

Zsolnai György

## SZTOIKUS SZÉRIÁK

Larry David a kedvenc kávézójában olvasgat, mígnem figyelmes lesz egy dekoratív hölgyre, aki a szomszédos asztalnál egymagában üldögél. Larry fanyar humorával hamar leveszi a lábáról a nőt, meg is beszélnek egy randevút aznap estére, és telefonszámot cserélnek. Larry elégedetten hátradől, a hölgy pedig kigurul kerekesszékekével a színről. A *Félig üres* (*Curb Your Enthusiasm*) című HBO-sorozat, amelynek főszereplője és forgatókönyvírója Larry David, nem a politikai korrektségéről híres. Nem lepődünk hát meg, amikor a vágás után a kétségbeesett Larry David arcát láthatjuk. Az epizód során igyekeznek úrrá lenni a mozgáskorlátozott partnerrel szembeni fenntartásain, és randevúzik a kerekesszékes hölgygel, sőt fel is megy hozzá, hogy együtt töltsék az éjszakát. És itt jön a gag: Larry esetlenül próbálja átölelni a székben ülő partnerét, rámászik a kocsira, a nő ölébe ül stb. Néző és alkotó egyaránt feszeng, de a történet, a poén, a kaliforniai pc-világ kifigurázása nagyon ül ebben az epizódban is. Mindegy, hogy Larry David miről beszél, hiszen a saját bőrét viszi a vásárra: sorozatának ő maga a hőse, még csak nem is Jerry Seinfeld, a régi New York-i cimborá, de nem is egy fiktív figura. A főhős Larry David, akit Larry David alkotott meg. Nem esik egybe a két karakter, a két személyiség, hiszen nem dokumentumfilmről vagy realityről van szó, tudjuk, érezzük ezt. De mégis miben különböznek, ha különböznek egyáltalán egymástól?

Vegyünk egy másik kortárs komédiát, a *Louie* címűt, amelynek főszereplője és megalkotója is Louis CK, vagyis Louis Székely, a mára világhírűvé vált magyar származású stand-up komikus. Louie válása után nem talál stabil kapcsolatra, szinte mindent elront, amit csak el lehet rontani a nőkkal kapcsolatban. Még egy közeli barátjába, Pamelába is belezúg (akit történetesen az ugyancsak komikus és nem melleleg a *Louie* egyes részeit Louie-val közösen jegyző Pamela Adlon játszik), de kölcsönösségről nehéz lenne beszélni. A *Louie* már öt évadot élt meg, az egyik legsikeresebb, legszórakoztatóbb sorozattá vált a maga szcénájában, de ezalatt az öt évad alatt talán az egyik legkeserűbb és leginkább hervasztó szüzséjű sorozat is ez lett. A főszereplő, Louie imágója ismét egybeesik az alkotóéval: látjuk Louie-t, akárcsak Louis CK-t New York-i pubokban fellépni, Louie-nak is két gyereke van és elvált, akárcsak

Louis CK és így tovább. Van-e különbség a színen humorizáló Louie és az őt megalkotó Louis CK között, s ha igen, miben ragadható meg ez a különbség? A válaszok megadásához néhány lépéssel korábban kell kezdenünk a vizsgáldást.

Nehéz filmsorozatokról tudományos pontossággal értekezni, már csak azért is, mert az egyes sorozatbéli jelenségek leírásához szükséges fogalmi készlet nem áll rendelkezésre. Csak kölcsönözni lehet meglátásokat a filmtudományból, az esztétikából, a narratológiából, a hermeneutikából és így tovább. Ennek megfelelően kellően zűrös és elméleti szinten rendezetlen konstrukciók lesznek azok, amelyeket létrehozunk, de úgy gondolom, mégis megéri velük bíbelődni. A filmsorozatok ugyanis hasonló funkcionalitással bírnak, mint a 19. században a regény. Korszakunk lényegének megragadása szinte csak rajtuk keresztül lehetséges, mert a maguk komplexitásában alkalmasak arra, hogy ott kezdjék el egy-egy történet felépítését, ahol az írott szó megáll: a vizualitásnál, amely árnyaltabbá és valóságosabbá képes tenni bármilyen történetet. És a filmsorozatok még egy fontos többlettel rendelkeznek: arra a hitre épülnek, hogy vannak még történetek, vannak elbeszélendő jelenségek, strukturálható mondanivalók a jelenben is, még ha az irodalom ezen a fronton meg is torpant az elmúlt évtizedekben. Ráadásul a filmsorozatok formavilága rendkívül sokszínű: nemcsak a zsánerek, hanem a mélyebb struktúrák szintjén is. Jelen írásom célja nagyjából ennek felmutatása lenne, amennyiben rá tudom irányítani a figyelmet egy érdekes jelenségre, amelyre bizonyos komédiaszériák esetében figyelhetünk fel.

A *sitcom* domesztikálatlan kistestvérei, a stand-upok és az improvizációs elemekkel is operáló sorozatok (vagy épp a dokumentumfilmek egyes jegyeire rájátszó *mockumentary*k, mint az *Office* vagy a *Városfejlesztési osztály*) már-már szerzői sorozatoknak nevezhetők a filmek mintájára: olyan „problémavilággal” és stílárius jegyekkel rendelkeznek, amelyek egyértelműen köthetők egy-egy forgatókönyvíróhoz. Ráadásul a *Félig üres* és a *Louie* esetében egyenesen a komédiasorozatokat egy új alfajáról beszélhetünk: a sztoikus szériáról.

Mit is jelent ez pontosan? Az alkotó és a főszereplő személyének zavarba ejtő egybeesése legelőször is a referencializálhatóság problémájával szembesít minket. A probléma nem új, a homodiegetikus narráció mentén szervezett történetek kapcsán időről időre felmerül a kérdés: tényleg önmagáról beszél-e az író, vele történt-e meg mindaz, amit elbeszél és így tovább. De az érvényes válaszokkal mi, gyakorlott regényolvasók ma már rendelkezünk, tudjuk, mik a játékszabályai egy elbeszé-

lésnek, még ha a narrációja egyes szám első személyű is. Vagyis egyértelmű különbséget tudunk tenni például Albert Camus és a *Közöny* főszereplője, Meursault között, még ha egyes szám első személyben íródott is a regény. Szert tettünk arra a képességre, hogy distinkciót tegyünk az alkotás e két szélső pontja között. De mi a helyzet egy olyan filmsorozattal, ahol a szerző hús-vér emberként áll a kamerák előtt, és ő maga játssza el a hozzá kísértetiesen hasonló főhős szerepét? Úgy gondolom, a vizuális műfajok esetében nem rendelkezünk azzal a képességgel, hogy el tudjunk vonatkoztatni a szerzőtől. A szerző él, még hozzá a képernyőn jön-megy, és a saját nevében cselekszik. Jó példája az identitáskérdés bonyolultságának megragadására Charlie Kaufman 2008-as *Kis-nagy világ* (*Synedoché, New York*) című filmje, amelyben a színpadi szerző elkezdí saját magát beleírni a darabjába, amelyben a főszereplő természetesen egy színpadi szerző, aki elkezdí saját magát beleírni a darabjába, és így tovább a végtelenségig.

Miért fontos az, hogy magával a szerző képével folyamatosan ingerelt tudatunk nem képes a szerző és a főszereplő közötti reális distinkcióra? Azért, mert a példaként hozott sztouikus szériákban láthatóan a szerzők sem törekednek erre. Saját énjük kiterjesztéseként kezelik alkotásukat, olyan laborként, ahol átélhetnek olyan történeteket, amelyeket a valóságban nem, vagy nem szívesen élnének át. A *Félig üres* és a *Louie* alkotói egyaránt meditációs terepként használják alkotásukat. Éppen úgy, mint a sztouikus bölcsek, akik a lehetséges negatív dolgok elővételezésével, az ún. *praemeditatio malorum* technikájával készültek fel az életben adódó nehézségek átvészelésére. Nem lehet másként tekinteni Larry David olykor szociopátiába hajló viselkedésére vagy Louie kellemetlenebbnél kellemetlenebb csajozós helyzeteire.

Az identitáskérdés eme sajátos reflektáltsága egyértelműen visszavezethető a stand-up comedy általános narrációs eljárás módjához. A stand-up komikus rendszerint önmagáról beszél, kevésbé kellemes körülmények közé helyezi magát, függetlenül attól, hogy átélte-e azokat vagy sem, persze mindehhez humoros csomagolást választva. A kulcs az, hogy a stand-upos maga áll ki a színpadra, nem pedig valaki mást küld maga helyett: az utcáról most esett be a bárba, a saját történetét meséli el, a hitelességét éppen ez a közvetlenség adja. A stand-up a nem megcsináltság látszatával (mert persze tudjuk, mennyi munka van egy-egy fellépés mögött) nyeri el a néző bizalmát, de ez a nem megcsináltság az, amely összemossa a hús-vér szerzőt és a kevésbé hús-vér főszereplőt. Ez adja a műfaj identitását.

A kérdés az: ha meditációról beszélünk, akkor tapasztaljuk-e azt, ami általában igaz a meditációra, vagyis hogy hatással van magára a meditálóra? Nem feladatunk most az alkotáslélektan felé is kirándulást tenni, de mégis elmondható, hogy valamilyen mértékben igen. Érdeemes példaként hozni, amikor Larry David 2005-ben, a Mark Twain-díj átadásán Steve Martin „tiszteletére” tartott cikiző beszédet: a jelenlévők a szociopata, mizantróp Larry Davidet látták a színpadon, nem a forgatókönyvíró, és Larry David hozta is ezt a figurát, kínos percek okozva pályatársának. De érdemes elgondolkodni a *Louie* alakulásán is: nem éppen azért válik egyre kevésbé könnyeddé, egyre kevésbé humorossá, mégis egyre inkább lebilincselővé ez a sorozat, mert az alkotót az eddig felépített struktúra belátásai – vagyis maga a meditáció – ebbe az irányba kényszerítik?

Az ilyen jellegű meditáció legfontosabb célja, hogy felkészítse a meditálót – alkotót és nézőt egyaránt – az életben adódó kihívásokra. A meditáció, még ha sorozat formáját ölti is, olyan eszközöket ad a kezünkbe a mindennapokhoz, amelyek bizonyos szempontból könnyebbé tehetik életünket. Senecáék korában – ahogy Michel Foucault fogalmaz – „az önmagaság technikái” sokszínűbbek voltak, mint manapság, legalábbis műfaji értelemben.<sup>1</sup> A lélek megedzése legalább olyan rangú feladat volt, mint a testé, ezért a meditáció mellett számos egyéb, akár írásbeli megnyilvánulását is ismerhetjük ebből a korból az életre való felkészülésnek (elég csak az *Erkölcsei levelekre* vagy Marcus Aurelius *Elmélkedéseire* gondolnunk). A néző persze könnyebben közelít Larry Davidhez vagy Louie-hoz, mint egy ókori császár önsegítő könyvecskéjéhez, de ettől függetlenül számára is meditációs terepként szolgálhatnak ezek a sorozatok, hiszen meggyőző érveket kínálnak ahhoz, hogyan élünk és hogyan ne élünk.<sup>2</sup> Mint ahogy a *Louie*-ből ismert dr. Bigelow – akit szintén egy nagy komikus, az idős Charles Grodin alakít – szentenciája is szól: „Tudod, mi boldogabb egy háromlábú kutyanál? A négylábú kutya.” A legtöbb könyv és film természetesen szolgálhat a nézőnek tanulságokkal, akár konkrét élethelyzetekre vonatkoztatható tanácsokkal is, de a fent bemutatott sztoikus sorozatok esetében a néző az alkotó önfejlesztési gyakorlata szempontjából sokadlagos tényező. Az, hogy az alkotó és a fiktív hős személye egybeesik,

1 Michel FOUCAULT, *Az önmagaság technikái* = Uő., *Nyelv a végtelenhez*, ford. ANGYALOSI Gergely, Latin Betűk, Debrecen, 2000.

2 Vö. Pierre HADOT, *A lélek iskolája. Lelki gyakorlatok és ókori filozófia*, ford. CSEKE Ákos, Kairosz, Budapest, 2010, 19.

megváltoztatja a műalkotásban mozgó erők elsődleges irányait, és az értelmezés fókusza szükségképpen erre az egybeesésre terelődik.

Fiktív-e tehát a fiktív hős? Erre a kérdésre talán megfeleltünk már, de érdemes megismételni a választ. Fiktív, de nem úgy, mint eddig hittük. A film, a sorozatok ereje a 21. század második évtizedében jóval elsöprőbb, mint az irodalomé. A sorozatoknak hiszünk, a sorozatokat értjük, a sorozatok szerint élünk. Néha a sorozatokat használjuk önünk meghosszabbítására is. És ehhez még forgatókönyvíróvá sem kell válnunk.