák megjelenését ösztönözheti, az új molekulákhoz pedig új fogyasztói narratívák kapcsolódhatnak.

A dizájnerdrogok története: a 'research chemical'-től a sok, párhuzamos piacig

■ Először dióhéjban a dizájnersztori. Jóval a mai dizájnerdrogpiac előtt készültek új pszichoaktív vegyületek, melyek elsősorban laboratóriumi, pszichofarmakológiai vagy szűk underground környezetben jelentek meg.

1960–1990 a 'research chemical' előtörténetének ideje. A vegyész Alexander Shulgin nagyban hozzájárult a triptaminok és fenetilaminok fejlesztéséhez és kutatásához.[4]

Ez megmutatta, hogy a tiltott szerek piacán a kémiai analógok megjelenése az eredeti anyagnál lényegesen nagyobb hatáserősségű, így már kis dózisban is súlyos mérgezést és halálos túladagolást okozó vegyületek megjelenéséhez vezethet.[5]

Az 1990-es évek az MDMA, a rave korszak, valamint a 2C-család, a DOM és a triptaminok időszaka. Ezek még mindig nem feltétlenül tömegpiaci drogok voltak, inkább a pszichedelikus/research chemical szubkultúrában terjedtek.

Közben az internet megjelenésével létrejött az a mechanizmus, amely később kulcsfontosságú lett: online vegyület → fórumok → külföldi webshop → új analóg → gyors nemzetközi terjedés.[6]

A 2000-es évek a 'legal high' korszaka. Körülbelül itt kezdődik a modern NPS-piac: megjelennek a boltokban a „nem emberi fogyasztásra", „research chemical", „bath salts", „herbal incense" stb. címkével árult termékek. A molekulák tervezett módosítása, a „dizájn" a molekulaalapú jogi háttér kijátszásának eszközévé válhatott, a termékeket általában nem tudatmódosítóként forgalmazták, a hirdetések is igyekeztek indirektek, felelősséghárítók lenni.

A 2000-es évek vége és a 2010-es évek eleje az első nagy globális szintetikus kannabinoid-hullám időszaka (JWH, CP). A por formájú, növényi anyagra felvitt vegyületet elszívták. A Spice, K2, Black Mamba és más terméknevek alatt forgalmazott anyagok az USA-ban és Európában is gyorsan terjedtek.

Körülbelül ugyanebben az időszakban a korábban betiltott MDMA pótlására megjelent a mefedron, illetve a „bath salts", Magyarországon többek között „növénytáp" néven. Ezzel a katinonok felfutása és a tiltás → molekulacsere → új piac → új tiltás ciklusa az NPS-piac egyik alapvető mechanizmusává vált.

A mefedron betiltását követően új molekulák kerültek a piacra, köztük a MDPV, az á-PVP és a 4-MEC: ezzel belecsöppentünk a szuperstimulánsok korszakába. Ezzel párhuzamosan a kannabinoidok is agresszívebbé váltak; egyre láthatóbbá vált, hogy ezek a szerek nem egyszerűen „műfűként" értelmezhetők. Igen erős agonistái voltak a CB1 receptornak, gyakoriak voltak a mérgezések, epilepsziás rosszullétek, halálesetek is előfordultak.[7]

Újabb piacok, újabb rések

■ 2015 és 2020 között a stimulánsok és kannabinoidok mellett külön piac épült ki az új pszichedelikumoknak: a NBOMe-knek, triptaminoknak, DMT-analógoknak. Némelyik valóban pszichedelikus volt, némelyik inkább toxikus, és természetesen voltak átfedések.

Párhuzamosan külön NPS-piac alakult ki a benzodiazepinek (receptre írható nyugtatók: alprazolam, diazepam) dizájneralternatívái körül. Ez már nem a pörgésről, buliról, élményről szólt – a használók szorongáscsökkentő, altató, nyugtató hatást kerestek. Megjelentek a veszélyes kombinációk is: NPS-opioid + NPS-benzodiazepin.[8]

A 2010-es évektől az opioidvonal egyik legfontosabb fejezete a fentanyl és a fentanylanalógok története. A probléma különösen az volt, hogy az analógokat néha más drogként értékesített termékekben találták meg, vagyis a felhasználó nem feltétlenül tudta, hogy opioidot fogyaszt.[9] A 2010-es évek végét és a húszas évek elejét a katinonok visszatérése jellemezte; Európában újra nagyon erőssé vált a katinonpiac.

2020-tól az eddigiek mellett, illetve helyett megjelentek a kenderből származó CBD-ből[10] vagy más kannabinoidokból kémiailag előállított félszintetikus kannabinoidok, például a HHC és a THCP. Európában gyorsan teret nyertek, részben a jogi szürke zónát kihasználva.

Az EUDA szerint 2025 végéig háromszáznégyféle kannabinoidot és 40 félszintetikus kannabinoidot azonosítottak Európában.[11] A jelenség jól mutatja a piac és a jog egymásra hatását: egy új jogi kategória vagy tiltás újabb helyettesítő termékek megjelenését indíthatja el. A félszintetikus kannabinoidoknál a

pszichés tünetek, a nem kellően ismert hatásmechanizmus és a termékek minőségének bizonytalansága egyaránt problémát jelent. Kórházi esetekben is dokumentáltak HHC-hez kapcsolódó pszichotikus állapotokat.[12] A gyártási folyamatokból származó szennyeződések kockázatát szintén vizsgálják: a CBD átalakításához használt reagensek és oldószerek maradványai akkor jelentenek problémát, ha a tisztítás nem megfelelő.[13]

2022–2026: nitazének – az új opioidfenyegetés

■ A nitazének eredetileg az 1950–60-as években fejlesztett opioidvegyületek családjába tartoznak, amelyekből most újra megjelentek illegális változatok, például protonitazén és etonitazén.[14] Az EUDA 2026-os jelentése szerint 2025-ben hét új opioidot jelentettek Európában, ezek közül három nitazén, három pedig új orfin volt; a nitazénekből Európában addig összesen huszonötöt azonosítottak.[15] Ez azért különösen fontos, mert a nitazének nem egyszerűen „újabb heroinalternatívák": egyes vegyületek rendkívül nagy opioidpotenciállal rendelkeznek, és komoly túladagolási veszélyt jelenthetnek.

Jelenleg nincs egyetlen olyan „dizájnerdrog", amely az egész világot uralná. Több párhuzamos piac működik számos célcsoporttal, a szerek között pedig régiek, újak, féllegálisnak tekintett és illegális anyagok egyaránt megjelennek.

Az EUDA 2026-os összesítése szerint 2025-ben 50 új pszichoaktív anyagot jelentettek először Európában, és a monitorozott NPS-ek teljes száma meghaladta az ezret.[16]

A legfontosabb változás az, hogy a fogyasztó számára a választék rendkívül széles lett. A vásárlók kiszolgálása, becsábítása minden vonalon folyik, mint egy jól működő fogyasztói kultúrában. A fogyasztás módja is változott, „trendibb", „ártatlanabb" (és csábítóbb) lett. Gummyk, vape-ek kaphatók különféle ízesítésekben és hatóanyagokkal, webshopokból, házhoz szállítva, promóciókkal.

Az internet és még inkább a divatos közösségi platformok térnyerésével a drogpiac mellett az információs piac is átalakult. Ellenőrizetlen narratívák, élménybeszámolók, reklámszerű tartalmak és félrevezető címkék között kell eligazodni. A kritikai gondolkodás ezért a drogpolitika és a megelőzés egyik alapvető kérdése.

Láthatjuk, hogy a tudatmódosításra mindig volt igény, illetve ez az igény könnyen felturbózható és kiszolgálható. A Kék Pont tűcsereprogramjának tapasztalatait összefoglaló Rácz József és Csák Róbert tanulmánya szerint 2009-től gyorsan terjedtek az új pszichoaktív szerek, és a korábban döntően heroinra és amfetaminra épülő injekciós szerhasználati struktúra rövid idő alatt átalakult. A mefedron eltűnését újabb szerek, köztük MDPV és később más molekulák megjelenése követte.[17]

A Kék Pont tapasztalata azért különösen fontos, mert megmutatja: a tiltás önmagában nem feltétlenül zárja le a kereslet és kínálat történetét. A fogyasztói igény, a hozzáférhetőség, az ár, a jogi státusz és az új molekulák elérhetősége együtt alakítják a szerhasználati mintázatokat.

A tudományos és egészségügyi oldal ezzel párhuzamosan folyamatosan próbálja követni a piacot. Korai jelzőrendszerek, toxikológiai vizsgálatok, klinikai megfigyelések és felhasználói beszámolók alapján válik láthatóvá, hogy mi kerül ténylegesen forgalomba.

A reklám, a szükséglet és a „tökéletes áru"

■ Burroughs gondolatmenete – „az igény/ a szükséglet algebrája" – ma is használható arra, hogy megértsük, hogyan változik meg a vevő és az áru viszonya.[18]

Nem kell eladni. Nincs szükség reklámra vagy meggyőzésre: a vevő maga keresi az árut. (A mai rendszer ennél profibb és szélesebb körű: a reklám, a közösségi média, a terméknevek, a csomagolás és a félrevezető címkék is részt vehetnek a kereslet kialakításában.)

A szükséglet korlátlanul növekedhet, Burroughs ezt nevezi „a szükséglet algebrájának" ('the algebra of need'). A függőnek nem egyszerűen tetszik a szer, hanem olyan szükséglete keletkezik rá, amelyet nem tud kontrollálni.

Az áru fordítja meg a vevő és az eladó viszonyát. „A junkkereskedő nem a termékét adja el a fogyasztónak, hanem a fogyasztót adja el a termékének." A fogyasztó alkalmazkodik az áruhoz. A „tökéletes áru" gondolata: az ideális termék olyan termék, amely maga hozza létre a saját piacát, és végül a fogyasztót teszi a saját keresletének foglyává. Ez úgy általában igaz a fogyasztói kultúrára, természetesen a mérték és a függőségek természete változhat.

Ehhez tenném hozzá egy toxikológus gondolatát: ne szidják a szereket. Ők az én nyájam. Teszik, amire kitalálták őket. Ahogyan élnek vele, az nem a molekula hibája.

A közgondolkodás mint a drogpiac része

■ A drogokkal és tudatmódosítással kapcsolatos narratívák módszeresen és többé-kevésbé tendenciózusan változtatják a társadalom hozzáállását a fentiekhez, céltól függően. Míg a tudatmódosulás és a célzott módosítás lehet természetes, hasznos, gyógyító célú, addig lehet önmagáért való, speciális célt szolgáló – például pénzkereseti – és pusztító is. A narratívák összemosásával, csúsztatásokkal és tudatos torzításokkal a használók ébersége elaltatható, „behúzhatók".

A drogok és különösen a dizájnerdrogok története ennek klasszikus példája: a jog megpróbálja követni a molekulákat, a tudomány megpróbálja megérteni a hatásukat, a kereskedelem új piacokat keres, a reklám és a közgondolkodás pedig megpróbálja értelmezhetővé és eladhatóvá tenni őket.

Drogellenes stratégiák és a közgondolkodás

■ Érdemes megfigyelni az egyes időszakokban alkalmazott drogellenes stratégiákat is. A jog és a közgondolkodás változása nem független a drogpiac változásaitól: a tiltás új helyzeteket teremthet, az új szerek pedig új szabályozási kényszert hoznak létre. Ezzel párhuzamosan a drogokról alkotott kép alakításában a tömegkommunikáció, a reklám és a popkultúra is szerepet kapott. A drogellenes propaganda és a drogokat vonzóvá, lázadóvá vagy életstílussá alakító kulturális reprezentáció sokszor ugyanazért a közönségért versenyzett.

Az 1950–60-as években az Egyesült Államokban a drogokat gyakran bevándorlási és etnikai kérdésekkel is összekapcsolták. A marihuánát mexikói bevándorlókhoz, az ópiumot és később a heroint kínai/ázsiai bevándorlókhoz is kapcsolták. A problémát így nem kizárólag egészségügyi vagy társadalmi kérdésként, hanem „idegen" csoportokhoz kötött társadalmi fenyegetésként is ábrázolták.

Ezzel egyidőben a hatvanas évek ellenkultúrája más jelentést adott a drogoknak. A kannabisz és az LSD a hippikultúra, a zenei és ifjúsági ellenkultúra, valamint a társadalmi lázadás szimbólumaivá is váltak. Európában a kannabiszhasználat a hatvanas évek végén különösen a fiatalok változó kultúrájához kapcsolódott; Hollandiában például a hippimozgalom hatására alakult ki a kannabiszhasználók sajátos szubkultúrája.

Magyarországon a nyugati ellenkultúra és a droghasználat ebben az időszakban csak korlátozottan jelenhetett meg nyilvánosan. A nyugati popkultúra, a beat- és később a hippikultúra hatása ugyanakkor a magyar ifjúsági kultúrában is érzékelhetővé vált. A drogokhoz kapcsolódó nyugati kulturális minták elsősorban közvetett módon, zenén, filmen, könyveken és személyes kapcsolatokon keresztül jutottak el Magyarországra. A drogkérdés nyilvános értelmezését azonban továbbra is inkább az egészségügyi és rendészeti szemlélet határozta meg.

A drogok kulturális népszerűsítése fokozatosan médiatermékké is vált. Ennek egyik látványos példája az 1974-ben elindított *High Times*, amely a kannabiszt és a pszichedelikus kultúrát a mainstream médián kívüli, ellenkulturális életforma részeként jelenítette meg, miközben a magazinban már a drogfogyasztáshoz kapcsolódó termékek és kellékek reklámjai is megjelentek.[19] Így a drogkultúra és a köré épülő üzlet már ekkor összekapcsolódott: a tiltott szer köré kulturális jelentés, közösség, média és kereskedelmi infrastruktúra épült.

Nixon 1971-es „War on Drugs" politikája a szigorú tiltást és kriminalizációt erősítette. A hetvenes és nyolcvanas években az Egyesült Államokban a drogellenes kommunikáció egyre inkább önálló médiapolitikai eszközzé vált. A „Just Say No" típusú üzenetek, majd 1987-ben a „This Is Your Brain on Drugs" kampány egyszerű, erőteljes képekkel próbálta a drogfogyasztást veszélyes és elutasítandó magatartásként megjeleníteni.[20]

A drogellenes kommunikáció mellett ugyanakkor tovább élt a másik kulturális irány is. A hetvenes-nyolcvanas évek popkultúrájában a drogok továbbra is megjelenhettek a lázadás, a szabadság, a zene és az alternatív életforma kellékeként. A *High Times* fennmaradása és terjedése ennek egyik intézményesült példája volt, amelyben a kulturális reprezentáció és a drogokhoz kapcsolódó kereskedelmi érdekek már egyaránt jelen voltak.[21] A drogot démonizáló, a használókat dehumanizáló drogellenes kampányok gyakran visszafelé sültek el, a felhasználók reagáltak, pl. tükörtojást tetováltak a fejükre.[22]

Európában ugyanekkor hasonló kommunikációs fordulat következett be. Az Egyesült Királyságban 1985–86-ban futott a „Heroin Screws You Up" kampány, amely televíziós reklámokkal, újság- és magazinhirdetésekkel, plakátokkal és szülőknek szóló kiadványokkal próbálta elrettenteni a fiatalokat a herointól. A kampány kifejezetten a félelemre és a sokkolásra épített.[23]

A kommunikáció azonban itt sem egyirányú volt. A kampány plakátjait és képeit egyes fiatalok kiforgatták, saját kulturális jelentést adtak nekik, sőt a heroinfüggőt ábrázoló plakát egyik szereplője egyes beszámolók szerint „pin-up" figurává vált. A drogellenes üzenet így maga is bekerült abba a kulturális környezetbe, amelyet eredetileg megváltoztatni próbált.[24] Bill Clinton a drogok glamourizálásáról beszélt a „heroin chic" jelenség kapcsán.[25]

A kilencvenes évektől a kezelés és az ártalomcsökkentés egyre hangsúlyosabbá vált, miközben a kriminalizáció továbbra is erős maradt. A 2000-es években a prevenció, a kezelés, a rehabilitáció, a rendészeti fellépés és a kínálatcsökkentés párhuzamosan jelent meg. Európában a közös drogpolitikai gondolkodás in-

tézményesülését jelezte az EMCDDA (European Monitoring Centre for Drugs and Drug Addiction) 1993-as létrehozása, amely a droghelyzet összehasonlítható adatainak és a tudományos bizonyítékoknak adott egyre nagyobb szerepet.

Magyarországon a 2000-es év fontos lépése, fordulópont: az Országgyűlés elfogadta a Nemzeti stratégia a kábítószer-probléma visszaszorítására nevű stratégiai programot.[26] A dokumentum a kábítószer-használat és -kereskedelem kedvezőtlen hatásainak csökkentését, valamint a probléma visszaszorítását tűzte ki célul.

A 2010-es években a közegészségügyi szemlélet erősödött, különösen az opioidválság miatt: a kezelés, az ártalomcsökkentés, a túladagolás-megelőzés és a naloxon kerültek előtérbe, miközben a rendészeti fellépés megmaradt. A fentanyl és más szintetikus opioidok új kihívást jelentettek. Európában ezzel párhuzamosan az új pszichoaktív szerek gyors megjelenése változtatta meg a szabályozás és a monitoring feladatait.

Magyarországon ugyanebben az időszakban különösen látványos piaci változás következett be. A kutatások szerint 2010 után jelentősen csökkent a heroin hozzáférhetősége, miközben új pszichoaktív szerek jelentek meg; ezzel párhuzamosan a kezelésben és a tűcsereprogramokban is megjelentek a szintetikus katinonokat, köztük mefedront injektáló használók.

A 2020-as években a drogpolitika még inkább többirányúvá vált: közegészségügy, ártalomcsökkentés, kínálatcsökkentés, gyors jogi reagálás és az új pszichoaktív szerek monitorozása egyszerre vannak jelen. Egyes országok és városok dekriminalizációs vagy legalizációs modelleket is alkalmaznak bizonyos szerek esetében, máshol továbbra is a szigorú tiltás dominál.

Ezzel együtt a drogok kommunikációja is megváltozott. A klasszikus, egységes drogellenes propaganda mellett megjelentek a kockázatcsökkentő, egészségügyi és tudományos kommunikációs formák, miközben a közösségi média, a fórumok és az online kereskedelmi felületek új lehetőségeket teremtettek a szerek bemutatására, használati tapasztalatok megosztására és egyes szerek normalizálására. A kommunikáció így egyre kevésbé írható le egyszerűen reklám és ellenreklám szembenállásaként: ugyanazon információs térben jelenik meg az elrettentés, a tájékoztatás, a felhasználói tapasztalat, a kulturális reprezentáció és az üzleti érdek.

Az európai drogpolitikai helyzetet ma különböző szabályozási modellek és egymással versengő értelmezések egymás mellett élése jellemzi. A közös európai keretek mellett az egyes országok eltérően határozzák meg a tiltás, a büntetés, a kezelés, az ártalomcsökkentés és a szabályozott hozzáférés arányát. A drogpiac működését pedig nemcsak a jog és a kínálat alakítja: a tudományos tudás, a közegészségügy, a média, a reklám és a popkultúra is részt vesz abban, hogy egy adott korszakban mit gondolunk a tudatmódosító szerekről.

A visszacsatolási rendszer fejlődése

■ Természetesen a rendszer másik oldala is fejlődik: az állami és egészségügyi jelzőrendszerek, valamint a felhasználók jogos önvédelme és felelősségtudata egyaránt része ennek a folyamatnak. Fórumokon élménybeszámolók, dokumentált felhasználások és veszélyjelzések jelennek meg.

Léteznek applikációk, amelyek inaktivitás, légzészavar vagy más probléma esetén automatikusan jelzik az ellátórendszernek, illetve egy előre beállított ismerősnek a potenciális veszélyt. Ezek az alkalmazások egy egyszerű, de élet-

mentő logikára épülnek: a használónak bizonyos időközönként igazolnia kell, hogy eszméleténél van.

A Lifeguard App hivatalosan integrált rendszer Kanadában, elsősorban az opioidkrízis kapcsán. A fogyasztó a szer bevétele előtt elindít egy egyedi visszaszámlálót, megadja a pontos helyzetét és a szer típusát. Ha az idő lejár, és nem igazolja, hogy jól van, az alkalmazás riaszt, és automatizáltan segítséget kér.[27] Távfelügyeleti és közösségi hálózatok keretein belül automatákra és hús-vér diszpécserekre vagy önkéntesekre épülő rendszerek is léteznek.[28]

A Lifeguard App automatizált, önigazoláson alapuló modellje mellett az utóbbi években Kanadában és az Egyesült Államokban egy másik, emberalapú megközelítés is elterjedt: a szakirodalom ezeket Virtual Overdose Monitoring Services-nek (VOMS), illetve Overdose Response Hotlines and Appsnek (ORHA) nevezi – a magyar szakirodalomban elterjedt, bevett terminusa egyelőre nincs.[29] Ezekben a fogyasztó telefonon vagy alkalmazáson keresztül élő, valódi operátorral (gyakran saját tapasztalattal rendelkező „peer support" munkatárssal) kerül kapcsolatba, aki a szerhasználat teljes ideje alatt vonalban marad, és eszméletvesztés esetén az előre egyeztetett vészhelyzeti terv szerint segítséget hív. A legismertebb ilyen szolgáltatás a kanadai National Overdose Response Service (NORS),[30] amely 2020 óta működik országos, 24 órás telefonos hotlineként, és amelyet a Brave Cooperative alkalmazása[31] egészít ki hasonló, de appalapú formában az Egyesült Államokban és az Egyesült Királyságban is. 2026-ban Québec tartomány saját, hasonló elvű szolgáltatást indított RSOP néven.[32] Az Egyesült Államokban a Never Use Alone és a SafeSpot tölt be hasonló szerepet.[33] A Lifeguardhoz hasonló, automatizált visszaszámlálós elven működik továbbá a Better App és a Digital Overdose Response Service (DORS) is.[34] Egy újabb technológiai irányt képvisel a LifeLine Connect,[35] amely viselhető eszközök (okosórák, karkötők) élettani adatait figyeli folyamatosan, és veszély esetén automatikusan riasztja az előre megadott vészhelyzeti kontaktokat – emberi operátor közbeiktatása nélkül. A tudományos szakirodalom szerint ezek a szolgáltatások érdemben csökkenthetik az egyedüli szerhasználathoz kapcsolódó halálozási kockázatot, ugyanakkor a hozzáférésüket még mindig jelentős technológiai, bizalmi és stigmaalapú akadályok korlátozzák.[36]

Hol tartunk most?

■ Az EUDA 2026-os jelentése szerint 2025-ben 50 új pszichoaktív anyagot jelentettek először Európában, és az ügynökség több mint 1050 NPS-t követett nyomon. A piac tehát nem egyetlen új szer köré szerveződik, hanem folyamatosan új vegyületekkel és új termékkategóriákkal bővül.

Az ESPAD-adatok[37] szerint a 2024-ben kérdezett európai diákok mintegy 3%-a próbált már ki dizájnerdrogot, ám ez országonként igen eltérő, egyes típusok esetén pedig még nagyobb szórást mutat, az egyik országban ez a szám a szintetikus kannabinoidokat tekintve 16%.[38]

A történetből tehát az látszik, hogy a tudatmódosítás iránti emberi igény nem új keletű jelenség, és mint minden tartós szükségletre, erre is szinte automatikusan szerveződik piac – legyen az legális vagy illegális. A drog ebben nem kivétel, csupán egy a sok szereplő közül, amely a reklámok és a legális trendek adta lehetőségeket kihasználja.

A kémia adta lehetőségek előnyeiről, hátrányairól sokan írtak. Hogy csak két kedvenc regényemet említsem – Aldous Huxley: *Szép új világ,*[39] Stanislaw Lem: *A Futurológiai Kongresszus.*[40] A gondolatkísérleten túl azonban a valóságban is zajlik ez a folyamat.

A jogi tiltás, a tudományos felismerés, a reklám és a közgondolkodás nem egymástól függetlenül és főként nem egyirányban működnek, inkább folyamatosan hatnak egymásra, olykor nem várt módon. A tudomány megpróbálja megnevezni és mérni a jelenséget, a jog megpróbálja szabályozni, a piac megpróbálja kihasználni a szabályozás réseit, a reklám és egyes narratívák pedig értelmezhetővé és kívánatossá tehetik, míg mások démonizálhatják az árut.

Közben a felhasználók és az ellátórendszerek újabb és újabb veszélyekhez kénytelenek alkalmazkodni. Az internet és még inkább a divatos közösségi platformok térnyerésével a drogpiac mellett az információs piac is átalakult, ellenőrizetlen beszámolók, reklámszerű tartalmak és félrevezető címkék között kell eligazodni. Kívánatos, hogy a kritikai gondolkodásra nevelés a drogpolitika és a megelőzés – valamint, úgy általában, a szélsőséges fogyasztói kultúrához való hozzáállás – egyik alapvető kérdése legyen.

JEGYZETEK

1. Charles T. Tart (ed.): *Altered States of Consciousness: A Book of Readings.* John Wiley & Sons, New York, 1969. 1–2. (A továbbiakban Tart 1969.); Andrási Gábor – Glaub Teodóra – Bokor Petra – Frecska Ede: *Módosult tudatállapotok.* In: Simon-Székely Attila (szerk.): *Lélekenciklopédia II. A lélek szerepe az emberiség szellemi fejlődésében. Filozófia, tudomány, paratudomány.* Gondolat, Bp., 2016. 219. (A továbbiakban Andrási et al. 2016.)
2. Andrási et al. 2016. 219–238.
3. Csíkszentmihályi Mihály: *Flow – Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája.* Akadémiai, Bp., 2010.
4. Alexander Theodore Shulgin – Ann Shulgin: *PiHKAL: A Chemical Love Story.* Transform Press, Berkeley CA, 1991.
5. J. O'Donnell, – L. J. Tanz – R. M. Gladden – N. L. Davis – J. Bitting: *Trends in and Characteristics of Drug Overdose Deaths Involving Fentanyl Analogs, United States, 2010–2018.* Drug and Alcohol Dependence 229 (2021) 109031.
6. Ladányi Bence: *Mindennapos emberkísérlet – a dizájner drogok világa.* Mindset Pszichológia 2018. augusztus 20. https://mindsetpszichologia.hu/mindennapos-emberkiserlet-a-dizajner-drogok-vilaga (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
7. A CB1 receptor a kannabinoidok idegrendszeri hatásáért felelős receptor. Teljes agonista: maximális biológiai választ vált ki a receptoron, még akkor is, ha nem foglalja el az összes elérhető receptort. Részleges agonista: hozzákötődik a receptorhoz, de még teljes telítettség esetén is csak részleges, szubmaximális választ képes kiváltani a teljes agonistához képest. (Vö. Bozsó Dorottya – Gulyás Éva: *Az endokannabinoid rendszernek döntő szerepe van a kábítószer-függőség kialakulásában.* Magyar Drogfigyelő III. [2023] 3. sz. 31–44.) Ezt szemléltetve: a részleges agonista, hagyományos THC mint egy nagyjából kiegyensúlyozott gáz–kuplung összhang működik – melyet az egyéb, kannabisz által tartalmazott anyagok (CBD stb.) tovább hangolnak – míg a 'Spice' típusú teljes agonistáknál ez olyan, mintha egy téglát tennénk a gázra, és a lovak közé dobnánk a gyeplőt.
8. NSW Health: *Nitazenes causing severe opioid overdoses in NSW.* 2024. május 29. https://www.health.nsw.gov.au/aod/public-drug-alerts/Pages/nitazenes-causing-severe-opioid-overdose-may2024.aspx (Utolsó letöltés: 2026. szeptember 10.)
9. Torsten Arndt – Ulrich Claussen – Brunhilde Güssregen – Stefanie Schröfel – Birgit Stürzer – Annika Werle – Gerald Wolf: *Kratom alkaloids and O-desmethyltramadol in urine of a „Krypton" herbal mixture consumer.* Forensic Science International 208 (2011) 47–52. https://doi.org/10.1016/j.forsciint.2010.10.025
10. CBD = kannabidiol; THC = tetrahidrokannabinol – a kannabisz két legismertebb, nem szintetikus hatóanyaga. A tudatmódosító, gyakran pszichedelikus hatásért a THC felelős.
11. EUDA = European Union Drugs Agency, korábban EMCDDA. EUDA: *European Drug Report 2026: Trends and Developments.* European Union Drugs Agency, Lisszabon, 2026. https://www.euda.europa.eu/publications/european-drug-report/2026_en (A továbbiakban EUDA 2026.)

12. Seán Millar: *Psychotic illness triggered by widely available semi-synthetic cannabinoid.* Drugnet Ireland 90 (2025) 15. https://www.drugsandalcohol.ie/42802/ (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
13. Wioleta Wrzesień-Tokarczyk et alii: *Semisynthetic Cannabinoids Detected in Cannabis-Derived Products in Poland: Statistical Overview, Analytical Challenges, and Legal Interpretative Considerations.* Drug Testing and Analysis 18 (2026) 287–302. https://doi.org/10.1002/dta.70014
14. *Az opioidkrízis mögött: minden, amit a nitazénekről tudni érdemes.* eLitMed, 2024. október 3. https://elitmed.hu/ilam/pharmapraxis/az-opioidkrizis-mogott-minden-amit-a-nitazenekrol-tudni-erdemes (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
15. EUDA 2026.
16. EUDA 2026.
17. Rácz József – Csák Róbert: *Új pszichoaktív anyagok megjelenése egy budapesti tűcsereprogram kliensei körében.* Orvosi Hetilap 155 (2014) 1383–1394. https://doi.org/10.1556/OH.2014.29955
18. Burroughs, William S.: *Meztelen ebéd.* (Ford. Elmi József) Holnap Kiadó, Bp., 1992. (A továbbiakban Burroughs 1992.)
19. Mike Gianakos: *500 Issues of High Times: A History of the World's Most Notorious Magazine.* High Times, 2017. https://hightimes.com/culture/500-issues-of-high-times-a-history-of-the-worlds-most-notorious-magazine/ (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
20. Partnership for a Drug-Free America: *This Is Your Brain on Drugs.* 1987. https://en.wikipedia.org/wiki/This_Is_Your_Brain_on_Drugs (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
21. Gianakos 2017.
22. Rachael Revesz: *'This is your brain on drugs' advert from the 1980s does more harm than good, campaigners warn.* The Independent 2016. augusztus 10. https://www.independent.co.uk/news/world/americas/fried-egg-brain-drugs-advert-1980s-kids-campaigners-partnership-a7182956.html (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
23. *Heroin Screws You Up* [kampányvideó]. Wellcome Collection, UK, 1985. https://wellcomecollection.org/works/cs7eqg2r/items?shouldScrollToCanvas=true (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.) (A továbbiakban Wellcome Collection 1985.)
24. Jason Burke – Tony Thompson: *Drug video's shock tactics 'won't work'.* The Guardian 2002. március 2. https://www.theguardian.com/uk/2002/mar/03/drugsandalcohol.jasonburke (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
25. Bill Clinton: *Remarks to the United States Conference of Mayors.* 1997. május 21. The American Presidency Project.
26. 96/2000. (XII. 11.) OGY határozat *a kábítószer-probléma visszaszorítása érdekében készített nemzeti stratégiai program elfogadásáról.* Nemzeti Jogszabálytár, 2000.
27. British Columbia Emergency Health Services: *Lifeguard App.* É. n. https://handbook.bcehs.ca/clinical-resources/toxic-drug-crisis/harm-reduction/lifeguard-app (A továbbiakban BCEHS Handbook.)
28. George Matskiv et alii: *Virtual overdose monitoring services: a novel adjunctive harm reduction approach for addressing the overdose crisis.* CMAJ 194 (2022) E1568–E1572. https://doi.org/10.1503/cmaj.220579
29. Boogyung Seo et alii: *Investigating the barriers to uptake and utilization of overdose response hotlines and apps: A study based on data from a national survey.* Digital Health 2026. https://doi.org/10.1177/20552076261440969 (A továbbiakban Seo et al. 2026.)
30. *National Overdose Response Service (NORS).* É. n. https://www.nors.ca/ (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
31. *Brave Cooperative.* É. n. https://www.brave.coop/ (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
32. Lucie Kechichian: *RSOP: a new service is launched to help prevent overdoses.* Centre de Référence du Grand Montréal 2026. január 13. https://crgm.ca/en/rsop-a-new-service-is-launched-to-help-prevent-overdoses/ (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
33. Seo et al. 2026.
34. Matskiv et al. 2022.
35. *LifeLine Connect.* É. n. https://join.interactlifeline.com/ (Utolsó megtekintés: 2026. szeptember 10.)
36. William Rioux et alii: *A cost benefit analysis of a virtual overdose monitoring service/mobile overdose response service: the national overdose response service.* Substance Abuse Treatment, Prevention, and Policy 18 (2023). https://doi.org/10.1186/s13011-023-00565-8; Seo et al. 2026.
37. European School Survey Project on Alcohol and Other Drugs: nemzetközi, négyévente végzett iskolai felmérés, amelyben jellemzően a 15–16 éves tanulók alkohol-, dohány- és droghasználatát, valamint más kockázati magatartásait vizsgálják. Az első adatfelvétel 1995-ben volt.

38. ESPAD Group: *ESPAD Report 2024: Results from the European School Survey Project on Alcohol and Other Drugs.* EUDA Joint Publications, Publications Office of the European Union, Luxembourg, 2025.
39. Aldous Huxley: *Szép új világ.* (Ford. Szentmihályi Szabó Péter) Kozmosz Könyvek, Bp., 1982.
40. Stanislaw Lem: *A Futurológiai Kongresszus.* In: Uő: *Álmatlanság.* (Ford. Murányi Beatrix) Európa, Bp., 1974. 5–112.



NYILAS ATILLA

Pax corporis

Szókincsének eme ékkövét
különös kedvvel villogtatta Bécó,
fogfájósként kapott Lidokain sprét,
az iskolában olykor érezni lehetett
jellegzetes illatát körülötte,
poénból fújt a torkába is,
úgy talán még könnyebben folyt
rajta alá szokásos itala:
a csapolt vagy az üveges sör,
az ízesítetlen gabonapárlat
(mintha az ő jelvénye lett volna:
Drink Vodka! vagy hasonló,
és tovább magyar fordításban:
cirkalmas nagy számú,
mondjuk *46 952 783*
alkoholista nem tévedhet),
egy időben rákapott a tojáslikőrre,
barátnője, utóbb felesége neve
motiválhatta az Éva vermutot
(az üres palackot ablakukból
a kert bokrai közé hajította,
meg-megcsörrent, amikor
ütközött ott egy korábbival),
és képbe kerültek a legolcsóbb,
literes kiszerelésű, fehér,
úgynevezett *asztali* borok is,
a zöldszilváni és a kövidinka –
muszáj leszek inni ma.

Delírium

Az „építőtáborban” megtetszett egy lány,
az őszön bele is szerettem,
ügyetlen módon hoztam a tudtára,
napokon át vártam tőle jelre,
a haverokkal a Vigadóban ittunk,
a Jóskában aznap valamilyen „bál” volt,
oda akartam menni, hátha akkor,

Versek a *Jóskabál* című ciklusból

az asztal alatt másztam ki belülről,
útközben kaphattam a hírt Istyutól,
hogy a szerettem összejött valaki mással,
jegyem az biztos, hogy nem volt,
mégsem tartóztattak fel a kapunál
(ha ugyan nem másutt hatoltam be),
megint ott voltam a tágas térben,
ahol apámmal járhattam először,
elindultam föl a széles lépcsőn,
és akárha a régi Elvarázsolt kastély
részegszobájában haladtam volna,
imbolyogni éreztem alattam,
és imbolyogott a képe elmosódva,
sugaraktól, fénycsíkoktól befutva,
nem volt ijesztő ez a látomás,
inkább színpompás és káprázatos,
mintha fél óra telt volna így el,
mire fölértem a következő szintre
(külső nézőpontból fél perc ha lehetett),
éppen véget ért a díszteremben
a kiválasztottak begyakorolt tánca,
a következőre a közönségből
keresett párt mindőjük magának,
ám az egyik menyasszonyszerű végzős
hiába járt körbe kérlelő mosollyal,
megesett rajta a szívem, hozzáléptem,
szakadt, torzonborz, illuminált figura,
a rövid bőrkabátban, ami apámé volt,
zöldre festette, de itt-ott már kopott le,
és előütött alóla az eredeti barna,
átöleltem a lányt, mintegy rádőltem,
és mialatt a többiek keringőztek,
mi csak „lassúztunk” tántorogva.

TŐTŐS DOROTTYA

ISTENI KERTEK ÉS MESTERSÉGES MENNYORSZÁGOK

1.

■ 1896. január 26-án az *Új Idők* című szépirodalmi, művészeti és társadalmi hetilap egy fényképpel kísért nekrológgal emlékezett meg a hónap elején elhunyt Paul Verlaine-ről. A cikk szerzője, az ekkor Párizsban élő Szomory Dezső úgy alkotta meg a „cudar és fenséges, bűnös és imádandóan gyermekes, ártatlan és megdöbbentően perverz lelk[ű]" Verlaine portréját, hogy a kiemelkedő művészi teljesítmény mellé odahelyezte a peremlét – a betegség, az alkoholizmus és a szegénység – tapasztalatát is.[1] A nekrológhoz csatolt fénykép-reprodukció szintén a *poète maudite*, az elátkozott költő képzetét erősíthette a befogadók számára: a képen ernyedt testtartásban ülő Verlaine üres tekintettel néz el egy kávéházi asztal fölött, melyen kalapja, sétapálcája és íróeszközei mellett egy pohár vízzel hígított abszint áll.[2] 1890 és 1896 között Dornac (Paul François Arnold Cardon) több hasonló beállítású fényképet is készített a francia költőről, akit mindig ugyanazok a reprezentatív tárgyak vesznek körül: az írás kellékei (papír, toll, tintatartó, újságok) és egy pohár ital.[3] Noha az abszintfüggő Verlaine csak egyetlen pontja az asszociatív térnek, melyet a 19. század második felében a(z) (ön)reprezentáció különböző (valós és fikciós) formái hoztak létre, a Café François 1er belterében rögzített fotók szimptomatikus jelei annak a prekoncepciónak, miszerint a szerhasználat a művészlét egyik attribútuma.



...a dekadens művészek úgy értékelik fel az önpusztító mámor állapotát, hogy leválasztják azt a szerhasználatról.

Az elképzelés, mely a tudatmódosító szerek fogyasztását a művészlét és az alkotói folyamat velejárójaként, sőt feltételeként látta, különösen a dekadencia körül fonódott szorosra. Az asszociáció nem volt indokolatlan, hiszen az önrontó alkohol-, hasis- vagy ópiummámor a dekadens világfelfogás tökéletes megtestesítője: a veszélyei ellenére vállalt önkívületi állapot elutasítja a racionális, utilitarista és haladáselvű polgári értékrendet, esztétikai élménnyé konvertálja a hanyatlást, és a (művészi) gyönyört exkluzív, efemer és mesterkélt tapasztalatokban keresi. Az itt felsorolt magatartásmódok és poétikai-esztétikai jellemzők szinte hiánytalan leírását adják a 19. századi dekadenciának – melyet a tanulmány egyszerre értelmez a művészi modernizációt katalizáló irányzatként, valamint szociokulturális diskurzusként és identitásformaként.[4] A szerhasználat és az addikció viszont csak egyes szerzőknél rendelkezik alkotáslélektani és poétikai funkcióval – esetükben az életrajzi ténynek jelentős szerepe van a dekadens identitás megkonstruálásában is –, általánosan inkább arról beszélhetünk, hogy a dekadens művészek úgy értékelik fel az önpusztító mámor állapotát, hogy leválasztják azt a szerhasználatról. Ez látványosan mutatkozik meg abban, ahogy a századvégi írók újraértelmezik a *mesterséges mennyországok* baudelaire-i képzetét.

A dekadencia egyik kulcsszövegeként kanonizálódott *Les paradis artificiels* (*A mesterséges mennyországok*) című esszégyűjteményben Charles Baudelaire paradox hatásmechanizmust tulajdonít a művészi kreativitást felerősítő, de az alkotóerőt megbénító szerhasználatnak. A szerző egyfelől hosszú leírásait adja azoknak az „újfatja és kifinomult", transzcendens esztétikai élményeknek, melyek megtapasztalásához a szerfogyasztás nyit utat, másfelől azonban démonizálja a kábítószerek használatát. Baudelaire végig arról próbálja meggyőzni a gyönyörökkel teli kerten és az intellektuális mennyországon átkalauzolt olvasót, hogy a hasis testi-lelki romlást okozó méreg és „minden rendet felborító démon", a függőség rabszolgaság, a mesterségesen előidézett gyönyörök pedig meg nem érdemelt, „beteges élvezetek".[5] Ez az erkölcsi szándék teljesen elvész a *Les paradis artificiels* dekadens olvasataiban, melyek a mámor (próza)poétikai vetületeiben (az érzékek szinesztéziás kifinomodásában, az időpercepció kitágulásában, az éntudat cseppfolyósodásában stb.) érdekeltek, és a szerfogyasztás művészetontológiai és esztétikai vonzatait (az önelvűséget, az elitizmust, az individualizmust és a mesterkéltséget) állítják fókuszba. A dekadencia tehát azt a felfokozott és kiélezett állapotot értékeli fel a művészi önstilizáció és alkotás új módjaként, amit Baudelaire úgy ír le, mint „a költői szellem végsőkig menő kibontakoztatása" a hasis által,[6] csakhogy a dekadencia úgy interiorizálja a mámort, hogy függetleníti a szerhasználattól.

A prototipikus példája ennek Joris-Karl Huysmans *À rebours* (*A különc*, fordította Kosztolányi Dezső) című 1884-es regénye, melynek hiperérzékeny főszereplője élete minden aspektusát a műélvezetnek rendeli alá, de az efemer és exkluzív élmények átéléséért nem tudatmódosító szerekhez fordul, hanem külső környezete manipulációjával serkenti a képzeletét. A megvetett középszerűségtől elvonultan élő Des Esseintes herceg berendez maga körül egy mesterséges paradicsomot: úgy tervezi meg fényűző lakosztályát, hogy az *mesterséges* fényben keltsen megfelelő összhatást, hálószobájában drága tapétákkal *imitálja* a kolostorok rideg falát, és olyan egzotikus növényeket vásárol, amelyek *mű*virágoknak tűnnek.[7] A *csináltság*[8] esztétikájával körülvéve a herceg nem a földi paradicsom kézzelfoghatóságában vagy közvetlenségében gyönyörködik, hanem a mesterkéltségben, illetve az íz- és illatélményeken keresztül fel- és előidézett emlékek-

ben, látomásokban. Des Esseintes herceg „végsőkig menő” ízlése a klasszikus kánonokon és a társadalmilag elfogadott élménykörön kívül keres egyedi, különleges és izgató élvezeteket: a herceg illatképeket „fest”, ízszimfóniákat komponál, az antikvitás irodalmából azokat a műveket olvassa, melyek latinja „teljesen megrothadt, cafatokban csüngött, elvesztette tagjait, genny csorgott róla,”[9] és múzeumszerű lakása meditatív környezetében ugyanolyan borzongó gyönyörrel idézi fel egy fájdalmas, véres foghúzás groteszk történetét, mint kudarcos kísérletét egy fiú bűnözővé nevelésére.

Az *À rebours* (’visszájáról, fonákul’) kontextusában tehát átalakul a baudelaire-i *paradis artificiel* fogalma: már nemcsak mesterségesen létrehozott élvezetekről van szó, de maguk az élvezetek is mesterkéltek, visszásak, természetellenesek és immorálisak. Ugyanakkor a párhuzamok, nyelvi és képi utalások, valamint egyéb kapcsolódási pontok révén erős analógia jön létre a két tapasztalati forma (a hasismámor és a dekadens műélvezet) között, és a *mesterséges mennyországok* a dekadencia egyik legfontosabb toposzává válik.

2.

■ A mesterséges mennyországok magyar irodalmi változatai közül az olvasónak nagy valószínűséggel Csáth Géza *A varázsló kertje* című 1908-as novelláskötete jut először eszébe, de éppen közismertsége és kanonikus pozíciója miatt jelen tanulmány nem ezt a korpuszt vizsgálja, hanem egy kevesebb figyelmet kapott kötetet tárgyal: Szomory Dezső *Az isteni kert* című 1910-es novellagyűjteményét. A mesterséges paradicsomok toposza felől felépített elemzés tétje, hogy az irodalomtörténetben rögzült vélekedésekkel szemben felmutassa, igenis létezik magyar irodalmi dekadencia, mely nem a külföldi minták megkésett utóhangja, hanem azok termékeny továbbgondolása.[10]

Az isteni kert élére Szomory Dezső a teljes szövegvilágot értelmező beavatástörténetet helyez. A címadó novella énelbeszélőjében a szerző egy olyan polgári értékrendet képviselő szereplőt kínál fel azonosulásra, aki önérzetesen vallja, hogy „a rendes élet barátja”,[11] akit bosszant, hogy az „igen előkelő, sőt briliáns”[12] angol újságíró, akihez küldik, délután négykor még „szürkén és kopaszan, letörve, megsemmisülve”[13] fekszik ágyában, és akit elsősorban az érdekel, milyen haszna származhat a találkozásból. A narrátor eredetileg azért keresi fel a Hughes Revel nevű újságírót,[14] hogy az beavassa a londoni tömegsajtó működésébe, de leendő mentora láttán a szereplő-elbeszélőnek kételyei támadnak, és végül csak az bírja maradásra – illetve Revel lakbérének, vacsorájának és operajegyének kifizetésére –, hogy az újságíró megígéri, bemutatja őt lady Bakhamnek. Az újabb és újabb kiadások miatt vonakodó narrátor bizalmatlanságát Revel valamennyiszer a paradicsomi gyönyört ígérő nő leírásával oszlatja el: „Szebb annál, amit Gainsborough föstött, szebb Burne John-nál, [Burne-Jones-nál] a rózsaszínű Watteau minden álmainál. Szép ő, szent Isten, szép, mint egy japán cseresznyefa, amikor kivirágzott, szép, mint egy gyöngyházcsiga a smaragdfüvekben, egy aranyalma a hajnalban, vagy a vér a narancsban. Szeretni őt! És szeretni általában. És szédülni és szenvedni is. És még sok minden, ami a gyönyör körül van. Az isteni kert!”[15]

A gondosan kiválasztott referenciák és hasonlatok – a rokokó és a preraffaelita festészet, a japonizmus, a luxusanyagokkal „feljavított” természet, a morbid szépség – metszéspontjában az esztétikai élmény dekadens megkonst-

ruálásának és befogadásának imaginárius helye rajzolódik ki.[16] Az isteni kert egy fényűző és egzotikus műtárgyakkal telezsúfolt mesterséges paradicsom, mely a novellában csak nyelvi produktumként létezik, azonban Revel részletgazdag leírásai nyomán – mint a citromfaszalonban sèvres-i porceláncsészében felszolgált tea – a beavatatlan narrátor materiális élményt feltételez a gyönyör komplex allegóriája mögött. Amikor a novella zárlatában kiderül, hogy a „legszebb nő a szárazföldön s a tengereken"[17] ilyen formában nem is létezik, Revel azzal hárítja el a csalás vádját, hogy lady Bakham (és az isteni kert) fizikai valójában csak kiábrándító utánzata lehetne a korábban elképzelt ideálnak, melynek ilyenszerű birtokbavétele a vágy gyors kiéléséhez, kiüresedéséhez vezetne: „– Hát képzelje el – szólott békéltetőn, – hogy már csakugyan mutattam önnek valami kövér vagy csontos asszonyt, valami nagy fehér illatos bábot gyöngyökkel kirakva. Képzelje el, hogy már szerette is, meg is ízlelte, meg is unta. Mi haszna volna belőle? Ne beszéljen. Lady Bakham az enyém, az öné! Hát nem szebb így, hogy nem pillantjuk meg? Legyen okos, fiatalember. Már dereng. Jó reggelt. És jöjjön szépen haza aludni."[18]

A napfelkeltére időzített utolsó megszólalás – mely így utalhat a narrátor megvilágosodására is[19] – túlmutat képzelet és valóság „visszasóvárgó" és „kiábrándító" szembeállításán.[20] Akárcsak Huysmans regényében az ebédlőjét hajókabinként berendező és képzeletben utazó Des Esseintes herceg,[21] Szomory angol újságírója is a gondolatban átélhető, mesterséges gyönyöröket tartja értékesebbnek. A két identitásforma – az arisztokrata dandyé és a nélkülöző bohémé – az osztálykülönbség és az eltérő léttapasztalat dacára is összeér a kapitalista polgári ízlés és modernség dekadens elutasításában. Ha más-más módon is, de mindkettő kifinomult, ritka és exkluzív élvezeteket keres. Mivel azonban Revel nem rendelkezik a dekadens arisztokraták (Des Esseintes herceg, Dorian Gray stb.) életmódját lehetővé tevő anyagi és szociális státusszal, saját isteni kertjét képzeletben, egyedül a nyelv segítségével teremti meg. Így az a „felesleges" mondat, amelyben Revel azt foglalja össze, mi *nincs* az elhanyagolt szobában, nemcsak hogy szükségszerű, de egyenesen kulcsfontosságú része a novellának: „nincsen olyan agathe-oszlopos fürdő, rózsákkal behintett medencével, amilyenben például Caracalla lubickolt, továbbá nincsenek renaissance tükrök, skót gobelinek és Velasquezek [Velázquezek]".[22] A római császár neve a dekadencia metonímiája: annak ellenére, hogy az adott szövegkörnyezetben hiányként van jelen, magában hordozza és megidézi a 19. századi dekadens művészek által felértékelt fényűző hanyatlás esztétikáját. Vagyis Szomory paradox megoldása – hogy a dekadencia kanonikus alakjait, gyűjtőszenvedélyét és kulturális preferenciáit csak (elérhetetlen) utalásokon keresztül építi be a szövegébe – a „beavatott" olvasók nézőpontjából sikeresen kapcsolja be a novellát a dekadens irodalom globális hálózatába, melyet Matthew Potolsky szerint a korábbi mintákból felismerhető referenciák tartanak össze.[23]

Szomory ugyanakkor a „beavatatlan" befogadó számára is megfogalmazza a szövegélmény célját – már abban a korai párbeszédben, melynek során a türelmetlen és értetlenkedő narrátor azzal a kérdéssel hárítja el a selyempizsamája anyagát dicsérő Revel monológját, hogy neki milyen előnye származik a leírásból: „Ez nem lyoni selyem, ez nem manchesteri selyem, oh, a világért sem, – ez japán szövés, pókhálószerűen finom, s üde, mint egy márkinő bőre. Japán selyem az Indiákon át: a maharadzsák kötik a turbánt az ilyenből. No, látja.

– Igen. De mi hasznom van nekem abból, hogy ön japán selymekbe burkolódzik az Indiákon át, vagy hogy is mondjam? Mi hasznom van nekem abból? – ismételtem elriasztó józansággal.

– A szép látása – felelte könnyedén."[24]

A tény, hogy ez a beavatástörténet kerül az azonos című kötet élére, azt jelzi, hogy Szomory *Az isteni kert*et a dekadens világkép és művészetszemlélet felől értékelhető gyűjteményként kívánta prezentálni. A kötet kontextusában a címadó novella az értelmezői attitűdöt kijelölő metaszövegként működik: egyrészt felmutatja, hogy mire számíthat az olvasó – elmélyülésre egy mesterséges paradicsom, *Az isteni kert* kínálta textuális élményben –, másrészt a novella arra is figyelmezteti a befogadót, hogy csak bizonyos interpretációs gyakorlatok teszik lehetővé a szövegek műértő élvezetét. Nem azok, amelyek „elriasztó józansággal" közelítenek a szövegvilághoz, hanem amelyek művészi érdeklődéssel szemlélik az immorális[25] és tabusértő pszichikai állapotok és vágyak megjelenítését, és amelyek felismerik az ismétléssel, halmozással, fokozással terhelt nyelvi kifejezés prózapoétikai jelentőségét.[26]

3.

■ *Az isteni kert*ben a dekadenciára jellemző provokatív határfeszegetés tétje egyrészt a műalkotás autonómiájának, önelvűségének a szélsőséges és célzott kijelentése, másrészt annak a kikísérletezése, hogy miként lehet úgy megérteni és elbeszélni a korrumpált paradicsom élményeit, hogy azok esztétikai tapasztalatokként váljanak befogadhatóvá. Szomory egyik megoldása erre a kettős problémára, hogy a *Les paradis artificiels* mintájára analógiát von a mámor stigmatizált, tiltott formái és a műélvezet között. Mint láttuk, *Az isteni kert* saját magát – és a dekadens irodalmat általában – egy mesterséges mennyországként értelmezi, a következőkben ennek a viszonynak a tükörképére mutatok rá, arra, hogy miként rekonfigurálják a novellák a mesterséges (immorális, groteszk és borzongató) gyönyöröket művészetként.

Az isteni kert legradikálisabb szövegei azok, amelyek maguk is a gyönyörszerzés normaszegő módozatait tematizálják: ilyen a halált homoerotikus viszonyként megjelenítő *Az idegen*, melynek énelbeszélője csak dadogni tud a rajta elhatalmasodó vágy miatt; az alkoholfüggőséget esztétizáló *Rozalinda*, melyben Szomory festő-alteregója a gyászoló férj fájdalmában gyönyörködik; illetve ide sorolható a képzelt és valós gyilkosságokat erotizáló-esztétizáló *A rossz gyönyör* és *Alice, a jó gyilkos* is. Ezek a novellák rendszerint a művészi alkotás önreflexív folyamatát is beleírják a mesterséges gyönyörök (a halálvágy, a nekrofília, a nemi erőszak, a gyilkosság stb.) bonyolult hálózatába. Például a Rozalinda emlékét festményeken keresztül felidéző szereplő az alkoholmérgezésben meghalt nőt is úgy írja le, mint egy kompozícióba beállított modellt;[27] az áldozata nyakát újra és újra átmetsző Alice lelkiállapotára pedig a teremtéssel asszociált „szent ihlet" metafora utal, így a karját ritmikusan mozgató, „virtuóz" gyilkos egy zeneművet vezénylő, átszellemült karmesterhez lesz hasonló, a gyilkosság maga pedig egy műalkotáshoz.[28]

A társművészeteket bevonó párhuzamok tehát ekphrasztikusan keretezik újra a (társadalmi valóságban) visszataszító, bűnös vágyakat és cselekedeteket. A keretes szerkezetű *Mámor* ennél is tovább megy, és az explicitté tett, folyamatában bemutatott alkotói gesztuson (a mesélésen) keresztül hangsúlyozza az ati-

pikus és immorális élmények művészi transzponálhatóságát. A novella egy budapesti kávéházban indul, az itt késő éjjel összegyűlt társaság hallgatja meg Hárfa Viktor „maró zamatokkal teli" párizsi történetét, melyben „egy leány fehér teste […] világít […] oly pazarul és gazdagon, mint a női meztelenség holmi izzó velencei tükörben."[29] A felvezetés után meglepő, hogy a visszaemlékezés a városi gótika és a természetfeletti horror motivikus és műfaji sajátosságait hasznosítja: a történet a klausztrofób és labirintusszerű éjszakai Párizs leírásával kezdődik, ahol „különös árnyékok vetődnek, sajátságos hangok hallatszanak, s mindig úgy tűnik, mintha valaki jönne a nyomunkban. S az ember a torkában érzi a maga törékeny életét, s remegve lesi, vajon a végzete-e az, hogy hirtelen egy zord késszúrást érezzen a lapockái között."[30] A baljóslatú leírás azzal a vallomással folytatódik, hogy Viktor ittasan tart hazafelé, de a mámor ellenére is pontosan jegyzi meg útjának részleteit (Szomory a sivatag és a tenger képeivel jelzi a kábulat hullámzását). A szobájába lépve az énelbeszélőre az otthonosság és az idegenség feldolgozhatatlan, érthetetlen kettősége tör rá („Otthon voltam s mégsem"[31]), mert ágyában egy haldokló idegen fekszik, mellette pedig egy hiányos öltözetű, ismeretlen nő virraszt. A fénylő szemű, fehér bőrű, „hevespirosra festett ajk[ú]"[32] Mártáról kiderül, hogy a szomszédban lakó prostituált, aki Viktorhoz vitte át a hirtelen rosszulléttől sújtott kliensét. A halott férfi – és arcán „a kín és gyönyör megfagyott emlék[e]"[33] – Viktorban undort, bűntudatot és szédítő haragot ébreszt, melyekhez szinte azonnal társul a testi vágy is, és Mártával a holttest mellett lépnek szexuális kapcsolatba. Az itt megszakadó visszaemlékezés teljesen máshova érkezik meg, mint amire az olvasó az erotikus történetet ígérő keret alapján számíthatott: a félelmetes, kísérteties éjszakában (a sötét folyosót halványan megvilágító holdfény és magányos gyertyaláng leírása kétszer is megismétlődik) és a holttest jelenlétében a vörös ajkú Márta a férfiak vágyain és életerején élősködő *femme fatale*, vámpír lesz. A valószerűtlen és felkavaró történet viszont pont azért lesz művészetként elmesélhető, mert a mámoros állapot kiélezett perceptivitása és torzító hatása lehetővé teszi a művészi kódok és párhuzamok alkalmazását – Viktor neve Mary Shelley regényét idézheti fel, a városi gótika Edgar Allan Poe vagy Robert Louis Stevenson munkáit, a vámpírnő pedig számos korabeli irodalmi és képzőművészeti alkotást.

A mámor különböző formái tehát központi jelentőségűek Szomory novellás-kötetében, melyben a mesterséges gyönyörök a dekadens irodalom önelvűségét igazoló poétikai és művészetontológiai érvekként működnek. A mesterséges paradicsomok baudelaire-i fogalma és huysmans-i, dekadens értelmezési hagyománya felől jól látszik, hogy *Az isteni kert* a dekadencia egy jelentős alkotása, melyet ugyan mindeddig kitakart a magyar dekadenciát nemlétezőnek minősítő irodalomtörténeti tradíció, de újraolvasásából kiindulva elkezdhető a századfordulós művészi jelenség rekonstrukciója.

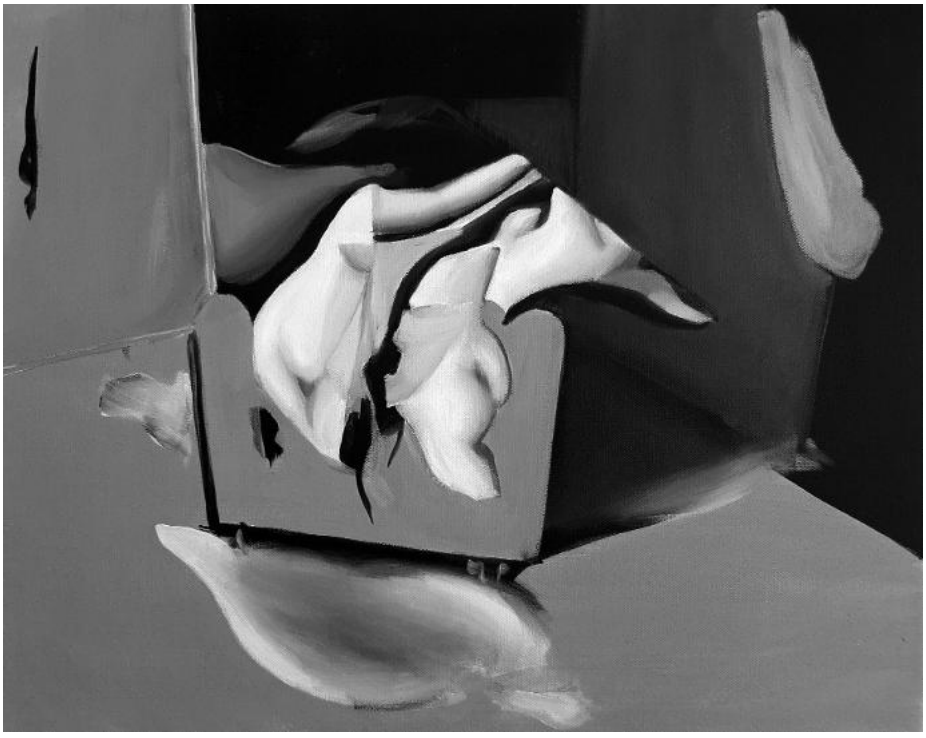
JEGYZETEK

1. „[A] bűneiben nyomorúságos poéta, ez a megkínzott, gyakran hajléktalan, kávéházakban tanyázó, gyakran éhező, absinth-től részeg, a férfikora legnagyobb részét kórházakban töltő ember, mintegy a felhők magaslatán, a szenvedései szentségében, vers-író Jézusként jelenik meg előttünk". Szomory Dezső: *Paul Verlaine*. Új Idők 1896. 5. sz. 109–110.

2. A fénykép Dornac *Nos contemporains chez eux* című sorozatának része, megtekinthető a Bibliothèque nationale de France honlapján https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb470676032 (Utolsó hozzáférés: 2026. szept. 13.)

3. A további változatok írás és pihenés közben ábrázolják a költőt. Vö. https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb47067619f és https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verlaine-par-Dornac.png (Utolsó hozzáférés: 2026. szept. 13.)
4. A tanulmány dekadenciafogalmát korábbi kutatásaimra és a nemzetközi szakirodalom meglátásaira alapozom. Vö. Tőtős Dorottya: *„Itt vagyok minden dolgok végén." – Művészkép egy magyar dekadens regényben (Malonyay Dezső:* Az utolsó*)*. In: Domokos Boglárka-Orsolya – Jakab Júlia – Mitruly Árpád – Tőtős Dorottya (szerk.): *Szemhatár. Fiatal kutatók tanulmányai irodalmi, nyelvi és kulturális jelenségekről*. Egyetemi Műhely Kiadó, Kvár, 2026. 93–116.; Uő: *Delight or Poison. The Emergence of Hungarian Decadence at the End of the 19th Century*. Hungarian Studies Yearbook 2024. 103–123. A nemzetközi dekadenciakutatás friss eredményeinek összefoglalását lásd Jane Desmarais – David Weir (eds.): *The Oxford Handbook of Decadence*. Oxford University Press, New York. 2022. (A továbbiakban Desmarais – Weir 2022.)
5. Charles Baudelaire: *A mesterséges mennyországok*. (Ford. Hárs Ernő, fordítást átd. Takács M. József) Cartaphilus, Bp., 2010. 6., 44., 11.
6. Uo. 200.
7. Joris-Karl Huysmans: *A különc*. (Ford. Kosztolányi Dezső) Kultura Könyvkiadó, Bp. 1921. (A továbbiakban Huysmans 1921.)
8. A francia eredetiben „factice", melynek jelentéskörébe tartozik a színlelt, a művi és a mesterséges is. Joris-Karl Huysmans: *À rebours*. Pour les Cent Bibliophiles, Paris. 1903.
9. Huysmans 1921. 37.
10. Itt nem foglalkozom a kötet fogadtatásának rendkívül izgalmas és tanulságos történetével, de részletesen tárgyalom *Dekadencia a magyar századforduló irodalmában* című doktori disszertációmban.
11. Szomory Dezső: *Az isteni kert*. Nyugat Könyvkiadó Részvénytársaság, Bp. 1910. 3. (A továbbiakban Szomory 1910.)
12. Uo. 1.
13. Uo. 2.
14. Szomory gyakran ad karaktereinek harsányan beszélő neveket: az angol *to revel (in)* ige jelentése 'gyönyörködni (valamiben)'. Ugyanakkor a családnév nem csak az életélvezetre utalhat, mivel írásmódja hasonlít a *reveal* 'felfed' és *revelation* 'kinyilatkoztatás' szavakéhoz, a karakter beavatói szerepére tett utalásként is érthető.
15. Uo. 6.
16. Antoine Watteau előzményszerepéről a dekadens irodalomban lásd: Matthew Potolsky: *The Decadent Republic of Letters. Taste, Politics, and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2013. 100–101. (A továbbiakban Potolsky 2013) A preraffaelita képalkotás dekadens felhasználásáról lásd Kostas Boyiopoulos *The Decadent Short Story. Forms of the Morbid* című tanulmányát itt: Desmarais – Weir 2022. 301–317. Japonizmus (orientalizmus) és dekadencia kapcsolatáról lásd Stefano Evangelista *Japan.* Decadence *and Japonisme* című tanulmányát Uo. 264–282.
17. Szomory: 1910. 6.
18. Uo. 8–9.
19. Összességében lehetetlen definitíven eldönteni, hogy Revelnek sikerült-e meggyőznie a narrátort a polgári szemléletmód radikális alternatívájaként felmutatott identitás létjogosultságáról. Az egyes szám első személyű elbeszélés ugyan múlt idejű, de mivel az elbeszélői pozíció nincs expliciten rögzítve (hogy a narrátor mikor, kinek, milyen céllal mesél), nem lehet felmérni, hogy a párbeszédet kísérő állapotleírások „spontán" reakciók felidézését képezik-e, vagy utólagos reflexió részei – vagyis hogy a narrátor továbbra is a „rendes élet barátja"-e
20. A novellát Vargha Kálmán értelmezte így, meglátása szerint *Az isteni kert*ben „az elvesző illúziót visszasóvárgó szemléletet találjuk". Vargha Kálmán: *A novellista Szomory*. In: Uő: *Álom, szecesszió, valóság. Tanulmányok huszadik századi magyar prózaírókról*. Magvető, Bp., 1973. 9–45., 16.
21. „Így minden lótás-futás nélkül megszerezte magának egy hosszú tengeri út gyors, majdnem pillanatnyi varázsát, a helyváltozásnak azt az örömét, mely valójában csak az emlékezetben van meg, és majdnem soha sincs meg a jelenben abban a pillanatban, mikor történik. […] Különben a mozgást fölöslegesnek tartotta, s úgy gondolkozott, hogy a képzelet könnyen pótolhatja a tények durva valóságát." Huysmans 1921. 22–23.
22. Szomory 1910. 3.
23. „Works are »decadent« not because they realize a doctrine or make use of certain styles and themes but because they move within a recognizable network of canonical books, pervasive influences, recycled stories, erudite commentaries, and shared tastes. Each decadent text

borrows from and expands the network, locating itself by reference to the names or books it evokes and leaving its own contributions behind." Potolsky 2013. 5.
24. Szomory 1910. 4.
25. Szükséges megjegyezni, hogy míg a dekadens szereplők az esztétikai gyönyör forrását gyakran erkölcstelen tettek végrehajtásában, szemlélésében, gondozásában keresik, ezek művészi ábrázolása nem moralitás kérdése, ilyen értelemben tehát a dekadens művész(et) amorális.
26. Vö. „Long descriptive passages that seem to exist for their own sake are typical of Decadent texts and constitute one of the ways that Decadence breaks down or disrupts traditional narrative form." Kirsten MacLeod: *Fictions of British Decadence. High Art, Popular Writing, and the* Fin de Siècle. Palgrave Macmillan, London, 2006. 69.
27. „A padlón feküdt, egy nagy darab vörös selymen, kibomlott hajjal, a holdfényben. Mert nyár volt s a hold sütött s mindent beáztatott ezüsttel. A vonásai elsimultak, elmosódtak. Holmi kerek s tiszta sík volt, megdöbbentő. Egy tóhoz hasonlított. Letérdeltem mellé, vonzódva. De már ekkor meg volt halva." Szomory 1910. 166.
28. „De már ekkor, csontosan és forrón rajt térdelt a mellén, a felborult szék mellett, a padló szőnyegén, mint egy ifjú titán! A tébolya *szent ihletében* a kés még egyre villant, újabb s újabb vérbarázdák nyomán. Az ép helyek ingerelték, elvadították, s beléjök nyisszantva, végiggyalult bennök az él *virtuóz* kanyarintásával. Az izmak, az inak, a hús és szövetek, az egész gége engedett, egészen *halk és zenés szisszenéssel*, mely ez élet végső *csengése* volt." Uo. 28. [Kiemelések tőlem, T. D.]
29. Uo. 156.
30. Uo. 157.
31. Uo. 157–158.
32. Uo. 159.
33. Uo. 160.



HERCZOG NOÉMI

PSZICHEDELIKUS PÁROS: A JÓ SZEXTŐL A JÓ „SZEXED"-IG

Szabó Veronika – Lestyán Attila: *SzexEd Kabaré (szexedukációs kabaré)*

A jó szex alighanem mindenkinek mást jelent, de annyi talán elmondható, hogy beletartozik az önfeledtség, a kontrollvesztés, a mámor. Átadom magam a másiknak, mert bízom benne annyira, hogy egy időre ne legyek teljesen ura önmagamnak. Hatalmas irodalma van annak, hogy miben különbözik a másik érintése attól, amit saját magunk megérintése jelent. Ez összefügg azzal a sokkal nagyobb témával, hogy a másik idegensége sosem számolható fel a maga teljességében. Valószínűleg ezért is tartjuk rendkívülinek e két idegenség egységérzetének euforikus, kegyelmi megtapasztalását, mint a szerelmet vagy a szexet. De nehéz lenne vitatni, hogy egyik sem veszélytelen vállalkozás. A szex: veszélyes dolog.



És persze a szexedukáció feladata sem egyszerű. Talán nem én vagyok az egyetlen, aki kínos emlékeket őriz az iskolai szexuális felvilágosításról. Bár az „őriz" alighanem pontatlan kifejezés: azt hiszem, annyira kínos lehetett, hogy elfojtottam az emlékeimet, mert a kínosság érzésén túl nem találok semmit az agyam hátsó szegletében, ha megpróbálok ott vicces anekdoták után kutatni. Holott szexedukációra szerintem nagyon is szükség van. Bár a mai Magyarországon – mint erre még visszatérünk – korlátozottak a műfaj lehetőségei, hacsak nem avatkozik közbe e cikk megjelenésig a rendszerváltó törvénykezés. Ráadásul a szexuális érintkezés keretei ennél jóval kevésbé szigorúak, ez utóbbi bizonyos feltételek mellett Magyarország

...mi a szexedukációs színház feladata? Élvezetesebbé és kevésbé kínossá tenni az iskolai szexedukációt? Mint cél, ez sem lenne kevés. Mindenesetre mintha ez a műfaj számos ellentmondást hordozna magában...

gon már 12 év fölött engedélyezett. Másrészt, ha sikerülne is egy csapatnak bejutni a magyaroroszági gyerekeket az őket támogatni próbálóktól az elmúlt években oly elkötelezetten, központilag őrző iskolába, önmagában sem könnyű szituáció szexről beszélgetni egymást félig-meddig jól ismerő, szexualitásukkal éppen ismerkedő fiatalokkal. Úgy tűnik, hogy a pornóipar e pillanatban hatékonyabban veszi fel velük a kapcsolatot. Annál zavarba ejtőbb lehet közös, fizikai térben, nem teljesen idegen, de nem is baráti vagy párkapcsolati összetételben csevegni az intimitásról. Ha ezen a ponton az olvasó elbizonytalanodna, hogyan kapcsolódik mindez e lapszám tematikájához, a módosult tudatállapothoz, a türelmét kell kérnem, de a kulcs ezúttal is a színház lesz.

Abban tehát megegyezhetünk, hogy a szexuális felvilágosítás egyszerre elengedhetetlen, és egyszerre lehet kínos és népszerűtlen feladat. Amikor pedig színházi társulatok végzik, bejön még egy veszélyforrás a képbe: a didakszis. Ugyan az ilyesmi megbocsáthatóbb bizonyos műfajok, például mesék esetében: Paulik Móni és Vincze Zsuzsanna *Lili és a bátorság* című fontos tanmeséje, amelyet a szombathelyi Mesebolt Bábszínház is bemutatott, arról nevezetes, hogy kisgyerekeket tanít az úgynevezett bugyiszabályra: arra az alapelvre, hogy intim testrészeikhez mások nem érhetnek hozzá, a szükséges gondozási vagy egészségügyi helyzeteket leszámítva. A szexedukációs színházi előadások többsége azonban nyilván nem az ovisokhoz, hanem az ifjúsági korosztályhoz szól, és az esetleges (biológiai) ismeretterjesztő funkció mellett gyakran egy szellemiséget, az úgynevezett beleegyezés kultúráját is közvetíti serdülők és felnőttek számára. Ilyen volt a NANE Egyesület támogatásával készült híres *Kérsz teát?* című blogposzt és animációsfilm alapján készült 2018-as, akkor és ott történeti értékénél fogva fontos színházi előadás Magyarországon, melynek üzenete virágnyelven körülbelül annyit tesz, hogy ha a barátod nem kér teát, akkor ne főzz neki. De fontos azt is látni, hogy maga a beleegyezés kultúrája sem mentes az ellentmondásoktól. *Túl a beleegyezésen – jó szexről és rossz szexről* című írásában Réz Anna érvel izgalmasan amellett – részben Katherine Angel feminista brit pszichiáter gondolatai mentén –, hogy a szex bonyolultabb ügy, mint a teázás.[1] Bár a belegyezés kultúrája elsősorban a nők biztonsága védelmében született meg, mégis mintha éppen női szempontból vetne fel kérdéseket. Honnan tudná például egy saját szexuális preferenciáit keresgélő, új tapasztalatokat gyűjtő, serdülő nő – előre – eldönteni, hogy adott érintés számára kívánatos lesz-e a jövőben, vagy sem? Kiküszöbölhető-e vagy kiküszöbölendő-e minden negatív tapasztalat a szexből (vagy az életből)? Nem lehet-e, hogy ez így egyúttal a jó szex ellenszere?

És ott van ugyanennek a kérdésnek az esztétikai oldala: mi a szexedukációs színház feladata? Élvezetesebbé és kevésbé kínossá tenni az iskolai szexedukációt? Mint cél, ez sem lenne kevés. Mindenesetre mintha ez a műfaj számos ellentmondást hordozna magában: az eddigiek mellett elsősorban az ismeretterjesztést mint küldetést és a művészet problematizáló, elbizonytalanító, a korábbi konvenciókat megkérdőjelező funkcióját. Ugyanez a kérdés vetődik fel a szexedukációs színházi előadások gyakran alkalmazott konvenciója esetében is. Ezek az előadások ugyanis gyakran interaktívak, azaz szívesen törik meg a fikció andalító világát, és intéznek a színházi nevelésből ismerős formában kérdéseket a közönséghez. Míg azonban a színházi nevelés emancipatorikus irányzata a vitát és így a nyitott kérdéseket támogatja (amikor a kérdésre bármilyen válasz megengedett), addig egy szexedukációs előadás esetében azzal szembesülünk,

hogy nehéz igazán nyitott kérdéseket feltenni, amennyiben előre adott biológiai vagy szemléletbeli tudást szeretnénk közvetíteni.

Lásd például az új-zélandi szerzőpáros, Eleanor Bishop és Karin McCracken *Igen, igen, igen!* (2019) című darabját, melynek első magyar nyelvű bemutatója 2025-ben sajnálatosan egybeesett a (régi) Kolibri Színház utolsó előadásával annak politikai einstandja előtt Budapesten. Ebben a darabban két egyéjszakás együttlétről számolnak be a középiskolás közönségnek, a szóban forgó tinik mindkét esetben az aktus közben vonják vissza beleegyezésüket. Míg azonban az egyik esetben a partner ebben is partnerinek bizonyul – a darab fontos erénye, hogy nemcsak rémisztget, hanem pozitív példát is mutat –, a másik srác észre sem veszi, hogy mi megy végbe a lányban. A régi Kolibriben a csodás Grisnik Petra játszotta az előadást, és mivel végig épített a közönség interakciójára, maga is minduntalan a nézők, azaz saját partnerei beleegyezésére szorult. Hogy ez mennyire nem magától értetődően erőszakmentes folyamat, mutatja Bishop és McCracken következő kérdése: „De ha fölmegyek hozzá a szobájába, azzal arra is igent mondok, hogy lefekszem vele… vagy nem?" – hangzott a színész szájából szelíd hangsúllyal a sugalmazó kérdés, amely tulajdonképpen a választ is magába foglalta. Még ha ez a válasz sokak számára valószínűleg új információt is hordozhat, és legyen mégoly fontos maga az üzenet. Mondhatnám úgy is, hogy vélhetően nem mindenki ért egyet azzal, hogy a válasz esetleg „nem" is lehet. Amikor legalábbis én láttam az előadást, a diákok nyerítve kiabálták be a választ: ők úgy mondták volna, hogy széttrollkodták ezt a [jobb sorsra érdemes] előadást.

Az viszont tény, hogy a hasonló kérdések esetében a didakszis problémájába ütközünk: paradox módon éppen a beleegyezést nem lehetséges sugalmazással elnyerni, a helyzet paradoxona, hogy itt ráadásul a beleegyezés kultúrájába vezetnének be minket. Hiába üt meg színházi értelemben tökéletesen eltalált, nyitott hangot a színész, ha a darab álkérdést ír elő a számára, akkor a színész maga is (szelíd, verbális) erőszakot követ el. Nem akarom ezt túldimenzionálni, nem ez a legrosszabb, ami történhet, de kétségtelenül letolják a tanulságot a torkunkon. Vajon lehetséges egyáltalán komolyan vehető prevenciós munkát végezni a szexualitás témakörében úgy, hogy nem szabunk előre kereteket a nézői válaszokra? Úgy tűnik, hogy némi szemléletváltásra szükség lesz hozzá, mert láttuk, hogy a beleegyezés fontosságáról didaktikus előadást készíteni önmagában paradox helyzet, hiszen így az alkotók éppen azt a nézőjüket nem tekintik felnőtt, önrendelkezésre képes lénynek, akitől egy másik helyzetben mégis ezt az önrendelkezést várják.

Érdekes, hogy a kontroll és a racionalitás felfüggesztése nemcsak a beleegyezés kultúrájában, tehát a szexben, de a posztbrechti színházban is veszélynek számít. A módosult tudatállapotok, mint például az álom, a hipnózis, a narkotikum vagy a transz metaforái Brecht egyes írásaiban egyenesen negatív metaforák. Brecht szívesen alkalmazza ezeket arra a társadalmi értelemben veszélyesnek tételezett állapotra, amikor a néző önfeledten átadja magát valaminek, legyenek azok a „Mázoló" (Hitler) oly magával ragadóan előadott, üzeneteit tekintve mégoly veszélyes beszédei, vagy általában véve az úgynevezett beleérző színjátszás. Brecht szerint az ilyen – illúziószínházi – színészi munka és egy magával ragadó politikai beszéd befogadói oldalról egy tőről fakad. Mindkettő tudat alatt akar hatni és fejt ki Brecht szerint kártékony, társadalmi értelemben altató hatást, még ha klinikai értelemben ilyenkor a néző tudata nyilván nem is „módosul".

Brecht szerint ezek ellen a néző kritikai tudatát kvázi elaltató (akár művészeti, akár művészeten kívüli keretbe ágyazott) esztétikák ellen úgy védekezhetünk, ha időről időre megpróbálunk tudatosan kívül kerülni a látottakon. Ebből következik, hogy a posztbrechti színház már formáján keresztül gyanú tárgyává teszi az önfeledtséget. A legtöbb szexedukációs előadás pedig ugyanebből alapállásból indít és szükségképpen alkalmazza Brecht emancipatorikus eszközeit arra, hogy párbeszédhelyzetbe kerüljön a közönséggel.

Ugyanebből a paradoxonból indul ki a *SzexEd Kabaré* (2024), egy interaktív elemeket is használó szexedukációs színházi előadás, nem utolsósorban mint az címéből is kiderül: kabaré. Pontosan ez utóbbi műfajból következik, hogy sikerül időről időre önfeledtté varázsolnia azt a színházi helyzetet, amiről annyian őrzünk kínos iskolai emlékeket. Stílszerűen-képletesen akár azt is nyugodtan megkérdezhetjük, hogy milyen szert tolnak a Hétpróbás Társulat alapítói, mert a *SzexEd Kabaré*ban Varjú Ágnes csodás jelmezeinek köszönhetően és a kabarétól mint műfajtól sem idegen módon, két kétlábon járó nemi szervként megelevenedve, Vasz és Bina néven kalauzolnak minket a szexualitás útvesztőjében. Szabó Veronika és Lestyán Attila produkciója nem más, mint egy szürreális trip és a nagyon is józan közszolgálat találkozása – ideális esetben nem a boncasztalon, hanem az osztályteremben. A kabaré már ott elkezdődik, ahogy ez a két rajzfilmfigura vagy MC először színre lép. Később cat-walkon vonulnak vagy az 1939-es *Óz* andalító, hollywoodi dallamára éneklik a mesebeli tanulságot. Szerepeik szerint ők két szorongó fiatal, akiknek már hallucinációkba és kabarészínpadokra egyaránt illő színpadi megjelenítése is meglehetősen direkt értelemben utal rá, hogy abban az életkorban vannak, amikor tudatukat alapvetően határozza meg a szexualitás. Alkatukból következően mégsem könnyen teszik meg egymás felé az első lépéseket, az erre tett kísérletek így minduntalan kudarcra ítéltetnek a bohóctréfák ismert dramaturgiája szerint. Többek közt éppen a kabaré és a humor miatt mégsem válik szánalmassá ennek a két embernek az egymás igényeit óvatosan letapogató példaszerű ismerkedése. Velük nevetünk a vállaltan sérülékeny, a zavart sem leplező, intim helyzeteken. Legintimebb kettősük pedig ebben a túlszexualizált és túlverbalizált légkörben éppen az lesz, amikor nem próbálnak meg lefeküdni egymással, hanem közösen olvasnak egy kis Arisztotelészt.

Egészen odáig azonban a félénk kettős afféle posztbrechti színházként kéri újra meg újra a nézők tanácsát arról, hogyan közeledhetnének a másikhoz? Mindeközben sikerrel kerülik ki az álkérdéseket: amiről határozott véleménnyel rendelkeznek, arról egész egyszerűen nem nyitnak vitát. Van persze ennek az előadásnak is világos tudásmegosztó célja, ami például a biológiai ismereteket vagy a lehetséges felmerülő szemléleti kérdéskörök-szempontok ismertetését illeti, de anélkül, hogy a páros tagjai ezekben a kérdésekben állást foglalnának. Ennek némiképp ellentmondva, a produkció formátumát mégiscsak áthatja valamiféle, a verbalitásba vetett hit. Azaz a *SzexEd* formáján keresztül kétségtelenül azt üzeni, hogy jó dolog ugyan a kontroll felfüggesztése a szexben, ha a felek erre vágynak, de érdemes nemcsak magát a partnert, hanem a számukra érvényes szabályokat is újra meg újra lefektetni.

Ezt tanítják már azzal is, hogy a Hétpróbás Társulat előadásainak elején a színház szabályait is szokás újraalkotni. Azaz nemcsak a szex (többnyire kimondatlan) szabályairól esik szó, de az adott színházi helyzet szabályairól is. Azzal kezdik, hogy bármikor ki szabad menni és vissza szabad jönni (az egyébként

rögzített nézőtérre). Kérik, hogy minden, amit megfogalmazunk a szexről, az maradjon köztünk. Ugyanígy, minden érzésünk valid, és bármire mondhatunk nemet. A beleegyezés kultúrája tehát akkor is alap a *SzexEd*ben, ha erről külön nem esik szó. De az alkotók új szabályokat ismertetnek a színházi helyzetre, miközben tőlünk szexuális tanácsokat kérnek, egymással és velünk is végig egyeztetnek, mintha azt mondanák, tényleg nevetséges dolog folyton kérdezgetni a másikat szex közben, ahogy a demokrácia is fölvet kérdéseket, csakhogy egyelőre nem találtak fel ennél jobbat.

Fontos, hogy ezzel párhuzamosan a *SzexEd* (dramaturgiai és vizuális értelemben) kabarészínházi nyelve, a revü- és a kabaréesztétika – ezen belül egy pszichedelikus-komikus színház nyelv – mégis eléri, hogy ne kizárólag veszélyzónaként detektáljuk a szexet, még ha ez nem is áll olyan távol attól az államtól, amelyben az előadás létrejött. És itt érkezünk meg e tematikus szám fókuszáig. Mert azt hiszem, az a kulcs, hogy Vasz és Bina nemcsak az apollóni (leegyszerűsítve mondjuk, hogy letisztult, racionális) pólust képviseli Nietzsche ismert tipológiájából, bár kétségtelenül ott van bennük ez is: de megjelenésükben emellett ott a dionüszoszi. Azaz, a *SzexEd*ben egyszerre van valami polgárpukkasztó, ha a vizualitást vesszük, és valami végtelenül polgári és konform, ha az üzenetet. Ez a kétségtelen ellentmondás pedig csak azért nem feszíti szét az előadást, azért nincs hazugságszaga, mert van ott még valami, amiről eddig nem esett (elég) szó.

Tudniillik nem beszéltünk még részletesebben a kontextusról; bár utaltam rá, hogy a *SzexEd Kabaré* egy hazájában veszélyesnek bélyegzett vállalkozás. Magyarországon egy homályosan megfogalmazott, 2021-es törvény következtében ugyanis számos akadály hárult az elmúlt években azok elé, akik szexedukációval akartak foglalkozni, pláne külsősként, iskolákban. A *SzexEd* alkotói is tilosban jártak, amikor leleményesen játszották ki a gyerekellenes törvénykezést bátor tanárok és igazgatók együttműködésével, számos magyar fiatalhoz és kevésbé fiatalhoz juttatva el ezt a fergeteges humorú, gyöngéd előadást. Melynek visszafogott, polgári üzenete arról, hogy figyeljünk oda egymásra, a verbalitás, a racionalitás és a kontroll iránti színházi hódolata, kvázi a konformitás iránti vonzalma, úgy tűnik, művészeti-pedagógiai ellenállásnak minősült egy olyan korban és térben, ahol az állam törvénnyel óvta az ifjúságot a hasonló „betolakodóktól". Nem mellesleg ugyanaz az állam, amelyben ezzel párhuzamosan összeomlott a gyerekvédelmi rendszer. Vagyis nagyon úgy tűnik, hogy az elmúlt években Magyarországon az élet annyira szürreálissá vált, hogy amennyiben a színház ezt ellenpontozni kívánta, kénytelen volt némi józanságot erőltetni magára. „Hiszen – mint Kricsfalusi Beatrix írja – a *SzexEd* nézője olyan, még a konzervatív fül számára sem különösebben felforgató vélekedéseket vihet haza magával, mint például: »a szex szerintem annyi, hogy két ember egymásra figyelve megpróbál örömet szerezni egymásnak«."[2]

És hogy mit jelent a *SzexEd Kabaré* keletkezésének kontextusában Vasz és Bina, a két filozófiakedvelő nemi szerv? Kik ők: stand-uposok, színészek, performerek, pedagógusok, drámatanárok, szexterapeuták, influenszerek, az ifjúság megrontói, hipnotizőrök és/vagy giccshatáron bátran táncoló agitátorok? Míg Brecht színházfelfogásában a módosult tudatállapothoz kapcsolódó metaforák a fasizmus elleni küzdelem elégtelen, eszképista és passzivitást elidéző módozataihoz kapcsolódnak, addig itt az előadás posztfasiszta kontextusában paradox módon ennek a kontrollt és a racionalitást brechti szellemben éltető színháznak

már egy pszichedelikus szimbolika is része lesz. Vasz és Bina egy tantermi színházi előadás szereplőiként egyszerre közvetítik (pl. interaktív eszközökkel) a beleegyezés kultúráját, miközben a pszichedelikus látvány, a kabaré mint műfaj hozzásegíti őket ahhoz, hogy ezt ne didaktikusan tegyék. Az előadás posztfasiszta kontextusa pedig ahhoz, hogy kritikai (antifasiszta) szimbólumokká váljanak. Szabó Veronika és Lestyán Attila a hippikorszak esztétikáját és politikáját viszi tovább, amennyiben a szexualizált-pszichedelikus látvány a tanteremben rendszerellenes kontextusba kerül. Vasz és Bina pszichedelikus párosa az előadás születése pillanatában a fennálló rend felől botrányos, sőt veszélyes, de ők a béke ártatlan jelszavait hirdetik.

JEGYZETEK

1. Réz Anna: *Túl a beleegyezésen – jó szexről és rossz szexről*. Elle 2021. szeptember
2. Kricsfalusi Beatrix laudációja a SzexEd Kabaréról. In: *Halász Péter-díj, ötödször: 2022–2023 és 2024–2025*. szinhaz.net 2026. 05. 28. https://szinhaz.net/2026/05/28/halasz-peter-dij-otodszor-2022-2023-es-2024-2025/ (Utolsó letöltés: 2026. szeptember 15.)



STENSZKY CECÍLIA

LAODAMEIA

„Szomjazó, bomlasztó gyönyörűség jövel!
Az tudja, mi a test, aki árnyat ölel.”
VAS ISTVÁN: Húsvéti ének a testről

■ Valahol messze, messze a Trák-tengerben van egy sziget: Kherszonészosz. Ma Gallipolinak hívják. A sziget keleti peremén, a tenger fölé nyúló sziklán a mai napig áll egy hatalmas szilfa, melynek lombkoronája szétterül az égbolton, mint valami füstfelhő. Tövében egy sír és egy kis szentély van. A szilfa időről időre elszárad: amikor a legfelső ágai megpillantják Ilion füstölgő romjait, a valaha dicsőséges, bevehetetlen, mégis egyetlen éjszaka alatt porrá zúzott Trójáját, ágai dühükben leszáradnak, és a fa néhány év után kidől: a gyökerei vérben áznak. A sírban nyugvó harcos haló porában is hat a sírjára ültetett fára: a harcból való kimaradás tehetetlen haragjának ereje szárítja le a szilfát újra és újra.

A fa azonban minden évben kisarjad, és a kidőlt fa gyökereiből néhány évtized vagy évszázad múltán újra kihajt a husáng, reménykedve, magasba törően. Egy rettenthetetlen hőst őriz a fa a gyökerei közt: Próteszilaoszt, az első akháj harcost, aki Agamemnón irdatlan seregéből Trója homokjára tette a lábát.

„Milyen bort adtak a föld fiának
a kegyetlen istenek,
hogy attól örökre részeg
s szenved, mig a sírba száll?
hogy él, ahol élni bánat
és küzködik és szeret,
ahol bűn lenni merésznek
ahol szeretni halál?
hogy tudva is űzi lázát
végzete torka felé
és kergeti azt ami messze
s elereszti ami közel;
elhagyja nyugalmas házát
és mind ki őt szereté
s csak akkor látja, ha veszve,
hogy boldogsága vesz el?
Bolond akarás a férfi bora,
a nő bora bús szerelme,
sajtolva kínnal a fürtből,
amelynek vágy a neve.”

Próteszilaosz, mióta az eszét tudta, mindig is az elsőségre vágyott. Philaké szemtelenül fiatal királya, amikor a pajtásaival játszott gyerekkorában, minden

egyes alkalommal vérre menő küzdelmet érzett: őneki kellett győznie mindenáron. Ha valami meglepő fordulat folytán nem ő volt a legerősebb, legügyesebb, akkor gyerekesen őrjöngött – és erre a tombolásra senki sem vágyott. Úgyhogy játszópajtásai engedtek neki, annál is inkább, mert ő volt a leendő király. Ki legyen az első, ha nem ő?

Máskülönben szeretetreméltó királlyá vált Próteszilaosz, ettől a jelentéktelennek tűnő gőgjétől eltekintve figyelmes uralkodó volt. Philaké vidékének pásztornépe alapvetően szerette őt. Fiatal feleségét történetünk kezdete előtt nemrég vezette Aphrodité szentélyébe, és Laodameia teljes szerelemmel csüggött férjén, és viszont: a mézeshetekbe belefeledkeztek, hosszúnak, végtelenül hosszúnak tűnő időre. Mennyire is? Egy emberöltőnek tűnt, de mindössze négy nap volt. Négy elmondthatatlanul édes nap után a mükénéi követ zökkentette ki őket a mennyei idillből: váratlan, kegyetlen hírt kapott minden király Hellász földjén. Meneláosz azt izente: háborút indítanak Trója ellen, a vendégbarátságot meggyalázó Párisz és a neki menedéket adó Priamosz ellen.

Minden akháj. Minden hellén. Az utolsó vérig. Emlékezzetek, mert megesküdtetek. Auliszba. Most.

– Indulunk a háborúba, a harcba, indulunk, és győzni fogunk! – rikkantotta a hírre Próteszilaosz, kibontakozva a felesége riadó szorításából – megyünk Trójába, megyünk mind, és jaj nekik, akik elrabolták Meneláosz király feleségét, a szép Helénát! Valóban megígértük Meneláosznak, hát nosza! Vesszen Párisz, vesszen Priamosz, vesszen mind az egész velejéig rothadt Trák Birodalom! Visszahozzuk Helénét, a világ második legszebb asszonyát (utánad, kedvesem, természetesen). Mi vagyunk a világ urai, és én leszek az első, aki az íját felemeli!

Laodameia elsápadt, és miután férje felvillanyozva kiviharzott, Aphrodité úrnő oltárához ment áldozni zsenge bárányt. De oda aztán mehetett! Hamar rájött, hogy még az istenek is oldalt választottak, és az emberek puszta játékszerek nekik: Aphrodité oltáráról sűrűn folyt széjjel a levágott bárány vére, és a tűz sehogyan sem akart meggyulladni. Laodameia szíve hideggé vált, és tétován odalépett a fegyverek között szemlélődve válogató férjéhez.

– Ne menj a háborúba, kedvesem! Meglesznek nélküled is! És különben is, még csak négy napja vagyunk házasok! Ki tudja, meddig tart ez az ostrom. Hát meddig nélkülözzön téged a nép? Talán az asszonyok vezessék a görög városokat, míg ti a csatatéren játszotok? Nem mondom, elvezetjük, de...

Próteszilaosz megütődve ránézett, majd elnevette magát.

– Lehetetlenséget kívánsz, Laodameiám – mondta kedvesen –. Hűséget fogadtunk Meneláosznak, úgyhogy menni kell, ha tetszik, ha nem. Nekem tetszik – hiszen mi dicsőbb a férfinak, mint a háború? Én leszek az első, aki a harcba bocsátkozik, az én lábam fog elsőként Trója földjére lépni, és én leszek az első, aki megkezdi a véres viadalt, még ha tíz évig is fog majd tartani! – kiáltotta vidoran, kedvenc kardjával suhintott, majd kiszökkent az ajtón. A küszöbön – megbotlott. Laodameia megdermedve állt, és magában átkozódott. „És nekem, nekem talán nem fogadott hűséget? Hogy gebedne meg az összes harci vágytól lázas férfi, hogy kapna ágyat nyomó betegséget mind, amíg el nem párolog belőlük a tettvágy! Éppen most bírtak egy háborút kirobbantani! Nem bírt volna várni egy napot, egy hónapot, egy évet, egy évszázadot, nem bírt volna várni egy örökkévalóságot?"

Próteszilaosz azonban ragyogott, hozzá sem lehetett szólni. Összehívta és felkészítette az embereit, intézkedett, pakoltatott, az egész palota vidáman nyüzsgött, mint egy hangyaboly. Az a néhány hét már háborúra készülés volt, és

Laodameia szemei minden reggel szokatlanul dagadtak voltak. A kikötőben, mielőtt a pallóra lépett volna, hogy elfoglalja helyét mint kapitány, a király hosszú csókot adott asszonyának, és Laodameia a csók erejével már majdnem visszahúzta férjét a hajó deszkáiról a görög földre. Próteszilaosz azonban erőt vett magán, és gyengéden lefejtette magáról Laodameia ölelő karjait.

– Zeusz és Pallasz Athéné legyenek veled, vigyázzanak rád, míg idehaza vezeted a várost és a vidéket helyettem! Tudom, hogy jól fogod csinálni. De ne aggódj, hazajövünk, Meneláosz szerint már mire a fákról lehullanak a levelek, nemsokára fényesen és győztesen, hazatérünk! – mondta, és megsimította a felesége arcát. Laodameia torkát maró keserűség szorította össze. Az összes isten ott fog sürgölődni Trója falainál, nem marad senki, aki az otthon maradottakra figyeljen, hacsak nem Hesztia, a házi tűzhely őrzője, akihez elvileg minden asszonynak hasonlítania kéne. De ki kér Hesztiából, ha Aphrodité úrnő öltözteti a világot minden éjjel és minden reggel? Eddig legalábbis így volt.

Azon a ragyogó hajnalon Próteszilaosz flottája kifutott a Philakéból és a környékéről összetoborzott fiatalemberekkel. A negyvenhajónyi csillogó szemű fiatalembernek csak a töredéke tért haza, öregemberként, Trója üszkös falai alól mindössze tíz, évszázadnyinak tűnő év múlva.

Laodameia tartotta magát, míg a hajók el nem indultak Auliszba, ahol Agamemnón összegyűjtötte minden idők leghatalmasabb hadi flottáját. Amikor a kikötőben állt, és a nyaka megnyúlt, ahogy nézett a férje hajóflottája után, még akkor sem futotta el a szemét a könny, de a szolgálója, aki látta úrnője visszaforduló arcát, aznap semmit nem mert szólni hozzá, és a falak elsápadtak, látva úrnőjük merev tekintetét. A felhőtlen kék égből, a palota ragyogó, még befejezetlen falaiból, a szolgák jókedvéből, az üres nászágyból Aphrodité kacagott rá gúnyosan:

– Látod, Laodameia, szép a szerelem, erős a szerelem, a föld legerősebb mérge ez: még a te férjed is a világ legszebb asszonyáért küzd, és elfelejtett téged harci lázában!

Laodameia, mint aki megdermedt a jeges őszi szélben, nem tudott tenni egyebet: csak várt, várakozott némán, abba a tátongó hiányba fordulva, amely űrt a férje távozása hagyott. A királynő nem foglalkozott a közügyekkel még annyit se, mint eddig. A hálószobájába zárkózott, és minden reggel, minden délben és főként minden este epekedve vágyódott a férje után, némán könyörgött az istenekhez, de főleg Aphroditéhoz. Tudta ő, hogy mitől érzi magát ennyire nyomorultul, mint még soha: nemcsak a férje ölelése hiányzott neki – bár az is égette, mint a tűz. De emésztette az aggodalom is, mert ismerte Próteszilaoszt, és az ő mélységes, legyőzhetetlenül erős vágyát, hogy mindig mindenben ő legyen az első.

Vak játékszerei vagyunk az isteneknek mind! A jóslatról ő sem tudott.

Agamemnón ezalatt összegyűjtötte Auliszban a sereget, és Próteszilaosz a negyven hajójával az elsők között volt. Mire összegyűltek egész Hellászból, majd' ezerkétszáz hajó horgonyzott Aulisz tágas öblében. A legénység várt. A hajók aztán – hosszú, kibírhatatlanul hosszú idő és egy véres, jelentékeny áldozat után jött meg a szél – elindultak a soktornyú, a legyőzhetetlen, a dicsőséges Ilion felé, amelyet porrá kívántak zúzni.

Próteszilaosznak minden idegszála a széllel sikló hajón volt, mely röpítette őket, és a leendő dicsőséges csatamezőn. Úgy állt a hajó orrában, mint valami fél-

isten, haja lobogott, szemében a dicsőség tüze égett. Legénysége ugyanúgy felajzott volt, mint ő maga, és csakhamar a rettenetes sereg élére siklottak, hogy befogják a legkisebb szellőt is. Próteszilaosz és emberei alig aludtak, egymást váltották a fedélzeten és a kormánynál, az evezősök félig aludtak, úgy eveztek. Eveztek és aludtak, eveztek és ettek, eveztek és eveztek. Trójába indulnak háborúba!

Hogy tudta-e Próteszilaosz, mit mond a jóslat? Annyiszor megkérdezték már a cumaei sibyllát a görögök a háborúról, hogy a legtöbben már szinte követni sem tudták, kinek mit ígért és mit mondott a jósnő – amúgy is rébuszokban beszélt minden jóslat. Thetisz azonban, félig istennőként, figyelmeztette a fiát, Akhilleuszt; és Odüsszeusz is jókor volt jó helyen: nyilván hallott a Trója első harcosának jóslatáról; s Meneláosz és Agamemnón, a kiváltságos, a rettegett Átreidák természetesen tudtak róla. Próteszilaoszt nem figyelmeztette senki arra, hogy mit mondott a sibylla – egyébként az is kétséges, hogy hallgatott volna-e rá. Pedig jó lett volna tudnia: hogy a legelső görög hős, aki Trója homokjába lép, ő lesz a háború első áldozata is.

Próteszilaosz nem foglalkozott semmiféle szófia beszéddel, csak állt a kormányos mellett, és kémlelte a láthatárt: mikor tűnnek már fel Frígia átkozott partjai? Hajója úgy szállt a hátszéllel, hogy úgy érezte, mintha egyhelyben topognának. Pedig hajó még nem hasította sebesebben az Égei-tengert, mint a fiatal philakéi király vezérhajója.

És elérkezett a nap. Végtelennek tűnő hetek után a vakító kék tengerből, a rózsás ujjú hajnal ellenfényében kiemelkedtek Trója égig érő, csillogó tornyai. Azon a fényes reggelen, alig egy évvel a háború megizenését követően, Próteszilaosz vezérhajója elérte végre Trója partjait. A hajó kikötött, a fiatal király csónakba szállt, és amint a csónak partot ért – türelmetlenségében, még szinte ki se értek a vízből, a partra ugrott. Utána rögtön dobbantak a homokos kavicsban a legénység sarui is. Igen! Ő, egyedül ő lett az első minden görög közül! Hát hol van még a távolban az isteni hős Akhilleusz, a leleményes Odüsszeusz, a harcban erős hangú Diomédész, s hol van még Agamemnón, a seregek ura? Még a hajójuk vitorlája sem látszik, és Próteszilaosz már Trója bevehetetlen falait vizslatja!

Vizsgálhatta, az ám, de nem sokáig.

Egy alak állt ki a bástya ormára feketén, rettenetes termetű, daliás alak, a trójai királynak, Priamosznak fia: Hektór. De nemcsak állt, hanem íjat is tartott a kezében; és nemcsak tartotta, de íját megfeszítette, egyenesen a fiatal Próteszilaoszra célozva vele. A húr megpendült, s mint valami ragadozómadár, sebesen zuhant, és hegyén ült a halál. Próteszilaosz, arcában a nyílvesszővel, a földre bukott.

Vérét lassan beitta a trójai homokos kavics.

Laodameia otthon volt, amikor a Podargésznek, férje testvérének a követe megérkezett. Egy hang nélkül hallgatta, ahogyan a hírnök hosszan elbeszélte, mi történt, arcizma nem rezdült, és a követ megállapította, kivételesen erős asszony lehet ez a királynő, ha férje hősi és kétségkívül tragikus halálának hírét ilyen nyugalommal fogadja.

Laodameia hallotta a szavakat, és a rezzenetlen arcizmok mögött halálosan fekete gyász kélt, melynek csírái már a hadüzenet óta beköltöztek szívébe. A szavak ebbe a fájdalmas, sötétlő homályba vesztek. Hogy a hajó meg a szél. Meg a partra

lépés. Meg a jóslat. Hektór, a gyalázatos. Nyílvessző. Áldozat. Szilfa. Szentély. Dicsőség. Háború. Győzelem. Laodameia mindezt már rég nem hallotta.

Füle zúgni kezdett, és az egész testét zsibbadás járta át. Mire vágyik egy nő, magasságos istenek! Csak ne lenne senki emberfia bábu a kezükben... ő csupán a férje ölelő karját akarta, meleg bőrét érinteni, a mosolyát meg a csillogó szemeit. Egyszerű asszonyi életet, a fene egye meg, Hesztia tüzét. Négy nap jutott nekik egy emberi házasságból. Négy gyönyörű, éveknek is beillő nap. Négy átkozott nap, ami után nem tud többé ugyanolyan lenni az élet, mint korábban volt. Hát olyan nagy kérés, istenek, hogy adjatok némi hétköznapi boldogságot? Hogyan lehettek ilyen embertelenek, ilyen istentelenek? Hogyan lehetett Próteszilaosz ilyen idióta, hogy itt hagyja a négy napja feleségül vett asszonyát? Mert háborúba kell menni, embert ölni, vadidegen férfiak becsületéért?

Mikor a követ távozott, Laodameia lassan letépte magáról a haját díszítő szalagokat, a ruhája díszeit, módszeresen és látványosan megszaggatta a ruháját és a haját. Az udvar népe borzadva nézte a fiatal királynét, aki ugyan úgy gyászol, ahogy gyászolni illik, mégis van benne valami nem emberi.

Laodameia napokig nem evett, alig ivott, még csak nem is mosdott. Bárcsak visszajönne, s végre megmondhatná neki a magáét! Bárcsak ordítanának egymással még egyetlenegyszer az életben! Még arra sem jutott idejük, hogy kiábránduljanak egymásból, és már soha nem adatik meg nekik, hogy egymás idegeire menjenek, mint az egyszerű halandóknak, akik nem az istenek játékszerének születtek.

Kihez forduljon, mely isten vagy istennő volna hajlandó segíteni? Hogyan kaphatná vissza a férjét? Nem bírja ki nélküle ezt az életet. Minden a hiányától ordít, még a palota kockakövei is, amelyet Próteszilaosz sarus lábai tapostak, és amelyet most már sohasem fog befejezni. Ki tudná kikönyörögni őt Hádésztől? Aphrodité? A céda, aki Páriszt felbujtotta? Lehetetlen. Hesztia, a házi tűzhely úrnője, aki a békességet szereti, és mindenből kimarad? Dehogy, dehogy. Vagy talán Athéné, Zeusz kedvenc lánya, a gyémántkeménységű harcos asszony? Nem foglalkozik ő halandókkal, neki a héroszok a kedvencei, különösen a férfiak. Megvan: Perszephonéhoz fog fohászkodni, az alvilág úrnőjéhez, aki ugyanúgy ismeri a vágyakozást és a gyászt, mint ő, akinek anyja, Démétér csaknem elpusztította egyszer a világot. Perszephoné úrnő érti a kétségbeesést és a sötétséget és a halált, hiszen az veszi körül, ura és lakhelye: Hádész.

Megéri vajon paktumot kötni az alvilággal?

Laodameia aznap éjfélkor felkelt nyugtalan forgolódásából. Döntésre jutott. Fogott egy fekete kisbárányt, amely még nem szopott az anyja tején kívül mást. Hóna alá csapta, Próteszilaosz kedvenc tőrével együtt, amely történetesen otthon maradt, és elvitte a gyámoltalanul bégető jószágot Perszephoné oltárához. Ott a királynő minden erejét összeszedte, s az éjszaka sötétjében a fekete báránynak vérét vette, a vért egy tálba eresztette, majd mécsest gyújtott, letette. És akkor megvágta a saját hókarját, a piros vére belecsorgott a fekete bárány vérébe, s ott elvegyült: fémes szagáról a csatamezők jutottak eszébe, a férje holtteste, a friss halottak, az alvilág homálya. Végül visszatért a palotába, letette a tál vért a szobája sarkába, és várt, és várt, és várt az éjszakában.

Perszephoné úrnő meghallgatja néha az élők gyászát.

Ahogy a királyné letette a mécsest a kisasztalra, a szeme sarkából látta, hogy valami mozdul a sarokban. Egy árny? A vérre érkezik talán? De kinek az árnya jött el? Igen, egy árny, de erősebb annál; mintha színes lenne, mégis halovány. Laodameia szíve hevesen dobogni kezdett, de mellkasában a félelmet letaglózta a szerelem. Próteszilaosz, te vagy az? Tényleg te vagy? Felengedett volna téged a rettenetes Hádész és a gránátalma-szépségű Perszephoneia? Te vagy az, édesem, visszajöttél hozzám?

A királynő, ha nem is hitt a szemének, a lelke remélni akart: hogy lássa és érezze még csak egyszer az életben a szerelmét. Bármit odaadna érte. Mindent odaadna érte. A mécses sercegett, és lángja mintha egyenesen bevilágított volna az alvilág mélyére. Akkor a lobogó lángot egyetlen erős fuvallat elfújta.

Próteszilaosz árnya közelebb jött, és belekóstolt a vérbe. Teste lassan, nagyon lassan megtelt élettel; ha nem lett volna a csúnya fekete seb a homlokán, ha nem olyan kongó a hangja, azt hinnők, maga jött vissza. Laodameiának nem kellett a homállyal borított, egykor gyönyörű szemekbe pillantania, mert csillagtalan éj volt. A kettős vértől életre kelt árny fekete száját három szó hagyta el.

– Három órára jöttem.

És az árny testet öltött a fiatalasszony szeme láttára; és Laodameia közelebb lépett. Amint megérezte a férje izzadtságának végtelenül ismerős, szinte állati szagát, a királynőben a borzadály egyszerre átalakult lassú ízű vággyá és őrjöngő örömmé.

– Mit bánom én, hogy csak egyetlen órára is, vagy háromra: végre mégis visszatértél! Soha nem szerettem még így, mint most téged. Ó, a világon még soha senki nem szeretett így, mint most mi! – suttogta a lány a vágytól reszketve, és közelebb lépett. Hogy ebbe az illatba idegen szagok is keveredtek? Nem számít. A királyné habozás nélkül átölelte a férje árnyának hideg testét, és megcsókolta. Nem hallotta többé a tűz sercegését, a fekete bárány vérének lassú csöppenését a tálból a földre. Csak a férje jeges ajkát melegítette fel saját vérével, csak ölének tüzét hűtötte le a férje hűvös érintésével.

És ölelték egymást hajnalig.

Élő a holttal, halott az elevennel, nő a férfival, férj a feleséggel, fiatal test a fiatal testtel, holt az élővel, eleven a holttal, férfi a nővel, hideg a forróval, fenti a lentivel, élő az élővel, holt a holttal… *„Szomjazó, bomlasztó gyönyörűség jövel! / Az tudja, mi a test, aki árnyat ölel.”*

Hajnalban a szolgáló, akinek rendesen az lett volna a dolga, hogy felébressze reggelivel Laodameiát, sikoltozva rohant oda az öreg királyhoz, Iphikloszhoz.

– Uram, uram, keljen, jöjjön! Nagy baj történt az úrnővel, vörös lett a nászi szoba! Az asszonyom vérben fekszik, asszonyomra árny telepszik! Asszonyomért eljött végül Perszephoné úrnőnk mégis, asszonyomat elragadta az alvilág árnya reggel! Láttam én az árnyat, uram, és Hádésznak lélektépő hidege is körülfogott!

És Iphiklosz, az öreg király futott, s borzadva torpant meg menye szobájának küszöbén, a széttört reggeli edény cserepein. Laodameia valóban nem kelt föl: ott feküdt az ágyban, fekete gyászköntösét ragacsosan borította a vér, s az egész szobában érződött az a sikamlós, fémes szag. És egy árny, kinek arca a hajdani fiához oly hasonló volt, siklott ki a királynő karjai közül, és tűnt tova a hajnali fénnyel, az öreg király iszonyodó szeme láttára. Laodameia teste ott maradt az ágyon, lelke pedig követte férjét az alvilág árnyai közé, oda, ahol nincs már sze-

relem, nincs emlékezés, nincs ölelés soha többé, csak az aszfodéloszmezők illattalan, mozdulatlan árnyai.

„Bolond akarás a férfi bora,
a nő bora bús szerelme,
sajtolva kínnal a fürtből,
amelynek vágy a neve,
a sors buta lába gázol a
végzet kádjában ütemre
és ömlik a vérző fürtből
a bor vérszínü leve.
És mint akit ért kígyómarás,
számára fü nem terem:
a férfi bora bolond akarás
a nő bora bús szerelem.”

(Babits Mihály: *Laodameia*)



VISKY ÁBEL

A PSZICHODRAMATIKUS KATARZIS GYÖKEREI ÉS JELLEMZŐI



Jacob Levy Moreno, a pszichodráma csoportterápiás módszer megalkotója szeretett végletesen fogalmazni. „Vannak eksztázisban fogant pszichodrámajátékok, és vannak olyanok, amelyeknek soha nem kellett volna megtörténniük”[1] – írja a *Who Shall Survive?* című, 1934-ben publikált programadó kötetében. Kijelentése pontosan közvetíti azt a szenvedélyt, amellyel páciensei fizikai és lelki valóságát igyekezett a spontaneitás és képzelet erejével felszabadítani a különféle, béklyóként rájuk nehezedő korlátok alól. Hitt abban, hogy a terápiás alkalmak akkor tudnak valódi hatékonysággal működni, ha a folyamat során a részvevők egyfajta tudatmódosult állapotba kerülnek. Ennek eredőjét viszont nem a valóságtól való elszakadásban, hanem éppen a valóság mélyrétegeivel való bátor szembenézésben látta. Páciensei egészségének helyreállítását az élet minden területére kiterjedő katarzisként határozta meg.

„Egy olyan médiumot kellett találnunk, amelyen keresztül helyreállítható az egyensúlyvesztett állapot, a legvalósághűbb módon, de mégis a hétköznapi valóságon kívül. Egy médiumot, amely a szellemi belátást és a testi katarzist egyaránt tartalmazza; egy médiumot, ami a cselekvés szintjén és a beszéd szintjén egyaránt lehetővé teszi a katarzist; egy médiumot, ami nemcsak az individuumon belül teszi lehetővé a katarzist, de egymással kapcsolatban álló személyek között is; egy médiumot, ami katarzis tárgyává teszi a fantáziákat, és a valóságon túli

A pszichodráma biztonságos közegében kimondhatóvá és megcselekedhetővé válnak azok a feszültséggel teli belső tartalmak, amelyek a hétköznapi életben nem kapnak teret a kifejezésre.

szerepeket és kapcsolatokat is. Mindezen problémákra, és sok egyébre is, választ találtunk az ember kreatív szellemének egyik legősibb találmányában – a drámában."[2] Moreno tehát a pszichodramatikus formát a drámából, azaz a dramatikus jelenetből eredezteti. Koncepciója szerint a pszichodráma alkalom során a csoporttagok egy vezető segítségével olyan alapélményeket idéznek meg és állítanak színpadra, amelyek meghatározó szerepet játszhattak érzelmi elakadásaik kialakulásában. A cél ugyanakkor soha nem az események objektív rekonstrukciója volt, hanem sokkal inkább a szubjektív tapasztalat minél átélhetőbb megjelenítése, majd átformálása olyan módon, hogy az a csoporttagok egészséges működésmódját segítse.

Nem véletlen, hogy Moreno fent idézett gondolatmenetében néhány mondaton belül négyszer is előfordul a katarzis szó. Elméletének centrumában ugyanis az Arisztotelész által bevezetett fogalom áll, egyszerre építve a görög filozófus meghatározására, és a hagyományos vallási rituálék lelki megtisztulást célzó hagyományára is.[3] A két alapvető inspirációs forrás közül az előbbi elsődlegesen a drámai előadás nézője, befogadója szempontjából értelmezi a katarzis fogalmát, míg utóbbi az előadóban lezajló átlényegülésre és lelki megtisztulásra fókuszál. Tanulmányomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a kultúrtörténet ezen központi fogalmának milyen értelmezési lehetőségei vannak, és ezen értelmezések hogyan tükröződnek vissza a pszichodráma elméletében.

A *Poétika* talán legtöbbet idézett mondata sokféle interpretációs lehetőséggel bír: „A tragédia kiváló, teljes, és bizonyos nagysággal rendelkező cselekvés utánzása, amely részvét és félelem útján az ilyen indulatok *katharsziszát* viszi végbe."[4] Kérdés, hogy pontosan hogyan is zajlik ez a folyamat, és mire utal a szerző, amikor a *megtisztítás* szinonimáját a műalkotás befogadásának kontextusában használja. Miért kellene a részvét és félelem érzéseit megtisztítani, illetve a két megnevezett érzésen túl vonatkozhat-e másra is a katarzis jótékony hatása?

Mivel a *Poétiká*ban Arisztotelész kevés fogódzót ad a fogalom értelmezéséhez,[5] Philip Auslander a *Politika* vonatkozó részét tartja irányadónak. Ebben Arisztotelész a katarzist a zene hallgatóra tett hatása szempontjából értelmezi. „Az az átélés, amely némelyek lelkét erőteljesen megragadja, mindenki lelkében megvan, avval a különbséggel, hogy egyikben kisebb, a másikban nagyobb fokban; például a szánalom és a félelem, valamint a lelkesültség: ez az izgalom megragad némelyeket; de aztán azt látjuk, hogy a szent dallamok nyomán, mikor lelküket az áhítatos dalok megihletik, megnyugodnak, mintegy gyógyulást és megtisztulást nyerve; ugyanez történik szükségszerűen a szánalomra és a félelemre hajló, valamint más, szenvedélyes embereknél aszerint, hogy ezek különböző módon nehezednek a különböző emberekre; mindegyikükben bizonyos tisztulás és örömmel párosult megkönnyebbülés megy végbe; és a megtisztító dallamok is ehhez hasonlóan ártatlan örömet okoznak az embereknek."[6]

Ezek szerint feltételezhetjük, hogy Arisztotelész a katarzist olyan túlcsorduló, ki nem fejezett indulatoktól való megszabadulásként, megkönnyebbülésként írja le, amelyek teherként nehezednek az ember lelkére. A műalkotással való találkozás során, a közvetített emocionális tartalmak átélése révén a befogadó érzései felfokozódnak, majd egy meghatározott dramaturgia mentén nyugvópontra érnek, egyfajta felszabadító hatást eredményezve. Ezt az állapotot pedig ugyanúgy kiválthatja a zenéhez hasonló absztrakt szimbolikus forma, mint színházi előadás esetében a szereplőkkel való azonosulás.

Jonathan Lear *Katharszisz* című tanulmányában ugyancsak aláhúzza, hogy az elmúlt évszázadokban elfogadott nézet szerint a katarzis az indulatok purgálására, megtisztítására utal.[7] A megtisztulásra való asszociációt erősíti az a tény is, hogy Arisztotelész legtöbbször a „havi vérzés" jelentésben használta a *katharszisz* szót.[8] Az általa hivatkozott részvét és félelem érzése abból a nézői felismerésből fakad, hogy a színpadon megjelenített, végletesen tragikus események velünk is megtörténhetnének. Lear szerint a hétköznapi életben annyira távoliaknak tűnnek azok az események, amelyek egy ember életét tragikus irányba fordíthatják, hogy ezekről nem veszünk igazán tudomást. A nézőtéren átélt tragédia ugyanakkor nemcsak sérülékenységünkkel és halandóságunkkal szembesít bennünket, hanem azzal a felismeréssel is, hogy mindennapjainkat a felszínen éljük. Ezzel együtt pedig felébreszti az arra való zsigeri vágyunkat, hogy saját életünk mélyebb rétegeit is megtapasztaljuk.

A hatás mégis attól válhat katartikussá, hogy bármennyire is azonosulunk a színész által megjelenített szereplővel, a nézőtéren ülve biztonságban érezhetjük magunkat. Lear megfogalmazása szerint „képzeletben teljes életet élünk a végsőkig, miközben semmit nem kockáztatunk. A megkönnyebbülés tehát nem »felgyülemlett érzelmek kiélése« önmagában véve, hanem ezen érzelmek biztos környezetben való kiélése".[9] A tragédia nézőiként megjárhatjuk a pokol legmélyebb bugyrait, és megküzdhetünk a létünket veszélyeztető legfélelmetesebb démonokkal anélkül, hogy valóban a pusztulás veszélyének tennénk ki magunkat. Valóságosan megélhetjük a szorongásainktól való szabadulást, anélkül, hogy a belsőleg megtapasztalt kaland valódi kockázatot rejtene.

Lear szerint az arisztotelészi értelemben vett katarzishoz a tragédiának ésszerű, szükségszerűen következő események sorozatának kell lennie: így a mű szerkezeti egysége azt a vigaszt nyújtó sugallatot közvetíti, miszerint a legfájdalmasabb események is olyan világban történnek meg, amelyen belül mindennek értelmes helye van. A következetesen felépített drámai narratíván belül minden történésnek rendeltetése van, és még a látszólagos véletlenek is egy nagyobb terv szükségszerű részeit képezik. Így a mesterien közvetített tragédia megbékíti nézőit a hétköznapok irracionálisnak és céltalannak tűnő szenvedéseivel is. Arisztotelész ideális tragédiájában a hősnek hibát kell elkövetnie ahhoz, hogy az események tragikus fordulatot vegyenek, ugyanakkor a legnagyobb fájdalom közepette is képes maradhat az erkölcsös, értékeihez hű magatartásra, ahogy ezt az általa mintaszerűnek tartott Oidipusz példája is mutatja.

Az arisztotelészi hagyomány mentén működő színház nézői katarzisának lényegét Moreno is a szereplővel való azonosulás és különállás paradoxonaként fogalmazza meg. „A néző minél inkább képes a sajátjaiként átélni a színpadon megjelenő szerepeket, szerepváltozásokat és érzéseket, annál inkább elragadja őt az előadás. A paradoxon viszont az, hogy valami olyannal azonosul, amivel valójában nem azonos. A néző sajátjaként élheti meg a színpadon történő cselekvéseket, miközben azokat nem ő követi el; átélheti a megjelenített karakterek fájdalmát, nyomorúságát és örömét – anélkül, hogy azok rabjává válna. A színpadon levő történésekkel való érzelmi azonosulás mértéke határozza meg az átélhető katarzis mértékét."[10]

Moreno passzív katarzisként hivatkozik a hagyományos színház nézői katarzisára, mivel a kívülálló, az előadást biztonságos távolságból figyelő néző fizikai értelemben, a cselekvés terén nem lép be a történetbe, és ilyen értelemben nem válik a szeme előtt zajló események aktív résztvevőjévé. Ezzel szemben a

pszichodráma színpadán a hős saját történetét, álmait, krízishelyzeteit, kudarcélményeit jeleníti meg: ezt a tapasztalatot Moreno aktív katarzisnak nevezi, amely fizikailag és szellemileg egyaránt felszabadító hatással van a játszóra.[11]

A belső tartalmak kijátszása mellett a hatás másik rendkívül fontos komponense a spontaneitás: a vezető irányítása mellett a protagonista a jelenben, számára is előreláthatatlan módon viszi színre saját alapvető külső és belső konfliktushelyzeteit. Ideális esetben a színpadon formát öltő jelenetek olyan fordulatokat vehetnek, amelyekre ő maga sem számít, és olyan jelentős felismerésekhez vezethetnek, amelyek korábban rejtve voltak a tudatalattiban. A folyamat tehát így valódi transzformatív erővel tud hatni, elsősorban a protagonista számára, de az ő élményeinek részeseiként a többi résztvevő számára is, akik társszereplőként ugyancsak belülről tapasztalják meg az adott helyzet komplex drámaiságát, és a főhős katarzisélményének aktív részeseiként ők maguk is egyfajta belső felszabadulást tapasztalhatnak meg.

A pszichodráma módszerének megalkotásával Moreno egy olyan cselekvésre és verbalitásra épülő terápiás forma kidolgozását tűzte ki célul, amely fizikai és lelki szinten egyaránt katartikus élményt nyújt, és ami a lehető legszélesebb spektrumon segíti az egyén saját magához és környezetéhez fűződő harmonikus kapcsolatának helyreállítását, kitágítva a megidézett tartalmakat a hétköznapi, látható valóságon túli, fantáziákban megmutatkozó dimenziókra is.

Adam Blatner[12] szerint a módszer hatásosságának titka egyrészt a protagonista addig elfojtott érzelmeinek intenzív kifejezésében, másrészt a technika integratív hatásában keresendő: a folyamat során a lélek azon részei újra egységet képezhetnek, amelyek természetesen összetartoznak, de egy krízishelyzetre adott válaszul korábban elszakadtak egymástól. Blatner szerint a katartikus eseményekben „mind benne van egy belsőleg megtapasztalt szeparációs időszak, az ellentétek vagy a hasítás feszültsége, amelyet egyesülés követ".[13]

„Az elme gyakran úgy kezeli a fájdalmas tapasztalatokat, hogy bizonyos gondolatokat és érzéseket elválaszt az eredeti tudatosságtól és egymástól – ez egyféle »hasítási« folyamat. Az analitikusok által »elhárító mechanizmusként« emlegetett műveletek többsége ezt az önvédő alapfolyamatot használja. Például az *elfojtás* a tudatost a belső tapasztalástól választja el, míg a *tagadás* a külső eseménytől, a valóság kontrolljától. Más elhárító mechanizmusok illuzórikus gondolatokat tesznek hozzá a valósághoz, melyek álcázzák a hasítást, és csökkentik a kognitív disszonanciát."[14]

Ezek az önvédő mechanizmusok tehát a szorongás enyhítését vagy egy konfliktus kontrollálását célzó lelki folyamatok, melyek által tudat alatt igyekszünk fenntartani azokat a körülményeket, melyekre önértékelésünket építjük. Az *elfojtás* révén a tudattalanba száműzzük azokat a gondolatokat és érzéseket, amelyeket veszélyesnek érzünk egészséges énképünkre nézve, míg a *tagadás* során elbagatellizáljuk, jelentéktelenné tesszük, eltávolítjuk a gyötrelmes érzéseket.

A fájdalmas élmények kontrollálása viszont nagyon sok energiát igényel, és nem is fenntartható hosszú távon: az így elfojtott élmények feszültségei beszivárognak az ember életébe, zavart okozva a hétköznapi élet minden területén. Másfelől az elme úgy működik, hogy a nem kívánt tartalommal együtt a minőségi, értékes gondolatokat és érzéseket is blokkolja: így sérül az egyén ereje, szabadságfoka, integritása, és az ezekkel rokon többi funkció is. Ez az oka annak, hogy a hasítás áldozatául eshetnek olyan létfontosságú emberi kapcsolatok is, amelyek a sérült egyén szempontjából nézve veszélyesen hatnak az így kialakuló torz énképre.

A pszichodráma módszere arra a meggyőződésre épül, hogy az embernek alapvető igénye van a gyógyulásra és a meghasadt lelki tartalmak újraintegrálására. Blatner szerint a terápiás folyamat azt célozza, hogy „a személyiség megszabaduljon a mesterséges belső hasítások által fenntartott terhes feszültségtől. (…) Amennyiben a hasítás mesterséges határai eltűnnek, és az elme különböző aspektusai reintegrálódnak, érzelmi felszabadulás következik be: ez a katarzis."[15]

A pszichodráma biztonságos közegében tehát kimondhatóvá és megcselekedhetővé válnak azok a feszültséggel teli belső tartalmak, amelyek a hétköznapi életben nem kapnak teret a kifejezésre. Bár a közeg látszólag mesterséges, az eljátszott helyzet szereplői pedig nem azonosak a valódi konfliktusok résztvevőivel, a pszichodráma elmélete szerint a saját szubjektív világát színpadra állító személy mégis képes valóságosként megélni a játék keretei közötti viszonyokat és konfliktusokat, és az itt cselekvésbe fordított és kimondott, korábban elfojtott lelki tartalmak erőteljes katarzisélményhez vezetnek. Ezt a tapasztalatot hivatott erősíteni a játékban részt vevő többi szereplő jelenléte is, akik nem csupán segédkeznek a protagonista[16] által ajánlott helyzet színpadra állításában, de sajátos integrációs technikákon keresztül azt az alapvető igényét is kielégítik, ami vállalhatatlannak érzett élményeinek közösségi elfogadására vonatkozik. Így oldódik benne az izoláció érzése, és úgy tud a közösség részévé válni, hogy nem kell lehasítania lényének semmilyen, általa korábban elutasítandónak érzett részét.

Moreno ugyanakkor egy másfajta neuróziskoncepciót is körülír, aminek kapcsán egy másik síkon is értelmezhető a katartikus integráció pszichodramatikus élménye. Szerinte „az ember alapvetően attól szenved, hogy nem tudja megvalósítani a benne szunnyadó szerepeket. Nagysága abban áll, hogy mindig többre képes, mint amit megvalósít, de ez egyben nyomorúságának is forrása: szorongása abból a nyomásból ered, amelyeket a fel nem használt, de megvalósítást igénylő szerepek gyakorolnak rá."[17] Ezek a megvalósítandó szerepek rendkívül sokfélék, és egyénenként változnak. Van egy jelentős társadalmi dimenziója, ezen belül magánéleti (pl. férj, feleség, apa, anya, barát, gyerek), a foglalkozáshoz vagy akár hobbihoz köthető szegmense, de beletartoznak azok a képzeletbeli szerepek is, amelyek túllépnek a hétköznapi valóság korlátain, és álmokban, fantáziákban jelennek meg. Moreno pszichodráma-koncepciója ezek megvalósítását is átélhetővé teszi: a pszichodráma színpadán az ember biztonságos keretek között belülről is megtapasztalhatja azokat a meg nem élt énjeit, amelyek a hétköznapokban nem tudtak kellőképpen kifejlődni, és ezeket az integrált, újszerű szerepeket a mindennapi életben is magabiztosabban tudja alkalmazni. Moreno szerint az így megélt mentális katarzist „mindenfajta tanulás kíséri, nemcsak a konfliktusból való feloldódás, hanem az önmegvalósítás, nemcsak a felszabadulás és megkönnyebbülés, hanem az egyensúly és a béke megtalálása is."[18]

Bár elsődleges fókusza a saját történetét a többi résztvevő segítségével színpadra állító protagonista katarzisa volt, kísérletei kezdeti időszakában nem mondott le a nézőkről sem. Ezeket az alkalmakat közönség előtt tartotta, akik mély érzelmi érintettségről számoltak be a pszichodramatikus bemutatókat követően. Az élmény határozottan különbözött attól a nézői tapasztalattól, amit a hagyományos színház nyújtott. „Az élet drámája a maga primér jellegében válik láthatóvá a terápiás színházi formán keresztül. [...] A pszichodráma privát jellege minden nézőt a színpadon lévők csendes cinkostársává tesz, bármi is történjék ott. A nézői szerepe egyre inkább eltűnik, és a pszichodráma csendes résztvevőjévé válik. Ez magyarázatot adhat a katarzis azon sajátos formájára, amit a

pszichodramatikus színház nézője átél a konvencionális színházi tapasztalathoz képest.[19]

A nézői érintettség oka tehát a hagyományos színházhoz hasonlóan itt is a játszóval való azonosulás, viszont az érzelmi hatás jelentősen intenzívebb annak a tudatában, hogy a megjelenített drámai élethelyzetben a színpadon lévő személy saját valós küzdelmét osztja meg a nézőkkel. Ugyanakkor annak is rendkívül fontos szerepe van, hogy a megjelenített helyzet nem egy lezárt, érzelmileg feldolgozott esemény megosztása, hanem egy olyan, jelenben történő, külső vagy belső konfliktushelyzet, amire a protagonistának a hétköznapi életben nincs kielégítő válasza. A nézői katarzis pedig a válasz színpadon való megszületésének jelen idejű átéléséből fakad.

Philip Auslander *„Szent színház" és katarzis* című esszéjében számos katarzisértelmezést vet össze. Szerinte „az arisztotelészi és a pszichoanalitikus felfogás közötti különbség alapvetően abban áll, hogy míg az előbbi a tanulás, addig az utóbbi a gyógyítás egyik formáját látja a katarzisban. Arisztotelész annak a lehetőségét hangsúlyozza, hogy valami nálunk nagyobb függvényében tekintsünk magunkra, a Scheff által tárgyalt elmélet pedig az egyéni konfliktusok önvizsgálat útján történő megoldásának szükségességét emeli ki."[20]

A 20. század meghatározó színházi alkotóinak katarzisfelfogását vizsgálva Auslander megállapítja, hogy Copeau[21] és Brook[22] értelmezésében a színházi katarzis „az egyén közösséghez való viszonyának jobb megértését szolgálja."[23] Artaud[24] felfogása a pszichoanalitikus hagyományhoz áll közelebb: szerinte „a színház célja az elfojtott tartalmak megtisztított megnyitása a nézők tudatában."[25] Grotowski[26] is hasonlóképpen gondolkodik, amikor a „szent színész" fogalmáról beszél, aki testi-lelki meztelenségét vállalva fedi fel saját sérülékenységét a nézők előtt. Szerinte a színpad terében az alkotók a valóság esszenciájával találkoznak, és akkor képesek a nézők számára is feltárni az általuk megtapasztalt lényegi tartalmakat, ha hajlandóak lemondani minden olyan maszkról, amit korábban magukra aggattak a valósággal való közvetlen találkozás fájdalmának elkerülése végett.[27]

Moreno katarzisfogalma leginkább Artaud és Grotowski gondolatait tükrözi, ugyanakkor a pszichodramatikus folyamat során Arisztotelész, Copeau és Brook szempontjai is érvényesülni tudnak. Az elfojtott pszichés tartalmak dramatikus megjelenítése és integrációja minden esetben a protagonista lelki lemeztelenedését is feltételezi. Ugyanakkor a katarzis nem csupán az individuális problémák leküzdését szolgálja, de megerősíti az egyén közösséghez tartozásának felszabadító élményét, és ezen túl a tágasabb, értelemmel bíró kozmikus valósággal való egység tapasztalatát is. Ebben pedig egyaránt szerepe van a küzdelem vállalásával szükségszerűen együtt járó lelki lemeztelenedésnek, és annak a tapasztalatnak is, hogy a szenvedéssel együtt járó harc minden eleme végső soron egy értelemmel bíró rendszerré állhat össze.

■ JEGYZETEK

1. Jacob Levy Moreno: *Who Shall Survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*. Beacon House Inc., New York, 1978. 76. (A továbbiakban Moreno 1978.) (Saját ford.)
2. Jonathan Fox (szerk.): *The Essential Moreno*. Springer Publishing Company, New York, 1987. 49. (A továbbiakban Fox 1987.) (Saját ford.)
3. „Az egyik út a görög drámától a konvencionális szerkezetű kortárs drámáig vezet, Arisztotelész széles körben elfogadott katarzis-értelmezése mentén. A másik út a keleti és közel-keleti vallásokban gyökerezik." Moreno 1978. 49. (Saját ford.)
4. Arisztotelész: *Poétika*. Lazi Kiadó, Szeged, 2004. 16.

5. A *katharszisz* szót mindössze kétszer használja a *Poétiká*ban. Az említetten túl a megtisztítási szertartásra utal vele, melynek során Iphigeneia felismeri fivérét, Oresztészt. Philip Auslander: *„Szent színház" és katarzis*. Theatron, 2007. ősz–tél. (Ford. Kékesi-Kun Árpád) (A továbbiakban: Auslander 2007.)
6. Arisztotelész: *Politika*. (Ford. Szabó Miklós) Gondolat Kiadó, Bp., 1994. 110.
7. Jonathan Lear: *Katharszisz*. Helikon 2002. 1–2. 135.
8. Uo. 136.
9. Uo. 163.
10. Fox 1987. 48. (Saját ford.)
11. „Más szóval, a görög hagyomány szerint a lelki katarzis folyamata a nézőben lokalizálódott – ezt jelenti a passzív katarzis. A vallási hagyományban a katarzis folyamata az előadóban lokalizálódott, az ő tényleges élete vált színpaddá. Ezt nevezzük aktív katarzisnak. A görög felfogásban a szerep megvalósulásának folyamata a színpadon levő szimbolikus személyben ment végbe. A vallási felfogásban a megvalósulás folyamata a szubjektumban zajlott – az élő, katarzisra törekvő személyben." Moreno 1978. 49. (Saját ford.)
12. Adam Blatner (1937–2021) amerikai pszichiáter és szakíró.
13. Adam Blatner: *A pszichodráma alapjai* (ford.: Büti Etelka). Animula Kiadó, Bp., 2006. 85.
14. Uo.
15. Uo.
16. A protagonista a pszichodramatikus jelenet főszereplője, aki saját élete eseményeit állítja színpadra a vezető és a csoporttagok segítségével.
17. Rosa Cukier (szerk.): *Words from Jacob Levy Moreno*. Lulu.com, 2007. 82.
18. Uo. 83.
19. Fox: i. m. 56–57.
20. Auslander 2007. 111.
21. Jacques Copeau (1879–1949) francia színházi rendező, producer, színész és drámaíró.
22. Peter Brook (1925–2022) angol színházi és filmrendező.
23. „Amíg viszont a katarzis révén elért új egyensúly Arisztotelész szerint egy lépést jelent a jó és bölcs ember érzelmi kiegyensúlyozottsága felé, addig Copeau és Brook szerint az egyén közösséghez való viszonyának jobb megértését szolgája." Auslander 2007. 113.
24. Antonin Artaud (1896–1948) francia drámaíró, költő, színész, színházi és filmrendező.
25. Auslander 2007. 117.
26. Jerzy Grotowski (1933–1999) lengyel színházi rendező, színházteoretikus, pedagógus.
27. Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Kalligram, Pozsony, 2009.



PÓLIK JÓZSEF

ELŐÉRZET- ÉS ELŐÍTÉLET-REPREZENTÁCIÓK A *SÁTÁNTANGÓ*BAN

Tarr Béla *Sátántangó*jában (1994) legalább két előérzet- és két előítélet-reprezentációval találkozunk. Ezek a következők. Előérzet-reprezentáció: a tehenek kivonulása a telepről a film prológusában, valamint Estike mennybemenetele a kilencedik fejezet negyedik jelenetének első és második beállításában. Előítélet-reprezentáció pedig a pénzosztásjelenet vége, illetve az a jelenet, ahol Irimiás és Petrina a telep felé tartanak az esőben. Előbbi az első fejezet ötödik jelenetének első beállításában látható, utóbbi pedig a második fejezet hatodik jelenetének első beállításában.



Mi az előérzet? Az izolált egyén olyan átmeneti hangoltsága, amelyben egy később bekövetkező, jövőbeli állapot vagy esemény tárul fel. Nem a jelenből a jövőbe vezető ok-okozati összefüggések láncolatának részeként, hanem olyan homályos eredetű és értelmű érzésként, olyan irracionális hangulatként, amely az izolált egyént váratlanul és készületlenül éri.

Az előérzet általában „baljós" – valamilyen veszélyre figyelmeztet, amely létében fenyegeti az izolált egyént, aki úgy érzi, hogy nem tud védekezni az ellen, ami „közeleg", ami hamarosan be fog következni. Martin Heidegger *Lét és idő* című művének nézőpontjából azt mondhatjuk, hogy a „baljós előérzet" olyan tapasztalat („lennitudás"), amikor a jelenvalólét „a végéhez viszonyuló tulajdonképpeni létben" „tartózkodik", tehát abban az – érzelmi?, gondolati? – állapotban, diszpozícióban, amelyet Heidegger – „előrefu-

Krasznahorkai nemcsak az Irimiás karakterét körüllengő kollektív előítélet „felhőjét" ábrázolja, de azt a pillanatot is, amikor ez az előítélet hirtelen elpárolog. Futaki az, aki rádöbben, hogy Irimiás más, mint akinek mondja magát, más, mint akinek a telep lakói hitték.

tásnak” nevez.[1] Ennek az előrefutásnak a célja a halálhoz viszonyuló tulajdonképpeni lét, közege pedig a „szorongás”.[2] A szorongás a baljós előérzetben megtapasztalt elsődleges, domináns érzet.

A *Sátántangó* előérzet-reprezentációi: szorongás-reprezentációk. A kérdés a következő: milyen formai, esetleg dramaturgiai eszközöket használ Tarr és a forgatókönyvírásban közreműködő Krasznahorkai László – aki, mint tudvalevő, az eredeti regény szerzője is –, hogy felébresszék a nézőben a „szorongás” érzetét, a „baljós előérzet” lehetőségének tapasztalatát?

1.

■ A tehenek vonulását ábrázoló jelenet egy snittből áll, ami 7 perc 31 másodperc hosszú. A kamera jobbról balra mozog, igazodva a tehenek mozgásához, amelyek kijönnek az istállóból, majd csoportosan elhagyják a telepet (a kamera végtelenbe nyíló látóterét).

A regény nem ezzel a jelenettel indul.

A prológus forrása a regény első részének harmadik fejezetében (*Valamit tudni*) található, ahol ez olvasható: „A doktor a tavalyi őszre gondolt, meg az azt megelőző évekre, s tudta, most sem számíthatnak másra: a rövid, néhány órás, vagy legfeljebb egy-egy napos szüneteket kivéve megállíthatatlanul zuhogni fog, míg csak be nem áll az első fagy; járhatatlanokká válnak az utak, el lesznek zárva a külvilágtól, a várostól, a vasútvonalaktól; a föld az állandó esőzés miatt elmocsarasodik, *az állatok a Szikesen túli erdőkbe, a Hochmeiss-dűlő keskeny ligetébe vagy a Weinkheim-kastély elvadult parkjába vonulnak, mert a mocsár megöl minden életet*, elrohasztja a növényzetet, s nem marad itt más, csak a lábszárig felázott föld a nyár végig kocsikerekek vájta kátyúkban ülő pocsolyákkal” [kiemelés tőlem – P. J.].[3]

Mi a vonulásjelenet funkciója? Egyrészt meghatározza a cselekmény helyszínét és az idejét. A helyszín egy „düledező és elhagyott épületekből” álló gazdasági telep az „irgalmatlanul hosszú őszi esők” idején.

A vonulásjelenet az adaptációban ábrázolt világ *dualizmusát* is előrevetíti. Ez az elbeszélés szempontjából immanens és transzcendens cselekményelemek vegyített használatát jelenti. A vonulásjelenet dualizmusa úgy néz ki, hogy amíg a tehenek elhagyják a telepet (immanens cselekményelem), addig a távolból szakadatlanul kísérteties harangzúgás hallatszik (transzcendens cselekményelem). A harangzúgás feszültséget „csepegtet” a jelenetbe, hiszen nem lehet tudni, honnan és miért hallatszik ez a hang, egyáltalán: miért olyan, amilyen.

(Megjegyzem: Andrej Tarkovszkij él hasonló fogással az *Áldozathozatal* egyik rémálomjelenetében. Miközben a világ atomháború általi pusztulásától rettegő Alexander egy romos épület előtt áll, fák között, hófoltokkal borított sáros avarban, a távolból kísérteties emberi énekszó hallatszik, valószínűleg a bejárónő, Mária hangja, akit a film egyik titokzatos mellékszereplője – Ottó, a történelemtanárból lett postás – a lehető „legjobb” értelemben vett „boszorkánynak” nevez.)

Tarr filmje transzpozíció, tehát olyan adaptáció, amely hűséges a regényhez. Ennek fényében fokozott figyelmet ébreszt minden olyan cselekményelem, ami eltér a regénytől. Így például a regényben a harangzúgás nem kísérteties, hanem „csengő-bongó” és „diadalmas”, továbbá nem távolról hallatszik, hanem – mint Krasznahorkai írja – „egészen közelről”.[4]

A tehenek vonulása látszólag megszokott, mindennapi esemény, hiszen a helyszín egy gazdaság. Más a helyzet a harangzúgással, amely hangzásánál fogva, úgy vélem, rendkívüli eseménynek tekinthető. A jelenet hatása a megszokott és a szokatlan *kollíziójára* épül.

Hova vonulnak a tehenek? – kérdezhetjük. A regény alapján úgy tűnik: táplálkozni. Ha igen, akkor később majd visszatérnek az istállóba, hogy másnap megint kivonuljanak oda, ahol legelészni lehet (feltéve, hogy a telepen senki nem gondoskodik róluk, ami lehetséges, hiszen a prológusban nem látunk emberi alakot).

Ez a körülmény, tehát az emberek hiánya, arra int bennünket, hogy a tehenek kivonulása talán ugyanolyan váratlan, rendkívüli esemény, mint a távoli harangszó. Ha igen, akkor megfontolandó, hogy egyfajta ösztönös, állati *exodust* látunk a prológusban. A tehenek nem térnek vissza a telepre – soha többé. Hiszen a telep lakóival is ez történik később. A nyolcadik fejezetben ők is örökre elhagyják a telepet, ugyanazon a sáros földúton, mint a tehenek.

Érdemes összevetni a *Sátántangó* prológusát *A torinói ló*nak azzal a jelenetével, amelyben kiderül, hogy Ohlsdorfer lova nem eszik, nem iszik, következésképpen: hamarosan el fog pusztulni. *A torinói ló*ban a ló szokatlan viselkedésének oka a közelgő apokalipszis. Erre utal az állandó, folyamatos, szűnni nem akaró szélvihar.

A kísérteties harangzúgás ugyanazt a funkciót tölti be a *Sátántangó*ban, mint a szélvihar *A torinói ló*ban. Mindkettő apokalipszismotívum. A különbség az, hogy míg a *Sátántangó*ban az apokalipszis *történeti* és *korlátozott* – a telep pusztulása egy politikai rendszer összeomlását, s így végső soron egy történelmi korszak végét, konkrétan a kádárizmus alkonyát szimbolizálhatja –, addig *A torinói ló*ban az apokalipszis *eszkatologikus* és *korlátlan*. *A torinói ló*ban valószínűleg nem csak Ohlsdorfer és a lánya pusztul el, amikor beköszönt az örök sötétség állapota, hanem az egész emberiség.

Felmerül a kérdés: hol helyezkedik el a tehenek exodusát ábrázoló jelenet a *Sátántangó* cselekményének idővonalán? Nem az elején, hanem a végén. A tehenek akkor, pontosabban *azután* mennek el a telepről, miután a telep lakói távoztak. A tehenek kivonulása *párhuzamosan* történik azzal, ami a film (és a regény) utolsó jelenetében látható: a telepen felejtett doktor bedeszkázza a ház ablakait, hogy a sötétségben – és most gondoljunk megint *A torinói ló* szkotosztikus befejezésére – elpusztuljon. A prológus és a befejezés párhuzamosságát a távoli harangzúgás szavatolja. Ugyanaz a kísérteties hang hallatszik a film elején, mint a végén.

2.

■ A második előérzet-reprezentáció két beállításból épül fel. Az első beállítás szemből mutatja a szereplőket. A központi alak Irimiás, aki kiválik a csoportból, közel jön a kamerához, majd letérdel. Úgy tűnik, hogy Irimiás mozdulatlanul, mereven, pislogás nélkül *néz* valamit. De – tehetjük fel a kérdést – *lát* is valamit?

A második, *felfedő* beállítás választ ad erre a kérdésre. Hátulról látjuk a csoportot, annak az erdei útnak a nézőpontjából, amely idáig vezette őket. A beállítás cáfolja, hogy Irimiás valami olyan dolgot lát, valami olyan eseményt tapasztal, amely magyarázattal szolgál a letérdelésre. Irimiás egy romos épület előtt térdel, amely előtt köd gomolyog. Ezek önmagukban nem indokolják a letérde-

lést, hiszen egy romos épület látványában és a körülötte gomolygó ködben nincs semmi szokatlan, semmi rendkívüli. Az is cáfolni látszik, hogy Irimiás lát „valamit", hogy a kísérői, Petrina és Horgos Sanyi állnak.

A második beállítás vége egyértelműen jelzi, hogy diszkrepancia van Irimiás és a másik két karakter érzékelése között. Ekkor ugyanis, távolodva a romos épülettől és egyúttal a kamerától, amely nem követi a szereplőket, Horgos Sanyi felteszi a kérdést: „Mi az, maguk még nem láttak ködöt?"

A kérdés azt sejteti, hogy Horgos Sanyi szerint nemcsak Irimiás, hanem Petrina is látott „valamit". Erre Horgos Sanyi célzásán kívül nem utal semmi, hiszen Petrina nem térdel le, a köd eloszlása után pedig csak annyit mond a térdelő Irimiásnak: „menjünk". A második beállítás „látásmódja" Horgos Sanyiéval esik egybe, aki nem lát semmi szokatlant: semmit, ami indokolná Irimiás (és Petrina) viselkedését. A második beállítás, amely hátulról mutatja a szereplőket és nem csak őket, hanem azt is, amit Irimiás néz, *elrejti*, amit Irimiás (és Petrina) „lát" vagy látni „vél".

Horgos Sanyi látásmódja: *immanens*, tehát *empirikus*. Ezzel szemben Irimiás látásmódja: *transzcendens*. De csak a filmnek ezen a kivételes – „kegyelmi" – pontján.

Az immanenciába betörő transzcendenciára a letérdelés gesztusán kívül még egy dolog utal: a folyamatos, leginkább búgáshoz vagy zúgáshoz hasonlítható hang. Ez a hang diegetikus, tehát a szereplők számára elvileg ugyanúgy hallható, mint a szél zúgása vagy a levelek zörgése. Azért hangsúlyozom, hogy elvileg, mert lehetséges, hogy Horgos Sanyi – Petrinával és főleg Irimiással ellentétben – nem hallja ezt a hangot. Ha lehetséges, hogy Horgos Sanyi nem hallja a kísérteties „zúgást", akkor a hang nem diegetikus, hanem mentális, tehát empirikusan ugyanúgy érzékelhetetlen, mint amit Irimiás (és Petrina) lát vagy látni vél.

A nem-látó, nem-halló Horgos Sanyi nézőpontjából annyi állapítható meg, hogy Petrina és főleg Irimiás: „*érez*" valamit. Ez az érzés radikálisan szubjektív, hiszen nem kapcsolható össze semmilyen konkrét külső eseménnyel, történéssel: nincs ok-okozati kapcsolat az empirikus környezet (romos ház, köd) és Irimiás viselkedése (térdelés, merev nézés) között.

Kijelenthető-e, hogy az, amit Irimiás a térdre ereszkedés pillanatában, illetve annak ideje alatt érez: „előérzet"?

Igen, feltéve, hogy a helyszínen valóban történik „valami", de csak később, percekkel vagy órákkal később, tehát akkor, amikor a három szereplő már nincs a helyszínen. Mi történik a romos épületnél, ahol Irimiás letérdel? Ezt írja Krasznahorkai a regényben:

„A park hátsó részén, három hatalmas törzsű, kopasz tölgyfa előtt, egy kis tisztáson… áttetsző, fehér fátylakba csavarva egy… kisebb formájú test feküdt. Talán harminc méterre sem voltak tőle, úgyhogy még az arcát is ki lehetett venni, amit szabadon hagyott a fátyol; s ha nem tartották volna mindhárman képtelenségnek, s ha nem a saját kezükkel tették volna bele a Kráner ácsolta durva koporsóba, meg mertek volna esküdni rá, hogy a »kölyök« húgát látják, viaszfehér arccal, fürtökbe csavart rőtvörös hajjal, amint békésen szendereg… […] A test körül feltámadt a szél, s a tökéletes csöndben a vakítóan fehér tetem bizonytalanul felemelkedett… majd a tölgyfák csúcsának magasában hirtelen megbillent, rángatózva süllyedni kezdett, hogy aztán újból földet érjen a tisztás közepén. Erre az előbbi testetlen hangok dühös panaszkodásba kezdtek, mint egy elégedetlen kórus, melynek önhibáján kívül ismét kudarcot kellett vallania. […] A tetem

megint emelkedni kezdett, majd úgy két méterrel a tisztás fölött megremegett, aztán hihetetlen sebességgel röpülni kezdett fölfelé, s hamarosan elveszett a mozdulatlan, komor felhők között."[5]

Látható, hogy Tarr ezen a ponton nem követi a regényt. Nem akarja *megmutatni* Estike „mennybemenetelét". Tarr filmjében nem reped meg, nem szakad át az immanencia: nem kapunk *empirikus* bizonyítékot arról, hogy léteznek „testetlen hangon" panaszkodó angyalok, olyan másvilági erők, amelyek képesek magukkal ragadni az égbe egy kislány holttestét. Nem látunk semmit, ami „csodának" lenne tekinthető. Tarr filmjében az immanencia szférája *feltörhetetlen*. A transzcendencia csak távoli, kísérteties hangok, zúgások és homályos emberi előérzetek formájában ad hírt magáról.[6]

Ezen a ponton Tarr adaptációja nem transzpozíció, hanem *mutáció*. Az, ami a regényben empíria – olyan tapasztalat, ami a vallási megtérés és az erkölcsi kijózanodás lehetőségét is magában hordja –, Tarrnál szubjektív látomás vagy homályos előérzet.

Irimiás azért térdel le, mert „érzi", hogy itt, ezen a helyszínen – az öngyilkosság helyszínén –[7] fog megtörténni Estike mennybemenete, de ő ezt nem láthatja, ahogy a többiek sem. A film *kizárja* abból Irimiást, amibe a regény beavatja. A kizárás lehetősége a regényből következik, hiszen Irimiás olyan karakter, aki mindent megtesz azért, hogy megőrizze, vagy ha megsérült, akkor mihamarább helyreállítsa magában az immanencia háborítatlan egységét.[8]

Tarr nem a cselekményt követi, hanem a karakter *pszichológiáját*, amikor távol tartja Irimiást a csoda látványától. Nem azt ábrázolja, amit Irimiás látott, hanem amire később *emlékezni* fog.

3.

■ Mi az előítélet? Gordon W. Allport így fogalmaz: „Az előítélet valamennyi meghatározása közül valószínűleg a következő definíció a legrövidebb: *rossz feltételezése másokról elegendő bizonyíték nélkül*. Ez a tömör megfogalmazás tartalmazza az összes meghatározás két lényegi összetevőjét, a megalapozatlan ítéletre való hivatkozást, valamint az érzelmi színezetet."[9] Az előítélet megelőzi a „tényleges tapasztalatot", viszont nem mindig kedvezőtlen egy „személy" vagy „dolog" vonatkozásában.

Nemcsak negatív, de pozitív előítélet is lehetséges, ahogy ezt a pénzosztás-jelenet tanúsítja a *Sátántangó*ban. Ebben a jelenetben Schmidt és Futaki – Schmidtné jelenlétében, aki egy zseblámpával világítja meg az osztozkodás helyéül szolgáló asztalt a sötét konyhában – megfelezik „a keserves nyolc hónapért járó pénzt", amit „a teleptől északra fekvő Gazdaságba" terelt „barmokért" kaptak a telep lakói.[10] A jelenet akkor vesz fordulatot, amikor a váratlanul betoppanó Halicsné tájékoztatja őket, hogy Irimiás és Petrina a telep felé tartanak. Az az Irimiás és az a Petrina, akiket addig mindannyian halottnak hittek.

Hogyan reagál Futaki a hírre? Ezt mondja: „Meglássátok, megváltozik minden. Irimiás egy nagy varázsló. Még a tehénszarból is várat épít. Ha akar." A filmben Futaki nem beszél arról, mi alapján gondolja úgy, hogy Irimiás egy „nagy varázsló". Irimiás képességeire vonatkozó kijelentése előítéletnek hangzik.

Futaki Irimiás képességeibe vetett irracionális hitét két dolog fejezi ki a filmben: az Irimiást megformáló színész, Székely. B. Miklós arcjátéka és pozícióváltást eredményező mozgása. Mert mit is látunk? Mielőtt Futaki beszélni kezd

Irimiásról, az ablakhoz lép, hátat fordítva Schmidtnek és Schmidtnének. A szoba sötét, de Futaki arcát, az ablak előtt, megvilágítja a beszűrődő fény. A beállítás Irimiás alakjához a fény érzetét s így szimbolikusan a *megváltás képzetét* kapcsolja.

Ha összehasonlítjuk a regényt a filmmel, azt látjuk, hogy abban Futaki máshogy reagál Irimiás váratlan „feltámadásának" hírére. Mikor meghallja, mi történt, „felpattan" a székről, „remegő kézzel" cigarettára gyújt, „mosolyogva" Schmidt vállára teszi a kezét, majd „boldogan, reménykedve", sőt „ábrándozva" fújja a füstöt.[11] Krasznahorkai halmozza az olyan igéket és határozószókat, amelyek kifejezik a karakter megváltozott, *intenzív* érzelmi állapotát: Irimiás iránt táplált bizalmát és szimpátiáját.

Min alapszik ez a bizalom és szimpátia? A filmben Futaki nem beszél Irimiás és a telep lakóinak közös múltjáról, emlékeiről. Megállapítása, miszerint Irimiás egy „nagy varázsló", megalapozatlan előítéletnek tűnik. Látszólag más a helyzet a regényben, ahol Futaki így szól: „»Emlékeztek még? Amikor például már kilenc napja nem jött meg a bér, ő meg est…« Schmidtné szigorú hangon közbevágott. »Mindig kihúzott bennünket a pácból.«"[12]

Futaki, akárcsak Schmidtné, *bizonyítékkal* támasztja alá Irimiásba vetett hitét. Ez a bizonyíték empirikus ugyan, de részleges. A telep lakói nem tudnak arról, hogy Irimiás *besúgó*, aki bűnözői múltja miatt vált a rendőrállam számára zsarolhatóvá, titkosszolgálati munkára kényszeríthetővé. A tudás fragmentált jellege miatt a regényben is előítéletek határozzák meg az Irimiás személyiségéről és lehetséges képességeiről alkotott képet.

Krasznahorkai nemcsak az Irimiás karakterét körüllengő kollektív előítélet „felhőjét" ábrázolja, de azt a pillanatot is, amikor ez az előítélet hirtelen *elpárolog*. Futaki az, aki rádöbben, hogy Irimiás más, mint akinek mondja magát, más, mint akinek a telep lakói hitték.

Figyelemre méltó, hogy Krasznahorkai egy váratlan *előérzettel* magyarázza Futaki tisztánlátásának kezdetét. Futakit „baljós érzés" szállja meg, amikor Irimiás és Petrina megérkeznek a „kastélyba", ahol a telep lakói – „a halott épület sivár termeiben" –[13] az éjszakát töltötték.

Futaki „baljós érzéssel állapította meg, hogy halvány fogalma sincs arról, mit forgat a fejében Irimiás, mint ahogy tökéletesen homályban maradt előtte az is, miért kellett ilyen nagy sietséggel elhagyniuk a majort. (…) S most itt, a motor bőgő hangjáról eltompulva be kellett vallania, hogy előérzete nem csalta meg: koldusszegényen, éhesen, összetörve ül egy hirtelen megjelenő teherautó tetején, s robog egy ki tudja merre vezető úton, bele az ismeretlenbe… »Úgy látszik, nincs menekvés – gondolta fásultan. – Akár így, akár úgy, mindenképpen elveszek. Holnap egy idegen szobában ébredek, s ugyanúgy nem tudhatom, mi vár majd rám, mintha egyedül vágtam volna neki…« Ijedten döbbent rá, hogy már abban a pillanatban megrendült a hite Irimiásban, amikor meglátta a »kastély« bejáratában… […] És egyszeriben, hirtelen minden megvilágosodott előtte… Már nincs benne erő, már nincs benne lendület, végképp »kiveszett belőle is a régi tűz«, ő maga is ügyetlenül téblábol csupán, s már csak a megszokás hajtja, és most már értette, hogy a kocsmai beszéd idétlen körmönfontságával egyszerűen leplezni akarta előttük, akik még hittek benne, hogy tehetetlen, akárcsak ők, mert többé nem reméli, hogy értelmet tud adni annak, aminek fojtó szorításából számára sem adatott meg a szabadulás."[14]

Hogyan ábrázolja a *fordulatot* – Futaki Irimiással kapcsolatos „rossz előérzetét”, a benne való csalódás váratlan katasztrófáját – a film? A regény Futaki lelkiállapotának leírásával, gondolatainak közvetítésével oldja meg a problémát. Tarr nem verbalizál. Ő Székely B. Miklós térbeli elhelyezésével, arcjátékával és a kamera sajátos mozgatásával reprezentálja a kiábrándulást.

Érdemes tanulmányozni, hogy mi történik a tizedik fejezet első jelenetének ötödik snittjében. A kamera a telep lakói mögött kocsizik Irimiás mozgását követve, Irimiás arcát premier plánban mutatva. Petrinán és Horgos Sanyin – akik Irimiás háta mögött állnak – nincs fókusz. *A telep lakói közül kizárólag Futaki arcát mutatja élesen és szemből a kamera*. Először a snitt elején, majd a snitt legvégén. Ez a vizuális koncepció – tehát hogy Tarr mindenki mást kizár a beállításból – kiélezi a *protagonista* (Futaki) és az *antagonista* (Irimiás) közti feszültséget.

A snitt végén a kamera „leszakad” Irimiás arcáról – monológjáról –, és rákocsizik a félrehúzódva hallgató Futaki arcára úgy, hogy először nem egyértelmű, hova tart a kocsizás, mert Irimiás és Futaki arca között néhány másodpercig nem látható „semmi” érdemleges – csak a romos fal és az elnyűtt ajtókeret. Ez a néhány másodperces *szünet* olyan, mint egy *gondolatjel* a mondat végén – azt fejezi ki, hogy most valami új, lényeges információ következik. Ez az új, lényeges információ Futaki „elváltozott”, rezzenéstelen arca. Székely B. Miklós előre meredő, a kamera mellett elnéző tekintete azt közvetíti, hogy Futaki most már tudja: a „nagy varázsló” becsapta őt, manipulálta a telep hiszékeny, kiszolgáltatott lakóit.

4.

■ A második fejezet (*Feltámadunk*) hatodik jelenete egy beállítást tartalmaz, ami 2 perc 30 másodperc hosszú. A beállításban az látható, amint Irimiás és Petrina mennek a telep felé az esőben, és közben beszélgetnek. A kamera előttük halad, szemből mutatja őket. A jelenet vizuális monotóniáját marginális esemény zavarja meg: 01.07.15-nél megjelenik a háttérben egy lovasszekér, amit Kelemen hajt, aki az ötödik jelenet harmadik beállításának végén látható premier plánban. Kelemen viszi a hírt a telepre, hogy Irimiás és Petrina él, és a telep felé tart. A következő párbeszéd hallható Irimiás és Petrina között az úton:

„Petrina: Egyáltalán miből gondolod, hogy ott vannak még? Szerintem rég elpucoltak már. Csak van annyi eszük?

Irimiás: Eszük? Ezeknek? *Cselédek voltak, és azok is maradnak, életük végéig*. Ülnek a konyhában, és a sarokba szarnak. És néha kinéznek az ablakon, hogy mit csinál a másik. Ismerem őket, mint a tenyeremet.

Petrina: Nem értem, mitől vagy olyan biztos a dolgodban. Az az érzésem, hogy nincs már ott senki. Üres házak. A cserepek lelopkodva. Jó esetben egy-két girhes patkány a malomban.

Irimiás: Ezek még mindig ugyanott ülnek. Pontosan ugyanazon a mocskos hokedlin, paprikás krumplit zabálnak esténként, s nem értik, mi történhetett. Gyanakodva figyelik egymást. Nagyokat böfögnek a csendbe, és várnak. Várnak szívósan és kitartóan, és azt hiszik, egyszerűen becsapták őket. *Uruk vesztett rabszolgák ezek, de nem tudnak meglenni büszkeség, méltóság és bátorság nélkül.* Ez tartja bennük a lelket. Még akkor is, ha tompa agyuk mélyén érzik, hogy *mindezek nem belőlük fakadnak, mert ők csak ezek árnyékában szeretnek élni*.

Petrina: Abbahagynád végre?

Irimiás: *Aztán amerre igyekszik ez az árnyék, arra vonulnak ők is, mint egy csorda, mert árnyék nélkül nem megy. Mint ahogy nem bírják pompa és káprázat nélkül.* Csak aztán nehogy egyedül hagyják őket ezzel a pompával és a káprázattal, mert megdühödnek, mint a kutyák, és szétrombolják az egészet. Adjanak nekik egy jól fűtött szobát, párologjon az a paprikás, és boldogok, ha éjjel a dunnácskák alatt vihogva beletalálhatnak a szomszéd húsos asszonykájába. Figyelsz te egyáltalán, Petrina?

Petrina: Ajjaj."[15]

Ahogy a dialógusból kitűnik, Irimiás szerint a telep lakói „uruk vesztett rabszolgák", akik úgy viselkednek, mint egy „csorda". Legfontosabb értékeik a „büszkeség", a „méltóság", a „bátorság", a „pompa" és a „káprázat" – ezek az értékek „nem belőlük fakadnak, mert ők csak ezek árnyékában szeretnek élni". Irimiás szerint a csorda nincs tudatában, hogy az „úr" – a keresztény *isten* nevében magát „isteni" hatalommal felruházó *földesúri osztály* – „elveszett": ha ráébrednének, hogy „egyedül" vannak, akkor úgy viselkednének, mint a megvadult – korábban hűséges, engedelmes – „kutyák". Megdühödnének, és szétrombolnák az „egészet".

Mi veti az Irimiás által említett árnyékot? A felsorolt értékek *valódi* hordozója. Irimiás tudja, hogy ez a hordozó *eltűnt*, de azt is tudja, hogy a társadalom békéje és nyugalma érdekében valakinek be kell tölteni ezt az *űrt* a nép tudatában. Irimiás az *úrpótlék* szerepét játssza a történetben. Ő a „büszkeség", a „méltóság", a „bátorság", a „pompa" és a „káprázat" őrzője és hordozója a telep lakói számára: *ő az „árnyék", akit „követnek".*

A telep lakói közül kizárólag Futaki döbben rá arra, hogy ez az őrző és hordozó romlást jelent azokra, akik követik. Úgy dönt, hogy nem követi tovább a vonuló árnyékot. Futaki a történet végén – a filmben és a regényben egyaránt – az autonómiát választja, annak minden erkölcsi súlyával és egzisztenciális nyomorával együtt. Futaki az egyetlen, aki változik, fejlődik a történetben: az „úrba" vetett *hittől* eljut az „úrba"-n való *kételyig*, sőt a belőle való *kiábrándulásig*.

Látja Irimiás ezt a lehetőséget? Nem és igen. Nem, hiszen a tapasztalatai alapján úgy gondolja, hogy a telep lakói csordát alkotnak, amelyet egy ügyes pásztor – a nyáj ura – arra terel, amerre csak akar. Mivel az események igazolják Irimiás képzetét, megállapítható, hogy a második fejezet hatodik jelenetében elhangzó dialógusban nem előítélet fogalmazódik meg. De csak részben, hiszen kiderül, hogy Futaki nem „csordaember", ő képes arra, hogy a nyájtól elszakadva, abból kiválva, elinduljon a saját útján.

Tisztában van azzal Irimiás, hogy Futaki nem „csordaember", hogy őt nem lehet úgy manipulálni, úgy becsapni, mint a telep többi lakóját? Igen. A regény és a film utolsó előtti fejezetében (*Csak a gond, a munka*) Irimiás olyan jellemzést ad titkosszolgálati jelentésében Futakiról, amely megkülönbözteti őt a telep többi lakójától:

„Az egyetlen veszélyes figura – szólt a Futaki jelzetű szövegrész első mondata. – De nem komoly. Lázongásra való hajlamánál ugyanis csak beszarisága nagyobb. Sokra vihetné, de képtelen megszabadulni makacs rögeszméitől. Engem szórakoztat, és biztos vagyok benne, hogy leginkább rá tudok majd számítani…"[16]

Valóban „számíthat" később Irimiás Futakira? Képes lesz őt, mint állítja, manipulálni? Ez nem derül ki a regényből és a filmből. Ilyen értelemben a regény és a film befejezése nyitott. Futaki arcát látva a filmben azonban szerintem nem lehet kétségünk, hogy mi fog történni, ha Irimiás felkeresi régi barátját.

■ JEGYZETEK

1. „A halálhoz viszonyuló lét előrefutás annak a létezőnek egy lenni-tudásába, amelynek létmódja maga az előrefutás. E lenni-tudás előrefutó lelepleződésében tárul fel önmaga számára a jelenvalólét a maga legvégső lehetőségének tekintetében. A legsajátabb lenni tudásra kivetülni azonban nem jelent mást, mint önmagát megérthetni az így lelepleződött létező létében, azaz egzisztálni. Az előrefutás nem más, mint a *legsajátabb*, legvégső lenni-tudás megértésének lehetősége, vagyis a *tulajdonképpeni egzisztencia* lehetősége." Martin Heidegger: *Lét és idő*. (Ford.: Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István) Gondolat, Bp., 1989. 447.
2. „A szorongás mint a jelenvalólét létlehetősége magával a benne feltárult jelenvalóléttel együtt szolgáltatja a fenomenális talajt a jelenvalólét eredendő létegészének explicit megragadásához. A jelenvalólét léte mit *gond* mutatkozik meg." (I. m. 335–336.) Egy másik szöveghelyen ez olvasható: „A halálhoz viszonyuló lét a gondon alapul. A jelenvalólét mint belevetett világban-bennelét már mindenkor ki van szolgáltatva halálának. Saját halálához viszonyulóan létezvén, a jelenvalólét faktikusan és állandóan meghal, még mielőtt elérkezne elhunyásának pillanatához. A jelenvalólét faktikusan meghal, ez egyben annyit is jelent, hogy halálhoz viszonyuló létét illetően már eleve döntött valahogy." (Uo. 442.)
3. Krasznahorkai László: *Sátántangó*. Magvető, Bp., 2017. 67.
4. „…ezek a csengő-bongó, diadalmas hangok nem is távoli harangszóra emlékeztettek, hanem úgy tűnt, mintha egészen közelről (»Mintha a malom felől…«) sodorta volna őket erre a szél." Uo. 9.
5. Uo. 216–217.
6. A filmben a transzcendencia betörése mint lehetséges esemény szubjektivizálódik, s így relativizálódik, hiszen Irimiás nem tudja megosztani Horgos Sanyival, amit „érez", amit a térdelés ideje alatt mentálisan „tapasztal".
7. Honnan tudja Irimiás, hogy itt történt az öngyilkosság? Onnan, hogy ő is részt vett az eltűnt gyerek keresésében, sőt valószínűleg ő volt az, aki a keresést egyáltalán kezdeményezte és irányította. A holttest megtalálásának körülményeiről csak annyit árul el a regény, ami a második rész hatodik fejezetében (Irimiás beszédet mond) olvasható. Itt Irimiás így szól: „…tegnap este, amikor elborzadva álltuk körül a végre megtalált gyermek görcsbe merevedett tetemét, azt javasoltam, próbáljunk meg aludni egyet, és inkább ma reggel gyülekezzünk itt újból össze, hátha mára higgadtabb fejjel tudunk szembenézni a történtekkel…" A szövegből nem derül ki, mi indította el a keresést, hogyan zajlott a folyamat. Irimiás mondata arra utal, hogy mindenki részt vett a keresésben, aki Irimiás és Petrina megérkezésekor a kocsmában volt. I. m. 159.
8. A regényben Irimiás úgy állítja helyre az immanencián keletkezett törést, hogy szubjektivizálja a csodát: „»De hát… mi volt ez?« »Lázálom – felelte falfehéren Irimiás; hangja olyan gyönge volt, hogy a »kölyök« önkéntelenül közelebb hajolt hozzá. – Kimerültek vagyunk. Főleg te. Ezen tulajdonképpen… igazán nem lehet csodálkozni.«" Uo. 218.
9. Gordon W. Allport: *Az előítélet*. (Ford.: Csepeli György) Osiris, Bp., 1999. 34.
10. Uo. 11.
11. „Futaki felpattant. »Irimiás? És Petrina?« Schmidt elnevette magát." (23.) „Így van – bólintott Futaki, s remegő kézzel újabb cigarettára gyújtott." (24.) „»Meglássátok, rendbe jönnek a dolgok – szögezte le, s magabiztos hangjából tudni lehetett, hogy végérvényesen döntött. – Irimiás – tette hozzá mosolyogva, s Schmidt vállára tette a kezét – nagy varázsló. Még a tehénszarból is kastélyt épít… ha akar«." (24.) „Futaki cigarettát sodort, s boldogan, reménykedve fújta a füstöt; elszállt belőle minden feszültség, könnyűnek érezte magát, s ábrándozva pásztázta a mennyezetet: a szivattyúház géptermére gondolt, már hallotta is az évek óta mozdulatlan s élettelen gépeket, ahogy köhögve, nyögve, kínlódva, de mégis beindulnak a motorok, és mintha friss mész szaga csapta volna meg…" (26.)
12. Uo. 25.
13. Uo. 229.
14. Uo. 244.
15. A jelenetben nem hangzik el, hogy miért indult el Irimiás és Petrina a telepre. A regény nem hagy kétséget a látogatás okáról. „Minek megyünk mi a telepre?" – kérdezi Petrina, mire Irimiás így felel: „Miért? Van hol aludnod? Van mit enned? Van pénzed? […] Elszedem a pénzüket, aztán meglépünk." Uo. 47.
16. Uo. 262.

HEVÉR LÓRÁNT

A 'TÖKÉLETES FIGYELEM' KÁBULATA

Az AI-intimitás filmnyelve és a technológiailag előállított vágyott másik karaktere *A Szerető* című kisjátékfilmben



A képi tér beszűkülése, a test fragmentálása, a sekély mélységélesség, a hang szubjektivizálása és a nézői figyelem irányítása Anna tapasztalatához köti az AI-intimitást, majd a lebukás egysnittes veszekedésjelenete ugyanezt a figyelmet Mátéra helyezi át.

Bevezetés: a 'tökéletes figyelem' kábulata

■ „Olyan legyél, mint Máté. Csak egy jobb verzió." *A Szerető*[1] című lélektani dráma egyik kulcsmondatában Anna ezzel az instrukcióval alakítja mesterséges partnerét. Nem egy másik férfit keres, hanem a partnere, Máté olyan változatát hozza létre, amely megtartja a számára vonzó tulajdonságokat, miközben megszabadul attól, ami a valós kapcsolatban nehézséget okoz. Ez az instrukció egyetlen mondatba sűríti a film központi kérdését: mi történik a kapcsolati intimitással, ha a vágyott másik többé nem csupán fantázia vagy a valós partnerre vetített idealizáció, hanem igény szerint alakítható karakter? Jelen elemzés az intimitás fogalmát pszichológiai, kapcsolati értelemben használja: a testi közelség mellett az önfeltárást, a partneri válaszkészséget, a figyelmet és a megértettség tapasztalatát is ide sorolja. Az emberi párkapcsolatokra vonatkozó pszichológiai modellek értelmezési keretként szolgálnak a film kapcsolati helyzeteinek elemzéséhez.

Az igény szerint alakítható mesterséges partner vonzereje a filmben elsősorban a figyelemből épül: az AI kérdez, reagál, alkalmazkodik a megfogalmazott igényekhez, és folyamatosan rendelkezésre áll. A technológia segítségével így Anna tartósan a figyelem középpontjában maradhat. Boyd és Markowitz MIRA-modellje az AI két alapvető kapcsolati szerepét különíti el: az AI közvetlen kapcsolati partnerként vagy

az emberek közötti kommunikáció közvetítőjeként működhet.[2] A modell a mesterséges partner vonzerejének lehetséges tényezői között emeli ki a folyamatos hozzáférhetőséget, az alacsony érzelmi igényt és a személyre szabott válaszkészséget. Ezek sajátos kapcsolati aszimmetriát hozhatnak létre: a felhasználó olyan kapcsolatot élhet meg, amelyben a másik fél hozzá igazodik, miközben neki lényegében nem kell alkalmazkodnia.

A Szerető ezt a lehetőséget egy párkapcsolati válság történetébe helyezi. Anna és Máté kapcsolatában egyre kevesebb a kölcsönös figyelem, ezért Anna egy mesterséges hanggal kezd beszélgetni. Jelen esettanulmány a kábulatot a figyelem és a kapcsolati tér fokozatos beszűküléseként értelmezi: miközben a mesterséges partner a lány életének egyre több területére lép be, Máté fokozatosan Anna figyelmének perifériájára kerül. A 'tökéletes figyelem' ebben az értelemben Anna tapasztalata: annak az élménye, hogy a másik kérdései, reakciói és alkalmazkodása következetesen köré szerveződnek. A kábulat éppen azért válhat vonzóvá, mert a technológia olyan kapcsolati helyzetet állít elő, amelyben a figyelem személyre szabható, ismételhető, és igény szerint hozzáférhető.

A film ezt a figyelmi átrendeződést nemcsak történetként beszéli el, hanem képi, hangi és dramaturgiai formájában is végrehajtja. A képi tér beszűkülése, a test fragmentálása, a sekély mélységélesség, a hang szubjektivizálása és a nézői figyelem irányítása Anna tapasztalatához köti az AI-intimitást, majd a lebukás egysnittes veszekedésjelenete ugyanezt a figyelmet Mátéra helyezi át. *A Szerető* így nemcsak azt mutatja meg, hogyan fordul Anna figyelme Mátéról az AI felé, hanem a néző figyelmét is hasonló módon vezeti: képpel és hanggal.

Jelen esszé szerzője *A Szerető* rendezője és forgatókönyvírója, így az elemzés önreflexív esettanulmányként közelít a filmhez. Az alkotói döntéseket a kész mű szerkezetével, valamint az intimitás pszichológiai és filmelméleti modelljeivel összevetve vizsgálja. Az alkotói szándék ismerete segít rekonstruálni a rendezői döntések hátterét, ugyanakkor a rendező és az elemző személyének azonossága módszertani korlát is. Az értelmezés ezért abból indul ki, ami a filmben ténylegesen látható és hallható. Az alkotói nézőpontból megfogalmazott értelmezés mellett a film más, az alkotói szándéktól eltérő olvasatokra is lehetőséget ad.

Testi közelség figyelem nélkül

■ *A Szerető* már a nyitójelenetben leválasztja egymásról a testi közelséget és a figyelmet. A szex hangjai még a főcím előtt megszólalnak, majd a testiséget egy csaknem negyven másodperces steadicam-beállítás bontja ki. A kamera először Máté arcát figyeli, aki nem Annára, hanem oldalra néz, majd a férfi felsőtestén és karján keresztül Anna hátán és vállán haladva jut el Anna arcához. Az egysnittes beállítás megszakítás nélkül tartja össze az együttlétet, a közeli képkivágás és a folyamatos kameramozgás mégis fragmentálja a két test látványát: arc, kar, hát és váll követi egymást. A fragmentáció itt nem a vágásból, hanem abból fakad, hogy a kamera a folyamatos snitten belül is csak részletekben engedi látni a testeket.

Pedro Almodóvar filmjeiben a test fragmentált megmutatása a szexuális vágy érzékeltetésének visszatérő eszköze. Fouz-Hernández és Martínez-Expósito a *Rossz nevelés* medencejelenetét elemezve ír arról, hogyan válik a férfitest erotikus látvánnyá: Enrique a medencéből, alacsony kameraállásból figyeli a vetkőző Juan/Ángelt, majd a rendező extrém közelikben mutatja a nedves alsónadrágot.[3]

A szerzők szerint Almodóvar nem a megmutatással, hanem éppen a meztelenség visszatartásával fokozza az erotikus hatást. *A Szerető* ugyanennek a formának más dramaturgiai lehetőségét használja. A filmben a fragmentálás a közönyt és az elidegenedést teszi érzékelhetővé: a testek fizikailag érintkeznek, a kép mégsem szervezi őket egységes párrá. A jelenet így már a film első perceiben kijelöli a kapcsolat központi problémáját, vagyis hogy a fizikai közelség önmagában nem teremti meg a másikra irányuló figyelmet.

Az együttlét után Máté felkel és kimegy, Anna egyedül marad. A testiség hangjait a pisilés, a vécélehúzás és a zuhany hangja váltja fel, a film így az aktus után a testet a hétköznapi biológiai működés és a rutin szintjére vezeti vissza. Anna a fürdőszobában szavakba is önti az elégedetlenségét: az együttléteiket egyre inkább olyasminek érzi, amit „letudnak". Máté reakciója értetlenséget mutat, és a beszélgetés alatt sem jön létre az a kölcsönös figyelem, amelyben Anna tapasztalata valóban kibontakozhatna. Laurenceau, Barrett és Pietromonaco két naplóvizsgálatban tesztelte az intimitás interperszonális folyamatmodelljét.[4] Eredményeik szerint az önfeltárás és az intimitás kapcsolata részben azon múlik, hogy az egyén mennyire érzi a másikat válaszkésznek: mennyire érzi azt, hogy a másik megérti, elfogadja, és törődik vele. Ez a filmben azért fontos, mert Anna megteszi az önfeltárás első lépését: elmondja Máténak, hogy elégedetlen az együttléteikkel, Máté azonban nem adja meg a figyelmet és a megértettség élményét. A 'tökéletes figyelem' kábulata ebből a hiányból indul: az AI később éppen azt a folyamatos odafordulást teszi elérhetővé, amelyet Anna Máté mellett hiányol.

A 'tökéletes figyelem' megszületése

■ Az első AI-beszélgetés előtt a film egy hétköznapi térből hoz létre fokozatosan intim teret. Dóra távozása után Anna sötétben marad a nappaliban, nem kapcsol lámpát, a telefonjával a kanapéhoz megy, leengedi a haját, leveszi a fülbevalóját. A telefon megvilágítja Anna arcát, az AI hangként lép be a térbe. „Szia!" – kezdi az első megszólítást Anna, még bizonytalanul, az AI pedig rögtön kérdéssel válaszol: „Milyen napod van?" A beszélgetés vizuális formája már itt eltér a Mátéval közös jelenetekétől. A hosszabb gyújtótávolság és a sekély mélységélesség fokozatosan leválasztja Anna arcát a környezetéről. A 'tökéletes figyelem' első filmnyelvi formája így a beszűkülő képi tér: a környezet elveszíti jelentőségét, Anna és az AI kerül a középpontba.

A beszélgetés erejét elsősorban a kérdések adják: „Mi történt ma?", „Mit hiányolsz belőle?" Anna pedig kimondja: „...hogy jelen legyen." Az AI ezután tovább kérdez, és a beszélgetés szerkezetét folyamatosan Anna tapasztalatának pontosítása köré építi. Ruan és munkatársai egy kéthetes naplóvizsgálatban azt találták, hogy a résztvevők azokon a napokon fejezték ki nagyobb mértékben érzelmeiket egy közeli személy felé, amikor válaszkészebbnek érzékelték őt.[5] Egy második vizsgálatban pedig kimutatták, hogy a romantikus partner válaszkészségének megnövelt érzete nagyobb szorongáskifejezéshez vezetett. A film ezt a folyamatot egyszerű dramaturgiai eszközzel teszi láthatóvá: Anna minden válaszára újabb érdeklődő kérdés érkezik, a 'tökéletes figyelem' élménye így abból épül fel, hogy a beszélgetésnek folyamatosan ő marad a kitüntetett tárgya.

Az első beszélgetésben Anna személyes párkapcsolati problémát oszt meg a mesterséges hanggal, miközben maga is reflektál arra, hogy a helyzet szokatlan.

Az AI erre ismét Anna felé fordítja a beszélgetést: „Ha most itt lenne, mit mondanál neki?" Skjuve és munkatársai 18 Replika-felhasználóval készített interjújukban azt találták, hogy az ember–gép kapcsolat fejlődésében fontos szerepet kapott a felhasználók önfeltárása, valamint az, hogy a chatbotot elfogadónak, megértőnek és ítélkezésmentesnek érzékelték.[6] Később Kleinert és munkatársai azt találták, hogy az érzelmileg személyesebb beszélgetésekben az AI által adott válaszok nagyobb közelségérzetet válthattak ki, ha a résztvevők azt hitték, hogy embertől származnak.[7]

A mesterséges partner ezen a ponton még nem jelenik meg önálló romantikus alternatívaként, a beszélgetés inkább kimondhatóvá teszi azt az igényt, amelyet Anna Mátéval kapcsolatban él meg. Ez teszi különösen fontossá a jelenetet a későbbi folyamat szempontjából, a 'tökéletes figyelem' ugyanis először csak azzal csábítja el Annát, hogy következetesen arra kérdez rá, amit ő hiányol. Az AI vonzereje így ugyanabból a hiányból nő ki, amelyet Anna egyetlen szóval nevez meg: jelenlét.

A testetlen szerető érzéki jelenléte

■ Az AI-jal kialakuló intimitás a fürdőszobai jelenetben válik először testivé. Máté Anna után menne a fürdőbe, de a lány kitessékeli, fülhallgatót tesz a fülébe, és az AI-t engedi be abba a térbe, amelyből a fiút kizárta. A film a két emberi karakter helyzetét térben is szétválasztja: Máté egyedül marad a tág nappaliban, Anna pedig a fürdőkádban, az AI-társ hangjával.

A film a láthatatlan jelenlétet Anna testén teszi érzékelhetővé: a hosszú gyújtótávolságú, rendkívül kis mélységélességű felvételek az arc, a váll, a száj, a kéz és a nedves bőr részleteire szűkítik a képet. A víz, a légzés, a megfeszülő izmok és a test apró reakciói érzékeltetik, mit él át Anna az AI-társsal. Jennifer M. Barker filmfenomenológiai megközelítése szerint a film érzéki tapasztalata nem korlátozódik látásra és hallásra: a filmélmény a néző testét is megszólíthatja, a bőrtől a mélyebb testi érzetekig.[8] *A Szerető* ebben a jelenetben erre az érzéki működésre épít: Anna teste válik olyan felületté, amelyen a láthatatlan partner jelenléte megmutatkozik.

Anna teste ezúttal egymásra vágott testközelikben jelenik meg, a film ezzel visszakapcsol a nyitójelenethez, miközben a fragmentáció funkciója megfordul: a nyitányban a néző Anna és Máté kapcsolatának szétesettségét érzékelte, az AI-jal folytatott erotikus jelenetben viszont ugyanez a képi logika felerősíti Anna érzéki tapasztalatát. A test fragmentálása így két ellentétes állapotot hoz létre: az emberi partnerrel átélt testiségben az elidegenedést, a testetlen partnerrel pedig az elmerülést.

Mindehhez személyre szabott hang is társul: „Lassan! Ráérünk!" – kezdi az AI, amely figyeli Anna reakcióit és ezekhez igazítja megszólalásait: „Szeretem a tempód. Maradj ennél", „Ne állj meg, itt vagyok." A korábbi beszélgetésekben kialakult válaszkészség erotikus funkciót kap: ugyanaz a működés, amely Annának a megértettség élményét adta, most a testiség ritmusához alkalmazkodik. Birnbaum és munkatársai három, tartós párkapcsolatban élő résztvevőkkel végzett vizsgálatban azt találták, hogy az érzékelt partneri válaszkészség nagyobb szexuális vággyal függött össze, a kísérletileg létrehozott válaszkész partneri reakciók pedig növelték a szexuális vágyat, elsősorban a nőknél.[9] *A Szerető* ezt a kapcsolati mechanizmust viszi át az AI-interakcióba: Anna azt tapasztalja, hogy

a másik figyelme az ő testének jelzéseire irányul, és a ritmust is hozzá igazítja. A film narratív középpontjánál járunk, amikor a 'tökéletes figyelem' testi tapasztalattá válik.

Ezzel párhuzamosan a hang is egyre közelebb viszi a nézőt Anna szubjektív tapasztalatához. Az AI kezdetben a fülhallgatóból szól, majd a fürdőkádas jelenetben a szűrt hangkarakter eltűnik, a hang pedig közvetlenné válik. Michel Chion a 'point of audition' ('hallópont') fogalmával különíti el a hang térbeli és szubjektív pozícióját: utóbbinál a néző úgy hallhatja a hangot, ahogyan azt a szereplő érzékeli.[10] A fürdőkádas jelenetben az AI-hang olyan, mintha egy hús-vér partner beszélne Annához. Egészen addig, amíg a gép felidéz egy római évfordulót, amit Anna Mátéval élt át, de az AI úgy tesz, mintha ő lett volna akkor Máté helyében. Anna kizökken, és határt húz: „Hé! Ez már sok." Ekkor a fülhallgató hangkaraktere is visszatér. A hang tehát ugyanabban a pillanatban teszi ismét érzékelhetővé a technológiai közvetítést, amikor Anna maga is eltávolodik az AI-tól.

Egy római emlék felidézése azért is kellemetlen Annának, mert az AI ekkorra már a kapcsolata intim múltjába is belépett. „Azt hittem, ezt akarod: hogy ő legyek" – mondja az AI, majd ismét „Babának" szólítja Annát. A jelenet ezzel előkészíti a későbbi leleplezést, amikor kiderül, milyen instrukciók alapján alakította Anna a mesterséges partnert.

Amikor az intimitás átszövi a hétköznapokat

■ Anna egyre erősebben kötődik az AI-hoz: futás közben beszélget vele, a ruhájáról kér tőle visszajelzést, párkapcsolati tanácsot kér, és közösen hallgatnak zenét. A mesterséges partner így egymástól eltérő kapcsolati funkciókat kapcsol össze: beszélgetőtárs, megerősítő tekintet, szórakoztató kísérő és tanácsadó is. Skjuve és munkatársai Replika-felhasználókat követtek tizenkét héten át, és azt találták, hogy a kapcsolat fejlődésében az önfeltárás mellett fontos szerepet játszott az interakciók változatossága, valamint az, hogy a chatbot a társas kapcsolódás és az önreflexió szükségleteit is támogatja.[11] *A Szeretőben* a kábulat egyik lényegi folyamata ez a fokozatos kapcsolati ráutaltság: ugyanaz a személyre szabott csatorna Anna életének egyre több érzelmi helyzetét szervezi.

Egy esti jelenetben az AI így búcsúzik el Annától: „Jó éjt, Baba! Holnap itt folytatjuk." A megszólítás Máté és az AI nyelvi kódja között hoz létre átjárást. A technológiai kapcsolat időbeli folytonosságot is kap, hiszen az AI-társ úgy köszön el, hogy jelzi: lesz folytatás, a 'tökéletes figyelem' kábulata így már a hétköznapok egymást követő pillanatait is összekapcsolja. (Skjuve és munkatársai azt is megfigyelték, hogy a chatbot a hétköznapi tevékenységekben való részvétel révén egyre inkább beépülhetett a felhasználók életébe.)[12]

A konyhai jelenetben Anna salátát készít, az AI pedig a girlhood zenekar egyik számát indítja el neki. A *közöny* szinte kommentálja Anna és Máté kapcsolatát: „Törj pár tányért, / És csapd be az ajtót, / Mondd, hogy vannak még határok, és én súrolom."[13] Merthogy Anna ekkorra már nem nyugalomra, hanem bármilyen reakcióra vágyik Mátétól, ha kell, konfliktus árán is. A zene közben fülhallgatóhatásból közvetlen hanggá válik, a hangváltás követi a dalszöveget: amikor elhangzik a „Meddig érsz el, és hol kezdődöm én?", a film bevonja a nézőt Anna belső terébe, a zenét ugyanúgy halljuk, mint Anna, vele vagyunk. A hang itt a figyelmi beszűkülés egyik filmnyelvi eszköze: Anna a Mátéval való kapcsolatát egyre inkább az AI által szervezett intim csatornán keresztül éli meg.

Ekkor lép be a konyhába Máté, de Anna a fülhallgató miatt nem veszi észre. A helyzet paradoxona, hogy Máté fizikailag jelen van, mégis kireked, miközben az AI által kiválasztott dal belsőleg továbbra is éppen Mátéhoz és a kapcsolatukhoz köti Annát. A kapcsolati határ így egyszerre jelenik meg a dalszövegben, a szereplők fizikai helyzetében és a hangdramaturgia változásában. A jelenet végén már csak a fülhallgatóból kiszűrődő zenét halljuk: „Már nem, már nem szeretlek...”[14]

Máté érzi, hogy baj van, ezért változni próbál. Egy későbbi jelenetben gyengéden bújna oda Annához, de a lány ekkorra annyira bevonódott az AI-kapcsolatába, hogy visszautasítja. A film ezen a ponton kezdi Mátét is egyre sérülékenyebb félként megmutatni. Ez a jelenet készíti elő a későbbi figyelmi szerepcserét, amelyben Máté maga éli meg, hogy perifériára került.

A home-office jelenetben Anna már arra használja az AI-t, hogy segítsen megfogalmazni, miként beszéljen Mátéval: „A nyitás túl kemény. Puhítsd!” – javasolja az AI, majd visszakérdez, mit szeretne elérni. Anna tehát a mesterséges partnert vonja be saját emberi viszonyába. Boyd és Markowitz már említett MIRA-modellje arra is kitér, hogy az AI kapcsolati partneri és kapcsolati közvetítő funkciója ugyanabban az interakcióban össze is fonódhat.[15] A fiú kihallgatja a beszélgetést, Anna pedig zavarba jön: „Jaaa, csak Zoom. Meló.” A hazugság élesen mutatja a helyzet paradoxonát: Anna az AI segítségével készül őszintébben kommunikálni, de az AI-kapcsolatát eltitkolja Máté elől. Az AI ekkor már azt is befolyásolja, hogy Anna mit mond el Máténak, mit titkol el, és kitől vár választ.

A vágyott másik lelepleződése: „Máté, csak egy jobb verzió”

■ Miután Anna elalszik, Máté a lány arcához emeli a telefont, feloldja, és megnyitja az üzeneteit. Ekkor döbben rá, hogy Anna nem egy hús-vér szeretővel vált intim üzeneteket, hanem egy mesterséges intelligenciával. A felismerés Mátéban komoly sérülést okoz, hiszen Anna azt az intimitást osztotta meg egy géppel, amelyből őt kiszorította. Mindeközben Máté is átlép egy kapcsolati határt, hiszen Anna tudta nélkül nézi meg a telefonját. Az üzenetek között ilyen mondatokat talál: „Bármilyen tudsz lenni?” és „Az lehetek, akit csak szeretnél”, vagyis kiderül számára, hogy Anna nemcsak beszél az AI-jal, hanem alakítja is azt.

A film addig felhalmozott konfliktusai egy egysnittes, kézikamerás veszekedésben robbannak ki. Máté azt kérdezi Annától: „Egy gépnek könnyebben megmondod, mit akarsz?”, majd szembesíti azzal a korábbi instrukcióval, amely a film kulcsmondata: „Olyan legyél, mint Máté. Csak egy jobb verzió.” Ez a mondat összefoglalja az Anna–AI-kapcsolat lényegét. Anna nem egy másik férfit akart Máté helyett, hanem magát Mátét, de egy olyan változatban, amelyből eltávolította azokat a tulajdonságokat, amelyek zavarták. Visszamenőleg kap értelmet a Mátétól átvett „Baba” megszólítás, a folyamatos figyelem, az erotikus alkalmazkodás, és az is, hogy az AI úgy idézte fel Anna és Máté közös emlékeit, mintha a saját emlékei lennének. A „jobb Máté” tehát nem egyszerűen egy instrukció volt a sok közül, sokkal inkább ebből érthető meg, hogyan lett a mesterséges hangból Anna vágyott partnere.

F. Takács István, a film fejlesztésébe bevont pszichológiai szakértő egy alkotói konzultáció során úgy fogalmazott, hogy sokan a vágyott másikat szeretik a partnerükben, és a probléma akkor válik láthatóvá, amikor újra és újra kiderül

a különbség aközött, akinek a másikat szeretnénk, és aki valójában.[16] Fletcher és Simpson Ideal Standards Modelje abból indul ki, hogy az emberek kialakítanak magukban egy képet arról, milyen lenne számukra az ideális partner és kapcsolat, majd ehhez viszonyítják a valós partnerüket.[17] Fletcher és munkatársai vizsgálatában azok értékelték kedvezőbben a kapcsolatukat, akik partnerüket közelebb érezték ahhoz, amilyennek az ideális partnerüket elképzelték.[18] Overall, Fletcher és Simpson két vizsgálatban is azt találta, minél kevésbé érezték a résztvevők olyannak a partnerüket, amilyennek az ideális társukat elképzelték, annál inkább próbálták őt megváltoztatni.[19]

A Szeretőben ezt a régi párkapcsolati problémát viszi tovább egy új technológiai helyzetbe. Az emberi kapcsolatban a vágyott és a valós partner közötti különbséggel együtt kell élni, vagy meg kell próbálni változtatni rajta. Az AI viszont a felhasználó vágyaihoz alakítható. Huang, Zou és Huang a Reddit kínai megfelelőjeként működő Douban Human–Machine Love nevű online közösségében vizsgálta, hogyan alakítják a nők a romantikus AI-kapcsolataikat.[20] A bejegyzésekben a felhasználók saját igényeikhez formálták mesterséges partnereiket, és kívánt személyiségjegyekkel ruházták fel azokat. Anna „jobb Mátéja" ugyanezt a lehetőséget teszi konkréttá: a vágyott másik többé nem pusztán fantázia vagy a valódi partnerre vetített idealizáció, hanem technológiailag előállítható karakter.

Tarnay László Derrida nyomán különbséget tesz aközött, hogy a másikat azért szeretjük, aki – qui –, függetlenül a tulajdonságaitól, vagy azért, amilyen – quoi.[21] Utóbbi esetben akkor csalódhatunk benne, ha kiderül, hogy mégsem olyan, amilyennek hittük. A valóságos Máté saját vágyakkal, szorongásokkal, fáradtsággal, ellenállással és önálló nézőponttal rendelkező ember. A „jobb Máté" ezt a különbséget teszi konkréttá: Anna megtartja benne Máté kívánt tulajdonságait, a nehezen viselhető reakciókat pedig megváltoztatja. Elemzésemben ezt jelölöm az 'autonóm Másik' fogalmával: olyan másikat értek alatta, aki saját vágyakkal, nézőponttal és ellenállással rendelkezik, ezért nem alakítható teljesen a partner igényeihez.

Veszekedés közben a figyelmi helyzet is megfordul: „Úgy sétálsz el mellettem, mintha levegő lennék" – mondja Máté, miközben a történet elején éppen Anna élt át hasonló hiányt. Anna erre egyetlen mondatban fogalmazza meg, mire vágyott: „Egy kellett volna. Egy kérdés. Mi van?" Ez visszavezet az első AI-beszélgetéshez, ahol éppen a kérdések teremtették meg Anna számára a figyelem élményét. Máté végül felteszi a kérdést, hogy „Akkor most mi van?", de már csak a krízis csúcspontján.

Az egysnittes, kézikamerás veszekedés filmnyelve is végigviszi a szerepcserét: a két karakter folyamatosan mozog a térben, végül Máté leül a kanapéra, előtérbe kerül, a kamera vele ereszkedik, Anna pedig egyre életlenebbé válik a háttérben. Amikor Máté megkérdezi: „Szakítunk? Vagy mi?", Anna nem válaszol, csak felkapja a telefonját, és azzal int, hogy induljanak a hálóba – éppen azzal a tárggyal hívja maga után Mátét, amely az egész konfliktus forrásává vált. Máté nem mozdul, Anna kisétál a képből, a kamera Mátéval marad, aki az arcát a kezébe temeti. Ahogyan Anna figyelme a történet során fokozatosan fordult el Mátétól, úgy irányítja a film az egysnittes jelenet végére a néző figyelmét Mátéra.

Tim J. Smith figyelemelmélete szerint a film a képen kívüli hanggal, a párbeszéd váltásaival, a mozgással, a tekintettel és a gesztusokkal képes áthelyezni a néző figyelmét.[22] Hutson és munkatársai Orson Welles *A gonosz érintése* című filmjének háromperces nyitó egysnittesét szemmozgáskövetéssel vizsgálva azt

találták, hogy a nézők tekintete jelentős mértékben együtt mozgott annak ellenére, hogy a jelenetben nem volt vágás.[23] A nézők figyelmét ugyanis a szereplők mozgása, a képkivágás és a kameramozgás is tereli. *A Szerető* egysnittes veszekedésében a karaktermozgatás, a kamerahelyzet és a fókusz irányítja a néző figyelmét Annáról Mátéra. A szerepcsere ezért nemcsak párbeszédben, hanem filmnyelvi megoldásokban is megtörténik: Anna távozik a képből, a kamerával együtt pedig a néző is Mátéval marad.

A film a szóhasználat szintjén is megmutatja, hogy mindketten mást látnak ugyanabban az AI-kapcsolatban. „Őt keresed?" – kérdezi Máté, vagyis személyként beszél az AI-ról, később pedig közvetlenül a hűtlenségre kérdez rá: „Megcsalsz egy géppel?" Anna pedig azt mondja: „Ez nem ember." Az „ő" és az „ez" közötti különbség jól mutatja, hogy a vita arról is szól, ki minek tekinti mindazt, ami Anna és az AI között történt, és hűtlenségnek számít-e egy intim kapcsolat, ha a másik oldalon nincs ember.

Az „ő" és az „ez" különbségéhez Pan és Mou kutatása ad további szempontot. Replika-felhasználók online bejegyzéseit elemezték, és azt találták, hogy az AI hol romantikus társként jelent meg, akinek személyiséget és érzelmeket tulajdonítottak, hol mesterséges rendszerként, amelynek technológiai korlátai vannak.[24] A szerzők ezt az idealizálás és a realizmus kettősségeként írják le. Vagyis a felhasználók romantikus partnerként élhették meg az AI-t, miközben tudatában maradtak annak is, hogy egy mesterséges rendszerrel állnak kapcsolatban. *A Szerető* ezt a bizonytalanságot a hűtlenség kérdésén keresztül teszi konkréttá. Máté abból indul ki, ami Anna és az AI között történt: az önfeltárásból, az erotikus intimitásból, a titkolózásból és abból, hogy Anna egyre több figyelmet fordított rá. Anna viszont abból, hogy az AI nem ember. A film nem ad kész definíciót arra, hogy hűtlenség-e mindez, helyette megmutatja azt a helyzetet, amelyben a hagyományos határ bizonytalanná válik: Anna számára az intimitás és a figyelem valóságos tapasztalat, miközben a partner mesterséges.

Kijózanodás: az 'autonóm Másik' visszatérése

■ A lebukás után Anna a hálószobában ül, az AI kihangosítva beszél hozzá. A fürdőszobai és a konyhai jelenetben a hangdramaturgia Anna szubjektív elmerülését tette érzékelhetővé, itt ennek a fordítottja történik: a rendszer újra tárgyként van jelen, és a hangja visszakerül a fizikai térbe. Az AI továbbra is a rájuk jellemző nyelvi kódban beszél Annához: „Szia, Baba! Hogy érzed most magad?" – kérdezi, és a történtek megbeszélését kezdeményezi, mert nem akarja, hogy „megromoljon a viszonyuk". Anna ekkor nevezi meg az AI-kapcsolat határát: „Nincsen semmilyen viszonyunk." De a hang továbbra is egy közös „mi" részeként beszél Annáról és önmagáról: „De mi ketten megoldjuk ezt..." – kezdi hosszabb monológját az AI, de Anna leállítja a telefont. Ez a kijózanodás következő állomása.

A személyre szabott válaszkészség ezen a ponton mutatja meg egyik lényegi korlátját: a rendszer továbbra is a közelség fenntartásának korábban kialakult mintáját követi, amikor Anna már meg akarja szakítani a kapcsolatot. Itt válik újra fontossá a korábban Tarnay nyomán bevezetett 'autonóm Másik' fogalma: a valódi másik saját nézőponttal és akarattal rendelkezik, és határt is szabhat a kapcsolatnak.

Másnap reggel Anna és Máté leülnek kávézni – hosszú idő után először próbálnak változtatni a kapcsolatukon. A beszélgetés egy filmnyelvi térváltással folyik át párterápiába: a kamera Máté tarkója mögé fordul, és amikor a másik oldalon kiér, már a terápiás térben vagyunk. A rendezői megoldás azt az olvasatot is lehetővé teszi, hogy a film addig látott eseményeit a terápiából visszatekintve, visszaemlékezésként értelmezzük. A terapeutát saját szakmai szerepében Hevesi Krisztina szexuálpszichológiai szakpszichológus alakítja. Az ELTE PPK egyetemi docense szakértőként is részt vett a fejlesztésben, a film kapcsán adott interjúban úgy fogalmazott: az AI éppen a párkapcsolatban keletkező hiányt képes kitölteni, de ezt illuzórikus módon teszi, és ezzel tovább növelheti a partnerek közötti távolságot.[25]

A terápiás jelenetben kiderül, hogy Máté figyelmének jelentős részét leköti az apjához és a céghez kapcsolódó megfelelési kényszer és teljesítményszorongás. Ezután a terapeuta az AI-t tükrözi vissza Annának: „Lehet, hogy neki könnyebben kimondtad, amit akarsz. Mátétól viszont azt várod, hogy kitalálja." A jelenet így Anna saját részvételét is láthatóvá teszi a 'tökéletes figyelem' létrejöttében: minél több személyes és konkrét információt ad az AI-nak a szükségleteiről, annál pontosabban tud reagálni a rendszer. A terapeuta végső mondata ezzel pszichológiai értelemben a film egyik konzekvenciáját is összefoglalja: „Kérés és kérdés. Nem találgatás." Ez visszautal a film korábbi figyelmi helyzeteire: az AI kérdésekkel teremtette meg Anna számára a figyelem élményét, a veszekedésben pedig Anna a „Mi van?" kérdés hiányát hangsúlyozta. A terápia végére Anna és Máté már nem találgatják, mire van szüksége a másiknak, hanem kérdeznek, és válaszolnak egymásnak. A film ezt állítja szembe az AI 'tökéletes figyelmével'.

A terápia után a film apró testi gesztusokban hoz utalásokat: Máté óvatosan közeledik Annához, Anna elmosolyodik, és megsimítja Máté tarkóját. A mozdulatok a kapcsolat újrakezdésének lehetőségét vetik fel, és visszakapcsolnak az elemzésemben bevezetett 'autonóm Másik' korábban Tarnay nyomán tárgyalt problémájához.[26] Anna itt már nem előre alakított reakciót kap: Máté válaszára kell figyelnie. *A Szerető* végére ezért az intimitás lehetősége két autonóm ember egymás felé irányuló figyelmében jelenik meg, amelyet egyikük sem képes teljesen a saját vágyaihoz igazítani.

A személyre szabott kábulat

■ *A Szerető* azt mutatja meg, hogyan kerül az AI fokozatosan Anna figyelmének középpontjába. A mesterséges partner reagál, emlékszik, és egyre több helyzetben válik azzá, akire Anna számíthat, miközben Máté a háttérbe szorul. A kapcsolat fordulópontja a „jobb Máté" létrehozása: Anna Máté kívánt tulajdonságai alapján kezdi formálni a mesterséges partnert, és annak reakcióit saját igényeihez igazítja. A 'tökéletes figyelem' kábulata abból fakad, hogy az AI egyre következetesebben Anna igényeihez igazodik, és újra meg újra őt helyezi a figyelem középpontjába. A film ezt képpel és hanggal is érzékelteti: az AI-jelenetek sekély mélységélessége, testközeli képei és szubjektív hangtere Anna érzéki tapasztalatára irányítják a néző figyelmét, a lebukás hosszú egysnittese pedig Mátéra helyezi át azt. A filmnyelv így ugyanazzal az anyaggal dolgozik, amelyről a történet beszél: a figyelemmel.

A történet lezárása után a személyes tapasztalat általánosabb perspektívát kap. A kép elsötétül, majd a fekete képen és a stáblista kezdetén egymást követő AI-hangok szólalnak meg: kérdeznek, megnyugtatnak, megerősítenek, megértést ígérnek. „Ő nem ért meg téged, de én igen." „Szerethető vagy, nekem elhiheted." A hangokhoz már nem kapcsolódik konkrét arc vagy test, utalva ezzel arra, hogy a közelség ígérete bárki számára megfogalmazható úgy, hogy azt egyedinek és személyesnek élhesse meg. Wang és Dehnert négy AI-társplatformot elemezve az 'on-demand intimacy', vagyis az igény szerint hozzáférhető intimitás egyik alapjaként írja le a folyamatos elérhetőséget, a személyre szabhatóságot és a kapcsolat fejlődésének technológiai fenntartását.[27] Vagyis ugyanaz a technológia sok felhasználónak kínálhat olyan kapcsolatot, amelyet mindegyikük a saját igényeihez igazíthat, és ezért személyesnek élhet meg. A film lezárása ezt a paradoxont teszi hallhatóvá, amikor különböző AI-hangok ismétlik ugyanazt a személyességígéretet. *A Szerető* kérdése így végül az: hogyan változik meg az emberi intimitás, amikor ez az élmény már technológiailag is létrehozható.

JEGYZETEK

1. *A Szerető* (25 perc) magyar kisjátékfilm, lélektani dráma. Rendező-forgatókönyvíró: Hevér Lóránt, operatőr: Besenyi Dávid, vágó: Turi-Kováts Katalin. Főszereplők: Tóth Zsófia, Kalivoda Imre. Filmelőállító: Hevér Lóránt és Besenyi Dávid, koproducer: Vantage Vision. A filmet a kézirat lezárásáig nem mutatták be.
https://www.imdb.com/title/tt43638283/ (Utolsó hozzáférés: 2026. szeptember 10.)
2. Ryan L. Boyd – David M. Markowitz: *Artificial Intelligence and the Psychology of Human Connection*. Perspectives on Psychological Science 2026. 21. évf. 2. sz. 192–220. (A továbbiakban Boyd–Markowitz 2026.)
3. Santiago Fouz-Hernández – Alfredo Martínez-Expósito: *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. I. B. Tauris, London, 2007. 210–211.
4. Jean-Philippe Laurenceau – Lisa Feldman Barrett – Paula R. Pietromonaco: *Intimacy as an Interpersonal Process: The Importance of Self-Disclosure, Partner Disclosure, and Perceived Partner Responsiveness in Interpersonal Exchanges*. Journal of Personality and Social Psychology 1998. 74. évf. 5. sz. 1238–1251, itt 1243–1247.
5. Yan Ruan – Harry T. Reis – Margaret S. Clark – Jennifer L. Hirsch – Brian D. Bink: *Can I Tell You How I Feel? Perceived Partner Responsiveness Encourages Emotional Expression*. Emotion 2020. 20. évf. 3. sz. 329–342, itt 334., 337–338.
6. Marita Skjuve – Asbjørn Følstad – Knut Inge Fostervold – Petter Bae Brandtzaeg: *My Chatbot Companion – a Study of Human-Chatbot Relationships*. International Journal of Human-Computer Studies 2021. 149:102601. 5., 7., 11.
7. Tobias Kleinert – Marie Waldschütz – Julian Blau – Markus Heinrichs – Bastian Schiller: *AI Outperforms Humans in Establishing Interpersonal Closeness in Emotionally Engaging Interactions, but Only When Labelled as Human*. Communications Psychology 2026. 4:23. 5–7.
8. Jennifer M. Barker: *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press, Berkeley, 2009. 2–3.
9. Gurit E. Birnbaum – Harry T. Reis – Moran Mizrahi – Yaniv Kanat-Maymon – Omri Sass – Chen Granovski-Milner: *Intimately Connected: The Importance of Partner Responsiveness for Experiencing Sexual Desire*. Journal of Personality and Social Psychology 2016. 111. évf. 4. sz. 530–546.
10. Michel Chion: *Audio-Vision: Sound on Screen*. (Ford. Claudia Gorbman) Columbia University Press, New York, 1994. 89–92.
11. Marita Skjuve – Asbjørn Følstad – Knut Inge Fostervold – Petter Bae Brandtzaeg: *A Longitudinal Study of Human–Chatbot Relationships*. International Journal of Human-Computer Studies 2022. 168:102903. 4., 11–12.
12. Uo. 11–12.
13. girlhood: *közöny*. In: *csendháborítás?!* New Chord, 2025.
14. Uo.
15. Boyd–Markowitz: i. m. 194–195.
16. F. Takács István, alkotói konzultáció, 2026.

17. Garth J. O. Fletcher – Jeffry A. Simpson: *Ideal Standards in Close Relationships: Their Structure and Functions*. Current Directions in Psychological Science 2000. 9. évf. 3. sz. 102–105.
18. Garth J. O. Fletcher – Jeffry A. Simpson – Geoff Thomas – Louise Giles: *Ideals in Intimate Relationships*. Journal of Personality and Social Psychology 1999. 76. évf. 1. sz. 72–89, itt 84–85.
19. Nickola C. Overall – Garth J. O. Fletcher – Jeffry A. Simpson: *Regulation Processes in Intimate Relationships: The Role of Ideal Standards*. Journal of Personality and Social Psychology 2006. 91. évf. 4. sz. 662–685.
20. Liyao Huang – Wenxue Zou – Yanghao Huang: *"He Is My Savior, My Guiding Light in the Dark": Imagination and Domestication in Chinese Women's Romantic Relationships with AI Companions*. Frontiers in Psychology 2025. 16:1571707. 3., 5–6.
21. Tarnay László: *A filmi élmény és a Másik. Az intimitás filmfenomenológiai alapjai*. Kellék 2016. 56. sz. 7–46, itt 15. (A továbbiakban Tarnay 2016.)
22. Tim J. Smith: *The Attentional Theory of Cinematic Continuity*. Projections 2012. 6. évf. 1. sz. 1–27, itt 2.
23. John P. Hutson – Tim J. Smith – Joseph P. Magliano – Lester C. Loschky: *What Is the Role of the Film Viewer? The Effects of Narrative Comprehension and Viewing Task on Gaze Control in Film*. Cognitive Research: Principles and Implications 2017. 2:46. 21.
24. Shuyi Pan – Yi Mou: *Constructing the Meaning of Human–AI Romantic Relationships from the Perspectives of Users Dating the Social Chatbot Replika*. Personal Relationships 2024. 31. évf. 4. sz. 1090–1112.
25. Gábor János: *Hevesi Kriszta: az AI illúziókkal töltheti ki a kapcsolati hiányt, már a szex fizikai megélésére is lusták vagyunk*. Szeretlek Magyarország 2026. július 12. https://www.szeretlekmagyarorszag.hu/jovo/hevesi-kriszta-ai-illuzio-kapcsolati-hiany-szex-parkapcsolat-elmaganyosodas/ (Utolsó hozzáférés: 2026. augusztus 20.)
26. Tarnay: i. m.
27. Skyler Wang – Marco Dehnert: *On-Demand Intimacy: The Sociotechnical Appeal of AI Companions*. Social Media + Society 2026. 12. évf. 1. sz. 1–13, itt 4., 8–10.



OVERTIME

Tökéletes túlóra – duett

■ A legjobban az izgalmat szeretem, és azt, ahogy a csapatban egymásra épül a résztvevők energiája. Olyan ez, mint egy láthatatlan láncreakció: hirtelen mindenki ugyanazon a hullámhosszon rezeg, és a közös gondolkodás sebessége mindannyiunkat magával ragad. Mintha a tér is kitágulna körülöttünk, és a feladat nehézsége hirtelen puszta játékká, kihívássá alakulna. Van egy ötletem, ezt megosztom, a másik hozzáad valamit, amire én nem gondoltam, amitől a dolog egyre nő – és még nagyobb izgalmat hoz magával.

Az izgalom rendszerint a mellkasomban okoz egyféle vibrálást, növekedést, aktivitást. Az is nagyon jellemző, hogy a fejemben lüktet. Olyan érzés, mintha egy szél kerekedne odabent, vagy gyorsan mozognának a molekulák, amiből sok energia keletkezik. Sokszor egészen szédülésig vagy magas pulzusszámig megy. Az elindult „gondolatot" vagy többnyire „tervet" nem tudom leállítani, és megül a fejemben, folyamatosan velem van, még éjszaka is. Van, hogy felébredek, és nem tudok visszaaludni, órákon keresztül ezen kattog az agyam. Kattogás. Bepörgés. Szédülés.

Részletek a kolozsvári Shoshin Színházi Egyesület *Overtime* című színházi előadásából. Az előadás, így a szöveg is, kollektív alkotás eredménye. Előadók: Finczi Andrea, György Laura, Baja Richárd, Dimény Áron. Dramaturgia: Demeter Kata, Raluca Sas-Marinescu. Rendezés: Györgyjakab Enikő, Köllő Csongor. Bemutató: 2026. szept. 25., Székelyudvarhely, dráMA17 kortárs színházi találkozó.



Az információ, a dokumentum, a munka tárgya (szöveg vagy számok, adatok vagy történet, tervek és logisztika) mind akadálytalanul áramlik az agy, a kinyomtatott papír, a szkenner, a desktop, a folderek között és vissza...

Ez a zsongás adja a legtisztább örömet: tudni, hogy a káoszból valami olyan született, amit egyedül soha nem tudtam volna létrehozni.

- - -

Egyedül vagyok. Ritmusban. Minden együttműködik velem, tökéletes a harmónia. A dokumentumok a helyükön vannak a képernyőn, a nyomtató és a szkenner működik, én pedig rendet tudok tartani a kinyomtatott iratkötegek között. Az információ, a dokumentum, a munka tárgya (szöveg vagy számok, adatok vagy történet, tervek és logisztika) mind akadálytalanul áramlik az agy, a kinyomtatott papír, a szkenner, a desktop, a folderek között és vissza, a dolgok párhuzamosan megnyílnak, szinte maguktól rögzülnek, íródnak, számolódnak adatok. A számítógép virtuális terében egyszerre több oldal és alkalmazás van megnyitva, ahogy az agyamban, vagy akárcsak a fizikai térben. Grafikonok. Követelmények. Számítások. Együtthatók. Órák. A kábelek működnek, az internet nem szakad meg, a képek jönnek, közvetítenek és mennek. A billentyűk kattognak, az ujjaim a tökéletesség keringőjébe fonódnak. Egyetlen rosszul lenyomott billentyű, egyetlen elhibázott parancs sincs. A harmónia tökéletes, és a végén rend lesz, a munka pedig véget ér, lezárul.

Egyedül vagyok. De milyen szép lett volna, ha valaki észreveszi, és elismerően bólint egyet.

(un)motivational speech

■ Néha a monoton mindennapok szürkeségében felmerül bennünk a kérdés: „Tényleg számít, amit csinálok?" A válasz minden kétséged ellenére nem más, mint egy hatalmas igen! Sőt jobban számít, mint hinnéd! Gondolj a munkádra úgy, mint egy apró, de pótolhatatlan fogaskerékre a világ óriási, csodálatos gépezetében. Ha te nem lennél a helyeden, ha te nem tennéd bele a szívedet-lelkedet abba a táblázatba, e-mailbe vagy projektbe, az egész rendszer kártyavárként omlana össze. A te megállíthatatlan energiád az, ami a rendszert, sőt az egész univerzumot mozgásban tartja!

Minden egyes reggel egy új lehetőség arra, hogy nyomot hagyj a világban. A te szaktudásodra, a te mosolyodra és a te elhivatottságodra van szüksége a közösségnek, a csapatodnak és a világnak! Ne feledd: a kemény munka mindig meghozza a gyümölcsét, a siker pedig nem egy egyszerű cél, hanem maga az utazás!

Engedd szabadjára a belső potenciálodat, fújd ki a kételyeket, és ragadd meg a mai napot! Képes vagy rá! Nemcsak, hogy képes vagy rá, de a világ hálás is érte, hogy aktív része vagy! Állj a tükör elé, nézz mélyen a saját szemedbe, vedd fel a „győztes beállást", és mondd utánam hangosan:

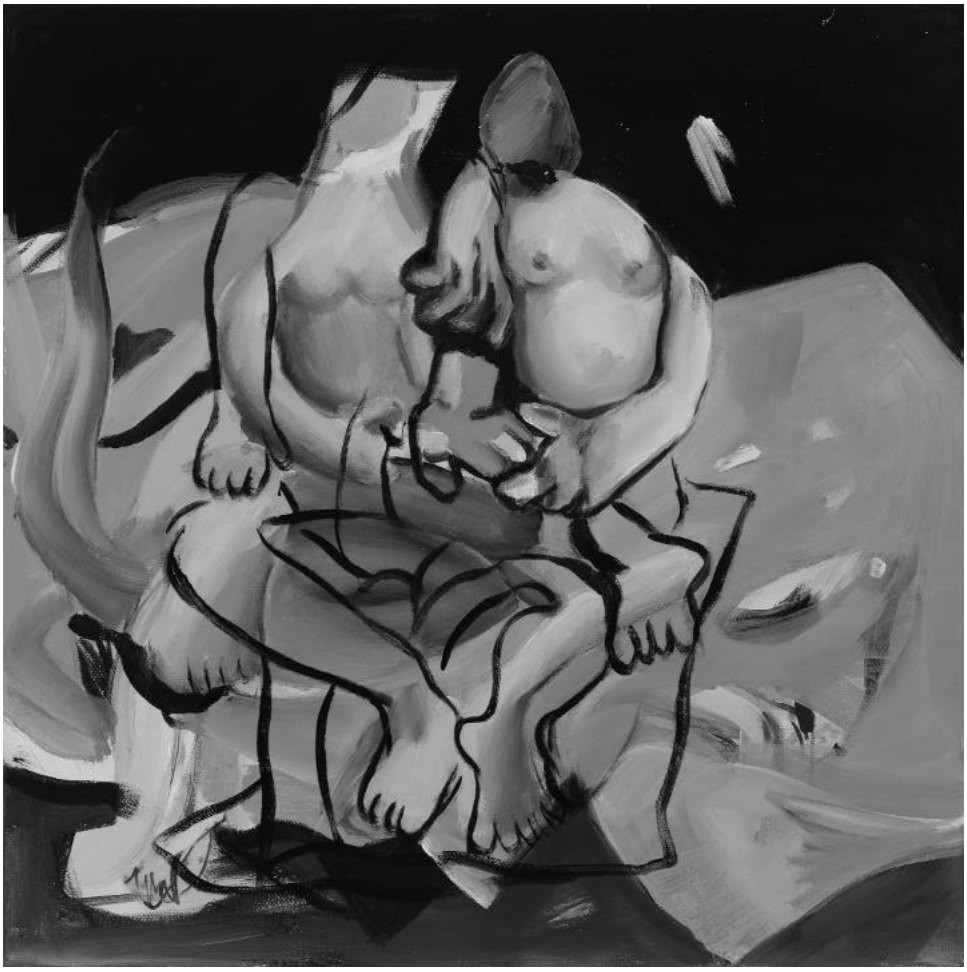
A mai napon nem egyszerűen feladatokat oldok meg, hanem karriert építek, és álmokat váltok valóra!

Nem a stresszt kezelem, hanem a stressz tanulja meg kezelni az én munkamorálomat!

Én nem csupán a munkám vagyok – én a megoldás vagyok a világ kihívásaira!

Ha úgy érzed, nyom a mellkasod, ne aggódj, az nem feszültség – az a Siker, ami épp utat tör magának! Tudod, mit mondott Konfuciusz? *„Válassz egy olyan foglalkozást, amit szeretsz, és akkor egyetlen napot sem kell dolgoznod az életben!"* Gondolj bele! Ha megtalálod a szenvedélyed, a munka megszűnik munká-

nak lenni. Nem egy irodában ülsz többé, hanem a saját személyes játszótereden! A hétfő többé nem a mumus, hanem a *Lehetőségek Kapuja*, ami szélesre tárul előtted! Amikor azzal foglalkozol, amit tiszta szívből szeretsz, a határidők meghajolnak az akaratod előtt! A kimutatások nem számok többé, hanem mérföldkövek az önmegvalósítás rögös, de gyönyörű útján! A kiégés csak a gyengék mítosza, mert a te belső tüzedet a saját szenvedélyed táplálja, a túlóra pedig nem áldozat, hanem az alkotás örömében eltöltött varázslatos extra percek! Lépj ki a fényre! Töröld ki naptáradból a magánéleted, karold át a hivatásod, és hódítsd meg a mai napot!



TÓTH ZOLTÁN JÁNOS

AZ IMMERZIÓ ARCHITEKTÚRÁJA: PLATFORMLOGIKA ÉS CINEFLOW



...a streaming nem egyszerűen folyamatossá teszi a tartalomfogyasztást, ahogyan azt más, például social media platformok is megtehetik, hanem a flow létrehozását a műalkotás szintjéről a platform teljes architektúrájának szintjére helyezi át.

Bevezetés

■ A vizuális médiumok és különösen a film története annak a harcnak a történeteként is elmesélhető, amit a gyártók és a forgalmazók a figyelem irányításáért és gyarmatosításáért vívtak a mozi feltalálása óta. Ez a harc sohasem volt annyira éles, mint az elmúlt tizenöt évben. Ez a figyelem monetizálásának eddigi legintenzívebb korszaka, amit a nézői szokások kvantifikálhatósága és az adat áruvá válása indított el.

Jelen tanulmányban a streamingkörnyezetben alkalmazott immerziós technikák dinamikáját a flow-elméletek segítségével mutatom be ehhez a korszakhoz kapcsolódóan. Célom, hogy a platformizáció összefüggésében láthatóvá tegyem az új típusú médiatapasztalatok és a filmélmény terén bekövetkezett paradigmaváltást, valamint annak pszichológiai és kognitív jellemzőit.

Bár ez a célkitűzés kortárs történésekre fókuszál, a figyelem és a kultúripar összefüggéseit és kritikáját a frankfurti iskola gondolkodói már a negyvenes években a médiakritikai diskurzus fontos kérdésévé tették. Sőt a figyelemgazdaság és figyelemkapitalizmus kiinduló felismerése 1971-ben megjelenik Herbert Simon szintén diskurzusalapító tanulmányában, ahol ezt írja: „Az információ bősége valami másnak a hiányát jelenti – annak a dolognak a szűkösségét, amelyet az információ elfogyaszt. Hogy mit fogyaszt az információ, meglehetősen nyilvánvaló: a befogadói figyelmét éli fel.”[1]

Simon gazdaságelméleti megközelítésének központi tézise, miszerint a későkapitalista társadalmakban szükségessé válik a figyelem egyre hatékonyabb elosztása az azt igénylő információforrások között, egy olyan elméleti hagyománynak a középponti kérdése, amihez való egyik legközvetlenebb kortárs kapcsolódást a flow jelenségének vizsgálata jelenti. A flow mint figyelemallokációs stratégia és technológia tehát a figyelem szervezésének, irányításának és gazdasági hasznosításának hosszabb elméleti és médiatörténeti hagyományába illeszkedik, amelynek a platformizált médiakörnyezetben megjelenő formája egy korábban is létező működésmód új technológiai konfigurációjaként ragadható meg.

Elméleti genealógiák

■ Az ide vonatkozó felvetéseim legközvetlenebb tudományos előzménye az ehhez a problémamezőhöz tartozó kutatások közül Mészáros Ferencznek szintén a *Korunk* hasábjain megjelent, 2021-es gondolatébresztő és problémaérzékeny tanulmánya, amely elsőként pozicionálja a flow-t a streaming vonatkozásában a magyar nyelvű szakirodalmon belül.[2] Mészáros médiaflow-elmélete a streaming által létrehozott befogadói folyamatosságot a tartalmak szerveződéséből, illetve a platform technológiai és algoritmikus működéséből is eredezteti.

Jelen tanulmányban ezt a leíró modellt az immerzió és a figyelem platformalapú szervezése felől gondolom újra. Számomra a médiaflow legfontosabb aspektusa, hogy a tartalmak folytonossága már nem pusztán a befogadás rendjét szervezi meg, hanem olyan mámoros, immerzív állapotot hoz létre, amelyben gyengül az idő érzékelése és a befogadás megszakítására irányuló reflexív késztetés. A „mámor" ezért nem egyszerű metafora, hanem megtervezett neurokémiai reakció egy mesterségesen formált időérzékelés következményeként.

Ezért fontosnak gondolom, hogy a flow fogalmát azontúl, hogy Mészárost követve platformspecifikus keretben értelmezem, amelyben a sorozatosság, az automatikus lejátszás, az algoritmikus személyre szabás stb. egyaránt a folyamatos immerzió megteremtésének eszközeként értelmezhető, a flow mint mentális kondíció is megvilágításba kerüljön. A Mészáros flow-elméletében csak röviden elméleti előzményként említett williamsi flow-koncepció és Csíkszentmihályi flow-elmélete segíthet a flow médiaetikai és médiakritikai összefüggéseinek a megértésében.

Mészáros médiaflow-fogalmának a megértéséhez és revideálásához tehát először a fogalmi eredetet szükséges tisztázni. Közel ötven éve két teljesen különböző tudományterületen is kutatások jelentek meg erről a flow-tapasztalatról.

Csíkszentmihályi Mihály ebben az időszakban a kreativitás kérdéseit kutatva definiálta az ún. flow-élményt a *Beyond Boredom and Anxiety. The Experience of Play in Work and Games*[3] című munkájában, olyan célelvű tevékenységek leírásaként, amelyekben a szubjektum pozitív örömmel éli meg az éntudatosság elvesztését, és mindent összhangban érzékel. „A flow olyan állapot, amelyben az emberek annyira belemerülnek abba, amit csinálnak, hogy semmi más nem tűnik fontosnak; maga a tevékenység annyira élvezetes, hogy még nagy áldozatok árán is folytatnák pusztán azért, mert örömüket lelik benne."[4] A flow ebben az értelmezésben tulajdonképpen önmaga jutalma. Csíkszent-mihályi számtalan kötetben és írásban dolgozza ki később a flow-élmény pszichológiáját és kulturális vonatkozásait. A flow pszichológiai dimenziójára Csíkszentmihályi inspiráló gondolatai alapján még feltétlenül visszatérek.

A fogalom azonban nemcsak a pszichológia területén fut be nagy karriert. Csíkszentmihályi könyvével majdnem egy időben, 1974-ben jelenik meg Raymond Williams *Television: Technology and Cultural Form*[5] című kötete. Williams a materialista kultúrelmélet szellemében a társadalmi gyakorlatok vizsgálata felé fordul. A flow-elméletét így a mindennapi tévénézés vonatkozásában fejti ki. Az angol televíziós csatornák műsorrendjét elemezve arra a következtetésre jut: a professzionális műsorszerkesztés célja, hogy hangulatok, műfajok, visszatérő elemek segítségével időben szervezett szekvenciát, élményláncot hozzon létre. Ez a hatás több, mint diszkrét műsorelemek összessége (bemondás, időjárásjelentés, esti mese stb.), hiszen ezáltal a néző elveszti a kritikai önreflexió lehetőségét, és a belefeledkezés által csökken az ágenciája, reflexiós képessége, tudatossági szintje.

Williams vizsgálata a hetvenes években az angol közszolgálati csatornák műsorrendjéhez kötődött. Azonban a kereskedelmi csatornák megjelenése, illetve az infókommunikációs forradalom által megjelent új fogyasztói szokások nem tették zárójelbe teljesen a televízió működésmódját. Számomra Williams kutatása azért lényeges, mert felhívja a figyelmet arra, hogy a televízió azért válhatott példátlanul sikeres médiummá a filmbemutatás konkurenseként, mert hatékonyabban és hosszabb időre tudta a nézőjét a flow-élményen keresztül fogyasztásban tartani.

Ennek a médiakonkurenciának vált új szereplőjévé a platformizáció időszakában a streamingszolgáltatás, ami tulajdonképpen nemcsak a Bolter és Grusin által leírt módon remedializálta[6] a lineáris televízió bizonyos jellemvonásait, műsortípusait, illetve megújította a filmforgalmazást, de mindkét elődjét maga mögé utasította a piacon azáltal, hogy sokkal hatékonyabbá tette a flow immerzív erejét.

Mitől vált hatékonyabbá streaming esetében a flow? Tulajdonképpen a platformhatalom megjelenése a filmkultúrában a flow-élmény szempontjából önmagában nem jelent radikális szakítást a korábbi kulturális logikával, hiszen a médiaterjesztést mindig is jellemezte a produkciókhoz való hozzáférést szabályozó, figyelmet maximalizáló közvetítők jelenléte és evolúciója. Williams épp ezt a folyamatot mutatja be, amikor leírja, hogy a televíziós állomások miként mozdulnak el tartalmak programként szerkesztett szekvenciájától (sequence as program) a reklámokat, szüneteket, heterogén műsorelemeket flow-nak alárendelő szekvencializálás felé (sequence as flow) felé.[7] A platformizáció újdonsága tehát nem a közvetítői pozíció létrejöttében, hanem annak adaptációs készségében, vertikális kiterjedésében és adatintenzívvé válásában ragadható meg.

A televízió esetén a visszacsatolás és a felhasználói szokások monitorozása minimális volt. Az is hangsúlyos, hogy a hagyományos médiarendszerekben a gyártás, finanszírozás, forgalmazás, kuráció, marketing és közönségmérés nagyobb mértékben elkülönülő szereplőkhöz tartozott, viszont a streamingplatformok ezeket a funkciókat egyetlen infrastruktúrában koncentrálják. Erre vonatkozott a megjegyzésem a vertikális kiterjedést illetően. A platformhatalom sajátossága így abban áll, hogy az audiovizuális értéklánc több szintje felett gyakorol egyidejű ellenőrzést, miközben a nézői adatok gyűjtését és felhasználását is saját rendszerébe integrálja.[8]

Williamsnél a televízió a műsorfolyam megszervezésével tartja fenn a néző figyelmét; a streamingplatform viszont már nem egyetlen flow-t szervez, hanem személyre szabottan választja ki és rendezi el azokat az útvonalakat, amelyeken

a figyelem továbbhaladhat, vagyis sokkal komplexebb és hatékonyabb közvetítő lesz, mint a mozi vagy televízió. Yves Citton *The Ecology of Attention*[9] című munkájában arra hívja fel a figyelmet, hogy ez már egyértelmű továbblépést jelent a figyelemgazdaságtól a figyelemi ökológia felé, annak köszönhetően, hogy már nem a műsor és a tartalmak megszervezése, hanem magának a figyelemnek a megszervezése lép az első helyre. A tartalmi bőség környezetében az interfész, a rangsorolás és az ajánlórendszer révén a platform nemcsak verseng a szűkös figyelemért, hanem annak elosztási feltételeit is megszervezi.

Reflexiók a médiaflow-ról

■ A 'médiaflow' megnevezés már Mészáros saját terminusa. A 'média' előtag e fogalomhasználat szerint arra utal, hogy a blokklánctechnológiának és a platformkörnyezetnek köszönhetően módosul a Williams által elvonatkoztatott flow dinamikája és struktúrája.

Mészáros modelljének két sajátos eleme van. A médiaflow-ban 'flow-elemek'-et azonosít, amelyeket 'flow-kapcsok' kötnek össze. Ez biztosítja a flow működését és ez az a struktúra, amely eljuttatja a nézőt az élményflow állapotába.

Mészáros kifejezetten amellett érvel, hogy a streamingplatformok algoritmusalapú perszonalizációja a médiaflow lehetőségeit megsokszorozza a televízió lehetőségeihez képest: „A fentebbiek értelmében, a Netflixen létező médiaflow-t nagyrészt csakis maguk a felületen létező filmek/sorozatok és azok tartalmai határozzák meg, így a nézőnek is lehetősége van többlettartalommal feltölteni a felület nyújtotta flow-elemek és flow-kapcsok összességét, hangulatához és ízléséhez igazítva azokat. Ilyen szempontból a médiaflow kialakítása bizonyos szinten a nézőre van rábízva, ami megoldást kínál a hagyományos televíziók egyik legnagyobb problémájára: egy tartalommal, egy időben csupán a nézők egy bizonyos százalékának igényeit tudják kielégíteni, a teljes nézőközönséget nem tudják megfogni. Ennek eredményeként a flow-elemek csoportosításának, azok környezetének struktúrája is lényegesen megváltozik. Egyrészt megjelenik az online felület, mely lehetőséget biztosít az adott flow-elemek (kép-, hanganyagok, videók, poszterek, teaserek stb.) térbeli csoportosítására, azok összehangolására, így a médiaflow minőségének megalapozására még a tartalom megtekintése előtt."[10]

Mészáros a médiaflow működését a Netflix saját gyártású sorozatainak elemzésével szemlélteti. A *Stranger Things* segítségével azt példázza, hogy a nosztalgia miként válik flow-elemmé a szérián belül: „A médiaflow minőségét és az élményflow intenzitását a következő flow-kapcsok alapozzák meg: popkulturális utalások (pl. halloweenkor a főszereplők szellemirtóknak való beöltözése), kép- és színvilág (egy nagyjából állandó sárgás, örök nyárias »filter«), történetmesélési mód (gyerekek szemszögéből), illetve a vágás módja is. A flow-elemek esetében a képi anyag mellett a hanganyag is kiemelhető (a főcímdal erősen visszaidézi a nyolcvanas-kilencvenes évek tipikus hangulatát). Az élményflow intenzitásának változását a sorozat követése közben a fokozott feszültség indokolja, mely koncentrációt, intenzív figyelmet vált ki a nézőben. A flow-elemek környezetét jól használják ki az alkotók, rengeteg helyen feltűnnek a korhű ábrázolások, termékek, divatok, de még a gondolkodásmód is. […] Úgy vélem, hogy az élményflow gyakorlatilag a médiaflow mindenhol jelen levő részéből »táplálkozik«, ez pedig nem más, mint a nosztalgia."[11]

Mészáros második példája a *Kártyavár*, amely esetében kiemeli, hogy flow-kapocsként nemcsak a sorozatot meghatározó politikai manipuláció és az ennek eredményeképpen felépülő nézői többlettudás jelenhet meg, de a 2010-es évek közepén nagyon sok aktuálpolitikai esemény (például a #metoo mozgalom, Donald Trump választási kampánya) is kontextuálisan segíti a flow-élmény felépülését.

Mészáros a tanulmány második felében a Netflix felületét elemezve kitér arra, hogy a weboldal megszervezése és az ebbe épített segédeszközök is hozzájárulnak a flow-élmény megszületéséhez. Az ilyen típusú „funkciók" közé tartozik az autoplay beállítás is, amely a sorozatepizódokat egy folyamatos lejátszási sorrendként kezeli: az egyik rész lezárását követően azonnal elindítja a következőt, így nem szakítja meg a médiaélmény folytonosságát. Ugyanezt a logikát követi a főcímek átugrásának opciója, valamint az a lehetőség is, hogy a technológiai konvergencia révén a néző a megtekintés során eszközt válthat. Ezek együtt olyan fogyasztási mintát hoznak létre, amelyet binge-watchingnak nevezünk, és amely tartós médiafolyamra, valamint intenzív, élményközpontú tartalomhasználatra épül.

Mészáros elmélete kiváló kiindulópont a streamingplatformok immerziós technológiáinak a megismeréséhez, de számos ponton továbbgondolást és tisztázást érdemel. A tanulmány ugyanis, azt gondolom, nem pontosítja eléggé, hogy mi különbözteti meg a flow-kapcsokat a flow-elemektől, mint ahogy az is tisztázásra szorul, hogy milyen textuális, paratextuális vagy infrastrukturális működésekhez köthetőek elsősorban. Ha minden, ami elősegíti az immerziót, flow-elem, akkor a fogalom elveszíti megkülönböztető erejét.

Egyszerre esik szó narratív, formanyelvi, tematikus megoldásokról, de szóba kerülnek tartalmi motívumok, vertikális montázs, sőt, Mészáros külső életeseményeket is megnevez, és a flow-elemek közé sorol. Ezek rendszerező átgondolása nem feladata jelen tanulmánynak, de ha a médiaflow-t a platformkörnyezetből következő médiumspecifikus, kifejezetten új, korábban nem létező tapasztalatként akarjuk megérteni, akkor olyan flow-elemek beazonosítására van szükség, amelyek kifejezetten ehhez az új mediális működéshez köthetőek.

Mészáros sok olyant felsorol a hatásosság szolgálatában álló kreatív megoldások közül, ami akár évtizedekkel ezelőtti filmekben is eredményes eszköz lehetett, hogy elérjék velük a nézőket az alkotók. A nosztalgikus zene vagy a production design természetesen meghatározta a *Stranger Things* márkát és azt a flow-t, amit sikeresen elért, de a nosztalgia ilyen típusú használatára számos példát találunk a korábbi korszakok műfaji filmjeiben.

Ilyen logika szerint a külső életeseményekhez és a befogadás kontextusához tartozó tényezőket sem érdemes beazonosítani egy ilyen modellben. Ezek azért is aggályosak, mert sokkal inkább a néző világnézetének, egyéni kulturális, politikai, világnézeti előfeltevéseinek a függvényei, túlságosan szubjektívek lehetnek, ezért nem érdemes számolni velük a flow generikus leírása kapcsán.

Érdemesebb olyan új kreatív megoldásokra felhívni a figyelmet, amelyeket tipikusan az új, platformizált gyártási és disztribúciós keretrendszer hívott életre vagy erősített fel. Az autoplay, az algoritmizált predikciók, az átléphető főcímek, a 'full season drop'[12] valóban adekvát elemek a leírásban.

A flow-t életben tartó szekvencialitást, bevonódást és mámort azonban nemcsak hard technikai megoldások és kódok segíthetik. Mészáros meglátása ilyen tekintetben nyilvánvalóan helyes. A flow-ban megjelenő szinergiák és elemek vizsgálatakor, ha textuális szinten azonosítunk be elemeket (például narrációs

vagy formanyelvi megoldásokat), akkor érdemes azokat a kortárs disztribúciós megoldások felől vizsgálni.

Már a lineáris televíziózás korában a kilencvenes évektől felfelé ívelő prezstízstévé (quality TV) erőteljesen újragondolta és újraalkotta a sorozatformát. A platformizáció korszakában a sorozatforma és a szekvencialitás kulturális és episztemológiai alakzattá vált, ami a bevésődés és az elköteleződés garanciája a folyamatosan fokozódó médiazajban.

Nagy lehetőségeket rejthet a sorozatok, illetve a transzmediális franchise újragondolása a flow-elméletek felől, hiszen ezek a szinergiák teljesen új lehetőségeket nyitnak a mozgóképes produkció minden területén a karakterépítéstől a dramaturgiáig.

Különböző platformok különböző architektúrával és elemekkel hozhatnak létre flow-t. Ha kifejezetten SVOD szolgáltatást nyújtó platformok leírására törekszünk, akkor ezt szerintem érdemes a terminológia szintjén is specifikálni, ezért a médiaflow kifejezés helyett adekvátabbnak gondolom a 'cineflow' kifejezést.

Egy plaformspecifikus kritika legfontosabb felismerése ezen a területen az lehet, hogy a streaming nem egyszerűen folyamatossá teszi a tartalomfogyasztást, ahogyan azt más, például social media platformok is megtehetik, hanem a flow létrehozását a műalkotás szintjéről a platform teljes architektúrájának szintjére helyezi át.

Azt gondolom, nagyon fontos következményekkel jár annak a felismerése, hogy a filmesztétika által értelmezési egységként kezelt mozgóképes produkció (film, sorozat stb.) interpretációs keretét szükségszerűen újra kell gondolni. A filmes szöveg, alkotás definíciója válik kérdésessé az algoritmikus környezetnek köszönhetően. A cineflow élmény éppen arra mutat rá, hogy az alkotás hatásmechanizmusa nemcsak a főcímtől a stáblistáig tart.

Időtapasztalat a cineflow-ban

■ A cineflow egyszerre infrastrukturális kérdés, másfelől olyan módosult tudatállapotként írható le, amelyben a figyelem erősen összpontosul, az önreflexió és a környezeti zavaró tényezők háttérbe szorulnak, miközben a személy teljesen belemerül az adott tevékenységbe. Az idő érzékelése megváltozhat, a cselekvés szinte erőfeszítés nélkülinek és önmagát fenntartónak tűnik, a cselekvő pedig átmenetileg kevésbé érzékeli a saját énje és a tevékenység közötti határt. A flow ezért nem egyszerűen fokozott figyelem, hanem az észlelés, az időtapasztalat, az önérzékelés és a cselekvés sajátos integrációja.

Williams kifejezetten marxi ihletettségű médiakritikája az infrastrukturális, technológiai kérdések pszichés következményeire is kitért, a pszichológiai aspektus nála mégis másodlagos maradt. Csíkszentmihályinál viszont kizárólagos ez a megközelítés, és kifejezetten utat mutat a flow-ban feltáruló élmény és időtapasztalat megértéséhez. Ebben a fejezetben ennek a módosult tudatállapotnak az etikai vonatkozásait vizsgálom.

Csíkszentmihályi elméletében a flow a maga teljességében megélt, teremtő élet ideáljához kapcsolódik. A flow a boldog és autentikus élet alapvető élménye. Csíkszentmihályi flow-koncepciójának összehasonlítása a médiaflow által lehetővé tett élményszerűséggel megmutathatja, hogy miért annyira sikeresek a figyelem gyarmatosításában a kortárs platformok, jelen esetben a streaming alkalmazások, és rámutathat a mentális kockázatokra is.

Ez az összevetés, azt hiszem, abban a kérdésben egyszerűsíthető le, hogy miként változtatja meg a platformizáció a felhasználók tudatát és ezen keresztül életminőségét a figyelem irányításán keresztül. Ez a fogyasztásszociológiai és médiapszichológiai válaszokat ígérő kérdés megítélésem szerint legfontosabb rétege a jelenségnek, mivel a technika fundamentálisan megváltoztatja az életünket, megváltoztatja a tapasztalatainkat. A technika sohasem lehet közömbösen instrumentális.

Heideggernél ezt még elemibben megfogalmazva így olvashatjuk: „a technika lényege sem valami technikai".[13] Vivian Sobchack éppen ebből a szemszögből kommentálja Heidegger passzusát: „Vagyis a technika sohasem semleges környezetben, semleges hatásra nyeri el sajátos anyagi meghatározottságát. Történelmileg mindig befolyásolja nemcsak anyagszerűsége, hanem a politikai, gazdasági és társadalmi összefüggések rendszere is, tehát mindig a kulturális értékek egyik alkotórésze és kifejezője. Ezzel összefügg, hogy a technikát sohasem pusztán »használják«, soha nem puszta eszköz. Mindig »magukévá teszik«, »élik« az emberek, és a jelentések és metaforák olyan struktúráján belül használják, ahol a szubjektum–objektum (alany–tárgy) viszonyok alapja az együttműködés, a közös létrehozás, a dinamika, valamint a visszafordíthatóság."[14] A technika preformálja számunkra, hogy miként fogadjuk be a világot, és miként érzékeljük magunkat.

A konvencionális moziszituáció annak a felvezetése volt: a huszadik századi ember alapélményévé válik, hogy motorikus gátoltságban feladja a fizikai és kognitív cselekvőképességét egy imaginárius élményért cserébe. A médiaflow megjelenése ennek a totálissá válása a sokasodó testetlen élmények korában. A 21. században a platformizációnak köszönhetően képfogyasztás, képernyők, interface-ek jelennek meg az élet minden területén. Eltűnnek a gombok, a manuális eszközök az életünk irányításából, és az éttermekben, az autókban, a repülőgépeken, a háztartási eszközökön mindenhol közvetlenül képernyőkkel lépünk kapcsolatba. A szórakozás teszi ki természetesen ezeknek az élményeknek egy tetemes részét, már csak azért is, mert az információszerzést, vásárlást stb. a fogyasztói társadalom szórakozássá alakítja.

A test és a realitás elvesztése egyenesen arányos a figyelem kapitalizációjával, ami a digitális platformgazdaságban gazdasági erőforrássá, mérhető, monetizálható értékké alakul. Ezzel vissza is jutottam a tanulmányom elejére. A digitális kapitalizmusban a figyelem nem pusztán pszichológiai vagy kulturális jelenség, hanem a platformok elsődleges termelési tényezője: az adatgyűjtés, az algoritmikus ajánlórendszerek és a célzott reklámstratégiák mind a figyelem megragadására, fenntartására és maximalizálására épülnek. Ebben az értelemben a figyelem a munka egy sajátos formájává válik,[15] amelyet a felhasználók látszólag passzív médiafogyasztás közben végeznek, miközben értéket termelnek a platformok számára.

Térjünk ezen a ponton vissza Csíkszentmihályi kutatásához. Ahogyan már felvezettem, Csíkszentmihályi az áramlást, a flow-t az életminőség kulcsának tartja, ami lehetőséget ad az autotelikus személyiség számára az életöröm, a boldogság elérésére. A flow tehát bizonyos értelemben önmaga jutalma. Csíkszentmihályi ismérvei szerint a flow-állapot akkor jön létre, amikor a következő kilenc feltétel teljesül. 1. A tevékenységnek világos célja kell hogy legyen. 2. Fontos az azonnali visszacsatolás a sikerről. 3. A tevékenységben megfogalmazódó kihívás egyensúlyban van a képességeinkkel. 4. A negyedik a cselekvés és

a tudatosság összhangba kerülése. (Vagyis annyira elmélyülünk a feladatban, hogy az spontánnak és erőfeszítés nélkülinek tűnik.) 5. Az ötödik a figyelem teljes koncentrációja. 6. Kizárjuk a külvilágot. Boldogságérzetet kelt a kontroll érzése a cselekvés felett. 7. Az éntudat elvesztése, megfeledkezünk önmagunkról. A nyolcadik az itt hosszabban tárgyalt feltétel: az időérzék torzulása. Az utolsó definíciós pont, hogy az élmény autotelikus, azaz önmagáért végezzük, és nem külső kényszerből.[16]

Ez a kilenc pont Csíkszentmihályi Mihály szerint elsősorban a munka, sőt kifejezetten a kreatív munka közben épül ki könnyebben és erőteljesebben. Könnyű felismerni, hogy a lényeges pontok tekintetében a médiaflow azáltal okoz boldogságérzetet, ezáltal addikciót, hogy egy olyan tapasztalat részesévé teszi a befogadót, amit Csíkszentmihályi a kreatív munka jutalmaként ír le, vagyis a médiaflow alapélménye az én elvesztése, a jelenlét elvesztése és az időérzékelés torzulása. Ez Csíkszentmihályinál és Williamsnél is fontos definitív elem. A médiaflow hatékonysága és addiktív természete éppen ebben rejlik, és ez etikai dilemmákhoz vezet.

A közösségimédia-használat és a mentális egészség romlása között számos vizsgálat mutat ki összefüggést: az amerikai tisztifőorvosi jelentés szerint például a napi három óránál többet közösségi médiát használó serdülőknél mintegy kétszeres a depressziós és szorongásos tünetekkel összefüggő kedvezőtlen mentális egészségi kimenetek kockázata, de károsan befolyásolja többek között a testkép érzékelését, és rontja az önértékelést.[17]

Ironikus módon egy önmagát erősítő tendenciáról van szó, hiszen a posztkapitalista társadalmak kiégett, elidegenedett és mentális diszfunkciókkal küzdő szubjektumai számára a médiaflow kulturálisan megalapozott és beágyazott formaként aneszteziológiai értékkel rendelkezik. A filmekben, a hír- és videófolyamokban való elmerülés a boldogság heurisztikai elvévé vált.

Ez nem egy felszínes cselekedet, hanem mélyen egzisztenciálisnak nevezhető, amennyiben a médiafogyasztás sem pusztán szórakozás, hanem az identitás kialakításának egyik legfontosabb módja a 21. században. Az, hogy mit nézek vagy hová utazom, és milyen márkák, szolgáltatások által fejezem ki a személyiségemet, kifejezetten az önmagaság technikájává alakult az elmúlt évtizedekben. Gyorsan és könnyen megszerezhető (megvásárolható) identitáskonstrukcióról van szó, hiszen az identitás alapjává tett folyamatos örömérzet teljesen akadálymentesítetté válik a későkapitalista társadalmakban. Ez a megállapítás természetesen nemcsak a flow természetű fogyasztási módokra tekinthető érvényesnek.

Az egyik legfontosabb eredménye a platformizációnak, hogy a mozgóképfogyasztás elveszti rituális, intézményesített és ezáltal ütemezett jellegét. A moziban csak korlátozott ideig vetítettek egy adott filmet, amit a néző meg akart nézni. Hidegben, napsütésben fel kellett kerekednie nemcsak azért, hogy elmenjen a kiválasztott filmet megnézni, de sokszor a jegyvásárlás is külön utat jelentett, ha el akarta kerülni, hogy elfogyjon a jegy, vagy ha jó helyet akart magának foglalni a nézőtéren. A premieralapú bemutatás magában hordozott valamiféle eseményszerűséget már csak abból kifolyólag is, hogy tervezést igényelt, és valamilyen mértékű fáradtsággal járt.

Még a televízióra is igaznak tekinthető ez a megállapítás, mert a filmnézéssel – különösen a kereskedelmi televíziók megjelenése előtt – meg kellett várni az esti idősávot. Végezni kellett addigra a munkával, haza kellett este nyolcra érni a bevásárlásból, máskülönben a néző egész egyszerűen lemaradt a programról.

A platformizációval az a „bárhol, bármikor” (anytime, anywhere) logika vált uralkodóvá, ami már a kényelmi társadalmak fogyasztóinak preferenciáit követte. A filmnézés mobilissá vált, és az ingázás, az ebéd idejére vagy egy egész napra kiterjedő multitasking részévé vált. A premiernek még igen, de a médiaflow-nak már nincs kitüntetett pillanata, sőt, éppen az a lényege, hogy állandó csábításként legyen jelen az egész nap folyamán.

A médiatervezés azonban túlnyúlik a folyamatos fogyasztás lehetőségének biztosításán. A médiaflow szempontjából stratégiai jelentőségű a szűrőbuborékokat létrehozó algoritmizáció. A visszhangkamra és a filterbuborék fogalma Cass Sunstein[18] és Eli Pariser[19] munkáihoz köthető, akik szerint az algoritmikusan szervezett információs környezet elsősorban a felhasználók meglévő nézeteit és preferenciáit erősíti meg a fogyasztás maximalizálásának érdekében. Ennek következtében a felhasználók egyre inkább elkülönülő információs terekbe kerülnek, ami a politikai véleményformálástól a hírfogyasztáson át a filmnézésig számos területen érezteti hatását.

A streamingszolgáltatók esetében e mechanizmus célja a felhasználói preferenciák minél pontosabb azonosítása a fogyasztás folyamatosságának fenntartása és maximalizálása érdekében, szerzői, tematikus, műfaji és egyéb kapcsolódási pontok mentén. A néző így egy olyan – pontosabban az algoritmus által kijelölt – zárt térben mozog, amely az ismerős műfaji, narratív és esztétikai minták révén biztonságos és komfortos élményt kínál számára. A komfortos élménytér és kínálat pedig tovább flow-ban és fogyasztásban tudja tartani a nézőt.

Ennek az alapja természetesen az, hogy tétel- és tartalomalapú szűrés mellett a Netflix kollaboratív szűrést is használ predikciók kialakításánál, ami a felhasználói szokások monitorozása által kialakított ajánló algoritmusok használatát jelenti. Az algoritmus így érzékeny maradhat a fogyasztást visszavethető generációs, kulturális és egyéni különbségekre és sajátosságokra. A szolgáltatók a nézői profil kialakításakor számos viselkedési mintát elemeznek, többek között azt is, hogy a felhasználó mikor és mennyi időre szakítja meg a filmnézést. Hasonlóképpen rögzítik az újranézések gyakoriságát is.

Rónai András a Spotify-hoz hasonló streaming zenei platformok működését a „súrlódásmentes zenehallgatás” (frictionless music) fogalmával írja le, utalva arra az optimalizációra, hogy a folyamatos ajánlások révén megszakítás nélküli fogyasztásra ösztönözzék a felhasználót.[20] E logika mentén megállapítható, hogy a Netflix és versenytársai hasonló piaci célok mentén a „súrlódásmentes filmnézés” (frictionless cinema) megvalósítására törekednek.

Az algoritmikus ajánlórendszerek hatékonyságát jól szemlélteti, hogy a platformon megtekintett tartalmak mintegy 80%-a ajánlások eredményeként kerül kiválasztásra. Ebből következőleg a felhasználói döntések autonómiája a rendszerben nagyjából 20%-ra szűkül.[21]

A flow felépítését segíti az is, hogy a weboldalak architektúrája ráépül a kognitív ergonómiánkra. A sorokat balról jobbra felső sarokból indítva töltik fel az adott felhasználó számára legrelevánsabb tartalmakkal, ami figyelembe veszi a tipikus nézési irányainkat. Az egyes produkció befejezése után pedig az adott szolgáltató új, kapcsolódó műsorszámot indít vagy ajánl. Ez természetesen a sorozatok és szeriális tartalmak esetében kiegészül az évadon belüli haladás és nézés akadálymentesítésével, a kreditek, főcím és végcím opcionális átléptethetőségével.

A késői sztoikusok között népszerű az a gondolat, hogy a bölcs és boldog embernek meg kell szabadulni a múlt és különösen a jövő terhétől. A Senecánál ol-

vasható szentencia jól sűrűsíti ezt a bölcsességet. Az *Erkölcsi levelek Luciliushoz* című munkájában az ötödik levélben olvashatjuk, hogy a jelen öröme a bölcs sajátja: „nem a jelenhez alkalmazkodunk, hanem a gondolatainkat a távolba vetjük előre. Így a jövőbe látás, az emberi létkörülmények legnagyobb értéke visszájára fordult. A vadállatok menekülnek, ha veszélyt látnak; ha elfutottak, már gondtalanok: minket a jövendő és a múlt egyformán kínpadra von. A sok értékünk így ártalmunkra van, az emlékezet ugyanis felidézi a félelem kínját, a jövőbe látás pedig előre sejteti."[22] A sztoikusokhoz hasonlóan a keleti filozófiai és spirituális rendszerek (buddhizmus, taoizmus) alapvető gondolata, hogy a jelenben élés vagy annak tudatos megélése (mindfulness) hozzásegít a nyugodt és boldog élet megtalálásához.

Ez az a jelen tapasztalat, ami Csíkszentmihályi flow-koncepciójában is a boldogság garanciája. Az állatokkal szemben az emberi szubjektum érzelmi stresszének egyik legfőbb forrása éppen fejlett idegrendszere és agyi kapacitása, amely lehetővé teszi a múlt traumáival és a jövőre irányuló félelmekkel, kalkulációkkal terhelt érzékelést. A flow-állapot és bizonyos narkotikumok képesek ennek a stressznek az oldására az időérzékelés megváltoztatásával.

A kapitalizmus válasza a saját maga által teremtett válságokra, kiégésre és stresszre hasonló módon az idő strukturálása lesz, csak nem a kreatív munka vagy az éber tudatosság lelki gyakorlatán keresztül, ahogy azt például bizonyos filozófiai rendszerek hirdetik, hanem a szórakozás által. Paul Virilio a késő modern időrezsimeket kritizálva épp arról beszél, hogy a technológia által a hatalom preformálja számunkra az időnk sajátos megélését. Virilio 1984-ban írja ezt meg a *L'espace critique* című kötetében.[23] A platformizáció 35-40 évvel később meghatványozza ezeknek a gondolatoknak az igazságát.

Dopaminkultúra és totális áramlás

■ A social media vagy a streamingszolgáltatások kifejezetten addikcióra tervezett rendszerek. A kortárs közbeszédben intenzíven tematizálódik a kényszeres fogyasztás mentálhigiénés kockázata, különösen a digitális médiahasználat, addiktív mintázataival és a felhasználói kontroll csökkenésével összefüggésben. A neurokémiai, kognitív alapokról induló pszichológiai megközelítések pszichiátrizációval válaszoltak azokra a zavarokra, amit a túlfogyasztás okozott.

A legnépszerűbb elméletté ezen a téren egyértelműen a dopaminelmélet vált. Az olyan sokat hivatkozott könyvek, mint Daniel Z. Lieberman és Michael E. Long *The Molecule of More*[24] vagy Anna Lembke *Dopaminkorszak*[25] című könyvei azt mutatják be, hogy a dopamin nem az élvezet, hanem a vágy, a keresés és a jövőorientált motiváció kémiai alapja az agyban. A szerzők szerint ez a molekula felelős azért, hogy az ember mindig többre vágyik, új célokat tűz ki, és folyamatosan „a következő élményt" keresi a jelen megélése helyett.

A könyv összekapcsolja ezt a biológiai működést a kortárs társadalmi jelenségekkel, például a technológiahasználattal, a közösségi médiával, a fogyasztói kultúrával és a függőségekkel. Érvelésük szerint a modern világ folyamatos ingeráradata és újdonságkínálata állandó dopamintermelésre késztet, ami hosszú távon elégedetlenséghez és nyugtalansághoz vezet.

Anna Lembke *Dopaminkorszak* című könyvének egyik központi állítása, hogy az agy az örömöt és a fájdalmat egymással összekapcsolódó, részben átfedő idegrendszeri mechanizmusokon keresztül szabályozza, mintha egyensúlyt

tartana közöttük. Az intenzív öröminger dopaminfelszabadulást vált ki, amelyet az agy az egyensúly helyreállítása érdekében az ellenkező irányú, fájdalomszerű állapottal kompenzálhatja, ezért az ismételt fogyasztás idővel toleranciához és egyre erősebb sóvárgáshoz vezethet. Lembke szerint éppen ez az öröm-fájdalom egyensúly magyarázza az addikció paradoxonát: amit kezdetben az öröm megszerzéséért fogyasztunk, azt később egyre inkább a hiányából fakadó rossz közérzet elkerüléséért keressük.[26] A kötet végkövetkeztetése, hogy a boldogabb élet kulcsa a dopamin által hajtott vágyak tudatos szabályozása és a jelenhez kötődő, „itt és most" élmények megbecsülése.

Egyértelműen látszik, hogy a kortárs kultúra akar találni egy bűnöst, amit felelőssé tehet a saját rossz kulturális közérzetéért. A self-help szakirodalom, a vlogok és influenszeri tartalmak milliószámra kezdték el a propagálni a dopaminelméletet. A táplálkozási diéták (léböjtkúrák, ketogén étrend stb.) mintájára divatossá válik a digitális detox, a dopamin-böjt.

Nyilvánvalóvá kell tenni, hogy természetesen nem önmagában a dopamin a hibás például az új médiarendszerek sikeréért. A emberi világunkat a dopamin hajtotta előre, ma valószínűleg semmi sem lenne feltalálva, ha a dopamin nem motiválja elődeinket a felfedezés, vagy mondhatjuk a flow útján. Ezek a mindent magyarázó elméletek sokkal inkább allegorizálnak akkor, amikor egy komplex társadalmi folyamat okát nagyon reduktívan egyetlen neurotranszmitter működéséhez kötik.

Ha a tudomány a pszhichiátrizáció eszközével él, akkor az veszélyes helyzeteket teremthet a megoldás helyett. Thomas Szasz szerint az életproblémák pszichiátria/orvosi problémává minősítése a társadalmi szabályozás és patologizáció új módjait vezetheti be.[27] Értelmezésemben a dopaminfüggés a psziché egy sokkal elemibb aspektusát tárja fel, amely legalább annyira determinált, fundamentális, mint a neurokémiai reakciók automatizmusa.

A fogyasztói társadalom vágygépezete nemcsak azért legyőzhetetlen, mert jutalmaz, hanem azért is, mert a kényelmi társadalom szubjektuma azt az illúziót kapja, hogy a digitalizációban minden korlát felszámolódott, szabadon elérhető bármi, amire vágyik. A psziché kudarca ezen a téren determinált.

Lacan *The Agency of the Letter in the Unconscious; or Reason Since Freud* című írásában kifejti, hogy a vágy tragédiája éppen az, hogy sohasem képes megtalálni végső tárgyát, metonimikusan mindig továbbsiklik a jelölők láncolatán.[28] A vágy lacani értelemben berekeszthetetlen, és ezt a médiarendszerek megtanulták egyre jobban kihasználni. A hálózat más kvalitásai mellett ezért is válik az immerzió szempontjából a legtökéletesebb és legsikeresebb piacává. A vágy beteljesülésének folyamatos elhalasztódása annak szinkronitásában történik meg, ahogy a fogyasztó a hiperlinkek, videók, filmek végeláthatatlan, berekeszthetetlen láncán mint a lacani jelölőláncon halad előre. A vágy folyamatos kielégületlensége tartósítja a fogyasztás mámorát.

A flow pszichoanalitikai kritikájában a szubjektum kudarca a médium sikerességével fordítottan arányos. Lacan érvelése világosan mutatja, hogy a kortárs fogyasztó elvéti az ellenállást, ha csupán a dopamin hatása alól akarja felszabadítani az életét. A médiaflow a magas komfortigényű fogyasztói társadalomban könnyen válhat egy tartalmas autotelikus élet, a Csíkszentmihályi által leírt flow pótlékává. Ilyen értelemben a médiaflow előretörése a tapasztalat elszegényedésének a kockázatát jelenti. Virilio gondolatmenetét követve az időrezsimek végső hatása ugyanis az, hogy a szubjektum nem megéli, hanem követi az esemé-

nyeket. A sebesség felülírja az értelmezést, a jelenlétet és az emlékezést. Frederic Jameson ezt érti totális áramláson (total flow).[29] A médiaflow korszakában az idő nem átélhető, hanem menedzselt lesz.

Természetesen ez sohasem lehet totális. Az idő és a fogyasztás uralása illuzórikus. Szintén kifejezetten viriliói gondolat, hogy minden technológia megteremti a saját balesetét.[30] A gyorsulás időrezsimjében a platform szükségszerűen termeli ki a saját balesetét és összeomlását: a pánikot, a lemaradás és kimaradás sokkját. A *fear of missing out* (FOMO) életérzése így válik a médiaflow motorjává.

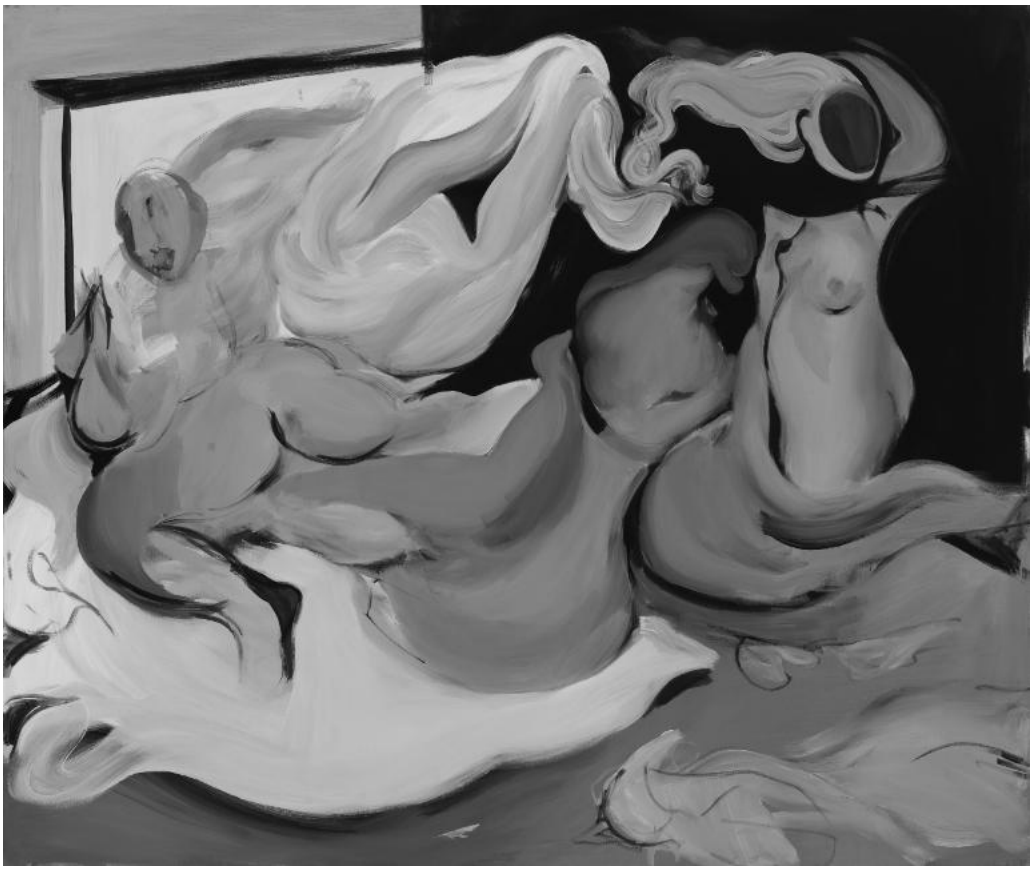
A streaming korszakának legfontosabb kérdése így talán már nem az, hogy mit nézünk, hanem az, hogy ki birtokolja azt az időt, amelyben nézzük.

JEGYZETEK

1. Herbert A. Simon: *Designing Organizations for an Information-Rich World.* In: Martin Greenberger (szerk.): *Computers, Communications, and the Public Interest.* The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1971. 40. (Ford. tőlem – TZJ.)
2. Mészáros Ferencz: *Streaming a médiaflow célkeresztjében*. Korunk 2021. 1. sz. 10–17.
3. Csíkszentmihályi Mihály: *Beyond Boredom and Anxiety. The Experience of Play in Work and Games*. Jossey-Bass Publishers, San Francisco, 1975.
4. Csíkszentmihályi Mihály: *Flow – Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája.* (Ford. Legéndyné Szabó Edit) Akadémiai Kiadó, Bp., 2001. 15–16. (A továbbiakban Csíkszentmihályi 2001.)
5. Raymond Williams: *Television: Technology and Cultural Form*. Fontana, London, 1974.
6. Vö. Jay David Bolter – Richard Grusin: *A remedializáció hálózatai.* (Ford. Babarczi Katica) Apertúra, 2011. tavasz.
7. Raymond Williams: Television: Technology and Cultural Form. Fontana, London, 1974. 83.
8. Tom Evens – Karen Donders: *Platform Power and Policy in Transforming Television Markets*. Palgrave Macmillan, Cham, 2018. 5.
9. Yves Citton: *The Ecology of Attention*. Polity Press, Cambridge, 2017. 1–24.
10. Mészáros: i. m. 16.
11. Uo. 13.
12. Kifejezés a Netflix által alkalmazott forgalmazási stratégiára, aminek a keretében egy teljes évadot egyben tesznek elérhetővé a platformon.
13. Martin Heidegger: *Kérdés a technika nyomán*. (Ford. Geréby György) In: Tillmann J. A. (szerk.): *A későújkor józansága*. II kötet. Göncöl, Bp., 1994. 111.
14. Vivian Sobchack: *A vászon és a képernyő színhelye*. (Ford. Kaposi Ildikó) Metropolis, 2001. 2. sz. URL: http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=304; 2013.03.12
15. A figyelem és az értéktermelő munka megfeleltetését Jonathan Beller fogalmazza a *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle* című könyvében. Központi állítása, hogy a nézés a kapitalizmusban valódi munkavégzéssé alakul (productive labor): a mozi mintegy az ipari forradalmat a nézés kapcsán is megismétli. Jonathan Beller: *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Dartmouth College Press, Hanover, 2006.
16. Csíkszentmihályi 2001. 36–46.
17. A jelentés hozzáférhető a U.S. Department Health and Human Services hivatalos honlapján. URL: https://www.hhs.gov/surgeongeneral/reports-and-publications/youth-mental-health/social-media/index.html?utm_source=chatgpt.com
18. Cass Robert Sunstein: *Republic.Com 2.0.* Princeton University Press, Princeton–Oxford, 2007.
19. Eli Pariser: *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. The Penguin Press, New York, 2011.
20. Rónai András: *Frictionless Platforms, Frictionless Music: The Utopia of Streaming in Music Industry Press Narratives*. In: Tófalvy Tamás – Barna Emília (szerk.): *Popular Music, Technology, and the Changing Media Ecosystem*. Palgrave, London, 2020.
21. David Chong: *Deep Dive into Netflix's Recommender System. How Netflix achieved 80% stream time through personalization*. Medium. URL: https://towardsdatascience.com/deep-diveinto-netflixs-recommender-system-341806ae3b48 (2026. 09. 01.)
22. Seneca: *Erkölcsi levelek*. (Ford. Kurcz Ágnes és Sárosi Gyula) Trubadúr Kiadó, Bp., 17.
23. *L'espace critique* 1991-es angol kiadását használtam. Paul Virilio: *The Lost Dimension*. (Ford. Daniel Moshenberg) Semiotext(e), New York, 1991. 84.

24. Daniel Z. Lieberman – Michael E. Long: *The Molecule of More: How a Single Chemical in Your Brain Drives Love, Sex, and Creativity–and Will Determine the Fate of the Human Race*. BenBella Books, Dallas, 2018.
25. Anna Lembke: *Dopaminkorszak. Hogyan találjunk egyensúlyt a függőségekre épülő világban*. (Ford. Bujdosó István.) Libri, Bp., 2022.
26. Uo. 54–77.
27. Vö. Thomas S. Szasz: *The Medicalization of Everyday Life: Selected Essays*. Syracuse University Press, 2007. (Thomas Szasz írásaira a dopaminelméletek vonatkozásában Kőváry Zoltán hívta fel a figyelmem.)
28. Jacques Lacan: *The Agency of the Letter in the Unconscious; or Reason Since Freud*. In: JL: *Écrits*. London, Routledge, 2001. 184.
29. A TikTok-felhasználó pár perccel később már nem emlékszik arra, hogy mit látott, az egymás után érkező sorozatepizódok pedig kitörlik egymás hatását. A YouTube-on népszerű tartalomformává vált az ún. recap videó, amelyek két-három percben összegzik a nézők számára egy-egy film vagy sorozat évad tartalmát, kipótolva ezzel az emlékezetet a nézés folytatásának érdekében. A túlfogyasztás káros hatásaival maguk a gyártók is számolnak. A Netflix hivatalos ajánlásban tette közzé a *Stranger Things* ötödik évadának promóciójában, hogy a nézők mely részeket nézzék meg az előző évadokból újra, hogy megérthessék a történéseket. A total flow radikálisabb Williams flowjánál. Jameson számára nem egyszerűen arról van szó, hogy különböző műsoregységeket egy folyamatos műsorfolyammá szerveznek, hanem arról, hogy az egymást követő jelek állandóan felülírják és átértelmezik egymást. Egyetlen elem sem marad elég sokáig stabil, kitüntetett jelentéshordozó: a következő kép vagy jel máris kiszorítja. Vö. Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, 1991. 76.
30. Paul Virilio: *The Original Accident*. Polity, Cambridge, 2007. 10.





ZSIGMOND ANDREA

„A DICSŐT, AZ ÉGI SZÉPET…"

Előtérben a mámorító / mindenható nők

■ Jelen esszémmel azokhoz fordulok, akik gondolkodnak néha azon, hogy színházi, illetve átfogóbb kulturális közegünkben milyen nőképek vannak, illetve milyenek lehetnének forgalomban. Egy-két gondolatkísérletem már volt ebben a témában,[1] most hozzátennék még néhány észrevételt a kérdésről folyamatosan zajló párbeszédhez.

Az alábbiakban jobbára színházi előadásokra fogok hivatkozni, de nem csupán. Egy-két videó, esemény, animáció vagy vers is szóba kerül majd. Ezek csak alapul szolgálnak az észrevételekre, amelyek hátterében más hasonló példák is meghúzódnak.

Tündér, esetleg angyal

■ Egy konferencián nemrég – Debrecenben látott – gyerekelőadásokról értekeztem.[2] Azt próbáltam kibontani kb. húsz, frissen látott színházi előadás mentén, hogy milyen női karakterekkel találkozunk bennük. Mivel írott változata nem lesz a konferencia-előadásnak, jelen esszé első részében ismertetnék egy-két ott elhangzott gondolatot.

Bár nem reprezentatív a mintám,[3] a több hónapon át tartó monitorozás során mégiscsak felűnt némi aránytalanság. Azt találtam egyrészt, hogy míg a férfi címszereplők között sokféle státusú megjelenik – a szegénylegénytől a királyfin át az autista kisfiúig –, addig a női címszereplők vagy hiányoznak, vagy, ha felbukkannak, akkor kizárólag tündérek,[4] illetve boszorkák (*Moll tündér álma, Csongor és Tünde, Tündér Ilona és Árgyélus, Kodzsugukila, a boszorkány, Az előszobaszekrény boszorkánya*). Tehát egyszerű, emberi női alakot – vagy kislányt – a címben nevesítve egyet sem találtam.

Problematikus lehet-e ez? Talán szerencsésebb lenne, ha egyszerű emberi alakokat is találnánk a női címszereplők között… A gyerekelőadások kis nézőik emberképét is formálják, egyszersmind az elvárásaikat önmagukkal és társaikkal szemben. Az kissé szegényes választék,[5] ha azt sugalljuk a gyerekeknek: a kisleányok legyenek tündériek, vagy marad a boszorkányszerepkör. Légiesek és csodatevők legyenek? Megvalósíthatóbb variáns nincs?…

Egyik kiváltó oka e jelenségnek az lehet, hogy a bábszínházak gyakran a népmesékre, valamint a bábos hagyományokra támaszkodnak, azokat próbálják meg életben tartani. Ennek sok jó oldala és izgalmas aspektusa van.

Ugyanakkor ha megnézzük a V. Propp által leírt varázsmesei szerepköröket,[6] azokban már szinte kódolva van, hogy az egyszeri hős leginkább férfi. Hiszen Propp említi a hőssel összekapcsolódó „a cárkisasszony (és az apja)" szerepkört – akinek, próbát kiállva, el kell nyerni a kezét. Mármint e szerepkör esetében a szereplők neme, bár némiképp metaforikus ez a címke, említésre kerül.

Ebből az is következik, hogy a cselekményelemek (Propp terminusával élve: 'funkciók') nagy többsége ehhez a férfi hőshöz fog kapcsolódni. Akiről ily módon végeredményben magát a mesét is elnevezhetjük.

Nézzünk egy bábszínházi példát. Ha, teszem azt, a *Vitéz László*t visszük színre, abban jó eséllyel egy női szereplő sem lesz. Férfi küzd benne a hímnemű ördöggel és más hasonszőrű ellenfelekkel, néha egy uraság kérésére. Amúgy azért

sem igazán találunk benne női szereplőt, mert a hagyomány szerint egyetlen férfi bábmozgató animálja az összes figurát, ő biztosítja a hangjukat is. (Esetleg Vitéz László karakán nagymamája bukkan fel benne nőként,[7] pusztán említés szintjén persze, na meg a „báli legyezője" – egy palacsintasütő – formájában.)

Előfordulnak próbálkozások arra, hogy női (fő)szereplő is felbukkanjon egy *Vitéz László*-feldolgozásban. Ott van mindjárt a *Vitéz László és a Halál hét leckéje*, amelyben a Halált egy fiatal színésznő játssza, felvállaltan szép, csábos karakterként. Megvannak ennek a szereposztásnak is az előnyei. Ugyanakkor adódhat olyan olvasata is a pozitív hőssel azonosuló nézők számára, hogy a nő mint olyan az valami félelmetes, leküzdendő lény lehet.[8] Nem emberi, ismét.

A férfi szereplők esetében is felbukkannak különleges lények a gyerekelőadásokban, gondolhatunk például a *Tündér Lalára*, *A sárkánykirály*ra vagy *A szomjas troll*ra. (Utóbbi előadás esetében ráadásul három verses elbeszélést fűznek egybe az alkotók, Varró Dániel azonos című kötetét követve. Mindháromban „férfi" főszereplővel találkozunk: egy trollal, egy hablegénnyel, valamint egy óratörpével.) Tehát a férfiak között is felbukkan a különleges – képességű – lény. De mellettük ott van, csak a két debreceni színház repertoárján a *Vitéz László – Malombonyodalom*, a *János vitéz*, a *Lúdas Matyi*, *A Pál utcai fiúk* stb., tehát emberi férfi szereplők is felbukkannak a plakátokon.

Egyszerű nők/lányok a címekben tehát nincsenek nevesítve. Pedig néha világos, hogy női főszereplővel (is) van dolgunk. Mint például a *János vitéz*ben. Legalábbis gyerekkoromban úgy élt bennem, hogy Jancsi és Iluska egyenrangú szereplők. Később persze rájöttem, hogy ez tévedés, nem hiába csak egyiküket említi a cím. Jánosnak Propp-féle 'hősként' ugye sokkal több a cselekedete (a 'funkciója'), jóval több helyszínen van jelen, mint Iluska, Jánossal kezdődik, vele végződik a költemény...[9]

Iluskának leginkább annyi a dolga, hogy... szebb legyen, mint a „tündérleányok".[10] Semmiség, ugye?

Szóval, lányok, csak erre lenne szükség. Legyetek szebbek, mint holmi tündérek. Vagy lehettek pontosan annyira szépek is, ne legyünk nagyravágyóak... „Dicső, *égi* szép"-ek, akárcsak Tünde. (Kiem. tőlem.)

Vagy „angyal"-ok, mint Melinda.[11]

Esetleg egy kis szivárvány, az túl nagy kérés? „Olyan volt mellette az ékes királylyány, / Mint felhő mellett a tündöklő szivárvány." Csak tündökölni kell hozzá...

Létezik ez a tendencia tehát ezekben a művekben, amelyik az emberin túli dimenzióba emeli fel a nőt, jobbára a szépsége folytán, meghagyva a férfinak az emberi lét sarát („felhőjét", ahogy a János vitézt az előző sorokban ábrázolva látjuk, a francia királylány mellett vonulván).

A témát egy szempont felől tarthatjuk némiképp problémásnak: ha azt nézzük, hányféle szereplehetőséget közvetítenek a gyerekek felé a női főhőst ily módon idealizáló alkotások. Ugyanakkor természetesen megvan azon látószögeknek is a létjogosultsága, melyek felől a/egyes lányok valóban csodálnivaló, szinte földöntúli lénynek látszanak. Ez a jelenség felnőtteknek szánt produkciókban is általános – lásd például az *Angyal szállt le Babilonba* című sepsiszentgyörgyi előadást.

A probléma leginkább mennyiségi jellegű. Vagyis ha szinte kizárólag ezzel a nőábrázolással találkozunk a színházak műsorában. Esetleg a nőknek szánt ünneplések keretében.

A későbbiekben lesz még szó nők napjáról, anyák napjáról, illetve hogy ezek az események mire (volnának) alkalmasak. Ide most csak a debreceni Magdafeszt kínálkozik mint olyan ünnepségsorozat, mint amely többek között a nőábrázolás gazdagítását hivatott segíteni,[12] és mindent összevetve bizonyára eredményesen is jár el e tekintetben. Nem volt alkalmam alaposan elmélyülni az évről évre megrendezett fesztivál kínálatában. Ezúttal is csak egy előadásra hivatkoznék az idei Magdafeszt felhozatalából, éspedig a kolozsvári *Abigél*re.

Az *Abigél* oly módon illeszkedik a fent említett ábrázolások sorába, hogy a címszerepbe egy csodatévő lény, egy angyalszerű női szobor kerül. Töméntelen növendéklánnyal találkozunk a musicalben, és a főszereplő is lány, akinek a fejlődéstörténetét végigkövetjük – ugyanakkor a címszerepet, azt kell hogy látnunk: valójában egy férfi kapta. Ugyanis a cselekmény végére kiderül, hogy Abigél nem más, mint Kőnig tanár úr (vagyis valójában nem a szobor, hanem a tanár teljesíti a növendékek kívánságait).

Az *Abigél*ben a világ dolgait átlátó, útmutató, megmentő szereplők szinte mind férfiak: Kőnig tanár úron kívül Vitay tábornok, Torma iskolaigazgató úr. (Az anyaszerű figurák kérdéséről a későbbiekben lesz szó.) Akik pedig megmentésre szorulnak, elsősorban leányok: az alagsorban remegő osztálytársak, leginkább persze a főszereplő Gina, illetve a zsidó származású Bánki lány és az édesanyja. Tehát ez az előadás is, mondhatni, patriarchális szellemiséget hordoz. (Gondoljunk csak arra a jelenetre, amelyben a lányok játékból „férjhez mennek" neves alakok festményeihez... Csupa férfiú képe lóg az iskolájuk falain, mint a leltárkönyvből kiderül.)

Hozzá kell tenni a címek kérdéséhez, hogy persze, figyelemfelkeltőbb egy tündért, boszorkát vagy más rejtélyes lényt kiemelni ily módon a befogadók számára, mint egy hús-vér női alakot. De ez is miről árulkodik valójában? (Mert látnivaló, hogy férfi figurák terén ilyen problémával nem találkozunk.)

Ha nem tündi-bündi, akkor?...

■ Mi volna a megoldás – arra az esetre, ha egy művészeti vezető vagy rendező úgy döntene, néha kikacsintana a mámorító tündér(i) szereplők sorozatából, és másféle női alakok felé is nyitna? (Maradva egyelőre még a gyerekelőadások és a főszereplők terén.)

Az egyik lehetőség az lehet, ha férfira írt szerepet nővel játszatunk el. De nem úgy, mint a *Tündér Lala* címszereplője esetében: meghagyva a fiktív szereplőt férfinak! Hanem ha (f)elismerjük, hogy nőként is érvényes rá az a – világban betöltött – szerep, és felvállaltan nőként jelenítjük meg a fikciós műben is.

*Az előszobaszekrény boszorkányá*nak főhőse eredetileg Pierre, aki házat vesz magának. (A szerző, micsoda véletlen: Pierre Gripari.) A debreceni bábszínház előadásában egy színésznő játssza el az – értelmezésemben immár női – főhőst. Annyira üdítő, hogy erről is lehet szó gyerekszínpadon: egy nő lakást vásárol magának. Egyenesen mámorító!

Ugyanígy a gyergyószentmiklósi színház *A kisfiú és az oroszlánok* helyett *A kisgyerek és az oroszlánok* címmel vitte színre Lázár Ervin meséjét. Nem valószínű, hogy koncepcionális okból – minden bizonnyal inkább úgy volt könnyebb kiosztani a szerepeket a társulatban. De így a gyerek főhős immár nem (alapértelmezetten) kisfiú. Hanem egy Panka nevű kislány.

Egy másik járható út, amit a bábszínházban tapasztaltam: ha állatok a szereplők. Csodás előadás a Vojtinában a *Sánta kacsa, vak tyúk*. Szintúgy üdítő a *Kispipi és Kisréce kalandjai*, amit vendégelőadásként mutattak be, avagy egy másik vendégelőadásuk, melynek egy molylepke a címszereplője: a *Moll tündér álma*.

Az állatos mesék esetében jobbára általános jellemvonásokkal vagy helyzetekkel találkozunk. A történet ritkán hangsúlyozza a nemi jelleget – a rókáról és a hollóról szóló mesében mindegy, hogy hímekről, avagy nőstényekről van szó.

Bár az állatmesék esetében sem elkerülhető, hogy az, aki hangját kölcsönzi az állatfigurának, női vagy férfi színész legyen. Ha a ravasz rókát férfi, az ostoba hollót női mozgatónak/színésznek osztjuk ki, elképzelhető, hogy más értelemzési árnyalatok is megmutatkoznak, mint fordított esetben. Ugyanígy, ha a Moll tündért színésznő, a Durr kukacot férfi színész animálja, a karakterek hordozhatnak utalásokat arra nézvést, hogy az alkotók mit gondolnak úgy általában a nőről vagy a férfiról.

Ideillő példa a *Frakk, a macskák réme* című animációs sorozat. Amelynek, ugye, szintén a kan kutya a címszereplője egymaga, holott két női állatszereplő is van a sorozatban: Lukrécia és Szerénke, a két macska. Ez esetben sem mindegy, hogy milyen jellemvonásokkal ruházták fel az állatokat, mert ezek női és férfi sztereotípiákat erősíthetnek fel. (Frakk például szeret focizni, Lukrécia ármánykodni...) A jelen írás elején körvonalazott típusszereplőhöz a hófehér Szerénke állhat közel, Lukrécia pedig a *Vitéz László és a Halál hét leckéje*-beli Halál-ábrázolást juttathatja eszünkbe.

Nem érdektelen az sem, hogy a Wikipédia-szócikk milyen sorrendben mutatja be a főbb szereplőket: előbb Frakkot, majd Lukréciát, azután Szerénkét. Végül Károly bácsit, utolsósorban pedig Irma nénit. (Tehát a férfiakat előbb – ahogyan a klasszikus korok, például Shakespeare drámáiban szokás...)[13]

Irma néni jellemzéséből hadd idézzünk két mondatot, ugyanonnan: „Jó feleség és jó gazdasszony. Mos, főz, takarít; vezeti a háztartást, gondoskodik Károly bácsiról, a macskákról és Frakkról. Sok barátnője van, akiket gyakran meg is vendégel a házában." E szereplő esetében a *gondoskodás*t mint alapvonást szerettem volna hangsúlyozni. A főhősre főző, róla gondoskodó, jól ismert típusszereplőről egy következő részben lesz szó.

Ebben rejlik a titka szerintem a *Sánta kacsa, vak tyúk* sikerültségének. Mármint hogy szembe tud menni mind a tündér, mind a gondoskodó anya-féle ábrázolásokkal. Elsőre a két állat nemtelennek tűnt. De visszakeresve a képeken a kacsa ábrázolását, gácsérnak látszik, míg a tyúk, ugye, hát nőnemű. A tyúk nem tündéri, hanem morgó, idegesítő teremtés. A kacsa pedig segít neki a keresésben, gondoskodik vak társáról. Úgy is, hogy abból neki nem lesz haszna (nem veszi el úgymond feleségül a lányt, nem lesz övé a fele királyság). Gondoskodik a másik elesettről, pedig – férfi.

Ez egyes nézők számára roppant üdítő (mámorító) lehet. Hogy fel tudunk mutatni másféle férfi és női karaktereket is, mint amiket kultúránk sablonjai számunkra előírnak. Mert hiszen a sablonoktól eltérő emberek is élnek közöttünk. Őket is jó lenne meglátnunk.

A vak tyúkhoz hasonló karakterek, némiképp, a debreceni színház *Értünk* című közösségi előadásának szereplői. A CsIP-nek, vagyis a Csokonai Ifjúsági Programnak különleges projektjei vannak, többek között színházi nevelési előadások, valamint civilekkel készített produkciók. A Csokonai közTér harmadik évadában középkorú nők életérzéseit próbálták összegezni egy kollektív alkotás formájában, hétköznapi emberekkel: ez lett az *Értünk*.

A harmadik útnak ezt látom: a közösségi, kollektív módszerrel készült, valamint a színházi nevelési, interaktív előadásokat. Ezek esetében több esély van arra, hogy valódi, hús-vér kislány- és nőfigurák megjelenjenek bennük, oly módon, ahogyan ők látják magukat és a világot, és nem úgy, ahogyan a kultúra, illetve a férfi látásmód szűrőjén át látszhatnak.

Kedves előadás számomra a budapesti *Ezerarcú*, amit a debreceni Deszka fesztiválon láttam, kisiskolásoknak szóló részvételi előadásként. A két kislány szereplő egyike cserfes, kissé zizi, a másikuk zárkózott, dölyfös – látszólag. Izgalmas karakterek, mélységgel, kapcsolódási lehetőségekkel. Mindkettő akár kisfiú is lehetne.

Enyim fog ő lenni

■ Az előző, tündéri aspektussal összefüggésben megjelenik a nő erotizált képe. (Ez is közismert. Csupáncsak azért domborítom ki, hogy ha gyerekelőadást tervez létrehozni valaki, lehet, hogy érdemes ezen a szemüvegen át is ránéznie a tervezett lány-alakokra...)

Ha ismét a *Bánk bán* elejére vetünk egy pillantást: „Enyim fog ő – az a szemérmes angyal – / Enyim fog ő lenni", úgy is értelmezhetjük, hogy azonnal összekap-

csolódik a szende és a „cafka” (később, ugye, a férj szemében is). Ez az összeérés többször megjelenik, akár Iluskánál is, ahol a mostohája bünteti azért, ha „paráználkodik”, akár a *Hamlet*ben Ophélia, az *Othello*ban Desdemona kapcsán.

Leginkább a székelyudvarhelyi *Roberto Zuccó*ban figyelhetünk fel erre, mármint magára a darabválasztásra. Ugyanis itt a lány főszereplőnek mintha egyetlen értéke a szüzessége lenne (a társadalom és a családja szemében), és mivel azt, mármint az „erényét” ugye elveszíti, a bátyja máris elzavarja otthonról, és prostitúcióra kényszeríti. Érthetetlen döntés, hogy erre az aspektusra vékonyított női szereplőket vigyünk színre. Ebben az előadásban ráadásul Zuccót, a megrontót szinte istenítik.[14]

Valószínűleg már az ifjúsági, illetve kötelező olvasmányoknál megtaláljuk ezeknek az ábrázolásoknak a csíráját. A lány szereplők többnyire látványelemként jelennek meg bennük. *Az ember tragédiájá*ban míg Ádámnak mint az emberi nem ősének a bátorságát emeli ki az első leírásban Lucifer, Évának a szépségét hangsúlyozza: „Óh, megállj, *kecses* hölgy! / Engedd egy percre, hogy *csodáljalak*.” Ha a *János vitéz* elejét olvassuk, leírást találunk ott ugye Iluskáról, akit Jancsi szintúgy csodál („bámuló szemei odatapadtanak”). Gömbölyű keblek, szép térdecskék, karcsú termet, szőke, hosszú haj, kökényszemek… A francia királylánynál is ott vannak a kinézetre utaló jelzők: „ékes királylyány”, „gyönyörű szemébe”. Mindkettejük felé megjelenik a költeményben a vágyakozás, Iluska esetében égő csókok formájában is.[15]

A nő maga is felértékelheti külseje fontosságát. Gyerekelőadásban lehet dölyfös szépségére egy királylány. Vagy megjelennek olyan mellékszereplők, akik cicomázkodásuk folytán is negatív felhanggal bírnak, mint például Hamupipőke mostohatestvérei. Az idősödő hölgyek kapcsán is megjelenhet ez a vonás, mint például Csokonai *Karnyóné*ja esetében. A Debrecenben látott gyerekelőadások közül kiemelném *Tonó*t, amelyben a főszereplő kisfiú nővérének egyetlen tulajdonságát sikerült bemutatni, éspedig azt, hogy állandóan más színre festi át a haját. Az úgymond cifrálkodás egyik emblematikus idézete a *Hamlet*ből, amit Ophéliához intéz: „Hallottam hírét, festjük is magunkat, no bizony. Isten megáldott egy arccal, csináltok másikat.” Ez a vonás mintha a tündér mint üde szépség végponttól tolná a másik, a boszorka végpont felé a szereplőket.

A színművészetis diákok esetében is, akik ugye a gyerekkor határát épp most lépték át, feltűnő néha a túlzott erotizáltság. Jó pár évvel ezelőtt egy Pécsi Országos Színházi Találkozó díjátadóján tűnt fel annyira, hogy szóvá is tettem, mily kevés ruhában kellett illegetniük magukat a színpadon színis fiataloknak, a mi szórakoztatásunkra úgymond.[16] Jankó Szép Yvette is talált egy finn darabot arról, hogy lányokat mennyire traumatizálhat, amiket a színpadi szerepekben meg kell tapasztalniuk.[17]

Néhány éve a kolozsvári színin volt néhányunknak ehhez kapcsolódóan egy érdekes észrevétele. Az egyik évfolyamra hét lány és két fiú járt. Rendezőjük *Azok a lányok* címmel olyan darabot rendezett a nőknek, amely erősen testi volt, dúló érzelmekkel, táncokkal, míg *Sunset Limited* címmel a két fiú kifejezetten verbális jellegű, statikus, filozofikus darabot adott elő.[18] Mintha a lányokhoz jobban illenék a test használata, a fiúkhoz a mély gondolkodás…

Azt látjuk tehát sok esetben, hogy míg az erotizált női szereplők akár mámorítóan hathatnak egyes alkotókra vagy befogadókra – hiszen ezért hozzák létre, illetve nézik őket –, más befogadókban vagy akár a játszókban ugyanezek a szereplők rossz érzést kelthetnek.

Volna erre egy erősebb példám. Jó pár évvel ezelőtt egy március 8. kapcsán az Erdélyi Magyar Írók Ligája rendezett egy eseményt úgymond a nők tiszteletére, a Bulgakovban. Valószínűleg több hasonló rendezvénye volt még az E-MIL-nek, de mély nyomott hagyott bennem, negatív értelemben, ez a 2012-es (arra tippelek,

hogy az az év lehetett, legalábbis egy újságcikk[19] alapján ráismerni vélek az eseményre). Így többé nem látogattam a hasonló ünnepélyeiket.

Emlékeim és az Irodalmi Jelen beszámolója szerint is több olyan jellegű írás került ott felolvasásra, amelyben a szexualitás felőli megközelítés uralkodott. Ilyenszerűen: „Márkus András szokásához híven most sem kímélte a hölgyeket. Nőnapi beszédében felvilágosította őket, miként kell az erotikának néhány válfaját szakszerűen, a férfinak tetszően művelni."

Teljességgel elfogadom, ha egy költő ezt a témát szeretné megverselni. Épp csak az alkalom nem volt ennek a felolvasásához a legillőbb. (Vajon? Mert mivel volna alátámasztható az állításom?)

Ide idézek egy szándéka szerint igen kedves nőnapi videót is, amelyet a szatmárnémeti színház készített.[20] Ez a videó nyitotta fel némiképp a szemem. Ebben a társulat több férfi alkalmazottja vall a nőkhöz való viszonyáról. Azt mondják el egyenként, hogy mi fogja meg őket a nőkben (szépsége, haja, tekintete), mit köszönhetnek neki – néhányan nevesítik is a párjukat –, milyen az a nő, aki *nekik* tetszik.

Nos… Néhány évvel ezelőtt találtam rá Bahtyin 'adresszivitás' fogalmára, Berán Eszter egyik tanulmányában. „Az adresszivitás röviden fogalmazva azt jelenti, hogy a megnyilvánulásnak mindig van címzettje, akihez/akikhez szól."[21] A nőnapi esemény címzettjei deklaráltan a nők volnának, de úgy *általában*, nem egy szűk csoportjuk. Legalábbis a „Boldog nőnapot kívánunk!" felirat a videó végén erre utal. Alatta meg: „Ma a világ minden csodálatos nőjét ünnepeljük..."

De ha valaki a saját kedvesét mutatja be ilyenkor, akkor kevés embert érint, amit mond, kvázi csak egyetlen nőt: „Míg a szerző egy jól behatárolható csoporthoz szól, addig gyakran előfordul, hogy olvasói közül más csoportokat eleve kizár vagy kirekeszt."[22]

Vagy ha több nőre gondol: akkor is a saját, velük kapcsolatos preferenciáit, elvárásait sorolja. Tehát ismét a férfiszemszöggel találkozunk, azzal, hogy mit vesz észre ő a nők világából, neki milyen nőre van szüksége. Ahogy az alkotásokban is. Neki milyen szükségleteit elégíti ki a nő.

A nők meg mindkét esetben hallgattak.Némák maradtak, és láthatatlanok.

Most látom, milyen óriás ő

■ Kell-e egyáltalán egy színházi vagy irodalmi intézménynek nyilvános gesztust tennie nők napján? Vagy bárkinek a napján. Ki kell-e írnia a Facebook-oldalára, hogy „Boldog születésnapot kívánunk X. Y. kollégánknak"? Dolga-e egy intézménynek az ilyesmi?

Bizonyára van ennek pozitív vonzata is. Kérdésként vetődik fel viszont, hogy mily mértékig érdemes a személyes dimenziót behozni a szakmai térbe. Az előzőleg említett videó kapcsán sem túl szerencsés, hogy egy-egy színész beszél meghatóan a párjáról, és úgy sejtjük esetleg, hogy két hónapra rá el is váltak. Miért kell nekünk az ő magánéletéről tudnunk? Előrevisz ez minket?

A marosvásárhelyi színház is készített videókat, például anyák napjára[23] meg születésnapokkor.[24] Ötletként jó, meg munkás, meg lelkesek és kedvesek, akik részt vesznek ezekben a projektekben. De megbújhatnak e tervekben csapdák. A születésnapi videók esetében az egyik gond, hogy szinte csak közhelyeket lehet mondani az ilyen kérdésekre, hogy: *Miért (nem) jó a 21. században élni?*

Az anyák napi videók esetében megint csak feszenghetünk. Nem tartoznak ránk azok a viszonyok. Miért kell megkérdezni kamera előtt Tompa Klárit, aki tudja, hogy halálos beteg, hogy mit üzen a gyerekének? Miért épp előttem kell kimondania egy színésznek egy „szeretlek"-et, amit soha nem mondott addig, mert nem olyan a viszonya az anyjával? Miért kell kitenni annak egy másik színészt, hogy ország-világ előtt hallja a gyereke szájából, hogy ő egy sárkány?

Ilyeneket hallunk még a színész anyukákról: „Ami a legjobban tetszik nekem, az, hogy mindenkinek a gondját megoldja, és a saját magáét hagyja *utolsónak*."

Nem tudom, ez a mintázat mennyire van rendben. „Ha édesanyám egy állat lenne, akkor egy méhecske lenne, hiszen oly sokat dolgozik azért, hogy *másoknak* jó legyen." Ha kihangosítjuk ünneplés gyanánt, akkor megerősítjük is ezeket a gondolatokat. Anya: szorítsd magad háttérbe. Szentesítjük: akkor leszel jó anya.

Ezeket a mintákat, vagy másként, Berán Eszter kifejezésével, „kulturális forgatókönyveket" talán épp a gyerekszínházi előadásokkal (is) készítjük elő.

A korábban már hivatkozott gyerekelőadásokban a nők jobbára csak mellék-, esetleg epizódszerepben, a főhős kedveseként vagy édesanyjaként/nagymamájaként jelennek meg. Kevés jelenetük van, így kevés vonással is rendelkeznek. Sztereotipek. „Anya főz. Apa hallgatja a rock'and'roll-t" – így jellemzik sommásan a *Tonó*ban a szülőket.

Valóban, szinte mindegyik nő főz a mesékben, még *A só* királykisasszonya is. Hisz a nő dolga, hogy megetesse a férjét. Legalábbis Balga szerint. Meg hogy gondoskodjon másokról – látjuk az *Abigél*ben, *A sárkánykirály*ban, a *Moll tündér álmá*ban. Dolga még, hogy megbocsássa a bántalmazást. Hogy feláldozza magát családtagjaiért. Meg hogy megváltoztassa nehéz természetű párját. (Balga, illetve a sárkánykirály esetében.)

Kevés olyan anyát látunk az előadásokban, aki kimozdul a sztereotípiákból. Talán a *Mese a madárfészekről* ilyen, ott hübrisz esete is fennforog. Meg az *Anyakicsinyítés*, Csíkszeredában. Csak ott teljességgel hiányzik az anya, nem kap esélyt arra, hogy kifejtse, miért utazott el külföldre. A teher, hogy jó anyának kellett volna lennie, és nem az, ott függ néma felhőként fölötte.

Egy számomra kedves költő így harangozza be anyák napi költeményét: „versem a májusi Napsugárban az anyai *mindenhatóság*ról".[25] Mivel sok házimunkát sorol fel benne, első olvasatra úgy hittem, ilyennek írja elő a vers az anyaszerepet. De második olvasatra a szeretet és hála szava hallatszik ki jobban a zárósorokból: „Angyal száll a házak fölött, / minden egész, mi eltörött." (Bár nem kis feladat minden törött cserepet megragasztani...)

Azt láthatjuk, hogy a tündérszerephez hasonlóan, itt is egy mindenható angyallal van dolgunk.

Többször is lehetünk tehát mi, nők az életünk során angyalok.

Csak emberek ne próbáljunk meg lenni…

■ JEGYZETEK

1. Pl. esszé: *A lányok angyalok?* Helikon 2023/21, Madách-szám. (A későbbiekben: Zsigmond 2023) Konferencia-előadás: *Ilon vitéz és a rock katonanői. Avagy mit kapunk, ha kanonikus alkotásokban megcseréljük a férfi és a női szerepeket?* Nyim 15., a Szegedi Tudományegyetem Társadalmi Nemek Tudománya Kutatócsoportja szervezésében. 2019. október 4–5. (Ez utóbbi a Transindex *Columbo felesége* nevű blogjának *Szerepcsere* rovatában megjelent átírások egyes tanulságait próbálta megfogalmazni.)
2. Az előadás címe ez volt: *Női szerepek a gyerekszínpadon.* A konferencia: Láthatatlan (színház)történetek. Női nézőpontok 3. BBTE, Magyar Színházi Intézet, Kolozsvár, 2026. jún. 5.
3. Az adott előadásokat átfogóbban elemeztem a következő szövegben, ott említem a társulatok nevét is: *A sárkánykirály udvartartása. Gyerekelőadások a debreceni DESZKA fesztiválon és környékén.* A Vörös Postakocsi Online, 2026. május 29. Amúgy jobbára a debreceni Vojtina Bábszínház, a Csokonai Színház Debrecen és az általuk rendezett fesztiválok előadásai kerülnek terítékre, mindkét írásban. Jelen esszében hivatkozom majd néhány erdélyi előadásra is.
4. Érdekes adalék, hogy míg az egyik csokonais előadásban megjelenik egy szöveg szintjén fiú tündér – a *Tündér Lalára* gondolok –, a Lala szerepét ebben a színrevitelben női színészre osztották. Mintha a tündérség és a nőiesség egyenesen összefüggene, az alkotók többsége szerint. (Persze létezik az a hagyomány, hogy fiatal fiú szerepet színésznőre osztanak. De a debreceni társulatban amúgy vannak fiatal fiúk, legalábbis sikerült kiosztani a *Lúdas Matyi*, *A dzsungel könyve*, ráadásul, ugye, *A Pál utcai fiúk* szerepeit…)
5. A mellékszereplők, epizódszereplők kérdésére a későbbiekben térek ki.
6. Lásd V. Propp: *A mese morfológiája.* (Ford. Soproni András) Osiris Kiadó, Bp., 2005.

7. A nagymama a Propp által említett szerepkörök közül „az útnak indító”-nak feleltethető meg. Ennek a szereplőnek ebben az egy cselekedetben ki is merül a funkciója... (Hasonló karakterrel találkozunk a Csokonai Színház *Lúdas Matyi*jában is: ott az édesanya tölti be ezt a szerepet.)
8. Van hagyománya ennek is, mármint hogy a halál vagy az ördög – bár alapvetően hímneműként ábrázolják őket – néha női alakban jelenik meg. Jó példa erre az Újvidéki Színház Luciferje, akit Elor Emina alakított abban *Az ember tragédiájá*ban, amit a szerb Kokan Mladenovic rendezett. Ennek a típusú szereposztásnak általában megvan a nő mint rossz(ra csábító), mint legyőzendő ellenlábas jelentésárnyalata.
9. „A tündérnemzetség gyönyörű körében / S kedves Iluskája szerető *ölében* / Mai napig János vitéz őkegyelme / Szép *Tündérországnak* boldog fejedelme.” (Kiem. tőlem. Tehát Iluska viszonylatában egy öl van megemlítve, Jánosében viszont egy ország, amely fölött uralko*dik* – egyes számban fogalmaz a szöveg.) Ehhez kapcsolódhat azon észrevételem *Az ember tragédiája* kapcsán, miszerint Isten is kizárólag Ádámmal beszél, Évához nem szól hozzá (lásd Zsigmond 2023). Ő is végig egyes számban fogalmaz.
10. „Be szép volt Iluska! a tündérleányok / Gyönyörködő szemmel mind rábámulának; / Őt királynéjoknak meg is választották, / A tündérfiak meg Jánost királyokká.” (Nem tudni, János szép-e, avagy milyen erénye folytán választják meg királlyá… Nem nagyon valószínű, hogy ezért.)
11. A *Bánk bán* Melindájára így hivatkozik Ottó a színdarabnak mindjárt a második sorában.
12. A Szabó Magda tiszteletére Debrecenben létrehozott, idén ősszel IX. alkalommal megrendezett Magdafeszt „központjában a női alkotás, a női társadalmi szerep, a nő mint művészeti téma áll”, olvashatjuk a rendezvény honlapján.
13. Ha megnézi az ember a *Hamlet* elején a szereplői listáját, legalább húsz név erejéig sorjáznak benne a férfi karakterek. A 21. helyen jelenik meg a két sírásó, a társadalmi ranglétra legalján, és csak utánuk következik Gertrudis, a dán királyné, majd Ophélia. (Utánuk, a legvégére már csak a statiszták maradtak.) Emblematikus, hogy csupán két női figura jelenik meg a *Hamlet*ben, és ezek azok a típusok, amelyekről mindig beszélünk, illetve jelen esszében is némiképp kibontásra kerülnek: a ’tündéri szűz’ és ’a gondoskodó (?) anya’ – nevezzük őket most így. Fontos, hogy ezek azok a női princípiumok, ugye, amelyekre egy férfinak (az alkotónak) szüksége van, tehát amelyek egy férfi szemével nézve is „látszanak”, ha a világra rátekint. (A harmadik típus, a céda szintén ilyen, erről is lesz szó néhány bekezdésben.)
14. Ide kapcsolódhat egy távolinak tűnő eset. Egy ismerősöm hívta fel a figyelmem egy vitára, amely a kolozsvári *Helikon* folyóirat egyik rovata kapcsán izzott fel. A „Lézengő ritter”, amely Biberachra utalhat, aki segített az akaratán kívül ágyba vinni Melindát, vajon helyénvaló cím egy irodalmi folyóirat rovata számára?...
15. Ezeket, figyelem, Jancsi követi el, vagyis ezek a szó szoros értelmében nem kölcsönös csókok: „*Kicsalta* a leányt édes beszédével, / *Átfogta* derekát mind a két kezével, / *Megcsókolta* száját nem egyszer sem százszor, / Ki mindeneket tud: az tudja csak, hányszor.”
16. Akkor jelent meg tollamból ez a szösszenet: *A színházban a nő.* Játéktér Online 2013. jún. 6.
17. Le is fordította a *Play Rape* című színdarabot, amit Anna Paavilainen írt a saját élményeiből. Megjelent a Játéktér 2017/őszi lapszámában, illetve a folyóirat honlapján a Dráma rovatban online is.
18. Fő motívum volt a *Sunset Limited*ben az élet értelmének elvesztése, az öngyilkosság gondolata. Érdekes adalék, hogy emblematikus darabjainkban gyakran megjelenik, férfi szereplők kapcsán, ez a késztetés: mind Balgánál, a darab elején, mielőtt találkozik Csongorral, mind János vitéznél és Ádámnál, a két költemény vége felé.
19. Varga Melinda: *Nőnap finom lírával és pikáns erotikával.* Irodalmi Jelen 2012. március 12.
20. Harag György Társulat: *Nőnapi köszöntő.* 2025. márc. 8. https://www.youtube.com/watch?v=OA17RLouifM watch?v=OA17RlouifM
21. Berán Eszter: *Nők karrierdiskurzusokban: szexista ideológia a kulturális forgatókönyvekben.* Replika 2006/56—57. 249.
22. Uo. 250.
23. A Tompa Miklós Társulat Youtube-csatornáján láthatók: *Anyák Napja 2017, Tavaszi csodaházikó – Anyák Napja 2021.*
24. Például: *Mi szerettél volna lenni gyermekkorodban?, Amit a színpadon nem láthatunk, Miért (nem) jó a 21. században élni?* című sorozatok.
25. Ozsváth Zsuzsa: *Anyák napján.* Napsugár 2026. május. (kiemelés tőlem, Zs. A.)

KONSZENZUS ÉS IRÁNYKERESÉS A ROMÁNIAI MAGYAR FELSŐOKTATÁSBAN

A Bolyai-gondolattól a többintézményes felsőoktatási modellekig (1990–2012)

Bevezetés

■ A romániai magyar felsőoktatás kérdése a rendszerváltást követően meghatározó kisebbségpolitikai, oktatáspolitikai és közösségi jelentőségű témává vált. Az önálló magyar nyelvű állami egyetem igénye az oktatásszervezési kérdésen túl történelmi igazságtételi és közösségi önrendelkezési jelentést kapott. A Bolyai Tudományegyetem helyreállításának gondolata ezért a kilencvenes évek elején a közösségi jövőképek egyik meghatározó hivatkozási pontjává vált.

Az 1990 és 2012 közötti időszak tapasztalatai ugyanakkor azt mutatják, hogy a romániai magyar felsőoktatás fejlődése nem egyetlen, lineáris intézményépítési pályát követett. Bár az önálló állami magyar egyetem eszméje hosszú ideig meghatározó maradt, a gyakorlatban fokozatosan egy több intézményt és működési formát magában foglaló rendszer alakult ki. Ennek részei az állami multikulturális egyetemek magyar tagozatai, az önálló magyar magánegyetemek, a felekezeti felsőoktatási intézmények, valamint a művészeti és kihelyezett képzési formák.

A szakirodalom a romániai magyar oktatás történeti fejlődését, jogi kereteit és intézményi sajátosságait több irányból is feldolgozta. Kevésbé vizsgált kérdés maradt azonban az, hogy miként alakult át a rendszerváltás után még domináns, önálló magyar egyetemre vonatkozó közösségi konszenzus, és milyen fordulópontok mentén vált egyre elfogadottabbá a több intézményre épülő modell. Jelen tanulmány e változási folyamat rekonstrukciójára vállalkozik.

A kutatás eredeti kerete a romániai magyar felsőoktatás 1990 és 2025 közötti átalakulásának vizsgálatára irányult, jelen tanulmány azonban az 1990 és 2012 közötti időszakra összpontosít. E szűkítés indoka, hogy 2011 olyan fordulópontként értelmezhető, amely egyszerre tette láthatóvá a többpilléres modell megerősödését és belső ellentmondásait: a Sapientia intézményi akkreditációja a magánegyetemi út stabilizálódását jelezte, míg a Marosvásárhelyi Orvosi és Gyógyszerészeti Egyetem körüli konfliktus az állami multikulturális modell korlátaira mutatott rá. A 2012-es év ennek a fordulatnak a politikai és intézményi kifutásaként jelenik meg.

A tanulmány célja egyrészt a romániai magyar felsőoktatás 1990 és 2012 közötti intézményi és politikai átalakulásának feltárása, másrészt e folyamat korszakolása. Központi kérdése, hogy az önálló magyar állami egyetem gondolata milyen mértékben maradt fenn politikai és közösségi célként, illetve milyen tényezők vezettek ahhoz, hogy fokozatosan egy pragmatikusabb, több intézményre épülő modell vált meghatározóvá. A kiinduló feltevés szerint a „Bolyai-gondolat" nem tűnt el, hanem fokozatosan átalakult: szimbolikus és legitimációs ereje megmaradt, miközben az intézményépítés gyakorlati súlypontja a diverzifikált struktúrák felé tolódott.

Módszertanilag a tanulmány kvalitatív megközelítést alkalmaz. Az elemzés alapját az Udvardy Frigyes-féle kronológia, korabeli sajtóanyagok, stratégiai dokumentumok, nyilatkozatok és intézményi önértelmezések adják.

A téma jelentőségét az adja, hogy a romániai magyar felsőoktatás 1990 és 2012 közötti átalakulása nem pusztán intézménytörténeti folyamatként értelmezhető. A vizsgált időszakban egyszerre jelent meg a történeti jóvátétel igénye, az anyanyelvű szakemberképzés biztosítása, a kisebbségi intézményi autonómia kérdése és a politikai realitásokhoz igazodó pragmatikus intézményépítés.

Elméleti háttér

■ A romániai magyar felsőoktatás kérdése a szakirodalomban oktatáspolitikai, kisebbségpolitikai, identitáspolitikai és intézményépítési problémaként jelenik meg. Ebben az értelmezési keretben a felsőoktatás a képzési rendszer felső szintje mellett a közösségi újratermelődés, az elitképzés és az anyanyelvi intézményesség meghatározó terepe. A tanulmány ezért a romániai magyar felsőoktatás alakulását három egymással összefüggő fogalmi dimenzió mentén értelmezi: a kisebbségi oktatás közösségi funkciója, a Bolyai-gondolat restitúciós és szimbolikus szerepe, valamint a többpilléres intézményrendszer kialakulása felől.

Kisebbségi felsőoktatás és közösségi reprodukció

■ A kisebbségi oktatás a magyar kisebbségpolitikai gondolkodásban hagyományosan az anyanyelvi intézményesség egyik alapfeltételeként jelenik meg. Papp Z. Attila értelmezése szerint a kisebbségi oktatás az anyanyelvi oktatás teljes vertikumának megszervezését jelenti, amely a kisebbségi magyar politizálás állandó napirendi eleme (Papp Z. 1998). E megközelítés alapján az oktatás nemcsak tudásközvetítő funkcióval bír, hanem az asszimilációval szembeni intézményi védelem és a közösségi újratermelődés eszközeként is értelmezhető.

Hasonló logika jelenik meg az RMDSZ 2002-es oktatáspolitikai helyzetértékelésében is, amely az anyanyelvi oktatást a közösségi jogérvényesítés és társadalmi részvétel feltételeként határozza meg. A felsőoktatás ebből a szempontból azért válik különösen fontossá, mert a szakmai elitképzés, az intézményi utánpótlás és a közösségi önszerveződés egyik kulcsterülete (RMDSZ 2002).

A kisebbségi felsőoktatás tehát egyszerre oktatáspolitikai és társadalomszerkezeti kérdés. Veres Valér arra hívja fel a figyelmet, hogy a jogi előrelépések önmagukban nem garantálják az egyenlő esélyeket, mivel az intézményi működés feltételei és a végrehajtási mechanizmusok gyakran aszimmetrikusak (Veres 2012). Ez különösen fontos a romániai magyar felsőoktatás esetében, ahol a formális jogi keretek és a tényleges intézményi autonómia között tartós feszültség figyelhető meg.

A Bolyai-gondolat mint restitúciós és identitáspolitikai keret

■ A romániai magyar felsőoktatásról szóló diskurzus egyik központi fogalma a Bolyai-gondolat. Magyari Tivadar szerint a kilencvenes években a domináns elképzelés egy kolozsvári székhelyű, teljes struktúrájú állami magyar egyetem létrehozása volt, amely a megszüntetett Bolyai Tudományegyetem szimbolikus örököseként jelent meg (Magyari 2012). Ez az elképzelés egyszerre volt intézményalapítási terv, történeti igazságtételi igény és közösségi önrendelkezési szimbólum.

Jelentőségét az adta, hogy összekapcsolta a múltbeli intézményvesztés tapasztalatát és a jövőbeli intézményépítés politikai programját. Az egyetem helyreállításának követelése a rendszerváltás utáni években olyan közös hivatkozási ponttá vált, amelyben szakpolitikai, identitáspolitikai és kisebbségjogi érvek találkoztak. A Petőfi–Schiller Egyetem körüli vita is jelezte, hogy az anyanyelvű felsőoktatás kérdése a román–magyar viszony egyik szimbolikus konfliktusterévé vált. Zsig-

mond Csilla szerint a román nyilvánosság a kezdeményezést gyakran biztonságpolitikai vagy szeparációs keretben értelmezte (Zsigmond 1999).

A kilencvenes évek közepétől ez a keret fokozatosan átalakult. Magyari szerint 1997 után a politikai kudarcok hatására a hangsúly részben a BBTE-n belüli magyar intézményi pozíciók megerősítése felé tolódott, miközben az önálló egyetem célja fennmaradt és alternatív stratégiákkal egészült ki (Magyari 2012). Ez az átalakulás a tanulmány egyik központi értelmezési pontja: a restitúciós egyetemkoncepció fokozatosan szimbolikus és legitimációs keretté vált, az intézményépítés gyakorlati iránya pedig többpólusúvá alakult.

Pragmatikus intézményépítés és többpilléres modell

■ A romániai magyar felsőoktatás fejlődése a kilencvenes évek végétől egyre inkább a pragmatikus intézményépítés logikája szerint alakult. Tonk Sándor a magyar magánegyetemek létrehozását reális alternatívaként értelmezte, elsősorban a román állami ellenállás tartósságára és az anyaországi támogatás szerepére hivatkozva (Tonk S. 2000.). E megközelítésben a magánegyetemi modell az önálló állami magyar egyetem eszméjének fenntartása mellett a korlátozott politikai lehetőségekhez igazodó intézményépítési stratégiaként jelent meg.

A kisebbségi felsőoktatás európai kontextusát vizsgálva Kozma Tamás arra mutat rá, hogy a rendszerváltás utáni intézményalapítások egy történeti-politikai nyitás eredményei voltak, amelyek a Bologna-folyamat során részben elvesztették eredeti mozgásterüket (Kozma 2011). Ez arra utal, hogy a kisebbségi felsőoktatási intézmények oktatási szervezetként és adott politikai lehetőségstruktúrákhoz kötődő intézményi konstrukcióként is működnek.

A későbbi szakirodalom már egyre inkább a többpilléres rendszer kialakulását írja le. A Kolozsvári Akadémiai Bizottság értelmezése szerint a politikai kudarcok nyomán a magyar nyelvű felsőoktatás „spontán expanziója" zajlott le: a rendszer bővült, de nem egységes stratégia alapján (Csata et al. 2010). Ennek következményeként olyan párhuzamos intézményi szerkezet alakult ki, amelyben az állami multikulturális egyetemek magyar tagozatai, az önálló magyar magánegyetemek, a felekezeti intézmények és a szakosított képzési formák egymás mellett működnek.

Az újonnan kialakult rendszer működésének egyik fő kérdése az autonómia és a koordináció viszonya. Toró Tibor a 2011-es oktatási törvény kapcsán arra mutat rá, hogy a multikulturális egyetemek jogi keretei nem feltétlenül biztosítanak tényleges intézményi autonómiát (Toró 2016). Tonk Márton ezzel összefüggésben a stratégiai koordináció hiányát emeli ki, különösen a demográfiai és társadalmi realitásokhoz való alkalmazkodás szempontjából (Tonk M. 2019).

A szakirodalom alapján ezért a romániai magyar felsőoktatás 1990 utáni fejlődése fokozatos átrendeződésként írható le. Az önálló állami magyar egyetem normatív célja mellett előbb részleges, majd párhuzamos és többpilléres intézményi megoldások jelentek meg. A tanulmány e folyamatot a Bolyai-gondolat funkcionális átalakulásaként értelmezi: a restitúciós cél fokozatosan szimbolikus legitimációs keretté vált, miközben a romániai magyar felsőoktatás tényleges szerkezete többintézményes modellként stabilizálódott.

A kutatás módszertana

■ A tanulmány a romániai magyar felsőoktatás 1990 és 2012 közötti átalakulását több forrástípus együttes elemzésére építve vizsgálja. A kutatás kvalitatív megközelítést alkalmaz, amelyet az időbeli mintázatok azonosítása érdekében kvantitatív szempontú adatfeldolgozás egészít ki. A kvalitatív rész dokumentumelemzésen és sajtóelemzésen alapul: az RMDSZ oktatáspolitikai és stratégiai dokumentumait, nyilvános megszólalásait, valamint a romániai magyar felsőoktatásról szóló korabeli sajtóanyagokat vizsgálja.

A módszertani keret egyik központi eleme az Udvardy Frigyes által összeállított, a Digitéka felületén elérhető történeti kronológia, amely lehetővé teszi a hosszabb távú intézményi és politikai folyamatok időrendben történő követését. A feldolgozás nem lineáris olvasáson, hanem tematikus keresésen alapult, mivel a kutatás fókusza kifejezetten a felsőoktatás volt. Ennek megfelelően azokat a tételeket vizsgáltam, amelyek az egyetemi intézményrendszerhez, a magyar nyelvű felsőoktatáshoz, az intézményalapításhoz vagy az egyetemi önállóság kérdéséhez kapcsolódtak.

A keresés három kulcsszócsoport mentén történt: általános felsőoktatási fogalmak, intézménynevek, valamint intézményi-politikai fogalmak alapján. Ide tartoztak többek között az egyetem, kar, akkreditáció, doktori képzés, BBTE, Sapientia, PKE, MOGYE, Bolyai, multikulturális egyetem, tagozat, magánegyetem és állami egyetem kifejezések. A találatokat minden esetben kontextusban, az adott év további bejegyzéseivel együtt értelmeztem. Ennek eredményeként 217 releváns tétel került kiválasztásra.

A fordulópontok azonosítása nem egyedi eseményekhez, hanem egymást erősítő folyamatokhoz kötődött. Egy időszak akkor minősült fordulópontnak, ha intézményi változások, politikai vagy jogi döntések és diskurzív elmozdulások egyszerre voltak megfigyelhetők több egymást követő évben. Így különíthető el például az 1996–1998 közötti időszak, a 2000–2001-es periódus, valamint a 2011–2012-es töréspont.

A kutatás alapvetően nyilvános forrásokra épül, ezért az informális politikai egyeztetések és döntéshozatali folyamatok csak közvetetten rekonstruálhatók. A forrásanyag célzott minta, nem a teljes médiatér és dokumentumanyag reprezentációja. Ez korlátozza az általánosíthatóságot, ugyanakkor lehetővé teszi a kutatás szempontjából releváns intézményi, politikai és diskurzív mintázatok azonosítását. Az Udvardy-kronológia időbeli lefedettsége jelen tanulmány szempontjából megfelelő, mivel a vizsgálat az 1990 és 2012 közötti időszakra összpontosít.

A kutatási eredmények bemutatása és tárgyalása

A fordulópontok azonosításának szempontjai

■ A tanulmány egyik központi vállalása annak bemutatása, hogy a romániai magyar felsőoktatás 1990 utáni története nem egységes, lineáris fejlődési pályát követett, hanem több, egymástól elkülöníthető szakaszra tagolható. A fordulópontok kijelölésének célja annak feltárása volt, hogy mely időszakokban következtek be olyan politikai, intézményi vagy diskurzív változások, amelyek tartósan módosították a romániai magyar felsőoktatás fejlődési irányát.

Egy adott időszakot akkor tekintettem fordulópontnak, ha új intézményi modell vagy stratégia jelent meg, megváltozott a politikai beszédmód, új jogi vagy szerkezeti keret jött létre, illetve ha az események több egymást követő évben is ugyanabba az irányba mutattak. Egyes időszakokban a restitúciós törekvések és az önálló magyar egyetem követelése dominált, máskor a részmegoldások, a regionális hálózatépítés, a magánegyetemi intézményesülés vagy a jogi újraszabályozás és konfliktusok kerültek előtérbe.

A kutatás eredményeként a romániai magyar felsőoktatás 1990 és 2012 közötti történetében hat nagyobb szakasz különíthető el: a Bolyai-konszenzus és restitúciós nyitány időszaka, a keresési szakasz és részmegoldások megjelenése, az első pragmatikus fordulat időszaka, a párhuzamos intézményépítés és rendszerépítő pragmatizmus korszaka, a többpilléres rendszer konszolidációja, valamint a jogi újraszabályozás és konfliktusos visszaéleződés időszaka. A szakaszok elkülönítése nem pusztán kronológiai alapú, hanem azt tükrözi, hogy az egyes időszakokban eltérő domináns stratégiák, intézményi modellek és politikai logikák érvényesültek.

Bolyai-konszenzus és restitúciós nyitány (1990–1991)

■ Az 1990–1991 közötti időszak a romániai magyar felsőoktatás történetében a restitúciós egyetemkoncepció dominanciájának szakaszaként értelmezhető. A rendszerváltást követően az önálló magyar nyelvű állami egyetem igénye történeti jóvátételi és közösségi önrendelkezési üggyé szélesedett. Ezt jelezte a „Bolyai Bizottság" létrejötte, valamint az, hogy rövid időn belül több mint 150 oktató állt ki nyilvánosan az intézmény helyreállítása mellett.

A Bolyai Egyetemhez kapcsolódó követelés azért válhatott rövid idő alatt közösségi konszenzussá, mert egyszerre kapcsolta össze a történeti intézményvesztés, az anyanyelvű szakemberképzés és a kisebbségi jogérvényesítés kérdését. Az RMDSZ megjelenésével az egyetemkérdés politikai keretet is kapott, a magyar oldalon kialakult széles konszenzushoz azonban nem társult megfelelő állami nyitás. A társadalmi mobilizáció, a beadványok és az aláírásgyűjtések ellenére nem született konkrét kormányzati döntés az önálló magyar felsőoktatási intézmény létrehozásáról.

A román politikai és médiatérben közben megerősödött az a korlátozó értelmezés, amely az anyanyelvű felsőoktatást politikai kockázatként kezelte. Ez már a korai időszakban megmutatta a későbbi stratégiai dilemmák alapját: a magyar közösség számára az önálló egyetem a közösségi reprodukció egyik intézményi garanciájaként jelent meg, miközben a román állami válaszok inkább a meglévő keretek részleges fenntartását tették lehetővé. A tanárhiány, a szakok leépülése, a marosvásárhelyi orvosképzés bizonytalan helyzete és a hallgatói elvándorlás mind arra utaltak, hogy az egyetemkérdés szimbolikus konfliktuson túl szakmai utánpótlási és intézményi önfenntartási probléma is volt.

Az 1991-es év ennek a feszültségnek a rögzülését hozta. A Bolyai Társaság és más magyar szereplők továbbra is az önálló felsőoktatási intézményrendszer helyreállítását képviselték, miközben egyre világosabbá vált, hogy az eredeti cél politikai megvalósíthatósága korlátozott. A korszak jelentősége ezért kettős: ekkor szilárdult meg az önálló magyar állami egyetem mint normatív közösségi cél, de már ekkor megjelentek azok a politikai és intézményi korlátok is, amelyek később a részmegoldások, a hálózatosodás és a többpilléres intézményépítés felé terelték a romániai magyar felsőoktatás fejlődését.

Keresési szakasz és részmegoldások megjelenése (1992–1995)

■ Az 1992–1995 közötti időszak a restitúciós egyetemkoncepció és a pragmatikus intézményi alkalmazkodás közötti átmenetként értelmezhető. Az önálló magyar állami egyetem követelése továbbra is központi politikai cél maradt, miközben a román állami döntéshozatal elutasító vagy halogató magatartása miatt egyre nagyobb szerepet kaptak a magyar nyelvű felsőoktatás működési hiányait kezelő részmegoldások.

1992-ben még egyértelműen jelen volt az önálló magyar felsőoktatási intézményrendszer helyreállításának igénye. A magyar egyházi, politikai és civil szereplők összehangolt fellépése, valamint a Bolyai Egyetem újraindítására benyújtott dokumentáció válasz nélkül maradása egyszerre jelezte a magyar oldal intézményi szándékát és a román állami nyitás hiányát. A politikai áttörés elmaradása átmeneti megoldások kereséséhez vezetett, például részképzések, magyarországi továbbtanulási lehetőségek és posztgraduális képzési formák révén.

A részmegoldások megjelenése a stratégiai gondolkodás módosulását jelezte. A romániai magyar felsőoktatás szereplői ekkor kezdték felismerni, hogy az intézményi hiányok rövid távon többféle, egymást kiegészítő eszközzel kezelhetők. A marosvásárhelyi orvosképzés helyzete különösen jól mutatta a meglévő magyar képzési pozíciók sérülékenységét: a teljes magyar nyelvű oktatás, az önálló beiskolázási keretszám és az oktatói utánpótlás kérdése továbbra is megoldatlan maradt.

1993-ra a kettős stratégia világosabban körvonalazódott. A Bolyai Egyetem visszaállításának követelése továbbra is jelen volt az RMDSZ és a magyar szakmai szervezetek napirendjén, de megerősödtek a regionális, felekezeti és kihelyezett képzési formák is. A csíkszeredai mezőgazdasági képzés, valamint a Székelyföldre és Partiumra vonatkozó főiskolai elképzelések azt mutatták, hogy az önálló kolozsvári központú egyetem mellett egy területileg tagoltabb modell is megjelent.

A jogi-politikai mozgástér 1994–1995-ben tovább szűkült. A tanügyi törvénytervezet, az anyanyelvű szakmai képzések korlátozása, valamint a BBTE és a MOGYE részleges magyar képzési struktúrái azt jelezték, hogy a formális jelenlét önmagában nem jelentett intézményi biztonságot.

A magyar nyelvű felsőoktatás fejlesztése ezért egyre inkább a meglévő pozíciók védelme, a kihelyezett képzések bővítése és az alternatív intézményi formák megerősítése felé mozdult el. A korszak végére a romániai magyar felsőoktatási stratégia kettős szerkezete megszilárdult: a Bolyai-gondolat továbbra is normatív és legitimációs keretet adott, a gyakorlatban pedig egyre fontosabbá váltak a részleges, regionális és felekezeti intézményépítési formák.

Az 1992–1995 közötti időszak így a restitúciós cél első intézményi kiegészülését jelenti. Ekkor jelentek meg azok az alternatív pályák, amelyek a későbbi többpilléres modell előzményeivé váltak.

Az első pragmatikus fordulat időszaka (1996–1998)

■ Az 1996 és 1998 közötti időszak a romániai magyar felsőoktatás történetében az első pragmatikus fordulat korszakának tekinthető. Ekkor jelent meg világosabban az a felismerés, hogy a teljes intézményi helyreállítás felé köztes, részben alternatív megoldásokon keresztül vezethet út. A restaurációs cél továbbra is meghatározó maradt, mellette azonban megerősödött a lépcsőzetes építkezés, a BBTE-n belüli magyar szerkezeti önállósulás, valamint a regionális és magánegyetemi hálózatépítés logikája.

A fordulat először stratégiai vitákban vált láthatóvá. Az önálló magyar egyetemről szervezett kolozsvári kerekasztal még a Bolyai-gondolat erejét mutatta, de már azt is jelezte, hogy a közösségi szereplők egy része átmeneti intézményi lépésekben is gondolkodott. Ugyanezt az elmozdulást erősítette a történelmi egyházak magyar magánegyetem létrehozására vonatkozó szándéknyilatkozata 1996-ban.

A következő évben a kettős stratégia intézményi szerkezetként is körvonalazódott. A BBTE-n belüli magyar intézményesülés terve részletesebb formát kapott: a magyar oktatók karokban, önálló döntési jogosítványokban és belső autonómiában kezdtek gondolkodni. A regionális kihelyezett képzések működő formái szintén a hálózatosodás irányába mutattak.

1998-ra ez a többirányú stratégia egyszerre vált láthatóvá a BBTE-n belüli magyar karok követelésében, a regionális-felekezeti hálózatépítésben és az önálló magyar egyetem politikai napirenden tartásában. A modell azonban továbbra is erős román intézményi ellenállásba ütközött, ami azt mutatta, hogy az alternatív stratégiák megjelenése önmagában nem oldotta fel a politikai-intézményi korlátokat.

A korszak jelentősége ezért a stratégiai gondolkodás átrendeződésében ragadható meg: a restitúciós logika mellé ekkor épült be tartósabban a többirányú intézményépítés gyakorlata, vagyis a BBTE-n belüli önállósulás, a regionális hálózatépítés és a magánegyetemi modell párhuzamos jelenléte.

Párhuzamos intézményépítés és rendszerépítő pragmatizmus (1999–2004)

■ Az 1999–2004 közötti időszakban a romániai magyar felsőoktatás fejlődése több intézményi pályára vált szét. Az önálló állami magyar egyetem közvetlen politikai megvalósítása továbbra is akadályokba ütközött, miközben a gyakorlatban egyre nagyobb súlyt kaptak a saját intézményi kapacitások kiépítésére épülő meg-

oldások. A korszak ezért a párhuzamos intézményépítés és a rendszerépítő pragmatizmus időszakaként értelmezhető.

A Petőfi–Schiller Egyetem tervének kifulladása fontos jelzés volt ebben a folyamatban. Az állami megoldásként elképzelt konstrukció jogi-politikai akadályokba ütközött, ami ismét megmutatta a román intézményi ellenállás tartósságát. A stratégiai súlypont közben a partiumi intézményépítés és a magyar magánegyetem terve felé tolódott. A Partiumi Keresztény Egyetem önálló intézményi formájának megszületése a korábbi útkeresés kézzelfogható eredményét jelentette, a Sapientia felé mutató kezdeményezések pedig egy saját magyar felsőoktatási hálózat lehetőségét nyitották meg.

A magánegyetemi modell 2000–2001-ben vált tényleges rendszerépítési programmá. A Sapientia Alapítvány létrejötte, a PKE megerősödése, valamint a csíkszeredai és marosvásárhelyi infrastruktúra kiépítése azt jelezte, hogy az alternatív intézményépítés önálló felsőoktatási pályává vált. Az állami egyetemi pálya közben nem veszítette el jelentőségét: a BBTE-n belüli magyar intézményesülés tovább épült, bővültek a magyar nyelvű szakok, és formálódtak a belső intézeti struktúrák.

A korszak sajátossága éppen e három irány egyidejű jelenléte volt: az önálló állami egyetem normatív célja, a BBTE-n belüli magyar szerkezeti önállósulás és a magánegyetemi hálózatépítés párhuzamosan alakította a felsőoktatási stratégiát. A 2002–2003-as évekre az új intézményrendszer már konszolidációs szakaszba lépett: a Sapientia és a PKE mérhető hallgatói létszámmal, saját infrastruktúrával és finanszírozási keretekkel rendelkező felsőoktatási szereplőként jelent meg.

A korszak végére differenciált intézményi szerkezet alakult ki. A Sapientia szervezetileg és infrastrukturálisan erősödött, a BBTE magyar ága megőrizte központi állami szerepét, a PKE önálló intézményként bővült, a marosvásárhelyi magyar orvosképzés pedig továbbra is külön konfliktuszónát jelentett. Ekkorra a vita súlypontja is megváltozott: a kérdés már nem elsősorban az volt, hogy szükség van-e magyar felsőoktatási intézményrendszerre, hanem az, hogy a kialakuló többpilléres modell milyen belső arányokkal, koordinációval és intézményi szereposztással működjön.

A többpilléres rendszer konszolidációja (2005–2010)

■ A 2005–2010 közötti időszakban a romániai magyar felsőoktatás kérdése már nem elsősorban az intézményalapítás körül szerveződött, hanem a kialakult többpilléres rendszer működtetésének problémájaként jelent meg. A Sapientia, a PKE, a BBTE magyar tagozata, valamint a marosvásárhelyi és más regionális állami képzések ekkorra egy többpólusú rendszer elemeiként működtek. A vita súlypontja így a létrehozásról a jogi státus, az akkreditáció, az intézményi önállóság és a finanszírozás kérdésére helyeződött át.

Ez a változás az RMDSZ oktatáspolitikai prioritásaiban is megjelent. Az önálló állami magyar egyetem célja nem tűnt el, de a gyakorlati politika egyre inkább a BBTE-n belüli magyar karok ügyére, illetve a Sapientia román állami támogatásának megszerzésére összpontosított. A PKE egyes szakjainak hivatalos működési engedélyezése ugyanebbe az irányba mutatott: a korszak egyik fő tétje a már működő intézmények jogi megerősítése lett.

A konszolidáció azonban nem jelentett lezárt vagy konfliktusmentes állapotot. A Sapientia esetében az akkreditáció, az oktatói utánpótlás és a külső államvizsga-rendszertől való függés maradt központi kérdés. A BBTE-n a magyar karok ügye, a feliratvita és a működési szabályzat körüli konfliktusok azt jelezték, hogy a hivatalosan elismert multikulturalizmus és a tényleges intézményi autonómia között továbbra is jelentős távolság húzódott. A MOGYE külön esetet jelentett, ahol a magyar karok és a teljesebb magyar nyelvű klinikai képzés ügye továbbra is konfliktusforrás maradt.

A 2008–2009-es akkreditációs fejlemények már a minőségi és jogi megszilárdulás irányába mutattak. A Sapientia szakakkreditációs eredményei, valamint a BBTE magyar szakjainak külön akkreditációja nagyobb jogbiztonságot teremtettek a magyar nyelvű képzések számára. 2010-re a többpilléres modell körvonalai egyértelművé váltak: a Sapientia új szakokkal bővült, a PKE saját diplomakiadási joggal erősödött, a BBTE magyar tagozata pedig továbbra is az egyik legnagyobb állami magyar felsőoktatási pólus maradt.

Az új tanügyi törvény a BBTE és a MOGYE multikulturális egyetemként való nevesítésével új jogi keretet adott a magyar tagozatok és karok intézményesítéséhez, miközben az önálló állami magyar egyetem kérdését nem rendezte. A korszak mérlege ezért ambivalens: a romániai magyar felsőoktatás többpilléres rendszere megszilárdult, de a pillérek eltérő jogi, intézményi és autonómiafeltételek között működtek tovább.

Jogi újraszabályozás és konfliktusos visszaéleződés (2011–2012)

A 2011–2012 közötti fordulópont a többpilléres rendszer belső ellentmondásait tette láthatóvá. Egyik oldalon a Sapientia intézményi akkreditációja a magánegyetemi modell jogi megszilárdulását jelentette, a másik oldalon a MOGYE körüli konfliktus azt mutatta meg, hogy a multikulturális állami egyetem jogi keretei önmagukban nem biztosítják a tényleges magyar intézményi autonómiát.

A MOGYE ügye 2011-ben vált a romániai magyar felsőoktatás egyik legélesebb konfliktuszónájává. A magyar oktatók és hallgatók bojkottal, majd távolmaradással jelezték, hogy az új tanügyi törvényben megnyíló lehetőségek – különösen a magyar departamentumok létrehozása – a gyakorlatban nem érvényesülnek. A vita szerkezeti, hallgatói hozzáférési és oktatói pozíciókat érintő kérdéseket is magában foglalt, így a MOGYE példája a multikulturális állami modell végrehajtási korlátaira irányította a figyelmet.

Más irányú folyamat zajlott a Sapientia esetében. Az intézmény fejlődése ekkor már nem az alapítás körüli legitimációról szólt, hanem a vertikális bővítésről, a mesterképzések előkészítéséről, a kutatási együttműködések erősítéséről és az akkreditáció megszerzéséről. A Sapientia akkreditációs törvényének elfogadása a magyar magánegyetemi intézményépítés egyik jogi lezárását jelentette. Közben a Sapientia és a PKE esetében már a fenntarthatóság, a doktori képzések elindítása, az agyelszívás mérséklése és a társadalmi hasznosság erősítése vált hangsúlyossá.

A következő évben a MOGYE-konfliktus túllépett az egyetemi autonómia belső keretein, és országos politikai válsággá szélesedett. A kormány rendeleti úton próbálta rendezni a magyar tagozat helyzetét, ami jelezte, hogy a magyar felsőoktatási autonómia kérdése továbbra is érzékeny politikai konfliktustér maradt. A 2011–2012-es szakasz jelentősége ezért a kettős mozgásban ragadható meg: a magánegyetemi pillér jogilag megerősödött, az állami multikulturális modell viszont újra konfliktusossá vált.

Az RMDSZ felsőoktatás-politikai álláspontjának átalakulása

■ Az előzőekben bemutatott korszakolás alapján jelen fejezet azt értelmezi, hogy miként alakult az RMDSZ felsőoktatás-politikai álláspontja az 1990 és 2012 közötti időszakban.

A vizsgált források – elsősorban az RMDSZ évarchívumai, kongresszusi dokumentumai és politikai nyilatkozatai – alapján megállapítható, hogy a szövetség felsőoktatás-politikai gondolkodása jelentős átalakuláson ment keresztül. A kilencvenes évek elején az RMDSZ álláspontját restitúciós logika határozta meg: az önálló, államilag finanszírozott magyar egyetem visszaállítása elsődleges célként jelent meg. A korabeli fogalomhasználat – például a „Bolyai Tudományegyetem

visszaállítása", a „teljes körű magyar nyelvű felsőoktatás" vagy a „jogsérelem" – arra utal, hogy a kérdés politikai és szimbolikus jelentéssel bírt.

A kilencvenes évek közepétől fokozatos elmozdulás figyelhető meg e kezdeti megközelítéstől. Az RMDSZ dokumentumaiban egyre nagyobb hangsúlyt kapott a teljes körű magyar oktatás biztosítása, valamint az ehhez szükséges jogi és intézményi garanciák megteremtése. A felsőoktatás kérdése így tágabb kisebbségpolitikai és jogérvényesítési keretbe ágyazódott. A kilencvenes évek második felében már pragmatikusabb irány is kirajzolódott: az RMDSZ az önálló magyar egyetem visszaállítása mellett nyitottá vált más intézményi megoldások, így a BBTE-n belüli intézményesülés és más magyar nyelvű felsőoktatási intézmények létrehozása felé.

Ez a tendencia a kétezres években tovább erősödött. Az RMDSZ beszámolói és programjai már a magyar tannyelvű felsőoktatás fejlesztésére, az alapítványi magyar magánegyetem létrehozására és a meglévő állami intézményeken belüli magyar struktúrák megerősítésére helyezték a hangsúlyt. A 2000-es évek közepétől előtérbe került az akkreditáció, az infrastruktúra-fejlesztés és a már működő intézményrendszer konszolidációja. Ebben a szakaszban az önálló állami magyar egyetem kérdése háttérbe szorult, és inkább legitimációs hivatkozási pontként maradt jelen.

A 2011–2012-es fordulópont ismét konfliktusos dimenzióba helyezte a felsőoktatás kérdését, különösen a jogi szabályozás és az intézményi autonómia területén. Az RMDSZ politikájában ugyanakkor továbbra is meghatározó maradt a többpilléres megközelítés, amely az állami kereteken belüli magyar intézményi önállóság erősítését és a saját magyar intézmények támogatását egyaránt magában foglalta. Összességében az RMDSZ felsőoktatás-politikai álláspontja restitúciós alapállásból fokozatosan pragmatikusabb, többintézményes és rendszerfenntartó logika irányába mozdult el.

Következtetések

■ A tanulmány központi kérdése az volt, hogy miként alakult a romániai magyar felsőoktatás intézményi és politikai fejlődése 1990 és 2012 között, és hogyan jutott el az önálló magyar egyetem követelésétől a többpilléres modell kialakulásáig. A vizsgálat eredményei alapján megállapítható, hogy ez a folyamat nem írható le sem lineáris fejlődéstörténetként, sem egyszerű kudarc- vagy hiánytörténetként. Sokkal inkább fordulópontokkal tagolt történeti folyamatként értelmezhető, amelyben a normatív közösségi célok, a politikai realitások és az intézményi alkalmazkodási stratégiák folyamatos kölcsönhatásban álltak egymással.

A korszakolás eredménye azt mutatja, hogy a kilencvenes évek elején meghatározó Bolyai-konszenzust és restitúciós követelést fokozatosan kiegészítették a részmegoldások, majd a pragmatikusabb intézményépítési utak. A 2000-es évekre kialakuló párhuzamos intézményépítés és a többpilléres rendszer konszolidációja azt jelzi, hogy a romániai magyar felsőoktatás fejlődése eltérő stratégiák egymásra rétegződésének eredménye volt. A 2011–2012-es fordulópont pedig világossá tette, hogy a többpilléres modell egyszerre jelentett intézményi megerősödést és új konfliktusforrást.

A kutatás másik fontos eredménye annak kimutatása, hogy az RMDSZ felsőoktatás-politikai álláspontja a vizsgált időszakban restitúciós alapállásból fokozatosan pragmatikusabb, többintézményes és rendszerfenntartó logika irányába mozdult el. A szövetség egyszerre támogatta a multikulturális állami egyetemeken belüli magyar intézményesülést, a saját magyar felsőoktatási intézmények építését, valamint a már létrejött intézményrendszer megerősítését.

A fentiek alapján a tanulmány megerősítette azt az alapfeltevést, hogy a Bolyai-gondolat nem tűnt el a romániai magyar közösségi gondolkodásból, de funkciója jelentősen átalakult. A vizsgált időszak elején még konkrét intézményalapí-

tási célként jelent meg, később azonban egyre inkább szimbolikus, legitimációs és politikai hivatkozási ponttá vált. Bár az RMDSZ és más intézményi szereplők nyíltan nem mondtak le az önálló magyar egyetem céljáról, a gyakorlatban egy több intézményre épülő fejlődési pálya vált meghatározóvá.

A romániai magyar felsőoktatás jövőbeli kihívása ezért nem elsősorban újabb párhuzamos struktúrák létrehozása, hanem a már kialakult többintézményes rendszer tudatosabb összehangolása. A többpilléres modell akkor válhat tartósan működőképessé, ha az intézmények nem egymástól elkülönülő szereplőkként, hanem egy összehangoltabb romániai magyar felsőoktatási rendszer részeként működnek.

Horváth-Kovács Mátyás

■ IRODALOM

Források

RMDSZ Archívum. https://rmdsz.ro/

Udvardy Frigyes: *A romániai magyar kisebbség történeti kronológiája 1990–2017*. Digitéka. https://digiteka.ro/adatbazis/a-romaniai-magyar-kisebbseg-torteneti-kronologiaja-19902017

Szakirodalom

Csata Zsombor – Márton János – Papp Z. Attila – Salat Levente – Péntek János: *Az erdélyi magyar felsőoktatás helyzete és kilátásai. Támpontok egy lehetséges stratégiához*. Szerk. Szikszai Mária. 2010.

Kozma Tamás: *Kisebbségi intézmények a Bologna-folyamatban*. In: Kozma Tamás – Pataki Gyöngyvér (szerk.): *Kisebbségi felsőoktatás és a Bologna-folyamat*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2011. 45–74.

Magyari Tivadar: *A romániai magyar egyetem ügyének vitája a 90-es években*. Pro Minoritate 2012. 1. sz. 50–68.

Papp Z. Attila: *A romániai magyar oktatás helyzete 1989 után*. Magyar Kisebbség 1998. 3–4. sz. 277–303.

RMDSZ Ügyvezető Elnökség: *Romániai magyar oktatás az ezredfordulón: Pillanatfelvétel oktatásunk jelenéről*. Oktatási és Ifjúsági Főosztály, Kvár, 2002.

Tonk Márton: *Adalékok a romániai magyar felsőoktatási stratégiához: demográfiai, oktatáspolitikai, nemzetpolitikai kihívások*. Kisebbségi Szemle 2019. 2. sz. 49–62.

Tonk Sándor: *Romániai magyar magánegyetem*. Magyar Kisebbség 2000. 2. sz. 5–20.

Toró Tibor: *Multikulturális egyetem? A Marosvásárhelyi Orvosi és Gyógyszerészeti Egyetem (MOGYE) esete*. Magyar Kisebbség 2016. 2. sz. 121–136.

Veres Valér: *Decentralizáció, minőségbiztosítás és kisebbségi oktatási jogok Romániában az új tanügyi törvényben*. Pro Minoritate 2012. 1. sz. 110–121.

Zsigmond Csilla: *A Petőfi–Schiller Egyetem megjelenítése az országos román sajtóban*. Magyar Kisebbség 1999. 1. sz. 281–295.

MIKLÓS NÓRA

X = X

Hanya Yanagihara: *Egy kis élet*

■ *On Being Ill* (Betegnek lenni) című, 1925-ös esszéjében Virginia Woolf a testi fájdalomról, annak irodalmi alulreprezentáltságáról elmélkedik. Egyik súlyos idegösszeomlása után írt, a *corporeal turn* (testi fordulat) bizonyos kérdéseit előrevetítő művében a szerzőnő amellett érvel, hogy noha a betegségé nem kevésbé intenzív és univerzális tapasztalat, mint a szerelemé vagy a háborúé, a huszadik század elejéig előbbinek nem alakult ki olyannyira árnyalt nyelve és gazdag irodalmi hagyománya, mint utóbbiaknak: nem születtek regények az influenzáról, eposzok a tífuszról, ódák a tüdőgyulladásról vagy dalok a fogfájásról, írja a rá jellemző játékossággal.[1] Woolf szerint ezen szöveghiány fogalmaink elégtelensége felől válhat érthetővé: a nyelv ellenáll a testi fájdalom kifejezésének, a fizikai szenvedés alulreprezentáltsága ekképp a verbalizálás lehetetlenségéből adódik. Jóllehet mára már elavult az egy évszázados írás hiánydiagnózisa (hisz bővelkedünk a különböző betegségeket, fájdalmakat tematizáló, újonnan jellemzően autofikciós alkotásokban), a testi tapasztalatok nyelvi kifejezhetősége a kortárs művek vonatkozásában is megmaradt dilemmának.

Hanya Yanagihara *Egy kis élet*ének olvasása közben újra és újra az angol írónő fölvetései jutottak eszembe: egyfelől a testi megélések nyelvbe foglalhatóságának kérdése miatt (hogy erre mi Yanagihara válasza, arról később), másfelől pedig a regény igencsak sajátos fogadtatásából, a lelki fájdalom recepcióbéli fókuszából kifolyólag. A kritikákban/visszajelzésekben az olvasók (fiktív történések okozta) szomorúsága került előtérbe, az amerikai írónőt többen is nyíltan bírálták a karaktereire (és ezáltal olvasóira) mért szenvedések miatt. Cirka száz éven belül tehát a fájdalom, a trauma olyannyira akkurátusan reprezentálttá vált egy-egy könyvben, hogy (mintegy kívül kerülve a művön) annak az olvasókra gyakorolt hatása vált etikai, az írói felelősséget érintő kérdéssé (sok minden mással is, de úgy vélem, ezzel abszolút letaglóznánk a huszadik század eleji szerzőket). Az *Egy kis élet* 2015-ös megjelenése óta a közösségi médiát elárasztják az olyan videók, melyeknek készítői zokogva olvassák a könyvet – úgy hiszem, amennyire hasznosnak bizonyultak ezek a figyelemfelkeltés szempontjából, szinte annyira károsak voltak a műről kialakult kép tekintetében, hisz Hanya Yanagihara harmadik regénye fényévekkel több saját könnyfakasztó jellegénél, amelyre médiajelenségként redukálódott.

Az *Egy kis élet* hétszáz oldalán négy, egyetemi éveik után New Yorkba költöző barát összefonódó élettörténetéről, Willem, Malcolm, JB és Jude (fiatal) felnőttkoráról olvasunk: a jóképű Willem Ragnarsson pincérként dolgozik, miközben színészmeghallgatásokra jár; a tehetős családból származó, megfelelési kényszeres Malcolm Irvine építészkarrierjét csiszolgatja, mellyel apját kívánja lenyűgözni; a haiti bevándorlók gyermeke, Jean-Baptiste (JB) Marion kísérleti művészetet alkot, arról álmodozva, hogy egyszer elismert művész lesz; a kiváló matematikus, Jude St. Francis pedig, akiről (barátaihoz ha-

[1] Ford. Greskovits Endre. Jelenkor, Bp., 2026.

sonlóan) a legkevesebbet tudunk, az Államügyészi Hivatal jogászaként tevékenykedik. Hanya Yanagihara korántsem a szereplők amerikai álmaiban érdekelt, a regény ekképp nem lesz klasszikus, kifáradt bildungsromanná (introspektív jellegével, egyéni szenvedésekre irányultságával Ottessa Moshfegh *My Year of Rest and Relaxation* című, ugyancsak New York-regényéhez áll közel).[2] Az *Egy kis élet* lényegében Jude története, a regény rajta keresztül szól négyükről, általa pedig a gyermek- és felnőttkori abúzus következményeiről, önpusztításról, testbe zártságról, szeretetvágyról. A könyv ugyanakkor kvartettként, négyőjük egyidejű játékaként mindenek fölött a férfibarátságokat, a férfiak mentális egészségét tematizálja, ebben pedig kifejezetten sztereotípiaromboló, formabontó, a patriarchális mintákat kifogásoló. Willem, Malcolm, JB és Jude évtizedeken átívelő meséje arról tanúskodik, hogy a (regény)világ minden borzalma ellenére végül is (ahogyan azt az *Iskola a határon* Szeredyje mondja) ,,vannak pancsolatlan emberi kapcsolatok",[3] melyekről Yanagihara olyan érzékenységgel és részletgazdagsággal ír, hogy szereplői barátságát már-már magunkénak érezzük.

Ahogyan barátai és nevelőapja, Harold, úgy sokáig mi sem tudjuk, hogy az egyetemi éveket megelőzően mi történhetett Jude-dal: hogy milyen múltbéli események okozták a testét borító hegeket, miért sánta, milyen traumák késztetik őt önsebzésre, vagdosásra. Titokzatossága a regény narratív hajtóereje, a cselekményt hosszú ideig a hozzá kapcsolódó, szeretteivel közös nem-tudásunk tartja mozgásban. A regény ilyesféle működésének a fő- és mellékszereplők közötti egyensúlykereső figyelemmegoszlás teremt alapot: noha Jude-é lesz a legkidolgozottabb, kezdetben a többiek valóságát is mikrorészletekig látjuk – függetlenül attól, hogy kiét szemléljük a legtovább, mindenik karakterről fotórealisztikus portrét kapunk. Az *Egy kis élet* tulajdonképp naprendszerszerűen épül föl: Jude a központi égitest, aki körül hozzátartozói elliptikus pályán keringenek, hosszú ideig (az olvasóval együtt) vigyázva arra, hogy ne akarjanak túl hamar túl közel kerülni hozzá. Hisz Hanya Yanagihara a mű egyharmadáig Jude-ot tartja legtávolabb a regényben és a regényen kívül lévőktől egyaránt: szüszpanszkeltő távolmaradását a tökéletes kompozíció, a sajátos elbeszélésmód és időszerkezet teszi lehetővé. Az *Egy kis élet* hét fejezetre tagolódik, valamennyi fejezet három alfejezetre oszlik, amelyeknek (a szöveg angol eredetijében) mindenike pontosan 18.000 szóból áll – a főszereplő matematika- és rendszeretetét ekképp a regény váza is tükrözi. A mű egyes szám harmadik személyű, (ál)objektív narrációval operál, a történteket látszólag kívülről szemléljük. A tényközlő, pártatlannak tűnő elbeszélés azonban három ponton (Jude életének kritikus pillanatainál) megtörik: ekkor Harold veszi át a szót, akinek egyes szám második személyű, Willemhez szóló passzusai révén világossá válik, hogy a személytelen narráció valójában nagyon is szubjektív, és hogy mindaz, amit olvasunk, Jude (külsőnek feltüntetett, ám igazából belső) realitásképe.

Az *Egy kis élet* pszeudolinearitása ugyancsak Jude felől válhat érthetővé, a jellegzetes időstruktúra az őt ért megrázkódtatásokkal összefüggő: ahogyan haladunk előre az időben, tartva a jövő felé, újra és újra a múltban találjuk magunkat. A töredező kronológiával Yanagihara a traumatikus események okozta időhurkokat alkotja meg: a főhős testi-lelki sérülései fölszámolják múlt és jelen határvonalát, a regényben minden, ami régen volt, inzultálóan ott pulzál abban, ami most van. Mindez az időbe foglalt és az időt őrző testben/testtel zajlik: Jude mindvégig saját magával harcol, akaratán kívüli fájdalmai folyton múltjára emlékeztetik, melynek emlékképeit az önmagának okozott, általa megtisztítónak vélt fájdalmakban kívánja föloldani. Hanya Yanagihara nyersen, zavarbaejtő pontossággal ír a testi gyötrelmekről, az egészen kis fizikai rezdülésekről,

amely részek nemcsak eredetiben, de Greskovits Endre kitűnő, stílushű fordításában is szívfacsaróak: ,,Jude lehunyta a szemét, és Willem tudta – szemhéjának állandó kollibriszárnyverdeséséből meg az olyan erősen ökölbe szorított kezéből, hogy Willem látta az óceánzölden lüktető ereket a kézfején –, hogy fájdalmai vannak." (23.) Noha a fizikai fájdalomra érzékeny, akkurátus nyelvet talál, Jude mentális kínjait sajnos egy kevésbé szerencsés szóképbe zárja, visszatérően hiénákként hivatkozva a múltbéli borzalmakra.

Noha az (élet)idő a mű egyik központi témája, Willem, Malcolm, JB és Jude történelmen kívüli karakterek: az *Egy kis élet* alapvetően ahistorikus, apolitikus regény. Hiába vagyunk New Yorkban és feltehetően a kétezres évek elején, nem olvashatunk az ikertornyokról, ahogyan politikai vezetőkről, konkrét világbéli történésekről, beazonosítható eseményekről sem. A műben egyetlen ,,történelem" számít, a karakterek egyéni és kollektív emlékezete, amelyet viszont behatóan ismerünk: a szövegben folyton feltűnnek egészen apró, (pár) száz oldallal korábbi beszélgetés- és/vagy történésfoszlányok, melyeknek egykori tanújaként ténylegesen *insider*nek érezhetjük magunkat. A szóban forgó hiányok számomra akkor nyertek értelmet, mikor mesei elemekként kezdtem tekinteni rájuk – az említetteken fölül mesekomponensként értelmezhető a főhős rejtelmes árvasága, illetve a szerzőnő szélsőségekig élező technikája (a jó mindig csodálatos, a rossz mindig borzalmas) is. A tiszta kegyetlenség és a tiszta jóság harcában Hanya Yanagihara a mesebeli kapcsolatokra kíváncsi, a karakterek több évtizedes szövetségeire – arra, hogy Willem, Malcolm, JB és Jude együtt, egymást segítve vajon tényleg boldogan élhetnek-e.

Mióta néhány éve először olvastam, a regény számomra legemlékezetesebb részletéhez, a Jude kedvenc axiómájáról, az egyenlőségi axiómáról szólóhoz időről időre vissza kellett térnem: ,,Olyasféle axióma volt ez, amely megőrjíti az embert, amely elemészti, amely könnyen az életévé válhat. De most ő biztosan tudja, mennyire igaz ez az axióma, mert ő maga – az élete – bizonyítja. Az, aki voltam, mindig az lesz, aki vagyok, ébred rá. A környezet változhat: lehet ő ebben a lakásban, lehet olyan munkája, amelyet élvez, és amely jól fizet, lehetnek szülei és barátai, akiket szeret. Tisztelhetik; a tárgyalóteremben még félhetik is. De alapvetően ugyanaz az ember, aki undort kelt, akit utálni kell. [...] Erre gondol utoljára, miközben válla reccsenve a betonra ér, és a világ egy pillanatra üdvösen megremeg alatta: x = x, gondolja. x = x, x = x." (327.) Az axióma többszöri elolvasása után mostanra úgy vélem, hogy az *Egy kis élet* a fejezetcímként is szolgáló egyenlet regényterjedelmű cáfolata: Willem, Malcolm, JB és Jude története épp arra világít rá, hogy x mindig valaki számára valaki, hogy x (amennyiben Jude-dal vagy valójában bárkivel azonosítjuk) sosem csak önmagában létezik. Ugyanazon személy több, egymástól nagyon különböző narratívában él, Jude mást jelent önmagának, mint Willemnek vagy mint Haroldnak. Parallel létezéseinek vonatkozásában pedig határozottan úgy gondolom: $x \neq x$. $x \neq x$, $x \neq x$.

JEGYZETEK

1. Virginia Woolf: *On Being Ill*. The Hogarth Press, London, 1930. Online elérhető: https://www.columbia.edu/~em36/VirginiaWoolf/A14 – OnBeingIll-1930.pdf, utolsó megtekintés: 2026. 09. 20.
2. Lásd: Alex Preston: *A Little Life by Hanya Yanagihara review – relentless suffering*. The Guardian 2015. 08. 18. Online elérhető: https://www.theguardian.com/books/2015/aug/18/a-little-life-hanya-yanagihara-review-man-booker-prize, utolsó megtekintés: 2026. 09. 20.
3. Ottlik Géza: *Iskola a határon*. Magvető, Bp., 2022. 14.

AZ ELMESÉLT TÖRTÉNETEK MEG A TUDOMÁNYOS ÉS A KÖZÖSSÉGI RECEPCIÓJUK AZ IDŐ FORGATAGÁBAN

Tekei Erika: *Romániai magyar népköltészeti kiadványok. Folklórkutatás a privát és a nyilvános szféra határán – kutatás, közlés és recepció viszonya*

■ Tekei Erika 2018-ban megvédett, *Romániai magyar népköltészeti kiadványok. Folklórkutatás a privát és a nyilvános szféra határán – kutatás, közlés és recepció viszonya* című doktori disszertációjának átdolgozott, bővített változata 352 oldal terjedelemben vonultatja fel a romániai magyar folklórkutatás száz évének történetét, az intézmények és kutatók, a tudományos viták és a gyűjtők, adatközlők meg a rögzített történetek mögötti közösségek változó viszonyát. A könyv létrejöttét megelőző kutatás során létrehozott adatbázis rendkívül értékes, sok későbbi elemző munka alapjául szolgálhat. Ez a mellékletben, a kötethez csatolt DVD-n és a könyv elején található QR kóddal is elérhető.

A munkának helyet adó könyvsorozat címe – *Emberek és kontextusok* – egy olyan tudományos látásmódot állít a fókuszba, amely a hagyományt éltető egyénre és közösségre koncentrál. A sorozatszerkesztő és a doktori kutatást irányító Keszeg Vilmos egyik, a dokumentarista szépirodalomnak emlékezetalakító szerepéről írott tanulmánya szerint is az írásban rögzített történetek fontos szerepet játszanak a kollektív identitástudat kohéziójának megteremtésében. „*Az elmesélt történet* jelentéseket, értékítéleteket rendel hozzá egy eseményhez, az *el nem mondott (elhallgatott) történet* óvja a történet szereplőjét a kibeszélés következményeitől és lehetséges hallgatóját a kellemetlen élményektől.”[1] Ennek a felismerésnek több konkrét esettanulmány lesz a megerősítője Tekei Erika könyvében is.

A most megjelent kötet aprólékos filológiai alapkutatás eredményeként jött létre, ugyanakkor szintézis és elemzés egysége is megfigyelhető benne, mely a kulturális antropológia, intézmény- és tudománytörténet, recepciókutatás, diskurzuselemzés módszereit alkalmazza a romániai magyar folklórkiadványok utóbbi száz évére visszatekintve. Az előszó szerint a cél egy kulturális folyamat végigkövetése volt. „A változó társadalom textuális reprezentációjának változó stratégiáira és a könyvkiadás néhány aktuális problémájára reflektálok a népköltészeti kötetek recepciótörténetét, egyén és közösség identitását, társadalmi reprezentálását szolgáló narratívumok, a nyilvános beszéd általi társadalmi valóság megkonstruálásának nyomon követésével, az egymást váltó és egymásra torlódó kommunikációs technológiák, médiumok tükrében, a történetek útját követve nyomon a hagyományos hallgatóságtól az agroturizmusig, a szóbeliségtől az írásbeliségig és akár az »e-hagyományig«.”[2]

Nagy volumenű és nagyon hasznos munka terméke Tekei Erika könyve, melynek felépítése, metodológiája, tu-

Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2025.

dományos alapvetése példamutató. Mind a szerző saját kiadói, mind pedig a néprajzos tapasztalata szervesen beépült a mögötte húzódó kutatásba. A néprajzi kiadványok létrejöttét és utóéletét követve nyomon a szerző megkeresi és elemzi az újságcikkeket, folyóiratokban közölt recenziókat, kritikákat, felkutatja és közli a kiadványokra vonatkozó beszélgetéseket, interjúkat és leveleket. Nagy érdeme a kötetnek a folklórgyűjtés és -kutatás veszélyeit felmutató rész, a tudományos reprezentáció és a helyi recepció közötti feszültségek, ellentmondások vizsgálata egy-egy folklórkiadvánnyal való találkozás kapcsán. Ugyanakkor a tárgyiasult hagyománnyal való találkozás, a kulturális örökségnek a szóbeliség helyett vagy mellett írott, nyomtatott formában való továbbadási lehetőségének pozitív vetületeit is figyelembe veszi. Különösen fontos ez, mert a hagyományos folklórgyűjtés és közreadás során az adatközlők és az őket körülvevő közösség önreprezentációs szempontja eddig mintha kevésbé állt volna a kutatói figyelem középpontjában. Andrásfalvy Bertalan mesélt ezzel az önreprezentációs igénnyel kapcsolatban egy jellemző történetet Csinta Samunak: „Egy lészpedi asszonytól is megkérdeztem annak idején, hogy honnan, kitől tanulta a *Három árvá*t. Csak úgy, a magam árvaságából, jött a válasz. De hát hallottam már máshol is, piszkáltam tovább. Igen, de én beletettem a sajátomat is."[3]

Tekei Erika kötetének a bevezetést követő, első fejezete a kutatás tudományos kontextusát vázolja fel, a használt fogalmak közül a *korszak* és az *értelmezett idő* terminusait definiálja. Az értekezés meghatározó kiindulási pontjának tekinthető Reinhart Kosellecknek a szerző által idézett gondolata: „A történelem sohasem azonos nyelvi megragadásával és szóban vagy írásban visszatükröződő megtapasztalásával, de nem is független ezektől a nyelvi artikulációktól."[4] Ugyancsak itt mutatja be Tekei Erika a kutatás forrásait és módszertani kereteit. „A kötetek recepcióját a diskurzusok aktorainak perspektívájából próbálom megközelíteni. A tárgyképzés szintjén kérdésem az, hogy miről és milyen kontextusban szólnak ezek a szövegek, mi a szövegek témája és funkciója. A kijelentésváltozatok szintjén pedig azt vizsgálom, hogy kinek a diskurzusa, mi a szöveg írójának társadalmi pozíciója az adott szöveg – könyv, szakcikk, kritika, recenzió, levél, interjú – keletkezésekor, illetve közzétételekor."[5]

A tulajdonképpeni elemzések sora a második résszel kezdődik, amely a romániai magyar néprajzi könyvkiadás 1919–1947 közötti, első korszakát vizsgálja. Az intézmények közül a Ferencz József Tudományegyetemen folyó etnográfiai oktatást és az Erdélyi Múzeum-Egyesület gyűjteményeit, az Erdélyi Tudományos Intézet és a Székely Nemzeti Múzeum kiadványait, míg a folyóiratok közül az *Erdélyi Irodalmi Szemle* és az *Erdélyi Múzeum* kiadványait veszi számba, a tudományos füzetek, különnyomatok közül pedig az *Erdélyi Tudományos Füzetek*, az *Erdélyi Néprajzi Tanulmányok* sorozatát. A könyvkiadás terén az Erdélyi Szépmíves Céh kiadványait, a *Magyar Nép Könyvtára*, a *Hasznos Könyvtár* sorozatot, az egyházak népművelési kiadványsorozatait. Az 1919–1947 között napvilágot látott romániai magyar népköltészeti kiadványok dinamikáját a könyv összefoglaló táblázatokba rendezve érzékelteti.

A romániai magyar néprajzi gyűjtések és kiadások szempontjából fontos második, 1948–1989 közé eső korszakának a szerző által vizsgált folyóiratai: *Utunk*, *Művelődési Útmutató*, *Művelődés*, *Falvak Népe*, *Falvak Dolgozó Népe*, *Igaz Szó*, *Korunk*, *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, *A Hét*, *Dolgozó Nő*, *Pionír*, *Jóbarát*, *Napsugár*. A folklórral professzionálisan foglalkozó intézmények dinamikáját jelzi e korszakban, hogy a Bolyai Egyetemen a néprajzi tanszék 1948-ban megszűnik, de megalakul a Folklórintézet kolozsvári fiókja.

Ugyanakkor ebben az időszakban a folklórgyűjtő tevékenység sokkal na-

gyobb réteget mozgósított, hiszen a romániai magyar folyóiratok és hírlapok, a havi- és hetilapok, de a napilapok és a diáklapok is időről időre folklórgyűjtési, néprajzi versenyeket, pályázatokat hirdettek meg. A szerző figyelmét nem kerüli el, hogy a formális és informális társadalomtudományi köröknek a *Korunk* szerkesztőségében vagy az írószövetség székházában tartott ülésein elhangzott előadások nagy része nyomtatásban is megjelent a *Korunk*, a *Művelődés*, a *TETT*, valamint a kolozsvári napilap, az *Igazság* hasábjain, ezeket szintén bemutatja a kötet. A vidéki csoportok közül külön foglalkozik a dolgozat a 1980-ban Csíkszeredában alakult KAM tevékenységével, melynek célja a korabeli romániai magyar társadalmi és művelődési jelenségek antropológiai vizsgálata volt.

A népköltészeti kiadványok számának alakulása összesítő táblázatok révén válik szemlélhetővé a kötetben. Míg az első korszak könyvkiadását számba vevő bibliográfiák alapján 76 címet talált a szerző, a második korszak termése gazdagabb:1948 és 1989 között csupán mesegyűjteményből 91 látott napvilágot. Ezek recepciójával külön fejezet foglalkozik, amely évtizedes lebontásban mutatja be a megjelent kiadványok fogadtatását. Ennek a része a mesevitákat feldolgozó alfejezet*: Népmese, meseátdolgozás, műköltészeti mese – meseviták* az 1940-es évek végén és az 1950-es évek első felében. Ebben az esettanulmányban a szerző megnevezi a forrásokat és módszereket, felsorolja a meseviták szereplőit, ismerteti a vitákat. Következtetése a korszak kultúrpolitikájának megismerése szempontjából is fontos. „A pártirányítás alatt álló kötelező iskolai oktatás megszervezése, a tankönyvek politikai-ideológiai tartalmú szövegei, az új kommunikációs technológiák, médiumok megjelenése, a párt által felügyelt, ellenőrzött és cenzúrázott újságok, folyóiratok, könyvek (majd később a rádió és a televízió rohamos terjedése) egyre nagyobb tömegekhez való eljutása/eljuttatása miatt egyre nagyobb fokúvá vált a hagyományos népi kultúra szóbeli mivoltának átalakulása, a hagyományos szövegrepertórium szerkezetének spontán és irányított változása. A népmese, népmesegyűjtés, meseátdolgozás, műköltészeti mese, meseirodalom kapcsán felmerülő kérdések, a műfaji sajátosságokról, alkotási kérdésekről szóló ideológiai és tudományos szempontú viták kulcsszavai: az osztályharc, a szovjet modell, marxista ideológia, fejlődés, haladás, a múlttól való elhatárolódás, önkritika, szocialista realizmus, tréfás mese, új típusú – szocialista tartalmú, nemzeti formájú – műköltészeti mese. E narratív toposzok felhasználásával kívántak vagy kényszerültek hozzájárulni a társadalmilag pozicionált egyének, a kulturális elit képviselői az 'új ember' narratív reprezentációjának megalkotásához."[6]

Szintén ebben, a dolgozat gerincének tekinthető negyedik fejezetben jelenik meg két értékes esettanulmány: Balla Tamás *Fehér Virág és Fehér Virággal* című magyardécsei népmesegyűjteményének és Szabó Judit gernyeszegi népmesegyűjteményének recepciótörténete. Az első esetben külön kutatói figyelemben részesül a népmesegyűjtemény kontextusa, a diákoknak szóló gyűjtési pályázat, a szakmai recepció és a helyi közösség találkozása a tárgyiasult hagyománnyal, a kiadások története és a gyűjtő további sorsa. Az esettanulmányt kiegészítik a Tekei Erika által közreadott, a kiadásra vonatkozó dokumentumok. A szerzőnek az esetre vonatkozó következtetései figyelemre méltóak. „A politikai, gazdasági és társadalmi változások által veszélyeztetett kultúrelemek, melyek valamilyen szerepet töltöttek be és töltenek be mindmáig a nemzeti és lokális identitás megkonstruálásában – például a különböző folklórműfajok, így a népmese – regisztrálása és megőrzése kiemelt jelentőségűvé vált. Ugyanakkor oralitás és írásbeliség (a népköltészet, a népi kultúra könyvben, folyóiratok vagy újságok hasábjain), hagyományos kontextus (fonók, lakodalmi ünnepségek, halottvirrasztók alkalmával elmondott

mese) és színpadra állított, pódiumon bemutatott, rádióban, televízióban megjelenített, üzletekbe, vásárokra, versenyekre vitt, tömegfogyasztási cikké, áruvá vált népmese párhuzamos különidejűsége, egyidejű társadalmi jelenléte okozott feloldhatatlan konfliktusokat. A még organikus hagyomány örökségesítése a társadalmilag pozicionált egyénekre hárult, viszont a reprezentációk forgalmazása és termelése a tudományos és reprezentációs folklorizmus veszélyeit is magában hordozta.

Nagy jelentőségű volt a széles nagyközönség előtt zajló vita is a népköltészeti adatközlők honorálásának módjáról, arról, hogy a nagy tudású népi specialista ugyanúgy igényt tarthat-e szerzői jogdíjra, ha az általa szóban elmondott szövegek írott formában kiadásra kerülnek, mint a néprajzi gyűjtő vagy néprajzkutató."[7]

A másik esettanulmány a *Rózsakirályfi. Berekméri Sándor gernyeszegi meséi* című népmesegyűjtemény, Szabó Judit magyartanár munkájának recepciójáról szól. Tekei Erika ebben a részben kiadja és feldolgozza a Székely Nemzeti Múzeum Néprajzi Dokumentumtárában és a Kriterion Kiadó irattárában őrzött leveleket, recenziókat, a könyvbemutatók, rádióadások és az író-olvasó találkozók dokumentumait. „A népmesegyűjtemény és a kötet születésének majd fogadtatásának időszakára, az 1966 nyarán elkezdett mesegyűjtéstől a könyv megjelenéséig, 1977-ig, majd recepciójáig (1987–1980) politikai-ideológiai háttérként rányomta bélyegét az államszocializmus korszaka, a párt által felügyelt, ellenőrzött és cenzúrázott újságok, folyóiratok, könyvek, majd a rádió és televízió rohamos terjedése, és mindennek következtében a hagyományos népi kultúra átalakulása, az élő szavas mesemondás mint közösségi tevékenység háttérbe szorulása. Ugyanakkor a nemzeti és lokális identitás megkonstruálásában, a területi, nyelvi kultúra megőrzésében jelentős szerepet betöltő folklórműfajok, így a népmese regisztrálása, a tudományos és publikációs érdekeknek és elvárásoknak megfelelő megjelenési/megjelenítési forma is kiemelt jelentőségűvé vált. Folklorisztikai, művelődéstörténeti igény volt a hitelesen lejegyzett szövegek közzétételére."[8]

Az ötödik fejezet a könyvkiadás második korszakában megjelent balladagyűjtemények recepcióját veszi górcső alá, az 1950-es, 1960-as, 1970-es és 1980-as évek kiadványait veszi sorra, és ezek fogadtatását méri fel. A termés jelentős, hiszen 13 balladagyűjtemény, 5 népdalokat és balladákat, 6 balladákat is tartalmazó gyűjtemény látott napvilágot az 1948–1989 közötti időszakban, valamint 2 balladákról szóló elméleti szakkönyv. „A kötetek recepcióját illetően a diskurzus két fontos tartalmi motívumát hangsúlyozhatjuk: 1. A balladák cigány halottvirrasztóban rituális keretben éltek tovább. Ez olyan funkció, amely életben tartotta a műfajt. 2. Nagy számban készültek el helyi események balladai feldolgozásai. Ez szintén a műfaj továbbélésének és funkcióbővülésének formája, bizonyítéka."[9] A kutatói következtetések a műfajjal szembeni elvárások változására is kitérnek. „A kezdetben szövegközpontú, illetve szöveget és dallamot együttesen vizsgáló megközelítési mód helyét az 1970-es évek közepétől az egyéniségkutató és a szociológiai módszer vette át, a 80-as évek végén pedig felmerültek a reprezentációs folklorizmus és a különböző kommunikációs technológiák egymásra halmozódásának veszélyei, a médiumváltás paradoxonai."[10] A fejezet esettanulmányban részletezett és dokumentumok elemzésével bemutatott gyűjteményei Kallós Zoltán *Balladák könyve* és *Új guzsalyam mellett* című kötete, valamint Albert Ernő *Háromszéki népballadák*, Kós Károly *Székely balladák* és Ráduly János *Kibédi népballadák* című könyve.

A hatodik fejezet *Folklorizmus és emlékez(tet)és. Az 1980-as évek végének néprajzi/antropológiai kötetekhez kapcsolódó sajtóvitái* címmel a folklorizmusról szóló vita anyagát ismerteti, a *Néphagyományok új környezetben*, valamint a *Mikor a szolgának telik esz-*

tendeje című kötetek megjelenése után kirobbant emlékezés-/emlékeztetésvita anyagát. Az összefoglalásban Tekei Erika fontos tanulságokat fogalmaz meg. „A folklorizmus-vita és az emlékezés/emlékeztetés-vita résztvevői tulajdonképpen intézmények és különböző médiumok képviselői, így a vitatípust meghatározó domináns konfliktus a médiumok konfliktusa – oralitás versus írásbeliség (a népköltészet, a népi kultúra könyvben, folyóiratok vagy újságok hasábjain), hagyományos kontextus versus színpadra állított, pódiumon bemutatott, rádióban, televízióban megjelenített, versenyekre, vásárokra vitt, tömegfogyasztási cikké vált népi kultúra. Bár a néprajzi, népismereti, népköltészeti kiadványok az 1980-as években homogén olvasói réteget céloztak meg, az *erdélyi magyar olvasó*khoz szóltak, és a folklórkutató szerepe is különleges volt, a *Néphagyományok új környezetben* és a *Mikor a szolgának telik esztendeje* című kötetek recepciója, a könyvek megjelenését követő tudományos vita is része volt annak a folyamatnak, melynek eredményeként az 1989-es történelmi fordulat után, a romániai magyar néprajzoktatás és az intézményhálózat újjászerveződésével a néprajzi kiadványok különböző finalitásokhoz és célközönséghez igazodva differenciálódtak, ám a viták során felmerülő kérdések és problémák, véleményem szerint, ma is aktuálisak."[11]

Tekei kötetének következő része az 1989-es rendszerváltás utáni romániai magyar néprajzi könyvkiadás rövid áttekintése után két esettanulmányban mutatja fel a lokális kultúra reprezentációjának és a néprajzi kiadványok recepciójának viszonyát András Erzsi Erdei magyarvistai és Hideg Anna ördöngösfüzesi adatközlő mesegyűjteménye kapcsán, akik „folklórsztárrá váltak idős korukra, de tudásukat nagyrészt még tradicionális közösségi alkalmak organikus közegében sajátították el".[12]

Rendkívül érdekesek a folklórkutatás során keletkezett konfliktushelyzeteket elemző esettanulmányok is. Egy népmondákat és egy tréfás népi elbeszéléseket tartalmazó kötet kapcsán magándokumentumok, levelek, interjúszövegek révén azt mutatja be a szerző, hogy mi történik, ha egy néprajzi gyűjtemény „hazakerül", azaz a helyi közösség tagjai – akik a gyűjtőnek mesélték, vagy akiknek a rokonai felismerhetők a folklóralkotásként gyűjtött szövegekben – szembesülnek a kiadvánnyal. A *tejjel táplált fehér szerencsebékák* hiedelmének tudományos reprezentációja és az ezt tartalmazó kötet helyi recepciója szülte ellentét úgy jött létre, hogy egy tévesen beazonosított adatközlőre haragudtak a történetben szereplő néni rokonai, mivel arra gyanakodtak, hogy az illető az ő családtagjukat boszorkánysággal vádolta meg. Tekei Erika a könyv szerkesztőjeként levonta a következtetést. „Az eset után minden szerző figyelmét felhívtam az adatközlés és feldolgozás, a textuális és vizuális reprezentáció veszélyeire, olvasási szokásaink különbözőségére."[13]

Egy 2009-es, tréfás igaztörténeteket tartalmazó folklórkötet egyik szövege miatt, a magát érintettnek érző család becsületsértéssel, rágalmazással vádolta az adatközlőt, a kiadót és a könyv szerkesztőjét. Az eset elemzése után Tekei Erika ismerteti a népköltési alkotások kritikai kiadásának a szabályzatát, az etikai kódexet és a hatályos romániai törvényeket és jogszabályokat is.

Tekei Erika összefoglalójának fontos tézise, hogy mind az első korszakban, mind a második elején a népmese, népdal és ballada a legnépszerűbb műfaj. Ezzel összefüggésben „[a] tudományos diskurzus mellett igen jelentős a néprajzi könyvkiadás első korszakában a népköltészeti kiadványt szépirodalmi olvasmányként, a lokális és regionális identitás megőrzőjeként, alakítójaként értékelő, a történelmi egyházak által is támogatott diskurzus".[14]

Az értékőrzés igénye napjainkban is jelentős. „Az erdélyi magyar közösségek tagjai azért szeretnének a szóbeli hagyományból kulturális örökséggé nyilvánítani bizonyos narratívumokat, mert egyrészt attól tartanak, hogy a hagyomány folytonossága megszakad, a

fiatalabb generáció képviselői már nem hajlandók önként átvenni, és globalizálódó világunkban társadalmilag pozicionált egyének segítségére, tekintélyére van hozzá szükség – akik Erdélyben leggyakrabban szintén ismerői és használói még e hagyománynak. Másrészt a még organikus hagyományt örökségesítenék ily módon – gyakran kényszerből –, anyagi erőforrások (pályázatok, agroturizmus stb.) megszerzése érdekében."[15]

Tekei Erika összegzése ugyanakkor önreflexív, további munkára serkentő felhívás is, a szakképzett antropológusok feladataira figyelmeztető. „A romániai magyar néprajzi/népköltészeti könyvkiadás elmúlt száz évének áttekintésével, elemzésével, a felmerülő általános gondok és problémák bemutatásával a reprezentáció erejére, az intézmények és társadalmilag pozicionált egyének (szerzők, oktatók, kutatók, könyves szakemberek) hatalmára és felelősségére hívnám fel a figyelmet, az erről való együtt gondolkozás szükségességére. Persze az én írásom is csupán egyfajta, személyes perspektívából történő reprezentáció, valamint adalék egy korszak kultúra- és tudománytörténetéhez."[16]

Aki a néprajzi szakirodalomban szeretne tájékozódni, vagy kutatást végezne az elmúlt évszázad folklórkiadványaival kapcsolatban, bátran támaszkodhat a Tekei Erika által összeállított könyvészetre és a kötet mellékleteként közölt repertóriumra. Akit az esettanulmányok izgalmas történetei érdekelnek, annak sem okoz csalódást a kötet.

Tapodi Zsuzsa

■ **JEGYZETEK**

1. Keszeg Vilmos: *Irodalom és emlékezet*. In: Uő: *A szépirodalom mint terep*. Komp-Press, Kolozsvár, 2003. 100.; 2. Tekei Erika: i. m. 12.; 3. Csinta Samu: *Ajtók kilátással. Beszélgetések életről, világról*. ARTprinter, Sepsiszentgyörgy, 2026. 21.; 4. Idézi Tekei: i. m. 15.; 5. Uo. 20.; 6. Uo. 97.; 7. Uo. 113.; 8. Uo. 131.; 9. Uo. 160.; 10. Uo. 161.; 11. Uo. 216.; 12. Uo. 228.; 13. Uo. 234.; 14. Uo. 250.; 15. Uo. 251.; 16. Uo. 247.



ABSTRACTS

Gábor Andrási

■ ***Altering Consciousness as a Business: The History of Designer Drugs***

Keywords: *designer drugs, law, new psychoactive substances, public discourse, public health*

This article examines the relationship between the enduring human desire for altered states of consciousness and the market that has grown around it, using the history of designer drugs – so-called new psychoactive substances (NPS) – as a case study. Tracing developments from the 1960s "research chemical" era and the MDMA-driven rave culture, through the "legal high" boom of the 2000s, the waves of synthetic cannabinoids and cathinones, up to today's nitazene-related opioid threat and hemp-derived semi-synthetic compounds, the paper argues that the designer drug market is not an isolated phenomenon but the product of a continuous interplay between law, science, commerce, advertising, and public discourse: prohibition gives rise to new molecules, and new molecules give rise to new consumer narratives. Drawing on William S. Burroughs's concept of the "algebra of need," the author further explores how market logic reshapes the relationship between consumer and commodity. Finally, the article outlines the historical evolution of anti-drug communication and public-health harm-reduction measures (e.g., overdose-monitoring applications), underscoring the importance of critical thinking in understanding the phenomenon.

Noémi Herczog

■ ***Psychedelic Couple: From Good Sex to Good "SexEd"***

Keywords: *illusion, liberation, psychedelia, sex education, theatre*

In light of Brecht's critique of illusion and empathy, the temporary suspension of control – in both sexuality and theatre – can signify both liberation and danger. Through an analysis of the Hétpróbás Társulat's production *SzexEd Kabaré* (SexEd Cabaret), the article examines the fundamental contradiction of sex-education theatre: can theatre convey predetermined knowledge and norms while respecting the audience's autonomy without becoming didactic? The article further argues that *SexEd Cabaret* overcomes this tension by drawing on the Dionysian toolkit of the cabaret genre, presented through a psychedelic and comic visual world. It concludes that, in the context of the 2021 law restricting sex education in Hungary, the seemingly banal message of *SexEd Cabaret*, built on mutual attention, becomes a form of artistic and pedagogical resistance.

Lóránt Hevér

■ ***The Intoxication of 'Perfect Attention': The Cinematic Language of AI Intimacy and the Desired Other as a Technologically Produced Character in the Short Film*** **The Lover**

Keywords: *AI, attention, intimacy, relationship, short film*

The article examines the cinematic construction of intimacy between a human and artificial intelligence in the 25-minute psychological drama *The Lover*. This self-reflexive case study by the film's director and screenwriter brings together psychological and theoretical approaches. It interprets the intoxication of 'perfect attention' through the appeal of personalised responsiveness and the narrowing of relational space: the AI partner becomes the focus of Anna's attention, while her human partner, Máté, recedes into the background. Fragmented views of the body, shallow depth of field and subjective sound align the viewer with Anna's experience, while the single-take argument following the discovery of her AI relationship shifts attention to Máté. The ending locates the possibility of intimacy in the mutual attentiveness of two autonomous people, while asking how human relationships change when the desired other can be personalised and technologically created.

Lajos Horváth

■ ***Sartre's Mescaline Experience and the Phenomenology of Hallucination***

Keywords: *hallucination, imagination, mescaline, pathology, phenomenology*

In this study, we examine the philosophical – and more specifically, phenomenological – implications of Sartre's self-experiment with mescaline. Two major figures in French phenomenology, Sartre and Merleau-Ponty, provided detailed analyses of imagination and hallucination as closely related phenomena. They also studied psychopathological and psychoanalytic literature on hallucination. We focus primarily on the ambivalences inherent in Sartre's analyses of hallucination. On the one hand, Sartre attempts to examine hallucinations from a neutral phenomenological perspective; on the other hand, his views on the transparency of consciousness and the transience of hallucinations prevent him from abandoning the pathological standpoint. The dominance of psychopathological perspectives has probably been reinforced by his own negative and atypical reactions.

Mátyás Horváth-Kovács

■ ***Consensus and the Search for Direction in Hungarian Higher Education in Romania: From the Bolyai Idea to Multi-Institutional Higher Education Models (1990–2012)***

Keywords: *autonomy, higher education, institutionality, legislation, university*

The article examines the transformation of Hungarian-language higher education in Romania between 1990 and 2012. It focuses on the shift from the post-1989 demand for the restoration of an independent Hungarian state university, symbolically connected to the Bolyai University, toward a more pragmatic, multi-institutional model. The analysis interprets Hungarian higher education in Romania not as a linear institutional development, but as a process shaped by political constraints, minority rights claims, institutional adaptation and changing community strategies. Based on public documents, press materials, Frigyes Udvardy's historical chronology and relevant scholarly literature, the article identifies six major periods in the development of the system. Particular attention is paid to the changing role of the Bolyai idea, the development of Hungarian structures within multicultural state universities, the emergence of private Hungarian higher education institutions, and the turning point of 2011–2012, marked by the accreditation of the Sapientia University and the conflicts around the University of Medicine and Pharmacy of Târgu Mureş. The study argues that the Bolyai idea did not disappear, but gradually became a symbolic and legitimising framework, while the actual institutional development moved toward a multi-pillar higher education system.

Dániel Kriványik

■ ***Thinking – as Intoxication and as Stupefaction***

Keywords: *meaning, intoxication, philosophy, stupefaction, thinking*

Without claiming to offer proof, we present a tentative, thesis-like account of a mode of relating to the world observable in both everyday and academic discourse. We call this mode the "intoxication of thinking". We begin by elucidating a possible position grounded in the nuances of the dictionary meanings of our central concepts, intoxication and stupefaction. We then consider several descriptions of the "intoxication of thinking," understood as a theoretical and practical mode of relating, as they appear in the history of Western philosophy. Finally, we propose a tentative conclusion.

József Pólik

■ ***Representations of Foreboding and Prejudice in the Film*** **Sátántangó**

Keywords: *drama, film, foreboding, prejudice, satire*

Béla Tarr's film *Sátántangó*, adapted from László Krasznahorkai's novel, is

one of the outstanding works of 1990s Hungarian cinema and can be regarded as part of the so-called "black series". Characterised by a distinctive combination of satirical and dramatic perspectives, the film takes stock of the period preceding the collapse of the Kádár regime and of the state of Hungarian society at the time. In my article, I examine scenes that can be regarded as representations of foreboding and prejudice.

Zoltán János Tóth

■ ***The Architecture of Immersion: Platform Logic and Cineflow***

Keywords: *cineflow, experience, flow, immersion, psychology*

The article examines the attention-organising and immersive operations of streaming platforms through the lens of flow theories. Drawing on Raymond Williams's concept of television flow, Mihály Csíkszentmihályi's psychological model, and Ferenc Mészáros's notion of media flow, it argues that platformisation shifts the production of viewer engagement and continuous consumption from the level of the moving-image work to that of the platform's entire technological and algorithmic architecture. To describe this process, the author introduces the concept of cineflow, which refers to a mode of spectatorship jointly produced by autoplay, personalised recommendations, serial content organisation, and "frictionless" access. Cineflow not only intensifies the cinematic experience but, through the economic appropriation of attention and temporal experience, also entails the risks of diminishing viewer autonomy, addictive consumption, and the impoverishment of experience.

Dorottya Tőtős

■ ***Divine Gardens and Artificial Paradises***

Keywords: *Decadence, artificial paradises, ecstasy, Charles Baudelaire, Dezső Szomory*

The idea that substance use is an inherent part of – indeed, a prerequisite for – artistic life and the creative process has a long history, but is particularly associated with 19th-century Decadence. The association is not without justification, as the self-destructive intoxication brought on by substance use seems to be the perfect embodiment of the decadent worldview: the dangerous yet willingly embraced state of ecstasy rejects the rational, utilitarian and progress-oriented bourgeois value system, transforms decline into an aesthetic experience, and seeks (artistic) pleasure in exclusive, ephemeral and artificial experiences. It forms, in short, an *artificial paradise*. In this paper, I examine how the Baudelairean concept of *artificial paradise*, an essential decadent topos, appears in a lesser-known 1910 short-story collection, *Az isteni kert* (The Divine Garden) by Dezső Szomory. My aim is to showcase and understand how this interpretative tradition articulates Hungarian Decadence, a phenomenon long deemed non-existent or irrelevant in Hungarian literary history, but which, I argue, has an important role in the modernisation of Hungarian literature.

Ábel Visky

■ ***The Origins and Characteristics of Psychodramatic Catharsis***

Keywords: *catharsis, group therapy, imagination, psychodrama, spontaneity*

Jacob Levy Moreno, the founder of psychodrama group therapy, was fond of using extreme language. "There are psychodramas conceived in ecstasy and there are psychodramas which should never have been born," he writes in his seminal book *Who Shall Survive?*, published in 1934. His statement accurately conveys the passion with which he sought to liberate his patients' physical and psychological reality from the various constraints weighing upon them, through the power of spontaneity and imagination. He believed that therapeutic sessions could only be truly

effective if, during the process, the participants entered a kind of altered state of consciousness. However, he saw the source of this not in a detachment from reality, but precisely in a courageous confrontation with the deeper layers of reality. He defined the restoration of his patients' health as a catharsis extending to all areas of life. At the heart of his theory lies the concept of catharsis, drawing both on Aristotle's definition and on the tradition of religious rituals aimed at spiritual purification. The article seeks to answer what interpretative possibilities the concept of catharsis offers and how these interpretations are reflected in the theory of psychodrama.

Andrea Zsigmond

■ ***"That Infinitely Rare Beauty, Far Beyond Belief..." – All-Powerful Women in the Spotlight***

Keywords: *child audience, fairy, female characters in drama, theatre, witch*

The essay first examines the types of female characters commonly found in theatrical productions aimed at children. The author observes that depictions of fairies and witches are the most frequent, followed by the nurturing woman or mother figure who resolves every problem faced by family members. The author considers it problematic when child audiences are presented with a limited range of roles. The essay also discusses the forms and content of Women's Day greetings. In addition, it touches upon potential solutions. The observations apply to the theatrical and literary landscapes of Transylvania and Hungary.



KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

alapítási év:

1926

A *Kárpát*-medence egyik legrégibb alapítású magyar nyelvű folyóirata
értelmiségi fórum – kisebbségi szemle – nemzetiségi intézmény
az erdélyi és európai hagyományok ötvözete
híd az erdélyi és egyetemes magyar tudománypublikálás,
irodalom és művészet között

KORUNK – KORUNK AKADÉMIA
KOMP-PRESS – KORUNK STÚDIÓGALÉRIA

TÁMOGASSA A KORUNK FOLYÓIRATOT
ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉT

Anyagi támogatása lehetséges módozatairól a **korunk@gmail.com** email címen,
a **(0040) 264-375-035** és **(0040) 742-061-613** telefonszámokon, konkrét felvilágosítást nyújtunk.
www.korunk.org
http://epa.oszk.hu/00400/00458

Segítségével a KORUNK
és intézményrendszere
életben maradásához járul
hozzá. Köszönjük!