

## Szemere Anna: Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary

*The Pennsylvania State University Press, University Park, 2001. 253 old.*

A popzenéről való elmélkedés során a kultúrakutatónak számos paradoxonnal kell szembenéznie. Először is szembevetendő az empiria és a tudós reflexió mennyiségének aránytalansága. Amíg például a Virgin Records egyik londoni (Oxford Street) üzletében (csak a rockszekciót tekintve) mintegy hatméternyi választékból szemezgethet az A betűvel kezdődő zenekarnevekre kíváncsi specialista, addig az elmúlt évtizedek során összegyűlt billiomnyi anyagra (melynek elenyésző töredéke található meg a világ legnagyobb lemezboltjában) alig néhány tucat kultúraelemzés reflektált. Elégé favágó módszernek tűnik egyes társadalmi jelenségek empirikus gyakoriságát összevetni az őket elemző munkák számával, ám némi tanulsággal jár, ha néhány témán megfuttatjuk az Amazon.com médiaáruház *social sciences* szekciójának keresőjét. (A mintavétel kezdetlegessége miatt az adatok abszolút pontossága kevésbé érdekes, mint az azonos forrásból származó adatok összehasonlítása.) David Bowie mint az elmúlt 30 év rocktörténetének egyik kiemelkedő figurája egy találatot kap, ellenben Frantz Fanon, a hatvanas évek (ma már ritkán idézett) antikolonialista teoretikusa munkásságát nyolc, a közelmúltban kiadott könyv értékeli. Frank Sinatra, a nyugati életvilág jelentős résztvevője két találattal véteti észre magát a válogatásban, míg például az empirikus gyakoriság szempontjából valamelyest ritkább életvilág-tapasztalat, a transzvesztitizmus 28 könyv

témája, amihez képest az autizmussal foglalkozó 17 munka is kissé kevésnek látszik. A Mickey Mouse, Batman, Superman és Pokémon tagokból álló, ütőképesnek mutakozó négyesfogatnak összesen szenteltek ugyanannyi (10) könyvet e katalógusban, mint az anorexiának. A globális kultúra értékrendszerét valamelyest befolyásoló két szerzőcsoport, a Beatles és a Sex Pistols tevékenységét tárgyaló művek mennyiségének (6+3) csaknem ötszörösére rúg az állati jogokkal foglalkozó szakmunkák száma (43). A társadalomtudomány átrendező tematizációjára utaló apró adalék lehet, hogy a *női körülméletés* és a *Hitler* hívószavakra meg egyező számú (15) találatot jelzett az Amazon keresője.

A popzene problematizálási kísérletei elenyésznek az irdatlan szöveg-halmazhoz képest, ami azt is jelenti, hogy lényegében átjárhatatlan fal választja el a kultúrakritikát a magazinokban gyakorolt szorgos popkritika világtól. Ennek nem feltétlenül immanens, a tömegkultúra természetéből fakadó okai vannak, hiszen a heti- vagy napilapok színvonalasabb mozikritikái például olykor megállnák a helyüket mozgóképészeti szakmunkákban is. A popkritikák (részben műfaji és terjedelmi kötöttségük miatt) többnyire beleragadnak a zenei szövegelemzés sémáinak ismételtetésébe (milyen volt az előző lemez, a harmadik szám kilóg a sorból, jók a riffek, rendes a savazás a végén, az új dobos nem találja még a helyét stb.) A népszerű tömegkultúra-kritika egyik fő problémája, hogy olykor igen nehéz megkülönböztetni az illető produkció reklámjától, s ez a kérdés immár átvezet a média (tévé, rádió, sajtó, online média) produkciós elemzéséhez. A popzenével kapcsolatos egyes kritikai fogalmak pedig (az analitikus jelleggel való kacérkodás rövid periódusa után) immár marketingfogalmakká váltak, gondoljunk csak a lemezboltok és a popmagazinok olyan útjelző tábláira, mint az alternatív rock, az experimentális jazz, a drum'n'bass vagy a working class rock.

A kultúrakutatás popzene-értelmezése sem jutott azonban fényévekkel előbbre a popkritikához képest. En-

nek három okát látom: egyrészt a zenei tapasztalat (az írott vagy más vizuális tapasztalatokhoz képest viszonylag) zárt, önmagára utaló jellege mindig valamelyest esetlegessé teszi a nyelvi textualitásokhoz, így az értelmező beszédhez való viszonyát. Másrészt csakúgy, mint mindenféle élvezet esetében, nehéz konszenzuális fogalmakat találni arra, hogy miért élvezik az emberek azt, amit csinálnak, hiszen például a dohányzás, a zenehallgatás, a drogfogyasztás, a tévzés, a sportolás, a táncolás vagy a csapodárság számos szociológiailag és kulturálisan értelmezhető jellemzőjét feltárták már, ám azt az egyszerű érvet nehéz kulturálisan szituálni, hogy „mert jó”. Harmadrészt pedig, az előző két okkal összefüggésben, a populáris zene, már amennyire egyáltalán bekerült az értelmezési kánonba, sokáig afféle két-dimenziós leltári anyagként szolgált, példákat nyújtva a kultúraipar, a hegemonia vagy éppenséggel az ellenállás és a szubverzió fogalmaira épülő, nagy festsztávolságú elméletekhez. A popzenének az élvezet fogalma köré rendezett értelmezése (*pleasure studies*) – a fogalom radikálisan innovatív jellege mellett – viszont éppenséggel túl jól sikerült. Erről könnyen meggyőződhetünk, ha kezünkbe veszünk egy átlagos madonnaszati vagy radikálisabb *queer studies* szakmunkát. Olykor immár lehetetlen meghúzni a választóvonalat az úgynevezett jelenség és a rá reflektáló kulturális analízis között, minthogy mint fogyasztandó és élvezendő, identitás-karbantartó segédeszközök immár egy kontinuum részét alkotják.

Szemere Anna könyve a magyar underground zene nagyjából 1980 és 1995 közötti periódusát tekinti át. A téma, illetve a korszak csábító lehetőséget kínálhat a kor tapasztalatlan utazójának, hogy a tranzitológiai gyorsvonatra felülve a politikai változások nyilvánvaló háttere előtt felvázoljon egy mindenekelőtt logikus és érthető, posztoszocialista keltezésű Exodus-történetet, melynek kulcsmomentumai az ellenállás a szocializmus behemótja ellen, vágyakozás a szabadságra, győzedelmes beteljesülés a nyolcvanas évek végén, majd keserű rádöbbenés arra, hogy a sza-

badsgot könnyebb kivívni, mint üzemeltetni. Szemere azonban a bevezetésben leszögezi, hogy az underground zene történetének megértéséhez, illetve rekonstrukciójához nem tartja megfelelőnek az olyan kézenfekvő *cultural studies* mintákat, mint a szubkultúra-fogalom vagy a hegemonia és az ellenállás dichotómiája. Anélkül, hogy konkrétan megfogalmazná, Szemere revizionista kultúraértelmezési stratégiát vázol fel munkatervként, melynek lényege, hogy az underground rockzene jelentésváltozásait a szövegek, a produkció, a recepció és a zenészek önrreflexiója egymásra vonatkoztatott feltárásával mutatja be, hogy így a végén választ adhasson arra a kérdésre, hogy az underground zene mint mindenekelőtt autonómiára törekvő, szimbólumgyártó és -terjesztő vállalkozás milyen módon illeszkedik bele a rendszerváltás előtörténetébe. Beszédmódját illetően a munka referenciális keretét a *cultural studies* és a Kelet-Európával foglalkozó tanulmányok alkotják.

A felvázolt programnak megfelelően a bevezetést követő öt fejezetben és egy lezáró fejezetben a szerző bemutatja a korszak főbb zenekarait (sok-sok dalszöveggel), illetve a nyolcvanas évek átalakuló kulturális-politikai milióit; egyes zenészek személyes történetén és konfliktusain keresztül felvázolja, hogyan változtatta meg az egész szcénát a rendszerváltás, illetve annak néhány előzménye. A rendszerváltás mindennapjainak érdekes részleteit őrzi meg az utókornak, amikor dokumentálja az underground kulturális földrajzában kulcsfontosságú intézményeknek tekinthető egyes éjszakai zenés helyek virágzását és eltűnését. Az undergroundnak a rendszerváltást követő időszakban kialakult új helyzetét jól jellemző független produkciós-kiadói kísérletek elemzése, továbbá az „underground-hagyaték” feletti viszályok bemutatása érzékelteti, hogy a kilenvenes évek derekára az underground egyre inkább archíválási kérdésként volt érdekes.

A téma feldolgozási módszere, azaz a konkrét történeteken, szövegeken, illetve visszaemlékezéseken alapuló értelmező rekonstrukció, és az

elképzelt olvasó, azaz a külföldi, ne adj isten, amerikai közönség referenciális kerete adta kívánalmak összeegyeztethetősége irgalmatlanul nehéz, sőt tulajdonképpen lehetetlen feladat. Kétségtelen tény, hogy egy átlagos külföldi olvasó megszázszorozhatja a magyar undergroundra vonatkozó tudását, ha elolvassa Szemere Anna könyvét. Összeszedett alfejezetek foglalják össze a Bizottság, a Kontroll Csoport, az Európa Kiadó, a Trabant/Balaton és a Vágtázó Halottkémek munkásságát, betekintést engedve a zenekarok koncertjeinek hangulatába, szövegeiknek fő témáiba, illetve egy-egy jellemző személyiség gondolatvilágába. Olyan globális partikularitások tanulmányozása, mint a bali kakasviadatok, a Dallas palesztin fogadtatása vagy a magyar nyolcvanas évekbeli underground rockzene, azonban az empirikus feltárás kétségtelen előnye mellett mindig egy talán nagyobb előnnyel is kecsegtet: az ilyen gyakorlatok során finomodnak a kulturális megértés eszközei, ilyenkor kapunk új válaszokat arra a kérdésre, mi is a kultúra valójában. Szemere Anna jól megformált munkatervének tudatosan centrális eleme a magyar underground kultuszzenekarok produkciós, textuális és szociológiai-szociográfiai jellemzőinek a feltárása. Ám a recepció, azaz a közönség problematizálása nélkül e kép nem lehet teljes, mivel az empiria így a popzene teljes kulturális szituálása, azaz a kultúra újszerű megragadása helyett mindössze egy lokális érdekességet jelenít meg.

Az, hogy Szemere Anna a problémakijelölés során a szöveget illetően meglehetősen határozott kézzel húzott vonalat az említett zenekarok és a többi nem kommersz zenekar közé, fájdalom, de a nevezetes, a *cultural studies* fricskázó *bon mot*-t juttatja eszünkbe, miszerint e diszciplína receptje lényegében az, hogy az ember elvégzi az irodalom szakot, majd kiválaszt valamit, amit nagyon szeret vagy nagyon utál, ír róla egy könyvet, és ezt *cultural studies*-nak nevezi. Jóllehet Szemere is kitér valamelyest erre a problémára, mégis felmerül a kérdés, hogy az underground zenekarok tevékenységének lényege nem

az-e véletlenül, milyen hatást gyakorolnak a közönségükre, annak szenzibilitására, beszédmódjára, szokásaira és értékeire. Ha viszont ez így van, mesterséges és indokolatlan az underground közönségétől elkülöníteni azokat a nyolcvanas évekbeli tizen- és huszoneveseket, akik a magyar történelemben először üvöltöttek ezrevel együtt, hogy „nem kell, hányszor mondjam, nem kell”, vagy akiket koncertre utazván szakmányban szutyogtattak a rendőrök, vagy akiket egy Jagger-nyelvs Hobo Blues Band-jelvény miatt vágott nyakon az iskolai igazgatóhelyettes. A csövesügy egy-két oldalnál jóval többet érdemelt volna e magyar underground-történeti szakmunkában, ugyanis, ha Szemere döntése szerint az autonómia és a marginalitás alkotja érvelésének két fontos pillérét, nincs az a finnyás produkciós vagy textuális módszertani megfontolás, amely eltekinthetne a csövesek liminális *communitas*-ától a gondolatmenet felépítése során. Amúgy, ha már produkciós megfontolások révén lettek kiválasztva az illető zenekarok, akkor például megemlíteném, hogy a Beatrice (post mortem) első lemeze jóval később jelent meg, mint a Bizottságé, vagy hogy a Hobo Blues Band hívei évekig éppúgy házilag másolt kazzetákon hallgatták kedvencüket, mint a tárgyalt underground zenekarok. (Emellett e sorok írója két alkalommal látta a Kontroll Csoportot a HBB előzenekaraként játszani.) Az undergroundból textuális alapon méltánytalan kizárni a börtönbe csukott vagy rendőrségi eljárásnak alávetett punkokat (CPg, Közellenség, Rottens), akiknek, mondanunk sem kell, szintén nem jelent meg lemezük a hivatalos nyilvánosságban. Textuális szempontból általában valamennyire indokolható Szemere elhátárolása, ám rejtély, hogy a (névmutatásban egy találással szereplő) Neurotic (melynek első verziója már az URH nevezetes „kassákos” búcsúkoncertjén is játszott) miért kap ilyen kevés helyet a munkában. Eme aránytalanságot magasabb hatványra emeli az a tény, hogy Pajor Tamás, az underground leginveniózusabb szövegírója és (jobb pillanataiban) legexpresszívabb előadója különben

mint afféle névtelen Tamás arra a szerepre van kárhóztatva, hogy történetével elmesélje a Hit Gyülekezete és az underground legendás találkozását. További textuális okvetetlenkedésként felróható Waszlavik Gazember László kiradíroztatása az underground *hall of fame*-ből, akihez képest még Captain Beefheart is puha volt. Amennyire értékes és ékesszóló szavakkal vázolja fel a szerző az underground antipolitikai habitusának jellemzőit mint e szubkultúra fontos jellegzetességét, annyira súlyos hiba, hogy bagatellizálja vagy elhallgatja az underground egyes tagjainak kokettálását a nacionalista szélsőjobboddallal. Itt a Beatrice nyilvánvaló esete mellett utalhadtunk a Waszlavik-kazetták felbukkanására a Szittyakürt-standokon, vagy Grandpierre Attila (VHK) közelmúltbeli írásaira a magyarok égből kapott tehetségéről és az azt fenyegető pokolbéli veszedelmekről.

Szemere Anna szövegét olvasva az otthonosság és az arányok magától értetődő, biztos betartása lehet az olvasó alapvető élménye, mely elvárás szempontjából a legtöbb, a térség mindennapi kultúrájával foglalkozó külföldi könyv itt-ott billeg. Mint ahogy anyanyelvünkön többnyire bizonyultabban szoktuk leírni világunkat, mint idegen nyelven, efféle „másik időzónában vagyok most”-jellegű történetkerekedés Szemerénél is előfordul. Lehet, hogy ezt a tenge-  
rentúli olvasónak (3. old.) így kell mondani, ám magunk között szólva a Trabantot az egyesült Németország gyűjtői körében borsos áron kelendő ritkaságnak (pricey collectors item) talán túlzás nevezni. Azt is készségesen elhisszük például (komolyan!), hogy az USA-ból nézve a balti köztársaságok Közép-Európa részének látszanak (3. old.), ám innen nézve ez egy kicsit vicces megálgalítás. Hasonló módon látszik a hazai és az ottani optika különbözősége, amikor (2. old.) Szemere azt írja, hogy az „underground zenekarok munkáját csak koncerteken és nem üzleti (értsd: illegális) úton előállított és terjesztett kazettákon lehetett hallani”. Ez az „illegális” jelző a tenge-  
rentúli olvasó számára valószínűleg megkönnyíti a megértést, ám itthon

azért tudjuk, hogy zenék házi előállítását és másolását akkor sem tiltotta törvény (mint ahogy ma sem). Valamelyest zavaróbb momentum, hogy miután Szemere bebizonyította, bátran hozzá mer nyúlni a kultúrakritika fogalmi apparátusához a kései szocializmus és a posztkommunizmus értelmezése során, ha arról van szó, mégis meglehetősen sommásan alkalmazza a feminista krédót a hazai valóságra. Amikor Kamondy Ágnes és Bárdos Deák Ági szavait (női és férfi szerepekről a zenében) értelmezi (207. old.), úgy véli, hogy az illető művészek azért nem azonosulnak egy kimondottan feminista állásponttal, mert a szocializmus elzárta az embereket a haladó nyugati hagyományoktól. A két említett előadóművész nem szorul ugyan semmilyen szempontból védelemre, mégis meg kell említenem, hogy ez volt az egyetlen pillanat, amikor őszintén megdühödtem a szerzőre, ugyanis felháborító, ha komolyan ki lehet mondani: e két törekvő, bátor nő bármilyen tekintetben is tökéletlen változata volna bármiféle feminista ideálnak.

Szemerével egy kicsit ott is elszalad a ló, amikor azt írja, hogy az underground zenekarok megéreztek, szittették a Fal leomlását (*anticipated and precipitated*). A Kádár-életvilág fő jellemzője volt a sokak által megírt „ma megtehetem, amit tavaly még nem” tapasztalata, ám a változásdinamikának nem volt végpontja – éppen ez a forrása a kor underground zenéje fenséges és utánozhatatlan melankóliájának. Ezért a „megsejtés” mint utólagos konstrukció itt apró, de valóban fontos pontatlanság – mely szemlélet különben egyáltalán nem jellemző Szemere könyvére, hiszen az underground antipolitikai stratégiájának pontos rekonstrukciója a munka egyik legfontosabb és legjobban megfogalmazott része (a 2. fejezetben). E ponthoz kapcsolható Szemere egyik megállapítása, amely az underground és a hatalom viszonyára reflektál (7. old.): „Az underground közösséget mindenekelőtt a közös ellenség tartotta össze: az elnyomó állam és annak apparátusa.” A felületes vagy a félmúlt történetében kevésbé járatos külföldi olvasó

az ilyen és ehhez hasonló megjegyzésekből azt a következtetést szűrheti le, hogy az underground a nyolcvanas évek demokratikus ellenzéke agitprop csapatának szerepét játszhatta (különösen, hogy e két csoport csehszlovákiai megfelelői teljes szimbiózisban tevékenykedtek). E kérdés alapos tárgyalása külön kutatást igényelne, ám annyit le kell szögezni, hogy minden hasonlóság ellenére az underground és a demokratikus ellenzék afféle fényes elkülönültségben tevékenykedett. Ha például belenézünk a *Beszélő* összegyűjtött, 1981–1989 évfolyamaiba vagy Csizmadia Ervin háromkötetes, a korszakkal foglalkozó munkájába, láthatjuk, hogy az underground zenekarai nem szerepelnek e dokumentumokban, a vaskos névmutatókat böngészve sem találkozunk Víg, Menyhárt, Müller, Kistamás, Vető és a többiek nevével, ami azt sejteti, hogy valószínűleg az underground zenészeket vagy nem találták meg a tiltakozó petíciók aláírásgyűjtői, vagy pedig nem írtak alá efféle íveket. A *Beszélő* érdektelenségének oka az undergrounddal kapcsolatban valószínűleg abban keresendő, hogy az underground tagjai ellen nem indult politikai indíttatású rendőrségi eljárás, hiszen például a *Beszélő* részletesen beszámol a szegedi és a veszprémi punkok elleni, nyolcvanas évek eleji eljárásokról (akiket viszont Szemere nem említ). Megítélésünk szerint a demokratikus ellenzék és az underground elkülönülésének oka az ellenzéki politizálás esztétikájában keresendő. Ez a stratégia (nagyon általánosítva) „tudományos”, „racionális” és „objektív” eszközökkel kívánta bebizonyítani a szocializmus tarthatatlanságát, ami viszont az underground antipolitikai, a privát iránt vonzó esztétikája számára ugyanolyan kockafejű elképzelésnek tűnt, mint a kopasz cenzorok világa. A (posztmarxista) ellenzéki politikában és esztétikában például a divat léha, komolytalan dolog volt, a David Bowie-n nevelkedő underground számára viszont az önmegértés centrális kategóriája. A *glam* és a Bizottság dadaista *farce*-ai valószínűleg egyszerűen fárasztották a *Beszélő* kemény magját, például elég nagy



megerőltetésbe kerülne elképzelni, ahogy mondjuk Kis János és Szabó Miklós egy pincében pogózik fe Lugossy Laca előtt, aki épp a *Konyhagyepőlő* című szerzeményt éneкли. Esetleg az is elképzelhető, hogy az underground weimariánus dekadenciáját és antipolitikai anarchizmusát kimondottan reakciónak vélték az ellenzékben (bár erről nyilván az érdekelteket kéne megkérdezni). Ugyanakkor viszont az underground zene antipolitikai stratégiáját óriási hiba lenne politikamentesnek értékelni, ugyanis e zenék közönsége számára a szóban forgó zenekarok egyértelmű esztétikai, azaz normatív szempontokat adtak (a kor szóhasználatával élve) az ún. „rendszerrel” való szembenálláshoz. Ebben az esztétikai konstrukcióban az autentikus privátlét és a bármiféle kollektívizmussal szembeni gyanakvás alkotta az underground *homo politicus* programját, melybe így nem fértek bele már az olyan ügyek sem, mint a bósi erőmű, a határon túli magyarok vagy 1956 kérdése.

Zárásképpen néhány apró hangsúlybéli javaslattal szeretném további munkára ösztökélni a szerzőt (vagy éppen az olvasót). A „szöveg–produkción–reflexió” körforgást mindenképpen érdemes kiegészíteni a recepció analízisével és a szabályozást feltáró elemzéssel. Érdekes lenne olvasni írott vagy elbeszélte reflexiókat a korszak kultúrpolitikáusaitól, és valószínűleg nem kell nagy jóstehetség ahhoz a feltételezéshez sem, hogy az undergroundnak a politikai rendőrség is nagy figyelmet szentelt. A szöveg, a produkció és a recepció témájához ugyancsak érdekes lenne olvasni egy kis antropológiai leírást arról, hogy a zenészek és a közönség milyen zenét hallgattak (a magyar undergroundon kívül), ugyanis a zenehallgatás (–csereberelés stb.: ne feledjük, akkor még nem volt IndieGo vagy Wave...) számos olyan normatív és affektív megfontolást jelenít meg, amelyek lényeges pontokon gazdagíthatnák az anyagot. Ehhez kapcsolódva viszont mindenképpen jelentős fordulat az elektronikus zene kilencvenes évekbeli hatalomátvétele. Ez az új forma tette végérvényesen múlttá az undergroundot (sőt

még a nevét is elvette: a mai tizenhuszonévesek számára az underground már a független DJ-kultúra egyik szinonimája.) Tovább mélyítene az empirikus merítést az underground kulturális geográfiája, különös tekintettel az olyan intézményekre, mint a házibuli vagy a „Felszab”.

Legvégül pedig néhány apró elírásról kell szót ejteni. A bevezetőben elemzett plakát az Európa Kiadó-idézetrel (egy turista mit tehet? stb.) nem utazási irodát, hanem hegymászóboltot reklámoz. Az illető szám zenéjének jellemzéséhez pedig a „rézszegető reggae-szerű ritmus” helyett inkább a „Kraftwerk-funky” terminus javasolható. A 62. oldalon azt írja Szemere, hogy a Trabant csak kazettán létezett, nem koncertezett – de koncertezett. A 83. oldal álnévfeloldásával kapcsolatban talán nem indiszkrécio a helyesbítés: a P. Lekov álnév nem Vető Jánost, hanem Gerlóczy Ferencet, a *HVG* eszmetörténeti szakíróját takarja. Végül pedig bárkit idéz is a szerző a 137. oldalon, szerintem badarságot vesz át, amikor azt állítja, hogy az Antall-kormány „kulturális háborúja az angolszász tömegkultúra ellen oly heves volt, hogy a Tilos az Á arra kényszerült, hogy programprofiljában nagyobb teret szenteljen a népzene”.

A fenti kritikai észrevételeket nem szeretném, ha az olvasó a lexikonkritikák obligát „miért ez van benne, és miért nem az”-jellegű szofisztikájának tartaná, ugyanis a fenti hiányosságok a gondolatmenet egészének érvényességét befolyásolják. Kritikai észrevételeimet ugyanakkor mindegyik tanácsnak szántam, ha esetleg a szerző egy magyar nyelvű mutáns megjelentetését forgatná a fejében, ugyanis minden okvetetlenkedés ellenére az a véleményem, hogy Szemere Anna jó, használható, érdekes, az olvasót gondolkodásra invitáló könyvet írt.

## László János, Thomka Beáta (szerk.): Narratívák 5. Narratív pszichológia

*Kijárat Kiadó, Budapest, 2001. 205 old., 1800 Ft*

A kisgömböc – így nevezi a narratív pszichológiát Pléh Csaba a *Narratívák 5.* kötetéről írott egyik legelső ismertetőben (Pléh Csaba: *Az elbeszélte lélek. Élet és Irodalom*, 2002. 14. szám, 25. old.). Valóban, az elbeszélés immáron nem csak „a mítoszban, a legendában, a fabulában, a mesében, a novellában, az eposzban, [...] a pantomimban, a táblaképen [...], az üvegablakokon, a filmben, a képregényben, az apróhirdetésben, a mindennapi kommunikációban” (Roland Barthes: *Bevezetés az elbeszélés strukturális elemzésébe*. In: Kanyó Zoltán, Síklaki István [szerk.]: *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Bp., 1988. 378. old.) van ott, de megérkezett a modern pszichológiába is. Mi több, rövid, alig több mint tizenöt éves története alatt magába tömte az érzelmei pszichológiáját, az emlékezését, a kommunikációét, az identitását, ko-pogtat a kategorizáció ajtaján: valódi kisgömböcözés méltóan kebelezi be a lélektan tudományának újabb és újabb területeit.

Üvegablak után talán nem is olyan nagy ugrás az elme: a narratív pszichológia újdonsága abban áll, hogy a pszichikus szerveződés szempontjából tekinti alapvetőnek a narratívumot, a tapasztalatok időbeli és történetek formáját öltő szerveződését. Afelől ugyanakkor már kevéssé van konszenzus, hogy a szövegek, az elbeszélte történetek magát a lelki valóságot, az elbeszélő ember pszichológiáját rejtenék, tehát mintegy a „mögöttes” entitást, avagy mindezek a fogalmak csak konstruáltak, a pszichikum pedig voltaképpen nem vol-