BALOGH ALEXANDRA

Az erőszak analízisei

Anthony Burgess: Gépnarancs

Bevezetés

A 60-as évek újfajta szabadságot és felelősséget hozott Nagy-Britanniának. Kialakult a fogyasztói társadalom, melynek gyökerei az Amerikai Egyesült Államokhoz kötődnek. A háború utáni technológiai fejlődés befolyásolta az emberek mindennapi életét. Az új technikai előrelépés következtében a fogyasztási cikkek olcsóbbá váltak, és megindult a nagymértékű felhalmozás. Megnőtt a különböző fagyasztott és dehidratált ételek fogyasztása, megjelentek a háztartásokban a televízió- és rádiókészülékek, a gyógyszerek és a különféle hormonális készítmények (ezért is nevezték többek között a 60-as éveket a gyógyszerek korszakának).

Az amerikai fogyasztói kultúra eszméje leginkább az ifjúságra volt nagy hatással, különböző reklámokkal manipulálta őket. A kor fiataljaira még nagy hatást gyakorolt a „Dühös Fiatalok" mozgalma is, az általuk hirdetett szabad elme pedig nagy befolyással bírt rájuk. A társadalom középpontjában a fiatalok álltak, az ő életérzésük vált meghatározóvá ebben az időben. Az új ifjúságközpontú társadalom hamarosan megteremtette a populáris kultúrát. A tinédzserek által kialakított szubkultúrák a közösséggel való azonosulást és a csoportidentitást erősítették. A zene, amelyet hallgattak, a nyelv, amelyet használtak és az öltözet, amelyet viseltek, mind-mind meghatározta és összekötötte a csoport tagjait. A jóléti társadalom azonban unalmassá vált, és a fiatalok lázadásához vezetett.

A fogyasztói társadalomnak és eszméjének negatív következményei is voltak, például az áruházak és a gyárak elterjedése a környezet fokozatos pusztításához vezetett. A kritikusok pedig az erkölcsi értékeket hiányolták az új ideológiákból. Szerintük a fogyasztói társadalom eszméi annyira lefoglalták az embereket, hogy a léttel kapcsolatos kérdésekkel már nem is foglalkoztak.[1] Az emberek sokkal szabadabb életvitelt folytattak, előtérbe került a nemiség, a kábítószer-használat és az alkoholfogyasztás.

1 Vö. R. MIKULAKOVÁ, *The Picture of an Anti-hero in A Clockwork Orange*, Bachelor Thesis, Masaryk University Faculty of Education, Brno, 2009, 6–8.

Anthony Burgess és zenei munkássága

Anthony Burgesst elsősorban regényíróként és irodalmárként ismerheti az olvasóközönség. Zeneszerzői munkássága háttérbe szorult,

pedig a zene végigkísérte az életét. Édesanyja, akit személyesen az író nem ismert, híres énekes és táncos volt, édesapja zongorázott. A zenei szépség felismerésének pillanata Claude Debussy *L'Aprés-midi d'un Faune*-ját hallgatva tört rá.[2] Úgy hitte, a zene a művészet egy „tisztább" formája.[3] A művészet számára magasrendű emberi tevékenység volt.[4]

Életében 175 zenei művet komponált, melyek között szimfóniák, concertók, opera, balett, kamarazene és rengeteg dal is található. Hangzásvilágát a klasszikus, a jazz és a populáris zenéből meríti. Alapja a barokk tonális stílusban gyökerezik, és átível a romantika, illetve a múlt század eleji francia impresszionizmus stílusán. Irodalmi és zenei érdeklődése szorosan összekapcsolódik. Számos szerzeményét irodalmi témák ihlették. Ilyen a *Blooms of Dublin* kétfelvonásos musicalje, melynek egyik írói példaképe, James Joyce *Ulysses* című műve szolgált alapul, továbbá megemlítendő Goethe *Faust*jának hatása a *Doktor Faustus* című egyfelvonásos operájánál, és – a teljesség igénye nélkül – számos világirodalmi költemény megzenésítése is. Formailag gondosan követte a nagymesterek szerkesztését, a hangzást illetően néha eltávolodott a tonalitástól, de az alaphangnemhez mindig hű maradt. Így nem meglepő, hogy olykor erőteljes, disszonáns akkordok hangzanak fel nála.

Regényeiben a zeneiség többféle módon kerül elő: tematikusan, strukturálisan, valamint hasonlatok formájában. Tematikus szempontból a *Gépnarancs* című regényében a leghangsúlyosabb. Ebben a műben a zenének nem aláfestő szerepe van, nem „háttérzene", hanem szerves része a regény nyelvezetének, stílusának, hangnemének, akárcsak a filmadaptációban.[5] A főhős a klasszikus zene megszállottja, mi több: a zene ekstázist vált ki belőle. Az alább idézett sorok is a muzsikához való vonzódásáról tanúskodnak: „A zenétől én mindig bezsongtam, Ó testvéreim, úgy éreztem, én vagyok az öregisten", „Most is bevették nyilván, hisz tudhatták, micsoda élv nekem az éji zene", „J. S. Bachot vettem elő, a Brandenburgi versenyt", „Utána a csodálatos Mozarttól hallgattam a Jupitert", „Azután kihúztam a gyönyörű Kilencediket a tasakjából, úgyhogy Ludwig van is nagój lett".[6] A zene egyben inspirációként is szolgál, hiszen egy-két Ludwig van-taktus meghallása következtében társait megkéseli.

A *Gépnarancs* egyik fő mondanivalóját, a szabad akarat dicsőítését is köthetjük Ludwig van Beethovenhez. A regényben és az adaptációban megjelenő Beethoven-mű, a *IX. szimfónia* és annak záró része, az *Örömóda* – amely Friedrich Schiller ódájából tartalmaz részleteket – párhuzamba állítható a szabadság eszméjével. Schiller ódáját eredetileg a szabadsághoz (*Freiheit)* írta, ám a cenzúra miatt a *Freiheit* szót végül *Freude*ra cserélte, így született meg az *An die Freude*.[7] Az *Örömóda*, „amely Alex számára maga a boldogság", erőszakos cselekedeteket vált ki belőle: „Páratlan boldog dallam az Örömről mint valami dicső mennyei szikra, és akkor felpattantak bennem a jó öreg tigrisek, felpattantam én is, és rávetettem magam a két kis ptyícára."[8]

2 A. Burgess, *This Man & Music*, United States: Applause Theatre & Cinema Books, 2001,11–18.

3 B. C. Biermann, *Travelling philosophy: from literature to film*. PhD thesis, Amsterdam: FGw: Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), 2006, 37.

4 Bényei Tamás, *Az ártatlan ország*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2003, 477.

5 Wiesenmayer, T., *Prelúdium és fúga B(urgess)-dúrban, avagy a zene Anthony Burgess regényeiben*, Nagyvilág, 2008/12., 1395–1397.

6 Burgess, A., *Gépnarancs*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1990, 35–36., 43–47.

7 Wiesenmayer, *I. m.*, 1398.

8 Burgess, *I. m.*, 47.

Kísérletezés és újítás

Burgess regényeiben is merész újítónak mondható. A második világháború utáni hagyományos írói tendenciát a kísérletezők szakították meg. A változás szele már 1952-ben érezhető volt, akkortájt az alábbi közlemény jelent meg egy cikkben (az angol és amerikai regényt illetően): „Az angol regénynek most leginkább arra van szüksége, hogy visszatükrözze az elmúlt tíz évben történt társadalmi változásokat."[9] Egy évvel később az angol regény újjáéledt a „Dühöngő Ifjúság" generációja által. Az új hullám regényhősei a második világháború utáni megnövekedett társadalmi mobilitást tükrözték, és az elnyomás ellen lázadtak. Ez a hullám tört utat egy sokkal modernebb regény kialakulásának. Az 1960-as évek regénye ugyan folytatta az 50-es évek individualista tendenciáját, de a teljességet nem a társadalomban, hanem az egyénen belül kereste. Tehát az 1960-as évek elején számos írónál, köztük Burgessnél is, fordulat következett be: szakítottak a hagyományos írásmóddal, és a regény megújítását szorgalmazták. Az új generáció írói kísérleteztek a formával, a nyelvvel, a beszédstílussal, a témával. Burgess nyelvi újításának nyoma szembeötlő számos művében, mégis legkiemelkedőbb a *Gépnarancs* című regényében, amely nem sokkal megjelenése után, 1971-ben Stanley Kubrick rendezésében a filmvászonra is felkerült.[10] Az író nyelvi innovációja a „Nadsat", a fiatal generációra jellemző (leginkább) angol és orosz szavakból alkotott szleng.

Beszédes nevek

A névadás szerves része az irodalmi szövegek működésének és keletkezésének, a „beszélő név" a szövegbeli alakot jellemzi, értelmezi: „Minden név viselőjének szerves tartozéka, lényegének, jellemének foglalata, melynek sajátos színe, értéke van előttünk."[11] A szöveg hatásmechanizmusában ezek a nevek az olvasót irányítják, jelezve az ábrázolt karakter minőségét, milyenségét.

A *Gépnarancs*ban az író tudatosan alkalmazza a „beszélő neveket". Így, a történet szintjén működő iróniával gyakran az egyes személyeket kicsinyíti le.[12] A következő sorokban elemzett személyek leginkább az erőszakkal és a hatalommal hozhatók kapcsolatba, ezért is kaptak szerepet ebben a fejezetben.

A Nagy Alexander név vizsgálatának a főszereplő jellemzésében van döntő jelentősége, mintegy metaforikusan értelmezve őt. Az Alexander név többletjelentést hordoz: sejteti, hogy Alex „nagy dolgokra hivatott", ezért nagy figyelmet kell fordítania az olvasónak és a nézőnek rá, másrészt az erőszakra és az irányításra való hajlama Arisztotelész tanítványával, Nagy Sándorral (vagy III. Alexandrosszal) is párhuzamba állítható. Nagy Sándor alig tizenhat éves korában vált Makedónia kormányzójává, majd Thébát lerombolva rémületben tartotta egész Görögországot.[13] Hozzá hasonlóan, Alex már tizenöt

9 Booth, F. *Amongst those left: the british experimental novel 1940-1980*, United States, Lulu.com. 2013. 49–57.

10 *Uo.*

11 Stemler Miklós, *Japán Sárszegen. Az irónia problematikája és jelentősége a Pacsirtában*, Prae, 2001/3–4., 119.

12 *Uo.*, 114–129.

13 Mathews, R. *The Clockwork Universe of Anthony Burgess*,California: Borgo Press, 1978, 36–37.

éves korában vezető tagja egy fiúbandának, amely fölött teljes hatalommal bír. Nem utolsósorban neve magába foglalja egyik legfontosabb tulajdonságát: az öntörvényűséget. Az „a-lex" szóban az „a" a görög fosztóképzőre a „lex" pedig a latin „lexis"szó tövére utal, amelynek jelentése: törvény.[14]

A nevek tudatos rájátszására számos egyéb példa sorakoztatható fel a regényből. Az ilyen beszédes nevek egyike a *Gépnarancs* írója, F. Alexander, aki súlyos testi és lelki sérüléseket szenved Alextől és bandájától. A két személy neve közötti hasonlóságra maga Alex is rámutat*:* „De volt ott két-három polcnyi könyv is, köztük a Gépnarancs egy példánya, s a hátán meg a gerincén a szerző imjája – F. Alexander. Jóságos Bóg, gondoltam, ez is Alex."[15] F. Alexander Alexben a modern kor áldozatát látja. Nem ironikus ez? Az író és felesége már akkor a kor áldozatai voltak, mielőtt ténylegesen Alex áldozataivá váltak volna.[16] Ezenfelül F. Alexander is erőszakot alkalmaz a később szabad akaratát vesztett fiún. A klasszikus zenét felhasználva, amely ekkor már öröm helyett undort vált ki belőle, az öngyilkosságba hajszolja Alexet.

Továbbá felbukkan Alex nevelőtisztjének, P. R. Deltoidnak („jó egy hülye név")[17] beszédes neve. Deltoid az állam erejének (a „deltoid" szó jelentése delta izom) jelképe, ugyanis feladata, hogy Alexet és a hozzá hasonló huligánokat megnevelje. A férfi „nevelési módszere" azonban kudarcba fullad, hiszen Alexet figyelmeztetése ellenére sem tudja megmenteni a börtöntől. Deltoid azt vallja, ő az egyetlen, aki szeretné Alexet megmenteni önmagától. Felmerül a kérdés, valóban azért szeretné-e megmenteni a fiút, hogy megvédje a börtöntől, vagy attól szeretné megmenteni, hogy önmaga lehessen? Deltoidon elhatalmasodik az állam ereje, hiszen „fekete pontot kap", ha nem sikerül Alexet megnevelnie, azaz törvénytisztelő polgárt alakítani belőle, így „jóakarata" hamisnak bizonyul. Az állam nevelési módszerei a bűnözők „átnevelésével" kapcsolatban megbuknak, ám törekvéseit nem adja fel; egy olyan módszert dolgoz ki, amely által az egyén „jóvá" tehető.

További árulkodó elnevezés „Will, az Angol" neve. A „will" angol eredetű szó, jelentése: akarat. Ironikus, hogy „Will" az, aki a társak szabad akaratát mozgósítja. Így azok demokráciát követelnek, és több pénzhez szeretnének jutni. Pénz utáni vágyukban a kapitalizmus jelei mutatkoznak meg, amelyre Alex is felfigyel: „Mi ez a hirtelen vágy a nagy zsíros kapitalizmus után?"[18] Az új rend bevezetése nemcsak demokráciát követel, hanem Alex eltávolítását is, ezért börtönbe juttatják őt.

Alex és „drúgjai" (társai) mellett a történetben hozzájuk hasonló fiúbandák is felbukkannak. Az egyik ilyen „autósfogat" Billyboy és bandája. Kedvenc elfoglaltságuk – akárcsak Alexé és csapatáé – az erőszak. A „Billy Boys" az 1930-as években felbukkanó glasgowi „gengszterbanda" volt.[19] A regénybeli Billyboy alakja ugyancsak szimbolikus, a nemi és fizikai erőszak megtestesítője.

Billyboy ábrázolása az adaptációban azonban más perspektívából láttatja, ezáltal újabb jelentőséggel tölti meg alakját. A két, egymás-

14 Burgess, *I. m.*, 192.

15 *Uo.*, 152.

16 Győri Zs., *Kubrick és a gondolkodás anti/poszthumanista képei – Deleuze-iánus olvasat –*, Doktori (PhD) Értekezés, Debreceni Egyetem BTK, 2007, 139.

17 Burgess, *I. m.*, 38.

18 *Uo.*, 21.

19 Hatfield, N., *Sectarian Violence and the Beautiful Game: The Parallel Histories of the Irish Troubles and the Old Firm*. An Honors Thesis, Indiana: Ball State University, 2011, 12.

sal rivalizáló banda összecsapásának színhelyéül a regénnyel ellentétben Kubrick egy elhagyatott színházat választott. Úgy tűnik, mintha a néző egy színdarab kellős közepébe csöppenne. A nemi erőszakra készülődő Billyboynak és társainak jelenetét Gioacchino Rossini *La grazza radla* (Tolvaj szarka) című zeneművének rövidített nyitánya kíséri. A klasszikus zene ismét az erőszak megjelenése közben csendül fel. Vajon miért éppen ez a könnyed, vidám nyitány? A dolgozat már utalt a klasszikus zene és az erőszak közti párhuzamra. A zene közbeiktatásának jelentős funkciója van: feloldja és elfátyolozza az erőszakot, hiszen az erőszakkal teli jelenetből hiányoznak a reccsenő csigolyák, a felrepedt szemöldökök, a fröcsögő vér, a halálos komolyság.

A rövid jelenet után a kamera a páholy árnyékából előlépő Alexet mutatja. A 180°-kal elforgatott beállítást a néző úgy érzékeli, mintha az eddig Alex saját optikai nézőpontjával lett volna azonos, tehát a néző és Alex perspektívája megegyezne. Így egyre tudatosul a nézőben, hogy nem részese az erőszaknak, csupán szemlélője.[20] A jelenet a burleszkkel állítható párhuzamba, a bohóctréfák és a kabaréjelenetek koreográfiájából merít. A látványra épülő komikum elemeivel él: az összetűzés során a szereplők bukfenceznek, botladoznak, repülő torta helyett székek és ablakok áldozatai. A drámai feszültséget – amennyire lehet – komikummal oldja. A nyitány elfedi, megszünteti azokat a zörejeket, amelyek felerősítették és hangsúlyozták volna a cselekedetek erőszakosságát. A zene ezt a felerősítő hatást tompítja, ezáltal szűnik meg a brutalitás. A színházi jelenet csattanója: a lány Alex erőszak iránti szomjának köszönhetően ugyan megmenekül, de a veszély ezzel nem szűnik meg, „hisz ilyet bárhol találnak eleget".[21] Az adaptációban a színpadnak kiemelt szerepe van a Ludovico-eljárás hatékonyságának Alexen való bemutatásánál is. A színház mindkét jelenetnél az erőszak színterévé válik.

A nemi erőszak megjelenésének hátterében vélhetően az író feleségén elkövetett nemi erőszak áll. Egy 1974-ben közölt interjú során ugyanis fény derült a tragédiára: „Feleségemet a háború alatt borzasztó trauma érte, amikor a Hadügyminisztérium Közlekedési hajóján dolgozott a normandiai partraszálláskor. Késő este négy amerikai dezertőr áldozatául esett, akik nemi erőszakot követtek el rajta."[22] A második világháború alatt az erőszakosság jellemző volt a katonákra. Az interjú során azt is a nyilvánosság elé tárta, hogy felesége a bűntett éjszakáján vetélt el. A kettős traumát már nem bírta feldolgozni, ezért öngyilkossághoz folyamodott.[23] A regényben további nők, lányok is megjelennek, akik a nemi erőszak áldozataivá válnak.

A Gépnarancs antihőse, Nagy Alexander

Nagy Alexander (Alex DeLarge) atipikus, eltér a szokványos hősöktől. Az antihős fogalma J. A. Cuddon szerint már a görög komédiában felbukkant mint a szatíra és az irónia tárgya. A modern antihős gyökerei a romantika korszakához nyúlnak vissza. Később, a második világháború után, a társadalmi változások hatására egy újabb fajtája jelent meg

20 Győri, *I. m.*, 132–133.

21 Burgess, *I. m.*, 18.

22 Biermann, *I. m.*, 37.

23 *Uo.*

Körgyűrűk, 1971

a társadalombírálat céljából, amely főként a „Dühös Fiatalemberek" körében mutatkozott. Alex pozitív tulajdonságokkal aligha rendelkező antihős, aki gonosztevő lévén számos erőszakos cselekedet elkövetője. Halvány párhuzam vonható közte és a „Dühös Fiatalemberek" között.[24] Nála az „én" kerül a középpontba, a társadalmi kritika csupán másodlagos szerepet kap. A felnőtt férfiként komoly dolgokért való küzdelem hiányából fakadó frusztráció érzete is összekapcsolja őket. Ezt Alex szavai is sugallják: „Azokban az időkben alig volt mi ellen harcolnunk. Úgy ment minden, akár a seggrecsók."[25]

A történet az antihős narrációján keresztül bontakozik ki. Ő vezérli mind a regényt, mind pedig a filmet egyes szám első személyű narrátorként. Egy idősebb és tapasztaltabb Alex meséli el és kommentálja a fiatal és meggondolatlan Alex történetét.A történet elemeit önéletrajzszerűen közvetíti az olvasó számára. Az elbeszélő ebben a konstrukcióban a szereplők világa fölött helyezkedik el, elhitetve magáról, hogy az általa elbeszéltekről szilárd tudással rendelkezik, emellett magát a befogadót is hasonló tudás részesévé teszi.[26]

Alex nemcsak a mesélő szerepét tölti be, hanem a cselekvőét is, aki az események kiváltója. Ily módon az olvasó részese lehet az erőszakos cselekményeknek a felnőtt Alex nézőpontján keresztül, a néző pedig kénytelen végignézni mindazokat a tetteket és eseményeket, melyeket a fiatal és kísérletező Alex követett el. A fokalizáció eme példájával élve az író együttérzésre sarkallja az olvasót, a főhős erőszakos cselekedetei ellenére is. Ezt a paradoxonszerű érzelmi

24 Mikulaková, *I. m.*, 23–24.

25 Burgess, *I. m.*, 16.

26 Stemler, *I. m.*, 115.

konfliktust, melyet az olvasóban és a nézőben kelt, többnyire azzal éri el az író, hogy Alexet olyan észlelhető narrátorként ábrázolja, aki gyakran fordul az olvasóhoz vagy a nézőhöz: „Azután kialudtak a lámpák, s helyettük két reflektorfény kúszott elő a vetítőlyukakból, és az egyik pont a ti Alázatos és Szenvedő Narrátorotokra esett."[27]

Az elbeszélő megbízhatósága ugyanakkor kétségbe vonható. Alex egy megbízhatatlan narrátor. Az általa bemutatott és analizált események igazságértéke kétségbe vonható a tárgyilagosság hiányának következtében, hiszen Alex személyes fejlődését meséli el. A múlt rekonstruálása során az emlékezet tévesnek, töredékesnek bizonyulhat.

Nagy Alexander és a karnevál[28]

A felvilágosodás a racionalizmus nevében elfojtotta a szekuláris népi ünnepek rítusait, például az ivászatot, a verekedős látványosságokat, a kihívó hangoskodásokat, az altesti humor megnyilvánulásait, és a civil parádék, a kirakodóvásárok üres kellékeivé minősítette át azokat. Amikor a XIX. század közepén megjelent a tömegsajtó, a karneváli kultúra néhány évtized alatt végképp kikopott a köztudatból. Mivel azonban a karneváli zaj a társadalomban mindig is meglévő, általános emberi igényt elégítette ki, e szükségletnek később is kielégülésre kellett találnia. A középkori karnevál alkalmas volt arra, hogy – legalább egy rövid időszakra – megszabadítsa a világot minden félelmetes és ijesztő vonásától, hogy barátságossá, vidámmá és derűssé változtassa.[29]

Győri Zsolt Alex erőszakhoz és ennek képi ábrázolásához való viszonyát a karnevál és a karnevalizáció Bahtyin-féle fogalmain keresztül vázolja fel. Az orosz irodalomkritikus jellemzésében a karnevál kizökkent idejében a mindennapokban elképzelhetetlen emberi dimenziók nyílnak meg: a féktelen tánc, a lakoma és a test blaszfémikus megjelenését eredményező szexualitás és az ünnepi nevetés, ellenállás energiákkal teli kommunikációja. Bahtyin szerint a maszkok a rend és a törvény maszkjaitól való megfosztását allegorizálják. A karnevalizáció egyben az ellenállás nyelve is lehet, melyben a társadalomnak az egyénről kialakított hamis képét és torz gondolkodását ütközteti a társadalmi kapcsolatok hivatalosságában megtagadott egyéni vágyakkal és szükségletekkel.[30] Alex és „drúgjai" is különféle maszkokat viselnek, amikor erőszakos tetteiket véghezviszik. Ezek a maszkok történelmi, politikai, illetve irodalmi alakokat ábrázolnak.

A *Gépnarancs* kifordítja az ember és a világkép egypólusú ábrázolásmódját. Alex a karneváli miliőben bontakozik ki. Az „ultraerőszakot" (ultra-violence) örömteli módon éli meg: vidám, könnyed, játékos slágert énekel, a filmadaptáció esetében Gene Kelly *Ének az esőben* (Singing in the rain) című dalát, miközben F. Alexandert és feleségét a „drúgjaival" bántalmazzák. A „Nadsat" szavak is életkedvet és könnyedséget sugallnak. Alex a kihallgatóteremben kineveti vallatóit, az anyja mélységes bánatán gúnyolódik: „Aztán a felsőbírósági tárgyalás, bírókkal meg esküdtekkel, ezek igen-igen csúnya szlóvókat gavarity-

27 BURGESS, *I. m.*, 120.

28 GYŐRI, *I. m.*, 137.

29 SZABADOS, P., *Médiakutató*. Karnevál a médiában. Lagzi Lajcsi, a sámán, 2005 ősz,37–49.

30 GYŐRI, *I. m.*,137–138.

tyoltak igen komor képpel, aztán: Bűnös, és a mami hogy buhuhú, amikor kimondták a Tizennégy Évet."[31] Nemcsak vallatóit, hanem a törvényt is kigúnyolja, hiszen az csak a magatartást látja benne, amely nem helyénvaló, amely nem tükröz alkalmazkodási vágyat. Alex nevetése, mámora és boldogsága elkülöníti őt a társadalomtól.[32]

A szleng és a karnevál kapcsolatának, hasonlóságának kérdéséről Kis Tamás ír két tanulmányában, amelyekben a szerző azt igyekszik megmutatni, hogy ez a két (nyelvinek és kulturálisnak tekintett) jelenség bizonyos tulajdonságaik alapján párhuzamba állítható. A Bahtyin által jellemzett karneválszerű ünnepségek is éppen arra szolgáltak, hogy az ember megélhesse a teljes szabadság érzését. Kis Tamás rámutat, hogy a szleng erős hasonlóságot mutat bizonyos ősi, a közösségi hierarchiát ideiglenesen megszüntető ünnepekkel, amelyeket Bahtyin terminusát kitágítva „karneválnak" nevez. Sejtése szerint „a szleng a karnevál legfontosabb tulajdonságait menti át verbális formában a hétköznapokba". Mindkét jelenség legfontosabb jellemzője a hierarchia s a nagycsoport elleni lázadás. A szleng tulajdonképpen a kiscsoport és az egyén hierarchia elleni verbális lázadás, és ebben a szerepében rendkívül közel áll a karnevál felszabadító nevetéséhez. A szleng a karneváli nevetést, és ezzel magát a karnevált menti át a hétköznapokba.[33]

31 Burgess, *I. m.*, 75.

32 Győri, *I. m.*,138.

33 Nagy, Z. K., *Adalékok a szleng és a karnevál kapcsolatához*, Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2010, 8.

34 Bényei, *I. m.*, 476.

A nyelv és az erőszak

A *Gépnarancs* legérdekesebb vonása a nyelv, amelyen keresztül Alex elbeszéli a történetét. A különös, „törzsi nyelv" szókincse főleg egyes orosz szavak az angol fonetika torzította változatából áll, és az eljáráson részt vevő Dr. Brodsky szerint a propaganda, a „szublimális penetráció", vagyis az argó, a tolvajnyelv, amelynek forrása és célja épp a másoktól való különbözőség (szabadság) hangsúlyozása. Valójában a hatalom által befolyásolt tudattalan folyamatok eredménye, amely a szabadságnak éppen az ellentétét eredményezi.

A „drúgok" által beszélt szleng rendkívül nehéz értelmezési feladat elé állítja az olvasót, s ez a munka a befogadás élményének egyik legfontosabb összetevője. Az orosz szavak hangalakja általában szándékosan csúnya, erőszakos és az abszolút nyelvi idegenség tapasztalatával szembesíti az olvasót. Ha viszont az olvasó megtanul nádszatul (a „Nadsat" orosz jelentése „tizen-"), akkor a regényvilágon belüli autoritást képviselő szereplőkkel (orvosok, rendőrök, tanárok, papok, politikusok) szemben az olvasóban és Alexben kialakul egy közös tudás: a nyelv ismerete. A nyelvi dekódolás munkája alól az olvasó nem tud kibújni.[34]

Burgess kitalált nyelvének több funkciója is van: elsősorban, hogy a regényen keresztül biztosítsa a szleng fennmaradását, így az nem válik idejétmúlttá a valódi szlenggel ellentétben, továbbá az erőszak eltávolítása az olvasótól, mivel az erőszak nem kerül közvetlenül bemutatásra. Az író szerette volna, ha az olvasó kreatívan viszonyul a nyelvhez, jobban figyel a szavak hangzására, mint jelentésére. A

szavak ezen furcsa hangzása is nagymértékben visszatükrözi a zenéhez való vonzódását, illetve alátámasztja, hogy a zeneiség szerves része a regény nyelvezetének. Ha a szleng valóban eltávolítja az olvasót az erőszaktól, maga a nyelv is „kiszakad" a regényből. Tulajdonképpen a nyelv még jobban felfokozza az erőszakot és még mélyebben bevonja az olvasót abba.[35]

Alex és bandája olyan közösséget formálnak, amely néhány jellemző tulajdonságával – mint a nyelvhasználat vagy az öltözék – eltér a társadalomtól. Ezáltal egy külön „anti társadalmi" csoportot hoznak létre, ahol a szabad akarat és az „ultraerőszak" dominál. A csoporton belül felismerik a sajátos dialektus, azaz a „Nadsat" hatalommal bíró jellegét. A szleng elkülöníti őket nyelvileg a társadalomtól és az elnyomóiktól. A fiatalok a nyelvet „fegyverként" használják a hatalom ellen, mint ahogyan F. Alexander is, aki „toll-kardjával" száll síkra a törvény ellen, amely az embert mechanikus szerkezetté degradálja.[36]A nyelv azonban nemcsak az elnyomásra szolgál, hanem közösségformáló ereje is van. A hatalom képes irányítás alatt tartani a nyelvet, a kommunikációs eszközöket, s ezen keresztül a polgárok gondolkodásmódját is befolyásolja. A nyelv már magában egy „uralkodó hatalom": a nyelv segítségével fenntartható a kulturális hegemónia.[37] Az emberek szükségképpen kommunikálnak, ezért a nyelv az egyik olyan médium, mely által az ideológiák a leghatékonyabban (és leginkább rejtve) terjeszthetők.[38]

A regény végére az olvasó meglepetés nélkül elsajátíthat egy minimális orosz szókincset. Ez bizonyítékul szolgál(hat) arra, hogy a befogadó tudattalanul milyen könnyedén elsajátíthat új nyelveket és kifejezéseket.[39]

Állam és erőszak

A regényben szereplő állam célja egy olyan társadalom kialakítása, amely nem ismeri az ellentmondást, a következetlenséget, ezért mindazt, ami ennek a potenciális lerombolója (vagy lehetne) meg kell szüntetnie. Amennyiben ez így van, akkor meg kell semmisítenie, lehetőleg úgy, hogy ez önmegsemmisítésnek tűnjön.[40] A politikai szerveződés másik legfőbb törekvése, hogy elfojtsa az egyén szabad akaratát. Ezt leginkább manipulációval éri el, amelynek hatása alatt az állampolgárok irányíthatóvá válnak. Ennek a manipulációnak az egyik legfontosabb eszköze a média.

A mindenkori hatalom a rend fenntartása és a hatékony társadalmi működés érdekében állami közbiztonsági szerveket hoz létre. A kormány által támogatott (korrupt) rendőrség bármikor erőszakhoz folyamodhat – Alex szavai is erről tanúskodnak: „A legbüszkébb arra volt ez a kormány, hogy mennyivel biztonságosabb lett az utca az utóbbi fél évben az összes békeszerető, éjszaka mászkáló ljúgyi számára, mert a rendőrség nagyobb fizetést kap, ezért sokkal keményebben bánik a fiatal huligánokkal, a perverzekkel meg a betörőkkel."[41] A regényből számos példa felhozható a rendőrök erőszakos tetteire: az Alex szobáját bérlő Joe-t, miután az jogaira hivatkozva elutasítja a rendőrök paran-

35 W. Tilton, J., *Cosmic Satire in the Contemporary Novel*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1977, 25.

36 Kohn, L., *Antilanguage and a Gentleman's Goloss: Style, Register, and Entitlement To Irony in A Clockwork Orange*, eSharp, 2008, 1–2.

37 Pazan, K., *Postcolonial Theory, Dialect, and Sociolinguistics in the Fictional Worlds of Burgess and Orwell*,Honors Research Thesis, Ohio: The Ohio State University, 2014, 8.

38 Ropoly, L., *Az internet természete*, Typotex, Budapest, 2006,190.

csát, összeverik, vagy „pusztán mókából" hurcolják áldozataikat a falu határába – ez történik Alexszel is a terápia után. Az eset iróniája, hogy a két rendőr nem más, mint korábbi ellensége, Billyboy és áruló társa, Balfék. Alex nem tudja megvédeni magát, mivel ekkor már képtelen az erőszakra, ezért áldozat válik belőle.

Disztópia

Az állam – mint manipulatív szervezet – a társadalmi káosz, a diktatúra, a szabadságjogok radikális korlátozása, az erőszak a disztópia jelenségei közé sorolhatók.A disztópia (antiutópia vagy ellenutópia) az utópia, a tökéletes társadalom ellentéte. Bár az idealizált társadalomból indul ki, nem képes létrehozni egy ilyen társadalmat. Az antiutópiában mutatkoznak meg olyan rendszerbeli hibák, melyek megdöntik az utópiákat, ezért gyakran ezek kritikájaként foghatók fel.

Az utópia görög eredetű szó. A toposz (τόπος) helyet, földet jelent, az ou (ου) pedig tagadószó, a kettőt egyesítve kapjuk a nem hely, nem föld kifejezést, mely annyit jelent, hogy 'nincs sehol, nem létező hely'. A kifejezést Morus Tamás használta először *Utópia* (a mű teljes címe: *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*) című művében. A „nem hely" egy sziget volt Morus elgondolása szerint, az ideális emberi együttélés helye. A műre alapvető befolyást gyakorolt Platón *Az Állam* című munkája. A filozófus leírja a szerinte legjobb, az ideális állam elgondolt működését, anélkül, hogy helyet adna neki, geográfiailag vagy politikailag kijelölné megvalósulási környezetét. Erre nem is volt szüksége, hiszen a fogalmi analízis mestereként nyilvánvaló volt számára, hogy az ideális államot közelítő valóságos állam létrejötte nem a helyszíntől, hanem elsősorban az eszméktől függ, amelyek alapján azt megpróbálják megvalósítani.[42]

Az utópiára jellemző az uniformizmus, az uniformizált emberek szerepeltetése. A disztópikus társadalomban is megjelenik az uniformizmus, azonban itt az elnyomás miatt alakul ki, amely ellen fellázad az egyén, vagy akár egy egész csoport. Egy utópisztikus vízióban nincsenek háborúk, bűncselekmények és a nélkülözés ismeretlen fogalom. A tudomány és a technika fejlődése lehetővé tette az emberek feljebbemelkedését és lehetőségét egy boldog életre. A disztópia azonban rámutat, hogy a technológiai fejlődés rabszolgasorsba taszította az emberiséget ahelyett, hogy felszabadította volna.[43] Az utópiában mindenki egyenlő, az egyéniség megszűnik, és egyetlen „masszává" olvad össze.

Alexet a hatalom – kényszer által – egy utópikus társadalom részesévé szeretné tenni. Az uniformizálás által „kiűzik" belőle az erőszakot. A fiú „megjavulása" után azonban már nem tartozik bele abba a társadalomba, amelybe beleerőszakolták, hiszen elveszíti egyéniségét. A történet bemutatja, hogy Alex a személyisége elveszítése következtében olyan „gépezetté" válik, aki „teremtői" akaratának megfelelően működik, az általuk kiadott utasításokat végrehajtja, és ennek megfelelően cselekszik.

39 Kühl, E., *Newspeak, Nadsat and Láadan – The Evolution of Speech and the Role of Language in 20th Century Dystopian Fiction*, Master Thesis, Frankfurt: GoetheUniversität Frankfurt am Main, 2009, 104.

40 Balázs, Z., *Utópia és disztópia*, Holmi, 2006, 1177.

41 Burgess, *I. m.*, 149.

42 Boros János, *Az utópia ezer arca. A demokrácia mint utópia*, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Filozófia Tanszék, 2010,6.

43 Desmet, F., *Female perspectives in the dystopian novel*, Master Thesis, Belgium: Ghent University Faculty of Arts and Philosophy, 2010, 25.

A disztópikus világban az egyénnek az a célja, hogy a társadalmat szolgálja. A társadalmi rend fenntartása érdekében az egyént távol kell tartani az önálló gondolkodástól, a tudatosságtól. A polgárokat ezért megfosztják a művészettől, a kreativitástól, a szerelmi kapcsolatoktól, az érzelmek, az ötletek és a gondolatok kifejezésétől.

Az elnyomó disztópikus társadalomban a nyelv könnyen a lázadás eszközévé is válik. Az ellenállók a nyelven keresztül elérhetik a szabadságot és a függetlenséget. Alex személyiségét a narrációján és az általa használt szlengen keresztül értheti meg a befogadó. A fiú tudatában van „narrátori kötelességeinek", néha lefordítja a „Nadsat" szavakat angol nyelvre, mint az alábbi példa esetében:„Pete had a rooker (a hand, that is)", azaz „Pete-é rukát (vagyis kezet) ábrázolt"[44]. A fiú számára a nyelv a művészet, az öröm médiuma. A „Nadsat" számára a választás lehetőségét, a szabad akaratot jelenti.[45]

Az utópiára és a disztópiára jócskán találunk példákat az irodalmi alkotások között. Híres XX. századi disztópiák: Aldous Huxley 1932-ben írt *Szép új világ* (*Brave new world*), George Orwell 1948-ban írt *1984 (Nineteen Eighty-Four),* illetve Ray Bradbury 1953-ban írt *Fahrenheit 451* című műve. A történetek keretét gyakran egy totális, embertelen rendszer adja. Ezekben a rendszerekben az ember egyáltalán nem számít, és alá van vetve valamely torz ideológián alapuló erőszakos elnyomásnak. A disztópikus világban elmosódik az ember és a gép közötti határvonal, a technikai megoldások kizárják az egyéni szabadság érvényesülését.

A negatív utópiák alapvető problémája a szabadság. Kell-e az embereknek a szabadság, ha számtalanszor bebizonyították, hogy nem tudnak élni vele? Egyáltalán a boldogságnak előfeltétele-e a szabadság? Szabadság egyik képzeletbeli világban sincs: amíg Huxley könyvében az elnyomás „lágy", észrevétlen, manipulatív, célja az ártatlan emberek paradicsomi boldogságának biztosítása a tudomány eszközeivel, addig az Orwell-féle antiutópiában „kemény", direkt, félelmen alapuló elnyomás uralkodik: boldogságról szó sincs, az irracionális rendszer célja a Párt („tiszta", korlátozás nélküli) hatalmának fenntartása.

Az *1984*-ben is megjelenik egy az író által létrehozott nyelvezet, az „újbeszél" (Newspeak). Az „újbeszél" még nem helyettesíti teljesen a régi nyelvet, de már alkalmazzák: a cél az, hogy a gondolkodás lehetőségét minimálisra szűkítsék: bizonyos szavakat teljesen kiiktatnak, másokat összevonnak, így a differenciált nyelvhasználatra nem lesz mód. Ebben a műben is mindent korlátoznak, ami örömet okozna a Párttagoknak. A tudományos kutatásokat az állam korlátozza (az olyan felfedezéseket nem támogatják, amely megingathatná a társadalmi stabilitást), nincs vallás és művészet (a szórakoztatás céljára létrehozott „alkotásokon" kívül), de számos kikapcsolódási lehetőség áll rendelkezésre, például televízió, tapi-műsorok, illatorgona, táncos és zenés helyek. Mindenki egyfajta „derűs tudatlanságban" él. A társadalmi stabilitás, béke és „boldogság" érdekében fel kellett áldozni a szabadságot.[46]

44 BURGESS, *I. m.*, 6.

45 KÜHL, *I. m.*, 27.

46 BARCSI Tamás, *A szabadság problémája a negatív utópiákban* = BÁLINT Ágnes szerk., *Az utópia ezer arca*, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2010, 22.

Elgépiesedés

A teljes és tökéletes tervezettség eszméje egyetlen entitásban objektiválódhat, ez pedig: a gép. Az emberi együttélés, a társadalom gép mintájára történő szervezése – ahogyan Lewis Mumford is bemutatta – ősi jelenség, már a fáraók korában realizálódhatott az óriásgépben: „Ez a láthatatlan szerkezet élő, de merev emberi részekből állt össze, amelyek mindegyike egy-egy meghatározott tisztségre, szerepre és feladatra volt kiszemelve, hogy így lehetővé tegye ennek a hatalmas kollektív szervezetnek óriási munkateljesítményét és nagyszabású terveit."[47] Ugyanez az embert alkatrésszé, a gépezetben funkcionáló csavarrá degradáló működés jellemzi a totalitárius rendszereket is. Az elgépiesedés számos jegye felfedezhető az antiutópiákban konstruált fiktív társadalmakban is.

A gépszerű megközelítés oda vezet, hogy mindennek meghatározott rend szerint kell történnie a racionális Rend társadalmában, amelyben a hatalom a Rend fenntartásának technikai hatalma, amelyben kiküszöbölnek mindent, ami rendellenes, azaz ami a Rend számára veszélyes vagy használhatatlan (tehát Rend-ellenes).[48]

Az ellenutópiák világában minden egyén mechanikusan látja el a rá osztott feladatot, teljes összhangban a többi egyénnel.A közös tevékenység, az emberi kollektíva ilyen mechanizálásának gyökereit Mumford már a vallásban, a vallási rítusokban felfedezi. A vallás és állam által irányított szervezett tömegek között vont párhuzam a disztópiákban is rendre felbukkan. Ezt a disztópikus szakrális szférát idézi az *1984*-ben a „Két Perc Gyűlölet" (Two minutes hate), amely a Párt kultuszának részeként a résztvevőket már-már a rítus eksztázisába vonva elmossa az egyéni differenciákat, megszünteti a közösség individuumokra osztottságát. Orwell szemléletesen prezentálja ezt a főhős, Winston viselkedésével: „Egy világos pillanatában Winston észrevette, hogy együtt ordít a többiekkel, és sarkával vadul rugdalja széke lábát. A Két Perc Gyűlöletben nem az volt a borzasztó, hogy mindenki köteles volt részt venni benne, hanem az, hogy lehetetlen volt elkerülni a belekapcsolódást. Harminc másodpercen belül képtelenséggé vált az ellenállás. Mintha a félelem és bosszúvágy ekszтázisa öntötte volna el az egész embercsoportot: a vágy gyilkolni, kínozni, kalapáccsal arcokat összezúzni – mintha elektromos áram változtatott volna minden embert akarata ellenére fintorgó, sikoltozó holdkórossá."[49]

Ahhoz tehát, hogy az alkatrészek, és általuk a gép megfelelő működését biztosíthassák, a szervezésben olyan feltételeknek kell megvalósulnia, amelyek – az ember egyediségét, egyéni érzéseit, véleményét és az ezeken alapuló önálló kezdeményezéseit elutasítva, az individuális különbségeket egybemosva – az individuumot funkcionális szerkezetté teszik. Így áthidalhatják az ember és gép közötti distanciát.

A másik lényeges eszköze a hatalomnak a személyes tér, a privát szféra lehető legteljesebb felszámolása. Az antiutópiákban rendkívül

47 SÁNTHA, Sz., *A kertész-mentalitás és a tudományos-technikai fejlődés nyomán felvetődő etikai problémák disztópiák tükrében* = Nagyerdei Almanach, 2011/1., 73.

48 BARCSI, *I. m.*, 30.

49 ORWELL, G., *1984*, ford. SZÍJGYÁRTÓ László, Európa Könyvkiadó, Budapest, 20.

szembetűnő az állam beavatkozása az interperszonális kapcsolatokba. A tervezett társadalmak mindegyikében az érzelmek teljes kizárása a cél. Alexet is megfosztják a privát szférájától. A környezetétől való izolálás az állami manipuláció egy másik hatásos eszköze. A magánszféra tehát, amely a személyes kapcsolatokban nyerhetne teret, és amely enyhíthetné az óriásgépezet mechanikus működésének következményeit, felszámolódik.

A következő lépés tehát a beavatkozások sorában: az ember átalakítása.[50] Ebből az a nézet is következhet, hogy az ember mint gép „megjavítható". Ha megtalálják az emberi rossz okát, vagy okait, akkor az(ok) valamilyen módon kiküszöbölhető(k). Alexet az eljárási terápia során beprogramozzák arra, hogy mit tartson jónak és rossznak.[51]

A szabad akarat

Burgess szubjektumfelfogásának egyik alapeleme a szabad akarat. A szabad akarat az ágostoni és pelagiánus szubjektumfelfogással is összeköthető.[52]

Pelagius hitt a teremtett emberi természet jóságában, ami megmutatkozik az akarat jóra való törekvésében is. Így a korabeli általánosan elfogadott keresztény tanítás hordozója volt, miszerint az emberi természet, s az egész teremtett világ jó, mert a jó Isten alkotta. Az ember bűnössége nem „radikális", hanem az utánzáson, a rossz példa átvételén alapul. Pelagius nem hisz abban, hogy lett volna bármikor is bűntelen ember, de ennek okát a rossz példák általános elterjedtségében, s nem az ősbűn antropológiai radikalitásában látja. Ágoston ellenben – bár fenntartotta a teremtés eredendő jóságának gondolatát – azzal számolt, hogy Ádám és Éva vétke nyomán eredendően és alapvetően megromlott az ember. Így született meg sajátos kettős teológiai premissza-rendszere: „1. Az akarat szabad, és az is marad – úgy a bűn, mint a kegyelem alatt. 2. A szabad akarat elvesztette szabadságát arra, hogy önmagától akarja a jót."[53] Az ágostoni felfogás némiképp korlátozza a szabad akaratot, hiszen az ember az eredendő bűn miatt a rosszra hajlik, s minden rossz cselekedete csökkenti akaratának valódi szabadságát.[54]

Sam Harris szerint a szabad akarat csupán illúzió. Az egyén gondolatai és szándékai olyan háttérbeli okokra vezethetők vissza, amelyeknek nincs tudatában, és amelyek fölött nem bír irányítással. A látszólag szabad akaratból elkövetett cselekedetek nem tudatosan történnek. A filozófus szerint az ember csak egy apró töredékének van tudatában azoknak az információknak, amelyeket agya percenként feldolgoz. Bár folyamatosan felismeri magában a gondolkodásában, a hangulatában és a viselkedésében történt változásokat, azonban a neurofiziológiai eseményeknek, amelyek ezeket a változásokat okozták, nincs tudatában. Mindenféle változás, amely az agy funkcionalitásában és anyagszerkezetében történik, meghatározza az egyén gondolatait és cselekedeteit. Ha valóban rendelkezne szabad akarattal, akkor tudatában lenne minden tényezőnek, amely determinálja cselekedeteit és gondolatait. A

50 Sántha, *I. m.*, 73–82.

51 Barcsi, *I. m.*, 33.

52 Bényei, *I. m.*, 474.

53 Török, Cs., *Lehet-e szabad a predestinált ember?*, Délkelet-Európa – South-East Europe International Relations Quarterly, Vol.4. No.1., 2013/1., 3.

54 Bényei, *I. m.*, 474.

tudattalanul végbemenő idegi események jelentős mértékben meghatározzák az egyén gondolatait és tetteit. Ha a bűnözők és az erőszaktevők valóban szabad akaratukból követik el tetteiket, azt jelentené, hogy másképpen is cselekedhettek volna. Feltéve, hogy a bűnözők ily mértékű szabadsággal rendelkeznek, reflexszerűen elítélik őket tetteikért. A szabad akarat nélkül viszont az előítéletek is eltűnnek, és még a legszörnyűbb szociopaták is áldozatokká válhatnak.[55]

Leonard Mlodinow fizikus szerint a tudatalatti jelentős mértékben befolyásolja az emberi viselkedést. Rámutat arra, hogy az érzékszervek tizenegymillió bitnyi információt küldenek az agynak másodpercenként, a tudat azonban csupán ötvenbitnyi információt bír feldolgozni. Ha az agy döntéseket hoz az emberek számára anélkül, hogy tudatában lennének ezeknek a döntéseknek, hogyan tudnának felelősséget vállalni tetteikért, és hogyan vonhatná így felelősségre őket a társadalom? Hogyan büntetné a jogrendszer, vagy Isten a bűnözőket, akik nem bírnak teljes irányítással a döntéshozatali képességeik felett? Annak ellenére, hogy a tudatalatti befolyásolja az emberek viselkedését, még mindig „ők" azok, akik meghozzák a döntéseket. Tehát az emberek felelősek saját tetteikért és azokért a társadalom is felelősségre vonhatja őket.[56]

A regény a „Na? Mi legyen?" kérdéssel indít, majd a maradék két rész kezdeténél is ugyanez a kérdés tér vissza. Az író ezzel a kérdéssel már a regény elején kiemeli a szabad akarat fontosságát. A regényben a szabad akarat a jó és a rossz közötti választás lehetőségét nyújtja. A kérdő mondatok ismétlésével Alex hangsúlyozza a döntések és a cselekedetek szabadságának fontosságát. Az első fejezetben a barátaihoz és önmagához szegezi e kérdést, mielőtt erőszakhoz folyamodnának. Ebben a részben a főhős a jó és a rossz közötti választás kérdésével szembesül, melyre következő a válasza:„Némely csolovekok azért jók, mert úgy tetszik nekik, én nem szólok bele, de álljon akkor ez a másik boltra is. És én a másikban vagyok vevő. Mi több, a rosszaság az énből ered, az egyetlenegyből, a belőled meg a belőlem, és ezt az ént a Bóg vagyis az Isten teremtette, és vala ő büszke és rádosztnüj. De a nem-én nem tűri a rosszat, márminthogy a kormány meg a bírók meg az iskolák nem tudják elviselni a rosszat, mert nem tudják elviselni az ént. És újabb kori történelmünk nem ilyen bátor málenkij ének története-e, testvéreim, akik ezek ellen a nagy gépezetek ellen hadakoztak? Ezt én most komolyan mondom, testvérek. De amit csinálok, azt azért csinálom, mert szeretem csinálni."[57]

A második részben – a börtönévei alatt – már nincs abban a pozícióban, hogy a választásról kérdezzen, hiszen az állam korlátozza a lehetőségeit. Azáltal, hogy önként „jelentkezik" egy olyan eljárásra, amelyről nem tudja, hogy milyen hatást fog belőle kiváltani, megfosztja magát az etikai választás lehetőségétől és a „jót" választja.

A harmadik részben a „Na? Mi legyen?" kérdés már érvényét veszti, üresen cseng, ugyanis az állam korlátozza a választási lehetőségét. Alex elveszíti egyéniségét és kiszolgáltatottá válik. A Ludovico-eljárás leszűkíti az egyén viselkedési lehetőségeinek szá-

55 HARRIS, S. *Free will*, Simon and Schuster, 2012, 5–18.

56 J. STENGER, V., *Free Will and Autonomous Will* =Sceptic Magazine,Vol. 17, number 4, 2012, 15–19.

57 BURGESS, *I. m.*, 41.

mát arra az egyre, amelyet a kormány elvár tőle. Az eljárás után a teste automatikusan azt a viselkedést fogja választani, amelyet az állam elvár a polgáraitól.[58] Burgess a káplán tiltakozó szavaival hívja fel az olvasó figyelmét a szabad döntés fontosságára, és az ettől való megfosztottság súlyos következményeire: „A választás – dörmögte egy mély gólosz. Vígyeltem, hogy a dutyimókus az. – Nincs választási lehetősége, vagy igen? Az önérdek, a testi fájdalomtól való rettegés bírta rá erre a groteszk megalázkodásra. A dolog őszintétlensége nyilvánvaló volt. Többé nem követ el rosszat. De nem is lesz lehetősége az erkölcsi választásra."[59]

A média és az erőszak – A Ludovico-eljárás

Az állami megbízásból létrejött Ludovico-eljárás során a médiát használják fel a manipulálásra. Ez egyfajta paradoxon, hiszen Alexből az erőszakot szeretnék „kiirtani", de a módszerrel, amelyet alkalmaznak, maguk is erőszakot követnek el. A fiú börtönévei alatt hall először az eljárásról, majd miután az új belügyminiszter ellátogat hozzájuk, Alex megszólítja őt. Ez a mozzanat indítja el a „szabadulás" útján. Az új belügyminiszter hite szerint ugyanis az átlagbűnözőkből legegyszerűbben a Ludovico-eljárás által lehet „kiölni" a bűnözési hajlamot.

A börtönigazgató viszont nem helyesli ezt a módszert. Ellenvetését szavai is tükrözik: „Én azt vallom, szemet szemért. Ha valaki megüti magát, maga visszaüt, nem igaz? Hát akkor miért ne ütne vissza az állam is maguknak, ártalmas és brutális huligánoknak? Ám az új elképzelés nem ez. Az új elképzelés az, hogy a rosszat jóvá kell változtatni. Szerintem ez mélységesen igazságtalan."[60] Úgy tűnik, a Biblia alapvető büntetőjogi koncepciójának, a tálió, azaz a forbát elvének követője. Az ókorban majdnem minden népnél és majdnem minden időszakban ez az elv érvényesült, ezért nemcsak a Biblia, hanem a zsidók szent könyve, a Talmud, valamint a muszlimok szent könyve, a Korán is ezt az elvet érvényesíti a bűnözők vonatkozásában. Az általánosan elterjedt tévhittel szemben a tálió elve nem merül ki a gyilkossal szemben alkalmazott halálbüntetésben, hanem egyéb, azonos módon megbosszulható bűncselekményekre is kiterjed. Erre utal az elv legnépszerűbb megfogalmazása, a „szemet szemért, fogat fogért" elv, melynek különböző variációi valamennyi ókori törvénykönyvben (időben legelőször Hammurapi törvényei között) megtalálhatóak. A Biblia többször utal erre az elvre; leghíresebb megfogalmazása így hangzik: „Szemet szemért, fogat fogért, kezet kézért, lábat lábért, égetést égetésért, sebet sebért, kéket kékért."[61] Általános jelleggel tehát azt parancsolja, hogy ha valaki kezet emel felebarátjára, akkor „amilyen sérelmet ő ejtett máson, olyan ejtessék rajta is".[62]

A börtön lelkésze sem támogatja ezt a módszert, megkérdőjelezi helyességét: „A Főnöknek komoly fenntartásai vannak. Meg kell vallanom, hogy nekem is. Kérdés, hogy efféle eljárással jobbítható-e az ember. A jóság belülről fakad, 6655321-es. A jóságot választjuk. Ha az embernek nincs meg a választási lehetősége, megszűnik ember

58 Gilchrist, S. *Free Will In A Clockwork Orange*, Research Papers in the History of Science Fiction, California Polytechnic State University, 2012. Internetes hozzáférés: <http://cla.calpoly.edu/~lcall/303/gilchrist_on_clockwork.pdf>. (2015. április 30.)

59 Burgess, *I. m.*, 122.

60 Burgess, *I. m.*, 91.

61 *Szent Biblia*, ford. Károli Gáspár, Mózes II. Könyve 21., 74.

62 Tóth, J. Z., *A Biblia és a halálbüntetés*, Jogelméleti Szemle, 2003/3.

lenni."[63] Félelmei később beigazolódnak: Alex szabadulásának „ára" a szabad akarat elvesztése.

A Ludovico-eljárás egy averzív terápia, amely során Alexet arra kényszerítik a moziszékhez (vagy inkább „kínzószékhez") kötözve, hogy erőszakos képsorokat nézzen végig, miközben szemhéját kitámasztják. A szervezetébe juttatott gyógyszerek eközben fizikai roszszullétet váltanak ki belőle. Így kondicionálják az erőszak ellen és a klasszikus zene ellen is, mivel a képsorok aláfestéséhez Beethoven zenéjét használják. Ez az eljárás kapcsolatba hozható az amerikai pszichológus, B. F. Skinner behaviorizmusával. Skinner a viselkedés vizsgálatát tartotta elsődleges fontosságúnak (hiszen úgy vélte, hogy a viselkedés beható ismerete bármely probléma megoldásának vagy nehézség leküzdésének előfeltétele), másrészt, hogy teljes pszichológiai rendszerét az operáns kondicionálás elméletére építette. Ennek lényege abban áll, hogy ha valamely mozgást, önkéntesen nyújtott reakciót vagy spontán cselekvést valamilyen (élményeket is kiváltó) következmény követ, akkor a következmények természete, adagolása és jellege meghatározza a szervezet arra vonatkozó hajlandóságát, hogy az elkövetkezőkben megismételje az adott mozgást, reakciót vagy tevékenységet. Végső soron azok a viselkedési formák vagy mintázatok alakulnak ki és erősödnek meg az állatokban, illetve az emberek azokat a viselkedési formákat vagy mintázatokat tanulják meg, amelyek valamilyen formában, de rendszeresen megerősítést nyernek.[64]

A képsorok olyan cselekedeteket ábrázolnak, amelyeket Alex is véghezvitt korábban. A filmvásznon megjelennek a második világháborús borzalmak, a nemi erőszak, a bántalmazás. A manipuláció, a propaganda, az ideológiák és az eszmék uralma az emberrel egyidősek – talán a XX. század tragédiáiban érték el csúcspontjukat. A második világháború alatt a propaganda legfontosabb eszköze a média volt. A mindenkori államvezetés így tartotta fenn uralmát és ezáltal hatott az emberek pszichéjére.[65]

A propaganda kihasználta a rádió, a vizuális média és a plakátok erejét. A németek rájöttek, hogy eszméiket a tömegekhez legegyszerűbben a tömegtájékoztatási eszközökön, vagy a díszfelvonulásokon, illetve a tömegünnepeken keresztül tudják a leghatékonyabban eljuttatni a néphez. A háború kezdetére már több mint tizenkét millióan rádióztak. A könnyű szórakoztatás és a klasszikus német zenei műsorok gondosan kiválasztott keverékeivel hatottak a tömegre. Állandóan közvetítettek hangversenyeket. Felhasználták Mozartot és Beethoven *IX. szimfóniája* a párt egyik kedvence lett.[66]

A képernyőn (vagy inkább „rémernyőn") látható német katonák által elkövetett második világháborús borzalmak jelenete alatt Beethoven *IX. szimfónia*jának záró tételét, az *Örömódát* játsszák le. Az *Örömóda* Alexből erőszakot vált ki. A terápia után azonban képtelen befogadni a zenét, így Beethoven zenéje is a hatalom eszközévé válik. Az állam, amely nem tűri el a lázadást, eléri céljait, hiszen Alexet nem csupán szabad akaratától fosztja meg, hanem a zenétől is, amely az erőszakhoz nyújtott inspirációt számára.

63 Burgess, *I. m.*, 82.

64 Fodor, L., *Frederic Skinner*, Magiszter, 2010, 99.

65 L. Nagy, O., *Manipulatív kommunikáció a totalitárius államokban a tömeghadseregek időszakában, különös tekintettel a vizuális kommunikációra*, Doktori (Ph.D) értekezés, Budapest: Zrínyi Miklós Nemzetvédelmi Egyetem, 2011, 8.

66 Tóth, Z., *II. világháborús filmek a propaganda tükrében*, Budapesti Gazdasági Főiskola, Kommunikáció és médiatudományi szak, 2010, 20–42.

A főhős a moziban ülve döbben rá az állam bűnösségére; a képsorok, amelyeket kivetítenek, teljesen beszivárognak a tudatába[67]: „Élethű volt, nagyon élethű, bár ha meggondolja az ember, elképzelhetetlen, hogy ljúgyik ilyesmibe beleegyezzenek a vásznon, és ha ezeket a filmeket a jók vagyis az Állam készítette, akkor elképzelhetetlen, hogy ilyen filmeket engednének felvenni és nem avatkoznának közbe."[68] Alex talán nem véletlenül használja a mozi (cinema) szó helyett a „sinnyt". A szleng magába foglalja a „sin" szót, amelynek jelentése: bűn. Ezáltal ugyancsak jelentős hangsúlyt kap a média által elkövetett erőszak.

A filmadaptáció azon jelenetei, melyek Alex átnevelésének folyamatát jelenítik meg, kiemelt fontosságúak. Ezek a képkockák ugyanis szinte behatolnak a nézők aurájába, így próbálják sokkolni őket, csakúgy, mint Alexet sokkolja a változási folyamat. A fiú reakcióinak szemléltetése a premier plán alkalmazásával történik. Az orvosok részéről történő érzelmi megnyilatkozásokra is nagy hangsúlyt fektet: együttérzésnek nyoma sincs, hiszen őket nem érdekli a magasabb etika, ők csakis a bűnözés visszaszorításában érdekeltek, Alexre „kísérleti nyúlként" tekintenek. A zene ellen való kondicionálás súlyosságát sem mérik fel igazán, csupán a bűnhődési elemet látják benne.

A kimaradt huszonegyedik fejezet

Mind a film, mind pedig a regény megjelenésük után kritikusok kereszttüzébe került. A regény vitát váltott ki az erkölcsi ítélet hiánya, az erőszakos tartalma, valamint az innovatív előadásmódja miatt. A mára már világhírűvé vált mű további megpróbáltatások során esett át. Az eredeti, 1962-es angol kiadás három részből áll, és huszonegy fejezetet tartalmaz, azonban a W. W. Norton és Társasága által közzétett 1963-as amerikai kiadás nem adott tudósítást arról, hogy a harmadik rész hetedik (azaz huszonegyedik) fejezetét törölték volna.[69] Az Amerikai Egyesült Államok olvasói így 1986-ig nem is láthatták a teljes művet. Egy, az íróval készült interjúban ez áll: „A szerkesztők túl lágynak találták az amerikai olvasók számára és keményebb befejezést szerettek volna."[70]

Az igazi felháborodást és vitát mégis a filmadaptáció okozta, annak ellenére, hogy felkerült a legjobb kép, forgatókönyv, filmvágás és rendező jelöltlistájára. A filmet leginkább az erőszak explicit ábrázolásmódja miatt érték támadások. A támadásokból a rendezőnek is kijárt, gyűlölködő leveleket kapott és több halálos fenyegetés is érte, ezért 1974-ben visszavonatta a filmet. Mindezek ellenére komoly problémát vetett fel a huszonegyedik fejezet kihagyása is. Noha a forgatókönyv az amerikai kiadás alapján készült, a rendező tudatában volt a hiányzó résznek, mégis úgy döntött, a huszonegyedik fejezet nélkül készíti el a filmet. A kubricki filmadaptáció így kizárta magából a regény didaktikus jellegét, és ehelyett az erőszak komplex természetének filmes elgondolására tett kísérletet.[71] Mindazonáltal, felmerülhet a gyanú, hogy okkal történt a huszonegyedik fejezet kihagyása a filmadaptációból.

67 Győri, *I. m.*, 71.

68 Burgess, *I. m.*, 101.

69 Tilton, *I. m.*, 21.

70 Dix, C., *Interview by Anthony Burgess About A Clockwork Orange*,The Transatlantic Review, 1972, No., 42/43.,185.

71 Győri, *I. m.*, 135.

Burgess eredeti regénye fejlődésregénynek is tekinthető. A hős jellemfejlődésen megy keresztül, meggyógyul. Alex múltjával szembenézve egy új élet megteremtését tűzi ki céljaként. Új életet kezdve beilleszkedik a társadalom generációs ciklikusságába, családalapításra és kispolgári létezésre készül.[72] Burgess szerint ettől válik hitelessé a mű, egy olyan elven működő művészetté, amely szerint az ember képes a változásra, fejlődésre. A huszonegyes szám szimbolikus, az író ezzel jelzi, hogy Alex nagykorúvá válik.[73]

Az adaptáció esetében ezzel ellentétben befejezetlen nevelési regényről beszélhetünk. Alexben újra előtörnek erőszakos ösztönei, miután öngyilkossági kísérlete után visszakondicionálják. A filmadaptáció a fiú mondatával zárul: „Meggyógyultam, az fix."[74] Mindez rámutat arra az alapvető problémára, hogy az embert nem lehet megjavítható gépként kezelni: nincs egy olyan „alkatrész" benne, amely a rossz tulajdonságokért felelne, és kicserélhető lenne, hogy azt követően jól működjön az egyén.[75] Az amerikai változat Alex szabadságára, szabad döntésére helyezi a fő hangsúlyt.

72 Bényei, *I. m.*, 475.

73 Wiesenmayer, *I. m.*, 1400.

74 Burgess, *I. m.*, 172.

75 Barcsi, *I. m.*, 33.

A filmadaptáció kérdésköre

Az adaptációkritika mindenkori sarkalatos kérdése az irodalmi szöveg filmre fordításával járó „károk" számbavétele, illetve annak a megállapítása, hogy melyek a viszonylag „sértetlenül" átmenthető aspektusok, és melyek azok, amelyek feltétlenül elsikkadnak, vagy legfeljebb analóg eljárásokkal pótolhatók. Ennek megfelelően minősül „átvihetőnek" a tartalom.

Az adaptáció a regénybeli monológ kódjait eleve dekódolja azáltal, hogy megmutatja, a négy „drúg" egyértelműen a négy cimborát jelenti, a „horrorsó"pedig – aszerint, amit látunk és amit hallunk – valami szuperlatív minősítés lehet. A hangzó beszéd tehát a filmben nem válhat a regénybeli mediális „megmutatkozás" megfelelőjévé, ezért Kubrick a mozgóképet és a zenei hangot ruházza fel ezzel a szereppel azáltal, hogy mindkettőt stilizálja, vagyis egy kódrendszer részeivé teszi. A filmbeli (mozgó)képek egyszerre fejtik meg a hangzó nyelv kódolt jelentéseit és válnak maguk is – a pop-artos stilizáció által – kóddá, összhangban az erőszak képeinek balettszerű stilizáltságával. Mind a regénybeli, mind pedig a „filmnyelvi" stilizáció rendeltetésszerűen működik: az erőszakot elidegenítve láttatja.

Az *Ének az esőben* című dal feltűnései a jel mindhárom funkcióját szemléltetik:az első, az író felesége megerőszakolásának jelenetében még önmagát jelenti, ikonikus, a második, az erőszak színhelyére való visszatérésében indexikus, hiszen az író a dalnak köszönhetően ismeri fel az erőszaktevőt, a harmadik feltűnése a film végén, ezúttal extradiegetikusan (az eredeti változatban, Gene Kelly előadásában) pedig Alex visszanyert szabadságának válik szimbólumává.

Ami a képi stilizációt illeti, a formák is szimbolikus formákba szerveződnek: a legkirívóbb a fallikus formáknak mint az erőszak szimbólumainak az ismétlődése: a husángok, a „drúgok" sajátosan stilizált övei,

valamint egy műtárgy képében. Ez utóbbi visszautal az előző jelenetbeli nemi erőszakra, összegzi műalkotásként a fallikus motivikus formákat, és válik stilizálva a rendezői koncepció szimbólumává: Alex ezzel a („nagyon értékes") műtárggyal „erőszakolja meg" (veri agyon) áldozatát (az erre utaló jelek indexikusak maradnak). Nem véletlen ilyen szempontból, hogy míg a regényben a megtámadott nő fegyvere a kampósbot, Alexé pedig Beethoven mellszobra, a filmben az eszközök felcserélődnek. Annál is inkább, mert Beethoven hangzó médiumként Alex erőszakos természete ellen alkalmazott eszközzé válik.[76]

Gépnarancs-elemek a populáris kultúrában

A *Gépnarancs* hatása a popkultúra széles spektrumára kiterjed. Alex és „drúgjai" a tömegkultúra ikonjaivá váltak. Különböző énekesek, zenekarok mintázták a fiúk öltözetét, dalszövegeikben „Nadsat" szavak fordulnak elő. A filmadaptáció egyes jeleneteit és elemeit klipjeikben és előadásaikban egyaránt felhasználták. Az extravagáns stílusáról ismert David Bowie *Suffragette City* című dalában a „droogie" szó bukkan fel, a Led Zeppelin zenekar dobosa, John Bonham Alex öltözetét koppintva turnézott 1975-ben. Különféle együttesek alakultak Gépnarancs (Clockwork Orange) néven. Burgess művének további rajongója Robert Bartleh Cummings, ismertebb nevén Rob Zombie. Az énekes a, *Never Gonna Stop (The Red Red Kroovy)* című dalszövegében egyértelműen a műre utal a különböző „Nadsat" szavak beillesztésével, mint a „horrorshow", a „kroovy", vagy az „in-out", illetve utal a „Durango 95"-re, arra az (ellopott) autóra, amellyel Alex éjszaka száguldozik. Emellett videoklipje a filmadaptáció vizuális elemeiből táplálkozik; megjelenik egy banda Alex és „drúgjai" öltözetében, a „Karóva Tejbár" és díszletei és a „Durango 95"-tel való száguldozás is.

A *Gépnarancs* elemeinek leglátványosabb beágyazódása Matt Groening televíziós sorozatában, *A Simpson család*ban (*The Simpsons*) figyelhető meg. Simpsonék mellett az amerikai *South Park* című rajzfilmsorozatban is felfedezhetők rejtett utalások. Az *Ének az esőben* dallamára történő erőszak Quentin Tarantino rendezőt is megihlette. A *Kutyaszorítóban* (*Reservoir Dogs*) című filmjében látható kínzási jelenet direkt utalás a *Gépnarancs* hasonló jelenetére.

Említésre méltó Alex és „drúgjainak" a futballszurkolókra tett hatása is. A Juventus szurkolói több csoportot is létrehoztak az 1970-es évek tájékán, melyeket a filmadaptáció inspirált: az Arancia Meccanicat (Mechanikus narancs), a Drughit vagy a Juventus Ultrast. A futball-huliganizmus összevethető a regénybeli huliganizmussal. Akárcsak a regényben a közösséggel való azonosulás, a csoport identitástudata jelenik meg a rajongók táborában is, hiszen „A futball igazi tömegsport. Nem csupán a szurkolók száma, hanem heterogén társadalmi összetétele következtében is, ahol jelentős embertömegek egy zárt tér interaktív helyzetében egy szimbolikus harc közvetett résztvevőivé válnak. A szurkoló elsősorban nem az egyéni versenyzőnek drukkol, hanem egy csapat által reprezentált közösséggel azonosul."[77]

76 KIRÁLY Hajnal, *Könyv és Film között. A hűségelv feloldásának elméleti koordinátái az adaptáció értelmezésében*, Doktori disszertáció, Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2007, 52–53.

77 NÉMEDY, M., *A futballszurkolók szlengje*, Diplomamunka, Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2007, 2.

Befejezés

A tanulmányban szemügyre vettem az állam azon eszközeit, amelylyel erőszakot követ el, és ezen erőszak egyénre gyakorolt hatását. Feltett szándékom volt a média manipuláló jellegére rávilágítani.

Az első részben fontosnak tartottam kiemelni az 1960-as évek társadalmi hátterét, hogy bemutassam azt a kort, amely a főhőst, Nagy Alexandert formálta. A második világháború után a fiatal generáció olyan szubkultúrát alakított ki, amellyel elkülönült a társadalomtól. Ezt követően az író zenei hátterével foglalkoztam, amely kihatott az írásművészetére. Nem meglepő így, hogy a zeneiség számos művében, köztük a *Gépnarancs* című regényében is megjelenik. Ennél a fejezetnél fontosnak tartottam kiemelni a zene főhősre gyakorolt hatását is.

Az erőszak felvázolásának fontos része lett az állam és a média szerepének kérdésköre. A hatalom célja egy olyan társadalom kialakítása, amelyben rend uralkodik és az állampolgárok tiszteletben tartják a törvényeket, ezért mindazt, ami ennek a tulajdonságnak a potenciális lerombolója (vagy lehetne), meg kell semmisítenie. Ennek fényében került kifejtésre az a folyamat, a Ludovico-eljárás, amellyel az állam eltávolítja a lázadó főhős szabad akaratát. A szabad akarat elfojtása következtében beilleszthetővé válik a tökéletes társadalomba. A tökéletes társadalom kapcsán az utópia és a disztópia fogalmának körbejárásával foglalkoztam. Az utópia világára jellemző az uniformizmus, amelynek részesévé szeretné tenni a hatalom Alexet. A fiú a szabad döntés lehetősége nélkül azonban elveszti emberi voltát és egy mechanikus szerkezetté redukálódik.

Az erőszak, az egyéniség elvesztése, az elgépiesedés már az antiutópia elemei közé tartoznak, tehát a mű egy disztópikus társadalom vízióját mutatja be. A mű egyik alapeleme a szabad akarat. A szabad akarat kérdésének tárgyalása az ágostoni és a pelagiánus szubjektumfelfogás, illetve Sam Harris és Leonard Mlodinow fizikusok elmélkedései felől történt. Míg Pelagius szerint az ember bűnössége a rossz példa átvételén alapul, addig Szent Ágoston szerint az ember az eredendő bűn miatt hajlik a rosszra. Harris és Mlodinow rámutat arra, hogy a szabad akarat illúzió, mivel a tudatalatti elsődleges szerepet játszik az egyén viselkedésében, tetteiben és gondolkodásában. Ha a szabad akarat nélkül még a bűnözők is áldozatokká válhatnak, a társadalom hogyan ítélné el őket? A társadalom a tettei alapján ítéli el az egyént, ahogyan Alexet is, s ennek fényében ró ki büntetést rá.

A média szerepe ugyancsak kirívó az erőszak szempontjából. A műben a film és a zene a manipuláció eszközeként jelenik meg. A média által elkövetett erőszak felvázolásának fontos része lett a filmadaptáció. A filmen belül megjelenő film mint médium ugyanis az erőszak formájaként, negatív alkalmazásban jelenik meg. A filmadaptáció és a regény közötti eltérés legfőképpen arra az alapvető problémára mutat rá, hogy az embert nem lehet megjavítható gépként kezelni.