

Szmodis Jenő

Popularitás, humor, kultúra

Popularitás és vulgaritás

■ A popularitás fogalma sokféleképpen közelíthető meg. Szociológiailag, üzleti szempontból, kultúraelméleti oldalról, történelemfilozófiailag, és még sorolhatnánk számtalan aspektust, amelyek felől a népszerűség fogalma és jelensége értelmezhető. A megközelítési lehetőségek sokféleségéből persze az is következik, hogy a popularitás, a népszerűség szó igencsak sokértelmű: számos fogalmat takarhat, függően attól, hogy milyen oldalról közelítünk hozzá. Van azonban az értelmezési lehetőségeknek egy közös pontja. Az nevezetesen, hogy amit népszerűnek nevezünk, az a társadalmi vélekedések „központi elemét” képezi. „Centrális helyet” foglal el. Ebből következően a társadalom tagjainak, illetve azok meghatározó többségének személyes közük van a népszerűnek nevezett jelenséghez, míg a partikuláris eszmék és jelenségek a társadalom tagjainak csupán kis részével állnak összefüggésben, aktív kognitív kapcsolatban.

A popularitásnak így nem kell feltétlenül összefüggnie a vulgaritással, az igénytelenséggel. Különös, hogy a két latin szó (*populus* és *vulgus*) nemcsak rámutat két jelenség hasonló vonásaira, de érzékelteti a két jelenség különbségét is. Mindkét kifejezés emberek sokaságát jelöli, csak míg a *vulgus* pusztán a tömegre utal, a *populus* már a népre, emberek sokaságának rendezett egységére.

A popularitást persze gyakorta azonosítják az igénytelenséggel, szembeállítva azt az elit kultúrával és annak jelenségeivel. A helyzet azonban ennél alighanem bonyolultabb. Maga a kultúra igényli ugyanis a közös képzeteket, a közös mítoszokat és hiedelmeket, amelyeknek értelmezési tartományán belül az egyes gesztusok, formák, mozzanatok sajátos jelentőséghez jutnak. A tág értelemben vett popularitás nélkül aligha beszélhetnénk kultúráról, legfeljebb szubkultúrákról, noha azok sem nélkülözhetik a közösségi vonatkozásokat.

A popularitás ebben a legtágabb értelemben a közös hiedelmek rendszerére általában értendő, függetlenül at-

tól, hogy az egyes eszmék tartalmi milyenek, derűsek-e, vagy épp tragikusak. Kevés olyan populáris eszme volt a világtörténelemben, mint a keresztény Európában a kárhozat gondolata, függetlenül attól, hogy az, illetve annak lehetősége az egyes embert félelemmel és borzongással töltötte el. Persze ha a popularitás köznapi fogalma felé közelítünk, akkor abba alighanem a közkedveltség mozzanatát is bele kell értenünk. Ilyen értelemben tehát a popularitáshoz nem elegendő, hogy egy jelenség, egy eszme közkeletű legyen, tehát vele kapcsolatban a társadalom meghatározó többségének személyes viszonya álljon fenn, hanem egyúttal az is szükséges, hogy ez a viszony érzelmileg pozitív legyen.

Totalitás és funkcionális partikularitás

Amikor a popularitásról gondolkodunk, a leghelyesebb talán az, ha a popularitás korszakairól kísérünk meg eszméket megfogalmazni. Nem arról van tehát szó, hogy a popularitás „mint olyan” hogyan viszonyul a kultúrához, esetleg mint rajta kívül álló entitáshoz, hanem sokkal inkább arról, hogy a popularitás miként változik a kultúra alakulásának folyamatán belül. Ebből a szempontból persze nagy jelentősége van az egyes alkotások természetének is. Annak nevezetesen, hogy azok mennyiben képesek, vagy éppen nem képesek megjeleníteni a közös elgondolások teljességét.

A dolog lényege leginkább abban áll, hogy a totalitás koronként milyen mértékben képes valamely alkotásban megjelenni, és mennyiben kénytelen átadni helyét a funkcionális-partikularitásnak. Kicsit kevéssé homályosan fogalmazva, és némi példával megvilágítva: a homéroszi eposzok, vagy akár Dante *Komédiája* (utóbbiban gondoljunk csak Gianni Schicchi történetére) még magukban hordták a humornak és a tragikumnak azt az egységét, ami az élet totalitására jellemző. Ezek a művek még távolról sem voltak a funkcionális partikularitás által meghatározottak, mint a későbbi korok alkotásai,

amelyek vagy a tragikumot, vagy a humort, vagy valamely más vonatkozást (például a szerelmet, majd pőrén a szexualitást) emelték ki az élet jelenségei közül, és állították azt az ábrázolás középpontjába. Ezek a nagy és klasszikus, pontosabban preklasszikus művek még magukban hordták a feszültségteremtés és a feszültségfeloldás különös egységét és képességét.

A más korok remekei – akár a görög tragédiákra és komédiákra gondolunk, akár Shakespeare vagy Molière műveire – mindig valamelyik, tehát vagy a tragikus, vagy a komikus elemet hangsúlyozzák inkább, noha a kiegyenlítés valamelyest ezekben is megjelenik. Wagner zenedrámái éppúgy magukban foglalják a bővérű humort is, mint a tragikumot. A *Mesterdalnokok* humora mögött felsejlik Hans Sachsnek az elmúlással való tragikus szembenézése, ám azon túl is az azt leküzdő, rezignált, bölcs derű. A romantikánál és a zenei példáknál maradvá: még az olyan méltóságteljesen komor művekben is, mint Brahms *Német requiemje* – különösen, ha annak második tételére gondolunk (*Denn alles Fleisch es ist wie Gras*) – feltűnik a játékoság és a derű. Az elmúlás és a halál gondolata és érzése, miközben elemészteni látszik mindent, megkapja a vigaszt: fogalmakon túl, csupán hangokba rejtve, de eljut hozzánk valami derűs, örök és szeretetteljes üzenet is.

A nyugati ember a XIX. század végére, a XX. elejére mintha elfelejtette volna a halált, a tragikumot. Így aztán nem is igényelte a feloldást, csupán önmagában és minden apropó nélkül a kacagást. A kabarékultúra kivirágzása ennek a sajátos lelkiállapotnak a sokatmondó tünete, függetlenül attól, hogy száz év távolából immár klasszikusnak számítanak azok a jelenetek, amelyek legalább még bizonyos írni tudásról, mesterségbeli ismeretekről, némi eredetiségről és szellemességről tanúskodnak. Ami ekkor megjelenik, ugyancsak populáris, ám már közeledünk az altesti humor ama vulgaritása felé, ami ma szinte mindent elural.

És ezen a ponton érdemes a popularitás és a vulgaritás közötti különbséget még világosabbá tenni. Ha ugyanis a *populus* az azonos hiedelemvilággal rendelkező emberek valódi közössége, és a *vulgus* csupán a tömeg, amely tagjainak nemigen vannak közös vonásai a biológiai adottságok hasonlóságain kívül, úgy a vulgus humora is ez utóbbi szintre, az altestiség színvonalára süllyed. Merőben más humor ez, mint Molière-é vagy Csokonaié, bár felmerülhet a gyanú, hogy már a XVII–XVIII. század a dekadencia hajnalának tekinthető. Nem csupán azért, mert a tragikum iránti fogékonyság ekkortól lassan kopni kezd, de azért is, mert ezzel egyidejűleg – bár ekkor

még kritikailag ábrázolva – megjelenik egy olyan új, női szerepfelfogás, ami épp a XIX–XX. század fordulóján erősödik meg. Molière tudós női, Csokonai *Dorottya*-nak lázadó aggszüzei ráadásul hasonló pozíciót foglalnak el a Nyugat kultúrájában, mint Arisztophanész *Lüszisztratója* a görögben.

Hogy mi okozza a társadalom szövetének bomlását, hogy a nagyvárosi kultúra és annak heterogenitása mi módon járul hozzá a kultúra dezorganizációjához, az önálló tanulmány tárgya lehetne. Mert alighanem a nagyvárosi lét kialakulása nagyban hozzájárulhatott a partikularitások pluralizmusához, a kultúra meghasonlásához, elit és populáris kultúrára való bomlásához. Ahhoz tehát, hogy megszűnt az a többé-kevésbé homogén szellemi közeg, amelyben Mozart és Schikaneder *Varázsfuvoláját* a Freihaus auf der Wiedenben polgár és nemes együtt és ugyanazzal a megrendültséggel nézte és hallgatta meg.

Annyi azonban bizonyos, hogy – amint Ady aforisztikus sóhaja¹ is erre utalt – a XX. század már végképp a partikularitásról, nem utolsósorban a funkcionális partikularitásról szól. Halál és vígság műfajilag éppúgy külön életet él a detektívregény és a kabaré műfajában, mint ahogy a szerelem ábrázolása is funkcionálisan különválik a szexualitástól, az erotikától és a pornográfiától, és ahogy a horror és a thriller is új műfajként jelenik meg, lemondva arról, hogy az embert mint egészet szólítsa meg.

A humor egy lényegi vonásáról és szerepéről a görög kultúrában

Elöljáróban a humor néhány olyan vonatkozására szeretnék utalni, amelyek gyakorta figyelmen kívül maradnak kultúrtörténeti vizsgálódások során. A popularitással összefüggésben gyakorta kerül elő a humor, noha, mint arra utaltunk, sokkal inkább fontos és meghatározó kérdés a humornak a kultúra szövetében való elhelyezkedése, szerves, vagy épp öncélú megjelenése, mint a humornak a popularitással való kapcsolata. Sokatmondó a humornak a görög kultúrában koronként eltérő megjelenési formája.

Ezen a helyen megtakaríthatónak vélem azoknak az amúgy is közismert tényeknek az ismertetését, hogy a humor latin szó eredetileg nem többet jelent, mint testnedv, hogy a nevetés és a mosoly valószínűleg a vicsorgás agresszív tartalmú mimikai megnyilatkozásából fejlődött ki, s hogy a humor és a nevetés ily módon mélyen emberi megszelídítése az oppozíció, a szembenállás és az agresszivitás jelenségének. Sokkal érdekesebb talán az a körülmény, hogy az igazi humor gyökere mindebből kö-

vetkezően sohasem a gúny és a csúfondárosság, sokkal inkább az *öniróniából* és az önmagunkon való nevetés képességéből fakad. Van ebben valami isteni: a pusztai természeti adottságokon való felülemelkedés.

Tudni való azonban, hogy ezért az önirónia felettebb becses adománya csak az igazán erősek kiváltsága. Ahogy Wagner a jól végzett munkából fakadó beethoveni humor kapcsán fogalmaz: „Ez erő kifejtésén érzett öröm humorrá válik. [...] Brahma, a világtéremtő maga-magán nevet, mert felismeri, hogy saját magában tévedett. A visszanyert ártatlanság pajkoskodva játszik a már levezekelt bűn fullánkjával, a felszabadult lelkiismeret incselkedik szenvedésével. [...] Ebben az esetben csak a fenséges esztétikai fogalmát lehet alkalmazni, mert éppen a vidámság hatása azonnal messze felülemelkedik a szép fölött való kielégülésen.”²

Nem mondható tehát, hogy a humor valaminő populáris, kifejezetten a tömegkultúra terjedésével felértékelődő jelenség volna. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy – mint utaltunk rá – a kultúra tömegesedésével és vulgarizálódásával megjelenik egy *másfajta*, kevésbé isteni természetű humor is. Az a fajta vulgáris humor, ami immár elveszíti kapcsolatát isteni előképével, az öniróniában gyökerező sajátos szellemi magatartással. A humor fejlődésének, vagy épp visszafejlődésének ez az útja igen jól megfigyelhető a ciklusosan fejlődő kultúrákban, így a görögben és a nyugatiban is.

A Kr. e. VIII. század igencsak jelentős a görögség történetében. Mintha varázsütésre megszületne „a” görög kultúra: látjuk már a poliszokat, halljuk előbb Homérosz énekeit, majd megpillantjuk az első olümpia nagyszerű versengéseit, és felhangzik lassan Hésziodosz munkáiban egy ősi és sötétebb tónus is. A század vége felé pedig hazaindulni készül a lelemény hőse, Odüsszeusz, és talán ebben az időben csetlik-botlik elő bárgyú balgaságával Margitéz is, ez a vígeposzi figura, ki a korai távolból intetet Arisztophanész jellemeinek. A humor tehát már a görög kultúra preklasszikus korszakában megnyilatkozik, noha különös, katartikus jelentőségre majd csak a klasszikus korban tesz szert.

A Kr. e. V. század második felének társadalmi visszasságai aligha fő okai az arisztophanészi komédia megszületésének, inkább csak témái annak. Tárgyak, amelyekre kivétel Arisztophanész és a kor gunyoros szemlélete. Hiszen minden kornak megvannak a maga visszasságai, de csak bizonyos koroknak van társadalomkritikai, komikus irodalmuk. A dionüszoszi lélek Euripidészben kitombolta magát, és talán meg is csömörlött önmagától. A diszharmonikus elv a végletekig jutott, és fokozato-

san egy másik „tengely” szerinti ellentétébe csapott át: a derűbe, az immár szinte semmit komolyan venni nem tudó kacagásba. A dionüszoszi lélek a létet a maga teljességében – szó szerint – halálosan komolyan vette, és mindenben a valódi jelentőségénél talán többet is látott. A tragédia élményének tükre azonban felszabadította e szellemet, és ráébresztette saját lényegének felismerésére. Olyan ez talán kissé, mintha valaki egy sötét folyosó végén árnyak mozgását látja, és mind közelebb jutva az árnyhoz, szorongása egyre nagyobb hullámokat vet. És hatalmas kacagásban tör ki akkor, amikor az árnytól egy méterre hirtelen ráébred, hogy tükör előtt áll, és a borzalom, amit látott, végig önmaga volt. Hajlamos azonban arra ilyenkor a lélek, hogy ezután minden surranó árnyat – bárkié is az – mint jelentéktelent kézlegyintéssel intézzen el. Az arisztophanészi komédia abban a pillanatban született, amikor a dionüszoszi lélek önmagát a tragédia tükrében megpillantotta. És nevet és nevetet is minden Arisztophanész: a háborún, a demokrácián, Szókratészen egyaránt.

A Kr. e. 446-ban Kydathenaiban³ született Arisztophanész ifjúságának alapvető politikai élménye a peloponnészoszi háború és az azzal kapcsolatos meg-megújuló belső zavar volt. Irodalom terén az elsődleges élményeket főleg Euripidész vad, dionüszoszi hangulatú darabjai jelenthették számára. Ha Aiszkhülosz az apák, Szophoklész a fiúk, Euripidész a kései gyermekek korát jelenti, úgy Arisztophanész az unokák nemzedékéből való. Éppen tizenöt esztendő, mikor a tragédia talán legdionüszosziabb alkotását, Euripidész *Médeiáját* bemutatják. Azt a művet, amelyben a hésziodoszi világ a legnagyobb elevenséggel tör a felszínre, amelyben ismét életszerű lehetőség a gyermekgyilkosság. Azt a művet, amely hangulatában és a gyermekgyilkosság témájának pregnáns felvetésében megelőlegezi a legközvetlenebb és legdirektebb dionüszoszi mű, az agg Euripidész *Bacchánsnő*kének világát. A *Médeia* még hagyományos értelemben vett dráma. Sőt fordulatosságával, meseszerűségével szinte feledteti is az érzelmek dionüszoszi kitörését. A *Bacchánsnők* azonban már-már szinte közvetlenül az a dionüszoszi világ, amelyből hajdan a tragédia születésének folyamata lelkiileg eredt. Maga Euripidész tett tehát előre egy fél lépést a *Médeia* világától a dionüszoszi ösvényen, és – noha formailag még éppen hogy a tragédia keretei között maradt – már karnyújtásnyira került az ősi orgiák formátlanságához.

És mielőtt e fél lépést is megtette Euripidész, tűnt föl a drámairodalomban az unokák nemzedékének képviselője, Arisztophanész. Az euripidészi végletes borza-

lom művészi átélésétől megtisztult, és maradék szorongásaitól felszabadult kor – amelyet a peloponnészoszi háborúval kapcsolatos jelenségek és a szofista filozófia is fokról fokra kétkedővé tettek – a világot mindinkább azzal a felszínes és könnyelmű derűvel szemlélte, amelyről Nietzsche *A tragédia születése* előszavában még kérdőjelekkel ír. Az arisztophanészi jelenségben nem az az újdonság, hogy megjelenik a derű, a humor, a komikum a görög irodalomban, hisz ezek már ott voltak az *Iliászban*, az *Odüsszeiában*, a *Margitészben* és a korai szatírdramákban is. Csakhogy utóbbi művekben a humor forrása egy-egy visszás jelenség, egy-egy, az intakt rend világába nem illő helyzet, jellem vagy más mozzanat. Itt a humor, a hétköznapok humora abból a világból nő ki, mint maguk a tragikus érzések is. Arisztophanésznál azonban maga a világ lesz abszurd és irracionális. Nála a humor forrása nem az, hogy a mű hétköznapi síkjából kiemelkedik egy oda nem illő részlet, hanem maga az egész mű abszurd világa emelkedik ki a nézők hétköznapi világából. Arisztophanész görbe tükrével megkettőzi a világot, és a mű világának minden jelensége ellentétjévé válik valamely, a hétköznapokból ismert mozzanattal. Világai koherens rendszert alkotnak, és így nem pusztán egyes jelenségeket állítanak pellengérré, hanem magát az egész kort és annak gondolatvilágát.

Arisztophanész kacaja éppoly elementáris, mint Euripidész nőalakjainak lelki diszharmonója. Világa is – noha más fényekkel van telve – éppoly sűrű közegű, mint a nagy tragédiaköltőkéi. Arisztophanészt mindezek miatt, és azért is érezhetjük sokkal közelebb állónak a tragédiaköltő triászhoz, mint például Menandroszhoz, mert az ő művészetében jut átmenetileg nyugvópontra az a lelki folyamat, amely még Theszpisz előtt kezdődött. Mindaz, ami az antik – tehát a görög és a római – drámában utána következik – a sokszor megnyilatkozó vitathatatlan tehetség mellett is – gyakran inkább rutin, mint a görög kultúra folyamatának legbensőbb szükséglete. Legtöbbször szórakoztatás.

A görög humor történetének éppúgy a hellenizmus korszaka a következő nagy periódusa, mint az egész görög kultúráé: irodalomé, szobrászaté, filozófiáé. E korban – Nietzsche kifejezésével – a civilizáció felfalja a kultúrát. A kultúra tetemén jött létre a tiszta filozófia, és születtek meg a szaktudományok. Többet tudtak e korban a homéroszi eposzokról, mint annak előtte és azután valaha, csakhogy Akhilleusz maga már senkit sem érdekelt. Az úgynevezett mímuszokon, e rövid tréfás jeleneteken kacagott jóízűeket az alexandriai közönség. Éppúgy, amint korunk polgára is felhőtlen örömet leli a kabaré

könnyed műfajában, míg a Dantéval való vesződést teljes nyugalommal irodalomtörténészekre és filológusokra hagyja. Hésziodosz baljóslatú világa helyébe végképp Héronasz könnyedsége lép, Homérosz helyébe az alexandriai könyvtár igazgatója, Kallimakhosz, aki mellett, hogy pedáns katalógust készített a páratlan értékű gyűjteményről, rendkívül sikerült kiséposzokat költött a nagy előd modorában.

Könnyedség és nosztalgia minden mennyiségben, de jól ügyelve arra, hogy mind a drámai, mind az epikai műnem új remekei lehetőleg viszonylag rövidlélegzetűek legyenek, hogy ne csak fajsúlyuknál, de terjedelmükénél fogva is könnyen emészthetők legyenek a kor rettenetesen sok, komoly és fontos problémájától elfoglalt polgárai számára. Az alexandriai nagyvárosi forgatagból megcsömörlött lelkek aztán letűnt korok üdesége fölött is elmerenghettek Theokritosz pásztori idilljeinek élvezete közben. Van e költészetben tisztaság, valódi és álnaivitás is, de mindez már a Nagy Kor utáni kissé dekadens nosztalgia szüleménye, éppúgy, mint a romantika népi ihletettsége. A Szicíliaiból elszármazott Theokritosz azonban nem adhatja vissza a valódi pásztorköltő, Hésziodosz világát, de nem is azt várják tőle olvasói. Senkit nem érdekel már, hogy mi az, ami volt, hanem csak az, hogy milyen lehetett volna egy békés, boldog, régi kor, és főleg, hogy milyennek volna jó látni.

A fizikai kényelem kora megteremteti magának a lelki kellemességet a poézis által, és mindjárt bánja is, hogy egy sosem volt, és csak általa létező világról lemaradt. A tragédia kora a régi mendemondák által önmagát kívánta megérteni, a hellenizmus kora azonban – akár a hahotába, akár a képzelt múltba – már csak menekült önmaga egyre nyilvánvalóbb üressége elől.

A mai popularitás

Zárásként illő néhány szót szólni napjaink popularitásáról. Csakhogy mára – eltekintve a tiszteletreméltó kivételektől – jószerivel inkább a vulgaritás maradt. Korunknak alighanem az egyik legjellemzőbb „műfaja” (még akkor is, ha lassan azon is túljutunk) a reality show, ami igen sokat mond el a nyugati kultúra aktuális állapotáról. Itt a művészet, az alkotás, a teremtő szellem megszűnik, és mégis, még mindig van látnivaló. (Legalábbis azok számára, akik hajlandók és képesek a „valóságábrázolásnak” ezt a formáját befogadni.) A kultúra halála ez annyiban is, hogy itt szó sincs már az élet és a halál nagy kérdéseiről, az emberi egzisztencia mélyebb és magasabb dimenzióiról. A valóságshow megmutat valamit, ami elvileg totalitás (emberek hétköznapi élete), valójában azonban

kevesebb, mint partikularitás, hiszen egy mesterséges, a valóságban sosem létező környezetben enged szabadjára nem túl figyelemre méltó készleteket és indulatokat.

Ez – kulturális értelemben – valójában már a semmi. A nyugati kultúra a totalitástól eljutott a nihilig, amit persze még mindig nézhetőnek tart, miközben a legnagyobb dráma veszi körbe: saját szellemi és biológiai fogatkozása, végső soron pusztulása.

Pap Gábor művészettörténész több előadásában is megfogalmazta azt az igen figyelemreméltó gondolatát, hogy a popzenének és a kortárs szerzők meséinek nagy szerepe volt a népeknek saját kultúrájuktól való elidegenítésben. Míg a globálisan terjesztett popzene az egyes népek érzésvilágát legtökéletesebben kifejező népdalokat szorította ki, addig a – Pap kifejezésével – „műmesék” az erkölcsi igazságok továbbadásában nagy szerepet játszó népmeséket tolták háttérbe. Mindez attól függetlenül lehet igaz, hogy elfogadjuk-e vagy vitatjuk, hogy határozott szándékkal történt-e, vagy sem.

Azok az alkotások azonban, amelyek kezdetben csupán alakították, majd fokozatosan átalakították, végül erodáltak a Nyugat gondolkodását jóról, rosszról, szépről, rútról, sokáig maguk is a megformáltság igényével jöttek létre, míg egy idő után a teljes spontaneitás, a véletlenszerűség vált programmá, és a mindenféle megformáltság elvetése. Ez még ahhoz a dekonstrukcióhoz képest is újdonságot jelentett, mint ami a képzőművészet terén azt megelőzően jelentkezett, hogy Jacques Derrida a fogalmat 1967-es *Grammatológiájában* bevezette.

Hogy ezek után magának a művészetnek a közösségi jellege is megkérdőjeleződött, éppoly logikus következménye a folyamatnak, mint az, hogy a közönség elvárásai és az alkotók produktumai közötti szakadék még inkább megnőtt. Ám a kereskedelem alapvető szabálya, hogy amire kereslet mutatkozik, ott előbb utóbb megjelenik a kínálat is. Csakhogy utóbbi esetben immár nem kultúráról és művészetről, mintsem piacról és fogyasztásról beszélhetünk. Igen, ebben az összefüggésben is beszélhetünk popularitásról. Figyelembe véve mindazt, amit előjáróban mondtunk, a kultúra létrejötte és léte szempontjából nélkülözhetetlen a popularitás, ám látnunk kell azt is, hogy a popularitás túl is élheti a kultúrát. Elérkezhet tehát egy állapot, amit Spengler a kultúra fellahstádiumának nevez, és amit leginkább az irány nélküli sodródás jellemez.

JEGYZETEK

- 1 „Minden Egész eltörött...” Ady Endre: *Kocsi-út az éjszakában*.
- 2 WAGNER, Richard: *Beethoven = Uő: Művészet és forradalom*. Ford. ALEXANDER Erzs, Gy., RADVÁNY Ernő, Bp., Révai, 2. kiadás, 1922, 147–233., 190–191.
- 3 Athénnek az Akropolisztól délre eső területe.