

Hódosy Annamária

Mary Poppins, avagy a Szárnyas Szó

Absztrakt

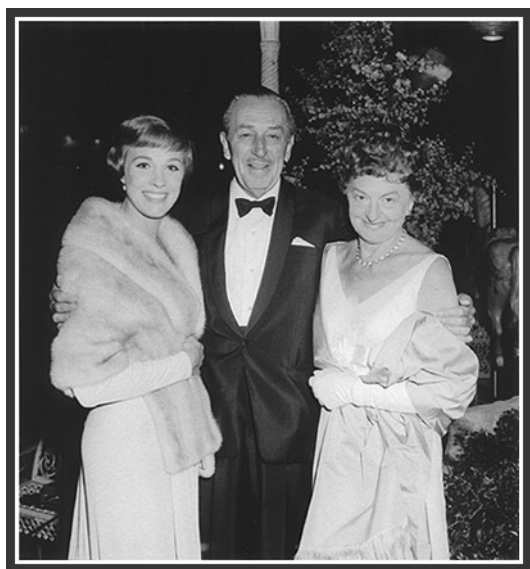
A *Mary Poppins avagy a Szárnyas Szó* Travers regényciklusa és a Disney által belőle készített musical különbségeit vizsgálja. Míg Disney a kortárs szülőket megszólító, konzervatív kicsengésű fejlődéstörténété teszi a történetet, Travers regényciklusa valóban a gyerekekhez szól. Témái és narratív jellegzetességei arra hivatottak, hogy a mese egy sajátosan kora-gyermekkori, orális jellegzetességeket hordozó kultúrából rituális átvezetésként szolgálhasson a felnőttek íráson alapuló világába.

Szerző

Hódosy Annamária az SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékén tanít. PhD értekezését Shakespeare szonettjeiről írta. Fő kutatási területe a metafikció és a gender-studies.

Mary Poppins, avagy a Szárnyas Szó

A *Mary Poppins* mint nevelődéstörténet



Julie Andrews, Disney és P. L. Travers

Disney *Mary Poppins* című musicalje 1964-ben az elsőfilmes Julie Andrews-zal a főszerepben 5 Oscar díjat zsebelt be. A bemutatón a mozi terem 200 fős közönsége lelkesen fogadta a filmet: „5 percig felállva tapsoltak. Az ünneplő tömeg közepén nemigen tűnt fel az a 65 éves nő, aki ülve maradt és zokogott. Ha valaki netán felismerte volna benne P. L. Traverst, a *Mary Poppins* könyvek íróját, könnyeit valószínűleg a filmben lelt művészi élvezetnek vagy a pénzügyi nyereség feletti örömmek tudta volna be (az írónő öt % részesedést kapott a haszonból; a film gazdaggá tette). Pedig nem erről volt szó. A film Travers szerint erőszakot tett a művén.” [1]

Vajon igaz ez? Lássuk először, mi lett a regényből Disney kezében. A regényhez hasonlóan a film az Edward-kori Angliában, a XX. század elején játszódik. A forgatókönyv szerint Mr. Banks igazi régi vágású, autokrata családfő, aki úgy véli, családját pontosan úgy kell uralnia és igazgatnia, mint egy bankot (ahol dolgozik). A feleségnek sok a dolga, ezért dadusra van szükség. Az apuka dadussal szembeni fő elvárása, hogy szigorúan ráncba szedje neveletlen gyermekeit, s a választásba az 5-7 év körüli gyerekek, Jane és Michael természetesen nem szólhatnak bele, bár ők egészen másféle dadust szeretnének: aki kedves, okos, csinos, sok játékot tud, és sosem mérges. Egy varázslat révén azonban mégiscsak a gyerekek vágya teljesül, és megkapják Mary Poppinst, akivel számtalan kalandban lesz részük. (Hogy e kalandok jellegét érzékeltessem, készítettem egy kis összevágást a

musicalból.) Mr. Banks, akinek a gyerekek elmesélik hihetetlen kalandjaikat, rövidesen megbánja, hogy felvette Mary Poppinst, aki szerint „alapjában rázkódtatja meg a házát”, akivel csak „haszontalansággal” telik az idő, ahelyett, hogy a gyerekek a való élet „kemény harcaira” készülnének fel. Ki akarja rúgni a dadust, de az kiforgatja a mondókáját, és ráveszi Banks papát, hogy „életre nevelés” címén vigye el a gyerekeket a bankba, ahol dolgozik. Mr. Banks így is tesz, ám a gyerekek nem akarnak számlát nyitni abból a pénzből, amit – nem kevéssé Mary Poppins hatására – madáretetésre szántak, s ebből akkora kalamajka keveredik, hogy a bank átmenetileg bezárni kényszerül. Banks papa felháborodva tér haza, de a kéményseprővel (Mary Poppins barátjával) való beszélgetése ráébreszti, hogy nem a dadus rontotta el a gyerekeket, hanem ő hibázott, s fittyet hányva arra, hogy kirúgták, először életében elmegy a családdal sárkányt eregetni. Életük immár csupa móka és kacagás, szeretet és boldogság. (Sárkányeregetés közben persze kiderül, hogy Mr. Banks nemhogy visszavették, de a Mary Poppins hatására előtűremkedett pozitív oldalának köszönhetően (!) egyenesen kinevezték igazgatónak, úgyhogy az éhenhalás réme sem árnyékolja be az újszülött családi idillt.)

A Mary Poppins mint musical tehát kifejezett tanulsággal bír, tipikus bildungsroman, fejlődéstörténet, mint a gyerekek szóló mai történetek nagy része, azzal a kis truvájjal kiegészítve, hogy a dadus nem annyira a gyerekeket neveli meg, mint inkább az apukát és az anyukát. Mr. Banks látványos változáson megy keresztül, megbánja, hogy olyan merev és szigorú volt, hogy csak a munkának élt, és a film végére már nem gondolja, hogy a munka kizárja a szórakozást, az érett gondolkodás kizárja az örömet és a vidámságot, hogy a játék csakis céltalan és haszontalan lehet, hogy a férfinak uralkodnia kell a családján, s hogy a fegyelem, az elfojtás az, amivel megfelelő polgárt lehet csinálni a gyerekből. A kéményseprővel (Mary Poppins barátjával) való végső beszélgetés ráébreszti, hogy „a kiskanál cukor, amely megédesíti az orvosságot” (ez a film egyik népszerű dalának a refrénje) nem csak a vidáman végzett munka örömeit érzékeltetheti a gyerekeknek (mint az első jelenetekben), hanem a helyes szülői vagy nevelői hozzáállást is. Mindent összevéve, Mr. Banks autokratából liberálissá válik, de nem ő az egyetlen, aki változik. Szemben a regénnyel, Mrs. Banks harcos feminista, aki azért nem ér rá a gyerekeivel törődni, mert társnőivel a miniszterelnököt dobálja záptojással. A film végére azonban ő is feladja elveit, s innentől nyilván gondos háziasszonnyá válik – akinek ennél fogva nincs is szüksége többé dadusra. A *happy end* a női jogokért való harc feladását jelenti az asszony számára, s valóban, a sárkányeregető zárójelenetben a felvonulásokon viselt vállszalagjából készíti farkat a sárkánynak. Ezúttal tehát nem jobbról balra, hanem balról jobbra történő mozgásról van szó, hogy elérjük az arany középszert – vagy legalábbis azt a status quót, amit a 60-as évek családpolitikája és (nem hivatalos) gender-ideológiája megkövetelt.

Caitlin Flanagan biográfikus olvasatában Travers kifogásai feltehetőleg onnan erednek, hogy életideálja látványosan ütközik ezzel a családdal. A film, írja Flanagan, „azt a fajta családi életet reklámozza, amelynek Disney egész élete során egyszerre volt krónikása és előmozdítója: ahol az apa dolgozik, az anya otthon van, a gyerekek pedig virulnak. Csábító gondolat, hogy Traversben szövetségest talált ehhez (...). De semmi sem állhat távolabb az igazságtól. Travers

olyan nő volt, aki sosem ment férjhez, nadrágot hordott, ha úgy tartotta kedve, kölcsönös és érzelmileg is mély kapcsolatot tartott fenn egy idősebb házasemberrel, és hosszú ideig egy másik nővel élt egy háztartásban.” [2]

Ám ha Travers ezért utasítja el a film konzervatív családmmodelljét, éppilyen érthetetlen volna, miért írta a regényét olyanra, amilyen. Hiszen szó sincs róla, hogy a regény valamiféle alternatív, emancipált családot ábrázolna. [3] Banks mama középosztálybeli úrinő, akit cselédek hada segít, míg az asszony a háztartást irányítja, és részt vesz a kötelező társasági életben. Hasonlóképp, a regénybeli Banks-papa ugyan nem parancsolgat otthon, de reggeltől estig a munkahelyén tartózkodik. Flanagan megoldása a következő: Travers zaklatott gyermekkorának zilált családját ábrázolja a regényben, némileg tompítva az éleket. Banks papa ennek megfelelően nem halott ugyan, mint Travers apja, de munkája miatt folyton távol van. Banks mama pedig nem iszákos és depressziós, mint Travers anyja, de szétszórt és némileg érzéketlen. Sajnos azonban bármilyen hihető is mindez, éppen az cáfolja, amit Travers fogalmazott meg később a Disney film elleni fő kifogásaként: „ugyan hogy válhatott Mr. Banks kis banktisztviselőből alelnökké, ideges, de szerető apából olyan emberre, aki vidáman darabokra tépi a gyerekei által írt verset? Hogy válhatott a kedves, bolondos, fontoskodó, nőies és szerető Mrs. Banks szüfrazsetté?” [4] Travers, úgy tűnik, mégsem saját problémáit „írta ki” magából a Mary Poppinsban. A regény nem saját élete múltjáról vagy jelenéről árulkodik, hanem arról, hogy gyermekkorában mi volt az általánosan elfogadott – és ennek megfelelően némileg tradicionalista – nézet arról, hogy milyen az *ideális* család, és milyen szokványos problémák gyötrik a *jó* szülőket.

Housekeeping Monthly 13 May 1955



The good wife's guide

- Have dinner ready. Plan ahead, even the night before, to have a delicious meal ready, on time for his return. This is a way of letting him know that you have been thinking about him and are concerned about his needs. Most men are hungry when they come home and the prospect of a good meal (especially his favourite dish) is part of the warm welcome needed.
- Prepare yourself. Take 15 minutes to rest so you'll be refreshed when he arrives. Touch up your make-up, put a ribbon in your hair and be fresh-looking. He has just been with a lot of work-weary people.
- Be a little gay and a little more interesting for him. His boring day may need a lift and one of your duties is to provide it.
- Clear away the clutter. Make one last trip through the main part of the house just before your husband arrives.

Housekeeping Monthly 13 May 1955

- Gather up schoolbooks, toys, paper etc and then run a dustcloth over the tables.
- Over the cooler months of the year you should prepare and light a fire for him to unwind by. Your husband will feel he has reached a haven of rest and order, and it will give you a lift too. After all, catering for his comfort will provide you with immense personal satisfaction.
- Prepare the children. Take a few minutes to wash the children's hands and faces (if they are small), comb their hair and, if necessary, change their clothes. They are little treasures and he would like to see them playing the part. Minimise all noise. At the time of his arrival, eliminate all noise of the washer, dryer or vacuum. Try to encourage the children to be quiet.
- Be happy to see him.
- Greet him with a warm smile and show sincerity in your desire to please him.
- Listen to him. You may have a dozen important things to tell him, but the moment of his arrival is not the time. Let him talk first – remember, his topics of conversation are more important than yours.
- Make the evening his. Never complain if he comes home late or goes out to dinner, or other places of entertainment without you. Instead, try to understand his world of strain and pressure and his very real need to be at home and relax.
- Your goal: Try to make sure your home is a place of peace, order and tranquillity where your husband can renew himself in body and spirit.
- Don't greet him with complaints and problems.
- Make him comfortable. Have him lean back in a comfortable chair or have him lie down in the bedroom. Have a cool or warm drink ready for him.
- Arrange his pillow and offer to take off his shoes. Speak in a low, soothing and pleasant voice.
- Don't ask him questions about his actions or question his judgment or integrity. Remember, he is the master of the house and as such will always exercise his will with fairness and truthfulness. You have no right to question him.
- A good wife always knows her place.

A regény anyafigurája egy tipikus viktoriánus „házi angyalt” idéz, aki egyre-másra szüli a gyermekeket (a regényciklusban öt van, nem kettő, mint a filmben), akiket már csak azért is dadus nevel, hogy az asszony minden idejét legfontosabb feladatának szentelhesse, ami természetesen nem a nők jogaiért, hanem a férje figyelméért, jólétéért, gondtalan életéért és kényelme fenntartásáért való küzdelem. (Ebből a szemszögből gyakorlatilag Mary Poppins az az „eszköz”, amelynek segítségével Banks mama be tudja tölteni a nemes hivatást.) A film készítése viszont egybeesik a feminizmus második hullámának kezdetével – Betty Friedannek a Mary Poppins bemutatása előtt egy évvel kiadott *The Feminine Mystique* című műve azonnali szenzáció volt, és hárommillió példányban kelt el. Úgy tűnik, sokak problémáját vázolta ez a könyv, amely azt mutatja be, hogy miként rendeződött vissza a nők élete a viktoriánus modell modernizált változatává (cselédék helyett háztartási gépekkel), s hogy az amerikai kertvárosok ekként valóságos „kényelmes koncentrációs táborok” a kibontakozásra vágyó nők számára. [5] Mrs. Banks figurája így egyszerre személyesíti meg a történet és a *megfilmesítés korabeli* emancipációs törekvéseket; ábrázolása nyilvánvalóan a feminizmus fenyegető új rémét próbálja elijeszteni azzal, hogy mindezt egyrészt komolytalanként, másrészt a mindennekfelett álló családi boldogságra károsként ábrázolja.

A liberális gyereknevelés ezzel ellentétes attitűdnek tűnik, amit az is jelez, hogy a Rousseau óta újra meg újra felvetett nevelési reformok a feminizmussal egy időben (a Travers-regény fiktív jelenében) kezdtek „mozgalommá” nőni. A gyakorlatban azonban a fegyelmező-tekintélyelvű gyermeknevelés ideája a regény fiktív idejében talán még erősödött is a viktoriánus korhoz képest: „a 20. század elején keletkezett gondozási-nevelési tanácsadó kézikönyvek szerzői [...] egyáltalán nem a meleg, meghitt, szeretetteljes nevelési stílust javasolták a szülőknek, hanem sokkal inkább a célszerűen megszervezett, tisztaságra törekvő, pontosságot, rendet, fegyelmet követelő nevelést népszerűsítették. Óvtak az elkényeztetés fenyegető veszélyétől, kérlelhetetlen szigort [...] írtak elő azért, hogy a szülők feltétlenül engedelmes, önmagát készséggel alávető gyermeket tudjanak nevelni. Ezek a századforduló utáni kézikönyvek egyfajta »jól alkalmazott technológiaként« írók le a gyermekgondozást és -nevelést, nem pedig olyan emberi kapcsolatra alapuló tevékenységként, amelyben a kisgyermek személyes igényei szerepet játszhatnak.” [6]

Mindez tökéletesen jellemzi a Travers-regényben általánosan jellemző, neutrálisan, magától értetődőként kezelt, mintegy „természetes” gyermekszemléletet. A Disney filmben azonban ez lesz a főbűn, amelyben Mr. Banks (illetve a bankbeli főnökség) vétkesnek találtatik. Valóban, a 60-as évekre a fegyelmező nevelés mindaddig domináns jellemző ideálja radikálisan megváltozott. A gyermeknevelés liberalizmusa ekkor lett *időszzerű*. A megengedő, szeretetteljes hozzáállás elve ugyan nem ekkor *alakult* ki, de ekkor lett olyan gazdasági bázisa a középosztályban, hogy széles körben elterjedjen, sőt, a hatalom szempontjából is kívánatosná váljon. [7] Ugyanaz a gazdasági fejlődés, aminek következtében a háziasszonyok hazamehettek „unatkozni” és kieszelni a feminizmus újabb haditervét, a baby-boom generáció számára lehetővé tette az örömteli

gyerekkort. Nemcsak azért, mert sok játékot *tudtak* nekik venni, hanem azért, mert sok játékot *akartak* nekik venni. A megengedő nevelés a fogyasztói társadalomban gyakorlata, amelynek ideális polgára már megteremtette önnön létfeltételeit és „luxus”-szükségletek kielégítésére fordíthatja tartalékait, ami azt is jelenti, hogy a gyermekkel szembeni addigi elvárások ettől kezdve megváltoztak: ahelyett, hogy az engedelmes és fegyelmezett munkaerő csíráját látták volna benne, kezdték azért értékelni, ami benne *szemben áll* a munkával, s ekképp a felnőtt pihenésének, szórakozásának is szimbóluma: nevezetesen a játék és a szórakozás igényéért és képességéért.

Vagyis azért, amit Mr. Banks felesleges és értelmetlen léhaságnak tekint, amiért aztán el is nyeri méltó büntetését. Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy banktisztviselő volta itt jóval nagyobb szerepet kap, mint Travers regényében. A film fő konfliktusát az robbantja ki, hogy (főnökei unszolására) Mr. Banks arra akarja rávenni a gyerekeket, hogy fektessék be a pénzüket a bankban, míg a gyerekek szórakozásra – madáretetésre – akarják azt költeni. Sem Mr. Banks, sem a bankigazgató nem érti, miért kéne madáreleséget venni; ezt pazarlásnak minősítik, és azt javasolják, a gyerekek inkább fektessék be azt az összeget, amit erre szántak: „Mit nyersz a madáretetéssel? Kövér madarakat” – hangzik a bankigazgató szállóigévé vált mondása. De a film határozottan *nem a gyerekek tőkéjének befektetését* támogatja. A középosztálybeli polgárcsaládok gazdasági helyzete a 60-as években immár lehetővé teszi, hogy a gyerekbe fektetett értéket ne akarják minél hamarabb kamatostól visszakapni, sőt, esetleg úgy gondolják, olyan „luxuskiadásról” van szó, amely nem feltétlenül térül meg, vagy ha igen, oly módon, hogy a felnőtt munkaerő újrafeltöltődését szolgálja. A 70-es években, e felfogás csúcspontján Penelope Leach nagy sikerű könyve előszavában így beszél a babagondozásról: „Ez az egész könyv úgy tekint Önre és gyermekére, mint olyanokra, akik egymásnak kölcsönösen élvezetet nyújtanak. Ami szórakozás neki, az szórakozás Önnek is.”^[8] Valami ilyesmit példáz a film végén látható sárkányeregetési jelenet.

A nők „vissza a tűzhelyhez” utasítása politikailag ugyan nem, de ideológiailag teljesen kompatibilis a liberális nevelés, a fegyelem meglazításának gondolatával a „valamit valamiért” elv értelmében is. Ha Mr. Banks nem zsarnok, akkor Mrs. Banksnek nem „kell” a zsarnokság ellen küzdenie; ha az apuka hajlandó leereszkedni a gyerekekhez, és foglalkozni velük, akkor az anyukának „cserébe” illik megígérni, hogy ezentúl nem akar kilépni a konyhából. A gyerekek újonnan felfedezett „jogai” ebből a szempontból olyan érvként működnek, amelyet szembeállítva a női „jogokkal”, támadási felületet nyitnak a feminizmus felé.



A muzsika hangja (The Sound of Music.

Robert Wise, 1965)

Minő véletlen, hogy hasonló ideológiai együttállás figyelhető meg az egy évvel későbbi *A muzsika hangja*-ban, ahol Julie Andrews megint csak nevelőnőt játszik, s ez megint csak 5 Oscar-díjat termelt a filmnek. A nevelélméletiüzenet, ha lehet, itt még hangsúlyosabb: Von Trapp özvegy kapitány hét gyermeket nevel, akiktől elvárja, hogy ha megjön, vigyázzba álljanak előtte, ő pedig (praktikus okokra hivatkozva, mint a nagy birtok, a kiabálás elkerülése) síppal hívja őket – ahogyan legelőször az új nevelőnőt, Mariát is. A nő azonban kifakad: „Engem sípjellel ne hívjon, így a különböző állatokat szólongatják, de nem a gyerekeket... és engem sem, az egyszer biztos.” A kapitány figyelmeztetése ellenére fegyelmezés és magoltatás helyett együtt játszik és zenél a gyerekekkel. Az összeütközésre akkor kerül sor, amikor kiderül, hogy Maria játszóruhákat varrt a függönyökből a gyerekeknek, pedig:

- Uniformisaik vannak!
- Olyanok, mint a kényszerzubzony!
- Hogy mer ilyet mondani?
- Hogy játsszanak nyugodtan a gyerekek, ha arra kell vigyázniuk, hogy ne piszkítsák be a ruhájukat?
- Sosem panaszkodtak emiatt!
- Nem is mernének. Nagyon szeretik magát, de félnek magától.
- Nem vagyok kíváncsi a véleményére.
- De én még nem fejeztem be!
- De igenis befejezte, kapitány.... izé.. kisasszony!

Mariának már a zárdában megnyilvánuló „bajkeverő” természete úgy tűnik, megkavarja a szerepleosztást: a főnök „kapitánynak” szólítja beosztottját. Ám ez a „szerepcsere”, ez a rövid távon mulatságos, hosszú távon azonban fenyegető „nőuralom” csak addig tart, ameddig a gyerekekről van szó, pontosabban ameddig a kapitány – Mr. Bankshez hasonlóan – liberális apukává nem válik. Ezzel együtt Maria, akibe a kapitány mindeközben beleszeret – szintén átváltozik – engedelmes asszonykává. Az apa választotta nem azért Maria, mert a kis nevelőnő erős, önálló és magabiztos (mint ahogyan azt a gyerekekért való kiállás sugallhatná), hanem egyrészt mert

gondoskodó és szerető, tehát *hagyományos* anyatípus (a gyerekekért való kiállása csak *ezt* bizonyítja), ettől eltekintve viszont a lehető legártatlanabb és legtapasztalatlanabb szűz, mint azt a neve konnotációi is sugallják, és ahogyan azt a film elején bemutatott neveltetése is megerősíti (zárdából küldik a házhoz), aki olyan bizonytalan magában, hogy a szerelem érintésére, a riválissal való első konfliktus után visszafut a kolostorba, s aki így szexuálisan, erkölcsileg és anyagilag is teljes mértékben gazdag és tapasztalt férjére van utalva. „Feleségnek való” jellegét erősíti a kapitány nagyvilági szeretőjével való szembeállítás is, aki, mint ezt többször igen hangsúlyosan elmondják, gazdag és *önálló* hölgy, aki ugyanazokban a körökben mozog, mint a kapitány, tehát szimbolikusan egyenrangú a férjével. A nevelőnő ezzel szemben a férjére a végletekig felnéző, őt mindenekfelett imádó és tisztelő, neki mindenben kiszolgáltatott – tehát alárendelt, s így megfelelő – asszonnyá válik. ^[9] A lázadó, felforgató magatartás, amely Mariát mint apácát és mint nevelőnőt jellemzi, abban a pillanatban engedelmességgé és megadássá változik, amint a férj a családdal szembeállított szférából (a *Mary Poppins*-ban a bank, *A muzsika hangja*-ban a katonaság illetve az üzleti-nagyvilági élet) valódi családtaggá válik – bár a családon belül továbbra is patriarchaként viselkedik. S hogy mindez a 60-as években megváltozott nemi erőviszonyokra reflektál, azt talán elég jól jelzi, hogy *A muzsika hangja* a fasizmussal ellenpontozza (és a radikális véglet révén nagyítja ekképp fel) az általa bemutatott család (amúgy korlátozott) liberalizmusát és demokráciáját. ^[10]

A *Mary Poppins* mint beavatási rítus

A Disney-musical nem egyszerűen fejlődés (vagy nevelődés)történet- amennyiben az apuka azt tanulja meg, hogyan nevelje a gyerekeit (másképp) -, hanem kétszeresen is az: akár meta-nevelődéstörténetnek is nevezhetnénk. Travers regényében hasonló tendenciát *nem* találunk. Az apa és az anya epizód szereplők, és a regény(ek) során semmit sem változnak, ahogyan egyébként a gyerekek sem. Úgy tűnhet, a feminizmus nem érintette meg a regényt, s bár valamiféle nevelési elveket le lehet szűrni a történetből, ezek éppoly konzervatívnak tűnnek, mint amilyeneket a nemi szerepmegosztás terén találunk. A fegyelmező-megengedő nevelés „ősi” rivalizálását tekintve Travers könyve az előbbi erősíti (és azt is inkább a főhős Mary Poppins, mint Banks papa figuráján keresztül) a kritika minden nyoma nélkül. Azt sem állíthatjuk, hogy a dadus megnyerő egyénisége „cukrozná” meg a korban amúgy megszokott és helyénvalónak vélt szigort. És bár ezt joggal várhatnánk, még a puritán neveléskoncepciókkal összeegyeztethető (sőt szükségesnek tartott) erények: az igazságosság, a türelem, az alázat sem jellemzők rá. Mindebben radikálisan szemben áll a filmbeli és a regénybeli figura. Míg a filmben Mary Poppins pontosan abban elégíti ki a gyerekek vágyait, hogy „sosem mérges”, hanem „kedves de határozott”, addig a regénybeli alteregójáról ez messze nem mondható el. Amikor egy idős úr elfoglalja szokott padját a parkban:

- Ez Mary Poppins kedvenc helye! Biztosan mérges lesz! – kiáltott fel Michael.
- Igazán? Ha szabad tudnom, mikor voltam én valaha is mérges? – tudakolta a háta mögött a jól ismert hang.

Michaelt megdöbbenette a kérdés.

– De hiszen nagyon gyakran mérges, Mary Poppins! – mondta. – Napjában legalább ötvenszer!

– Soha! – csattant a mérges válasz. – Türelmesebb vagyok még az óriáskígyónál is!

Csak ami a szívemen, az a számon!

– (...) Leült, aztán vad pillantást vetett a tó túlsó partjára, az idős úrra. Az ilyen pillantással ölni lehet. (III. 119.)

A madaras asszony „esete” szintén jó példa a regény és a feldolgozás különbségeire. A filmben a madaras asszony Mary Poppins esti meséjének (pontosabban dalának) szereplőjeként jelenik meg. A dadus a másnapi banki látogatásra készíti fel a gyerekeket, s miután Mr. Banks munkahelyére a Szent Pál székesegyház mellett vezet el az út, ahol a madaras asszony árulja a morzsát a galamboknak, Mary Poppins éneke arra biztatja a gyerekeket, hogy vegyenek magot és etessék a madarakat. Az állatok etetése már önmagában is jóakaratú tett, a dal szövegében viszont egyenesen a jótékonyosság/bőkezűség erényének gyakorlásává válik: a „szegény” szó galambokat minősítő melléknévi és társadalmi csoportot meghatározó főnévi értelme szépen összemosódik, s a szöveg allegorikusan immár a jótékonykodásról, az alamiznaosztogatásról szól (egy, a korban a vagyonos rétegtől elvárt „erény”). Mi több, még a lelki szegények felé forduló, azokat kvázi-vallásos „szent” emberként számon tartó hozzáállás igényét is felfedezhetjük benne: a galambokat etető egyszerű és együgyű öregasszonyra a szöveg szerint „szeretettel néznek le a szentek és apostolok”, akiket a székesegyház szobrai reprezentálnak. A képi világ mindezt azáltal támogatja, hogy a székesegyház bemutatásakor a kamera fölfelé vezeti a tekintetet, s az égbolt felé nyílik a végtelenbe – mutat a mennyek országába -, miközben a mindenütt köröző, szárnyaló galambok, amelyek a dal elején még egyszerűen éhes állatként jelentek meg, a dal végére az erények révén felemelkedő lélek szimbólumaivá nemesülnek.

A filmben mindezek a Mr. Banks által reprezentált banki világot ellenpontosozzák, főleg, hogy pontosan a madárelesésre szánt pénz az, amit Mr. Banks be akar fektetni a bankban. A bőkezűség világosan a kapzsisággal, az adakozás az önzéssel kerül szembe. Első pillantásra a keresztény lelkiesség ellentéteződik a kapitalista anyagisággal, de – mint már volt róla szó – nem nehéz felfedezni benne a fogyasztói kapitalizmus élvezetre és költekezésre biztató moráljának szembeállítását a felhalmozó kapitalizmus takarékoskodó, önfegyelemre intő *elavult* (csupa nevetséges öregemberrel képviselt) moráljával. A filmben a pozitív pólust egyértelműen Mary Poppins képviseli, aki ezúttal majdhogynem harciasan szegül szembe a „helytelen” értékeket képviselő Banks úrral. Ezzel szemben a *regény* megfelelő fejezetében Mary kivételesen teljesen a perifériára szorul, csak szemlélője és mellékszereplője a történetnek, amelynek cselekményét ezúttal a gyerekek irányítják, s képzeletbeli folytatását is ők mesélik egymásnak. Mellesleg *ebben* a történetben erényekről, sajnálatról, adakozásról, szó sincs. A madaras asszony a gyerekek szemében pusztán érdekesség, és a hozzá fűződő saját maguk által kreált történetben *sem* keresztény, hanem anyai, matriarchális konnotációi dominálnak, nyilvánvalóan az elveszőbabakor szimbolikus pótlékeként.

A film a maga „tanulásaival” tehát a *regényben* nem létező, kihagyott és negligált lehetőségeket valósítja meg és állítja a középpontba. Mary semmiféle erényre és efféle cselekvésre nem buzdít, és nem is példáz effélét. Néhol ugyan úgy tűnik, hogy a jól megszokott sémának megfelelően Mary Poppins durva külseje valójában lágy szívet takar... ez azonban sohasem tükröződik a cselekedeteiben. Mi több, egyenesen két főbűn a legfőbb jellemzője: rendkívül hiú (amire a filmben látható tükörfelvetés picit reflektál) és elképesztően öntelt, lépten-nyomon olyasféle helyzetek alakulnak ki, mint a következő:

Mary Poppins nézte a három üvegen tükröződő képét, s ajkán tetszelgő, önelégült mosoly játszott. Néhány pillanatot töltött azzal, hogy jobb kezéből bal kezébe vette át a táskát, és minden lehető helyzetet kipróbált: vajon hogyan érvényesül legjobban. Jane és Michael ott állt mellette, nem mertek egy szót sem szólani, de közben össze-összenéztek, és magukban nagyokat sóhajtoztak. És közben Mary Poppins papagájfejű ernyőjének két pontjáról egyre csak csurgott a nyakukba az eső.

– No, ne várakoztassatok már! – mondta mérgesen Mary Poppins, és hátat fordított képmásának. Jane és Michael jelbeszéddel próbálta rávenni Michaelt, hogy maradjon csöndben, megrázta a fejét és fintorokat vágott. De Michael mégis kitört:

– Nem is mi várakoztattuk, maga várakoztatott minket!

– Csönd legyen!

Michaelben benne rekedt a szó. Baktattak Mary Poppins két oldalán, az eső meg szakadt és az ernyőről egyenesen a kalapjukra zúdult. (II. 104-105.)

Mary Poppins hiúságának és önteltségének bemutatása vezérmotívumszerűen kíséri végig a *regényt*, ahogyan a következő viselkedésforma is, amely erősen ellentmond annak, hogy ami

Mary Poppins szívén, az a száján. Amint erre egy gyenge utalás a filmben is van, a dadus minden egyes kaland után úgy tesz, mintha nem emlékezne az épp megtörténtekre, és következetesen felháborodik, amikor a gyerekek szóba hozzák az együtt látottakat, átélteteket. A korábbi klipben is látott, plafonon nevetgélő bácsival való találkozás után, az autóbuszban hazafelé

Michael álmosan odaszólt Maryhez:

- Gyakran szokott a bácsikája így csinálni?
- Hogy csinálni? – kérdezte Mary éles hangon, mintha Michael készakarva megsértette volna.
- (...) Sokszor szokott-e a mennyezet körül höngörögni és ugrabugrálni....
- Höngörögni és ugrabugrálni! Micsoda gondolat! Höngörögni és ugrabugrálni a mennyezet körül! Szégyen, gyalázat, hogy ilyesmi jut eszetekbe! – Mary Poppins szemmel láthatóan mélységesen meg volt sértve.
- De hisz úgy volt! – mondta Michael. – Láttuk!
- Mit? Höngörögni és ugrabugrálni? Hogy mersz ilyet mondani? Vedd tudomásul, hogy az én bácsikám józan, becsületes, keményen dolgozó ember, s légy szíves tisztelettel beszélni róla! A jegyedet pedig ne rágd össze. (I. 52.)

Az hagyján, hogy a Maryben megtestesülő hatalom ismételten letorkolja és elhallgattatja a gyerekeket, de emellett teljes mellszélességgel tagad nyilvánvaló tényeket, arcpirító módon hazudik, és olyan állításokon háborodik fel, amelyeknek igazságáról a saját szemével és beszélgetőtársai előtt győződött meg, mindeközben pedig folyamatosan a tisztességre és az illemre hivatkozik. Vegyünk például egy másik esetet, ezúttal bizonyos Bucska úr kapcsán, aki születésnapján tótágast állva fogadta a társaságot. Ezúttal is a buszon,

Egymás mellett ült a két gyerek, Mary Poppins háta mögött, és halkán beszélgettek a délután eseményeiről. (...)

- Milyen fura rokonai vannak – jegyezte meg Michael, mert társalogni szeretett volna. Mary Poppins felkapta a fejét.
- Fura? Mit értesz ezen, ha szabad kérdezni? Mi az, hogy fura?
- Hát olyan különös.... Bucska úr, amint cigánykerekezik és tótágast áll és és...

Mary Poppins úgy bámult rá, mintha nem hinne a fülének. – Jól értettem, amit mondtál? – kezdte és valósággal köpte a szavakat. – Hogy az én unokabátyám cigánykerekezik? És hogy tótágast... (...) Mary Poppinsnak hallhatólag nehezebbre esett kimondani ezeket a szörnyű szavakat. Iszonyú haragosan nézett Michaelra. (II. 135.)

Azt gondolnánk, hogy a „fura” nem szitokszó, és a cigánykerekezés és a tótágas sem olyan borzasztó dolog, hogy így megsértődjenek miatta, főleg, hogy valóban így történt. Miután a szóban forgó kalandok ártalmatlanok és ráadásul lehetetlenségek, Mary felháborodása abszurd és inkább vicces, mint meghökkentő vagy megdöbbentő. Lányom, akinek hetekig a Travers ciklust olvastam esti meseként, szintén fennakadt ezen a jelenségen, és a következő magyarázatot

fabrikálta. Ha viszont Mary Poppins tagadását és felháborodását jelzésértékűnek tekintjük, akkor felmerül, hogy a kalandok értelmetlensége és ártalmatlansága csak látszólagos.

Hogy a dadus vezetésével átélt események – természetesen csakis szimbolikusan vagy utalásszerűen – a kulturálisan helytelen, a morálisan gyanús, a nem helyénvaló, vagyis a Másik verbális megtagasztálásának a szerepét töltik be, arra egyéb célzások is vannak, többek között metanarratíva formájában. *A Holdat Átugró Tehén* története azt meséli el, hogyan változik meg a Tehén addigi életvitele, amikor egy szarvára ragadt csillag táncolásra készíti. Amennyiben hajlandók volnánk elgondolkozni rajta, hogy mi a különbség a legelésző és a táncoló tehén közt, akkor első pillantásra nyilván a munka és a szórakozás, a valóság és a mese, az életszerű és a nonszensz összevetése kínálja magát. Pontosan ez lett a film vezérgondolata. A történet azonban egészen másként állítja szembe a táncolást a nem-táncolással. „A Vörös Tehén igen tiszteletreméltó személy volt, mindig úgy viselkedett, ahogy tökéletes úri hölgyhöz illik, s mindenről megvolt a véleménye.” (I. 73.) – olvashatjuk. Amikor viszont egyszer csak táncolni kezd, a Tehén így elmélkedik: „Különös dolog! Mindig azt hittem, hogy táncolni illetlenség, de hát az nem lehet, ha egyszer magam is táncolok. Mert én – én mintatehén vagyok.” (I. 74.) Amikor a király azt javasolja, hogy a táncolásra készítő csillagtól való megszabadulás érdekében a Tehénnek át kéne ugrania a holdat, a Tehén ellenvetése megint csak a tiszteletreméltóság kritériumai körül forog: „kérem felség – mondta a Vörös Tehén – ne feledje, hogy én illedelmes, tiszteletreméltó állat vagyok, s gyermekkoromban úgy tanultam, hogy az ugrás nem úri hölgyhöz illő dolog.” (I. 81.)

A Tehén eddigi élete ekként az illemszabályoknak, a társadalmi elvárásoknak és játékszabályoknak megfelelő életvitelt állítja szembe az örömeivel, a szabályok elvetésével, az ösztönök szabadjára engedésével, az elvárásokkal való dacolással. S amennyiben a Tehén végül is megszabadul a csillagtól, a történet tulajdonképpen elfojtással zárul – annak a Freud által elemzett jól ismert következményeivel együtt:

Eleinte nagy gyönyörűsége telt csendes, rendes szokásaiban; de kis idő múlva nyugtalannak, elégedetlennek érezte magát. (...) Annyira megszokta a táncot és azt a boldog érzést, amit a csillagnak köszönhetett, hogy szerette volna újra eljárni a felföldi ugrálóst. (...) Szomorkodott, elvesztette az étvágyát, s minden semmiségen felfortyant. Gyakran sírva fakadt, minden igaz ok nélkül. (I. 84-85.)

A neurózisból és depresszióból való kigyógyulás érdekében a Tehén elindul, hogy új csillagot keressen, vagyis új kalandot, amelyben újra felfordulhat az élete. A gyerekek bájos, ártatlan és értelmetlen kalandjai talán valami módon a tiltott ugyanezen határát lépik át. Erre utal az is, hogy az a világ, amit megtagasztalnak, mindig a *felfordulás* képzetét kelti, hol átvitt, hol pedig szó szerinti értelemben, mint például az említett Bucska úr esetén, aki konkrétan is tótágast áll. Profanítás és felfordulás: ezek is határozott hívószavak bizonyos elméletek felé. Victor Turner antropológus szerint, aki Van Gennep elképzelését gondolta tovább a beavatási rítusok struktúrájáról, a szertartás során megjelenő liminalitás, azaz küszöbfázis megjelenítése pontosan ilyen jellemzőkkel

bír. Ez az átmeneti állapot a beavatási rítus közbülső szakasza, az a fázis, amelybe a résztvevők a rítus során a „szokványos” rendből átkerülnek, majd ahonnan megtisztulva vagy megvilágosodva, mindenesetre valamilyen szempontból újjászülve, újjástrukturálódva a rítus végétével visszakerülnek a „normális” kerékvágásba. ^[11] A liminális állapotban a történetek és a szerepek elűtnek a hétköznapiakban megszokott, átlagos rendtől: a világ a feje tetejére áll, a szerepek felcserélődnek. Feltűnhet, hogy a folyamat erős hasonlóságot mutat Bahtyin *karnevál*-képzetével, nyilván nem véletlenül: míg a beavatási rítus során individuumok mennek át az újjászülés szertartásán, addig Bahtyin karneváleméletében népcsoportokkal történik ugyanez, ugyanakkor legtöbbször mindkét esemény a biológiai naptárhoz kötődik: a beavatási rítusok az emberi életciklus fordulópontjait fémjelzik, míg a karnevál a természet körforgásának bizonyos fő fordulópontjait. ^[12]

Mint már említettem, alig hihető, hogy egy gyerekek és nevelőnőjük kalandjait tartalmazó regény nem fejlődésregény. A liminalitás képzetkörét bevonva felmerül, hogy valóban az, csak a szokásosnál jóval szimbolikusabb és kevésbé idealizált módon. A könyvben több középponti esemény a karneválra hajaz, amelynek fő vonása bizonyos alapvető oppozíciók felcserélődése. A *Holdtölte* című fejezetben a gyerekeket az éjszakai állatkertbe vezeti egy hang, ahol is kiderül, hogy ezen a különleges napon, amikor is Mary Poppins születésnapja a holdtöltére esik, az embereket zárják ketrecekbe, és a beszélő és igencsak kulturálnak tűnő állatok etetik és bosszantják őket. Az est egy óriási körtáncba torkollik, amelyben minden állat részt vesz, s ahol az ellenségek pillanatra kibékülnek. Az *Esti Kimenő* című fejezetben a gyerekek Mary születésnapján egy Galaktikus Cirkuszba mennek, ahol a Csillagok lépnek fel a porondon, a porondmester pedig a Nap, az est vége ezúttal is körtánc. A *Dagály* című fejezetben a gyerekek ezúttal a tenger mélyén ünneplik Mary születésnapját, s az ünnep fénypontjaként a horgászhalak felfelé futó zsinórjaikkal embereket horgásznak, dobostortát használva csaliként. Mondanom sem kell, hogy az est vége megint csak tánc, ahogyan a legutolsó fejezetben is, amikor Mary végleg eltávozik a Banks házból.

A körtánc vagy össznépi tánc mámorító, euforisztikus és rituális jellege miatt a karneválok nélkülözhetetlen eleme, a körhintához hasonlóan, amely egyébként Mary eltávozásának eszköze a ciklus második kötetében (és a filmben is feltűnik, bár nem az eredeti helyén). Mindegyik említett fejezet némi kétséget hagy afelől, hogy a tapasztaltak ébren avagy álomban történtek, ami kétértelműségénél fogva megint csak a liminalitás tipikus jegye. Az események mind-mind a főszereplő kimenőjén történnek, amely egyrészt praktikus elem, ugyanakkor jellemzően liminális metafora, hiszen egy olyan téridőt jelöl, amely a normálisból való kilépés majd visszatérés között van. Az események továbbá Születésnapon, illetve Holdtölte alkalmával történnek, mely dátumok fordulópontot, biológiai és természeti megújulást képviselnek. „Az ünnep mindig szoros kapcsolatban áll az idővel. Mindig természeti (kozmikus), a biológiai és a történeti idő valamely konkrét felfogásán alapul. (...) A világ ünnepi érzékelésében mindig központi szerepet játszott a halál és az újjászülés, a változás és a megújulás.” – írja Bahtyin. ^[13]

Ezen a ponton két másik fejezet is világosan az említettek mellé sorakozik: a *Nellie-Rubina* című részben Jane és Michael annak lesz tanúja, hogy két fafigura miként csinál (évről évre) tavaszt a

télből, míg a *Corry néni* fejezetben azt lesik meg, miként varázsol egy öreg öregasszony meg a két óriásra nőtt lánya matricákból csillagokat az éjszakai égre. A kaland megint csak az ellentétek (éj/nappal, tél/tavaszi) egymásba való átcsapásának mitikus reprezentációja. Mindez legsűrítettebb formában az ... *és boldogan éltek* című fejezetben valósul meg. Szilveszter éjszakájáról van szó, s a kaland pontosan az ősztendő elűtő 12 óraütés alatt játszódik, amikor is, mint kiderül, a mesefigurák elhagyhatják a kinyitva hagyott mesekönyveket. A 12 óraütés alatt, amit csak Hasadéknak neveznek, fékevesztett multság zajlik, s a gyerekek nagy megdöbbenésére Hófehérke és a Mostoha kart karba öltve tereferél, Piroska pedig pacsizni tanítja a Farkast. Amikor Michael rákérdez, milyen alkalom is ez pontosan, Csipkerózsika olyan meghatározást ad, amely Turner liminalitás fogalmának és Bahtyin karneváljának lényegét egyként példázza:

Ez az ősztendő meg az újesztendő közti hasadék. Az ősztendő meghal, amikor az óra a tizenkettőből elűti az első, s amikor az utolsó, akkor születik meg az újesztendő. A kettő között (...) ott van a titkos Hasadék. (...) A Hasadékban minden-minden egyetért. Az ellentétes végletek találkoznak és összezsúkolóznak. Ez az idő és ez az a hely, kedveseim, az egyetlen idő és az egyetlen hely, ahol mindenki boldogan él. (III. 240.)

A „hasadék” gyakorlatilag egybeesik mind Turner liminalitás-definíciójával, mind Bahtyin karneváljával, amely „a maga folyamatos és teremtő, megújító változandóságában rögzítette a jelenségben a formálódás mindkét pólusát: a halálban felsejlik a születés, a születésben – a halál, a győzelemben – a vereség, a vereségben – a győzelem, a koronázásban – a trónfosztás stb.”, s „amelynek ábrázolása mindig tartalmazza (de legalábbis jelzi) a változás mindkét pólusát. A régít és az újat, az elhalót és az éppen születőt, a metamorfózis kezdetét és végpontját.” [14]

Mindeközben Mary Poppins pontosan úgy viselkedik, mint a rituálét levezénylő szellemi vezetők, akik, mint Turner bemutatja, abszolút hatalmat gyakorolnak a beavatandók fölött. [15] Boszorkányos vonásai is azokhoz a varázslókhoz, sámánokhoz, gyógyítókhoz teszik hasonlatossá, akik már funkciójuknál fogva is két világ közé tartoznak, szabadon járnak át egyikből a másikba. De vajon miféle titokba avat be Mary Poppins? Miféle tudás az, amit a kalandok közvetítenek? A karneválban a halált és születést összefüggésbe állító kozmikus tapasztalat profán közvetítője a testiség, ahogyan „az össznépi nevetés mint a groteszk realizmus valamennyi formájának szervező ereje már eleve az alsó, anyagi-testi régiókhoz kapcsolódik.” [16]. Innen nézve a regény egyik legelső fejezete, amit a klippben is láttunk, a plafonon való teázás, igazi karneváli nevetés. Nem csak annyiban, hogy ragadós és szinte megfékezhetetlen, sőt, még csak nem is abban, hogy a szereplők felszállnak tőle, vagyis úgymond „magasan érzik magukat”. Inkább mert a nevetést kiváltó ok „nevetőgázként” van megjelölve, márpedig ha a gáz képzetét összekötjük a felszállással és a nevetéssel, akkor könnyedén adódik az az asszociáció, hogy Wigg bácsi problémája a test alsóbb fertályainak funkcionálásával kapcsolatos, s tulajdonképpen ez az, ami a gyerekeket oly ellenállhatatlan nevetgélésre készíti.

Ez azonban csak bevezető azokba a kalandokba, amelyek így vagy úgy a test titkával, a testi

funkciókkal és ezek közül is elsősorban persze a szexualitással kapcsolatosak. A gyerekek láthatólag igencsak rászorulnak az evvel kapcsolatos információkra, amennyiben a születés misztériuma – amellyel konkrétan kishúguk, Annabel születésekor szembesülnek, tudatosan a következőképp jelenik meg számukra: „Jaj, nézd Michael, nézd! (...) Mondtam, hogy valami fontos történik! Új kisbaba! (...) Honnan jöttél, Annabel? (...) Talán a játékboltból jön – mondta Michael. (...) Ugyan, ne butáskodj! – mondta Jane. – Biztosan Simpson doktor bácsi hozta az orvosi táskájában!” (II. 156.)

Ha most megnézzük az eddig nem említett kalandokat, áttételesen ugyan, de szinte mindegyik a test és a szexus, pontosabban az ehhez való viszony körül forog, ami Michael és Jane hivatalos világában láthatóan *nem létezik*. Talán egyenesen azt mondhatnánk, hogy e beavatásszerű kalandok tétje épp e láthatatlan megjelenítése, majd látványos elfedése, s éppen ezáltal a határok még erőteljesebb kijelölése. *A márványfiú* című részben egy ókori görögnek titulált, kezében delfint tartó szobor kel életre, amely mint olyan *nem* túlöltözött. A történet szereplői, akik találkoznak Neleusszal, és valódi fiúnak nézik, általában nem is bírják szó nélkül hagyni ezt a hiányosságot, de mindig úgy, hogy problémájuknak valami ürügyet találnak. Az idős úr, akitől Neleus elkéri a könyvét, látszólag csak azért hozza szóba a fiú meztelenségét, mert ez a szegénységét jelzi: „Itt állok tetőtől talpig felöltözve, kalappal, cipővel. Ő meg egészen pucér. Én nekiadom a könyvet.” A fagyaltos így kommentálja: „Ha olyan jó barát [a delfin], miért nem mondja, hogy végy magadra valamit? Hisz holtra fázol így pucéron! Már elnézést a szóért!” A könyvtáros kommentárja a következő: „Fázol is, akármi legyen. (...) Nem járhatsz ilyen pucéran! Még tüdőgyulladást kapsz. Meg fagydagatanatot.” Lark kisasszony, a szomszéd hölgy viszont egyáltalán nem kommentálja a fiú ruhátlanságát, ám épp ez a sokatmondó: „megállt, lihegett és Neleusra bámult. Arca már eddig is vörös volt, de most még jobban elvörösödött és látszott, hogy Lark kisasszony iszonyúan méltatlankodik. – Haszontalan, komisz gyerek! – kiáltotta. – Mit csinálsz azzal a szerencsétlen hallal? Nem tudod, hogy elpusztul a szárazon? (...) Máris megyek, és bejelentem a polgármesternek!” (III. 132.) A polgármester, aki odaérve azt tapasztalja, hogy a szobor eltűnt a talapzatáról, a parkört vádolja lopással. Amikor aztán meglátja, hogy az eltűnt szobor visszakerült, de kabátban (Mary Poppins ugyanis a könyvtáros szavait csakazértis meghazudtolandó ráadja az ő kabátját), így szól: „Uraim, csúnyán félreismertük ezt a szegény embert. Hisz nemcsak a köz kiváló szolgájának bizonyult, hanem vérbeli művésznek is. Látják, uraim, mit csinált ezzel a szoborral? Kicsi márványkabáttal ruházta fel, piros gallérral és kezelővel. Lényeges javítás véleményem szerint, Smith. Sohasem helyeseltem a pucér szobrokat.” (III. 146.)

A meztelenség tagadása vagy racionalizálása nagyon feltűnő ebben a kis részben – ugyanakkor ez nem *csak* a testiségre vonatkozik. Neleus könyvet szeretne vásárolni, ami felhívja a figyelmet arra is, hogy a meztelenség a szegénységet, a szegénység pedig a tulajdon hiányát implikálja: a meztelenség „a strukturális és gazdasági kötelékektől való megszabadulás legfőbb szimbóluma”^[17], ezért is a liminális fázis gyakran kötelező része. A fejezet ennél fogva a beavatási rítus egészét érzékelteti: a szobor életre kelésével egy kulturális tény (a szobor) biológiai ténnyé alakul, míg a végkifejlet e test felöltöztetése, vagyis biológiai tényből újlag kulturális ténnyé való változtatása egy szociális értelemben „magasabb” szinten (még ha ez a művészet rovására válik is). A

tulajdonképpen liminális szakasz ekképp az a rövid idő, amíg a szobor él, azaz élő emberi testről van szó, pontosabban *nincs* szó, ami maga is mindennek a tabujellegét mutatja.

Bucska úr már említett tótágasa még szörnyűbb tabukat sejtet, legalábbis Mary Poppins kommentárja erre enged következtetni, bármilyen ártalmatlannak tűnik is mindez az olvasó szemében. A mellékszereplők azonban szintén elítélendőnek látják a hengerbucskázást, így a cigánykerekező társaságba beráncigált postás is: „Segítség! Segítség! (...) Végem van! (...) Tisztos honpolgár voltam világéletemben! Jaj nekem, mit szól majd az asszony!” (II. 130.) Ezzel szemben Bucska úr házvezetőnője, Gombóc kisasszony, aki eddig megkeseredett vénkisasszony volt, most így áradozik: „Jaj de finom! Jaj, drága postás bácsi, most tudjuk csak, mi a jó! Milyen más így mindjárt az élet! Most talpra! Most fejre! (...) Soha még így nem élveztem az életet! Legszívesebben örökké csak cigánykerekeznék! Csudálatos érzés!” (II. 128.)

Hogy ez a kinek-kinek szégyenletes vagy csudálatos érzés kiváltója a nemiség, pontosan annak parodisztikus kiforgatása, de egyszersmind „természetes” rendjének fejre állítása is, azt számtalan mozzanat támogatja. Bucska úr bevallása szerint azért cigánykerekezik akarata ellenére a születésnapján, „mert lánynak kellett volna születnem” (II. 113.), minden azzal kezdődött, hogy „Anyám lányt szeretett volna, azután, amikor megszülettem, kiderült, hogy fiú vagyok. Úgyhogy kezdettől fogva minden fordítva ment, szinte attól a naptól, hogy megszülettem”. (II. 114.) Tételezzük fel, hogy mindennek semmi köze a transzszexualitáshoz, ekkor azonban elveszik annak a kis jelenetnek a bája, amikor Bucska úr egy torta felvágásához kést kér Gombóc kisasszonytól. Mary Poppins életre kelt, papagájfejes ernyője ugyanis hirtelen megszólal és felajánlkozik a kisasszony helyett: „Csitt (...) Micsoda butaság! Csitt Hagyd azt a nőt! Majd Pityuka! Szép Pityuka! Okos Pityuka!” (II. 123.) Akárhogy is, a dolgok nyilvánvalóan heteroszexuális befejezést nyernek azáltal, hogy hengerbucskázás közben Bucska úr beleszeret Gombóc kisasszonyba, és meg is kéri a kezét. Időközben azonban Gombóc kisasszony nemi szerepe is kérdésessé válik, hisz ő maga folyamatosan azt énekl: „Bizony ám, fiú, lány tótágast áll valahány”.

Az, hogy Mary Poppins az autóbuszon kerek-perec letagadja, hogy mindennek tanúja volt, innen nézve gyakorlatilag nem más, mint példa arra, mit várnak a beavatottól, amikor „ismét egy viszonylagos állandó állapotba kerül, és ennek köszönhetően világosan meghatározott és »strukturális« típusú jogai, kötelességei vannak másokkal szemben; elvárják tőle, hogy bizonyos szokásszerű normák és etikai mércék szerint viselkedjen, amelyek kötelezőek a társadalmi pozíció elfoglalójára nézvést”. [18]

Úgy tűnik tehát, a történet mégiscsak „fejlődésregény”, csak épp ez a nyugati regénykonvencióktól eltérő értékkel és eltérő műfajban valósul meg. Mary Poppins rituális instruktorként szimbolikus eszközökkel azt mutatja meg a rábízott gyerekeknek, miként lehet elkerülni azt, ami a kultúrában Freud szerint rossz közérzetet szül; hogy lehet szelepet biztosítani mindannak, ami egyébként elfojtás alá kerülne; hogy lehet kifejezni a direkt módon kimondhatatlant, és morálisan kétes dolgokat cselekedni és kiélvezni anélkül, hogy az a társadalmi állásra negatív hatással volna; hogyan lehet az elfojtott és a helyes közti meglehetősen széles zónát a lehetőségek határáig

kihasználni, és ekképp pszichésen egészséges, ugyanakkor teljes mértékben szocializált felnőtté válni. A gyerekek „kalandjait” úgy tekinthetjük, „mint annak a célnak az elérésére szolgáló eszközt, hogy kiteljesedettebben vehessenek részt a strukturális szerepjátszás sokféleségében”. [19]

Olyasfajta humanista erények direkt felmutatásával és propagálásával, mint amilyeneket a szépirodalomtól és a filozófiától megszoktunk, ezúttal nem találkozunk, az élethez való gyakorlati útmutatót viszont annál többet szerezhetnek belőle a gyerekek: nevezetesen azt, hogy a testről és a testi örömeiről nem illik beszélni, ám lemondani sem kell róluk; hogy a hatalommal nem érdemes nyílt vitába keveredni, és ha nem vagy megfelelő pozícióban, jobb csendben maradni. Számtalan jelenet meghunyászkodásra vagy megalkuvásra tanít, ugyanakkor a kihasználható mozgásteret, a manipuláció lehetőségeit is felvázolja. Míg a ciklus első részében a gyerekek általában csak magukban méltatlankodnak, ha Mary Poppins letorkolja őket, a második és a harmadik részben több alkalom is van, amikor már képesek az adott keretek között előnyükre fordítani a helyzetet, és például hízélgéssel elérni, amit akarnak. Nyilván nem a „mindentudó” Mary hiányosságait, hanem sokkal inkább a stratégia megfelelő voltát jelzi, hogy ez néha sikerre is vezet:

Mary Poppins türelmetlenül felhorkant.

Nézzék csak! Ezt szeretném, azt szeretném, ez megy egész áldott nap. Ilyen kíváncsi társaságot még életemben nem láttam!

– Hát magának nem is kell semmit kívánnia – mondta Michael. – Maga úgy tökéletes, ahogy van!

Ez biztos tetszik majd neki – gondolta, és hízélgő mosolyt vetett Mary Poppinsra.

– Hm! – mondta Mary Poppins hitetlenkedő pillantása. De azt arcán hirtelen felbukkant egy gödröcske. (III. 189.)

A ciklus harmadik darabja, a befejezés, amely a nevelődés végét jelzi, pontosan ilyen szempontból jelez „fejlődést” (már amennyire az idealista modelltől való eltérés miatt ezt egyáltalán annak nevezhetjük). A könyv utolsó előtti fejezetében a dadus szokott módján letagadja, hogy az éjszaka szokatlan történéseiről bármiféle sejtése volna. Ahogy máskor is, a gyerekeknek a vizes papucsok meg cipő mégis elárulja, hogy Mary Poppins határozott állításával ellentétben nem álmodták a szilveszteri kalandokat. De most már nem követelőznek, hogy megtudják az igazat, és nem méltatlankodnak a hazugság miatt; a kimondatlanul kimondatlanul hagyják, de nem is temetik el az erről való tudásukat. Ekkor „megjelent Mary Poppins, és hozta a lángost. Ők pedig a papucsok meg a cipő fölött rápillantottak. És Mary Poppins a lángossal megrakott tányér fölött viszonzta a pillantásukat. Hosszú-hosszú megértő pillantást váltottak hárman. Tudták, hogy tudja, hogy tudják.” (III. 254.)

Végezetül talán Mary Poppins személyiségét is át kell értékelnünk, és arra is válasz adódik, hogy a jellemzéséből adódó elvárások ellenére miért idolja a gyerekeknek, és miért lett kultuszfigura – sőt kulturális ikon – olvasók generációi számára. Flanagan szerint Mary Poppins minden rossz

tulajdonsága ellenére a gondoskodó, biztonságot nyújtó szülőt testesíti meg a gyerekek számára. Ám lehetséges, hogy ezek a bizonyos rossz tulajdonságok más szemszögből nem is olyan rosszak. Mary Poppins gögös és öntelt, önelégült? Az „öntelt” szó valami olyasmit sugall, hogy akit minősít, az önmagával tele van, önmagával azonos, aki önmagának elég, azaz egy olyan mitikus személyiségképletet ad meg, amelyet nem a hiány határoz meg, s amely ekként a szubjektivitás ideáljaként jelenhet meg. Amit a gyerekeknek pontosan abban a nevelődési – elfojtási, tagadási, háritási, elhatárolódási – folyamatban kell elsajátítaniuk, amelyet a regény Mary által reprezentál. Ami pedig a hiúságot illeti, Séllei Nóra *Tükröm tükröm* című kötetének előszavában megjegyzi, hogy „a tükör mint a szépség- vagy az öregedés – visszatükrözője, mint a testi, nem pedig a lelki képből eredő érték mértéke kultúránkban egyértelműen (...) a nő képéhez kapcsolódik”, ezzel szemben a „kiváló férfi (...) a lelkét látja a tükörben.”^[20] A tükörbe nézés tehát jellemző módon csak a nők esetén minősül konvencionálisan hiúságnak; férfiak esetében ugyanez nem más, mint az *önismeret* trópusa...

A Mary Poppins mint az oralitás irodalma

A beavatási rítus magyarul ritkábban, idegen nyelven gyakran használt szinonimája az „átmenet rítusa” (rite de passage). A történetben mindez szó szerint *átmenet*, hiszen a gyerekek általában séta közben kerülnek át észrevétlenül Mary Poppins más törvényszerűségek uralta világába. Erős a késztetés, hogy a Mary Poppins vezényletével történő eseményeket az ember az irodalom tapasztalataként értelmezze. A fikció általános jellemzője, hogy egy, a miénktől bizonyos törvényszerűségeit tekintve idegen, lehetséges világba „visz át”, és miután a *Mary Poppins* a fikción belül hoz létre egy ilyen „átmenetet”, ez így könnyen a fikciónak a fikción belüli, önreflexív megjelenítéseként fogható fel. Gyakran felmerül például, hogy hőseink álmodták a kalandokat; gyakran az adott esemény a gyerekek azt megelőző tevékenységét tematizálja valamilyen formában, ami az álmok jellemzője – és ennél fogva az álommal oly gyakran rokonított művészetet idézi. Travers regényében ugyanakkor van néhány más típusú „kaland” is, amelyek szinte csak abban hasonlítanak a többihez, hogy más okból kifolyólag, de szintén a fikció metaforáiként foghatók fel. Mary Poppins olykor egyszerűen leül és elmesél a gyerekeknek egy valami általa úgymond megtapasztalt, első kézből megismert történetet. Egy alkalommal pedig Jane egyedül él át egy rémtörténeteszerű eseményt, amelyből a dadus menti ki. Ez a „kaland” meglehetősen sajátos és sokatmondó, mivel hasonlóan indul, mint Mary Poppins uzsonnája Bertivel, amely Travers regényének első fejezetét adja az után, hogy Mary Poppins megérkezik a házhoz, s amelyből egy részletet a klip elején láthatunk.

Ahogy Mary és lovagja, úgy Jane is *beugrik egy képbe*. Az előbbi esetben Berti krétarajzáról van szó, amelyet „utcai művészként” jótékony adományokért mutogat, az utóbbi esetben egy porcelán dísztányérról, amelyen viktoriánus életkép látható. Bizonyos értelemben tehát mindkét rajz „műalkotás”, minek következtében a beleugrás világosan egy, a valóságtól némileg *elrugaszkodott* fikcióba való „beszipantódás”, egy lehetséges – reálisan nem létező – világba való bekerülés

kifejeződése. Ugyanakkor a szóban forgó „műtárgyak” státusza nem kevésbé sokatmondó. Berti autodidakta, önjelölt naiv művész, akinek alkotásai valószínűleg nem felelnek meg a kánon kívánalmainak, témái populárisak és alkalmiak (csendélet, királynő), „művei” nem tarthatnak igényt semmiféle örökkévalóságra. Berti az aszfaltra rajzol, s képeit bármikor elmoshatja az eső, ahogyan ez (*csak* a filmben hangsúlyosan) meg is történik. A tál, amelybe Jane lép be, szintén nemigen minősül halhatatlan műalkotásnak, hiszen tipikus kézművesmunka, amelynek státusza szintén századok óta megkülönböztetik a művészi munkáétól. Abban a két esetben tehát, ahol a kaland közege nemcsak metaforikusan, hanem szó szerint is a fikció, ez a fikció művészetként marginalizált és funkcionális, populáris, ami talán nem mellékes, meggondolva, hogy egy *nő* által írt *gyermekregényről* van szó, amely a fenti jelzőkben szükségképp osztozik. P. L. Travers nyilvánvalóan tudatában volt, hogy magas irodalmi aspirációinak (Yeats-szel, Eliottal, Hughes-szal tartott kapcsolatot) feltehetőleg nem használ sem a neme, sem pedig a műfaj, amire vállalkozott. A regényt először álnéven akarta megjelentetni, ami némi elhatárolódást jelez, „valódi nevében” viszont, P. L. Travers, a monogramszerű keresztnév majdnem annyira elkendőzi a szerző nemét, mint a viktoriánus korban kedvelt férfi-álnevek, amelyek arra szolgáltak, hogy a művek ne a női alkotásoknál megszokott rosszabb megítélés alá essenek.

A filmben persze az önreflexív elemek is megváltoznak, ezzel mintegy a regénytől való eltérésekre is reflektálva. A Berti képébe való beugrás (mint a klipben is látható) a filmben is az egyik első jelenet Mary megérkezése után. Berti aszfaltrajzoló tevékenysége, ez a populáris és egyszersmind üzleti célú „művészet” bizonyára igen sok tekintetben felidézheti a szórakoztatóipart és ezen belül az animációs filmet mint műfajt, ami eddig és ezután is Disney nevéhez kötődött. Főleg, hogy csak ebben a jelenetben szerepel *rajzolt* háttér és animációs figurák. Mint láttuk, Disney műve az apukáknak azt mutatja meg, mennyire rászorulnak a gyerekek a játékra és a mesére – amely utóbbi persze Disney egyik főprofilja. Ha a filmet nézzük, a rajzoló Berti ennél fogva erősen Disney látens alteregójának tűnik, akinek Mary Poppins – itt Travers? – *képességeire* (szellemi és jogi hozzájárulására) is szüksége van műve megvalósításához. Ha a gyerekeknek örömteli gyerekkort akarunk biztosítani, ha olykor meg akarjuk „cukrozni” szürke hétköznapijait, nosza *ugorjunk be* a moziba és nézzünk velük animációs filmeket, sugallja a film. Ebben persze az is benne van, hogy nézzünk Disney-filmeket (*fel*)*olvasás* helyett – így talán érthetővé válik, hogy Travers miért harcolt kezdettől fogva az animációs elemek ellen.

Travers könyve elsősorban a gyerekekhez szól, amennyiben *nekik* segít bejutni és eligazodni a felnőttek világában. Már csak ezért is furcsa és ennél fogva figyelemfelkeltő, hogy Berti képébe (a filmtől eltérően) Mary Poppins Bertivel a *gyerekek nélkül, egyedül* megy kirándulni. Vajon mi értelmű egy ilyen „bevezetőnek”, egy ilyen önreflexiónak, ha a könyv érdekességét éppen a gyerekek kalandjai adják a *velük* azonosuló közönségnek? Egyáltalán mit jelent itt Mary és Berti egymásrautaltsága? Ha Mary egyfajta szerzőfigura (mint a film megfelelő jelenetében), esetleg Travers alteregója (ami nem teljesen indokolatlan elképzelés) miért kell valaki *más* világába kirándulnia, míg az ezt követő fejezetekben mindig mások mennek az *övébe*? A filmben, mielőtt még beugranának a képbe, Berti rámutat egy helyre: „Ott körhinta van ám”. Mindez önmagában

nem sokatmondó, de ha összevetjük Travers szövegével, máris azzá válik. A regényben ugyanis a párt egy pincér irányítja egy tisztás felé azzal, hogy „Odébb megtalálják a ringlispílt!”, s amikor megtalálják, „Furcsa – mondta Mary. – Erre se emlékszem, hogy a képen láttam volna. – Ő mondta a Gyufaárus, aki *maga sem emlékezett rá* -, tudod, ez a háttérben volt!” (I. 30. kiem.: H.A.)

Amennyiben a Gyufaárus (vagyis a rajzoló) szerzőfigura, akkor olyan, aki Disney (innen nézve kifejezetten konzervatív) interpretációjával ellentétben nem tud mindent a művéről, csak az interpretáció során ölti magára az „eredet” látszatát; Mary Poppins, aki ebben az értelmezésben nyilvánvalóan e mű olvasója, Barth jóslatával ellentétben nem veszi át a szerző mindentudó „gyártó” szerepét, hanem láthatóan mindkettőjüket a szöveg, pontosabban annak a pincérben megszemélyesítődő, „arcot kapó” narrátor irányítja. „Itt vendégül látjuk a tisztelt uraságokat” (I. 30.) – mondja a pincér, ami egyrészt a „lakoma” metafikciós hagyományát viszi tovább, ezen belül viszont szemléletesen szegül szembe Fielding felhívásával, miszerint „Az író ne valami nemesúrnak képzelje magát, aki vendég-szeretetből vagy jótékonyságból ad lakomát: inkább nyilvános étterem tulajdonosának, aki bárkit szívesen lát a pénzéért”. [21] A Travers-regény önreflexiójában a mű (önmaga) egyik legfontosabb jellemzője, hogy *nem* elsősorban üzleti célra szánt produktum (ne felejtjük el, hogy Berti ebből él ugyan, de az is megnézheti a képeket, aki nem fizet), továbbá hogy az a patriarchális szerző, aki Fielding szövegében és Disney megfelelő jelenetében is felidéződik, a Travers-regényben teljes mértékben önnön olvasójává válik, mintegy igenlő választ adva Hillis Miller azon jóval későbbi kérdésére, hogy vajon „élhet házigazda és parazita boldogan együtt ugyanazon szöveg otthonosságában, egymást táplálva vagy megosztozva az étken?” [22]

Vajon „a szerző halálának” koncepcióján kívül lehet-e okot találnunk arra, hogy Mary Poppins Travers regényének ebben a kulcsfejezetében a befogadó és *nem* a szerző alteregójaként jelenik meg? [23] Ha azt a kultúrát, amelyben a Travers-regény valóban forog, komolyan vesszük, és nem emeljük ki ebből a kontextusból a magaskultúra „múzeumába”, akkor az első dolog, ami eszünkbe juthat, az, hogy a történetben szereplő gyerekek *még nem olvasnak* (jól), s az effajta történeteket általában valaki más, egy felnőtt *mondja el* (és nem is szükségszerűen *olvassa föl*) *nekik*. [24] Ebben a kommunikációs szituációban a szerző-figura (ha egyáltalán használható itt) elhalványul egy-egy aktuális, kiemelt és nagyon hangsúlyosan *közvetítőként* működő (el)beszélőhöz képest, aki a többi befogadóhoz képest persze tudás birtokában – tehát hatalmi pozícióban – van. Vajon összefüggésben van-e ez a regény sajátos struktúrájával? Mennyiben lehet felelős például azokért a különbségekért, amelyek a regény és a Disney film között felmerültek?

Az bizonyosnak mondható, hogy az említett *gyerekszoba*-szituáció jellegéből következően a kultúra nem hivatalos, „láthatatlan”, leértékelt oldalához tartozik. Az itt elhangzó történeteket általában *nők* mesélik – hiszen ők azok, akik hagyományosan a gyerekeket gondozzák. A történetek maguk általában a *népi/populáris kultúrából* származnak, ám ez csak részben köszönhető annak a ténynek, hogy mesélőik nem részesültek olyan oktatásban, ahol a magas kultúrát elsajátíthatták volna, illetve hogy a képzetlen és éretlen gyermeki elme nem képes a „magas” irodalmat befogadni. Még ha igaz is, hogy a gyerekszoba-közönségnél nagyobb sikere van azoknak az „alacsony” kultúrából

származó szövegeknek, amelyek a mesélőkhöz (szintén) az orális hagyományozás útján jutott el, ennek nem feltétlenül a gyermeki korlátoltság az oka. Éppen az efféle történetek népi (tehát nem gyermeki) gyökerei jelzik, hogy egy másik szempont is befolyásolja az ilyen szövegek témaválasztását, stílusát, narratív stratégiáit: ez pedig nem más, mint *maga* az orális közvetítés és hagyományozódás, s a tétel részben megfordítható: a gyerekeket talán pontosan azért kötik le bizonyos történetek jobban, mert *még nem írástudók*, s az ilyen szövegek inkább alkalmazkodnak egy olyan gondolkodáshoz, amelyet közvetlenül nem befolyásol az irodalom.

Annyi bizonyos, hogy a Travers regény számtalan epizódja a gyerekszobai kultúrára épül: angol bölcsődalok, mondókák, közmondások egy-egy figuráját, fordulatát bontja ki, fűz köréjük történetet. Szemben a Disney-filmmel, a regény pikareszk szerkezetű, ahogyan „az orális kultúra narrátora (...) alaptól és természetesen epizodikus mintában gondolkodott (...) Nem szabad elfelejtenünk, hogy az epizodikus struktúra a legtermészetesebb módja annak, hogy egy hosszú történetet meséljünk el, ha másért nem, hát azért, mert az élet is inkább epizódok laza sora, mint Freytag-piramis. A szoros piramisszerű cselekmény gondos válogatás eredménye, ez a válogatás pedig nem volt lehetséges azelőtt, hogy az írás létrehozta volna a megfelelő távolságot élet és kifejezés között.” [25]

Innen nézve elég nyilvánvaló, hogy a Mary-Berti képbeugrós epizód meglepő önreflexivitása sem a „posztstrukturalizmus” sejtelmét jelzi, hanem a szóbeli mesélőnek az íróétól eltérő helyzetét, nevezetesen, hogy „mindig olyan szituációban van, amelyet nem teljesen ural; (...) Az orális dal (vagy más narratíva) az énekes, az aktuális közönség és az énekesnek a valaha énekelt dalokról való emlékei interakciójának eredménye. Ezt az interakciót alapul véve a bárd egészen más módon kreatív és eredeti, mint az író”. [26] Végül, a regénybeli *nevelés* csak olyan eszközökkel fedezhető fel, amelyek maguk is az *orális* kultúra feltérképezése során kerültek felszínre – mint például Bahtyin elképzelése a középkori népi nevetéskultúráról, illetve Turner vizsgálata az afrikai törzsek beavatási szertartásairól.

De hát mi is az a *Mary Poppins*ban megjelenő „tanításból”, ami az orális kultúrával rokonítható? Láttuk, hogy amit a film (és Banks papa) a tiszta nonszensz, fantázia vagy az esztétika körébe utal, az egy másik oldalról a beavatás vagy nevelés rituális formájaként fogható fel, s benne a „hivatalos” tudat által elhallgatott tudásra vonatkozó információkat, illetve az ezen információkhoz való lehetséges viszony bemutatását lehet felfedezni. A *Mary Poppins* ebben is mutat némi rokonságot az írásbeliség előtti költészettel. Ma a Gutenberg-galaxisban a régi eposzok esztétikai értékeik miatt fontosak, viszont

azok számára, akik háromszáz vagy kevesebb évvel korábban éltek a költemények első lejegyzésének időpontjánál, Homérosz Hésziódosszal együtt, Görögország eredeti tanítómestere volt. A Homérosznak tulajdonított tanítások nem irodalmiak vagy esztétikaiak, hanem társadalmi és gyakorlati hasznúak. Tartalmuk elsősorban technológiai: gyakorlati útmutatások a hadviselés és (Hésziódosz esetében) a mezőgazdaság, továbbá az *állampolgári szokások, az erkölcsök és a vallás* területén. (...)

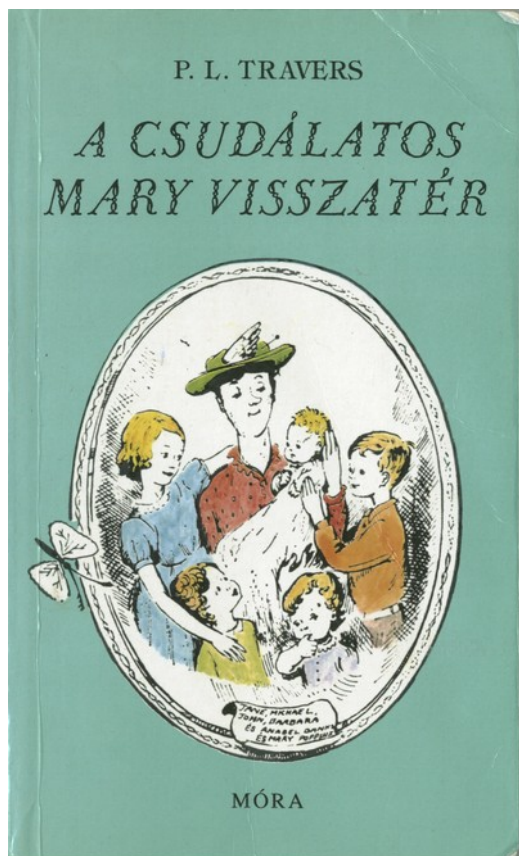
Ebben a megvilágításban a két költemény a társadalmi és magánélet szabályainak nagyszabású gyűjteménye, amely a gyakorlatban hagyományhű erkölcsként jelent meg és ezernyi specifikus szokást írt elő. [27]

Mindebben természetesen nem az az érdekes, hogy a történetek tartalmazzanak ilyesfajta elemeket, hanem az, *ahogyan* ezeket tartalmazzák. Az írásbeliség következtében az információ tárgyiasul, újrafelhasználható, javítható, nagyítható, újraolvasható. Az ismeret raktározásának ez a módja „felszabadítólag hatott a tudatra, lehetővé téve ezáltal egy eredetibb, absztraktabb gondolkodásmód megjelenését.” [28] Az absztrahálásra való képesség számtalan formában mutatkozik meg, többek között az ideálhoz való viszonyban is: az „abszolút” moralitás, az absztrakt ideál akkor jelenik meg, amikor az írásbeliség megszilárdul. Addig „az ideál nem a priori értett alapelvek rendszere, amelyre törekedni kell” [29], hanem a helyes és helytelen viselkedés és az erre való különféle reakciók pragmatikus bemutatása. Ezért is kelt ki Platón a hagyományos költészet ellen, amelyet népszerűsítve „a fiatalabb generációba folyamatosan belenevelik azt a nézetet, hogy nem az erkölcs alapvető, hanem a társadalmi tekintély és az anyagi jutalom, ami származhat morális hírnévből, függetlenül attól, hogy kiérdemlik-e vagy sem. (...) Az illem és a tisztességes viselkedés nincs szembeszökően megsértve, de az erkölcs belső elve annál inkább. [30]

Travers regényében a gyerekek hasonló formában kapnak hasonló jellegű információt a társadalmukról, és ezen belül is a társadalom berendezkedésének, szabályainak és tabujainak azon „hivatalosan” láthatatlan részeiről, amelynek láthatatlanságáról, de potenciális megismerhetőségéről pontosan az gondoskodik, hogy az oralitásnak a gyerekkorra szorítókozó szürkületi zónájába száműzik, ahol is ez az információ nem látható, viszont *hallható*. Walter Ong szerint ugyanis az írásbeli kultúra pontosan a láthatóság szempontjából tér el az orális kultúra nyelviségétől, amennyiben a befogadás fő szerve a szem, s a megismerés módját nagyban meghatározza a szöveg vizuális elrendezése. [31] Lehetséges tehát, hogy a regényt mégiscsak megérintette a feminizmus (amely ellen a film látszólag teljesen más okokból tiltakozik), amennyiben egy sajátosan női kultúrába kínál átjárást (passage): Ong sokatmondó terminusaival élve a *materna lingua* szájhagyomány útján megismerhető világába kalauzol át (és vissza) a *patrius sermo* ünnepélyes, hivatalos *írott* világából. [32]

A film, amelyet elsősorban épp mint láthatót szokás szembeállítani a „verbális” médiumokkal, Walter J. Ong nyomán az említett szempontokból az írás cinkosa, s az orális „örökséggel” áll szemben, ami a mi esetünkkel igen jól illusztrálható. A kalandokban megjelenő eredeti „tanítás” egyrészt teljesen elsikkad, ehelyett azonban megjelenik számos „üzenet” („a gyerekeknek játszani kell, hiszen gyerek”, a gyerekekkel foglalkozni kell, mert megérdemli”, „a gyerekek ki kell alakítani a kapcsolatot, mert gyorsan felnőtt és késő lesz”, „mindenfajta munkát lehet élvezni, csak meg kell találni a módját”, „a munkát szórakozással kell megédesíteni”), amely természetesen nem meríti ki a filmet, de pusztán lehetősége is árulkodik olyasfajta „a priori ideálok” munkálkodásáról, amilyenekről a regény kapcsán egyáltalán nem beszélhetünk. Akár azt is mondhatnánk, hogy a kalandok az oralitást képviselik, míg a gyerekek „normális” élete, ahol elvileg a szabály, az illem és az absztrakció (a testnélküliség) uralkodik, az írásbeliségbe illeszkedik, amellyel az oralitás a mi

társadalmunkban már folyamatosan érintkezik, s ahová a gyerekek előbb-utóbb szükségképp véglegesen átkerülnek. A beavatás az *írásbeliségbe való beavatás* is egyszersmind. Mint említettem volt, a Banks-gyerekek 5-7 évesek a regény idején, ami az írni- olvasnitanulás szokványos kora. Az én lányom első osztályos volt a tanulmány írásakor.



A csudálatos Mary visszatér borítója Mary Sheppard eredeti illusztrációjával.



A csudálatos Mary visszatér borítója Mary Sheppard eredeti illusztrációjával.



*A csudálatos Mary visszatér borítója Mary Sheppard
eredeti illusztrációjával.*



*A csudálatos Mary visszatér borítója Mary Sheppard
eredeti illusztrációjával.*

Felhívnom a figyelmet, hogy a második regény címlapján Mary Poppinsról egy olyan képet láthatunk, ahol a kalapján egy oldalról ábrázolt madárszárny található. ^[33] Ez a szárny Hermész attribútuma, aki mint az istenek hírnöke, az emberi és isteni világ közt közlekedve igazi liminális alak. Akinek nevéből a titkokba való beavatás tudománya, a hermeneutika ered. S aki egyszerre mind a hírt hordó szárnyas szó, a beszéd, az ékesszólás és az írás patrónusa egyben. Mary Poppins elszáll, de az írás megmarad.

Jegyzetek

1. Caitlin Flanagan: Becoming Mary Poppins. P. L. Travers, Walt Disney, and the making of a myth. The New Yorker, 2005. december 19.
http://www.newyorker.com/archive/2005/12/19/051219fa_fact1?currentPage=all
2. Flanagan, i.m.
3. A film elsősorban a ciklus első és nagyon kis mértékben második részére támaszkodik, én az első három alapvető könyvet fogom elemezni (a hivatkozásban I-III. számmal jelezve): *A csudálatos Mary*. Ford.

- Benedek Marcell. Móra Kiadó, Bp.; *A csudálatos Mary visszatér*. Ford. Borbás Mária. Móra Kiadó, Bp.; *A csudálatos Mary kinyitja az ajtót*. Móra Kiadó, Bp., 1977.
4. Idézi Flanagan, i.m.
 5. Vő: Séllei Nóra: Miért félünk a farkastól? – Feminista kultúrakritika és genderkutatás itt és most. In *Miért félünk a farkastól?* DEENK Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007. 28-29., 58-59.
 6. Pukánszky idézi Spree-t, Tizenkilencedik századi magyar neveléstani kézikönyvek gyermekszemlélete. In *Két évszázad gyermekei. A tizenkilencedik-huszedik század gyermekkorának története*. Szerk. Pukánszky Béla. Eötvös József Könyvkiadó, Bp., 2003. 36.
 7. „A 'felhalmozó' ember mellett megszületik a fogyasztó, a „konzumáló” ember típusa. (...) A Rousseau által megfogalmazott, s az ő korában még talajtalannak bizonyuló eudaimonista boldogságetika ismét felbukkan, most már kézzelfogható közelségbe hozva az evilági boldogulás ígértét, lehetőségét.” In Pukánszky, A gyermekkor története, 166.
 8. Idézi Pukánszky, i.m.
 9. Jól érzékelhetően *A muzsika hangja* egyik legerősebb intertextusa a Jane Eyre – egy klasszikus nevelőnőregény -, amely mindazonáltal a filmmel szemben nem (csak majdnem) végződik az önállóságra áhítózó hősnőnek a patriarchális rezsimbe való betörésével; a hősnőnek itt sikerül megőriznie integritását. Lásd erről Gilbert-Gubar: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 2. kiadás, 2000. 336-371.
 10. Mindez azért is érdekes, mert közvetve a fasiszmus és a világháború tette lehetővé, hogy nők ezrei álljanak munkába, és tanulják meg magukat eltartani, azaz ez termelte ki azt az újabb emancipációs fenyegetést, amit a háború után minden eszközzel (többek között a vizsgált filmekkel is) igyekeztek visszaszorítani.
 11. Victor Turner: A rituális folyamat. Osiris Könyvkiadó, Bp., 2002. 107-108., 115-116.
 12. Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford.: Könczöl Csaba. Osiris, Bp., 2002. 13-36.
 13. Bahtyin, i.m., 17.
 14. Bahtyin, i.m., 34.
 15. Turner, i.m., 108.
 16. Bahtyin, i.m., 29-30.
 17. Turner: i.m., 160.
 18. Turner, i.m., 107-108.
 19. Turner, i.m., 152
 20. Séllei Nóra: *Tükröm, tükröm ... – Írónők önéletrajzai a 20. század elejéről*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, 13-14.
 21. Fielding, Henry: *Tom Jones I*. Ford. Julow Viktor. Európa, Bp., 1965. 11.
 22. Hillis Miller, J.: „A kritikus mint házigazda.” In *Filozófiai figyelő*, 1987/ 3-4.
 23. A nemi megfelelés – azaz hogy Travers és Mary Poppins ugyanahhoz a nemhez tartozik – csak egy azon előítéletek közül, amelyek az utóbbit találnák természetesnek. Disney után, aki a képbe ugrás jelenetét ennek megfelelően szerkesztette meg, még erősebb a késztetés, hogy Mary Poppinsban szerzőfigurát lássunk – akihez képest a gyerekek „nyilván” olvasói szerepben vannak.
 24. Érdekes módon a regényben az a két kaland, amelyeket a gyerekek egyedül élnek át, kifejezetten rémisztőek, sőt horrorisztikusak. Jane belépése a dísztálba a gótikus regények klausztrófó hangulatát sugározza. A másik gyerek, Michael egy alkalommal szintén egyedül próbálkozik végigjárni azt az élvezetes kirándulást, amelyet aznap Mary Poppins-szal együtt tettek meg, de azok a figurák, akik

korábban barátságosak voltak, most fenyegetően rontanak rá. Mindkét rémálomszerű eseménysorból Mary Poppins menti meg a gyerekeket – mintegy nyilvánvalóvá téve, hogy közvetítő és irányítás nélküli spontán „tapasztalatszerzés” több kárt okoz mint hasznot. Mindez egyrészt természetesen felidézi a „korhatár” mint olyan és az ehhez kapcsolódó szülői felügyelet értelmét.

25. Walter J. Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Routledge, London & New York, 1988, 148.
26. Ong, i.m., 146. Ong itt Peabody-t is idézi, ld. Berkley Peabody: *The Winged World: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days*. Albany, NY: State University of New York Press, 1975.
27. Eric A. Havelock: A görög igazságosság-fogalom: Homéroszi árnyvonalaitól a platóni főszerepéig. Ford.: Bognár Gergely In *Szóbeliség és írásbeliség*. Szerk.: Nyíri Kristóf és Szécsi Gábor, Áron Kiadó, Bp., 1998. 62, 69.
28. Walter J. Ong: Az elsődlegesen szóbeli kultúrák legújabb kori felfedezése. In *Szóbeliség és írásbeliség*, 47.
29. *Szóbeliség és írásbeliség*, i.m., 64.
30. I.h., 102-103.
31. Walter J. Ong: „Látom, amit mondasz” – az értelem érzékanalógiái. In *Szóbeliség és írásbeliség*, 171-172.
32. Ong terminusait Gilbert és Gubar elemzi a feminizmus szempontjából. Ld. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar: *Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality. New Literary History*, Vol. 16, No. 3, On Writing Histories of Literature (Spring, 1985), pp. 515-543. Mint írják, „Walter Ong *Fighting for Life* című könyve egyrészt alapvető fontossággal bír, hogy megértsük a férfi-versenyszellemet és szexuális szorongást, másrészt kiváló elemzést nyújt a (*patrius sermo*-val szembeállított) anyanyelvről (ld. főleg 36-7). A klasszikusoknak a fiúoktatásban betöltött szerepét illetően szintén fontos még Walter Ong *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* című könyve (New Haven, 1967, főleg 249-50).”
33. A rajzoló Mary Shepard Travers állandó munkatársa volt, s viszonyuk ismeretes volt arról, hogy Travers egyáltalán nem engedett szabadságot illusztrátorának (ahogy Disney-nek sem akart, csak az utóbbi igyekezet sikertelen maradt. (Vö. Flanagan, i.m.) A kalap illetén ábrázolása tehát nem lehet véletlen vagy Shepard invenciója, ugyanakkor a regényben található számos kalapleírás között nem találunk ilyeneket.)

Irodalomjegyzék

- *A csudálatos Mary*. Ford. Benedek Marcell. Móra Kiadó, Bp.; *A csudálatos Mary visszatér*. Ford. Borbás Mária. Móra Kiadó, Bp.; *A csudálatos Mary kinyitja az ajtót*. Móra Kiadó, Bp., 1977.
- Bahtyin, Mihail: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford.: Könczöl Csaba. Osiris, Bp., 2002.
- Fielding, Henry: *Tom Jones I*. Ford. Julow Viktor. Európa, Bp., 1965.
- Flanagan, Caitlin: Becoming Mary Poppins. P. L. Travers, Walt Disney, and the making of a myth. *The New Yorker*, 2005. december 19.
http://www.newyorker.com/archive/2005/12/19/051219fa_fact1?currentPage=all
- Gilbert, Sandra M. és Gubar, Susan: *Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality. New Literary History*, Vol. 16, No. 3, On Writing Histories of Literature (Spring, 1985).
- Gilbert-Gubar: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 2. kiadás, 2000.

- Havelock, Eric A.: A görög igazságosság-fogalom: Homéroszi árnyvonalaitól a platóni főszerepéig. Ford.: Bognár Gergely In *Szóbeliség és írásbeliség*. Szerk.: Nyíri Kristóf és Szécsi Gábor, Áron Kiadó, Bp., 1998.
- Hillis Miller, J.: „A kritikus mint házigazda.” In *Filozófiai figyelő*, 1987/ 3-4.
- Ong, Walter J.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Routledge, London & New York, 1988. Ong, Walter J.: *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. New Haven, 1967.
- Peabody, Berkley: *The Winged World: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's Works and Days*. Albany, NY: State University of New York Press, 1975.
- Pukánszky Béla (szerk.): *Két évszázad gyermekei. A tizenkilencedik-huszedik század gyermekkorának története*. Eötvös József Könyvkiadó, Bp., 2003.
- Séllei Nóra: Miért félünk a farkastól? - Feminista kultúrakritika és genderkutatás itt és most. In *Miért félünk a farkastól?* DEENK Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2007.
- Séllei Nóra: *Tükröm, tükröm ... - Írónők önéletrajzai a 20. század elejéről*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001.
- Turner, Victor: *A rituális folyamat*. Osiris Könyvkiadó, Bp., 2002.

Filmográfia

- *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964)
- *A muzsika hangja* (The Sound of Music. Robert Wise, 1965)

© Apertúra, 2010. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2010/nyar/hodosy-mary-poppins-avagy-a-szarnyas-szo/>

