

szász folklórkérdések felé is igazi, őszinte érdeklődéssel fordul, és olvasóit is a bartóki „testvériség” jegyében, az egymásra figyelésre neveli: „Akit kicsit is érdekel a folklór sorsa – nemcsak múltja, hanem jövője is –, föltétlenül olvassa végig Brauner kötetét [...] akiről már az első oldalakon kiderül, hogy nemcsak a román népzene szereteti igaz szeretettel, hanem minket is, valamennyiünket, akik tanulságára ezt a könyvet írta.” A szász népdalokra a „varázsosán vonzóak” jelzőt használja, és azok megismerésére ösztönözve, lehetetlen soraiból nem kiérezni a jóindulatú oktatói-nevelői szándékot: „Romániában együtt élünk a szászokkal, énekelhetnénk is együtt. Vagy bár az egymáséit: ők szászul, mi magyarul. Hogy jobban ismerjük és becsüljük egyik a másikat.” Ő így képzelte, és így is művelte. Mindhárom nyelven – magyarul, románul, németül – énekelt is, beszélt is, írt is.

Mit szólhatunk László Ferencről, az emberről? A mindig tetre kész, a merész kihívásoknak bátran elébe néző, igazi európeér intellektuel mintaképe volt. Szigorúan kedves, segítőkész, igényes. Értékének tudatában egy bizonyos távolságtartás jellemezte, viszont a zenetudomány iránt

érdeklődőknek mindig megnyílt, készséges segítőtárs volt. Angi István jellemzése szerint: „életvitele: iskola; lakása nyílt szalon, könyvtára élő emlékezés. Szeretete szigor; értékelése: a kristályosodó érték bizonyossága. Ítéldereje: e bizonyosság távlat.” A zene, az írás és a társadalmi szerepek mellett családközpontú életet élt. Abban a televíziós portréban, amelyet Víg Emese készített róla, a következőképpen nyilatkozott: „A családomon kívül alig van magánéletem, nincsenek hobbiim, nem bridzselek, nem járok más felesége után. [...] Isten és fölmenőim után harmadiként feleségemnek köszönhetem a legtöbbet.” Emberi, zenetudós és felelősségteljes közírói lényének alapvető sajátosságáról árulkodik az a bölcs gondolat, amelyet portréfilmjének elkészülése alkalmából Víg Emese televíziós szerkesztőnek dedikált: „Erős várunk a nyelv, mondjuk Kosztolányival, és a magunk tapasztalata alapján hozzátesszük: boldog, aki úgy tud ragaszkodni erős várához, a maga anyanyelvéhez, hogy ragaszkodásából a másokéra is telik. Még boldogabb, aki ráadásul a zene nyelvén is tud, amelyet tolmács nélkül értenek világszerte.”

Kulcsár Gabriella

A NARRÁCIÓ KÖTÉLHÍDJÁN

Kíséret a narráció katarziséra Ken Kesey *Száll a kakukk fészkére* című regényében és Milos Forman azonos című filmjében

„Ha élni merünk, az azt jelenti, hogy minden pillanatban meg merünk halni, de ugyanakkor azt is jelenti, hogy merünk megszületni. Vagyis átlépni a létezés egy újabb nagy szakadékába, ahol az, ami voltunk, meghal, hogy helyet adjon egy másinak, egy megújult világképpel rendelkezőnek, elismerve, hogy több szintre kell eljutnunk a megvilágosodás előtti utolsó lépcső elérése előtt.”

ARNAUD DESJARDINS

A katarziszról

■ Szinte lehetetlen rekonstruálni azt a létállapotunkat, amellyel a kötélhíd szakadékpontokat összekötő hágcsoin állva szembesülünk: a mélységnek a minket

magába rántó kitérülését – ami egyben a szakadék maga –, amelynek így a kötélhíd a részévé is avat. A katarzisz maga is egy lélegzetelállító mélység, ami a talpunk alatt tátong. Ken Kesey *Száll a ka-*

kukja sem kivétel ez alól. A belőle Milos Forman által forgatott film sem kímél meg az efféle mélységtől. Az elálló lélegzet pedig igénybe veszi az embert. Valamit kezdeni kell vele. Valamiként reagálni kell rá. A katarzisz ezzel a mélység/szakadék jellegével zökkent ki, mintegy kiprovokálva belőlünk a választ.

Egy lehetséges válasz: a narráció. A narráció, az elbeszélés egy kötéllhíd. De miért a narráció az, mely képes erre a hídverésre? Mi az a narráció folyamatában, ami mintegy fölkinálja ezt az eshetőséget? Mire tesz képessé és hogyan a narráció?

Maga az elbeszélés folyamata az, ami már mintegy megteremti az alkalmat erre. Ahogy Ricoeur fogalmaz: „az elbeszélés betölti a maga felfedező és átváltoztató szerepét az olvasó érzelmeinek és cselekvésének vonatkozásában, az elbeszélés [récit] cselekvést refiguráló szakaszában.”²

Az elbeszélésnek, mint valami elmondásának/mesélésének, a működés mechanizmusának a leírását, az utánzást, a miméziszis fogalmát Arisztotelésznek köszönhetjük.³ Ebből a leírásból kitűnik, hogy a történetet el lehet mondani mint szó szerinti aktust, ilyenkor diegetikus⁴ elbeszéléssel van dolgunk, vagy el lehet mondani mint egy látványt, ami a szemünk előtt megy végbe, és akkor mimetikus elbeszélésformát követünk.⁵

A centrumban, amelyre/amelyből fölépül a narráció, az „én”, az elbeszélés „énje” áll. Ez az, ami elválaszthatatlan sajátja az elbeszélésnek. Valaki elbeszél valami(k)ről/valaki(k)ről egy történetet. Miközben elbeszél, azonosul, eggyé válik vele. Így az elbeszélő „én” mintegy kijelöli önmaga helyét ott, ahol épp van. Ez a helymeghatározás egyfajta koncentrált-ság, mely azáltal jön létre, hogy az elbeszélő történetben a szereplők léte azonos magával az elbeszéléssel.⁶ Ez az azonos-ság az, melyben aztán képessé válunk majd arra, hogy a tragikusban felismert mélységet mélységként éljük meg. Mert ebben az azonos-ságban a befogadónak lehetősége nyílik arra, hogy kapcsolódási ponto(ka)t ismerjen föl ott, ahol eddig ilyeneket nem mert remélni.

Azokat történés-darabokat, amelyek a *Száll a kukkban* szeretszét hevernek, a narráció folyamán épülő kötéllhídról lehet egészsként látni. Egésznek és együttlé-
vőknek. *Zárt értelemkörnek*, olyan-
nak, melyben helyére kerül az, ami látszólag helytelen/helynélküli.⁷

Ez a helyrekerülés – melyben a narráció, mint kötéllhíd segít – az, ami az értelmezésben maga a katarzisz.

A kötelek kifeszítése

■ Amikor elmesél valaki egy történetet, akkor egy sajátos gépezetet indít útnak. Bármennyire is ragaszkodik az elmondás/elbeszélés során a történések szó szerinti visszaadásához, láttassa bármennyire is az elbeszélő egyes szám első személyű szemüvegen át a történeteket, az elmesélt történet mégsem lesz azonos azzal, amit az elbeszélő egykor személyesen átélt. A történetet szereplőként átélőből a történetet elbeszélő lesz. Az elbeszélés folyamata átstrukturálja az átélt történetet. Az átéltekből az elbeszélés aktusa által újra átélt történet lesz. Az újra átélt történet – lett legyen mégoly szó szerinti, elmesélt-ségében rigorózan hű –, nem lesz már egy az egyben ugyanaz a történet. Mert minden elmesélés/elbeszélés – éppen azért, mert el-mond, el-beszél, távolságot tart mindattól, amiről épp mesél, épp azért, hogy képessé váljon a történetet másokkal megosztani. Ez a távolságtartása nem más, mint egy új kapcsolatnak a fölépítése az elbeszélő és az általa átélt esemény között. Ennek az új kapcsolat-
építésnek önreflexív jellege van, ahogy ez a későbbiekben látható lesz.

Aki elbeszéli a történeteket, az valahogyan beszél. Egy elbeszélésben meg kell különböztetnünk azt, aki elbeszéli, mintegy beágyazza az eseménysort (a narráció aktusa) és azt, amit/ahogyan elbeszél, azaz a beágyaz (narratív tartalom). Ezek a szintek nem minden esetben szálazhatóak szét, különböztethetőek meg (lásd metadiegetikus, hüpodiegetikus narrációk). Gérard Genette a beágyazó és beágyazott narrációk egymáshoz való viszonya alapján három szintet határozott meg. E három egyike az, amelyben a két narratíva között magyarázó viszony van, tehát ok-sági, következményes kapcsolat áll fenn a beágyazó és a beágyazott narratíva között. Azonban ha ezek a narratív szintek határt sértenek, tehát az ok-okozati viszony megváltozik közöttük, akkor Genette nyomán ezeket metalipsziseknek, metalepikus diskurzusoknak nevezzük.⁸ De egyben az elbeszélés ki is alakítja az elbeszélő világot.⁹ Éppen ezért, az elmesélés, a mesélés maga, mint folyamat is megteremti a saját világát. „Mozgó, de egyben megszentelt határ ez két világ között: az egyik világ a mesélés világa, a má-

sik pedig az elmesélt dolgoké.”¹⁰ Az elbeszélés világa/szintje és a története a metalipszisekben keresztezi egymást. A narráció egyik rétege átnyúlik/betüremkedik a másikba. A narráció szintjei keresztezik egymást kívülről és belülről.¹¹

A *Száll a kakukkban* az elmeegőgynézetet elzárandó világa szabadul ki köztünk. A regényben Kesey a nagydarab Bromdennek a kezébe adja az elbeszélést. „Ideális” rá az elbeszélő szerepét osztani, hisz egy süketéget és némaságot vállalt „megfigyelő”, a befolyásolhatatlan, részreahlás nélküli narrátor képzetét kelti. Ennek a Kesey-féle, mintegy „belülről”, egy ápolat tudatvilágán átszűrt történetmondásnak nagy előnye, hogy az elbeszélő én és az írói én közötti határ elmosódik, észrevétlenül megteremtve ezáltal az identifikációt. Az identifikáció mellett látteleletet is ad ez a fajta, Bromden világán át látatott szöveg. Láttelelet, arról a világról, amely az elzártságából adódóan ismeretlen. Mindemellert azonban láttelelet arról, hogy ez az elzárt világ és az a másik, a „kinti” egymásba átjátszhatók, egymás paralleljei. Bromden „narratív kamerája” testközelsébe hozza azt, ami egyébként érzéketlenül csak a vizualitás révén hozható elementáris közelségbe. Ez a „narratív kamera” az, amely számára feltárul a magával rántó mélység – ha tesszik, a kint és a bent világának a teljesen azonos, egymásba játszható láttelelete –, amiben tudatosodhat mindaz, ami és ahogy van. Ez a fajta belülről látás, „narratív kamera” a szenzibilitásra épít, a történeteknek az egymásból és egymásra következtetését, homogenitását adja. Így juttat többtellehetőséget a „magával rántó mélység” dinamikájának.

Forman ezt nem tudja megtenni, ő más – „a McMurphy, mint az intézetbe beszabadult”, az események folyamat meghatározó, azokat alakító kulcsszereplő szemszögéből látatható – narrálást választ.¹² A vizualitás felől nézve, a „McMurphy-hatás” szempontjából előnyös és döntő választás. A lázadó, az Üzem/Gépezet létéből adódó működés-képtelenre figyelmet ráirányító karakter formálásának az előnyeivel. Más aspektusait ragadja meg a Kesey-szövegnek ily módon. Megtöri a belülről „narráló kamerának”, a „magával rántó mélységnek” a Kesey szövegben felépített metodikáját. A hangsúlyeltolódás, ami így létrejön, mégsem lesz durva, bántó. Sajátos módon,

amit „elvesz” így a Bromden „narratív kamerájában” építkező világból, és McMurphy által/vele együtt látatásnak adja, azt a vizualitás eszköztárából a film adaptációjával egészében – mert a vizualitás vs. próza korlátait Forman se tudja lebontani – vissza is adja Bromdennek.¹³

Bromden elmesél, látat, fokalizál egy eseménysort, de miközben elmeséli ezeket a történeteket, közben önmagát is látja. A valamiként való látatás, a fokalizáció Mieke Bal narratológiájának legtöbbit hivatkozott része. A Bal-féle elmélet szerint minden narráció fokalizált, mivel „az események bemutatása mindig egy meghatározott »látásmód« alapján történik”. Bal a narratíva minden elemére kiterjeszti a fokalizáció hatókörét. Az explicit szereplő fokalizáció mellett megkülönbözteti a külső fokalizációt, melynek ágense nem jelenik meg a narratív szövegben, hanem anonim marad. A vizuális metafora kiterjesztése azt vonja maga után, hogy az elbeszélte eseményeket mindig látja, legalábbis látatja valaki, még akkor is, ha ennek a fokalizálónak a kilétét homály fedi. Ha a fokalizáció szerepét kiterjesztjük a narratív események szelektációjára és értelmezésére, akkor a narrációs aktust szükségszerűen pusztán csak utólagos szavakba vagy képekbe foglalásként kell meghatároznunk. Bal állítása, miszerint minden narrációs aktus fokalizált, a narrációt egy észlelési modellnek rendeli alá, mely a látás modelljén alapszik. A fokalizációt leíró fejezet alaptézise a következő: az események bemutatása mindig egy meghatározott „látásmód” alapján történik. Attól függetlenül, hogy „valós” történelmi tényekről vagy fiktív eseményekről van szó, mindig ki van választva egy nézőpont, egy látásmód [*vision*], egy bizonyos látószög. Kísérletezni lehet azzal is, hogy a tények „objektív” képét adjuk. De mit is feltételez ez? Az „objektivitás” egy olyan próbálkozás, amely azt mutatja be, ami már valamilyen módon látva vagy észlelve van.¹⁴

A hatalmas indiánt a „nem lehet nem elmondani” kényszere presszionálja,¹⁵ ezért a McMurphyvel történetek elmondása során, vagy azzal, ahogyan értelmezi a hajókirándulás kapcsán a vállalt „süket-némaságot”,¹⁶ önmagát is elmondja. Az ilyen elmondás szűkségképpen a beágyazó és beágyazott narratíváknak, a metalepsziseknek az egymást keresztezését, egymásba fonódását eredményezi.¹⁷

Az anekdotázó elmesélésben a történet-szálak egymásba kapcsolása – bár sajátos, zavarba ejtő lehet annak, aki mindezt kívülről szemléli –, mindig szándékolt, és sohasem öncélú.

A narráció szálaiból kötél fonódik, és a megfont kötelek aztán egymással is összesodródhatnak. A történetet elbeszélő az elbeszélte történettel, az olvasóval, és a nézővel – egy egység. „Ami leginkább zavarba ejtő a metalepszisben, az az elfogadhatatlan, ám kikerülhetetlen hipotézis, hogy talán az elbeszélővel és a szövegbeli hallgatóval együtt az elbeszélésen kívüli dolgok, vagyis ön és én is, valamilyen elbeszélés részei vagyunk”¹⁸ azért, hogy aztán önmagát és a történetet újra értelmezve, saját személyét is az elmesélt történetben/az elmesélt történethez képest meghatározza.

Bromden narrációja két szinten fut. Egy részről: McMurphy története, másrészről a McMurphynek Bromdenben indított, önreflexív hatást eredményező története – azaz az indián „belső ébredésének” története. Bromden személyisége „sokkhatás” alá került azáltal, hogy McMurphy mintegy „kiprovokálja” belőle az elbeszélést, és így ez az elbeszélés az indián számára önmagát értelmező elbeszéléssé válik.¹⁹

A kötélhidágcsójára lépve

■ Az elmegyógyintézet katalizál. Nem csak a személyiséget sallangjaitól lecsupaszító, vegytisztá emberi emóciókat felszínre hozó ereje miatt. Katalizál, magas nyomáson párlatot készít mindabból, ami ott szunnyad az intézet lakóiban. Mert nem csak az elemi erejű indulatoknak ad mintegy erre a célra „rendszeresített” teret, hanem e terepen egymással játékba is hozza/rendezi ezeket az önmaguk póré valóságára „visszacsupasztott” individuumokat. Individuumokat, mert az örület visszaépíti a személyiség társadalmi normáktól leplezetlen valóját.

A *Száll a kakukk* terápiásnak mondott csoportgyűlésein sajátos „játék” zajlik. A játszómázás játéka. A játéknak mint eleven, egészségteremtő tevékenységnek a legleplezetlenebb paródiája. A manipulálás, Miss Ratched, a Főnéni manipulációja. Az a típusú manipulálás, amelyben mind a manipulátor, mind a manipuláltak teljesen tudatában vannak ennek a manipulációnak. Az „újdonsült” McMurphy az, aki mintegy szembesítésként tükröt tart an-

nak, amit mind ő, mind a Hevenyek teljes mértékben eddig is tudtak. Bromden meséli el, hogy McMurphy elmeséli azt, amit már eleve, mesélés nélkül is tudunk. Mindez azáltal válik elementáris hatásúvá, hogy mindezt beágyazott narrációval teszi.²⁰ Keseynél a csoportterápiás gyűléseknek így lesz nyomasztó, szuggesztív légköre.

A regényben a másodszeri szavazást McMurphy hozza szóba, miután Bill a Főnéni egyre kínosabb kérdéseire fölláll és kimegy a gyűlésről. Miss Ratched, hogy elejét vegye a szavazás számára esetleg kudarcra való végződésének, McMurphy Zárt Osztályra való átvitetését többször javasolja. Bromden narrálásából²¹ egyre nyomasztóbb légkört kapjuk ennek a Főnéni „diktatúrának” a csoportgyűlésen.

Forman a képi világgal operál. Sűrűben követik nála az impulzusok egymást, mint a Kesey-szövegben. Cheswick hozza szóba a szavazást a baseballmérkőzésről, mint egyfajta terápiát, megszakítva Billynek az egyre kellemetlenebbé váló faggatását. Forman az impulzusok, történések gyors egymásutánjával érzékelteti, hogy ez a szavazás több, mint egy házi rend módosítására irányuló törekvés. Forman kockáin igazán átütő ez a jelenet: McMurphy fel-alá szaladgál egyik betegtől a másikig, és nem érti azt, hogy őt a többiek miért nem értik. Miért nem fontos nekik az, ami elsősorban neki, de vég-eredményben mindannyiuknak fontos. A többiek meg őt nem értik: mi olyan fontos egy baseball meccsen, ami miatt most hajkurászni kell egyetlen szavazatot.

Erősebb ez a képi „szöveg”, mint a regénybeli, de azt a belső, lélektani nyomottságot, amit a bromdeni „narratív kamera” nyújt, nem adja vissza totálisan. A szavazásban a „több mint egy szavazás” hatás Kesey szövegéhez képest nem marad el.²²

Az a csoportgyűlés azonban, melyen a televízióban látható Nagyvilág baseball meccs délutáni közvetítésének a megnézéséről szeretne szavazást McMurphy, igazi játék. Mert McMurphyre is igaz az, „hogy a játék lényege hogyan tükröződik a játékosok viselkedésében: minden játszás játszottság. A játék izgalma, lebilincselő hatása épp abban áll, hogy a játék fölébe kerekedik a játékosoknak. S amikor olyan játékokról van szó, amikor saját magunk által kifizűött feladatokat akarunk megoldani, a játék izgalma akkor is

abban a kockázatban rejlik, hogy „megy”-e, „sikerül”-e, s „ismét sikerül”-e. Aki ilyenképp próbálkozik, maga van próbára téve. A játék igazi szubjektuma (s ezt még az olyan tapasztalatok is nyilvánvalóvá teszik, ahol csak egyetlen játzó szerepel) nem a játékos, hanem a játék. A játék az, ami a játékost hatalmába kényszeríti, ami behálózja a játékba, ami őt játékban tartja.”²³ Szavazatokat vadászik, szaladgál, kiabál, mert komolyan veszi azt, amiben „normális esetben” maga sem hinne, mert ő személyes érdekből kezdett a megfelelő számú szavazathajkurászásba. Aztán a hajkurászás maga alá gyűrte, szinte élvezte, mint a Főnéni ellen vívott csaták egyikét. „Az isten tegyen benneteket akárhová, egy rakja föl a kezét legalább! Nem lássátok, hogy most vagyunk a döntőbe? Ha ezt ránk veri, ránk veri az egészet! Ennyit se tudtok megérteni az egészről, amit itt összepofázok?”²⁴ Nála a hajkurászás játéka a játék hajkurászása lett. Ebben az eszeveszett fel-alá futkosásban már átváltozott az, ami van. Forman kamerája mutatja ezt a totális fordulatot. Azt, amelyben az elmeegógyintézet betegei átváltozhatnak. Mert ebben a „fusunk körbe egyetlen szavazatért”, „ha ez az egy szavazat megvan, akkor sikerült” színjátéka rejlik. Lelepleződik az, ami eddig rejtve volt.

Bromden keze, maga sem tudja, hogyan és miképp, a magasba lendül, mint huszonegyedik, és így most már mint a többséget jelentő szavazat. Az indiában kezd derengeni a kép,²⁵ a fokalizációt visszavéve McMurphytől. Látja, hogy itt, a megszerzett szavazat-többséggel valami átváltozni látszik. „A hülye is látja, hogy ennek semmi értelme, én ugyan nem teném. De ahogy a Főnéni szeme rám tapad, és a tehetetlen hápogását nézem, hiába látom előre a bajt, nem tudom megállítani. McMurphy drótokat húzott belőle, és most emeli lassan, ránt ki a ködből, ki a napra, ki a biztos fedezékből. Az ő műve, a dróttainak... Nem. Nem igaz. Hanem hogy én emeltem föl.”²⁶ Valami ott, az élet nagy „meccs-mérkőzésében”, ahol eddig Miss Ratched diktálhatott csupán – változni látszik.

McMurphy a megszavazott időben letelepszik meccset nézni.²⁷ A meccs azonban hamar véget ér, a Főnéni a pultja mögül kikapcsolja a készüléket. Am a „meccset, a mérkőzést” akaratán kívül ezzel indítja el. Mert egy elsötétült képer-

nyő nem vet véget egy legalísan megszavazott baseball közvetítésnek. McMurphy továbbra is a tévét nézi, amelyben már nem látható a mérkőzés. Formannál eleve nem is üzemel. Így ezt a szubtextust/metalepszist, az elbeszélést az elbeszélésben – Keseynél Bromden önkéntelenül indukálja a róla való tudósítással. Aztán ez a tv kikapcsolásnak a pillanatával hangsúlyossá nő. Mindezt Formannál a nulláról kell felépíteni. Nehezebb, de egyben átütőbb feladat. Így a képnélkülinek a vizualitása a sokszorosára erősödik. McMurphy eleve a kikapcsolt tv előtt ül, és a csakazértis átélésével közvetíti a meccset, mert hisz megszavazták, ergo lehet, szabad meccset nézni. McMurphy „élő közvetítésére” folyamatosan szívárognak be az emberek, Martini, Harding, Scanlon, Billy Bibit, Cheswick, Fredrickson és Sefeld. Először a képernyőt, az ürest, és benne önmaguk visszatükrözött képét, aztán McMurphy-t figyelik. Majd lassan látszik a vonásaikon, hogy a kezdeti megdöbbenést mosoly és az együttes, közös szurkolás veszi át, és a „közvetítés” végére az együtt szurkolás eufóriája uralodik el. Forman felépíti így a „csak azért is meccset nézek/nézünk hatást”, azt, ahol a képtelen helyzetek között egy élhető világ formálódik. A bolondokházában születő bolondokháza az, amely megmutatja, hogy az igazán kóros, ártalmas, ami normálisnak adja ki magát.

Ez már játék. Az önfeledség színjátéka. Ahol érteni lehet, hogy megszűnik a különbség a tévéből harsogó kommentátor ovációja és az elsötétült tévékészülék előtt az élő közvetítés mámorát eljátszó McMurphy tudósítása között. Erre a „különbség megszüntetésre” csak az képes, aki meglátja e kétféleségnek az azonosságát/értelmét.

Bromden narrációja egy öntükröző elbeszéléssé avanszál itt. Claude-Edmond Magny az ilyen elbeszélések kapcsán megjegyzi: „olyan 'szakadék' [abyeme] táru fel előttünk, melynek szemlélésébe beleszédül értelmünk”,²⁸ ami egyszerűsmind megijeszt és fölbátorít. A nagy bolondokházában elmeséli a tévé körül létrehívott bolondokházát. Ezzel egy lépéssel tovább megy a többiekben is ott lévő átéltségnél, ami a narrálásból, a mintegy „kívülről rátekintek” távolabb lépéséből adódik, de itt meg is áll egyelőre.

Bromdenben a többiekhez képest – ebben az esetben a történetet mint a

„meccsnézés” mikéntjét elmesélőben – megteremtődik a lehetőség arra, hogy lépésnyi távolságból szemléljen olyan részleteket, amelyekhez a többi Heveny és Idült esetleg túlságosan közel van. Minderre azért adódhat esélye, mert az elbeszélésben az elbeszélő személynek az elbeszéléshez képest nincs önálló entitása, de az elbeszélés sajátos létmódjából adódik az – amiként MacInty megjegyzi –, hogy a személyisége, az elmesélt történet egészéhez képest mégis önmegőrzött, azaz önálló.

A meccsnézést azért tudja önreflexíven, mindegy önmagára is reátekintve elbeszélni, mert az „itt vagyok” elbeszélő-jellemének az önmaga (ipsité), és Bromdennek, mint az elbeszélőnek a személye mégis megtartja a maga önmagaságát, a cselekvéshez nélkülözhetetlen „ki vagyok” jellegét. Azonban ebből a szétválasztottságból/szétválaszthatatlanságból fakad a „rálátok teljességgel magamra, de nem tudok saját magam lenni” helyzete.

Ahhoz hogy Bromden erre az önreflexivitásra szert tegyen, egy olyan történetet kellett átélnie/elbeszélnie, amely kicsiben magában rejtette ugyanazt az ellentmondást – és egyben annak a feloldását is –, amivel a regény egésze folyamán szembetalálkozik / amit elbeszélésével igyekszik értelmezni/feloldani. Azzal, hogy McMurphy azt a meccset „nézi”, amit objektíve nem tud nézni, azzal kicsiben elbeszéli/tükrözi azt a világot, amelyben: „a háziszabályokat a sarkukból kifordítani csak a többség szavazatával lehet! Hát persze. Nahát, a hivatalos tintafosásban ez viszi a pálmát!”²⁹ Azáltal pedig, hogy a többiek McMurphy meccsnézésébe mintegy fakultatíve bekapcsolódnak – önkéntelenül legitimizálják / létezni engedik a baseball meccset. Önkéntelenül létezik szavaznak így az öntükröző elbeszélésnek. Keseynél a McMurphy mellé telepedésben, Formannál az üres képernyőre és McMurphyre tekintést követően a közös, euforikus szurkolásban nyeri el ez a legitimítás a maga értelmét. Még akkor is, ha minderre ők nem tudtak „kívülről” rálátni. Bromdenben „narratív kamerájának” a többlete lát rá erre az öntükrözésre: „s ott ülünk valamennyien az elsötétült képernyő előtt, figyeljük a szűrkeségét, mintha napnál világosabban mutatná a baseballmérkőzést, a Főnéni meg ordít, parádéz mögöttünk. Ha valaki ide bekukkantana, és látná ezt, hogy egy csomó fér-

fi nézi a sötét tévéképernyőt, egy ötvenéves nő meg ordítva fenyegeti a fejük búbját fegyelmivel, megtorlásokkal, biztos azt hinné, az egész banda olyan hülye, hogy csak pörögni nem pörög.”³⁰

De mire „elég” ez a narráció okozta többlet?

A kötélhídról a mélység

■ A *Száll a kakukk fészkére* kultikus alkotássá lett a háta mögött hagyott negyvenhárom év alatt, ami a formani filmadaptációnak köszönhető. A „Főnéni” figura, a maga mosolygós diktatúrájával – ez a kultfilmek, művek sajátja – szállóigévé vált. Mint ahogy az értelmetlenség netovábbjaként idézett: „Ne csináljunk a Krisztusból bohócot!” indulatszóvá avasztált Kesey-mondat is. Ilyen és ezekhez hasonló fordulatok, emblemikus jegyek időtlenné teszik az alkotást. A *Száll a kakukk* gondolatisága is könnyedén visszamondható: a lázadásnak az örületig menő kitarítása. A manipuláltság alóli kitörés/kitörésképtelenség nagyzenekarra íródott partitúrája. Az egyénnek a Gépezettel szembeni be-vagy épp be-nem-darálhatósága, vagy a „magányos hős” szélmalomharca, amelynek az átütő volta mégis „győzelem”. Milos Forman, amikor a hetvenes évek elején olvassa a Kesey-szöveget, akkor automatikusan a hatvanas évek Csehszlovákiája interpretálódik a „McMurphyzmusban”.³¹

Mindezek igazak, ám nem kizárólag ezeknek a momentumoknak köszönhető, hogy a *Száll a kakukk* fordulópontjai és egészében maga a mű átütő. A történet unikális voltát nem csupán az elmegyógyintézet „extravagáns” szerepeltetése adja. A történetmondás „holját” a történet elmondásának „hogyanja” teszi azzá, ami. Az indián meséltetése és az indiánban e mesélés/elbeszélés hatására „felépülő” megértésnek az egyedisége. Bromden mesélése építkező, önreflexív elbeszélés. Bromden, amikor McMurphyről mesél, akkor sok esetben viszonyít, mintegy McMurphy karakterét mesélve az önmaga karakterének hiányait látja és látatja. „Meg is történt akárhányszor azon a héten, amíg az öblös nevetését hallgattam, s néztem, hogyan vakarja a hasát, hogyan ásítózik, hogyan kacsingat rá arra, akinek éppen a históriáit meséli – előfordult, mondom, hogy ezt a nagy természetességet néztem, és eszembe se jutott a Főnéni meg az Üzem a háta mögött. Elhítem

McMurphynek, hogy van ő elég kemény legény, nem fog visszatáncolni, mint a Főnéni reméli. Elhittem én is, hogy valami rendkívüli lehet benne. Leginkább az, hogy olyan, amilyen. Hogy mer olyan lenni, amilyen, attól olyan kemény legény. Az Űzem gépszíja nem kapta el ennyi éven át – akkor honnan veszi a Főnéni, hogy majd ő egypár hét alatt elbánik vele? McMurphyt nemigen csavargathassa az ujsa körül. Később aztán, mikor a feketék elől elbujdostam a klozetba, belenéztem a tükörbe akárhánszor, és eltöprengtem, hogy létezik, hogy így elbírtak bánni ilyen egy irdatlan monsterrummal, amilyent ez a tükör itt mutat. Mert én amikor ott láttam az arcom, a kiülő pofacsontomat és a horpadásokat, amit mintha fejszével kanyarítottak volna ki alóla, meg azt a sötét, gonosz nézést, ahogy a tévében is mindig mutatják az indiánokat – az a nézés is benne, meg a Pápának a nézése is benne –, olyankor mindig az jutott eszembe: Ez nem én vagyok, ez nem lehet énnekem az arcom. Az se én voltam, aki ezt az arcot először fölpróbáltam. Se akkor, se most – csak amit az emberek kinéznek belőlem, úgy nézek ki. Mintha kinézetre sose lettem volna én. Hogy van akkor, hogy McMurphy mégis pont az, aki?³²

Azonban Forman adaptációja azzal, hogy McMurphy „kezébe adja a kamerát”, meghosszabbítja a regény figuráját, kollektivitás-tudatot adományoz McMurphynek. Gondoljunk azokra az interpretációira Formannak, ahol McMurphy a közösségi, a többiekért „harcoló”, tűzben élő karakterjegyével gazdagodik: a hájkirándulás megszervezése, lebonyolítása, a baseball meccs „közvetítés” eufóriájának megteremtése, Billy öngyilkossága kapcsán „vállalt” habitusa. A „McMurphy-izmus” egy Európából való rátekintés az Újvilágra. Olyan vonás, amely a Kesey-szövegben nem érhető tetten, vagy csak nyomokban, és olyan – ha egyáltalán Keseynél ez az aspektus jelen van – amely egyben kérdőjeleket is tesz egy ilyen, esetleges hős szereppel kapcsolatban. „Engemet nem lehetett megrengetni a hitemben, hogy McMurphy óriás, és egyenest az égből szállt le, hogy minket az Űzem dróthálójából kimenekítsen, és az olyan ronda kis apróságnak, mint a pénz, oda se néz – de azért idővel én is hajlani kezdtem a többieknek a gondolkodása felé.”³³ Forman, ha tetszik, mintegy

ecsettel a kezében – amit élénk tűzpirosba mártott – követi McMurphyt, és minden olyan cselekedetét kiemeli vele, amely a lázadó, a többiek érdekében erőfeszítéset tevő karaktert erősíti. McMurphy „többletet” teremt, Formannál a figura túlnő a regény McMurphyjén. Az elmegyógyintézet világában '75-ben leképződik Csehszlovákia, ahol egy McMurphy típusú karaktert kíván a helyzet. Félreviszi ily módon Forman a Kesey-szöveget? Erősza-kot tesz rajta? Igen, de a sajátos tűzpiros ecsetkezelése téveszt totálisan célt, ahogy ezt majd látni fogjuk.

Keseynél Bromden nem elsősorban kultuszt épít McMurphyről mesélve, mert az elbeszélése nem erre fut ki. Elbeszélése centrálisan a McMurphy-ről szóló legendát szövi ugyan, de ez csupán az ő elbeszélésének a felszíni rétege. Mindközben az egymásba fonódó metanarrációk/metalepszisek megteremtik az elbeszél cselekmények és az önmaga közötti kapcsolatot, kontinuitást.³⁴ Bromden ösztönösen érzi, hogy a cselekmény elbeszélése az elbeszél cselekménynek a véghezvivőjével egy szintre helyezi az elbeszélőt. Ezekon túlmenően minden elbeszélés, amely cselekvést vagy a cselekvések egész sorát mondja el, egyben horizontot indukál – Ricoeur szerint: erkölcsi képzeletet az elbeszélői képzeletből. Ez az erkölcsi képzelet a fikció kifejlődésével, az elbeszél események kibontásával együtt teremtődik, konstituálódik. Az így létrehozott erkölcsi képzelet az, amely képes azonosulni, helyeselni vagy tiltakozni az elbeszélés alanyának a cselekedetei fölött. Éppen azért fontos ez a fajta erkölcsi képzelet, mert az elmesélt történetek alapmotívuma mindig valamilyen cselekvés. Bromdent ezért is készíti mindaz, amit mesél – és itt most teljességgel indifferens az, hogy voltaképpen kiről is mesél – önreflexióra. Mert ez az erkölcsi képzelet – ami itt még nem több mint gondolat – mintegy „kiprovokálja”, előhívja saját mintáit, hasonló helyzetekre adott válaszait mindazzal, amit ő tehet/tehetne. Bromden számára egy sajátos, teljességgel önmagáról elmesélt történet az, amelyet másról, azaz McMurphy-ről elbeszél.

Ebben a sajátos elbeszélésfolyamban – ami egyben önkontinuitást is teremt Bromden számára –, újra és újra felbukkan, mintegy a feladat nehézségét kifejezően, a „mozdíthatatlan” műszertábla.

A megmozdíthatatlan, megoldhatatlan feladat. Egy metafora. Egy öntükröző elbeszélés, egy mise en abyme. Az elme-gyógyintézetéről, mint nagy, megmozdíthatatlan élet-lét helyzetről szóló „keret” narrációban benne rejtőzik egy terjedelmes, több „felvonásos” narráció arról a mázsás, odaépített, mozdíthatatlanságról, ami provokatívan meredezik a fürdő közepén.

McMurphy, ha már az első szavazás a Nagyvilág-baseballmeccsekről sikertelenségbe fulladt, szeretné a meccset az elme-gyógyintézetben kívül egy csehóban megnézni. Ehhez azonban ki kell „szabadulni”. „Azért, mert már azt gondoltam, meg is mutatod, hogy kell innét kitörni, olyan nagy hanggal vagy. [...] – Azt hiszem, ha nagyon a fejembe venném, a dróthálót ki is ütném egy székkel itt az ablakon... [...] De várjatok csak, nézzetek oda, amin Billy ül, az meg is felelne. Ez a műszertábla a fogantyúkkal meg a tárcsákkal, ez kemény is, meg súlyra is elég nehéznek látszik.”³⁵ Formannál maga McMurphy támaszkodik a műszertáblának, ezzel is fokozva a dramaturgiai hatást. „–Azt akarjátok velem megetetni, palimadárkák, hogy én ezt a kis szaros bigyót nem bírom fölemelni?”³⁶ A kísérlet egyben a Főnéni Üzemét zsebre vágó kísérlet kicsinyítőtükre. A „McMurphy-jelenség „dióhéjban”. McMurphy teljesen tisztában van azzal, hogy a lehetetlent feszegeti, amikor egymaga nekiesik a megemelésének, de azért képes fogadásokat kötni a sikerre. „Nem is tudom, mit akarhat. Akármilyen nagydarab, akármekkora erő van benne, azért, hogy ezt a műszertáblát megmozdítsa, azért még hármat kellene neki hívni, ugyanilyet. Tudja is. Csak rá kell nézni és láthatja, hogy még megbillenteni se tudja, nem megemelni. Ahhoz óriás kellene, hogy onnét föl is emelje.”³⁷ Más is tudja ezt és azt is, hogy ez egyben egy kicsinyített mása a „feladatnak”, a Miss Ratched-del való küzdelemnek. „Egész teste belerendül az erőfeszítésbe, hogy olyasmit emel, amivel nem bír, s maga is tudja – amiről mindenki tudja, hogy föl nem emelheti. De egy pillanatig, amíg a cement repedését halljuk, azt hisszük, mégis, úristen, ez képes, és fölemeli.”³⁸ Nem sikerült, hacsaknem a véres tényér nem számít annak. „Azzal együtt megpróbáltam – mondja. – Annyi azért kitellett tőlem, a büdös úristenit, hogy megpróbáltam, nem igaz? Azzal kimegy, és

otthagyja a földön az elmaszatolt cédulákat, szedje föl, válogassa szét, aki akarja.”³⁹ Ennek a műszertábla emelésnek a maga metaforikusságát, öntükröző jellegét csak erősíti, amikor McMurphy Bromdennel akarja ezt a műszertáblát megemeltetni. A Főnök „kicsinek” érzi magát: „Főnököm – mondja és végigmér – amikor még a régi formádban voltál, két méter fölött nem tudom mennyivel, és a súlyod is megvolt hozzá, akkor meg bírtad volna emelni azt a műszertáblát a zuhanyzóban? Ez már nekem is eszembe jutott. Nem lehet sokkal nehezebb, mint az olajoshordók, amiket a katonáéknál kellett emelni. Mondtam erre neki, hogy tán valamikor bírtam volna. – És ha megint megnőnél, akkor megint megbírnád emelni? Mondtam, hogy aszem, meg.”⁴⁰

Egy másik „felvonásban” Bromden felhívja a feladatához – erősítve, tovább építve így a műszertábla vs. önmagunk legyőzésének, a ki/felszabadulásnak, szabadításának az elbeszélését. „Tudod, mit mondd neked? Azt mondom, meg kéne próbálni megbillenteni neked ezt a műszertáblát. Hadd lássuk, hova fejlődöttél. Ráztam a fejem, és mondtam őneki, hogy én nem. Előhozta a megállapodásunkat, hogy megpróbálom, ha látni akarja, mire jutottam az ő erőfejlesztési módszerével. Nem találtam kifogást, odaálltam a műszertáblához, ha másért nem, hogy megmutassam, mennyire nem megy. [...] Most szépen... most add bele a gázt! Hórukk! Most szépen eriszd vissza. [...] Most inkább állítsd vissza, ahogy volt, pajtás, hogy ne lássa senki. Még egyelőre nem tudatjuk a világgal, mennyit meg bírsz emelni.”⁴¹ A narráció az önmagunkra rálátás, az önmagunk határainak, lehetőségeinek az észlelését/érzékelését is magában hordja. Innen a mise en abyme-nek az a szédülete, amit már korábban Claud – Edmund Magny kapcsán említettünk.

Bromden a narrálás folyamán fölismerete McMurphy érdemeit és fogyatékait is, és ezáltal fölismerete önmagára vonatkoztatottan a saját, tudatosan elnyomott benső világának erejét, azaz a cselekvésnek és az elbeszélésnek egymásból következését.⁴² A Serteperte Főnök, miközben megfigyelt és elmesélt, önmagát is bevonta az értékelésbe úgy, hogy a mű döntő hányadában semmi mást nem tett, mint megfigyelt, ezáltal tapasztalatot cserélt, ahogy Walter Benjamin az elbeszélőről írott esszéjében megjegyzi.⁴³ Az effajta

tapasztalatcsere a benjamin értelemben szinte fölpiszkálja az embert, és már önmagában véve is elhatározásra készíti az ítéletalkotással.

A narráció mindig valami egészről – MacIntyre-ról: „az élet elbeszéltségéről” beszél⁴⁴ –, még akkor is, ha a legkisebb, legjelentéktelenebb mozzanatot mondja el. Bromden pár hónapnyit mesél az elmegógyintézet történetéből, mégis az elbeszélésének a narráló jellegéből adódik az, hogy az elbeszélésének épp úgy van jelenidejűsége, mint múlt idejűsége. Az elbeszélés által elmondott, az „élet elbeszéltségének” nevezett élet-történet azonos azzal, amit Bromden akkor is megélt volna, ha nem érkezik a büntető gazdaságból a bolondok közé McMurphy. Ricoeur szavaival: „a múlt időben elmesélt dolgok közt tervek, elvárások, jövőbeli elképzelések vannak, amelyek a főszereplőket mulandó jövőjük felé irányítják. [...] Más szóval az elbeszélés a gondot is elmeséli. Bizonyos értelemben csak a gondot meséli el. Ezért nem képtelenség „az élet elbeszéltségéről” beszélni azoknak az elbeszéléseknek a jegyében, amelyek megtanítanak arra, hogy elbeszélő módon (narratíve) fejezzük ki a visszatekintést és az előretekintést. Az eddigi fejtegetésből az következik, hogy irodalmi elbeszélések és élettörténetek nem hogy kizárnák, hanem éppen kiegészítik egymást, szembenállásuk ellenére vagy éppen annak segítségével. E dialektika arra emlékeztet bennünket, hogy az elbeszélés már azelőtt része az életnek, mielőtt az életből az írásba száműzetnék; majd visszatér az életbe az elsajátítás sokféle módja szerint és az ímént említett legyőzhetetlen feszültségek árán.”⁴⁵ Mert az élettörténet elmesélése fölismereti az elmesélt cselekvésekben ott rejlő tragikust, az eleosznak és phobosznak a magába rántó mélységét.

A lobotómiáról „visszajött” McMurphy azzal, ahogyan/amiként ismét jelen lesz az osztályon,⁴⁶ elhatározást provokál. Kesey szövege teret enged az „ismerkedésnek”, mintegy időt hagyva a konzekvenciák levonásának. „Egy pillanat hallgatás volt, aztán Scanlon kiköpött a padlóra. – Ugyan! A vén kurva most meg ezt akarja megetetni velünk! Ez nem is ő. – Egyáltalán nem – tette hozzá Martini. – Hülyének néz ez minket? – Azzal együtt nem rosszul utánozták le – folytatta Martini. Lépett az ágy fejéhez, és mutogatta,

amit mondott. – Itt e. A törött orrát is rá tették, ezt a fura heget is itt. Még a farkó is rajta van. – Rajta hát – dörmögte Scanlon –, de azzal együtt! [...] Jól megmondta Scanlon, hogy cirkuszukhoz hasbeszélő bábút csináltak maguknak.”⁴⁷ Aki azonban az eddigi eseményeket még önmagának sem „narrálta”, az természetesen döntésképtelen, és ebből adódóan cselekvésképtelen is marad. „Figyeltem, úgy sétálnak el arrafele, mintha a képeslapállványhoz vagy az ivókúthoz mennének, csak hogy egy óvatlan pillantást vehessenek rája.”⁴⁸

Bromden nem azt a McMurphyt látja, akit a Hevenyek, Idültek láttak. Nem is annak a McMurphynek a hiányát, aki egyenlő a „McMurphy-izmussal”.

Az indián, hogy végére ért a McMurphy történet elmondásának – azáltal a cselekvés narrátorából a cselekvés alanyává, cselekvővé vált. „És ahogy figyelgettem, próbáltam elgondolni, mit is tenne mostan.”⁴⁹ Bromden a saját magában átváltozott McMurphyt látja. Bromden viszont egyben látja narrálásának eredményeképp mindazt, ami van/lehet. „Egy az biztos, gondoltam magamban, nem hagyán, az nem létezik, hogy egy ilyen rakást itt felejtessenek a Nappaliba, a nevével rajta, és aztán, hogy a Főnéni még húsz-harminc évig ővele példálózzon, mi jár annak, akinek nem tetszik a rendszer. Ebbe az egybe biztos voltam.”⁵⁰ A gadameri átváltozás, az igazi létbe változás ez, amelyben megmutatkozik mindaz, ami rejtvé van/volt.⁵¹ Az öntükröző elbeszélések/metalepszisek nyomán – ahogy már idéztem korábban a Genette által osztott hipotézist: „hogy talán az elbeszélővel és a szövegbeli hallgatóval együtt az elbeszélésen kívüli dolgok, vagyis ön és én is, valamilyen elbeszélés részei vagyunk.” Tudatosodik/feltárul számára így az, ami tudott/megfogalmazott volt számára idáig is. Most az öntükröző elbeszélésmódban elnyerte a maga önreflexivitását. Ebben tudatosodásban/feltárukozásban az önnön létének/lehetőségének a mélysége nyílik meg a maga leplezetlenségében.

A *Száll a kakukk* utolsó jelenete/oldalai ennek a „kötélhídről látható mélységnek” a tudatosítása, mintegy a „begyakorlása”. Serteperte Főnök mind McMurphy meggyilkolását,⁵² mind az ablakháló kitörését⁵³ a narrációnak, a mélységet elemi erővel mélységként megmutató hatására tette.

Formannál e két erőt/tettet, azoknak egymásutániságát/egymásból következését Jack Nietzsche zenéje⁵⁴ olvasztja egybe. A föltépődő műszertábla alól feltörő víz, Bromden lassú, céltudatos cipekedése, majd lendítése és az ablakhálót kiszakító műszertábla eldobása mind olyan erővel láttatott/megkomponált egység, melyben ezek az erők – amelyek Bromdent működtetik – teljesen szétválaszthatatlanok.

Mert Formannál csak Bromden látja a lobotómiairól visszatolt McMurphyt és ez a fajta „tűzpiros ecsetű” narráció az, ami ismét nem a Kesey-szöveghez „hű”. Ebben az esetben mégis szövegebb a szöveg-nél. A Főnöknek a szövegben utópikusnak, függeléknak érezhető tettét Forman teszi szerves részévé a regénynek. A regény felől kibetűzött film jutatta el a regényt a regény narrációjának értelméhez. A Bromden „narratív kamerájával” látható mélységet Forman optikája avatja magával rántóvá.

Mert nem a kifelé szabadulás lendülete/sikere a döntő, hanem Bromdennek az „önmaga alól” való „ki/fölszabadulása”. Az az elhatározás, amelyet a „McMurphy story” mintegy előhívott belőle, az igazán meghatározó. A narrálás „kötélhídján” annak látta a körülményeket – mondhatni, hogy a maguk mélységében – amik, ezáltal önmagát is megértette, és ezért nem tudott nem reagálni a szituációra.

Arisztotelésznél az elhatározásnak, a prohairesisnek, a cselekedni képes döntésnek a megformálásában kitüntetett szerep jut.⁵⁵ Egy effajta döntés okosságát, phronesziszt kíván.

Gadamer számára Heideggernek a *Nikomachoszi Etika IV. könyvéről* tartott 1923-as Freiburgi előadásából lett bizonyossággá, hogy az arisztotelészi NE-ban az okosság [phroneszisz] egyfajta cselekvő lelki alkotás.⁵⁶ A phroneszisz mindig egy elhatározás mentén lesz nyilvánvaló, hisz nem egyszerűen az előre felmondható erkölcsi normáknak egy az egybeni, gyakorlatba való átültetéséről van szó.⁵⁷ Heidegger azt írja a phroneszisz és prohairesis [elhatározás] egymáshoz való viszonyáról: „A *phroneszisz* eszerint nem magától értetődő, hanem *feladat*, melyet egy *prohairesis*-ben *kell megragadnunk*. A *phroneszisz*-ben kitüntetett értelemben mutatkozik meg az *a-letheuein* értelme, vagyis valaminek a felfedése, ami elrej-

tett volt.”⁵⁸ Ezért nevezte Heidegger Arisztotelész nyomán a phronesziszt epitaktikusnak, azaz olyannak, ami szinte kényszeríti az embert a helyes döntésből következő lépésre, s mint ilyen egybefogja, nem enged számára kitérést az elől, ami éppen önmaga.

Bromden „szabaduló akciójában” tehát nem az az érdekes, hogy elmegy vagy marad. Még az sem, amit meg kíván lépni/cselekedni és hogy ahhoz milyen módot/eszközt választ. Továbbá – ahogy erre Gadamer Arisztotelész hermeneutikái aktualitása kapcsán rávilágít: „annak a helyzete, aki a jogot „alkalmazza”, egészen másféle. [...] Amikor enged a törvényből, nem lemondásokkal él, hanem ellenkezőleg: a jobb jogot találja meg. Arisztotelész az epieikeia, a „méltányosság” elemzése során a leghatározottabban hangot ad ennek: az epieikeia a törvény helyesbítése. Arisztotelész kimutatja, hogy minden törvény szükségképp feszültségben áll a cselekvés konkrétójával, amennyiben ugyanis általános, és ezért a gyakorlati valóságot a maga teljes konkrétójában nem képes magába foglalni.”⁵⁹ Tehát azt sem előre vivő firtatni a Főnök megoldási sémáját látva, hogy ez az elhatározása jó, igaz vagy erkölcsstelen.

Egyedül Bromden elhatározásának van a narráció szempontjából kulcsfontossága. Az „elhatározásra képessé válását” pedig az elbeszélte eseményekben/az elbeszélte események által az önmagára ismerés hívta életre. A narráció az, ami hozzásegít az „annak látás, ami” és az így van ez felismeréséhez. Kontinuitást teremt az elé táruló tragikus eleosz-phobosz mélység és az indián Főnök között.

A mélység minden létfeladat velejárója. A megoldásra/reagálásra váró helyzetek sokasága, mintegy egymásba kapcsolódva teremt meg ezt a szakadékot/mélységet. Olyat, amelynek a valódi feladat jellegét/ mélységét képtelenség távolról felmérni. A kötélhíd – ami a narráció által épül –, a mélység fölött feszülve magát a mélységet „szólítja” meg. Pont ebben van a pótolhatatlan szerepe, hogy a megával rántó mélységet teljes valójában mutatja. Megismerteti velünk és részesévé avat ennek a mélységnek.

A lényegi mozzanat tehát itt van: a kötélhíd azáltal, hogy a mélység részesévé tesz, megtanítja belakni nekünk a mélységet. A belakott létmélységek teszik csak lehetővé a „valamit kezdünk/kezde-

nünk kell” vele elhatározását. (Tehát az, hogy a kötélhídon átmegyünk a szakadék mélye fölött, csupán járulékos elem, amelyet az előbb említettek nélkül képtelenek lennének megtenni.) Mert a kötélhíd: a mélységet mélységként láttatja. Az eleosz/phobosz mélysége azonos a saját magunkban lévő mélységgel. A kötélhíd egygyé tesz ezzel a mélységgel, és ezzel az összekapcsolással megmozgatja mindazt, ami fölépíti az elhatározásunkat. Ez a folyamat maga a katarzis. A katarzis a benünk lévő mélyégnék és a létezés mélységének az azonossága, amelynek az azonosságából az elhatározás születik.

Ebben a katarzis-olvasatban semmi esetre sem az játssza a döntő szerepet, hogy a társadalomban milyen a jóról az

előre kodifikált erkölcsi normánk. „A jó definiálhatatlan, a jó annak nem szűnő kényszere, hogy ami előttünk áll a maga evidens mivoltában, helyes/tanácsos/igaz lépésre sarkalljon minket, nem kitérve magunk és mások elől, azaz tudjuk választani azt, ami helyes. A tudás és az erkölcsi választás nem az adott esetben elősorolható kijelentések igazságában áll, hanem abban, hogy éppen azt választjuk a maga végső konkrétságában, ami akkor és ott helyes, ezt semmiféle előzetes tudás nem fedi le, ám az emberi lét lehetősége, hogy képes választani azt, ami helyes.”⁶⁰ Sőt, az efféle betagozódás az, amely lehetetlenné teszi ezt a katarzis-olvasatot.

Csatádi Gábor

■ JEGYZETEK

1. A tanulmányban a katarzis fogalma nem feltétlenül esik egybe az Arisztotelész *Poétikájában* definiált klasszikus meghatározással. Sőt e tanulmányban pont arra teszek kísérletet, hogy az arisztotelészi tragédiaelfogás, melyből aztán fölépült a katarzis klasszikus meghatározása, miként gondolható tovább, ha a narratológia és hermeneutika megközelítéseit használom. A tragédia kiváltotta *eleosz* [siralom] és *phobosz* [félelem, szomorúság], mint affektusok, hatások a nézőben meghasonlást váltanak ki, de ugyanakkor önmagával való kontinuitását is elmélyítik. Vö. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. (Ford. Bonyhai Gábor) Osiris, Bp., 2003. 161–163.
2. Paul Ricoeur: *Le soi et l'identité narrative*. In: *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990. 191.
3. Arisztotelész: *Poétika*. (Ford. Sarkady Imre) Kossuth, Bp., 1994. 71.
4. Amíg Arisztotelész a narrációelméletet a mimetikus hagyományban alapozta meg, addig Platón az elbeszélést nyelvi tevékenységnek tekintette. Szerinte létezik egy egyszerű vagy tiszta elbeszélés [haple diegesis], melyben „maga a költő beszél, és meg sem kísérli képzeletünket abba az irányba terelni, mint-ha másvalaki beszélné, mint ő.” Platón: *Allam* 393a, In: *Platón összes művei. II.* Európa, Bp., 1984. 166. A diegázis kifejezést 1953-ban Etienne Sourian használja újra egy szerkesztői előszóban. Etienne Sourian: *Előszó*. In: Etienne Sourian (szerk.): *L'universes filmique*. Flammarion, Paris, 1953. 7.
5. David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. (Ford. Pócsik Andrea) Magyar Filmintézet, Bp., 1996. 16.
6. „Az elbeszélés szereplőjeként értett személy nem saját tapasztalatainak különálló entitása. Épp ellenkezőleg: osztozik az elmesélt történetnek a megfelelő dinamikus azonosság rendjében. Az elbeszélés, az elmesélt történet azonosságát építve építi a szereplő azonosságát, s ez utóbbit nevezhetjük elbeszélő azonosságnak [identitá narrative]. A történet azonossága alkotja a szereplő azonosságát.” Ricoeur: i.m. 176.
7. Gadamer: i.m. 145.
8. Gérard Genette: *Az elbeszélő diskurzusa*. (Ford. Seppegy Boldizsár) In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Jelenkor-JPTE, Pécs, 1996.
9. „Az elbeszélő aktustól függ a diskurzus létrejötte [...] az általa »közvetített« cselekvések létrejöttének fikciója is.” Genette: i.m. 62.
10. Gérard Genette: *Figures III*. Seuil, Paris, 1977. 245. Az első a tulajdonképpeni diskurzus, második maga a történet szintje.
11. Vö. Dorrit Cohn: *Métalepse et mise an abyme*. In: John Pier, Jean-Marie Schaeffer (ed.): *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*. EHESS, Paris, 2005. 122. Ez a különbségtétel megfelel annak, amelyet Debra Melina tesz „outward metalepsis” és „inward metalepsis” között Beckett kapcsán. Ehhez: Debra Melina: *Breaking the Frame: Metalepsis and Construction of the Subject*. Ohio UP, Columbus, 2002. 46–50.
12. „A könyvben hangsúlyosabb az egyén és az intézmény közötti konfliktus, mint a filmben. [...] Többször elolvastam a könyvet, mielőtt felkerestem volna a kaliforniai producereket, sőt egy forgatókönyvet is készítettem. Tudtam, mit vágnék ki, mit hagynék benne, hol adnék hozzá, hol vennék el belőle. Azt is eldöntöttem, hogy nem az indián szemével láttatnám az eseményeket. Az egyes szám első személyű narráció ugyanis szerintem jobban működik az irodalomban, mint a filmben. Az irodalom absztrakt tudomány, ahol minden mondattal egy új világot hozhatunk létre. A szófolyam gyönyörűen ábrázolja a gondolatok áramlását. A film ezzel ellentétben kívülről tekint a világra, sokkal objektívabb nézőpontból. A képek konkrétak, a filmes csakis a képek segítségével ábrázolhatja a lelki folyamatokat.” Milos Forman: i.m. 254.
13. „Ahogy az lenni szokott, a legkönnyebbnek tűnő feladat bizonyult a legnehezebbnek: megtalálni a tökéletes Főnököt. Kesey óriásként ábrázolta, én is egy robusztus alkatú színészt kerestem, hogy a végén, amikor az indián összezsugorodott lelke ismét kitölti a hatalmas testet, a dráma fizikailag is megjelenjen a vásznon.” Forman: i.m. 262.

14. Mieke Bal: *Narratology. Introduction to The Theory of Narrative*. (Trans. Christine van Boheemen) University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London, 1999. 142–161.
15. Vö: Ken Kesey: *Száll a kakukk fészkére*. (Ford. Bartos Tibor) Európa, Bp., 2009. 15.
16. Kesey: i.m. 241.
17. „ha lehetséges, hogy egy képzelet alkotta mű szereplői olvasók, illetve nézők, akkor az is lehetséges, hogy mi olvasók, illetve nézők merő fikciók vagyunk.” Jorge Luis Borges: *A Don Quijote apró csodái*. (Ford. Scholz László) In: *Borges Válogatott művei II* Európa, Bp., 1999. 234. Borges ezt a megálapítást az öntüköröző elbeszélések kapcsán teszi.
18. Genette: *Figures*. 245. De a metalepszis és a öntüköröző elbeszélés azonosítása nem Genette sajátja, hanem mára már közhelyszerűvé lett.
19. Vö. Ricoeur: i.m. 197–198.
20. A beágyazott narráció a beágyazásnak egy speciális esete (Beágyazás= az elbeszélő elmesél egy történetet, és ez az elmesélt történet így az elbeszélés, narráció tárgya lesz, azaz az elbeszélő az elmondásával/elmesélésével, mintegy beágyazza azt, amiről mesél.): „a narrátor ugyanaz marad, de a fokalizáló változik (NSZ–NF), ekkor a teljes narratív szituáció NSZ—N1F1 [F2], amikor is azt látjuk, hogy az első fokalizáló, aki külső a történethez képest, átruházza a fokalizációt egy diegetikus szereplőre.” Mieke Bal: *Notes on Narrative Embedding*. *Poetics Today* 1981. 2. sz. 247.
21. Vö. Kesey: i.m. 167.
22. „Például ragaszkodtam ahhoz, hogy a csoportterápiás jelenteknél két kamerával dolgozzunk. Az egyik a színész arcára közelített, a másik a többieket vette. A beszélő tudta, hogy nem csak őt veszi a kamera, ezért nem becsülte túl saját szerepét, a többiek pedig sosem tudhatták, mikor közelít rájuk a másik kamera, ezért nem ereszthettek le, állandóan reagálniuk kellett a beszélőre. Eléggé félttem a statikus, ülős jelentektől, a második kamera segített életet lehelni ezekbe.” Forman: i.m. 267–268.
23. Gadamer: i.m. 138.
24. Kesey: i.m. 172–173.
25. Uo. 177–178.
26. Uo. 173.
27. Uo. 173–176.
28. Cl.-E. Magny: *Histoire du roman français depuis 1918*. Seuil, Paris, 1950. 277.
29. Kesey: i.m. 171.
30. Uo. 176.
31. Forman egy, a *Száll a kakukkhöz* készített werkfilm interjújában fogalmazta ezt meg. Megtalálható a film dupla lemezes DVD változatán, ami a harmincöt éves jubileumra jelent meg. Forgalmazza: warnervideo.com
32. Kesey: i.m. 190–191.
33. Uo. 307.
34. Vö. Ricoeur: i.m. 180.
35. Kesey: i.m. 150–151.
36. Uo. 152.
37. Uo. 153.
38. Uo. 154.
39. Uo.
40. Uo. 257–258.
41. Uo. 308.
42. „Hányadán állunk hát az elbeszéléselemélet (théorie narrative) és az erkölcselmélet (théorie éthique) kapcsolataival? Vagy fentebb javasolt kifejezéseinkkel élve: hogyan vonzza az önmegértés elbeszélői összetevője (composante narrative) kiegészítésként azokat az erkölcsi meghatározottságokat, amelyek a cselekvést morálisan a cselekvő alanynak (agent) tulajdonítják.” Ricoeur: i.m. 193.
43. Walter Benjamin: *Der Erzähler; Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows*. In: *Illuminationen*. Suhrkamp Frankfurt, 1979.
44. Ricoeur az idézett tanulmányában „az élet elbeszélte egysége”-t (unité narrative d’une vie) MacIntyre kapcsán veti fel (398.) Vö.: Alasdair MacIntyre: *After Virtue, a Study in Moral Theory*. University of Notre Dame, 1981.
45. Ricoeur: i.m. 192–193.
46. Kesey: i.m. 370–371.
47. Uo.
48. Uo.
49. Kesey: i.m. 371.
50. Uo.
51. Vö. Gadamer: i.m. 144.
52. Kesey: i.m. 371–372.
53. Uo. 373.
54. „Mialatt beszélgettünk, az idős férfi [Jack Nietzsche] kinyitotta a bőröndöt és különböző méretű, vastagságú és súlyú üvegeket kezdett kipakolni. Szétrakta őket az asztalon. – Illetve mégiscsak szükségünk lesz valamire. Milos – mondta hirtelen Nietzsche. – Egy kis vízre. Bevittünk egy vödör vizet, az öreg pedig akkurátusan öntögetni kezdte az üvegekbe, ügyelve a mennyiségre. Aztán letörölte az asztalt és zenélni kezdett. Ujjaival dörzsölgette az üvegek száját, furcsa, melankolikus hangokat csiholva. A hideg futkározott a hátamon a gyönyörűségtől. Jack később hozzátett még néhány hagyományosabb részt, némi fűrészrezegetéssel és egyéb azonosíthatatlan hangszerrel megspékelve, ám a filmzene nagy részét azon a délelőttön vette fel az öreggel és bőröndben lakó zenekarával.” Forman: i.m. 273.

55. „De nem tarthatjuk az elhatározást véleménynek sem. A vélemény ugyanis mindenre vonatkozhatik [...] a vélemények közt a szerint szoktunk különbséget tenni, hogy tévesek-e vagy helyesek, nem pedig aszerint, hogy rosszak-e vagy jók, az elhatározás viszont inkább ez utóbbi szempont szerint minősül. [...] Mert hogy jó vagy rossz dolgokra határozzuk-e el magunkat, az meghatározza azt, hogy miféle emberek vagyunk, de hogy miképpen vélekedünk, azt nem.” (1111b–1112a) Arisztotelesz: *Nikomakhoszi etika*. Európa, Bp. 1987. 57–59. 1111b skk.
56. Vö. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, VI. kiad., H.-G. Gadamer (ford. és kísérő szöveggel ellátta), Klostermann Verlag, Frankfurt, 1998.
57. Gadamer: i. m. 349.
58. Martin Heidegger: *Platon – Sophistes* (1924–25). I. Schüßler (kiad.) G. A. Bd 19., Klostermann, Frankfurt, 1992. 52.
59. Gadamer: i.m. 355.p.
60. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, VI. kiad., H.-G. Gadamer i.m., idézve a fordításhoz írt előszóból.

