LITERATURA

Tartalom XLV. évf. 2019/2

Tanulmány

Tverdota György
József Attila műkedvelő nyelvészkedése 129

Bojti Zsolt
Erósz és Agapé
– Erotextus Edward Prime-Stevenson *Imre* című regényének expozíciójában – 141

Schäffer Anett
Városok, szobák, ruhák
– Mintázatok Rakovszky Zsuzsa prózájában – 152

Műhely

Buday Bálint
„Vajmi keveset / tudtam meg a *-ról, -ről”
– A vershez fűzött szerzői lábjegyzet az 1970-es, ’80-as és ’90-es évek magyar lírájában – 168

Nagy Hilda
Medikalizált nézőpont Csáth Géza novellájában
– Nevetés, hatalom és erotika (*Johanna*) – 181

Juhász Tibor
„Helyzetjelentés”
– Nemzedékiség és térpoétika Bereményi Géza és Cseh Tamás *Frontátvonulás* című monodrámájában – 196

Szemle

Bene Adrián
Átszövődések poétikája
– Thomka Beáta. *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás.* Budapest: Kijárat Kiadó, 2018 – 209

Tinusz Fanni
A (szöveg)felszín mélysége
– Bazsányi Sándor. *Nádas Péter.* A Bibliá*tól a* Világló részletek*ig 1962–2017.* Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018 – 216

Simor Kamilla
Hollywood „zöld" meséi. A tömegfilmek ökokritikai olvasata
– Hódosy Annamária. *Biomozi. Ökokritika és populáris film.* Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2018 – 225

Summaries 233

Tanulmány

Tverdota György[1]

JÓZSEF ATTILA MŰKEDVELŐ NYELVÉSZKEDÉSE

A nyelvhez alapvetően kétféleképpen lehet viszonyulni. Vagy szakszerűen, figyelembe véve a mindenkori nyelvtudomány elméleti alapokon álló, módszertanilag szabályozott gyakorlatát, vagy szabadon, műkedvelő módon, a személyes tapasztalatra építve, szeszélyes ötleteinknek vagy mások kalandos vélekedéseinek szabad teret engedve. A két szélső pont között a valóságos nyelvi reflexió számára széles skála nyílik. E skála centrumában olyan változatok helyezkednek el, amelyekre a tudós szakemberektől és az ábrándos nyelvi fantáziák gyártóitól eltérő szabályok érvényesek. E privilegizált helyet a szó művészei: írók, költők, publicisták, szónokok, közös néven: az írástudók foglalják el. Közös tulajdonságuk, hogy tevőlegesen, az egyszerű nyelvhasználóknál hatékonyabban vesznek részt a nyelv alakításában. A nyelvvel kapcsolatos megnyilvánulásaikra komolyan oda kell figyelni. Ebben a köztes kategóriában is szép számmal akadhatnak olyanok, akik hajlamosak a nyelvi mítoszok elfogadására és terjesztésére, az ábrándos nyelvészkedés gyakorlására, és olyanok, akik folyamatosan tekintetbe veszik a nyelvtudomány által hitelesnek tekintett, szavatolt tudást a nyelvről. Az ő működésükről meglehetősen gazdag szakirodalom halmozódott föl.[2] Azokat, akik hajlamosak elrugaszkodni a tudományosan igazolható ismeretektől, a „délibábos nyelvészkedők" rovatába szokás sorolni. Akik hasznos munkával igyekeznek a nyelvről való tudást a gyakorlatban elültetni, népszerűsíteni, akik nyelvi népnevelést folytatnak, „nyelvművelőkként" becsüljük.[3] A két véglet között van egy nagy tér, amelyen a még mérlegre nem tett vagy jóindulatú közönnyel fogadott nyelvészeti reflexió tenyészik. Ennek művelőit nevezem „műkedvelő nyelvészeknek", akik nyelvi tapasztalatuk megfogalmazását egyeztetik, összehangolják a szaktudomány eredményeivel.[4]

---

[1] A szerző az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének professor emeritusa.

[2] Itt csak egyetlen összefoglaló munkára hívom föl a figyelmet: Heltainé Nagy Erzsébet, *Írói nyelvművelés Magyarországon a XX. század első felében. Ady Endrétől Illyés Gyuláig* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 2000), 151.

[3] „Ennek legfőbb jellemzője, hogy a nyelvet szuverén módon birtokló művész a nyelvről mint az irodalom eszközéről tesz megfigyelést". Uo. 9.

[4] „Mivel ez a jó értelemben vett, jó szándékú, de mégiscsak műkedvelő, sokszor szaktudás nélküli nyelvészkedés eddig meglehetősen a tudományos gondolkodás perifériájára szorult, és hatásához képest szinte teljesen feltáratlan (kivéve Kosztolányi életművét)". Uo. 9.

A délibábos nyelvészkedésre a legtanulságosabb példát Erdélyi József nyújtja, éppen a szembeötlő kettősség miatt, amely „nyelvészeti" tárgyú munkáit, az arrogáns modorban előadott, ábrándos tudálékoskodással telített *Eb ura fakó* és *Árdeli szép hold* című könyveket és költői munkásságának értékeit élesen elválasztja egymástól.[5] Ha Pákozdy Ferenc emlékezését hitelesnek fogadjuk el, amely szerint József Attila „sokban zseniálisnak" ítélte költőtársa nyelvészeti fantáziálásait,[6] ez alighanem annak köszönhető, hogy Erdélyi költői hitelét a költőtárs jóhiszeműen rávetítette nyelvészeti képzelgéseire.

Erdélyi nyelvtudománnyal szembeni, az iskolás tudást lesajnáló fölényeskedésének tarthatatlansága ma már teljesen nyilvánvaló: „Ugy volt, hogy beiratkozok én is az egyetemre, jogászból bölcsész leszek. De a questurán tolongtak, s én nem győztem soromra várni, kimentem az uccára, átmentem az antiquáriumos oldalra és a beiratkozási díjon népköltési gyüjteményeket vettem. Igy nem lett belőlem egyetemi tanár a bölcsészkarban".[7] Aki ilyen büszkén vallotta meg a tudós felkészültség hiányát, az természetesen ellenségesen fordult szembe a „módszeresen kutató tudomány"-nyal,[8] amely „kitessékelte a költőket, a laikusokkal együtt, a nyelvtudomány területéről".[9] „Délibábos nyelvészet, mondják a tudomány baglyai és szárnyasegerei, vámpírjai, de én azt mondom, hogy ne féljünk a délibábtól, hanem változtassuk kertté a sivatagot… őserdőket, pihent szűz területeket hódítsunk a tudásnak."[10]

Erdélyi a tudomány által maga köré húzott korlátoktól, a szakember képzelőerejébe beépített fékektől, módszertani fegyelemtől kívánt megszabadulni, s ennek érdekében nem riadt vissza a délibábos nyelvészet rehabilitálásától: „Horváth István professzor emlékének a legnagyobb tisztelet és becsület adassék".[11] A nyelvtudomány módszertani önmérsékletét elutasító szabad fantáziálás ezzel polgárjogot nyert a szemében: „Ne törődjünk a tudós gúnyos mosolyával, hiszen a tudomány és a tudós csak olyan egy, mint Isten meg pap. Ha igazunk van, a tudomány gyarapodik igazságunkkal, s a tudós, ha valóban tudós, meghajlik az igazság, a tudás előtt, akármilyen orv utakon jutottunk is hozzá. A kutatás minden eszközzel sza-

---

[5] Erdélyi József, *Eb ura fakó. Egy költő gondolatai a magyar nyelvről (jegyzetek)* (Budapest: Kelet Népe Kiadó, 1938), 58; Erdélyi József, *Árdeli szép hold. Egy költő gondolatai a magyar nyelvről* (Budapest: Magyar Élet Kiadó, 1939), 158. Kádár Erzsébet, a *Nyugat* 1937. 8. számában megjelent ismertetésében éles különbséget tett Erdélyi költői érdemei és nyelvészeti vélekedéseinek kétes értékei között: „kár volt ezt az amatőr nyelvészkedést kiadnia. Éppen a költészet nevében, a költő érdekében... nagyon szeretem Erdélyit, nyelvét, ezt a tiszta, remek hangszert." (Kádár Erzsébet, „Fakó vagy vaskó", *Nyugat*, 8. sz. [1937]: 134.)

[6] Pákozdy Ferenc, „Fehér Torony (Erdélyi József válogatott versei)", *Kelet Népe* 2, 6. sz. (1937): 20–22.

[7] Erdélyi, *Eb ura fakó...*, 53–54.

[8] Uo., 12.

[9] Uo.

[10] Uo., 53.

[11] Uo., 43.

bad. Ha az eredménnyel gyarapszik a tudomány, akkor az eszköz is tudományos."[12] Erdélyi két említett könyve megmutatta, hogy hová juthatunk a tudomány művelésének ezzel a szabados felfogásával. Annyiban mégis igaza volt, hogy tiltakozott az ellen, hogy a költőt és az írót laikusnak tekintsék a nyelv kérdéseiben.

Nem laikus és nem tudós. Szakmai felkészültsége hiányos, a hivatásos nyelvészekével nem vehetné fel a versenyt, de ugyanakkor kompetenciája a nyelv kérdéseiben vitán felül áll. A realitásoktól felelőtlenül elrugaszkodó Erdélyi József kizárta magát az írástudóknak abból a csoportjából, amely igényt tarthat erre a jellemzésre. Termékeny és értékes nyelvi tárgyú publicisztikája miatt a modernség korában erre a címre leginkább Kosztolányi Dezső tarthat számot, mint a nyelvművelés példaembere. De mi nem ebben a közösségi szerepében szeretnénk őt bemutatni, amelyben már annyi megérdemelt méltatásban volt része, hanem abban, amelyben József Attila beszélgetőpartnere volt, akit Füsi József műkedvelő nyelvésznek minősített.

József Attila és Kosztolányi Dezső példáján azt szeretném megmutatni, hogy költők, írók, fordítók esetében az, amit műkedvelő nyelvészkedésnek, tehát egyfajta könnyed, szabadidős foglalatosságnak vélhetnénk, melynek történetesen a nyelvi jelenségek, problémák képezik a tárgyát, valami egészen más. Döntő fontosságú munkafázis az alkotási folyamatban. Ennek az életgyakorlatnak két gyökere van. Az egyik gyökere a nyelvtudományból meríti az ismereteket (ezeket nélkülözi a délibábos nyelvészkedés), a másik pedig a nyelvvel való folyamatos érintkezés során szerzett, értelmezésre szoruló tapasztalatokat, a használat során kiaknázható megfigyeléseket halmozza föl.

A tudománnyal való jószándékú egyeztetésre előzetes példa gyanánt említhetjük Kosztolányi interjúját Gombocz Zoltánnal. A beszélgetés vitával kezdődik. Gombocz a tudományszakja iránti széles érdeklődés hiányát panaszoló szavaival szemben a költő azzal érvel, hogy az irodalom szeretete közvetve a nyelv iránti megbecsülés bizonyítéka: „Ne sértegessük a közönséget. Ha ez igaz lenne, akkor az irodalomnak egyetlen híve sem volna. Littera. Betű. Litteratura, litteratura… a betűk szeretetéből sarjad minden igaz alkotás."[13] A beszélgetés további menete azonban a legteljesebb egyetértés jegyében zajlik, úgy, hogy az interjú készítője mindvégig a famulus szerepét játssza el, önként alárendelve magát a nemzetközi hírű nagy tudós megállapításainak. A nyelvvel kapcsolatos publicisztikája nem opponálja a tudomány állításait, hanem olyan területeken alkalmazza, ahová a korabeli nyelvészet nem jutott el. A költők-írók műkedvelő nyelvészkedését vizsgálva ezért hiányosnak ítéljük az olyan kutatást, amely nem tárja fel az alkotók (eszmetörténeti) kapcsolatát koruk nyelvtudományával. József Attila számos tartalmi kérdésben közös nevezőn állt idősebb társával, s ő is pozitívan viszonyult a kor tudományos nyelvfelfogásához. Bizonyára összefügg ez azzal, hogy – ha diplomát nem is szereztek – egyetemi tanulmányaik során mindketten szert tettek nyelvtudományos ismeretekre. Volt al-

[12] Uo., 12.

[13] Kosztolányi Dezső, „Gombocz Zoltán", *Pesti Napló* 76, 131. sz., június 14. (1925): 330.

kalmuk meggyőződni arról, hogy a módszeresség, a tudományos önfegyelem nincs kárára a nyelvi kompetenciának, nem fékezi a nyelv felhasználásában és tevékeny alakításában nélkülözhetetlen kreativitást.

A nyelvvel végzett barkácsolás során szerzett tapasztalatok vizsgálata pedig arra figyelmeztet, hogy a műkedvelő nyelvészkedés nagymértékben a szóbeliség területén folyik. Írásbeliségen alapuló kultúránkban ezért is olyan nehezen hozzáférhető ez a dimenzió, s ezért nem ismeri föl jelentőségét a kutatás. Az ilyen típusú nyelvészkedés tehát társas tevékenység, élő beszédben, baráti eszmecserékben, vitákban zajlik le. Eredményeit nem feltétlenül rögzítik le írásban. Csak akkor és azért tudunk róluk, mert a fültanúk utalásszerűen vagy részletezve felidézik ezeket az alkalmakat. József Attila halála után ismerőse, az újságíró Szombati Sándor a legendásítás szándékával utalt vissza ilyen eszmecserékre: „a legkiválóbb nyelvészekkel barátkozott, és éjjeleken keresztül vitatkozott egy-egy szóról, igéről."[14] „Legkiválóbb nyelvészeken" aligha ismert nyelvtudósokat kell értenünk, hanem inkább a nyelvészet iránt érdeklődő pályatársakat, akikből az emlékező költőtárs, Horváth Béla kettőt meg is nevezett: „József Attila kiváló és igen eredeti nyelvtudós volt, barátságának ez volt egyik alapja Kosztolányival és velem is."[15] Galamb Ödön, a költő makói tanára és pártfogója részleteket is felidézett a volt tanítványával folytatott nyelvi tárgyú beszélgetésekből: „Útközben nyelvlélektani fejtegetésekbe mélyedt, szópárokra hivatkozott, melyeknek mély hangú alakja komor, gyászos tartalmat ölel magába, magas hangú alakja pedig könnyedet, derűset, felemelőt. Meglepő példákat tudott mondani az azonos értelmi gyökerű szavak hangulati különbségeire."[16]

Tartalmilag hasonló beszélgetésről számolt be Füsi József emlékezése: „Attila látta ámult érdeklődésemet az ő titkos és kedvelt tanulmánya iránt, mely nyilván még szegedi éveinek öröksége volt, tovább fűzte a szót, és elkezdett általános nyelvészeti kutatásairól is beszélni. Itt volt aztán csak ámulni valóm, noha most már a »képzett nyelvész« ugyancsak ágaskodott bennem, amikor efféle szópárok, hogy »vár és vér«, »vád és véd« logikai kapcsolatát bizonygatta, és legalább negyven ilyen egyezést sorolt fel, amire én csak annyit dadoghattam, kész tudományos meghatározásaimból, hogy ezek véletlen »egymásfelé tartó, convergens alakfejlődések«, és ebből nem is engedtem, mert akkor egy egész világ romjai alá kellett volna temetkeznem… Attila csak nevetett, és most már csak bosszantásul is kavarta-keverte az egész magyar szókészletet, ahogy látta elképedésemet."[17]

Füsi emlékezése több szempontból is rendkívül tanulságos. Egyrészt azért, mert tökéletes jellemzését adja az általa, Eötvös kollégista, finnugor nyelvésznek készülő

---

[14] Szombati Sándor, „Az ige több mint a tett", *Pesti Napló* 88, 278. sz., december 7. (1937): 10.

[15] Horváth Béla, „Hogyan temettük el József Attilát Balatonszárszón?", *Magyar Nemzet* 5, december 4. (1942): 9.

[16] Galamb Ödön, *Makói évek* (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1941), 94.

[17] Füsi József, „Adósság", in *József Attila Emlékkönyv*, szerk. Szabolcsi Miklós (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1957), 443–444.

diák által képviselt szigorú szaktudomány és a József Attila által gyakorolt műkedvelő nyelvészkedés kontrasztjának. A költő által szópárokból felépített konstrukció forrása, amelyet Galamb és Füsi felidéznek, egy jellegzetes nyelvészeti barkácsolás, amelyet a pszichoanalízis tekintélye támasztott alá az *Über den Gegensinn der Urworte. Referat über die gleichnamige Broschüre von Karl Abel* című, 1910-ben megjelent Freud-tanulmányban. Freud Karl Abel 1884-ben publikált *Über den Gegensinn der Urworte* című írására támaszkodva fejtegette az ősi nyelvek és az álom logikája közötti összefüggéseket. Az egyiptomi nyelv szavai Freud szerint a korai nyelvállapotban gyakran egy dolgot, tényt, jellemvonást és annak ellentétét egyaránt jelentették. Később az adott szóalak egyetlen hangzója megváltoztatásával az ellentétes jelentések szétváltak. Úgy tűnik, a József Attila által felsorolt alakpárok a magyar nyelvben erre az utóbbi stádiumra jellemző nyelvállapot példáiul szolgáltak.[18] Karl Abel és a rá építő Freud nyelvelméletét később Émile Benveniste vetette alá beható bírálatnak, s e kritikával egyetértésben mind Freud teóriáját, mind József Attila nyelvi játékait a nyelvészeti barkácsolás kategóriájába sorolhatjuk.[19]

Füsi azonban rámutatott ennek a műkedvelésnek az igazi hasznára: „Meg kell mondanom, és ezt már akkor is megvallottam magamnak, hogy ha tudományosan nem is volt igaza Attilának, örökre elszakított engem a nyelvészettől mint tudománytól az, hogy a maga szerszámát, a nyelvet ily káprázatos módon ismerte és játszani tudott vele – hiszen világos lett előttem, hogy nem a »tudományos rendszerezés« igazsága itt a fontos… hanem a szókincsnek az a pazar bősége, amit éppen ez a műkedvelő nyelvészkedés a költő kosarába gyűjt, ahová bármikor nyúlhat szóért, kifejezésért, képekért. Abból költészet lesz, minden tudománynál érvényesebb igazság…”.[20] Ahhoz tehát, hogy a költészetében kiaknázott gazdag nyelvi kincsre szert tegyen a költő, nem volt szüksége a szigorúan vehető tudományos önkorlátozásra. Ezért még akkor is éles határ választja el az idézett és hozzájuk hasonló nyelvi reflexiókat a délibábos nyelvészkedés bolondériáitól, ha bennük is fölfedezhetők a nyelvi fantáziálás, ötletelés jegyei.

Ezt a határt tiszteletben tartva kell mérlegre tennünk a megnyilatkozásokat, amelyeket három fültanú: Kosztolányi Ádám, Kosztolányi Dezsőné és Szántó Judit emlékezete megőrzött azokból a nyelvészeti tárgyú beszélgetésekből, amelyek József Attila és legfontosabb beszélgetőtársa, Kosztolányi Dezső között zajlottak le. Természetesen társalogtak az irodalmi élet aktuális kérdéseiről, vitáztak politikai eseményekről, világnézeti álláspontokról, filozófiai problémákról. Szántó Judit in-

---

[18] Sigmund Freud, „Über den Gegensinn der Urworte. Referat über die gleichnamige Broschüre von Karl Abel”, in *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen II.*, Hg. Sigmund Freud und Eugen Bleuler (Wien: Franz Deuticke, 1910), 179–184.

[19] Émile Benveniste, „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne”, in Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I.* (Paris: Gallimard, 1966), 75–87.

[20] Füsi József, „Adósság”, in *József Attila Emlékkönyv*, szerk. Szabolcsi Miklós (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1957), 443–444.

kább ezekből idézett föl részleteket. Az idősebb költő családtagjainak emlékezetében azonban a két lírikus nyelvészeti tárgyú eszmecseréi maradtak fönn. Ezeknek a beszélgetéseknek a középpontjában, mindig karnyújtásnyira a költészet területétől, három nyelvészeti témakör állt: a nevek, a finnugor nyelvek és az etimológia.

Kosztolányi Ádám a József Attila neve kapcsán folytatott eszmecserét emelte ki: „A neve is, »József« szóba került… – Érdekes lehet – mondtam – egy olyan nevű embernek lenni, mint Sándor Sándor vagy Gábor Gábor. »Az csak más számára lehet érdekes, neki inkább kínos« – felelte. Azután idézte apámat, aki a Cobden-szövetségben tartott egyik előadásában elmesélt egy esetet, annak illusztrálására, hogy az életben ilyesmik a csodák. »Itt lakik József József?« – kérdezte a házmestertől. »Igen, de melyik?« Abban a házban ugyanis két József József lakott és semmi közük sem volt egymáshoz. Az egyik szegény volt, a másik gazdag."[21]

A finn nyelv és a finn(ugor) nyelvi és kulturális örökség iránti közös érdeklődésük is beszédtéma volt a költő Kosztolányiéknál tett látogatásai során, természetesen a *Kalevalá*val a középpontban: „Attila elkezdte mondani a *Kalevala* sorait, Vikár Béla pompás fordításában. Kezdetben felváltva mondogatták férjemmel, de Attila annyira belemelegedett, hogy minduntalan férjem szavába vágott, ő akarta mondani. Férjem mosolyogva hagyta vendégét, hadd mondja kedvére. Az sehogyse tudta abbahagyni. Fel-felugrált a vacsora mellől, a székek mögött, az asztal mentén föl s alá járkált, lelkesülten. Mintha vizsgázni akarna, jól vizsgázni – Kosztolányi »tanár« jelenlétében, vagy mintha ő maga volna »a tanár« s mindenről megfeledkezve, tanítványainak magyarázna"[22] – emlékezett Kosztolányi Dezsőné. Kosztolányitól közvetlen bizonyságunk is van arra, hogy a *Kalevalá*t nem hőskölteménynek, hanem őskölteménynek tekintette: „Ősemberi közvetlenség van benne s ősgyermeki játszíság. Szellemisége páratlanul magas. Költők a hősei, akik kőnadrágot énekelnek versenytársaik lábára, kőkalapot a fejükre, s pokolba dalolják őket. Ha fáznak, tüzet dalolnak maguknak, ha félnek a farkastól, medvétől, zablát dalolnak szájukba, vasbilincset orrukra, s már nem félnek tőlük. […] Milyen mai ez a régi-régi költemény."[23]

Az etimologizálás a műkedvelő nyelvészek kedves foglalatossága és a délibábos nyelvészek preferált vadászterülete, talán azért, mert ebben a tartományban a szótörténet szorosan kapcsolódik a művelődéstörténethez és a néprajzhoz, s így a populáris érdeklődést is közvetlenebbül kiszolgálja. „Foglalkoztatta őt az etimológia, később freudi alapon" – írta Kosztolányi Ádám József Attiláról, és felidézett egy olyan esetet, amikor a beszélgetésekben a szótörténet került napirendre: „Egyszer – úgy 1932-ben lehetett – egy hétköznapon megint nálunk ebédelt… »Áll iszkeó« – ez a görög kifejezés merült fel –, innen ered az »eliszkol« mondotta."[24] Kosztolányi

[21] Kosztolányi Ádám, „Néhány emlék József Attiláról", *Új Írás* 6, 5. sz. május (1966): 113.

[22] Kosztolányi Dezsőné, „Egy este József Attilával", *Irodalomtörténeti Közlemények* 59, 2. sz. (1955): 200.

[23] Kosztolányi Dezső, „Túlvilági séták", 7. rész, *Pesti Napló* 82, 72. sz. március 29. (1931): 6.

[24] Kosztolányi Ádám, „Néhány emlék József Attiláról", 112.

Dezsőné szavaival hozzáfűzhetjük: „Majd régi magyar nyelvemlékek kerültek szóba, egy teljes etimológiai szótár szükségességéről, hiányáról, a finn–magyar rokonságról beszéltek. Finn szavakat mondogattak, melyek egy tőről szakadtak magyar szavakkal."[25]

Mindez mutatja, hogy a nyelvvel való foglalatosság átszőtte a két költő mindennapjait. Ennek során feltehetőleg igen nagyszámú reflexió történt a nyelvi jelenségekre, s a tanúk által megőrzött néhány emlék ennek a halmaznak csak egy apró törmelékét adja. Ámde ez csak feltételezés, mert amilyen könnyedén felszínre kerültek ezek a reflexiók, olyan könnyen és gyorsan el is enyészhettek, mint a buborék, így kevés kézzel fogható bizonyíték maradt fönn erre a termékeny nyelvészeti buzgólkodásra. Ha Kosztolányi arról érdeklődött József Attilánál, hogy a szegénység lázad-e? Vagy ha azon vitatkoztak, hogy az abesszin háborúban Mussolini vagy az etiópok állnak a jó ügy oldalán, ezek a kérdések a korban komoly súllyal estek a latba. Az viszont, hogy valakit József Józsefnek hívnak-e vagy másként, vagy hogy az „eliszkol" az „áll iszkeó"-ból származik-e, jelentéktelen, érdektelen, tudni nem érdemes dolognak számított.

Egyetlen perspektívából szemlélve tehettek szert ezek az információk fontosságra: ha két költő társalgásának tárgyát képezték. Ez esetben támadt némi esély arra, hogy közvetlenül vagy közvetve beépüljenek valamilyen költői kompozícióba. De még ebben az összefüggésben sem volt garancia arra, hogy a nyelvvel kapcsolatos reflexiók óriási tömegéből éppen ezeket az elemeket fogja felhasználni művében az alkotó. Az amatőr nyelvészkedés pazarló módon, fölös számban termelte ki azokat a nyelvészeti megállapításokat, amelyeknek csak egy kis hányada került felhasználásra. Kosztolányi nyelvészeti publicisztikája a költészet számára veszendőbe menő ismeretanyag viszonylag nagy hányadát mentette át az írás közegébe. József Attila nyelvészeti spekulációinak nagy része viszont puszta beszéd maradt, s ha a beszélgetőtárs emlékezetében nem rögzült, végérvényesen elenyészett. Ami mégis fennmaradt, az betekintést nyújt a mindennapi kulturális élet olyan zugaiba, amelyeket enélkül sűrű homály borítana. Az a kérdés például, hogy József Jolán az évek során milyen keresztnevet válasszon, nyilván csak a mindenkori férjre, a testvérekre, legközelebbi barátokra tartozott, s a magánélet intim közegének dinamikáját követte. A szélesebb nyilvánosság tudomására csak azért jutott, mert a Jocó – Lucie – Lidi – Lala változatok beköltöztek a költő verseibe. Ez egyben jól szemlélteti azt a különös metamorfózist, amely a műbe bekerült nyelvi entitásokban és ábrázolt tárgyiasságokban ment végbe. A lehető legjelentéktelenebb nyelvi elem, a nővér keresztneve egy költői kompozícióban felhasználva óriási poétikai értékre tehetett szert.

Egy kiterjedt működési területen látjuk tehát folyamatosan mozogni a két költőt, érintkezésben a kor nyelvtudományával, még akkor is, ha alkalomadtán utólag nem a legszilárdabb alapokon állónak ítélhető teóriák vonzották őket. Olyan ismerethalmaz gyülekezett össze eme szorgos aktivitásuk során, amely szinte nyomtalanul eltűnt volna, ha kivételes publicisztikai buzgalom nem menti át az írás közegébe,

[25] Kosztolányi Dezsőné, „Egy este József Attilával", 200.

mint ez Kosztolányi esetében megtörtént. Hogyan ítéljük meg ennek a műkedvelő nyelvészkedésnek a jelentőségét az alkotás-esztétika nézőpontjából? Mi a státusza, rendszertani helye a nyelvi reflexiók eme korpuszának? A kérdés megválaszolásához jó kiindulópontként szolgálhat a fiatal József Attila húszas évek végén kidolgozott ihlettani koncepciója.

A költő által használt ihlet-fogalom nem azonos az ihlet közkeletű képzetével, ami egyfajta lelki-szellemi felajzottságot, az alkotásra fokozottan alkalmas diszpozíciót, tehát alkalmanként és a normális lelki folyamatoktól mintegy elszigetelten működő aktív és érzékeny, rendhagyó állapotot jelent. József Attila az ihletet szellemiségnek, szellemi tevékenységnek, és talán nem torzítunk, ha azt mondjuk: megismerési módnak tekintette az intuíció, tehát a közvetlen észlelés és a spekuláció, az elvonatkoztatás közegébe emelkedő fogalmi gondolkodás mellett. Olyan megismerési módnak, amely a művészi tevékenységet jellemzi. Számunkra itt nem a fogalom lényegi vonatkozásai az igazán fontosak, hanem az, hogy ebből kifolyólag az ihletet a költő szerint ugyanolyan folytonosság jellemzi, mint ahogy észlelésünk sem szünetel, s ahogy a gondolkodásunk működése sem áll le. Egyik, az *Ihlet és nemzet* fogalmazvány-sorozat megfogalmazásának második, az 1928-as nekifutásnál valamivel későbbi stádiumában keletkezett szövegben olvashatunk egy kissé bizarr mondatot, amely különösen frappáns módon ugratja ki az ihlet fogalmának ezt az aspektusát: „Eszem, fázom, bánkódom, okoskodom és ihlem – ezek vagy mind egyforma, vagy mind különböző tevékenységek."[26] Ezek szerint az ihlet egyike az ember legfontosabb tevékenységeinek, és folyamatosan jelen van, illetve ha netán pihenne, szükség esetén bármikor aktivizálható. Aktuálisan vagy potenciálisan állandó eleme az ember lelkivilágának.

Folytonos jelenléte következtében az ihlettel ezért nem csak akkor kell számolnunk, amikor verset írunk. Ihleni – hogy a költő igéjét kölcsönvegyem – két mű megalkotása közötti időszakban mindig vagy bármikor lehet. Az ihlet nincs szorosan kötve a megszövegezés műveletéhez. Viszont működése mégis műalkotások létrehozatalára irányul. Ez az ihlet-fogalom alighanem a költő pánlogikai hajlamának, rendszeralkotó beállítottságának terméke, s túllő a célon, mivel ennyire egységesen kezelhető, folyamatos működésre képes tevékenységi forma aligha rendelhető a művek megalkotásához. A műalkotás létrejötte inkább heterogén műveletek és képességek szerencsés együttműködésének köszönhető, és a József Attila-i ihlet-fogalom ilyen eltérő tevékenységek egész csoportját fogja fogalmi egységbe.

A lényegre azonban alighanem rátapintott József Attila. Ahhoz, hogy egy mű létrejöjjön, s ez az ő verseire különösen érvényes, feltételeznünk kell olyan aktivitást, amely térben-időben igen hosszú felszálló pályán megy végbe. Olyan tevékenységet, amely közvetlenül nem is egy adott mű megalkotására irányul, hanem egy közeg létrehozatalára szolgál, amelyben művek megszövegezésére alkalmas alkotóelemek egész raktára van felhalmozva. Az ihlet megfelelne annak a munkának, amely a rak-

[26] József Attila, „[45.] [A tudomány abban különbözik…]", in József Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Szövegek*, szerk. Horváth Iván (Budapest: Osiris Kiadó, 1995), 266.

tári készlet előállítását, felhasználhatóvá tételét, karbantartását, mozgósítását végzi. Mivel a költészet félkész alkotóelemei heterogén természetűek, témák, motívumok, reminiszcenciák, verstani képletek, rímkollekciók stb. halmazát jelentik, ezért a velük végzett munka is többféle jelleget ölt. Tehát József Attila egyéni értelmezésű ihlet-fogalmát nem kell elfogadnunk, maga a költő sem tartotta magát hozzá 1931-től kezdve, az viszont belátható, hogy vannak olyan folyamatos tevékenységek, amelynek megfigyeléséből túláltalánosítással elvonhatta a maga ihlet-fogalmát.

Az így értett ihlet elméleti konstrukció, amely tiszta fogalommá kényszerít egy rendkívül elegyes, széttartó összetevőkből álló, bonyolult lelki-szellemi helyzetet. Elég azonban az ihlet uniformisának lehántása, hogy a maga összetettségében szemünk elé tároljon a költemények alkotására vállalkozó alany helyzete és mozgástere. Érdemes ebből a szempontból megfontolni azt, amit Pierre Bourdieu a modern skolasztikus gondolkodással folytatott polémiájában a művészi teljesítőképesség olyan példáira hivatkozva mond, amelyek az intellektuális értelemben vett megértés műveleteinek igénybevétele nélkül, a gyakorlati megértés révén érnek el kiemelkedő eredményeket:

> „A gyakorlati megismerés nagyon egyenlőtlenül van megkövetelve és nagyon egyenlőtlenül szükséges, de ugyanígy nagyon egyenlőtlenül elégséges és egyenlőtlenül van hozzáillesztve az aktivitás különböző helyzeteihez és területeihez. A skolasztikus világok fordítottjaként bizonyos univerzumok, mint például a sporté, a zenéé vagy a táncé, a test gyakorlati elköteleződését igénylik, tehát a »testi« intelligencia mobilizációját, amely alkalmas létrehozni a közönséges hierarchiák transzformációját, mi több, inverzióját. És módszeresen össze kellene gyűjteni a megjelöléseket és a megfigyeléseket, amelyek itt-ott szétszórva, nyilvánvalóan éppen e testi gyakorlatok didaktikájában, a sportokban, és különösen a harci művészetekben, de a színházi tevékenységekben is, és a zeneszerszámok használatában, értékes hozzájárulást adnának a megismerés eme formájára vonatkozó tudománynak. A sport-edzők hatékony eszközöket keresnek, amelyekkel a testről szóló tudást átadhatnák, olyan szituációkban, amelyekről mindegyiküknek tapasztalatuk van, ahol intellektuális megértéssel felfogható lenne, milyen mozdulatot kell vagy nem kell megtenni, anélkül, hogy csakugyan meg tudnánk tenni azt, amit megértettünk, kivéve, hogy ezzel eljutottunk a test általi igazi megértéshez. És számos rendező folyamodik pedagógiai gyakorlatokhoz, amelyek egyaránt azt keresik, hogyan függeszthetnék fel az intellektuális és diszkurzív megértést, és hogy a színésztől, hosszú gyakorlatok sorozata eredményeképpen megkapják, hogy a hiedelem termelésének pascali modellje szerint megtalálja azokat a testtartásokat, amelyek emlékezeti gyakorlatokban gazdagon képesek mozgósítani gondolatokat, érzelmeket és képzeletet.”[27]

[27] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes* (Paris: Éditions du Seuil, 2003), 208–209.

Bourdieu a skolasztikus világok közé sorolja – egyebek között – a koncentrált szellemi tevékenységet szükségessé tevő irodalmat. A kritikailag átvilágított József Attila-i ihlet-fogalom azonban lehetőséget teremt arra, hogy az intellektuális célra irányuló alkotó tevékenység helyett a mű megszületéséhez szükséges nyersanyag felhalmozódását a hangszer mesteri kezelését lehetővé tevő, vagy a megfelelő táncos produkció megvalósításához szükséges rutin kiképződéséhez hasonlítsuk, és a gyakorlati tudás keretei között tartsuk számon azt a munkát, „a »testi« intelligencia" ama „mobilizációját", amit a költő a remekmű előkészítése érdekében folytat.

József Attila a harmincas években olyan koncepciót alakított ki, amely szerint a művészet egyik ágon a kifejezés sajátos fajtájának tekinthető. A műben az ösztönkésztetések, az emberi szervezetből kiinduló pszichés indítások kapnak szublimált megformálást. Azaz a mű megalkotásának tágabb értelemben vett folyamataiban József Attila szerint fontos szerepet játszanak a testi eredetű vagy összetevőjű ügyességek, készségek, még mielőtt sor kerülne egy pontosan körvonalazható költői program megvalósítására, még mielőtt elérnénk a skolasztikus világokra érvényes diszkurzív gondolkodás szintjét.

Ez a gondolkodási irány sok tekintetben párhuzamba állítható Bourdieu-nek a habitus fogalmára építő koncepciójával:

> „A gyakorlati érzék cselekedete egyfajta szükségszerű egybeesés… egy habitus és egy mező között (vagy egy mezőbeli pozíció között): aki egyszer bekebelezte a világ struktúráit, (vagy egy egyedi játékéit), nyomban ott található, anélkül, hogy szándékolnia kellene, és felidézi, anélkül, hogy akár csak gondolna is rá, a »dolgokat, amelyek elintézésre várnak«, (ügyeket, *pragmata*kat), és mindezt úgy elvégezni, »ahogyan kell«: cselekvési programokat, amelyek szaggatott vonallal vannak beleírva a szituációkba, objektív lehetőségek gyanánt, sürgősségeket, és amelyek a gyakorlatát irányítják, anélkül, hogy normákká vagy parancsokká képeznék ki őket, amelyek tagolva lennének a tudat és az akarat segítségével, illetve a tudat és az akarat számára. Hogy az ember képes legyen használni egy szerszámot (vagy egy helyzetet megtartani), és hogy ezt – ahogy mondani szokták – *sikerrel tegye,* (a »bonheur« = boldogság, szerencse egyszerre szubjektív és objektív értelmében véve, és úgy értelmezve, hogy a cselekvés legyen hatékony és könnyedén végrehajtható, és egyben megelégedéssel és boldogsággal töltse el azt, aki azt végrehajtja), ahhoz számára valóvá kell tennie magát, hosszú használattal, néha módszeres gyakorlással, magáévá kell tennie a célokat, amelyek ebbe bele vannak írva, mint néma használati utasítások, röviden: engednie kell, hogy a szerszám használja, sőt, mi több, eszközként használja őt. Ezzel a feltétellel érhető el, amit Hegel ügyességnek, jártasságnak [*dextérité*] nevez, és ami azt teszi, hogy a jó megoldáshoz nyúlunk anélkül, hogy számítgatnánk, pontosan azt cselekedve, amit kell,

> ahogy kell és amikor kell, fölösleges mozdulatok nélkül, az erőfeszítés pazarlása nélkül, és azzal a szükségességgel, amely egyszerre belsőleg átélhető és külsőleg észlelhető."[28]

Az ügyességgel, jártassággal előállítható félkész artisztikus termékek alakításához tartozik az a folyamatos ezermesterkedés, a nyelv életére irányuló makacs figyelem, amelyet írók, költők műkedvelő nyelvészkedéseként írtunk le. Ha ugyanis van olyan, a hétköznapi életben lebonyolódó műveletsor, amely szoros összefüggésben áll a költészet nyersanyagának kitermelésével, azaz a József Attila-i értelemben vett ihlettel, akkor a műkedvelő nyelvészkedés ilyen. Ebben a tartományban a költő bármilyen, akár merőben magánéleti okokból, közvetlenül a költészet anyagával, a nyelvvel kerül érintkezésbe, szinte belép a mű megalkotásának előszobájába úgy, hogy a mű megszövegezése még nem is került napirendre. Valóságos paradicsoma ez a költői létezésnek. Már a jövendőbeli művek vonzáskörzetében tartózkodik az alkotó, de a definitív megoldások megtalálásának gondja, olykor kínja még nem nyűgözi őt. Még felelőtlenül, következmények nélkül ötletelhet, játszhat a nyelvvel, megengedhet magának olyan konstrukciókat, amelyekért még nem kell helytállnia a nyilvánosság előtt.

Kisebb önkontrollal rendelkező művészek, mint amilyen Erdélyi József is volt, ebben a köztes helyzetben vetették el a sulykot, és rugaszkodtak el a nyelvi realitás talajától délibábos ábrándokba, bizarr vélekedéseiket elhamarkodottan megosztva a meghökkent közönséggel. Kosztolányi és József Attila egyik szeme ellenben nyelvészeti reflexióikban is a nyelvtudományon függött. Ötleteivel József Attila a barátait, pályatársait kápráztatta el, műveiben már csak a végleges, kiérlelt nyelvi megoldásokkal találkozunk, az odavezető utat nem vehetjük szemügyre. Kosztolányi pedig óriási rutinnal, önfegyelemmel, nyelvészeti töprengéseinek széles nyilvánosság előtt is vállalható, ráadásul megejtő eleganciával tálalt elemeit mutatta be olvasóinak. Még purista egyoldalúsága sem botránkoztatta meg a közönséget.

A műkedvelő nyelvészkedés tehát a költők mindennapi életének kontextusában zajlik le, hidat képez élet és költészet között, szoros közelségbe hozza a költők életrajzi énjét lírai énjükkel. A két tartományt valóban elválasztja egy vékony filmréteg, de a műalkotás mégiscsak – József Attila szavával élve – valóságelemekből áll össze. A döntő kérdés, hogy mely valóságelemekre esik az alkotó választása. Érdekes módon e döntő kérdés pregnánsabban fogalmazódik meg egy, az *Irodalom és szocializmus*t teológiai fogalmakkal átértelmező misztifikáció révén, mint a költő elméleti írásaiban. Zászlós Károly Szent Tamás esztétikájaként kívánva felhasználni az *Irodalom és szocializmus* fejtegetéseit, mintha az utolsó ítéletkor eljövő ítélkező Krisztus gesztusait kölcsönözné a művésznek: „az ihlet mindig két részre osztja a valóságot azáltal, hogy kiválasztja az egyes valóságelemeket a többiektől, predestinál és

[28] Uo., 206–207.

reprobál."[29] Reprobálja, tehát kárhozattal sújtja, megsemmisíti a ki nem választott valóságelemeket, amit viszont kiválaszt, az bekerül a mű mennyországába, üdvözül. A műbe bekerült valóságelem immár teljesen új szabályrendszer igényeinek kell megfeleljen, amely fölött az esztétika és a poétika törvényei uralkodnak.

A továbbiakban az élet és a költészet közötti köztes területen, a nyelvészeti barkácsolás, a nyelvesztétika tartományában fogunk tartózkodni, s amennyiben a költő nyelvészeti töprengései költeményeiben révbe érkeztek, ezeknek a költői teljesítményeknek az elemzésétől sem tartózkodunk. Akadálytalanul közlekedünk a műveket körülvevő nyelvesztétikai háló és a szigorúan vett mű-esztétika között. Sőt, mivel nyelvi kalandozásainak megalapozása vagy elmélyítése érdekében József Attila nyelvelméleti vagy nyelvtörténeti forrásokhoz is folyamodott, s kidolgozott egy elméleti álláspontot – ezt nevezzük névvarázs-elméletnek – ennek a teóriának és alkalmazásának elemzése képezi a gondolatmenet középpontját, köréje rendezzük el mindazt, ami műkedvelő nyelvészkedéséből dokumentumként vagy emlékként fennmaradt. Ennek kifejtése azonban már egy következő tanulmány tárgya.

[29] [Fenyvessy Jeromos Károly] Zászlós Károly, *Művészetbölcselet mogyoróhéjban: Aquinói Szent Tamás nyomán* (Budapest: Szépművészet, 1948), 2.

Bojti Zsolt[1]

ERÓSZ ÉS AGAPÉ
– Erotextus Edward Prime-Stevenson *Imre* című regényének expozíciójában –

„Kimeríthetetlen örökség a múlt."[2]

A századfordulón Amerikából Európába emigrált zenekritikus és szerző, Edward Prime-Stevenson (1858–1942) *Imre: Egy emlékirat*[3] (1906) című regényét a meleg tárgyú irodalom történetének fontos mérföldköveként tartják számon. Ez az itthon kevésbé ismert mű tudomásunk szerint az első olyan angol nyelvű, a homoszexualitást nyíltan tárgyaló regény, amely kedvező kilátásokkal zárul az egymáshoz vonzódó két férfi főszereplő tekintetében. A kötetet a szerző által kitalált szexológus, egy bizonyos Xavier Mayne szerkesztette, aki pár év múlva *The Intersexes* (ca. 1909) című, majdnem hatszázötven oldalas, tudományos igényességű könyvét adta közre az azonos neműek közti vonzalomról. Számára ajánlja fel memoárját az elbeszélő, a harmincas éveiben járó angol úriember, Oswald, aki a Szent-Istvánhelyre átkeresztelt Budapesten, pontosabban az Erzsébet téren találkozik a címszereplő huszonöt éves magyar katonatiszttel, Imrével, a regény kezdetén. Míg az irodalomtörténet számára a boldog kifejlet miatt jelentős ez a mű, jelen tanulmány mégis az expozícióra összpontosít: az elemzés során arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy Edward Prime-Stevenson a századfordulós meleg irodalomra jellemző kettős elbeszéléshez hasonló narratív technikát használ annak érdekében, hogy népnevelő jelleggel vezesse rá az olvasót egy visszás olvasat helyett a homoszexualitás elfogadható és kedvező leírására.

Prime-Stevenson vélhetően a század legelején, már Európában állt neki megírni a Xavier Mayne álnév alatt publikált két jelentős művét. Egy igen kritikus periódusban kezdte meg alapos és kimerítően gazdag kutatását a homoszexualitás történetéről a jogi, orvosi és szépirodalmi szövegekben. Míg több európai ország dekriminalizálta két beleegyező felnőtt férfi szexuális kapcsolatát a privát szférában, az Egyesült Államokban és Európa több országában törvénnyel erősítették meg, hogy a homoszexualitás valamennyi vagy legtöbb megnyilvánulása bűn.[4] Erre reagálva

---

[1] A szerző az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza, valamint az Új Nemzeti Kiválósági Program ösztöndíjasa (ÚNKP-19-3-I-ELTE-178).

[2] Edward Prime-Stevenson [E. Irenaeus Stevenson], „As the Century Ends", *The (New York) Independent* 49, 2544. sz. (1897): 1137–1138. (Saját fordítás.)

[3] Eredeti címe *Imre: A Memorandum*. A szerző a fenti címmel készíti a regény első magyar fordítását és kritikai igényességű kiadását.

[4] Edward Prime-Stevenson [Xavier Mayne], *The Intersexes: A History of Similisexualism as a Problem in Social Life* (Privately Printed, [ca. 1909]), 65–70.

a németajkú Közép-Európában több új szakterminust alkottak meg, amelyekkel a korban a saját nemükhöz vonzódó férfiakra leggyakrabban használt, erősen pejoratív „szodomita" és „pederaszta" címkék ellen kívántak küzdeni. A jogász Karl Heinrich Ulrichs (1825–1895) Numa Numantius álnéven kezdett el írni a témáról 1862-ban. Megalkotta az „urning" (*Urning*) kifejezést, amelyet a „férfi testbe zárt női lélek" kifejezéssel írt körül, és ennek veleszületettségével próbálta legitimálni az általa vizsgált jelenséget. Pár évvel később már a saját neve alatt publikálta értekezéseit, és *Memnon* (1868) című írásában egy kibővített, alaposan kidolgozott tipológiát tár fel az „urning"-okról és a „szexuális átmenetekről".[5] Levelezőtársa, Kertbeny Károly (1824–1882) használta először nyilvánosan a „homoszexuális" (*Homosexual*) kifejezést a porosz hatóság számára írt két röpiratában 1869-ben. A tévhitekkel ellentétben ő nem a veleszületettséggel próbálta legitimálni a férfiszerelmet és annak nemi vonatkozásait, hanem a jog következetlenségére mutatott rá: Kertbeny arra hívta fel a figyelmet, hogy a „homoszexuális" férfiakat elítélik, míg az általa „normál szexuálisnak" hívott férfiakat nem, akik szintén képesek bizonyos körülmények között a saját nemükkel szexuális kapcsolatot létesíteni, valamint hajlamosak partnerük bántalmazására, bármilyen nemű kiskorú molesztálására stb.[6]

Az orvostudomány azonban nem vette komolyan Ulrichs és Kertbeny értekezéseit, helyettük Carl Friedrich Otto Westphal (1833–1890) testi tüneteken alapuló *Die conträre Sexualempfindung* (*Ellentétes szexuális érzés*) című tanulmánya örvendett nagy szakmai sikernek. Kiemeli, hogy ezen „érzés" (amelyet később szexuális „inverzióként" ismertek) nem minden megnyilvánulása patológiai eset. Erre azonban ennek büntetőjogi jelentősége ellenére sem hoz példát.[7] Westphal ezzel a század második felét uraló pszichopatológiai megközelítések alapját teremtette meg, amelynek kiemelkedő példája Richard von Krafft-Ebing (1840–1902) a század talán legmeghatározóbb, számos kiadást megélt *Psychopathia Sexualis* (1886) című könyve. Bár Krafft-Ebing mindig is a pszichopatológia égisze alatt tárgyalta a homoszexualitást, nézetei egyre progresszívabbá váltak, ahogy egyre több esettanulmányt dolgozott fel a könyv újabb kiadásaihoz. A század végére megjelentek a homoszexualitások emancipációját sürgető orvosi szövegek is. Ennek legkiemelkedőbb példája a Magnus Hirschfeld által szerkesztett *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* (*Szexuális átmenetek évkönyve,* 1899–1933), amelyet az általa 1897-ben alapított Wissenschaftlich-humanitäres Komitee (Tudományos-Humanitárius Bizottság) adott

[5] Ralph M. Leck, *Vita Sexualis: Karl Ulrichs and the Origins of Sexual Science* (Urbana–Chicago–Springfield: University of Illinois Press, 2016), 39–43.

[6] Jean-Claude Féray and Manfred Herzer, „Homosexual Studies and Politics in the 19th Century: Karl Maria Kertbeny", trans. Glen W. Peppel, *Journal of Homosexuality* 19, 1. sz. (1990): 23–47, 32–36.

[7] Robert Deam Tobin, *Peripheral Desires: The German Discovery of Sex* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2015), 5, 18–22.

ki. Ekkorra azonban a saját nemükhöz vonzódó férfiakra alkalmazott különféle semleges szakterminusok szinte szinonimákká váltak.

Ezeknek a jogi és orvostudományi változásoknak szinte semmi foganatja nem volt az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában, ahol továbbra is súlyos bűnnek számított a homoszexualitás leghalványabb manifesztációja is. A jogi megítélés azért sem változott, mert az angol anyanyelvű tudósok későn kapcsolódtak be a szexológiai diskurzusba. A „homoszexualitás" szó például csak 1892-ben, a *Psychopathia Sexualis* első angol fordításával került be a nyelvbe. Az első, brit orvostól származó, könyvhosszúságú szexológiai tanulmány, Havelock Ellis *Sexual Inversion* című értekezése 1897-ben jelent meg először angolul. Ez abban is különbözött brit elődjeitől, hogy nem kizárólag az előző kontinentális tanulmányok áttekintése, hanem a brit aktivisták politikai motivációit is beépítette, továbbá brit esettanulmányokkal próbálta igazolni a homoszexualitás legitimitását.[8] Edward Carpenter *The Intermediate Sex* című könyve két évvel az *Imre* után, 1908-ban jelent meg. Munkájukat nehezítette az 1857. évi obszcén kiadványokról szóló törvényt (Obscene Publication Act) értelmező 1868-as úgynevezett Hicklin-próba. Ennek értelmében minden olyan írásmű *terjesztése* tiltott, amely „zülleszti vagy elronthatja" az arra fogékony olvasót.[9] Eredményképp nemcsak pornográf szövegek, hanem orvosi szakkönyvek is a próba áldozatai lettek. Például Ellis könyvét a megjelenés után egy évvel rögtön be is tiltották és a kiadót száz font bírságra büntették, mivel egy álruhás rendőrnek eladott egy példányt. Mint a példa mutatja, a közember számára nem voltak elérhetők az angol nyelvű szexológiai szövegek, annak ellenére sem, hogy nagy szükség lett volna rájuk. Ennek az ír drámaíró, G. B. Shaw (1856–1950) is hangot adott a *The Adult* nevű folyóiratban. Shaw kiemeli: Angliának nagyobb szüksége volt Ellis könyvére, mint bármelyik másik publikációra az azt megelőző időkben, hiszen mindaddig nem jelent meg jelentős tudományos könyv a témában, amely a németül és franciául nem beszélő angolok számára elérhető lett volna.[10] 1879-től a Hicklin-próba szövetségi szinten beépült az amerikai joggyakorlatba is. Az ezt kifogásolók hiába próbáltak az alkotmány első módosítására hivatkozva a szólásszabadsággal érvelni, vagy kifogásolni, hogy a teszt indokolatlanul korlátozza a kínálatot, a bírák nem engedélyezték az olyan szakértők bevonását, akik az adott írás értékei mellett tanúskodhattak volna. Nem

---

[8] Ivan Crozier, „Introduction: Havelock Ellis, John Addington Symonds and the Construction of *Sexual Inversion*", in *Sexual Inversion: A Critical Edition* by Havelock Ellis and John Addington Symonds, 1897, ed. Ivan Crozier, 1–86 (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 1–2.

[9] Peter D. McDonald, „Old Phrases and Great Obscenities: The Strange Afterlife of Two Victorian Anxieties", *Journal of Victorian Culture* 13, 2. sz. (2008): 294–302, 294–299; Joseph Bristow, „Homosexual Writing on Trial: from *Fanny Hill* to *Gay News*", in *The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing*, ed. Hugh Stevens, 17–33 (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 22–23.

[10] Matt Cook, *London and the Culture of Homosexuality, 1885–1914* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 73.

hatotta meg őket az orvosi sajtó szabadsága sem, hiába hangzik nevetségesnek az a kifogás, hogy egy kifejezetten felnőttek számára írt publikáció akár gyermekek kezébe is kerülhet.[11]

A jogot csak a kisebb kiadóknál nyomtatott, nem közforgalmú kiadványok szerzői tudták megkerülni, és olyan irodalmi művek írói, akik az elbeszélésmódba és nyelvezetbe el tudták rejteni a törvény szemében obszcénnak számító tartalmakat. Ilyen volt Oscar Wilde (1854–1900), aki a századfordulón nemcsak műveivel, hanem 1895-ös botrányos tárgyalásai okán vált hírhedté, amely során súlyos szeméremsértés vádjában a lehető legmagasabb büntetést kapta, két év kényszermunkával súlyosbított fegyházbüntetésre ítélték. Egy korábbi tanulmányomban amellett érveltem Wilde-hoz kapcsolható szövegek elemzésével, hogy amikor a *Dorian Gray arcképé*ben különböző, a korban népszerű fogyasztási cikkekről olvasunk, amelyekhez nemcsak materiális, hanem morális érték is kapcsolódik, kettős elbeszélést kapunk: egy külső, kulturális/történelmi életet leírót és egy belső, személyes/szubjektív életet bemutatót. A regény átlagolvasója számára nem feltűnő a zöld szín, a különböző illatszerek és zenék felbukkanása, hiszen ezek akár a kor divatőrületére is utalhatnak a kulturális/történelmi olvasatban. Eközben a beavatott olvasók számára ezek a fogyasztási cikkek egy diverzáns olvasatot adtak, ezzel némi láthatóságot biztosítva egy homoszexuális narratívának.[12] Prime-Stevensonnak viszont vélhetőleg nem tetszett a férfiak közti kapcsolatok ilyesfajta bemutatása: gondoljunk itt az ópiumfüggő, felszínes, élvezetet élvezetre hajszoló Dorian Grayre, vagy a Wilde-nak és körének tulajdonított *Teleny* című erotikus regény elbeszélője és címszereplője közötti, testiségeken alapuló, érzelmileg toxikus kapcsolatára. Prime-Stevenson ennek megfelelően rosszallóan ír Wilde-ról és műveiről,[13] s megalapozottan gondolhatjuk, hogy rá gondolt, amikor az *Imré*ben így ír: „[vannak] fiatal férfiak a társadalom magasabb és alacsonyabb rétegéből, akik az esztétikáról okoskodnak, miközben illatszerektől bűzlenek, mint a kokottok".[14] De nem lehetett megelégedve az *Imré*t megelőző olyan regényekkel sem, amelyek nem a nemi örömökre, hanem a férfiszerelem érzelmi aspektusára fókuszáltak. James Gifford az *Imre* 2003-as kiadásának bevezetőjében ki is emeli: az *Imre* nem az első amerikai meleg tárgyú irodalom, az egyik gyakran említett példa Bayard

[11] Janice Ruth Wood, *The Struggle for Free Speech in the United States, 1872–1915: Edward Bliss Foote, Edward Bond Foote, and Anti-Comstock Operations* (New York–London: Routledge, 2008), 44–51.

[12] Bojti Zsolt, „A *magyar* mint alakzat a késő viktoriánus meleg irodalomban: Adalékok a *queer* kultúrtörténetéhez", in *A szubjektum színeváltozásai: Narratív, kapcsolati és testi alanyiság az irodalomban és a kultúrában*, szerk. Bollobás Enikő, 53–68 (Szeged: Americana, 2017).

[13] Prime-Stevenson, *The Intersexes…*, 362–364.

[14] Edward Prime-Stevenson [Xavier Mayne], *Imre: A Memorandum* (Naples: The English Book-Press/R. Rispoli, 1906), 116. (Saját fordítás.)

Taylor (1825–1878) *Joseph and His Friend* (1870) című műve.[15] A regény azonban nem a két férfi kapcsolatának reményteli kilátásaival, hanem heteroszexuális házassággal végződik. Az *Imre* többször felszólal a korabeli orvosi nézet ellen, amely szerint a homoszexualitás házassággal „gyógyítható", sőt a *The Intersexes* külön fejezetet szentel a problémának.[16] Mindemellett Taylor persze nem is használhatta volna a homoszexuális szót regényében, hisz az nem létezett akkor még az angol nyelvben. Ez utóbbi meglátás viszont már nem igaz a szintén amerikai szerző, Charles Warren Stoddard (1843–1909) *For the Pleasure of His Company* (1903) című regényére, amely Roger Austen szerint „már majdnem annyira meleg, mint Edward Stevenson *Imré*je […], kulcsfontosságú különbség azonban, hogy Stevenson nyíltan tárgyalja a homoszexualitás témáját, míg Stoddard kitartóan használ olyan eufemizmusokat mint »pajtás« [chum] és »cimbora« [pal]".[17]

Prime-Stevenson belátta: „Egy homoszexuális könyv szerzőjének és kiadójának (akár tudományos munkáról van szó, nem beszélve a szépirodalomról) nem könnyű elkerülni a baljós következményeket".[18] Angol nyelven elérhetetlenek voltak a tudományos források a laikusok számára (ideértve magukat a homoszexuális férfiakat is), a férfiszerelemről ezért inkább szépirodalomból tudtak tájékozódni. Az itt tárgyalt művek mellett persze még számos gótikus, pornográf és/vagy „előbújás előtti" (*closeted*) írást találunk, ezeknek azonban egyike sem tűnt Prime-Stevenson számára alkalmasnak az azonos neműek kapcsolatainak legitimálására. Egyrészt a testiséget (Erósz) középpontba állító szövegek csak megismételték a férfiszerelem azon aspektusát, amiért a homoszexualitást kriminalizálták és patologizálták a korszakban. Ennek volt alternatívája a szexuális vonzalmat romantikus, egalitárius és intellektuális előfeltételekre alapozó azon megközelítés (Agapé), amely új irányt szabhatott volna a homoszexualitás erkölcsi, jogi és társadalmi megítélésében.[19] A férfiszerelem nem testi, hanem érzelmi aspektusára összpontosító szövegek viszont nem vállalták, hogy nyíltan tárgyalják a homoszexualitás témáját. Prime-Stevenson nem véletlenül érezhette úgy, megérett az idő, hogy tegyen a homoszexualitás kedvezőtlen irodalmi reprezentációja ellen, és megírja az *Imre: Egy emlékirat* című regényét a férfiszerelem pozitívabb megítélése érdekében.

Az *Imre* népnevelő vagy önsegítő szándéka rögtön kitűnik a regény előszavában. Az elbeszélő Oswald saját és Imre nevében ajánlja fel kéziratát publikálásra:

---

[15] James Gifford, „Introduction", in Edward Prime-Stevenson, *Imre: A Memorandum*, ed. James Gifford, 13–29 (Peterborough: Broadview, 2003), 14–15.

[16] Prime-Stevenson, *The Intersexes…*, 530–554.

[17] Roger Austen, *Playing the Game: The Homosexual Novel in America* (Indianapolis–New York: The Bobbs-Merrill Company, 1977), 15. (Saját fordítás.)

[18] Prime-Stevenson, *The Intersexes…*, 376. (Saját fordítás.)

[19] Leck, *Vita Sexualis…*, 102–103.

„tégy vele, mit jónak látsz; ezzel is felszólalva bármely másik emberi szívért, amely lázasan dobog a tudatlanság, a korlátolt pszichológiai konvenciók és korunk hibás társadalmi etikája ellen (túl sok férfiszív kényszerül ebbe!); mintha annak reményében ajánlanánk fel, hogy egy tanácstalan, magányos lélek talán megnyugvást talál benne és talán kevésbé érzi magát egyedül ebben a talányos világban..."[20]

Az elképzelt szexológus, Xavier Mayne eleget tett az elbeszélő kérésének, és megjelentette a kéziratot. Mi több, pár évre rá hasonló indítékkal, a laikus olvasónak ajánlva jelentette meg a *The Intersexes* című tudományos igényességű szexológiai *magnum opus*át.[21] Prime-Stevenson azonban nemcsak a beavatásra váró olvasókra gondolt az *Imre* megírása közben, hanem azokra is, akik olvastak már előtte a férfiszerelem nemi vagy érzelmi tárgyában, és fogékonyak lehetnek egy diverzáns olvasat keresésére. Bár az átlagolvasó számára teljesen ártalmatlannak tűnhetnek a regény első fejezetének kezdő sorai, azok magukba rejtik annak lehetőségét, hogy ez ismételten egy Wilde köréhez hasonló vagy akár pornográf történetté alakulhat:

„Úgy négy óra lehetett azon a nyári délutánon, amikor a derűs magyar város, Szent-Istvánhely utcáin kószáltam és céltalanul fordultam be az Erzsébet-tér kávékertjébe, ahol a szokásosan vehemens koncertjét tartotta éppen a katonazenekar. Egy szabad asztalt kerestem, hogy megigyak egy jegeskávét és egy órácskát a magam dolgával törődjem […]
A kioszk kertje kissé zsúfolt volt. Egy közeli asztalnál azonban csak egyvalaki ült, hadnagyi halványkékben-barnában egy fiatal magyar katonatiszt a közismert A- Gyalogezredből […] De megvolt nekem a magam baja. Mit nekem Hecuba? – vagy Priamus, vagy Heléna, vagy Helenosz, vagy bárki más, ha ennyire kiestem épp a ritmusból?
Abban a pillanatban azonban Roth méltóságteljes »Frau Réclame« waltzerét kezdte játszani a zenekar (magyar fúvósoktól lenyűgöző nyugalommal), amely akkoriban újdonság volt és történetesen az egyik kedvencem. Felkeltette a figyelmemet a karmesterük, szerettem volna megtudni a nevét […] Pár közhelyet váltottunk a zenekarról, a műsorról, az időjárásról, akaratlanul is egymásra figyelve minden ok nélkül, amit éppúgy egyikünk sem tudott utólag megmagyarázni, mint ahogy azt sem tudja senki, az elmének mi ez az ezerféle állásfoglalása egy első találkozó alkalmával. A közhelyek aztán igazi eszmecserévé váltak […] Hamarosan rendes beszélgetés alakult ki köztem és az idegen között. Kezdtük a zenével (a kölcsönösségek és rövid ismeretségek felé vezető nyílt úton), amelynek művészetéről szomszédom sokat tudott és annál is többet érzett, mint

[20] Prime-Stevenson, *Imre*…, 4. (Saját fordítás.)
[21] Prime-Stevenson, *The Intersexes*…, ix–x.

> amennyit kimondott – szóval a zenétől kezdve az egyik esztétikai kérdésről a másikra tértünk az irodalomig, a társadalmi életig, az emberi kapcsolatokig, egészen az emberi érzelmekig. Így aztán észrevétlen léptekkel egyre jobban afelé közeledtünk, hogy saját életünkkel és lényünkkel folytassuk."[22]

Ezen sorok kulturális/történelmi olvasata szempontjából abszolút kedvező, hogy Oswald és Imre Magyarország fővárosában és éppen az Erzsébet téren találkoznak.[23] Prime-Stevenson tudósításai szerint az ország és a főváros ebben a korszakban lendült igazán fel. Az 1896-os millenniumi ünnepségek kapcsán így ír Budapestről, a magyar múltról és jövőről: „[Az Ezredéves Országos Kiállítás] egy ősi nemzet feltámadását, egy elképesztően eleven, egyedülálló, erős nép dicsőségét mutatja fel", amely – véleménye szerint – hamarosan függetlenedni tud. Az ébredő magyarok erőviszonyait az osztrákokkal szemben Shakespeare *Lear király*ával szemlélteti: „A veréb kiskakukkot etetett, / az felnőtt, s bekapta a verebet".[24] 1902-ben pedig már a korszak egyik legsikeresebb, legszabadabb és legprogresszívabb európai államaként jellemzi Magyarországot.[25] A Kiosk sem kelthetett gyanút az Erzsébet téren, hiszen ajánlott kávézó volt a korban népszerű Baedeker-féle útikönyv szerint (amelynek Prime-Stevenson nagy rajongója volt),[26] mi több, a sétálóutcák közt az első helyen említi az Erzsébet teret, a rajta álló kávézót, és a tényt, hogy a nyáron ott heti háromszor játszik egy katonazenekar.[27] Az elemzés során akár odáig is elmehetnénk, hogy az utcákon céltalanul kószáló Oswald a *flâneur* alakját idézi fel, az utcafilozófusét, aki a város megfigyelése közben von le erkölcsi következtetéseket. Tekintve, hogy a Szent-Istvánhelyre átkeresztelt Budapest „derűs magyar város", az átlagolvasóban elsőre vélhetően fel sem merülhetett, hogy a regény a korban kifejezetten városi bűnnek számító homoszexualitásról és annak nemi vonatkozásairól szól.

---

[22] Prime-Stevenson, *Imre…*, 9–13. Saját fordítás, a kiskapitális az eredeti angol szövegben is magyarul megjelenő szavakat jelöli.

[23] Jelen tanulmány Prime-Stevenson tollából származó primer források alapján elemzi Magyarország és az Erzsébet tér jelentőségét a műben. A szerző egy korábbi tanulmánya egy másik megközelítéssel foucault-i heterotópiaként értelmezi Prime-Stevenson elképzelt Magyarországát és annak fővárosát, lásd Zsolt Bojti, „Slum or Arcadia? Hungary as »Other Space« in *Imre* by Edward Prime-Stevenson", *Hungarian Journal of English and American Studies* 25, 1. sz. (2019): 67–83.

[24] Edward Prime-Stevenson [E. Irenaeus Stevenson], „The Cuckoo and the Sparrow: The Hungarian Millenial and its Significance", *The Outlook* 54, 12. sz. (1896): 504–506. (Saját fordítás.) William Shakespeare, *Lear király*, ford. Nádasdy Ádám, *Színház (Drámamelléklet)* 43, 7. sz. (2010): 1–28, 6.

[25] Edward Prime-Stevenson [E. Irenaeus Prime-Stevenson], „Kossuth: (1802–1902)", *The Independent* 54, 2811. sz. (1902): 2472–2476, 2472.

[26] Edward Prime-Stevenson, „A Book List of a Small Library", *The Independent* 71, 328. sz. (1911): 1328–1331, 1330.

[27] Karl Baedeker, *Austria, including Hungary, Transylvania, Dalmatia, and Bosnia* (Leipsic–London: Karl Baedeker–Dulau & Co., 1896), 324–326.

Az erotikus vagy akár pornográf szövegekhez szokott, diverzáns olvasatok keresésére fogékony olvasó azonban teljesen mást érthetett a regény első soraiból, és mást várhatott a további cselekménnyel kapcsolatban. A 19. század másodig felétől gyakran lehetett az újságokban angol nyelven arról olvasni, hogy a városok közterein férfi prostituáltakat vagy azokat kereső „kószálókat" fogott a rendőrség. Ennek állít emléket a korban kézről kézre forgó népszerű pornográf regény, a névtelen szerzővel megjelent *The Sins of The Cities of the Plain* (1881) is, amely szerint London utcáin nem egy *flâneur*, hanem férfi prostituáltak „kószálnak" délutánonként és esténként a Regent Street, valamint a Haymarket környékén.[28] Érdekes módon Oswald is adott helyen, adott időben „kószál", és az Erzsébet téren egy magányos magyar katonára talál, amely Imrére nézve szintén magában rejti egy kevésbé ártatlan olvasat lehetőségét. Prime-Stevenson a *The Intersexes* című munkájában ezt írja helyszínről:

> „Az Osztrák-Magyar Monarchiában általános jelenség a katona-prostitúció. Az olyan parkok […], mint az Erzsébet-tér […], jól ismert esti piaca az ízlés szerint válogatható fiatal katonáknak. A [homoszexuálisnak] csak be kell sétálnia, vagy le kell ülnie egy nyugodt sarokba, hogy félreérthetetlen lehetőségekre találjon. A katona-prosti általában elkülöníti magát katonatársaitól […]"[29]

A testét pénzért áruló katona leírásába Imre ezen a ponton tökéletesen illeszkedik, akit a tőle nagyjából tíz évvel idősebb férfi „kószáló" keres fel. Ezt a képet erősíti az is, hogy a kettejük interakcióját a zene indítja el, amellyel Imrének – Oswald megérzése szerint – sejtelmes kapcsolata van. Prime-Stevenson ismerhette Wilde egykori barátja, Marc-André Raffalovich *Uranisme et Unisexualité* (1896) című, könyvhosszúságú szexológiai értekezését, amelyben kifejti – vélhetően a zene leírásának személyes olvasatára utalva szövegeiben –, hogy Wilde nagyban hozzájárult a „művészféle [artistic]" és „zenekedvelő [musical]" szavak nemkívánatos másodlagos jelentéséhez. Érvelésében felhozza, a legjobb újságban is gyakran olvasható, hogy hangsúlyosan „zenekedvelő" vonzó fiatalok gazdag és idősebb útitársat keresnek, vagy fordítva. Ezzel azt sugallja, hogy ezekben a hirdetésekben a „zenekedvelő" jeligével kerestek szexpartnert a századvégi férfiak az angol nyelvterületeken.[30] A történet ezen pontján még nem lehetünk biztosak abban, hogy Oswaldnak ettől eltérő szándékai lennének Imrével.

---

[28] *The Sins of the Cities of the Plain*, ed. Wolfram Setz (Kansas City: Valancourt Books, 2013), 3.

[29] Prime-Stevenson, *The Intersexes…*, 218. (Saját fordítás.)

[30] Marc-André Raffalovich, *Uranism and Unisexuality: A Study of Different Manifestations of the Sexual Instinct*, trans. Nancy Erber and William A. Peniston, eds. Philip Healy and Frederick S. Roden (New York: Palgrave Macmillan, 2016), 166.

Más források összeolvasásával az *Imre* expozíciójában rejlő erotextus nyilvánvalóvá válik.[31] A szöveg párhuzamba állítja, ahogy a gyanús „kószáló" férfiak után kutat, és ahogy az olvasó sikamlós olvasatot sejtető elemeket keresgél a regényben. Egy csupán Erósz-központú, a beavatott olvasók számára elérhető olvasattal Prime-Stevenson azonban nem lett volna elégedett. Egyrészt ezzel csak megismételte volna, hogy milyen alapon kriminalizálták és patologizálták a férfiszerelmet puszta nemi aspektusából. Másrészt Prime-Stevenson célja egy mindenki számára elérhető, kedvező, Agapé-központú olvasat volt. Mindkét szempontot kielégítendő, a szöveg a művészeteken keresztül hívja fel a férfiszerelem hangsúlyosan érzelmi mivoltára a figyelmet. Ez egybecseng a *The Intersexes*ben található intelemmel: „Különös figyelmet kell fordítani neki és példát mutatni az ifjonti »esztétikai temperamentum« számára". Figyelmeztető jel, ha valaki rendkívül fogékony a már említett zenére, vagy ha szenvedélyes érdeklődést mutat jóképű színészek, énekesek és *katonák* iránt.[32] A regény során az erotextus ellenére kiderül, hogy a zene itt – a korábbi homoszexuális irodalommal ellentétben – nem afrodiziákum,[33] hanem egy intellektuális beszélgetés kezdete két beleegyező felnőtt férfi között; az a sejtelmesen sokkal több érzelem és tudás Imrében a zenével kapcsolatban valóban lélektani és nem szexuális természetű.

Ugyanígy használja a szobrászatot mint vizuális művészetet a szöveg, hogy a férfiszépség helyes megítélésével és értékelésével bizonyítsa, hogy a férfiszerelemnek nemcsak nemi oldala van. Szintén a regény nyitójelenetében a két férfi első be-

---

[31] Az „erotextus" fogalma Hetényi Zsuzsa *Nabokov regényösvényein* című monográfiájából származik: „A poligenetikus motívumokra épülő szinkretikus szöveg születését már láttuk a *Luzsin-védelem* értelmezésében. A *Lolita* szövegének újdonsága az, hogy párhuzamosan jelenik meg az erotika vadászatként tematizálása és a szövegben a motívumok vadászata, a koherenciáját megteremtő motívumok felfedezésében pedig a szövegértés beavatás jellege. Az Erósz izgalmát és gyönyörét ily módon a szövegbe átsugárzó, a kettőt ötvöző módszerrel létrehozott szöveget nevezem erotextusnak. Nabokov különös gondossággal, etimológiai, fonetikai és asszociációt igénylő költői játékokkal építi fel motívumait, amelyeknek szövésében elsősorban a vizuális és intertextuális asszociációk felkeltésére különös alkalmas főnevek ily módon szélesíthető jelentéstartományára épít" (Budapest: Kalligram Kiadó, 2015), 620. Prime-Stevenson esetében egyértelmű, hogy a szexualitásra utaló jelentéstartalmak intertextuális asszociációk mentén jönnek létre. Nat Hurley szerint Prime-Stevenson „biztosra vette, hogy a szexualitás egy társadalmi kategória, amelyet »a legbelsőbb irodalmi szimpátia« határoz meg. Értelmezésében a belső szimpátia érzésének megszületése (amelyet ma »homoszexualitás« néven ismerünk) nem szexológiának vagy pszichoanalízisnek, hanem könyvek hatásának kérdése", „The Queer Traffic in Literature; or, Reading Anthologically", *English Studies in Canada* 36, 1. sz. (2010): 81–108, 82. Prime-Stevenson az *Out of the Sun* című 1913-as novellájában ennek megfelelően mutatja be Dayneford könyvtárát és egy kimerítő olvasmánylistát ad a kezünkbe homoszexuális tárgyú könyvekkel.

[32] Prime-Stevenson, *The Intersexes…*, 180–181. (Saját fordítás és kiemelés.)

[33] Bővebben lásd Bojti, „A *magyar* mint alakzat…", 61–63.

szélgetése során kerül szóba Imre legjobb barátja, Karvaly Miklós,[34] akit vonzó testalkata miatt, Praxitelész szobra nyomán „Karvaly Hermész" becenéven emlegettek a szolgálatban. Az utalás nem véletlen. Raffalovich tipológiája szerint háromféle férfi létezik a „szépség szeretete, obszcén kíváncsiság, és ezek kapcsolata az uniszexualitással"[35] tárgykörben: az első a művész, festő, szobrász és író; a második az érzékeny és érzéki férfi, aki úgy ismeri fel a szépséget, ahogy azt a művészet írja körül; a harmadik az, aki kifejezetten a *katonákat*, henteseket, munkásokat és a szemrevaló férfiakat kedveli. A megfigyelés tárgyaként egy élő praxitelészi Hermész-szobrot hoz példának. Szerinte az első két férfitípus kötelességet és hosszantartó imádatot érez a szépség iránt, nem adja fejét futó (szexuális) kalandokra. A harmadik típust – velük ellentétben – csak a testiség érdekli, és vélhetően közömbössé válik iránta, miután csak egy szélsőséges egyéni szexuális ideál hiányát fogja megtalálni benne.[36] Imre így nyilatkozik Karvalyról: „Nem ismerek nála nemesebb jellemet, még hasonlót sem, akire ennyire számíthattam az életben […] Egy vasakaratú, elszánt férfi, tele energiával. Semmi sem állíthatja meg, amint belátja, mit érdemes megtennie, mit kell elvégeznie. Egyáltalán nem az az álmodozó […] beteges fajta […] és a többi".[37] Ez alapján Imrét kizárhatjuk a harmadik típusból, hisz elmondása alapján inkább a második kategóriába tartozik. Bár elismeri Karvaly szépségét, nem a testiségekre összpontosít; az iránta érzett elkötelezettsége nem testi vonzalomra, hanem barátságon, a másik jellemének megbecsülésén alapul.

Az irodalmi allúziók is az Agapé-központú olvasatot segítik. A fenti hosszabb idézetből már kitűnhetett a hamleti áthallás („Mit nekem Hecuba?"). Prime-Stevenson nyilvánvalóan már a regény elején fel akarta idézni Shakespeare-t a művelt olvasóban, hiszen a korszakban gyakran emlegették az angol bárdot a homoszexualitás-történelem egyik legkiemelkedőbb alakjaként. Ez a kis egyszerű mondat azonban nemcsak a jól ismert darabra, hanem a kevésbé köztudott Otto de Joux a *Die Enterbten des Liebesglücks* (1893) című könyvére is utal, amelyről legkésőbb a *Jahrbuch* 1904-es számából hallhatott Prime-Stevenson.[38] Az *Imre* és de Joux írása között számos párhuzamot találunk: az elbeszélő szintén egy jómódú úriember, aki egy kávézóban látja meg először katonaszerelmét; szintén elhangzik a „Mit nekem Hecuba?" felkiáltás, amikor a narrátor arról mesél, egy későbbi bálon mennyire várta, hogy együtt hagyják el a helyszínt. Az elbeszélés szerint a két férfi „bűntudat és aggodalom nélkül boldog. Van olyan boldogság, mely nem ismer határokat",

[34] Érdekesmód Prime-Stevenson az írás során megfeledkezett arról, hogy Karvaly keresztneve Miklós, más szöveghelyen Mihálynak is hívja. Vö. Prime-Stevenson, *Imre…*, 55, 68.

[35] Raffalovich a „homoszexuális" szó helyett az „uniszexuális" kifejezést preferálta. Jelen értelmezés szempontjából a terminológia lényegtelen.

[36] Raffalovich, *Uranism and Unisexuality*, 161–162.

[37] Prime-Stevenson, *Imre…*, 21–22. (Saját fordítás.)

[38] Prime-Stevenson nagyon rajongója volt a *Jahbuch*nak. A *The Intersexes*t többek között az évkönyv kutatóinak ajánlotta.

ezért is idézi hosszasan a *The Intersexes*t mint hasznos anyagot a laikus olvasó számára.[39] Ilyen nyíltan vállalt boldog végkifejletre azonban még nem volt példa angol nyelvű homoszexuális regényben.

Részben de Joux példája is motiválhatta Prime-Stevensont az *Imre* megírásában. A történetet angol elbeszélőre és magyar címszereplőre adaptálta. Prime-Stevenson jól ismerte a magyar történelmet. A cím azt is megmagyarázhatja, hogy a szerző miért nevezte át a fővárost. Ha Szent-Istvánhely és Imre között egyfajta képletes szülő-gyermek kapcsolatot értünk, a címszereplő neve Imre hercegre utalhat, akiről biztosan tudjuk, hogy szűzi házasságban élt feleségével.[40] Így már maga a cím is arra utal, hogy az Agapé-olvasat fog dominálni a regény során. Ezt erősítik a fejezetcímek is.[41] A regény során Oswald és Imre nem a ruhákat, hanem a társadalom és egymás előtt hordott képletes álarcukat vetik le; nem egymás testét, hanem egymás lélektanát fedezik fel. Egymás és a társadalom felismerésének eredménye a beismerés: kapcsolatuk nem más, mint „A Barátság, amely Szerelem – a Szerelem, amely Barátság",[42] ami helyet biztosít kapcsolatuknak a társadalomban. Ez a megállapítás hozza el főhőseink számára a régen várt megnyugvást.

Edward Prime-Stevenson *Imre: Egy emlékirat* című regényének újdonsága, hogy nyíltan vállalja főszereplői homoszexualitását, és megengedi számukra a boldog végkifejletet. A „homoszexuális" jelző felvállalását egy olyan pillanatban tette, amikor annak pejoratív asszociációi nem rögzülhettek az angol nyelvterületeken, hiszen a terminus – a közember számára szinte elérhetetlen forrás nyomán – épphogy bekerült a nyelvbe, közforgalomba ekkor még aligha. Prime-Stevenson célja a laikus olvasó oktatása volt, ideértve magukat a saját nemükhöz vonzódó férfiakat. Annak érdekében, hogy a regény ne ismételje meg a kriminalizáló jogi és a patologizáló orvosi diskurzus nézeteit a férfiszerelemről, a szöveg egy testiségre összpontosító, avagy Erósz-központú olvasat helyett egy érzelmi fókuszú, avagy Agapé-központú olvasatot és irodalmi reprezentációt kínál, amely megközelítésével összhangban volt a homoszexuális emancipálását sürgető aktivisták és orvosok alternatív nézeteivel. Az *Imre* ennél többet tesz: a homoszexuális irodalomban jártas, beavatott olvasó figyelmét az expozícióban található erotextus segítségével arra hívja fel, hogy Erósz helyett a mindenki számára kiolvasható Agapé izgalmát és örömét kell keresni a boldog végkifejlet érdekében.

---

[39] Prime-Stevenson, *The Intersexes…*, 109–111. (Saját fordítás.)

[40] Hálás köszönettel tartozom Czigányik Zsoltnak és Farkas Ákosnak, akik az ELTE BTK Anglisztika Tanszékén megtartott *Dehumanizáció: az elkövető alakja az irodalomban, a filmen és a filozófiában* című konferencián (2019. február 7–8.) hívták fel a figyelmem Imre hercegre.

[41] *I. Álarcok*, *II. Álarcok és… – egy arc*, *III. Arcok – Szívek – Lelkek*.

[42] Prime-Stevenson, *Imre…*, 205.

Schäffer Anett[1]

VÁROSOK, SZOBÁK, RUHÁK
– Mintázatok Rakovszky Zsuzsa prózájában –

Rakovszky Zsuzsa már ismert költő volt, mikor több mint két évtizeddel első verseskötete, a *Jóslatok és határidők* megjelenése után, 2002-ben kiadta első regényét, *A kígyó árnyéká*t. A regény – talán elsősége miatt – igen nagy figyelmet kapott, a főként pozitív kritikák kiemelték a kötet lírikusságát,[2] és több prózai hagyományhoz való kötődését, például Kiss Noémi szerint a szöveg „általában az emlékező regény és annak magyar és nyugati irodalmi hagyományainak rétegeivel kommunikál".[3] A regényt továbbiak követték, 2005-ben jelent meg *A hullócsillag éve*, 2011-ben a *VS*, 2014-ben a *Szilánkok* és 2017-ben a *Célia*. 2009-ben pedig egy novelláskötet, *A Hold a hetedik házban* is napvilágot látott. Mindeközben pedig költészete is egyre inkább közeledni kezdett az epikusághoz, legújabb, 2018-ban megjelent *Történések* című kötete már egy verses elbeszélést[4] is tartalmaz.[5] A későbbi prózai művek azonban jóval kisebb kritikai visszhangot váltottak ki, kivéve a *VS*-t, amely témájánál fogva is – egy nőként született, de férfiként élt, ismert valós személy, Vay Sándor/Sarolta fikcionalizálása – nagyobb figyelmet kapott. *A kígyó árnyéká*n és a *VS*-en kívül a többi prózai műről szinte egyáltalán nem jelent meg tanulmány. Úgy vélem, ennek oka – a művek váltakozó kritikai fogadtatása mellett – abban keresendő, hogy a kora 2000-es években Magyarországon a kritikai diskurzust a posztmodern poétikához kapcsolódó elvárások uralták, Rakovszky 300–600 oldalas nagyregényei azonban csupán részben tekinthetők posztmodernnek, így kevésbé kerültek a figyelem középpontjába. Ha azonban csupán részben posztmodernek, akkor hová sorolhatjuk őket? Besorolhatók-e egyáltalán a modern, a posztmodern vagy a posztmodern utáni irodalom bármelyik irányzatába?

Jelen tanulmány célja, hogy meghatározza és körüljárja azokat a visszatérő tematikai elemeket és mintázatokat, amelyek Rakovszky prózájában újra és újra feltűnnek, így megvizsgálja azt, hogy vajon létezik-e egy olyan összekötő kérdés, amelyet

---

[1] A szerző a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza. A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-3. kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

[2] Margócsy István, „Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*", *2000* 14, 9. sz. (2002): 40–47, 47. (Szilágyi Ákos megjegyzése.)

[3] Kiss Noémi, „Susanna, a nevelőnő titkos erőkkel cimborált: Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*", *Alföld* 53, 11. sz. (2002): 102–105, 102.

[4] Lapis József szóhasználatát követem a műfaj megnevezésekor. Lapis József, „Más világok", *Élet és Irodalom* 62, 23. sz. (2018): 21.

[5] Erről a jelenségről lásd bővebben: Schäffer Anett, „»Általában soha semmi se könnyű« (Rakovszky Zsuzsa: *Történések*)", *Jelenkor* 62, 3. sz. (2019): 346–350.

Rakovszky prózai művei más-más oldalról, de folyton körbejárnak. Ennek tanulmányozása pedig remélhetőleg ahhoz is közelebb visz, hogy elhelyezhessük a műveket a kortárs magyar és világirodalmi próza áramlatai között, és lehetővé válik, hogy átfogóan szemlélhessük a szerző eddigi prózai életművét.

Tér – test – identitás

A szerző költészetével kapcsolatban többen leírták már, hogy verseinek központi témája az idő.[6] Ez részben Rakovszky prózai műveire is igaz, hiszen a regények a történelem különböző korszakait ábrázolják, olykor a korok között mozognak (*Szilánkok*), illetve az életkorok összeütköztetése is feltűnik a szövegekben. Azonban ennél is komolyabb összekötő kapocs az, hogy Rakovszky narratív univerzumaiban sajátos összefüggésbe kerül három tényező: a fenyegetéseknek és abúzusoknak kitett – gyakran női – test; az otthonos vagy idegen, inspiráló vagy fenyegető terek; valamint mindezzel összefüggésben a kihívásokkal ütköző, kétségbe vont és elvitatott egyéni identitás kérdései.

Az identitásválság, a testet érő abúzus és a helyváltoztatás sajátos oksági viszonyba kerül a regényekben. Egyrészt sok esetben az abúzus identitásválságot vált ki, másrészt az ingatag identitás is kiszolgáltatottá teszi a szereplőket, a helyváltoztatás pedig egyszerre lehet menekülés az abúzustól, másrészt maga is abúzushoz vezethet. A leggyakoribb azonban az, hogy a szereplők identitásának és/vagy integritásának megingását követi a testüket ért trauma, amely identitásválságukat okozza, és amelynek feloldását a térbeli mozgásban, a jelenlegi közegükből való kilépésben látják, amely azonban olykor épp újabb abúzushoz vezet. Ez játszódik le *A kígyó árnyéká*ban, a *Szilánkok*ban Emma történetében és a *VS*-ben. Az integritás kifejezést a társadalomban betöltött szerep érintetlenségére használom, ez pedig a környezetből származó ingerek identitásra gyakorolt hatása miatt[7] erőteljesen összekapcsolódik az identitás kérdésével. Rakovszky műveiben ez hangsúlyosan jelen van, hiszen a *Célia* kivételével az összes regény a múltban játszódik, és sok esetben egy szigorú társadalmi szabályrendszert és annak megfelelni képtelen szereplőket ábrázol. Emellett a női főszereplőkkel kapcsolatban még egy fontos – a társadalmi berendezkedéshez kötődő – kérdés jelenik meg a regényekben: az integritásé. A nők integritását évszázadokon keresztül a férfiakhoz kapcsolták, a női integritásnak – mely a társadalomba való stabil beilleszkedés záloga volt – ekkor három fő sémája volt:

---

[6] Lásd Parti Nagy Lajos, „Névszón ige: Rakovszky Zsuzsa verseiről", *Jelenkor* 32, 1. sz. (1989): 9–14, 12.; Lapis, „Más világok…", 21.

[7] Charles Horton Cooley modellje szerint a személyiség folyamatosan alakul a társadalmi kapcsolatok hatására, ezt *tükör-én*nek nevezi, és úgy gondolja, alapvetően meghatározza identitásunkat, hogy a környezetünk mit gondol rólunk, és mi erre hogyan reflektálunk. Charles Horton Cooley, *Human Nature and the Social Order* (New Brunswick: Transaction Publishers, 2009), 184–185.

a leány, a feleség és az özvegy. Rakovszky azon regényeiben is azonban, amelyekben a tér, a test és az identitás összefüggései nem rajzolnak ki egy ilyen egyértelmű logikai sort, az ábrázolt terek és a szereplők testét érő traumák összefüggésben vannak a szereplők identitásának alakulásával, és keretbe zárják a műveket. Bár *A Hold a hetedik házban* című novelláskötetben nincs ilyen erős összekötő kapocs a tér, a test és az identitás között – ami valószínűleg annak is köszönhető, hogy ezekben a rövidebb alkotásokban kevés lehetőség van az identitás hosszú távú alakulásának ábrázolására – a tér és a test, illetve ezek összefüggései a novelláknak is fontos témái.

Tér

Rakovszky regényeiben két típusú tér kap kiemelt figyelmet: a város (illetve a még ettől a kategóriától is elváló nagyváros) és a mikroterek (legfőképp lakásbelsők). A szövegekben a terek nem csupán háttérként vannak jelen, hanem aktív alakítói a cselekménynek, és a szereplők identitására is kihatnak, emellett a terek közötti mozgás a szereplők identitásválságának feloldására szolgáló szinte egyetlen eszköz.

Két város tűnik fel újra és újra Rakovszky regényeiben: Sopron és Budapest. Az írónő szülővárosa, Sopron a kisvárosi életet képviseli *A kígyó árnyéká*ban, *A hullócsillag évé*ben és a *Szilánkok*ban, utóbbiban Sopron fikcionális megfelelője, Sók jelenik meg. Budapest ezzel szemben – *A kígyó árnyéka* kivételével – az összes regényben fontos szerepet játszik: a főváros jelképezi a nagyváros összetettségét, a kisvárostól eltérő működésmódját. Míg a kisváros a társadalmi normákat és az azokat betartató társadalmat reprezentálja, a nagyváros a sokféle norma interferenciája révén egy sajátos szabadságélményt hoz létre. A *Szilánkok* Emmájának itt nem kell félnie, hogy megtudják a stabil integritását megingató tényezőket, és VS-t sem szorongatják az előítéletek, szabadon be tud épülni a társaságba, Célia azonban épp a szabályokat hiányolja a budapesti életből. Ez a normarendszerek közötti különbség látható a *Hold a hetedik házban* című novellában is, amelyben Budapest a szabad nemi életet, míg a kisváros a szexualitással és szerelemmel kapcsolatos tradicionális normákat képviseli. *Az ismeretlen tényező*ben a nagyvárosba kerülő egyetemista fiú lép ki a szülei és környezete által normálisnak tartott élet keretei közül, mikor éjszakai sétái során hajléktalanokon kezd segíteni. *A svédek*ben pedig a főszereplő kislányt azért vetik meg a szomszédok, mert kisgyermekkorában anyjával Budapesten élt egy véleményük szerint normák nélküli világban.

Amellett azonban, hogy a regények Budapestje a kevésbé szorongató normarendszer és néhol a szabadság csillogó világaként tűnik fel, a főváros veszélyessége, idegensége is megjelenik a szövegekben. A veszélyes nagyváros – biztonságos kisváros szétválasztás azonban igen hamar megkérdőjeleződik, ha megvizsgáljuk, hogy hol érik traumák a női szereplőket: egy kisvárosban zaklatja egy idősebb férfi Piroskát *A hullócsillag évé*ben, itt próbálják megerőszakolni a *Szilánkok* Emmáját és *A kígyó árnyéka* Orsolyáját. Ezek a terek tehát, bár valójában nem biztonságosabbak, némileg paradox módon kevésbé tűnnek fenyegetőnek a regények kisvárosi

szereplői számára. Ez magyarázható a nagyvárossal kapcsolatos tradicionális elgondolásokkal, illetve a kisváros méretéből fakadó zártságával. A kisvárosban – a közösség viszonylag kis létszáma miatt – sokkal nagyobb a normák kényszerítő ereje. Otthonosságát pedig épp a szilárd normarendszer okozza, hiszen így nem csupán a normáknak megfelelő viselkedés, de a normasértés következményei is kiszámíthatók, „normatívak".

A nagyváros félelmetessége jelenik meg igen erőteljesen *A hullócsillag éve*ben. A kislány Piroska a regény elején szinte csupán lakásukat, illetve annak közvetlen környezetét ismeri, azonban ahogy idősödik, egyre többször lép ki ezen mikrotér keretei közül, például óvodába kezd járni. Majd egy alkalommal Budapestre utazik anyjával – ami a legfontosabb terek közötti mozgás a regényben –, a fővárost rendkívül félelmetesnek találja. A regény egyik kulcsjelenetében Piroska azt követően, hogy anyja idős dajkája, a velük élő, házvezetőnőként tevékenykedő Nenne egy reggel nem ébreszti fel, úgy dönt, hogy egyedül indul el az óvodába. Hiába járja az ismerős soproni utcákat, azok egyre idegenebbnek tűnnek számára, és mikor egy idős férfi magához édesgeti, meg is kérdezi: „Pesten vagyunk?"[8] Idegensége miatt Budapesthez kapcsolja a teret. Ahogy ebből a részből is kitűnik, Sopron jelenti az otthont, Budapest, a nagyváros pedig minden idegen és félelmetes dolgot Piroska számára. *A svédek* Johannája, Rakovszky másik emblematikus kislányszereplője ezzel szemben nem retten meg a nagyvárostól, éppen a nagyváros világa nélkül képtelen elhelyezni magát a kisváros normákkal teli világában. Rakovszky műveiben már a gyermekszereplők identitását, világlátását, és nem kevésbé hangsúlyosan a többi szereplő róluk alkotott képét is alakítja lakóhelyük.[9]

A *Szilánkok*ban a sóki szereplők vagy csodálják a fővárost, vagy megvetéssel és félelemmel tekintenek rá. Ez az ellentét leglátványosabban a két mostohatestvér, Erzsébet és Emma reakciójában figyelhető meg. Erzsébet, aki erősen kötődik Sókhoz, Budapestet és nagyvárosi rokonait taszítónak találja, a budapesti utazások épp megerősítik Sókhoz tartozását. Ezzel szemben Emma kedveli a nagyvárost, a megerőszakolási kísérlet után válságba kerül az identitása, ami csak Budapestre költözésével oldódik fel. Rakovszky regényeiben az ilyen erős identitásváltozáshoz elengedhetetlen a helyszínek közötti mozgás. Erre a leglátványosabb példa *A kígyó árnyéká*ban található: Orsolya Lőcséről Ödenburgba utazása során egy másik identitást vesz fel, apja leányából a feleségévé válik, majd Günsben újra lányként

[8] Rakovszky Zsuzsa, *A hullócsillag éve* (Budapest: Magvető Kiadó, 2005), 376.

[9] A városok identitásalakító hatásáról Rakovszky műveiben lásd bővebben: Schäffer Anett, „A város mint identitásképző elem Rakovszky Zsuzsa prózájában", in *Doktoranduszok Fóruma (Miskolc, 2017. november 30.): Bölcsészettudományi Kar szekciókiadványa*, szerk. Schäffer Anett, 63–69 (Miskolc: Miskolci Egyetem Tudományos és Nemzetközi Rektorhelyettesi Titkárság, 2018).

jelenik meg.[10] Többek között Emma történetében tűnik fel a veszélyes nagyváros – biztonságos kisváros ellentét elbizonytalanítása. Emma kifejezetten élvezi a pesti életet, mert könnyedén el tud rejtőzni a tömegben, és nem kell félnie attól, hogy megvetik problémás származása vagy a megerőszakolási kísérlet miatt. Azonban mikor visszatér Sókra, azzal kell szembesülnie, hogy új identitását nem fogadják el, sőt integritása megsemmisül a környezete szemében, bukott nőnek tartják, amiért egyedül élt a fővárosban.

Rakovszky számos, városokkal kapcsolatos prekoncepciót hoz működésbe regényeiben. A legalapvetőbb az a 19. században és a 20. század elején az európai kultúrkörben népszerű elgondolás, hogy az egyedülálló nők számára veszélyt jelent a város, elsősorban a nagyváros. Horváth Györgyi *Kószálónők a régi Budapesten* című tanulmányát egy Circulus-idézettel kezdi, amely Horváth értelmezésében azt a korabeli elgondolást ábrázolja, mely szerint a városi térben egyedül járó nők tisztességtelenek, zaklatásuknak ők maguk az okozói – még akkor is, ha részben konkrét céllal róják Budapest utcáit – szemben a tisztességes férfival, aki céltalanul is kószálhat.[11] A nőknek a városi térben rendkívül komoly szabályoknak kellett megfelelniük ahhoz, hogy társadalmi státuszuk ne sérüljön.[12] Évszázadokon keresztül korlátozott volt a nők városi terekben betöltött szerepe, és épp ezért a városi lét, a városi terekben való mozgás kiemelt fontosságú a korábbi századokban játszódó regényekben, *A kígyó árnyéká*ban, *A hullócsillag évé*ben, a *Szilánkok*ban és némileg eltérő okokból, de a *VS*-ben is. A városi életben való részvételtől Rakovszky műveiben gyakran kifejezetten eltanácsolják a női szereplőket, a férfiként élő VS azonban szabadon fedezheti fel a városokat.

A női karakterek, akik a korábbi századokban játszódó regényekben szabadon járnak a városban, mind azzal szembesülnek, hogy integritásuk sérül, „rossz lánynak" vagy épp férfiasnak titulálják őket. Elizabeth Wilson az eredendően férfias flâneur szerep női változatát, a 19. századi flâneuse-t prostituáltként azonosítja, illetve néhány férfiruhát viselő vagy férfi álnéven publikáló írónőt sorol ide.[13] A korban a nők városban betöltött szerepe igen ellentmondásos volt, az egyedül sétáló nőé pedig még problematikusabb. Rakovszky regényei erre a figurára reflektálnak,

---

[10] Orsolya identitásának változásairól lásd bővebben: Schäffer Anett, „»Miért, hát ki vagy te?«: Az identitás alakulása Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* című regényében", in *Doktoranduszok Fóruma (2016. november 17.): Bölcsészettudományi Kar szekciókiadványa*, szerk. Major Ágnes és Káli Anita, 65–71 (Miskolc: Miskolci Egyetem Tudományos és Nemzetközi Rektorhelyettesi Titkárság, 2017).

[11] Horváth Györgyi, „Kószálónők a régi Budapesten: Társadalmi térhasználat és női művészlét (Kaffka Margit: *Állomások*)", in *Nő, tükör, írás: Értelmezések a 20. század első felének női irodalmából*, szerk. Varga Virág és Zsávolya Zoltán, női reKON1, 162–190 (Budapest: Ráció Kiadó, 2009), 162–164.

[12] Lásd uo., 166.

[13] Elizabeth Wilson, „The Invisible Flâneur", in Elizabeth Wilson, *The Contradictions of Culture: Cities: Culture: Women*, 72–89 (London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2001), 84–85.

mikor a város és integritás elbizonytalanodása összekapcsolódik a művekben. Ez figyelhető meg a Budapestet egyedül felfedező Emma, de *A kígyó árnyéka* Orsolyája esetében is. Apja és nagynénje óva inti Orsolyát a városi sétáktól, sőt teherbe esése után nagynénje a barátnőjével való sétálást tekinti felelőtlen természete előjelének. Orsolya mint 17. századi nő, nem lehetett flâneuse, nem járhatott szabadon a városi tereken, a kijárásnak mindig kellett, hogy legyen valamilyen oka (pl. bevásárlás), nem lehetett öncélú. Hasonlóképp problémákat okoznak a nők számára a városi terek az '50-es években játszódó *A hullócsillag éve*ben. Flóra, bár szabadon járhat a városban, önállósága és egyedül megtett sétái miatt már-már férfiasként jelenik meg, ezt jelzi az általa gyakran munkába hordott katonanadrág. A flâneur némileg átértelmezett alakja jelenik meg *Az ismeretlen tényező*ben Gáborka alakjában, aki fővárosba költözése után, Budapest éjszakai világának megismerésében véli megtalálni életcélját. A nappali és az éjszakai város képe teljesen elválik egymástól a novellában, a fiú meg sem ismeri az épületeket a sötétben.

A tér, az emlékek és az érzések összefüggést mutatnak a szövegekben, *A Hold a hetedik házban* című novellában az emlékek íródnak rá a tájra, hasonlóképp, mint ahogy *A kígyó árnyéká*ban és a *Szilánkok*ban a traumák alakítják a terek képét, vagy *A hullócsillag éve*ben a félelem változtatja az ismerős teret ismeretlenné. *A Hold a hetedik házban* narrátora így beszél erről:

> „A városról csak homályos emlékképei maradtak, de ahogy elindult a belváros felé, meglehetős biztonsággal fordult be a megfelelő utcákba, tehát valamilyen öntudatlan módon mégiscsak emlékezett rá. […] Az utca közepe táján, maga se tudta, miért, megállt egy sokablakos, kocka alakú építmény előtt – talán iskola vagy irodaépület lehetett. […] E.-re, ahogy az épületet bámulta, hirtelen olyan erővel tört rá az emlékezés, hogy egy pillanatra még az ázott fű szaga is ott volt az orrában, és még a pocsolya hideg nedvességét is érezte a lábfején. Érezte, ahogy a dereka nekinyomódik a betonkeverő oldalának, és egy másodperc töredékére mintha Á. száját is ott érezte volna a magáén."[14]

A tér maga idézi fel az emlékeket, és ébreszt az eredeti történéssel azonos érzéseket E.-ben. A *Szilánkok*ban pedig Emma épp azért hagyja el szülővárosát, mert az az abúzusra emlékezteti. Ezek a terek és érzések közötti szoros kapcsolatot témává tevő szövegek erőteljesen kapcsolódnak a pszichogeográfiához.

Fontos urbánus tér a kortárs környezetben játszódó *Céliá*ban a pláza világa, amely Marc Augé *nem-hely* fogalmához köthető. Augé szerint a *nem-hely*ek olyan helyek, amelyek csak a használatuk közben válnak fontossá (bevásárlóközpont, autópálya), és használatuknak pontos szabályai vannak. Ezeken a helyeken az emberek csupán azzá válnak, amit tesznek (vásárlók, autóvezetők), így az identitásvesztést

[14] Rakovszky Zsuzsa, *A Hold a hetedik házban* (Budapest: Magvető Kiadó, 2016), 38–39.

tapasztalják meg és a szerepjátékot.[15] A definíciót figyelembe véve nagy jelentőséggel bír, hogy egy az identitás elbizonytalanodását ábrázoló regényben a nagyváros legfontosabb tere épp egy *nem-hely*, az egyéni identitásvesztés színtere, a pláza.

Az urbánus terek mellett a mikroterek is fontossá válnak a regényekben, elsősorban a lakások tűnnek fel úgy, mint a szereplők identitásának tükrözői. Ez legerősebben *A hullócsillag évé*ben jelenik meg, amelyben Piroska jó ideig csak akkor lép ki a városba, mikor anyjával idős női rokonokat és ismerősöket látogatnak meg, zárt, erőteljesen feminin közegek között mozognak: „Vasárnap többnyire látogatóba mennek, és többnyire öregasszonyokhoz. […] Hogy az öregasszonyokhoz valaha öregemberek is tartozhattak, csak néhol mutatja egy-egy tárgy, monogramos ezüst cigarettatárca a horgolt terítőn, vagy az előszobában a homályos tükör mellett álló esernyőtartóban árválkodó, szarvasagancs fejű bot".[16] A feminin terekből kilógó, maszkulin tárgyak mutatják csupán, hogy korábban ezekben a terekben férfiak is éltek, a lakások a bennük élőket és az ő múltjukat tükrözik vissza, hiszen bár a korábbi lakók is jelen vannak, csupán annyira tűnnek fel, amennyire a terek jelenlegi lakói számára fontosak. A *Szilánkok* pedig épp úgy kezdődik, hogy a narrátor érdeklődni kezd a Balkay-lányok után, akik valaha abban az épületben élnek, amelyben jelenleg a fogászat üzemel, ahol az elbeszélőt kezelik. A jelen és a múlt a térben kapcsolódik össze: „Miért ne rezeghetnének ugyanígy körülöttünk a valaha élt emberek emlékei, örömei és szenvedései mindenütt, vagy legalábbis bizonyos kitüntetett helyszíneken?"[17]

Rakovszky erősen urbánus prózát ír, a regényekben nagyon kevés a tájleírás, ezek szerepét a városi terek, az épületek, illetve a belső terek leírása veszi át, ahogyan a flâneurök, úgy Rakovszky szereplői is tájként szemlélik a várost, az épített környezet pedig magán hordozza a múlt és a korábbi lakók életének és identitásának lenyomatát.

Test

Rakovszky műveiben igen gyakori a testi abúzus, és ez szinte kivétel nélkül zárt helyeken belül történik, ami megingatja azt az elképzelést, hogy a zárt helyek biztonságosabbak volnának. Míg Rakovszky női szereplőit épp a nagyvárostól és városi sétáktól próbálják elkedvetleníteni, a valódi abúzusok a kisvárosokban és a zárt terekben történnek meg. Ilyen esetek a többször feltűnő megerőszakolás-történetek (*A kígyó árnyéka*, *Szilánkok*) vagy ennek analógiái, mint a nőgyógyászati vizsgálat a *VS*-ben, Piroska kényszeretetése az óvodában, Flóra abortusza *A hullócsillag évé*ben. Ezek a testeket érő traumák pedig a szövegtesten is nyomot hagynak. Hiány-

[15] Marc Auge, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London–New York: Verso, 1995), 94–103.

[16] Rakovszky, *A hullócsillag…*, 36.

[17] Rakovszky Zsuzsa, *Szilánkok* (Budapest: Magvető Kiadó, 2014), 7–8.

ként jelentkeznek, csupán a be nem teljesült traumákat tudják elmondani a szereplők, a beteljesültek tabu alá vonódnak, elmondhatatlanok a szereplők számára. Ezt a jelenséget jól példázza, miként számol be a főszereplő-narrátor Vay Sándor/Sarolta a *VS*-ben a bába által végzett vizsgálatról. Vay számára ez igen megterhelő élmény, hiszen a nőgyógyászati vizsgálat egyszerre férfi genderidentitásának semmibe vétele, továbbá a kényszerű vetkőztetéssel dehumanizálják, teste puszta tárggyá válik. Borgos Anna a valós Vayról írott tanulmányában kifejti a szexuális identitás kategorizálásának problémáját, míg „nevezhetjük Vayt a mai gender terminológia szerint »*passing woman*«-nek (kb.: nemét váltó nő), leszbikusnak vagy akár transzszexuálisnak; meghatározhatjuk őt a saját szavaival »egyszerűen« olyan nőként, aki férfinak érezte magát, és nők iránt érzett vonzalmat; és azt sem árt észben tartani, hogy a korabeli orvosi diszkurzus az »inverzió«, a »gynandria« és a perverzió szavakat használta vele kapcsolatban".[18] Bár a gender kifejezés használata problematikusnak tűnhet, ebben a regényben is a jelen tudása vetül rá a múltra, emellett bár a kifejezést magát nem ismerheti szereplőnk, férfinak vallja magát, és férfilétének legfontosabb kifejeződése a férfiruhák hordása, a férfiak viselkedési normáinak követése által történik, ami Judith Butler performatív gender fogalmával hozza összefüggésbe a művet.[19] Vay számára meztelen testével és legfőképp annak női nemi jellegével való szembesülés kikényszerítése pedig mindenképp a férfi létmód megkérdőjelezését jelenti, mely helyzetet csak egyfajta tudathasadt állapottal tudja leírni:

> „Engem hóhéraim egy székhez kötöztek, karomat a szék karfájához szíjazták, lábfejemet valami kengyelfélébe szorították, és végig kellett néznem, hogy mit tesznek veled – hallanom kellett sikításaidat, és nem segíthettem rajtad! –, láttam, ahogy durva kezek leszaggatják rólad a ruhát, és ahogy mindenféle förtelmességeket mívelnek veled, amiket le sem akarok írni, és közben tudtam, hogy mindenről én tehetek, és hogy most már örökkön örökké gyűlölni fogsz, és nekem mindhalálig magamban kell hordoznom ezt a tudást."[20]

Földes Györgyi szerint a „férfivá válás lehetetlensége", melyet Vay érzékel, szövegszinten mutatkozik meg ekkor, a grammatikai második személy pedig néhol hivatkozhat Marie-ra, máshol azonban VS mintha „énjének másik feléhez" beszélne. Ám „az mindvégig bizonytalan marad, hogy az *én*-e a nő, és a *te* a férfi, vagy fordítva: vagyis, hogy a te közvetlenül a női nemiszervre vonatkozik-e […], vagy a férfi identitásra", az elmosódottság által pedig a nemek kölcsönösen kioltják egymást, vagy

[18] Borgos Anna, „Vay Sándor/Sarolta: Egy konvencionális nemiszerep-áthágó a múlt századfordulón", *Holmi* 19, 2. sz. (2007): 185–194, 191–192. Kiemelés az eredetiben.

[19] Lásd Judith Butler, *Gender Trouble* (New York–London: Routledge, 1999).

[20] Rakovszky Zsuzsa, *VS* (Budapest: Magvető Kiadó, 2011), 76–77.

létrejön a neutrális állapot.[21] Emellett ez a szövegrészlet azonban arra is rávilágít, hogy Vay képtelen egyes szám első személyben beszélni a traumatikus élményről. A testi trauma és a szöveg, a regénynyelv kapcsolatára a többi műben is van példa, a *Szilánkok*ban Emma sem képes beszélni a megerőszakolási kísérletről, *A kígyó árnyéká*ban pedig bár leírja a testi abúzust Orsolya, a leírás és a kimondás csak jóval az abúzus után, időskorában történik meg.

A szereplők számára sokszor épp az okozza a legnagyobb nehézséget, hogy a testükkel történteket eltávolítják maguktól, nem tudják beépíteni identitásukba, ám a testi abúzusok igen gyakran megváltoztatják a társadalomban elfoglalt helyüket, elveszítik, vagy elveszíteni vélik integritásukat, ami identitásválságot okoz. Ez történik Orsolyával *A kígyó árnyéká*ban, Emmával a *Szilánkok*ban, és Vayjal is a *VS*-ben. Orsolya és Emma integritását is erőteljesen megingatja a nemi erőszakra tett kísérlet, bár ennek módja különböző: míg az Orsolyával történtekről mindenki tud, és épp ezért bukott nőként, legalábbis félig-meddig akként kezelik, Emma esetében a festő lakásán történtek titokban maradnak, ám a lány mégis azt gyanítja, hogy környezete sejti a történteket, és épp azért kezd másképp viselkedni, mert úgy hiszi, hogy egy becsületét vesztett lánynak így kell tennie. Vay esetében a börtönbüntetés és a bába által végzett vizsgálat, gender identitásának durva megkérdőjelezése okoz identitásválságot.[22]

A korábbi identitáshoz való visszatérés lehetetlensége *A kígyó árnyéka* esetében a leglátványosabb. Orsolya hiába szeretne visszatérni a megerőszakolási kísérlet előtti identitásához, az, hogy apja feleségeként kell megjelennie integritásának biztosítása érdekében, lehetetlenné teszi ezt. Orsolya Ödenburgban úgy érzi, mintha Csipkerózsikához hasonlóan kívül rekedt volna az életen, hiába reménykedik azonban abban, hogy a szökés semmissé teszi életének ezt az időszakát, Günsben szembesül azzal, hogy végképp beszorult a kategóriák (lány–feleség–özvegy) közé, korábbi identitásának helyreállítása nem lehetséges többé.

Ahogy már említettem, a testtel kapcsolatban a ruházkodás is fontos téma Rakovszky regényeiben. A ruhák a fizikai test helyettesítőjévé válnak a *VS*-ben. A *Szilánkok* Flórája pedig kifejezetten sérelmezi, hogy udvarlója bele akar szólni öltözködésébe, nadrágok helyett szoknyák viselésére próbálja rávenni, és ezáltal egy nőiesebbnek tartott viselkedésmódot, kisebb mértékű autonomitást próbál rákényszeríteni. Kate Soper szerint az emberi méltóság és autonómia szorosan kötődik a ruhák viseléséhez és ahhoz, hogy dönthetünk arról, mit viselünk, így a mások

[21] Földes Györgyi, „Szövegbe rejtett harmadik nem: Rakovszky Zsuzsa: *VS*", in Földes Györgyi, *Test – szöveg – test. Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban*, 231–249 (Budapest: Kalligram Kiadó, 2018), 240–241.

[22] A test és identitás összekapcsolódásáról Rakovszky Zsuzsa *VS*-ében lásd bővebben: Schäffer Anett, „»Én mindig annak mutattam magam, aki legbelül vagyok«: Test és identitás Rakovszky Zsuzsa *VS* című regényében", in *Test-történetek*, szerk. Barát Bence, Kovács Janka, Lászlófi Viola és Matolcsi Réka, 89–107 (Budapest: Történeti Kollégium, 2018).

feletti hatalmat fejezi ki ruházatuk kontrollálása. Egy személy ruháinak elvétele az emberi méltóság elvétele is, a vetkőzés kikényszerítése a dehumanizációs folyamat megkezdése, a személyes identitás semmibe vétele.[23] VS ezzel szembesül gyermekként nagyanyjánál is, aki nem csupán elveszi a fiú ruháit, de el is égetteti azokat, így próbálva szimbolikusan megsemmisíteni VS gender identitását, és a lányruhák által egy újat rákényszeríteni. A börtönben azonban nem csupán női ruhába kényszerítik, hanem női rabruhába, így ezáltal társadalmi státuszát, grófi/grófnői rangját is elveszik. Joanne Entwistle szerint a ruházkodás hozza létre az én látható burkolatát, így lehetőséget ad az identitás kifejezésére.[24] A ruházkodás megváltoztatására tett kísérletek tehát identitásformáló aktusokként is értelmezhetők.

Míg a regényekben gyakran testi abúzusok jelennek meg, a novellákban az uralkodó, korporealitással kapcsolatos téma a test leépülése és a halál. *A Hold a hetedik házban* kötet címadó novellájában E. volt férje, Á. temetésére igyekszik, és a műben végigkísérhetjük, miként épül le a szeretett férfi teste. Ám a halállal való szembesülés végül nem történik meg („Hát akkor mégse halt meg!"[25]), mert rossz temetőbe megy E., ennek helyét a sétálás és a térbe kódolt emlékek veszik át. Á. tulajdonképpen életének tereiben hagyott nyoma által él tovább, éppúgy, mint a *Szilánkok* testvérpárja. *Az álom*ban a főszereplő nő apja folyamatosan közelgő haláláról beszél, a *Triptichon*ban három öregasszony és öregember romló teste van a középpontban, a novella maga az öregedés három arcát mutatja be, a legutolsó mondat („Nem emlékszel… nem tudod véletlenül… hogy ki vagyok én?"[26]) épp azt ábrázolja, mikor a testek leépülése által már a korábbi identitás is eltűnik. *A véletlen* pedig a lebénult test az identitásra és a beteg környezetére gyakorolt hatását mutatja be.

Identitás

Rakovszky regényeiben a szereplők szinte mindig identitásproblémákkal küzdenek, a művek egyik központi témája az identitásválság, az identitás kényszerű megváltozása és az ezzel való szembenézés. Ezt pedig igen sok esetben a szigorú normarendszer áthágása, és így az integritás megingása okozza. A két leggyakrabban megjelenő, integritást és identitást megingató tényező az apa hiánya és a szexualitás.

A kígyó árnyéka végig fenntartja annak a lehetőségét, hogy Orsolya apja valójában csak a nevelőapja, a *Szilánkok* Emmája és *A hullócsillag éve*nek Piroskája még gyermekkorukban elveszítik apjukat, VS apja gyermekkorában szinte soha nincs

[23] Kate Soper, „Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption", in *Body Dressing*, eds. Joanne Entwistle and Elizabeth Wilson, Dress, Body, Culture, 13–32 (Oxford–New York: Berg, 2001), 21.

[24] Joanne Entwistle, „The Dressed Body", in *Body Dressing*, eds. Joanne Entwistle and Elizabeth Wilson, *Dress, Body, Culture*, 33–58 (Oxford–New York: Berg, 2001), 37.

[25] Rakovszky, *A Hold…*, 37.

[26] Rakovszky, *A Hold…*, 181.

mellette, Célia tinédzserkoráig nem ismeri édesapját. VS kivételével – akinek a helyzetét grófi címe jó ideig stabilizálja, és sokkal több lehetőséget ad neki, mint a középosztálybeli szereplőknek – mindegyikük számára komoly problémákat jelent édesapjuk hiánya. Egyrészt ez a 17. században és 20. század elején játszódó művekben – elsősorban *A kígyó árnyéká*ban és a *Szilánkok*ban – a társadalmi berendezkedés miatt okoz problémákat, hiszen az ábrázolt korokban az apai ház – mint konkrét hely, mint hierarchizált közösség és mint bensővé tett geneológia – biztosította az integritást a lányok számára, a kétes származású nők integritása alapvetően volt problematikus. Másrészt a művekben a szereplők identitásának alapját adja a származás, eszerint helyezik el magukat a világban, és a körülöttük élők is így konstruálják meg a róluk alkotott képet, az apa személyének elbizonytalanodása tehát a szereplők identitására is visszahat.

A szexualitás a normák áthágása és a szereplők integritásának megingása miatt fontos, legyen szó házasságon kívüli együttlétről, nemi erőszakról, potenciális vérfertőzésről vagy a kor normáit sértő gender identitásról. A szexualitás még a jelenkorban játszódó *Célia*ban is fontos szerepet kap, a címszereplő lánynak épp az okoz problémát, hogy szabados szexuális élete nem jelent normasértést a jelen nagyvárosának világában, a szektához való csatlakozással épp ezt az avítt, a normákat erősen betartató világot teremti újjá. Rakovszky korábbi századokban játszódó regényeiben a szereplők épp a normáknak való megfeleléssel küzdenek, identitásválságukat az okozza, hogy nem képesek megfelelni a normáknak. A jelenkorban és a nagyvárosban játszódó *Célia* azonban kifordítja ezt a gondolatot, és a címszereplő épp a normák hiánya miatt él át identitásválságot.

Rakovszky műveiben az identitás folyton átalakulóban van, a korábbi állapotokhoz való visszatérés nem lehetséges, és kialakításában elsősorban a szereplők életterei, az ábrázolt korok normarendszerei és az ezeknek való megfelelés játszik szerepet. A regényekben kirajzolódó identitásfogalom erősen kötődik Cooley *tükör-én* fogalmához[27] – hiszen a szereplők gyakran épp környezetük reakciói miatt kerülnek identitásválságba –, az identitás fluid képződményként tűnik fel a művekben, amely folyamatosan többféle hatásnak van kitéve. Az írás aktusa és az identitás szoros összefüggésben van egymással *A kígyó árnyéká*ban és a *VS*-ben, ebben pedig ráismerhetünk Ricœur önelbeszélés fogalmára, mely szerint az önéletírás „önmagunk elbeszélés általi újjáalakítása".[28] Ezekben a művekben a főszereplők saját identitásukat csupán önéletírásukban képesek teljes mértékben megélni, élettörténetük a fennálló tabuk miatt más közegben nem mondható el, így tulajdonképpen az írás aktusa által alakítják újjá saját identitásukat.

---

[27] Cooley, *Human…*, 184–185.

[28] Paul Ricœur, „A narratív azonosság", ford. Seregi Tamás, in *Narratív pszichológia*, szerk. László János és Thomka Beáta, *Narratívák 5*, 15–25 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2001), 24.

Rakovszky Zsuzsa prózai művei a kortárs irodalom alkotásai között

Rakovszky prózai alkotásai több műfajhoz és irodalomtörténeti hagyományhoz kapcsolódnak. Rakovszky szövegeiben többször az áldokumentum-regény működésmódjait hozza játékba, ez *A kígyó árnyéká*ra, a *VS*-re és a *Szilánkok*ra igaz leginkább, így pedig egy olyan hagyományhoz kapcsolódik, amelybe Cervantes *Don Quijotéj*a, Jonathan Swift *Gulliver utazásai* is tartozik. Milosevits Péter a trükkregény egyik típusának tartja az áldokumentum-regényt, amely esetében „a fiktív eredeti megegyezik az éppen olvasott regénnyel".[29] *A kígyó árnyéka* szövege teljes egészében áldokumentum, Ursula Binder önéletírása, míg a *VS* többféle áldokumentumból áll: Vay naplójából, levelezéséből, az orvos számára írt önéletrajzából, valamint orvosa, Dr. Birnbacher feljegyzéseiből. A *Szilánkok* elején a jelenben járunk, és a narrátor régi sóki hírlapokban keresgél információkat a Balkay lányokról. *A hullócsillag éve* is tartalmaz leveleket és naplóbejegyzéseket.

A „talált kézirat" toposz rendkívül népszerű volt a 17–18. században, ekkoriban a regényeket azért adták ki úgy, mintha valódi emberektől származó kéziratok lennének, hogy a regényműfaj „alantasságával" kapcsolatos előítélet ne árnyékolja be a szöveget, és az íróját se hozza kellemetlen helyzetbe – a korban még általánosan a nők és az alsóbb osztályok könnyen fogyasztható olvasmányának tartották a regényeket. Ez az elgondolás mára természetesen megdőlt, de az, hogy egy 21. századi regény a talált kézirat álcájába burkolózik, hasonló célt szolgálhat: felhívja a figyelmet a valószerűség és a szöveg kapcsolatára. Ám míg az áldokumentum-regény első megjelenése idején a 17. század elején – épp akkor, amikor *A kígyó árnyéka* is játszódik – még elhitethette olvasójával, hogy valódi önéletírást, naplót, leveleket olvas, és így a valóságról kap képet, ez a 21. században kontraproduktív, paradox eljárás: a valószerűség megerősítése épp a szöveg fikcionáltságára hívja fel a figyelmet.

A regények gyakran az egyes szám első személyű narrátorok megbízhatóságát kérdőjelezik meg. *A kígyó árnyéka* Orsolyája a regény végén tér ki bővebben a megírás körülményeire:

> „Emlékezetemben e későbbi évek korántsem élnek olyan elevenen, mint az addig történtek, ezenfelül mindezen dolgoknak énrajtam s a három fiamon kívül is […] számos tanúja él Günsben és egyebütt is. A házasságot s a gyermekek születését bejegyezték a günsi káptalan könyveibe, s hacsak le nem ég az is, ott bárki megtekintheti, lőcsei és ödenburgi életemnek azonban sehol másutt nem maradt nyoma, csak az én emlékezetemben, az pedig úgy múlik majd ki velem együtt mindörökre e keserűséggel teljes világból, mint a kilobbant gyertya lángja, mintha sohasem is létezett volna. Néha már nem

[29] Milosevits Péter, „A trükkregény fogalma", *2000* 16, 7–8. sz. (2004): 111–116, 111.

> tudom én magam sem, csakugyan megestek-e mindezek énvelem, vagy az egész csak puszta képzelődés, amelyet álmatlan éjszakáimon koholtam […]. Ha azonban e teleírt papirosokra pillantok, még ha tudom is, hogy az én kezem rótta teli őket, visszatér belém a bizonyosság, hogy mindez megtörtént csakugyan, s nemcsak álmatlan elmém képzelgése az egész, délibáb, füst és pára…"[30]

Az írott szó a valóság jelölője a narrátor számára, ami le van írva, az valóságos, és ezt épp leírt szöveg volta bizonyítja. Azonban Darabos Enikő szerint Orsolya elbizonytalanodik ebben, mikor rádöbben, hogy saját maga írta tele a lapokat, a kéz „a szubjektív elfogultság és esetlegesség metaforájaként érthető, és azt a veszélyt jelöli, hogy felszámolódik az emlékeiben önmagát létrehozó szubjektum valóságossága. Mintha csak egy másik mondhatná el azt a történetet, amelyben »objektíve« megképződhetne a szubjektuma."[31] Ennek a kétségnek a narratív megjelenítése (képzelgés vagy valóság) pedig az olvasót is elbizonytalanítja a narrátor megbízhatóságában. Különböző mértékben, de ugyanez a megkérdőjelezés jelenik meg az összes regényben, ez a reflektálás a szöveg megalkotottságára, a játék a narráció és a narrátor megbízhatóságával/megbízhatatlanságával a posztmodernhez, pontosabban a *historiografikus metafikció*hoz köti a műveket.

Rakovszky múlt századokban játszódó regényei nem tradicionális történelmi regények. A klasszikus történelmi regény nagy eseményei helyett ezekben a művekben a mikrotörténelem kerül előtérbe, az igazán lényeges események nem a nagyvilágban, hanem a családban és a városi közösségekben történnek, a kor pedig a társadalmi viszonyok és a normarendszer miatt válik fontossá. Hajdu Péter történelmi regénynek tartja *A kígyó árnyéká*t, amely azonban „[a] megidézett műfaji konvenciókat […] folyamatosan aláássa, és elbizonytalanító mechanizmusai nagyon is rokonítják a posztmodern regényírással".[32] Három olyan jellemzőt talál, amely alapján a regény a nemzeti történelmi elbeszélés kritikája: az első a „fikcionáltság folyamatos jelzése", amely a *historiografikus metafikció*hoz köti a művet, a második az, hogy a mű történelem perifériáján játszódik, német környezetben, a harmadik pedig a női főhős.[33] A többi korábbi századokban játszódó regényről is elmondható, hogy a történelem perifériáján játszódnak, a mikrotörténelem kerül bennük előtérbe, hiszen a nagy történelmi eseményekről szinte mindig csak közvetetten értesülünk, a szereplők nincsenek a történések fősodrában, inkább csak elszenvedői azoknak, illetve igen gyakran kifejezetten feminin tapasztalatokról olvashatunk bennük. Így bár Rakovszky regényei

---

[30] Rakovszky, *A* kígyó árnyéka (Budapest: Magvető Kiadó, 2002), 461–462.

[31] Darabos Enikő, „A másik szerep(-e): Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*", *Alföld* 54, 8. sz. (2003): 75–80, 77.

[32] Hajdu Péter, „A férfitörténelem árnyékában: Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*", *Literatura* 30, 3–4. sz. (2004): 397–403, 398.

[33] Uo., 398–401.

kapcsolódnak a tradicionális történelmi regényhez, inkább átértelmezései azoknak, mint követői, hiszen épp arról és azokról olvashatunk bennük, ami és akik a történelmi regényekben csak háttérként és mellékszereplőkként tűnnek fel.

Rakovszky regényeiben a jelen és a múlt épp úgy folyik egymásba, mint a verseiben ábrázolt terekben. Több *A kígyó árnyékról* szóló írásban megjelenik kritikaként, hogy a narrátor nem úgy beszél vagy gondolkodik, ahogyan azt egy 17. századi nő tenné.[34] Ez természetesen igaz, hiszen egyrészt egy kreált 17. századi nyelvet beszél, másrészt a regény részben a kortárs gondolkodásmódot tükrözi. Gács Anna azt írja ehhez a jelenséghez kapcsolódva, hogy a regényt „átitatja a személyiségről, az önazonosságról, a lélekről, a nőkről és a férfiakról, a szerelemről szóló tudás 21. századig tartó története, s ezen belül is a szépirodalom tudásá-é".[35] De a többi, korábbi századokban játszódó regény esetében sem beszélhetünk arról, hogy a kor tudásrendszerét tökéletesen reprodukálnák a szövegek, inkább csak a „múltbeliség fikcióját"[36] teremtik meg – ahogyan Gács fogalmaz Rakovszky első regénye kapcsán.

Rakovszky prózai művei – még ha olykor át is alakítják a klasszikus regénytípusokat – alapvetően történetelvűek és realisták, megfogalmazásmódjukban legalább annyira hasonlatosak a 20. századi modern regényekhez (leginkább Szabó Magda vagy Galgóczi Erzsébet műveihez), mint a posztmodern művekhez. A posztmodern jellemzői közül szinte csupán a nagy elbeszélések – amelyet a hagyományos történelmi regény is képvisel – lehetetlensége és a fikcionáltságra való reflektálás jelenik meg bennük. Modern és posztmodern szövegként sem definiálhatók tehát teljes mértékben, azonban a posztmodern utáni irodalom új realizmusához minden tekintetben köthetők. A posztmodern utáni magyar prózát vizsgáló tanulmányában Takáts József így foglalja össze ezt a szerteágazó irányzatot, amelynek jellemzője, hogy az irodalmi művek „tematikus ködfoltok" köré szerveződnek:

> „Az elmúlt tíz-tizenöt év új realista prózaírása nem egységes irányzat, inkább többféle irodalmi program gyűjtőneve. […] A kortárs prózaírás jellegzetes »tematikus ködfoltjai« a következők: a 20. századi magyar társadalom története traumatikus, elhallgatott eseményeinek feltárása […]; a sajátosan női tapasztalat megjelenítése […]; a testi, érzéki, fiziológiai-lelki tapasztalat irodalommá alakítása […]; különös egyéni vagy kiscsoport-identitások feltárása […]; a hétköznapi én narratív

[34] Lásd Doboss Gyula, „A gyermek, a nő és a boszorkány", *Holmi* 14 (2002): 1623–1629, 1624–1625.; Györffy Miklós, „A szó szüli a valót: Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*", *Jelenkor* 46 (2003): 903–908, 906.; Radics Viktória, „Elvesztett bűnök nyomában", *Holmi* 14 (2002): 1613–1623, 1614, 1616.

[35] Gács Anna, „Orsolya vándorévei (Rakovszky Zsuzsa: *A kígyó árnyéka*)", *Jelenkor* 46, 9. sz. (2003), 895–902, 895.

[36] Uo.

> önelemzése (ami talán autofikció, talán elvallomásosodott regény […]); a szegénység különféle rétegeinek, helyzeteinek színre vitele".[37]

A kígyó árnyéka, a *Szilánkok*, *A hullócsillag éve*, *A véletlen*, a *Kalkutta liegt am Ganges…* és a *Mája fátyla* is egy-egy sajátosan női tapasztalatot jelenít meg (a nemi erőszak, illetve a nemi erőszakra tett kísérlet női integritásra gyakorolt hatása, az abortusz, a női barátság, a szexualitásba való belépés), illetve a *Célia* is ezek közé sorolható, hiszen a tradicionális női szerepek (ezeket reprezentálják a '30-as évekbeli filmek és a szekta világa) és a kortárs világ női működésmódjai ütköznek össze a fiatal lány történetében. A női tapasztalat mellett azonban ugyanilyen súllyal van jelen a „különös egyéni vagy kiscsoport-identitások feltárása". A 20. század traumatikus, elhallgatott eseményei is feltűnnek a *Szilánkok*ban és *A hullócsillag éve*ben, míg az előbbi a tanácsköztársaság hétköznapi emberekre gyakorolt hatását mutatja be, utóbbi az '50-es évek emigrációhullámának gyötrő kétségeit jeleníti meg. *Az ismeretlen tényező* pedig a szegénységet viszi színre.

Rakovszky prózája írásmódjában erősen épít a hagyományokra, a modern és a posztmodern sajátosságaira, például több esetben a történelmi regényre és a historiografikus metafikcióra, ám témáit már az új realizmus „tematikus ködfoltjai" írják le leginkább. Műveire egyfajta inkluzivitás jellemző, ahhoz hasonlóan, ahogy prózája és lírája sem válik el egyértelműen egymástól. A regények és a novellák belesimulnak a hagyományokba, ám épp a modern és a posztmodern elemek egyidejű használata, új kontextusba helyezése által értelmeződnek újra, válnak a posztmodern utáni próza és az új realista irányzat képviselőivé.

[37] Takáts József, „Az inga visszaleng. Elbeszélő próza a kétezres években", *Helikon* 59, 3. sz. (2018): 336–347, 342–343.

Műhely

A *Literatura* feladatának tartja, hogy pályakezdő tehetségek munkáját segítse, a szerkesztőség ezért az Országos Tudományos Diákköri Konferencia Humán Tudományi Szekciójának kiváló előadóit különdíjban részesíti. A zsűri idén három dolgozatot talált kiemelkedően jól sikerültnek. Lapszámunk a két díjazott, Buday Bálint és Nagy Hilda tanulmánya mellett Juhász Tibor munkáját közli.

Buday Bálint[1]

„VAJMI KEVESET / TUDTAM MEG A *-RÓL, -RŐL”
– A vershez fűzött szerzői lábjegyzet az 1970-es, ’80-as és ’90-es évek magyar lírájában –

Tanulmányom címét Tandori Dezső *Magángyűjtés* című verséből vettem át. A benne szereplő, felső indexbe tett csillagjel (*) a lábjegyzet konvencionális jele és egyszersmind a szóban forgó téma metaforája. A „vajmi kevés” tudás egyfelől arra az ironikus vagy önironikus pozícióra utal, ami a vizsgált versek fontos hatástényezője, másfelől az a felismerésem is hangot kap benne, miszerint ez a téma további kutatást igényel, jelen írás keretei között csak „vajmi kevés” mutatható fel belőle.

A vershez fűzött szerzői lábjegyzet a hetvenes évek lírai paradigmaváltásától kezdődően fontos szerephez jut három, a korszak poétikai arculatát meghatározó szerző – Tandori Dezső, Petri György és Orbán Ottó – életművében. Az itt következő verselemzésekben a lábjegyzetek poétikai funkcióját, és az egyes költői életműveken belüli változatait igyekszem feltárni.[2]

A téma kibontása előtt, elméleti alapvetésként érdemes tisztázni a lábjegyzet különböző szövegtípusokban betöltött szerepét. Tudományos vagy értekező szövegekben a lábjegyzet rendszerint a főszöveg alárendeltje, és a kommentár vagy az utalás funkcióját tölti be, hogy ennek révén szélesebb körű, szövegen kívüli tudományos diskurzushoz kapcsolja a lábjegyzetelt szöveget.[3] A szépirodalmi (fikciós vagy lírai) szövegekben a szerzői lábjegyzet, ahogy azt Kálmán C. György Eszterházy Péter *Termelési regény*én és Jean Paul *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz* című

---

[1] A szerző a PPKE BTK magyar–történelem osztatlan tanári szakos végzős hallgatója, a 2019-es OTDK Összehasonlító irodalom- és kultúratudomány tagozat I. helyezettje és a *Literatura* folyóirat különdíjának nyertese. Jelen tanulmány az 2019-es OTDK-dolgozat rövidített változata. Ezúton is köszönöm konzulensemnek, Osztroluczky Saroltának a dolgozat megírása idején nyújtott szakmai és emberi segítségét.

[2] A kutatás csak a szerzői lábjegyzettel ellátott versekre terjedt ki; a kiadói lábjegyzetekre, a szerzők utólagos kommentárjaira vagy a lábjegyzetelt versfordításokra nem, ahogy az olyan paratextusokra sem, mint a mottók vagy az ajánlások.

[3] Gérard Genette *Paratextusok* című művében a jegyzetet olyan változatos terjedelmű (akár egyszavas) állításként határozza meg, amely a főszöveg egy többé-kevésbé körülhatárolt részéhez kapcsolódik, és vagy tőle függetlenül vagy hozzá kapcsolódva helyezkedik el a szövegben. Az előszavaktól és mottóktól az különbözteti meg, hogy nem a mű egészére, hanem egy konkrét szövegrészre utal. Tartalmi szempontból elmondható, hogy kötöttebb, mint a főszöveg, tömörségre törekszik, és inkább hivatott a főszöveg alátámasztására, mint háttérbe szorítására. Vö. Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation,* ford. Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

művén keresztül bemutatja, nincs alárendelt szerepben,[4] és utalásait akkor is a szövegen belül, a fikció vagy versvilág részeként kell értelmeznünk, ha látszólag önmagán kívülre, másik szövegre tesz utalást. A lábjegyzet alapvetően mindkét szövegtípusban a szerző és az olvasó együttes szövegi jelenlétére hívja fel a figyelmet, de az irodalmi szövegekben – mutat rá Shari Benstock – szerző és szubjektum, szöveg és olvasó összjátékára is rávilágít, megteremtve annak lehetőségét, hogy az önreflexivitást mint a szövegműködés egyik aspektusát vegyük számba.[5] A tudományos szöveg megszólalásmódjának sajátossága, hogy senkit, illetve nem egy konkrét valakit szólít meg, hanem magára a szövegre irányul, azzal folytat dialógust, míg a fikciós szövegek olvasója meghívást kap a fikció világába, és a benne előforduló lábjegyzetek arra utalnak, hogy a szerző tudatában van az olvasó jelenlétének, és párbeszédet folytathat vele.[6] Míg a tudományos szövegek lábjegyzetei behatárolják a szöveg hatókörét, az irodalmi lábjegyzet kiterjeszti,[7] sőt – nem ritkán – alá is ássa azt. Gyakori jelenség például, hogy egy fikciós szöveg lábjegyzetei éppen a lábjegyzetelés tudományos módjaira reflektálnak ironikusan.[8] A szöveggel folytatott ironikus vagy parodisztikus viszony az irodalmi lábjegyzet sajátossága, a tudományos lábjegyzet ritkán kerül ilyen interakcióba a szöveggel.

Jacques Derrida szerint a lábjegyzet azért is problematikus műfaj, mert a főszöveg és az őt körülvevő világ határán helyezkedik el.[9] Helyzetéből adódóan a lábjegyzet egyaránt alkalmas rá, hogy kapcsolatot létesítsen a főszöveg és más szövegek, a szerző és az olvasó, szerző és más szerzők között, kívülről reflektálhat a főszövegre vagy akár egy új diszkurzív szintet is megnyithat. Gyakran valamiféle törést vagy váltást (például metalepszist) okoz a szövegben, ami lehet modális, hangnembeli, a személyességet érintő vagy nézőpontváltást előidéző, például ironikus. Az alábbiakban ezeket – a lábjegyzet és a főszöveg, illetve a lábjegyzet és az olvasó közötti – interakciókat igyekszem nyomon követni, a korábban említett három szerző lábjegyzetelt verseinek mikroelemzései mentén.

---

[4] Kálmán C. György, „Jegyzet a jegyzetről", in *„Visszhangot ver az időben": Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*, szerk. Bengi László, Hoványi Márton és Józan Ildikó (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013), 460–465.

[5] „Footnotes in a literary work highlight the interplay between author and subject, text and reader, that is always at work in fiction, giving us occasion to speculate on self-reflective narration as an aspect of textual authority." Shari Benstock, „At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text", *PMLA* 98, 2. sz. (1983): 205. Benstock tanulmánya az elbeszélő művek (elsősorban a *Tom Jones*, a *Tritram Shandy* és a *Finnegans Wake*) lábjegyzeteit vizsgálja, de egyes meglátásai a lírai lábjegyzetek kapcsán is hasznosnak bizonyulhatnak.

[6] Benstock, „At the Margin of Discourse…", 206–207.

[7] Jacques Derrida, *Living on: Border Lines = Deconstruction and Criticism*, ed. Geoffrey Hartman (New York: Seabury, 1979), 83–84.

[8] Benstock, „At the Margin of Discourse…", 204.

[9] Jacques Derrida, „This Is Not An Oral Footnote", in *Annotation and Its Texts*, szerk. Stephen A. Barney (Oxford: Oxford University Press, 1991), 192–205.

*„A *t kívánom". Tandori Dezső lábjegyzetelt versei*

Tandori Dezső *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) című, „lírátlan lírájú"[10] második verseskötetének megjelenését a hatvanas-hetvenes évek fordulóján lezajlott líratörténeti átalakulás meghatározó eseményeként tartja számon a magyar irodalomtörténet,[11] ugyanakkor megannyi poétikai újítása között Tandori lábjegyzeteinek nem szentelt külön figyelmet a szakirodalom. Ahogy a szövegtípus kötetbeli hangsúlyos feltűnése,[12] úgy a későbbi kötetekből való elmaradása sem váltott ki szakmai érdeklődést,[13] ami azért is meglepő, mert Tandori 1970-ben (első és második kötetének megjelenése között) egy kisebb versgyűjtemény publikálásával hívta fel a lábjegyzetelt vers műfajára a figyelmet.

A vajdasági *Híd* folyóirat 1970. évi 2. számának mellékleteként a költő egy huszonnyolc darabból álló versválogatást jelentetett meg, *Kiegészítések* * címmel.[14] A válogatás címéhez (alcímként?) kapcsolt *-jel a lábjegyzet hagyományos, indexikus jelölője, melynek címbe emelése a lábjegyzet központi szerepére, illetve egy lehetséges poétikai funkciójára (kiegészítés) is utal. A versgyűjtemény további érdekessége, hogy – bár jórészt az *Egy talált tárgy…* későbbi darabjai közül szerepelnek benne versek – több olyan költeményt[15] is tartalmaz, amelyek nem kerültek be a '73-as kötetbe, egyedül itt olvashatók, és a lábjegyzet fontos poétikai szerephez jut bennük. Egy ilyen lehetséges versnyelvi szerep a hegeli *Aufhebung* mintájára elgondolt „megszüntetve megőrzés", amely úgy töröl ki egy versbeli szót, hogy annak üres helyére mutat rá a lábjegyzet segítségével. Ilyen vers például az *Arcképe Z.-val*, ahol a szóból csak toldalékának absztrakt, nyelvészeti megnevezése marad meg, de az is csak lábjegyzet formájában.[16] Ebben a Tandori-féle gesztusban – a szó eltörlésében, de mondatrészi szerepének lábjegyzet általi fenntartásában – talán az a líratörténeti tendencia érhető tetten, amelyet Margócsy István az ötvenes-hatvanas évek lí-

---

[10] Tamás Attila, „Félhangos töprengések, újabb verseskötetek olvastán", *Alföld*, 7. sz. (1974): 29.

[11] Vö. Kálmán C. György, „A részek győzelme a józan egész fölött", in *A magyar irodalom történetei III.*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály és Veres András (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 661.

[12] Az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötet tizennégy lábjegyzetelt verset tartalmaz.

[13] Egyedül maga Tandori tér ki a lábjegyzetek szerepére abban a kétrészes, önértelmező kommentárban, amelyet az *Egy talált tárgy…* verseihez fűz öt évvel a kötet megjelenése után. Vö. Tandori Dezső, „Mi mondható róla, mondható róla", *Híd*, 1. sz. (1978): 72–88. és *Híd*, 2. sz. (1978): 209–223.

[14] Tandori Dezső, „Kiegészítések *", *Híd*, 2. sz. (1970): 1–15. (melléklet). A huszonnyolc darabból álló versválogatás tizenkét lábjegyzetekkel ellátott verset tartalmaz.

[15] *Arcképe Z.-val*; *Több kis tétel Anton Webern emlékére*; *Kilenc kiegészítés*; *Egy film kockái*; *A levezethetetlen*. (A *Horatiónak* című vers változatlan formában, de a cím elhagyásával a *Vízköpők* versciklus második részeként jelent meg a '73-as kötetben.)

[16] Hasonló módszerrel él Tandori a *Híd* (1971) 2. számában megjelent, *Az értelmes cselekvés megválasztása* című versében.

ranyelvére jellemző szó-poétikától a hatvanas-hetvenes évek költészetét meghatározó mondat-poétika felé való átmenetként ír le.[17] Tandori radikális nyelvi szkepszise megkérdőjelezi a szubsztanciális személyiségű költő-szerep számára még evidens, a nyelv szinonimájaként értett, mágikus erővel bíró, névként funkcionáló „varázsszó" kimondhatóságát, illetve létét, és helyette a mondat primátusát hangsúlyozza. E szó hiányában a vers csak annak mondatbeli, üres (mert betölthetetlen) helyére mutathat rá, vagyis a mondat poétikája – a lábjegyzet révén – megszüntetve őrzi meg a szó-poétika hagyományát.

A *Kilenc kiegészítés* című, az *Egy talált tárgy…*-ba fel nem vett vers nem a szót, hanem annak egységét szünteti meg. Oly módon teszi ezt, hogy az egység a lábjegyzet segítségével helyreállítható ugyan, de a csonkolt szavak rekonstrukciója olyan versmondathoz vezet(het)i el az olvasót, amelynek egy lehetséges jelentése alá is ássa az egység képzetét. A kiegészítésként értett lábjegyzetek alapján a befogadó képes helyreállítani a „szétszerelt"[18] szavak és a mondat formális egységét, de a jelentés egysége, illetve léte ennek ellenére illúzió marad. A szavak elemekre bontása a *Kilenc kiegészítés*ben vagy a lábjegyzetekkel „kiemelt" szó-hiány az *Arcképe Z.-val* című versben egyaránt olyan költői stratégiák, amelyek a hagyományos befogadói szerepnél intenzívebben vonják be az olvasót az esztétikai tapasztalatba. Tandori ennek kapcsán a következő kommentárt fűzi a *Vízköpők II.* (korábban *Horatiónak*) című vershez: „A vers megteremt egy viszonylatrendszert, amelyben kénytelenek vagyunk »gondolkozni« ezen. Azért, mert a vers »befogadásához« ez is hozzátartozik."[19]

Hogy a lábjegyzettel ellátott hiátust az olvasati lehetőségek végtelen tárházaként vagy inkább teljes információhiányként érdemes értelmezni, arra a kötet versei különböző válaszlehetőségeket kínálnak. A *Lépcsők se föl, se le* első, mottószerepbe helyezett versszaka egy paradoxon („nem kívánok semmi elérhetetlent: / nem kívánok semmi elérhetőt") feloldásaként tűnteti fel a harmadik sor állítását („A *t kivánom"). A közvetlenül a mottó alatti lábjegyzet azonban nem tölti ki az üres helyet, csak a *-jelet tartalmazza, amit úgy is értelmezhet a befogadó, hogy az üres helyre bármilyen tárgyragos főnév tetszőlegesen behelyettesíthető.[20] A *Magángyűjtés* című vers beszélője ezzel szemben mintha kevesellné a hiányzó szóról való tudást („Vajmi keveset / tudtam meg a *-ról, -ről"). A lábjegyzet-csillagokkal való logikai játék ebben a szövegben többszörös ellentmondáshoz vezet. A harmadik és a negyedik sor versmondatai azonos lábjegyzet-indexet (**) kapnak, vagyis az, amit a lírai alany megtudott és az, amit nem tudott meg, lényegében ugyanaz. A paradoxont csak fokozza a lábjegyzet („**: ld.: *"), mely szerint a valamiről való tudás, illetve nemtudás nem több, mint maga ez a valami.

---

[17] Margócsy István, „»névszón ige«. Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról", *Jelenkor*, 1. sz. (1995): 18–30.

[18] Margócsy, „»névszón ige«…", 25.

[19] Tandori, „Mi mondható róla…" (I.), 83.

[20] Tandori is utal rá a versről írt önkommentárjában, hogy a lábjegyzet ebben az esetben visszaadja a jelentéstulajdonítás „tágasságát". Vö. Tandori, „Mi mondható róla…" (I.), 80.

A vers iróniája így abban áll, hogy a „vajmi kevés" tulajdonképpen inkább semmiként értendő, és az „ld." (lásd) utalás megszokott, egyértelműsítő szerepe helyett itt inkább a jelentéshalasztódás eszközévé válik, ami tanácstalanná teszi a befogadót.

Az *Egy talált tárgy… N. A.* című versének érdekessége, hogy a lábjegyzet nem a lap alján, hanem a szövegbe ékelve jelenik meg. Itt a lábjegyzetben egy metafora „lecserélhetőségéről" van szó: „Beléptünk – és nem tikk-takkolt a lakás. * / * (Vagy más, hasonló értelmű hasonlat. *A szerz.*)." A lábjegyzet végén szereplő aláírás („*A szerz.*") az újságokban/folyóiratokban gyakori zárójeles szerkesztői megjegyzések szövegtípusára játszik rá (vö.: A szerk.), ezáltal felfogható egy önreflexív, lírai metalepszisként,[21] hiszen az aláírás azáltal teszi a lírai alany és a szerzői én közötti szintkülönbséget érzékelhetővé, hogy kisajátítja magának azt a metaleptikus szintet, amit „A szerk." szokott használni, amikor a szerző és az olvasó közé ékelődik. Sőt, „*A szerz.*" aláírással közölt, zárójelbe tett mondat egy harmadik szintet is konstituál, hiszen a behelyettesíthetőségről szóló kijelentés az olvasónak szóló instrukcióként is olvasható. A szerzői én ilyesféle kívülhelyezése, metapoétikus megjegyzése ironikus távlatba helyezi a vers másik, „komoly" részét, melyben a megszólított kiszolgáltatottságáról olvashatunk. A beékelt lábjegyzet után ráadásul a vers visszatér a metaforikus versbeszédhez, mintegy felülírva a második sor iróniáját.[22]

Végül arról a lábjegyzetelt Tandori-versről kell még szót ejteni, amelyben a *-jel olyan mértékben felszaporodik a szövegben, hogy az már-már a figurális vers[23] határát súrolja. Az *Egy Kosztolányi-vers* a *Híd* 1971/6. számában, *Jelversek* cikluscím alatt jelent meg először.[24] Hasonlóan a *Mottók egymás elé (Pasziánsz)*[25] című, kollázsszerű[26] verséhez, ez is egy Kosztolányi-vers és egy nem költői szöveg egymás mellé, illetve alá illesztésével jött létre. A jól ismert Kosztolányi-pretextus (*Most harminckét éves vagyok*) ismétlés-szerkezete azon alapszik, hogy az első strófa jelen idejű mondatait – az első és a harmadik sor kivételével – a második versszak múlt

[21] A lírai metalepszis kérdéséről bővebben lásd Kálmán C. György, „Evvel a dalban", *Literatura*, 2. sz. (2007): 204–210.

[22] A tragikus vagy komoly hangvétel levetkőzhetetlensége a Szpéró-versek megszólalásmódjára emlékeztet. A *Koppar Köldüs*ben például így ír Tandori a madár halálát felidéző részben: „Szpéró most azért kitettem az ékezeteket, meg rendesen csinálom / a gépelést, nem vicc, ha róla van szO jav., ó, nem viccelek." Tandori Dezső, *Koppar Köldüs* (Budapest: Holnap, 1991), 22.

[23] A figurális vers fogalmáról bővebben lásd: Schein Gábor, „A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve", *Alföld*, 12. sz. (1994): 39–49.

[24] A *Híd*ban még egymás alá tördelve jelent meg a vers két szerkezeti egysége, míg a '73-as kötetben egymás mellett szerepel a kétszer négy számoszlop. A másik különbség, hogy míg az *Egy talált tárgy…*-ban kurziválva jelenik meg az 1917-es Kosztolányi-pretextus (*Most harminckét éves vagyok*) két sora, addig a *Híd*ban nem különül el egymástól tipográfiailag szöveg és vendégszöveg.

[25] A *Mottók…* első alkalommal az *Új Írás* 1972/12. számában jelent meg. Tandori később felvette az *Egy talált tárgy…* második, 1995-ös kiadásába.

[26] Vö. Bedecs László, *Beszélni nehéz: Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2006), 48.

időben ismétli meg. Tandori a Kosztolányi-vers első és harmadik sorát (ez utóbbit torzítva/rontva), illetve a második versszak első sorát veszi át, és ezek közé ékeli be egy (az olvasó számára) ismeretlen év Nap- és Holdkeltéinek, illetve -nyugtáinak időpontjait (óra, perc) kétszer, változatlan formában, annyi különbséggel, hogy a második strófában mind a 124 sor ugyanazt a lábjegyzetindexet (*) kapja. Az indexekhez tartozó, egyetlen lapalji lábjegyzet („már múlt időben") többféleképpen értelmezhető. Egyfelől reflektál a Kosztolányi-vers variatív ismétlés-szerkezetére, másfelől – egy metapoétikai szinten – utal a Kosztolányi-féle verseszmény, illetve líranyelv múltbeliségére, anakronisztikus voltára. A *Mottók…*-hoz hasonlóan Tandori ebben a ready-made-jében is megteremti az esztéta modernség halállal kapcsolatos lírai beszédmódjának („*Ha haldoklom, ezt suttogom*") ironikus olvasatát. Ugyanígy releváns lehet a vers filozofikus megközelítése is, amely arra reflektál, hogy az idősík-váltások között a jelen nem tetten érhető (a Kosztolányi-vers beszélője a jövőben a jelenre múltként gondol majd), ahogy a Nap- és Holdkelték és -nyugták között sem ragadható meg a „most". A 124 *-jel értelmezhető a csillagos ég figuratív képeként is, amely a lábjegyzet térben és időben való elhalasztódása miatt már csak múlt időben fenomenalizálható. Míg Kosztolányi a jelen kimerevítésére, az idő megállítására tesz költői kísérletet, ezt a fennkölt gesztust Tandori ironikusan a Nap/Hold kelte/nyugta naptáradataira redukálja.

*„*Hülyeség." Lábjegyzetelt versek Petri György lírájában*

1971-ben – Tandori *Kiegészítések* * című versciklusának *Híd*-béli közlése után, de még az *Egy talált tárgy…* előtt – jelent meg a *Magyarázatok M. számára*. Petri első kötetét a recepció olyan kísérletként aposztrofálta, amely számot vet a hagyományos költői kelléktár és szereplehetőségek elégtelenségével, kételkedik a párbeszédképes lírai közlés lehetőségében, szembehelyezkedik az uralkodó líratípus állító-kijelentő retorikájával, és helyette a körülíró-részletező magyarázatok, áttételes beszédmódját dolgozza ki.[27] Mivel a távolságtartó, reflexív és a közvetítettséget érzékeltető poétikai stratégiák a kötet minden rétegét áthatják, Petri – mintegy az eredeti, a mindent átható kétely koncepciójával szemben – egységes költői világot dolgoz ki. A *Magyarázatok…*-ban még nem kap olyan hangsúlyos szerepet a lábjegyzet, mint Tandori második kötetében, de az *Amíg lehet* (1999) című kötet megjelenéséig Petri majdnem minden kötetébe került egy-két ilyen paratextussal kiegészített vers. A lábjegyzet – Tandorihoz hasonlóan – Petrinél is gyakran válik az irónia eszközévé, bár eltérő hatásmechanizmusok révén. Míg Tandorinál – a nyelvi reprezentáció lehetetlenségére utalva – gyakran a hiányzó szó, az üres hely kap lábjegyzetet, Petrinél a lábjegyzet sok esetben inkább a grammatikai modalitás felfüggesztésének

[27] Vö. Keresztury Tibor, *Petri György* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1998), 57–78.

vagy lebegtetésének eszközévé válik, amivel a költő saját szerepét és megszólalását igyekszik folyamatosan relativizálni.[28]

Ez az elbizonytalanító gesztus olvasható ki az *Egy öngyilkos naplója* lábjegyzetéből is, melynek megszólalója „közreadóként" tünteti fel magát. A lábjegyzet egyszerre személyes és adatszerű közléséből kikövetkeztethető, hogy a vers „főszövegét" Heinrich von Kleist töredékes naplóbejegyzéseiként kell olvasnunk, olyan reflexiókként tehát, melyeket már az öngyilkosságra készülve vetett papírra. Mivel tudjuk, hogy Kleist valóban írt naplót, de nem az öngyilkosságra készülve, hanem korábban,[29] a fragmentumok egy fiktív, későbbi Kleist-napló töredékeiként is olvashatók. A kleisti beszédmód versbeli imitációja hitelesnek hat,[30] ugyanakkor a jelenbeli „hatnitudás" önironikus kétségbevonása Petri költői indulására (is) jellemző. A lábjegyzet ironikus nézőpontja az elborult elme sorai miatt belső tiltakozást érző, „épérzésű" olvasót és a társadalom „rideg keménységét" veszi célba. A Kleist modorában írt önarcképvers helyenként a József Attila- és a Pilinszky-hagyományt („televényt", „senkiföldjén", „vesztőhelyet") is megidézi, azokat a költői nyelveket tehát, amelyek a későbbiekben is fontos hatástényezői maradnak az életmű alakulásának.[31]

Keresztury Tibor Petri-monográfiájában utal a költő hagyományhoz való, nehezen körülírható viszonyára,[32] amihez olyan lábjegyzetei is érzékletes példát szolgáltatnak, amelyekben magát a lábjegyzetet mint műfajt teszi irónia tárgyává. Az *Állítólag* című „történelmi gnóma"[33] első lábjegyzetében szereplő idézet hiteles, valóban így hangzik a *Munkás gyászinduló* (oroszul: Вы жертвою пали) fordításának első sora Balázs Béla fordításában, Bauer Herbert pedig valóban Balázs Béla születési neve,[34] ám a „leánykori neve" kitétel kifigurázza a hivatkozás tudományos komolyságát. A harmadik lábjegyzetben egy márkanevet fordít le, majd a „lásd még"

---

[28] Vö. Margócsy, „»névszón ige«…", 28–29.

[29] „[Kleist] írt fiatalon egy könyvet, amelynek az a címe, hogy »Geschichte meiner Seele«, tehát »A lelkem története«. Ez nem maradt fenn. Műfaját tekintve nem dráma, nem líra, nem elbeszélés, hanem napló. Egy napló, amelybe ő gyakorlatilag folyamatosan saját magáról írt. Részletek maradtak csak fent belőle. Nagyjából lehet következtetni, hogy mit tartalmazhatott, mert a leveleibe és a színdarabjaiba meg az elbeszéléseibe is rendszeresen átmásolt részleteket ebből a könyvből." Forgách András, Földényi F. László és Márton László, „Miért éppen Kleist?", *Lettre*, 36. sz. (2000): 71–76.

[30] Érdekes módon helyenként Kleist leveleinek nyelve, illetve problémafelvetése is hathat Petri-imitációként: „[…] ha lehetne, közölnék is Veled mindent. De ez nem lehetséges, még akkor sem, ha nem lenne egyéb akadály, mint az, hogy a közléshez nincs eszközünk." Heinrich von Kleist, *Levelek* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2000), 156.

[31] A Petri költészetében jelen lévő József Attila- és Pilinszky-hatásról bővebben lásd Horváth Kornélia, *Petri György költői nyelvéről: Poétikai monográfia* (Budapest: Ráció Kiadó, 2012), 19–30.

[32] Uo., 16–17.

[33] Uo., 125.

[34] A „Balázs Béla leánykori neve" megfogalmazás – tekintve, hogy Balázs Béla 1913-as házasságkötésekor változtatta meg születési nevét – arra a nyelvi hiányra (inópiára) is rámutat, hogy a férfi házasságkötésekor történő névváltoztatására nincs magyar szavunk.

(tudományos lábjegyzetekben szokásos) utaló formulájával egy asszociációs láncot is megnyit („lásd még: ötéves terv, kapadohány, kártevő"). A negyedik lábjegyzetet szintén egy tudományos terminussal („Vö.:") vezeti be, amit egy József Attila *Ars poeticá*jára tett intertextuális utalás követ, ezzel teljesen háttérbe szorítva a lábjegyzet tudományos funkcióját, illetve a poétikai invenció eszközévé változtatva azt. A négy, egymást követő lábjegyzet tehát mintha a lábjegyzet költői eszközzé válásának ívét is modellezné.

Petri talán legismertebb, legtöbbet elemzett műve a *Hogy elérjek a napsütötte sávig* című vers, mely a *Holmi* 1990. februári számában jelent meg először. A költemény 22. sorához fűzött lábjegyzetre a vers értelmezői is kitértek. Keresztury Tibor elsődlegesen az élménytávolítás eszközének tartja, és „az elkanyarodásokkal, megakasztásokkal építkező verstechnika nyomatékos, jelzett példájaként" említi.[35] Kürti László etikai versolvasata szerint „ez a lábjegyzet úgy hat, mint egy viszonyítási pont, amit a történeten kívül helyez el a beszélő, mintegy biztos, »transzcendens« fogódzót az alámerülés-történetben."[36] Szentesi Zsolt interpretációja szerint azzal, hogy a lábjegyzetben a lírai én „mintegy »kiszól« a versből, hajdani és mostani énje még hangsúlyozottabban válik szét. Ráadásul ezzel a »fogással« a megidéző szerepe mellé az értelmezőét, a magyarázóét is magára veszi."[37]

Nem kizárt azonban, hogy az élményeltávolításon, a magyarázaton, az etikai viszonypont szerepén, illetve a felidéző és a felidézett én elkülönítésén túl a paratextus további funkciókkal is bírhat. Ismeretes, hogy a vers „infernális és himnikus síkja" a költemény végén élesen kettéválik.[38] Ez a töréspont azonban nem az egyetlen szakadás a verstesten, a lábjegyzet metaleptikus kiszólása is változtat a vers beszédmódján. Az alapvetően narratív versbeszéd ugyanis nem a vers végén csap át először lírai megszólalásmódba, hiszen a lábjegyzet aposztrofikus beszédmódja is megtöri azt „egy időre". Az aposztrophé Culler által megemlített funkciói[39] közül Petri versének lábjegyzete az írás temporalitására való utalás révén leginkább az idő semlegesítését, illetve egy fiktív, diszkurzív esemény létrejöttét idézi elő. Úgy is mondhatnánk, hogy a vers itt, vagy ekkor, a lábjegyzet helyén vagy elolvasásának idejére válik időtlen (narratíva nélküli), *par excellence* lírai költeménnyé, amelyben „semminek sem kell történnie, hiszen magának a versnek kell történéssé válnia."[40] Az időtlenség tapasztalata tehát kétszer is megteremtődik a versben; egyszer a lábjegyzet aposztrophéja révén, a másik

[35] Vö. Keresztury, *Petri György*, 154.

[36] Kürti László, „»Mentem; úgy éreztem: muszáj« Egy Petri-vers etikai olvasatának lehetőségéről", *Új Forrás*, 7. sz. (2016): 71–72.

[37] Szentesi Zsolt, „Trivialitás és megtisztulásvágy, avagy „a »pusztulás« mint végső megalkotódás (Petri György: *Hogy elérjek a napsütötte sávig*)", *Irodalomtörténet*, 4. sz. (2002): 599–616.

[38] Keresztury, *Petri György*, 154.

[39] Vö. Jonathan Culler, „Aposztrophé", *Helikon*, 3. sz. (2000): 370–389.

[40] Culler, „Aposztrophé", 383.

alkalommal pedig a vers utolsó hét sorában, a külön mondatként (nagybetűvel) kezdett, célhatározói mellékmondat, narratíva nélküli téridejében. Hogy az olvasás tapasztalatában e két mozzanat közül melyik a korábbi, azt nehéz eldönteni, hiszen a lábjegyzet elolvasásának nincs meghatározott ideje; az olvasótól függ, hogy megszakítva a főszöveg folytonosságát, a lábjegyzet-index után, vagy csak a vers végén olvassa el azt.[41]

A lábjegyzetnek a jelentéshalasztódás időbeli következményein túl egyéb konzekvenciái is vannak. A versből való „kiszólás", illetve aposztrophé ugyanis nemcsak a másikat (a *te*-t) szólítja meg, de a „*Hülyeség*" önironikus kitétele révén önmagát is, vagyis a vers ezen a ponton dialogikussá válik, én–én kommunikációba (is) kezd. Az önkorrekció azonban nemcsak a téves (hamis) tulajdonítás, de a költőiség visszavonásaként is értelmezhető, hiszen az „*aquamarin szem*" meglehetősen poétikus megnevezésként hat a Petri-féle alulstilizált versnyelvben, helye legfeljebb egy eredendően költőietlen szövegtípusban, a lábjegyzetben lehet. Ugyanakkor ez a lábjegyzet költőietlennek mégsem nevezhető, hiszen a sorképzés révén megtartotta a versszerűségét, tulajdonképpen egy másik, versen belüli versként is olvasható.[42]

„****Haha!*". *Versek lábjegyzettel Orbán Ottó költészetében*

Orbán Ottó költészetének, amely a hatvanas évektől kezdődően a korszak uralkodó költői köznyelveiből dolgozta ki saját poétikáit, illetve a rá jellemző versbeszéd iróniáját és színre vitt költői figurájának a kívülállásban meghatározható pozícióját, a nyolcvanas években a költői mesterség mint a szabadság forrása válik az egyik központi témájává.[43] Versei – Petri György költeményeihez hasonlóan – nagyrészt alkalmi jellegűek,[44] valamilyen személyes vagy közéleti eseményre válaszul születnek, gyakran ars poetikus[45] vagy metapoétikus irányultságúak,[46] és a klasszikus költői szöveghagyományokkal folytatott párbeszédre épülnek. Költésze-

[41] Ezért is érdekes az Örkény Színház *Anyám tyúkja 2.* című előadása, amelyben Polgár Csaba – váratlan módon – a vers végén mondja el a lábjegyzetet. Vö. *Anyám tyúkja 2.*, Örkény Színház, rendező: Mácsai Pál, bemutató: 2017. január 21.

[42] „Külön vizsgálatot igényelne a lábjegyzet, amely akár egy versen belüli újabb versként is értelmezhető." H. Ujlaki Csilla, „Az irónia magatartásformája és megjelenésének nyelvi alakzatai Petri György költészetében", *Iskolakultúra*, 8–10. sz. (2007): 167.

[43] Vö. *Magyar irodalom*, főszerk. Gintli Tibor (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011), 1022.

[44] Vö. Katona Gergely, „Orbán Ottó költészete 1990 után", *Irodalomtörténet*, 4. sz. (1995): 600.

[45] „Lineáris egymásutániságban olvasva a verseket az az érzésünk támadhat, hogy Orbán Ottónak minden negyedik-ötödik verse egyfajta ars poetica". Angyalosi Gergely, „A teli csűr: Orbán Ottó összegyűjtött versei", in Angyalosi Gergely, *A minta fordul egyet. Esszék, tanulmányok, kritikák* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2009), 137.

[46] Ehhez bővebben lásd: Nyerges Gábor Ádám, „A sziklamászó és a hegy: Orbán Ottó metairodalmi mono- és dialógjairól", *Alföld*, 4. sz. (2017): 53–64.

ének sokhangúsága egyes kritikusai szerint az önálló karakter hiányából fakad,[47] mások – többek között a szerző – szerint az imitáció is egyfajta „szándéktalan önarckép",[48] ami a minden tájékozódási ponttól megfosztott korszak mély belső bizonytalanságát is jelöli.

A sokhangúságból fakadó identitás-játék különösen hangsúlyos szerephez jut Orbán Ottó lábjegyzetelt verseiben, hiszen a lábjegyzet által eleve minimum kettő megszólalói pozíciót működtethet. Például nem könnyű eldönteni, hogy kit szólít meg a *Himnusz az ágy szélén* beszélője. Egy korábbi költészeti paradigmában talán a múzsához szólna ez a himnusz, ebben a versvilágban megkérdőjeleződik a léte („Akárki vagy, s akárhol és akármiként, ha csak én képzellek is"), inkább csak hatásában van jelen. A vers némileg patetikus beszédmódját pedig a konkrét valóságvonatkozásokkal (is) bíró lábjegyzet töri meg. A Kabdebó Lóránt kritikusi megnyilatkozására tett hivatkozásnak ugyan lehetne referenciális vonatkozása, hiszen az irodalomtörténész neve jól ismert az Orbán-szakirodalomban, ám a lábjegyzet lábjegyzete által hibás hivatkozásnak beállított Kabdebó-cikk (*Csillagok, csillagok, szépen szaporodjatok*) forrását valószínűleg hiába keresnénk a recepció dokumentumai között. A csillagok szaporodása itt nem egy létező tanulmány címére, hanem a lábjegyzet-csillagok szaporodására tett ironikus megjegyzés, mely által Orbán Ottó leginkább a lábjegyzet fémjelezte irodalomtudományi megjegyzések műfaját parodizálja ki, ahogy azt más műveiben, például a *Vojtina recepcióesztétikájá*ban is teszi.

A *Kocsmában méláz a vén kalóz* (1995) című kötetben szerepel a *Konzertstück* című, vegyes műfajú vers is, mely ugyancsak alkalmi indíttatású alkotás. Első része egy „közlemény", melyben Orbán Ottó áttételesen tudósítja az olvasót arról a megfogalmazásbeli hibáról, amelyet a Magyar P.E.N. Club elnöke követett el a neki (Orbán Ottónak) írt felkérésben annak kapcsán, hogy Somlyó Györgyöt kitüntetése alkalmából a „saját" művével köszöntse fel. Az eredeti (a versben nem közölt) mondatban minden bizonnyal nem egyértelmű – ami pedig a kontextusból kiindulva és a józan ész alapján is az lehetett –, hogy kinek (Somlyónak vagy Orbánnak?) a *saját* művével kell köszönteni Somlyót, Orbán Ottó, a P.E.N. Club akkori alelnöke a humorforrást biztosító félreolvasást választja, és a vers második részeként megírja „Somlyó György saját művét", amely címe szerint: *Dal* (Négy felvonásban), vagyis zenemű, *Konzertstück*. A második részben (*Zweiter Satz*), illetve a negyedik lábjegyzetben más műfajmegjelölések is felmerülnek („egyszerű lírai darab", „egy szuperzárószonett" Somlyó *Talizmán*-ciklusához, „egy opera seriabuffa", „egy triószonáta" vagy „egy modern szonett"), melyek közül talán az „opera seriabuffa" vagyis a komoly és a vígopera ötvözeteként értendő, metaforikus megnevezés a legtalálóbb, hiszen a Somlyó köszöntésére szóló „komoly" felkérés teljesítése meg-

[47] Dérczy Péter, *Között: Esszé Orbán Ottó költészetéről* (Budapest: Magvető Kiadó, 2016), 9.

[48] Orbán Ottó, *A* költészet hatalma: *Versek a mindenségről és a mesterségről* (Budapest: Kortárs, 1994), 123.

lehetősen komolytalanra sikeredett.[49] Versének „libretto-részéhez" Orbán Ottó öt lábjegyzetet is fűz, melyek részben az irodalomtudományi beszédmód ironikus eltávolításaként, részben a költészet mint mesterség öniroinkus reflexiójaként értelmezhetőek. A „modern szonett" műfajmegjelölés alapja minden bizonnyal az, hogy az *Arión éneke* című Somlyó-kötet (elsősorban a *Talizmán*-ciklus) számos szonettet tartalmaz, ezért Orbán is ebben a műfajban köszönti pályatársát oly módon, hogy az ő nevében megírja „utolsó utáni" szonettjét, „mellyel – *quasi* – kibővül a Talizmán." Az operába oltott „modern" szonett úgy valósul meg, hogy a szonett oktávája (első nyolc sora) Don Ottavio, sextettje (utolsó hat sora) Donna Sextetta szerepeként jelenik meg a versben. Feltűnik továbbá az operavers „színpadán" még két szereplő: Recitativo és Dunois, más néven a Shakespeare *VI. Henrik*jéből ismert „Fattyú", akik két felvonásban egy szakozatlan, hosszú „fattyúsorral" zárják a „librettót". A szójátékokkal[50] és kínrímekkel teletűzdelt vers utolsó robbanóötlete az ötödik lábjegyzet önkorrekciója: „Fattyú helyett mondjunk inkább hattyút." A tanács, mellyel saját magát vagy az imitált Somlyó-vers beszélőjét látja el, költői tanács. A hattyú mint a költészet jelképe nemcsak a lábjegyzetben felsorolt szerzőknél jelenik meg, rajtuk kívül szerepelhetne még a sorban Berzsenyi (*Az igazi poézis*), Arany (*Vojtina ars poeticája*), Rilke (*A hattyú*) vagy Baudelaire (*A Hattyú*) is. A záró lábjegyzet keserű (?) iróniája annak felismeréséből származik, hogy ha valaki a versírók sorába áll, egész életében kilóg majd a sorból. Orbán Ottó mégis a „fattyúsor" „hattyúsorra" cserélését javasolja.

Megfigyelhető, hogy a *Konzertstück* lábjegyzetei úgy hatnak, mint egy versen végigvitt, személyes kommentár, bár a megszólalás személyessége néha egyes szám első, máskor többes szám harmadik személyű (ilyenkor mintha a szervezet nevében, annak alelnökeként szólalna meg), „főszövegében" pedig idegen hangok keveredenek (a P.E.N. Club levelének hivatalos hangja, Somlyó imitált versbeszélője, a Somlyó „opera" szereplői). Ez a szerepjátékkal egybekötött sokszólamúság elfedi a versbeli személyiséget, aki azonban az utolsó lábjegyzet költői kérdésében („Meg hát – versírás ürügyén nem ezt tesszük-e amúgyis egész életünkben?!") mintha mégis szóhoz jutna.

Orbán Ottó egy másik lábjegyzetelt szonettet is írt Somlyó György tiszteletére, méghozzá a költőtárs 75. születésnapjára, *Mese a létben föllelhető ellentmondásokról avagy aranykulcsok reszelését azonnalra vállaljuk* címmel. A mottóban saját, egyre romló egészségi állapotára tesz öniroinkus utalást, „béna bohócnak" titulálva magát. A „létben föllelhető ellentmondások" közül ez a vers is a költészet és valóság ellentétét emeli ki, ahogy ezt a lábjegyzet is teszi, áttételesebb módon. A lábjegy-

[49] A műfajnevet ezért értelmezhetjük a de Man-i iróniaelmélet felől is: „A *buffo* […] a narratív illúzió megtörése, az *aparté*, a közönségnek való kiszólás, amelynek segítségével a történet illúziója megtörik." Paul de Man, „Az irónia fogalma", in Paul de Man, *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 194.

[50] Például a Loire menti kastély helyett/mintájára „gloire menti fustély" szerepel.

zetben közölt rövid párbeszédnek, amelyet Eckermann és „J.W.G.", vagyis Goethe folytat egymással, látszólag semmi köze költészet és valóság, versben megidézett, ellentmondásos kapcsolatához. A látszat azonban csal. A lábjegyzetbeli rövid, fiktív beszélgetésnek két irodalmi előképe is van. Johann Peter Eckermann, Goethe egykori titkára és beszélgetőtársa,[51] maga is azon munkálkodott a Goethével töltött évek (1823–1832) során, hogy a mester életét műalkotássá formálja, vagy fordítva: a költészetet (a költőfejedelmet magát) realista módon, életszerűen mutassa be, ahogy ő a beszélgetéseik során megismerhette Goethét. Ebből a kettős ambícióból született a *Beszélgetések…*. Esterházy Péter *Termelési-regény*e 1979-ben megteremtette, illetve újraalkotja E(ckermann) figuráját, aki a regény második részének végjegyzeteiben a realista próza hagyományának megfelelően törekszik a valóság ábrázolására, Esterházy Péter életének hiteles lejegyzésére. Valóság és irodalom, referencialitás és fikcionalitás ellentmondásai, egymásba való átvezethetőségük problémátlannak hitt eljárásmódjai (a „szocialista realizmus" kódjai) kudarcot vallanak a posztmodern korszak nyitányává vált regényben.[52] Orbán Ottó lábjegyzet-fikciójában az válik a humor forrásává (a német–magyar nyelvkeveredés mellett), hogy míg Eckermann az élet felől olvassa az irodalmat, és a szonett utolsó, egy (vers) lábbal hosszabb sorát elszörnyedve hasonlítja egy öt lábú kutyához, addig Goethe semmi kivetnivalót nem lát a szabálytalan szonettsorban („Na, und…"). A „szonett szép"-re rímelő „Thonet-szék" valójában nem is egy, de másfél verslábbal toldja meg a szabályos jambikus tízesekben írt szonett utolsó sorát, és válik a divat hullámzását nem követő, idő felett álló költészet metaforájává.

Végezetül érdemes röviden számba venni a versek vizsgálatából következő, elsősorban irodalomelméleti konzekvenciákat. Az elemzések rávilágítottak, hogy az irónia alakzatának a korszak poétikáiban köztudottan hangsúlyos jelenléte a lábjegyzet szövegtípusában milyen sokféle mintázatot alkothat. A versszövegben megszólaló alanyiság önmagához, a világhoz, a nyelvhez, a hagyományhoz, illetve a vershez vagy a versíráshoz mint mesterséghez való ironikus viszonyának színre vitelére – úgy tűnik – azért is különösen alkalmas „műfaj" a lábjegyzet, mert térbeli (lapalji) elkülönültsége, tipográfiai sajátossága (a kisebb betűméret) és a versbeszédet megszakító retorikai regisztérváltás[53] révén képes érzékeltetni a szubjektum (ön)ironikus megkettőződését. Ugyanakkor – elsősorban Petri lábjegyzeteinél – a Rorty-féle irónia-koncepció is tetten érhető, vagyis annak tudata, hogy „az olyan fogalmak előfordulása a mai végső szótárakban, mint: »igazságos«, »tudományos«, vagy »racionális« még nem ok azt hinni, hogy az igazságosság, a tudomány vagy a racionalitás lényegének szókratészi vizsgálata bárkit is jelentősen túlvinne saját

[51] Johann Peter Eckermann, *Beszélgetések Goethével* (Budapest: Magyar Helikon, 1973).

[52] Ehhez bővebben lásd Reichert Gábor, „A *Termelési-regény* és a realista hagyomány", *Új Forrás,* 3. sz. (2018): 30–39.

[53] Vö. de Man, „Az irónia fogalma", 195.

korának nyelvi játékain."[54] Játékosságuk miatt a kierkegaard-i (vagy szókratészi) iróniaelmélet felől is megközelíthetők a lábjegyzetelt versek. E szerint az irónia lényegét tekintve egyszerre fájdalmas és komikus, mert egyidejűleg van benne jelen a világban való létünk ártatlanságának vagy autentikusságának megkérdőjelezése és a „végtelenül könnyű játék, amely nem rémül meg ettől".[55]

A lábjegyzet térbelisége ugyanakkor a vers, illetve a versolvasás időbeliségével kapcsolatos kérdéseket is felvet. Mivel semmilyen arra vonatkozó szabály nincs, ami megszabná, hogy a befogadó mikor – a szöveg csillaggal jelölt helyén vagy a vers elolvasása után – olvassa el a lábjegyzetet, a paratextus ily módon a jelentéshalasztódás, illetve az azzal való esetleges játék eszközévé is válhat. Mivel ezt a kérdést az újraolvasás aktusában többféleképpen is eldöntheti az olvasó, de hangzó szövegként, egy előadás alkalmával eleve döntenie kell róla, felvetődik annak a lehetősége, hogy a lábjegyzetelt vers eleve inkább írott műfaj, hiszen a szóbeli realizációban, a hangzó „utána mondás"[56] egyszeriségében nem kerülhet felszínre a lábjegyzet temporalitásában rejlő játéklehetőség.

Ugyancsak a vers időbeliségéhez van köze, hogy a lábjegyzet nem ritkán az aposztrofikus máshoz fordulás vagy kiszólás helyévé/alkalmává válik, és az is előfordul, hogy egy narratív vers lábjegyzet-metalepszise fordítja (átmenetileg) át a líra „örök jelenébe" a költeményt, mint Petri *Hogy elérjek a napsütötte sávig* című versében. De válhat a lábjegyzet lírai dialógushelyzet megalapozójává is, elég, ha Orbán Ottónak a kortárs irodalomtudománnyal folytatott, lábjegyzetbe (is) levitt polemizálására gondolunk.

Tandori Dezső lábjegyzetelt verseiben arra is láttunk példát, hogy az üres szöveghelyhez fűzött lábjegyzet hogyan válhat a költői hagyomány megszüntetve megőrzésének, illetve az olvasói aktivitás kiváltásának eszközévé. A lábjegyzet szereplehetőségei közül ki kell még emelnünk azokat a példákat,[57] ahol a lábjegyzet-indexek egy figurális versszerveződés alapjaivá válhatnak. Tandori Dezső *Egy Kosztolányi-vers* című művében a *-jelek már nem pusztán a jelölő jelölői, de valamilyen képszerűség részei is, grafikus megjelenésük motivált (nem önkényes, mint a nyelvi jeleké), jóllehet hangalakjuk nincs, „megszólaltatni" nem lehet őket. Arra csak a lábjegyzet képes.

---

[54] Richard Rorty, *Esetlegesség, irónia és szolidaritás* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996), 115.

[55] Søren Kierkegaard, „Szókratész iróniája", in Søren Kierkegaard, *Egy még élő ember írásaiból. Az irónia fogalmáról*, ford. Soós Anita és Miszoglád Gábor (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004), 271.

[56] Vö. Kulcsár Szabó Ernő, „Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez", in Kulcsár Szabó Ernő, *A megértés alakzatai* (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998), 36–39.

[57] Az *Egy Kosztolányi-vers*en kívül ide sorolható még az *Egy városnézés szellemképe* című Tandori-vers is.

Nagy Hilda[1]

MEDIKALIZÁLT NÉZŐPONT CSÁTH GÉZA NOVELLÁJÁBAN
– Nevetés, hatalom és erotika (*Johanna*) –

A tanulmányban Csáth Géza *Johanna* című novellájának értelmezése során a *medical narratives*[2] módszertanát ötvözöm narrációpoétikai szempontokkal (főként az orvostudomány módszertani logikájának átültetésével az irodalomtudomány értelmezői készletébe), rámutatván a szöveg interdiszciplináris jellegére. Elsődlegesen nem a kínálkozó pszichoanalitikus olvasásmódot kívánom erősíteni, jóllehet indokolt esetekben nem zárom ki a reflektálás lehetőségét a kapcsolódási pontokra. Az elemzendő novella kontextusát mozgósítva reflektálok a mű kötetkompozícióban elfoglalt helyére, s némely ponton kitérek arra, hogy milyen hasonlóságot vagy különbséget mutat más Csáth-szövegekkel, illetve milyen jelentősége lehet a szöveg keletkezési időpontjának; tehát olykor a szöveg mint önálló egység határát átlépem, de a szövegcentrikus értelmezés keretein belül maradok. Gyakori ellenpontként vagy éppen nyomatékosító bizonyítékként a hisztériakutatás vagy egyéb, az orvosi diskurzushoz kapcsolható példa fog szolgálni, ezzel is bővítve az értelmezés lehetséges állomásait. Utóbbi irány azt a célt szolgálja, hogy felmutassa, milyen lehetőségek rejlenek a korabeli diskurzusokban, az orvosi közegben, sok esetben kitágítva azt a lehetőséget, hogy a novellák szerzője milyen más társadalmi státuszt tölt be. (Orvosként újságíró, író, kritikus, és különösen érdekes, amikor dr. Csáthként említik zenekritikusi státusza mellett. A diszciplína általi meghatározottság lényegesebb, mint a későbbi szakosodás vagy esettanulmányok jegyzéke.) A fókuszt a szereplők közti viszonyrendszerekre, a karakterek megformálására, a szituációk ábrázolására, illetve az elbeszéléstechnikára helyezem. Az elbeszélés mikrostruktúrájából lehetőség nyílik a makrostruktúra megrajzolására is, amely révén nemcsak arra lesz alkalom, hogy a korban aktuális, népszerű gondolkodás feltárulkozhasson, hanem ezáltal a szerző saját világszemlélete, korkritikája is megmutatkozhat.

A medikalizált perspektíva alkalmazásának több lehetséges formája létezik.[3] Jelen kísérlet keretein belül elsődlegesen az kerül interpretációm fókuszába, hogyan lehet az orvosi gyakorlatban érzékelhető hatalmi diskurzust, a bináris oppozíció-

---

[1] A szerző az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza.

[2] Értelmezői pozíciómat főként Kathryn Montgomery és Rita Charon munkái alapján alakítottam ki, különös tekintettel: Kathryn Montgomery, „Literature, Literary Studies, and Medical Ethics: The Interdisciplinary Question", *The Hastings Center Report* 31, 3. sz. (2001): 36–43, illetve Rita Charon, „The Novelization of the Body, or, How Medicine and Stories Need One Another", *Narrative* 19, 1. sz. (2011): 33–50.

[3] Kőváry Zoltán Csáth-értelmezései jóllehet a pszichoanalízishez szorosan kapcsolódnak, de a pszichobiografikus megközelítés egyértelműen új irányt emel be az életmű és az életrajz megközelítéséhez.

ként működtetett orvos–beteg kapcsolatot, illetve az ehhez társuló beszédmódokat, működési struktúrákat az irodalomban, jelen esetben Csáth novellájában tetten érni, illetve melyek azok a hívószavak, kapcsolódási pontok, amelyek ezt a fajta olvasási módot támogatják. Jóllehet azok a szituációk, amelyekben orvosok, páciensek jelennek meg szereplőként, vagy a betegség központi téma, szintén érdekes vizsgálódási területként kínálkoznak, de jelen novellában ezek a szempontok nem relevánsak. A csatolt orvostudományi példák többnyire a szöveg születésének időszakából valók, de fenntartom azt a lehetőséget, hogy releváns pontokon kortárs kutatási eredményekkel egészítsem ki a megállapításokat. Ez a kutatás szempontrendszerének aktualitását segíti, továbbá a vizsgálat így nagyobb időbeli távlatból képes rámutatni az értelmezések változására, bizonyos esetekben pedig éppen maga a változatlanság lehet jelzésértékű. Továbbá láthatóvá válik, hogy a *medical narratives* sok ponton érintkezik a *gender studies* irányzataival, metszéspontjukba a hisztériakutatás állítható.[4] Ennek értelmében a fentebb említett hálózatos bemutatás nem szűkül a novella kereteire, hanem a látszólag eltérő megközelítésmódok között is képes kapcsolatot kiépíteni. A tanulmány tematikai csomópontjai a nevetés, hatalom és az erotika. Ezekhez kapcsolódik a hangadás problémája, a társadalmi sémák aktiválása és oppozíciós használata, valamint az enigma, amelyek könnyen beilleszthetők a novella példáján keresztül a medikális diskurzusba.

A nevetés tárgya és maszkja

Kosztolányi néhány korai novellájához (*Április bolondja, Tréfa*) hasonlóan a *Johanna* a nevetésre, humorra való utalást is címmé emelhette volna, hiszen ezt a reakciót, ennek okát, célját, fokozatait és következményeit mutatja be a szöveg. Már elöljáróban fontos a novella kétféle nevetését megkülönböztetni egymástól: a férfiakét és Johannáét. Elek és a névtelen medikus elbeszélő, Johanna albérlői, akik ismeretségük kezdetétől következetesen kinevetik a nőt. Erre látszólag több okuk is van, elbeszélőként a hölgy külső megjelenését, testfelépítését emelik ki, majd dilettáns zongorajátékát, később már jelen sem kell lennie a nőnek, hogy lényének felidézése, emlegetése nevetési ingert, sok esetben görcsöt váltson ki.[5] („Nagyszerűen mulattunk. Egy alkalommal hemperegtünk nevettünkben",[6] „Johannát ritkán láttuk, de

---

[4] Korábban már volt arra szakirodalmi példa, hogy a hisztériát a feminizmus előzményeként olvasták, ehhez lásd Cecily Devereux, „Hysteria, Feminism, and Gender Revisited: The Case of the Second Wave", *ESC: English Studies in Canada* 40, 1. sz. (2014): 19–45.

[5] Nem szabad eltekinteni attól a ténytől, hogy a görcsöt, amely a testhez, de sok esetben kiemelten az archoz kapcsolódik, a hisztéria tünetének tulajdonították. Érdemes felidézni ehhez a hisztéria vizuális ábrázolásait, főként a Charcot vezetése alatt álló Salpêtrière Klinikán készült fotósorozatokat, amelyeket Albert Londe készített.

[6] Csáth Géza, „Johanna", in Csáth Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Összegyűjtött novellák* (Budapest: Magvető Kiadó, 1994), 164.

egész nap velünk élt",[7] „Eleinte nem bántuk, azután hiányzott nekünk Johanna, nem volt mivel mulatni. Elek kárpótlásul esténként, amikor eloltottuk a lámpát, mesélt róla"[8]). Bár a nő mint jelenség számukra már önmagában is nevetséges, funkcionálisan kezelik, mint aki mulatási kedvüket elégíti ki tudtán kívül, hiányában is rejlik olyan erő, amely képes ugyanazt betölteni, mint jelenléte, például nevetése, zongorajátéka. Sok esetben nem közvetlen kiváltója a nevetésnek, hanem mindössze mesterségesen konstruált ok, amely maga után vonja az önfeledt mulatás lehetőségét az unatkozó fiatal férfiak számára.

Johannának a szövegben állandó jelzőjévé válik a nevetés, annak különböző módozatai, illetve a nevetségesség, ami a férfiak nevetésének apropója. Amint arra már Joachim Ritter is felhívta a figyelmet *A nevetésről* szóló tanulmányában, a nevetésnek mindig van tárgya, mindig *valamin* nevetünk.[9] Jóllehet a szerző kiemeli, hogy nem az jellemez valakit, hogy nevet, hanem sokkal inkább az, hogyan nevet,[10] a jellemábrázoláshoz az is szorosan hozzátartozik, hogy valaki pontosan min nevet, mi váltja ki belőle a nevetést és milyen szituációban. Ez a felvetés a novellában csak a férfiak nevetésére vonatkoztatható.[11] Johanna esetében inkább maszkként lép működésbe, mint felvett, erőltetett viselkedésforma vagy reakció. Amint azt már korábban is említettem, Johanna nevetéséhez az általa kiváltott nevetés, tulajdonképpeni nevetségessége is társul. Johanna nemcsak saját nevetésével lehetetleníti el a megismerhetőségét, hanem a szobaurak a nőt nevetségessé tevő gesztusa további lépést jelent ebbe az irányba, jóllehet egyértelműen ellentétes cél vezérli őket. A megismerés képtelenségére olyan gesztussal reagálnak, amely nem képez hidat, hanem tovább erősíti a Johanna és köztük fennálló falat. A nő ismeretlensége, kiismerhetetlensége az elbeszélés egyik meghatározó eleme, és ezt a szöveg már kezdettől következetesen összekapcsolja nevetségességével. Úgy tűnik, mintha a két ifjúnak csak arra lenne szüksége, hogy a már meglévő sablonjukat ráilleszthessék valakire. Ily módon nem a konkrét személyre kerül a hangsúly, hanem sokkal inkább arra, hogy van valaki, akire illik a leírásuk, ráadásul szerencsés esetben tudattalanul, önkéntelenül be is teljesíti feltételezéseiket.

Johanna nevetése tehát újabb két ágra bontható, amelyet maszkoknak nevezek a továbbiakban. Az egyik az elbeszélő által konstruált maszk, amelyet erőszakosan illesztenek az arcára, a másik pedig egy saját maga által létrehozott maszk

---

[7] Uo., 163.

[8] Uo., 168.

[9] Idézi Bacsó Béla, „Az ész nevetségességéről", in Bacsó Béla, *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2004), 13.

[10] Joachim Ritter, „A nevetésről", in Joachim Ritter, *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*, ford. Papp Zoltán, Mesteriskola (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2007), 32.

[11] Elemzésem során nem kívánok férfi, illetve női nevetést megkülönböztetni, mivel távol áll tőlem ez a kevésbé genderkorrekt differenciálás. Mivel az elbeszélés túlnyomó részében többes szám első személyű elbeszélővel van dolgunk, és a két férfi közül csak az egyik szereplő neve ismeretes, ezért használom ezt a megkülönböztetést.

vagy viselkedésminta, amely esetlenségét, zavarát próbálja leplezni. Az elbeszélő által konstruált maszk esetében a szöveg játékhelyzetet hoz létre, amelyet hárman játszanak.[12] A két férfi aktív, míg Johanna passzív szerepet tölt be. A maszk felhelyezése lényegében a prosopopeia alakzatához köthető.[13] A játék keretei között megfigyelhető a hangadás, hangkölcsönzés aktusa, de a megszólaló hang mindössze arra hivatott, hogy a hatalmi pozícióban levő játékosokat szólaltassa meg. Ily módon a távollevő, jelen nem lévő Johanna megszólalásai az elbeszélésben nagyon kis arányban kötődnek/kötődhetnek önmagához, hiszen csak azt mondhatja el, amit a rákényszerített séma megenged. E ponton például szolgálhat a novella azon része, amikor azt a látszatot kelti a medikus szobaúr elbeszélő, hogy Johanna megnyilatkozását ismerjük meg: „Panaszkodott, hogy milyen unalmas a vasárnap délután, és hogy nem tud mit csinálni, és hogy Bécsben egészen másképp telt az idő."[14] A hosszabb elbeszélés, mely a nő egész életére kitér, azt az illúziót kelti, hogy a nő hiteles története olvasható (válás, jövőbeli tervek, bécsi és pesti élet, barátnők), de a következő bekezdés egyértelműen felülírja ezt az elképzelést: „Mindezt igen hosszan, romantikus részletességgel fejtegette Johanna. Sóhajtozott, az ablakhoz állt, kibámult az utcára – ahol már égtek a lámpák –, azt hiszem, könnyezett is."[15] Jól érzékelhető, hogy az elbeszélő szubjektív ízlésének megfelelő szelekcióján megy keresztül a nő megnyilatkozása, és az olvasó csak azt és annyit tud meg az elmondottakból, amennyit a narrátor átenged a szűrőjén. Johanna konkrét megnyilatkozásai nem olvashatóak, mindössze egyetlen felkiáltó mondata („Ach Wien!"[16]). Az, hogy a kettejük dialógusából mi jelenik meg függő beszédként, nem egyértelmű, felmerül a gyanú arra vonatkozóan, hogy a korábban ráaggatott séma szükségszerű beteljesítése döntően befolyásolja a medikus összefoglalóját. A manipulálás láthatatlan gesztusa lép érvénybe, de egy-egy reflexív megnyilatkozás jelzi az elbeszélés felfokozott egyoldalúságát, hatalmi struktúráját. A narrátor jóllehet empatikus szerepben lép fel („Vigasztaltam Johannát, kérdezősködtem a penzió terveiről"[17]), mégis egyértelműen Elek korábban megfogalmazott csábító szerepkörét kéri számon rajta: „Megcsalt a férjed? Miért nem

[12] Az *Anyagyilkosság*ból már ismerősnek tűnhet a férfiak játéka a nővel, ahol a nő többnyire az elszenvedő, passzív felet képviseli, és csak az elkövetők, mondhatni a játék megalkotóinak oldala ismeretes. Megjegyzendő, hogy az *Anyagyilkosság* és a *Johanna* ugyanabban az 1911-es, *Délutáni álom* című kötetben jelent meg. Ugyanakkor, arra már Szajbély Mihály Csáth-monográfiájában is felhívta a figyelmet, hogy lehetséges az említett kötetet egyfajta fejlődésként is olvasni: az *Anyagyilkosság*ban a Witman fiúk még iskolások, míg a *Johanna* férfi szereplői már egyetemisták, maga az elbeszélő medikusnak tanul.

[13] Paul De Man, „Az önéletrajz mint arcrongálás", ford. Fogarasi György, *Pompeji*, 2–3. sz. (1997): 93–107.

[14] Csáth, *Johanna*, 165.

[15] Uo., 166.

[16] Uo., 165.

[17] Uo., 166.

udvaroltatsz magadnak a szobauraiddal, akár Elekkel, akár a két szomszéddal, magamról nem szólva, mert a nagy kezű nőket nem állhatom."[18] Ez az elvárás önmagában nem hatna különösen, ám néhány fordulattal korábban olvasható, hogy nem egyszerű megcsalástörténet Johanna esete, hanem egészségügyi problémái, vélhetően nemi betegség is származott belőle. Sokatmondó nemcsak az, hogy ezt a tényt az elbeszélő mintegy hétköznapi eseményként, egyszerű felsorolásban közli („Azután rátért a házasságának történetére. Jól sejtettük. Férje megcsalta, beteggé tette, operálták, elváltak"[19]), hanem közben is hangsúlyozza, hogy előzetes feltevéseik beigazolódtak, tehát a „csalódott nő" típusa relevanciát nyer, de az kevésbé érdekes, hogy miben, hogyan és milyen következményekkel járt mindez. A medikus–szobaúr birtokában van annak az erőnek, hogy Johannát kijátszhassa, és a Bécsbe vágyódó, unatkozó, kisebb tragédiát megélt századfordulós nők sztereotípiáját olvassa rá. Jóllehet nem kizárt, hogy az említett sémának alapul szolgáljon a nő státusza, élettörténete, viselkedése, viszont a hangsúlyok és az arányok nem egyértelműek. Mindezek fényében úgy vélem, hogy helyesebb a hangadás nyomán pszeudo-prosopopeiát említeni. Pszeudo abban az értelemben, hogy csak azt tudja auditív módon kifejezni a nő, amit a hangot kölcsönzők mintegy íratlan szerződésben megfogalmaztak számára.

Csáth novellája nemcsak önálló nevetésreprezentációként értelmezhető, hanem számos ponton kapcsolódik a korabeli teóriákhoz.[20] A *Johanna* először 1910-ben jelent meg. Talán nem tekinthető véletlen egybeesésnek, hogy ugyanabban az évben, a *Nyugat* 14. számában Babits Mihály nagyszabásúnak mondható esszésorozatot közölt Henri Bergson filozófiájáról, amelynek ötödik részében *A nevetés*ről írt.[21] Bergson nevetésről szóló elmélete tíz év késéssel érkezett a magyar kulturális életbe,[22] és ugyanabban az évben Csáth tollából is a bergsoni értelemben vett kinevetésről, kárörömről olvashatunk. Továbbá hasonló tematikában, 1905-ben publikálta Sigmund Freud *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*[23] című tanulmányát. Emellett érdemes megemlíteni Kosztolányi szövegközvetítő szerepét, illetve a kor általános érdeklődését a bécsi pszichoanalízis iránt. Továbbá Csáth esetében az általánoson túl intenzívebb kapcsolat említhető a pszichoanalízis korai eredményeivel. Jóllehet a Ferenczi Sándor köré szerveződő magyar pszichoanalitikusok közé nem

[18] Uo.

[19] Uo., 165.

[20] A *Johanna* tematikájával rokonítható, illetve hasonlóan a hatalom problémakörét járja körül egy évtizeddel később Füst Milán *Nevetők* című kisregénye.

[21] Babits Mihály, „Bergson filozófiája", *Nyugat* 3, 14. sz. (1910).

[22] Henri Bergson *A nevetés* című tanulmánya 1910-ben jelent meg franciául *Le Rire* cím alatt, amelyre utal Babits is a tanulmánya alapjául szolgáló könyvcímek listájában.

[23] Sigmund Freud, „A vicc és viszonya a tudattalanhoz", ford. Bart István, in Sigmund Freud, *Esszék* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 23–252.

sorolható, mégis tanulmányai, naplói,[24] levelezése Rajz Sándorral[25] korai érdeklődő és értő olvasatát illusztrálják.

Mint arra Bacsó Béla rámutat, a nevetés Helmuth Plessner szerint „teret nyit, s önnön határaival szembesíti a teret foglaló és azt látszólag birtokló lényt, az embert. A nevetés felfedezteti az emberrel azt a határt, amit a másokkal való együtt-lét képez."[26] A *Johanná*ban pontosan a határok megképződésének, a tér kijelölte korlátok nehézségének vizsgálatára nyílik lehetőség, valamint a mindennapos akadályok áthidalására, interpretálására szolgáltat példát. A két albérlő szituációja is hasonló, folyamatosan határba, korlátba ütköznek (látszólagos szabadságuk, felsőbbrendűségük ellenére), ami elválasztja őket nevetésük tárgyától. A novella ezt a fal metaforájával jelöli, amelynek túloldalán található a nő. Egyértelműen a szobaurak állíthatók nyitó pozícióba: „Régi Strauss-valcereket, ismeretlen szalondarabokat szedett elő, amelyekben banális futamok és tragikomikus tremolók szerepeltek. Ilyenkor *kinyitottuk az ajtónkat, és az előszobán át jól hallhattuk* a játékát."[27] Jóllehet, játékukhoz nem feltétlenül szükséges a Másik jelenléte, mégis többször olvasható a novellában, hogy hiányzik nekik Johanna, amíg Bécsben jár, és feleleventik alakját, sok esetben imitálják beszédét, mozgását. A zongorajáték hallgatásával a céljuk nem zenekedvelő igényeik kielégítése, hiszen megítélésük szerint Johanna szörnyen játszik, sokkal inkább a hanghoz való kapcsolódás. A szobaurak saját maguk számára mesterségesen generálnak okot a nevetésre, mulatásra, kéjes élvezetre. Ennek érdekében többnyire fikcionalizálják, kiegészítik meglévő alapanyagukat (a nőt), és a folyamatosan ebbe a kreált szituációba hajszolják magukat. Ennek a játéknak a felfokozása azt is eredményezi a szórakozás, kiteljesedés mellett, hogy sok esetben már nem tudják megkülönböztetni, hogy mi az, ami valós, és mi az, ami kitalált. Ezt támasztja alá Johanna állítólagos levelezése, amely a novella e szakaszában még Elek megalapozatlan feltételezése: „Mit csinálhat ez a nő? Leveleket ír naphosszat a vackában?"[28] Pár sorral később pedig az ismeretlen vendéget a nagy levelezés gyümölcseként értelmezik. Még szemléletesebb példa pedig az a jelenet, amikor az elbeszélő elkülönül az addig használt „mi" szereptől, és megkérdőjelezi szobatársa állítását: „Elek soká fogadkozott, de becsületszavát nem merte adni."[29] Míg korábban nem található arra példa a szövegben, hogy a kettejük nevében történő közös vélemény ellen lenne bármilyen ellenvetése a medikusnak (jóllehet Elek tűnt fel több ponton az elemeket kiegészítő, továbbgondoló történetmesélő szerepében), ezen a ponton egyértelműen felszínre jut kettejük különválása.

---

[24] Z. Varga Zoltán, „Az írói véna – Csáth Géza naplójegyzeteiről", *Üzenet* 31 (2001): 145–159.

[25] Szajbély Mihály, „Jenseits Freud und Nietzsche", *Élet és Irodalom,* 2019. márc. 22.

[26] Bacsó, „Az ész…", 13.

[27] Csáth, *Johanna*, 164. [Kiemelés tőlem – N. H.]

[28] Csáth, *Johanna*, 170.

[29] Uo., 171.

Hatalom és erotika

A férfiak saját maguknak tulajdonított hatalmi pozíciója nemcsak a Johannához kapcsolódó viselkedésükben érhető tetten, hanem az Elek és Johanna szobalánya, Ida közötti viszonyban is. A fiú már beköltözésüktől fogva folyamatosan ostromolja a lányt, de az mindig elutasítja udvarlását. Ida megnyilatkozását, amelyről kiderül az olvasó számára, hogy újabb kikosarazást jelent, Elek úgy értelmezi, mint látens beleegyezést. Ilyen feltételek között azonban nem kíván részt venni az aktusban: „Ekkor már csak azt akarta, a saját megnyugtatására, hogy én kijelentsem, hogy nem, nem, én nem fogom rögtön otthagyni. Ezt várta, de hiába, mert én olyan *mély szánalmat éreztem* iránta – […] –, hogy elmúlt minden étvágyam."[30] Felsőbbrendűség-érzetük nem csak ebben az egyszeri szituációban mutatkozik meg. Elek étvágytalansága a novellában nem tart ki a végéig, később természetesen újra szóba kerül, maga is meglepődött azon az alkalmon, amikor sikerrel járt, és Ida végre beadta a derekát.[31] A két férfi szereplő a nők valamennyi kapcsolatteremtési kísérletét hierarchikus rendszerbe helyezi: „Ida kisírt szemekkel és tanácstalan ábrázattal jött be hozzánk, mintegy koldulva a társaságunkért, illetőleg Elek pár udvarias szaváért."[32] Joachim Ritter gondolatmenetére érdemes hivatkozni a férfiak nevetésének leírásakor a novellában: „Okának hatására mintegy robbanásszerűen, az embert magával ragadva tör ki (rázkódunk a nevetéstől), képtelenek vagyunk visszatartani a nevetést stb.), egy pillanat alatt felduzzadó mozgásként megy végbe, amelyben kisülés gyanánt cseng ki a nevetséges előidézte inger, s amely aztán lassan lecsengve, helyesebben lökésszerűen apadva torkollik vissza a nevetés által megszakított hangulati állapotba."[33] Jóllehet a filozófus nem tér ki a nevetés erotikus vonatkozásaira, de az általa használt kifejezések a magyar fordításban is megengedik ezt az allúziót. Az elbeszélésben szereplő két fiatal férfi is szexuális gondolatainak nyit teret azáltal, ahogy felépítik játékukat. Johanna magatartását, minden gesztusát kacérkodásként interpretálják. Először távoli hangja kapcsán olvasható ez az utalás Elek megfogalmazásában: „Hangjával és szemérmetlen vihogásával a másik szobából fölkorbácsolja a fiatal szobaurak fantáziáját. Hadd szenvedjenek. Hadd sóvárogjanak utána!"[34] A következő momentum, amikor a nő viselkedése ugyanebben a vonatkozásban kerül előtérbe, kötelező rövid látogatása után hangzik el Elek szájából: „Mosolygott, kacagott, hódított, affektált, fölizgatta a férfiakat, azután megfordult,

[30] Uo., 168. Kiemelés tőlem – N. H.

[31] „Idát annyira elkeserítette a tény, hogy föladta eddigi ellenállását, és egy napfényes délelőtt meghódolt Eleknek. […] [Johanna] Hosszas távolmaradása azonban meggyöngítette a bajtársnő ellenállását, egész erkölcsi pozícióját, és ily módon sikerült váratlanul a mai roham." Uo., 172.

[32] Csáth, *Johanna*, 169. Kiemelés tőlem – N. H.

[33] Uo., 32.

[34] Uo., 163.

és a komornája társaságában elhagyta a szobát. Csak édes arcának emléke és bájos hangjának csengése maradt utána."[35]

Az erotikához kapcsolódó diskurzusok többnyire kötődnek egyfajta hatalmi rendszer leírásához, annak mintáját követik.[36] A Johanna kontextusához érdemes hozzáolvasni a *hysterical narrative*[37] megfigyeléseit, hiszen a Csáth-szövegben nemcsak a századfordulós bécsi tisztek után vágyakozó nőtípus kerül hangsúlyos szerepbe, hanem az unalom, a kielégítetlenség, a vágy betegsége. Természetesen ezeknek a tüneteket az autoriter férfi narrátor detektálja. A bemutatott szituációval a szerző ugyanakkor az említett diskurzus örökös kérdését teszi fel: ki vagy mi tesz valakit hisztérikussá, beteggé? A szenvedő maga, vagy a külső tekintet, a környezete diagnózisa?

Amint azt már az eddigiekben több ponton hangsúlyoztam, Johanna alakja a szereplők interpretációin keresztül képződik meg, a nő közönségessége vagy csúnyasága, ami kezdetben nevetségessé teszi, a szöveg előrehaladtával majdnem teljesen háttérbe szorul. Fontos, hogy több helyen utalást tesz arra a medikus–elbeszélő, hogy nagyon ritkán látták, akkor is rövid ideig. Az általuk konstruált kép akkor válik el a legszemléletesebben az olvasó által érzékelt szereplőtől, amikor létrejön köztük a találkozás. Ilyenkor ismét a kezdeti, sablonos megállapítások (szánalmas, nevetséges) térnek vissza, hiányában pedig, beszélgetéseikben létrejövő beszédükben felerősödik a *femme fatale* konstrukciója. Éppen ezért beszédes a novella kezdő és záró bekezdése, amelyben Johanna nevetségességének forrása, tulajdon fizikai lénye kerül a szórakozás középpontjába. Jóllehet, a humoros hangvétel elfedi az események súlyát, viszont nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy a két férfi az öngyilkosságot elkövetett nő halálos ágya fölött is fuldokol a nevetési ingertől. Ugyanakkor ez a jelenet kettős interpretációt enged érvényesülni. Elborzasztó lehet maga a tény, hogy noha a szobaurak előzetes feltételezései beteljesülni látszanak, mégis képtelenek kilépni játékukból, és a realitástól némileg elszakadt világtapasztalatuk kerül a felszínre. Mégsem kelt groteszk hatást a befogadóban, hiszen számunkra Johanna lénye éppúgy kiüresedett, mint a szobaurak számára. Egy üres test, amit olyan értékekkel, tulajdonságokkal töltöttek fel, amelyek számukra erotikus hatásúak voltak. Johanna fokozatos kiüresedése és feltöltődése párhuzamosan történik, és e dualitást jelzi, hogy amikor a nő nem felel meg elvárásaiknak, agresszív verbális megnyilvánulásra ad okot: „Föl akar bosszantani, hogy még jobban imádd, mint eddig. Mit képzel egy kis penészes nő, ha véletlenül csinos a szeme! Hogy nagy a homloka és ráncos, hogy óriásiak a kezei, hogy hosszú a dereka, hogy kicsi a haja, ez mind semmi."[38]

---

[35] Uo., 164.

[36] Georges Bataille, *Az erotika*, ford. Dusnoki Katalin (Budapest: Nagyvilág Kiadó, 2009).

[37] Elaine Showalter, „On Hysterical Narrative", *Narrative* 1, 1. sz. (1993): 24–35.

[38] Csáth, *Johanna*, 169.

A hatalom és az erotika a novellában megképzett formája nemcsak a tradicionális férfi–nő oppozícióban érhető tetten, hanem a medikalizált nézőpont felől is relevánssá válik. Elsősorban a Foucault által használt klinikai tekintet fogalmát érdemes itt megemlíteni,[39] amely a novellához hasonlóan, a beteg test, a vágy tárgya megképzésében játszik szerepet. Foucault főként a megfigyelés analitikus aktusát hangsúlyozza, ugyanakkor a fizikai beavatkozás helyett a nyelvi megkonstruálást, hatalmi pozíciót. Ennek logikája mentén értelmezhető a két férfi magatartása: folyamatosan a nőről beszélnek, ez egyedüli témájuk, illetve Johanna lehetséges életét alkotják meg. Kiemelten fontos e ponton hangsúlyozni, hogy a szöveg egészében mindössze nyelvi cselekvésről beszélhetünk, konkrét lépésre egyetlen alkalommal kerülne sor, de az is akadályba ütközik. Ily módon a vágyott testi hatalmat, a nő birtokbavételét egyértelműen a nyelvi hatalom helyettesíti, kompenzálja. Ennek következtében a nő fizikai halála nem vonja maga után nyelvi felszámolását is, ugyanakkor a kész sémákkal rendelkező szobaurak számára Johanna könnyen pótolhatóvá válhat egy másik testre irányított vágyképzettel. Alternatívaként Johanna társalkodónője, Ida tűnik fel a novella több pontján, akit hasonmásként értelmeznek (hasonlóan nagy kezek). Továbbá az is árulkodó, hogy Ida mint protézis mindössze Johanna távollétében kerül előtérbe, amely arra enged következtetni, hogy a nők közti társadalmi hierarchia a vágy funkciójának betöltésétől sem mentes. Ida mindössze helyettesítheti ideiglenesen Johannát, de egyértelműen nem felcserélhető vele, korlátozottan ugyan lehet Elek fantáziájának tárgya, de közös ábránd semmiképpen sem.

Ki beszél?

Már a nevetés aktusának elemzése során világossá vált, hogy a férfiak esetében közös megnyilvánulásról, ítéletről, felsőbbrendűségük közös demonstrálásáról lehet beszélni, mivel ők helyezkednek el abban a kitüntetett pozícióban, hogy kinevethetik a nőt, míg Johannának ez nem áll rendelkezésére. A többes szám első személyű elbeszélés azonban több helyen egyes számba vált át, akár egyazon bekezdésen belül, majd visszatér többes számba, amely egy elsődleges elbeszélő jelenlétére enged következtetni, vagy legalábbis egy olyan narrátorra, aki tudásban fölötte áll a többi szereplőnek, de szereplői kört is betölt (homo- és heterodiegetikus narrátor keveredése). Az első váltásra a Johannával való beszélgetéskor kerül sor: „Szóval Idától nem tudtunk meg semmit. Meg kellett várni, míg Johanna nyilatkozik, várni kellett egy novemberi esős vasárnap délutánig. Egyedül voltam."[40] Az elbeszélő akkor nyilatkozik meg egyes számban, amikor Elek nincs jelen, vagy kétely fogalmazódik meg benne lakótársa állításaival szemben. Ez akkor csúcsosodik ki, amikor a fikció és valóság határmezsgyéjén folytatott játék odáig megy, hogy már a játszótársban

[39] Michel Foucault, *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*, ford. Romhányi Török Gábor (Budapest: Corvina Kiadó, 2000), különösen a *Látni, tudni* című fejezet, 219–237.
[40] Csáth, *Johanna*, 165.

is megkérdőjeleződik a másik szavahihetősége. Míg a passzív félre, azaz Johannára könnyű rákényszeríteni fantáziájuk sorozatát, hiszen nem szólhat vagy tehet ellene semmit, mivel nem is tud róla, némely esetben tudattalanul teljesíti be feltételezésüket (amelyet buzdításként, folytatásként értelmeznek az albérlők), addig a férfiak egymás között nehezebben győzhetik meg egymást. „Nem hittem. A hintó elrobogott. Elek soká fogadkozott, de becsületszavát nem merte adni."[41] Azzal, hogy partnere nem adta becsületszavát, az elbeszélő lényegében a többes számú megnyilatkozás kétes szavahihetőségét ismeri be. Úgy tűnik, hogy a játék azonban nem engedi meg, hogy résztvevői ne vegyék komolyan azt, amit csinálnak. Pár bekezdéssel később olvasható a következő néhány mondat: „Engem nem csapsz be, Johanna – mondta. […] Eleknek azonban a legnagyobb fáradozás mellett se sikerült a főhadnagyot – még csak nyomokban sem kimutatni."[42] Ez utóbbi megjegyzés az elbeszélő részéről jelzi, hogy már korábban felmerült kételyei továbbra sem szűnnek meg, és mintegy kívülről szemléli, hogyan lovalja bele magát feltételezésébe annak kilátástalansága ellenére a másik férfi. A harmónia és egyben a többes számú megszólalás akkor tér ismét vissza, amikor az elbeszélő maga is szemtanúja lesz Johanna titkos eltávozásának. Ez ugyan önmagában nem ad okot semmilyen konkrét következtetés levonására, a beszélő számára pontosan elég ahhoz, hogy visszacsatlakozzon a játékba. Ezután már nem észlelhető több törés vagy váltás az elbeszélői szólamban, végig megmarad a többes szám.

A férfiak és Johanna nevetése kapcsán korábban már felhívtam a figyelmet a hatalmi szerkezet érvényesülésére. Az elbeszélői szólam vizsgálata során azonban fontosnak tartom, hogy egy újabb kitérőt tegyek, és rávilágítsak egy másik aspektusra. Jóllehet a T/1 típusú megszólalás az uralkodó a narrációban, az, aki valaki helyett, azaz többek nevében beszél, a hatalom kevésbé explicit oldalát képviseli, viszont egyértelműen nagyobb döntéslehetőséggel rendelkezik. Épp úgy, ahogy Johannáról is csak annyi és az tudható, amennyit fontosnak tartanak elmondani, a férfiak életéből is csak az válik megismerhetővé, amit jóváhagy, kiválaszt az elbeszélő. Ugyanakkor, mint arra már a törések nyomán rámutattam, a narrátor Elek megszólalásait, cselekedeteit is kommentálja, míg ennek fordítottjára nem találunk példát: „Kinevettem Eleket, mert szép és lelkes fiú lévén, nagy sikereket szalasztott el e minőségi jellegű kisigényűsége révén."[43] Egy későbbi szöveghelyen pedig: „[…] de Elek nem hallgatta. […] Egészen izgatott volt."[44] A többes számú megszólalás tehát minden esetben egyes számot takar, a törések éppen azt mutatják, hogy a két férfi között jóval nagyobb a szemléletbeli különbség, minthogy hiteles közös metszetük lehetne. A novellában működik a szelekció, amely korlátozza a szereplők megismerését, és nemcsak a női szereplőkre, Johannára vagy Idára lehet gondolni, vagy a

[41] Csáth, *Johanna*, 171.
[42] Uo.
[43] Uo., 165.
[44] Uo., 171.

másik szobaúrra, Elekre, hanem magára a medikus–narrátorra is. Olyan öncenzúra lép érvénybe, amely ugyan rokonítható a tanú szerepkörével, de meglátásom szerint közelebb áll a Csáth által gyakran alkalmazott keretelbeszélés technikájához. A distancia létesítése, érvényesítése ebben a kontextusban nem a kívülállóságot nyomatékosítja, hanem sokkal inkább a fentről lefele irányuló ítélkezést, a megfigyelés analitikus aktusát. Ebből a pozícióból megmagyarázható, hogy miért nem jelenik meg párbeszéd a két férfi között, miért csak Elek szólama olvasható szabad függő beszédben, vagy a Johannával történő dialógus miért jelenik meg két monologikus szólamként. Az elbeszélés többes és első számú váltakozása plusz fordulatot eredményez, hiszen leplezve marad a szubjektív perspektíva, és a kevés kizökkenés csak többszöri olvasat nyomán mutatkozik meg.

Medikalizált környezet

Szajbély Mihály már a *Délutáni álom* című kötet elemzése kapcsán kiemelte az orvosok jelenlétét a kötetben, illetve azt, hogy a *Johanná*ban medikus az elbeszélő, az *Ópium* című novella pedig egy idegorvos levelesládájából kerül elő,[45] sőt, *Az elmeorvos novellái* című bevezetés előzi meg a rövid szöveget a szerző monográfiájában.[46] Jóllehet a *Johanná*ban látszólag nem szükséges különös jelentőséget tulajdonítanunk annak, hogy a többes szám első személyű elbeszélő, aki, mint fentebb láthattuk, néha egyes szám első személyben nyilatkozik meg, medikus. Erre csak akkor derül fény, amikor a főbérlőjük betegsége miatt orvost hívnak a házhoz. Elek, a másik albérlő, a nő sajátos provokációjaként interpretálja ezt a gesztust: „[…] kacérságnak minősítette, hogy nem tőlem – a házban lakó medikustól – kér tanácsot, hanem más orvost hozat. […] Föl akar bosszantani, hogy még jobban imádd, mint eddig."[47] A férfiak erotikus játéka kapcsán itt megjegyezhetjük, hogy a pszichoanalitikus gyakorlattól és diskurzusoktól nem idegen, hogy a női páciens elcsábítja férfi terapeutáját. Erre több híres példa is említhető, ilyen Josef Breuer és Anna O., illetve C. G. Jung és Sabina Spielrein esete. Ugyanakkor Csáth híressé vált orvosi tanulmánya, az 1912-ben publikált *Az elmebetegségek pszichikus mechanizmusa*, amelyet ma legtöbben *Egy elmebeteg nő naplója*[48] címen ismernek, szintén vonzalmat mutat be G. kisasszony és orvosa között, amelyet egyértelműen egyoldalúnak állít be.

---

[45] Szajbély Mihály, *Csáth Géza* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989), 191.

[46] Uo., 190

[47] Csáth, *Johanna*, 169.

[48] Véleményem szerint a manapság ismert cím a Szajbély Mihály szerkesztette *Egy elmebeteg nő naplója. Csáth Géza ismeretlen orvosi tanulmánya* című kötet óta vált ismeretessé, és rögződött ekképp. Egy újabb kiadásban pedig ezen kívül más orvosi tárgyú írásokat is közölnek (*Egy elmebeteg nő naplója. Összegyűjtött orvosi tanulmányok*). Hozzátenném, hogy Csáth e szaktanulmányát dr. Brenner József név alatt közölte, tehát célközönsége nem a szépirodalmi olvasóréteg volt, visszhangot sem ebben a közegben kapott, hanem az orvosoktól, Ferenczi Sándor a *Gyógyászat* hasábjain méltatta.

A novella értelmezése során nem lehet eltekinteni attól a gyakorlattól, hogy Csáth a *Johann*át tartalmazó kötetben egy kivételével minden darabhoz ajánlást írt. A kötet kompozícióját tekintve ez mindenképpen újításnak számít Csáthnál, hiszen sem *A varázsló kertjé*nek (1908) egyetlen darabját, sem *Az albíróék és egyéb elbeszélések* (1909) című füzet szövegeit nem ajánlotta senkinek. Több novellánál viszonylag egyértelmű indok szolgál arra, hogy miért éppen az illető neve szerepel a cím alatt: Sassy Attila *Ópium-álmok* című sorozata ugyanúgy, mint a dajkájához vagy az édesanyjához szóló is érthető. Csáth Gézát és dr. Rajz Sándort nemcsak közös végzettségük köti össze, hanem az is tudható, hogy szoros barátságban álltak egymással. Levelezésük nagy része fennmaradt, jelenleg a Petőfi Irodalmi Múzeum kézirattárában található.[49]

A dr. Rajz Sándornak szóló ajánlás mögött nem a szerző és az orvos fiatalkori életének referenciáját szeretném hangsúlyozni, hanem azt a feltételezést, hogy a *Johanna* című novellát kazuisztikaként is érdemes olvasni. Az első szöveghely, ahol az elbeszélő többes szám első személyből egyes számba vált át a novellában, az a momentum, amikor Johanna felkeresi őt: „Szóval Idától nem *tudtunk* meg semmit. […] *Egyedül voltam*, s esteledett már. […] Kopogás, és Johanna lebbent be."[50] Beszélgetésük alaphelyzete a pszichoanalízisből ismeretes beszédkúrára, beszédterápiára emlékeztet. Csak az elbeszélő szűrőjén keresztül halljuk a nő vallomásait, önálló megszólalása egyenes idézetként nem hangzik el, mindössze szabad függő beszédben vagy parafrázisként. A beszélő hosszan reflektál a nő megnyilatkozásaira, ítélkezik a nő felett, véleményét azonban nem mondja ki hangosan: „Ezeket gondoltam, de nem ezeket mondtam."[51] A novellának ez a része még inkább felerősíti az esetleírások strukturális felépítésével való hasonlóságát. Elég felidézni ehhez Freud írásai közül Katharina[52] vagy Dora[53] esetét, illetve a magyar kontextusból ki-

---

[49] Wernitzer Julianna *„Kedves Sándorkám!" Rajz Sándor levelezése Csáth Gézával és Brenner Dezsővel a Petőfi Irodalmi Múzeum kézirattárának anyagai alapján* című tanulmánya jól mutatja, hogy mennyire szoros volt a viszony köztük akkor is, amikor Csáth már nem Budapesten, hanem vidéken vagy a háborúban teljesített szolgálatot. Csáth testvére, Brenner Dezső és Kosztolányi Dezső mellett Rajz Sándor is nagy szerepet játszott abban a többszörös sikertelen próbálkozásban, hogy Csáthot megmentsék, azaz leszoktassák a morfiumfüggőségéről. Wernitzer Julianna hivatkozik Schuszter Gyula Kosztolányi halálakor írt cikkére, amely a *Magyar Hírlap*ban jelent meg *Kosztolányi és az orvosok* címmel. A viszonylag ismert nekrológ számomra most azért fontos, mert rávilágít erre a belső viszonyhálóra, amelyben a szakmai és a személyes kapcsolat is fontos részt képez.

[50] Csáth, *Johanna*, 165. [kiemelések tőlem – N. H.]

[51] Uo., 166.

[52] Sigmund Freud, „Katharina", in *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, vál., utószó és jegyz. Salyámosy Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981), 395–408.

[53] Sigmund Freud, „Egy hisztéria-analízis töredéke (Dora)", in Sigmund Freud, *A Patkányember. Klinikai esettanulmányok I.*, ford. Alpár Zsuzsa, Lőrincz Zsuzsa és Paneth Gábor, Sigmund Freud Művei (Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 1989), 17–110.

emelni Laufenauer Károly híresebb esetét, Ilma történetét.[54] Ebből a perspektívából értelmet nyer az a nem megszokott szituáció, hogy Johanna bemegy beszélgetni az egyedül otthon levő medikussal, és házasságának történetének elbeszélése közben kitér arra is, hogy a férje okozta nemi betegsége miatt megoperálták. Ugyanakkor míg korábban az olvasható, hogy a nő rövid ideig van jelen a kötelező viziten, ezen a beszélgetésen egy óránál hosszabb ideig maradt a szobában. A férfi egyértelműen a hatalmi pozíció képviselője, ennek fényében ítélkezhet és analizálhat is egyszerre.

Érdekes ellenpéldaként szolgálhat *A varázsló kertjé*ben publikált *Fekete csönd*[55] című novella, ahol a fent említett szituációnak az ellentéte jelenik meg. A szövegben végig egyes szám első személyben nyilatkozik meg az elbeszélő, aki már első mondatával jelzi a szituációt, vallomását egy orvoshoz intézi, aki (akárcsak az olvasó) mindössze befogadója a történetnek, de közvetlen interakcióba nem kerül vele: „Leírom ide, doktor úr, hogy miről van szó."[56] Az elbeszélésben a brutalitás uralta leírások mellett a hang és csend bináris oppozíciója képezi meg a dinamikát. A hang forrásának megszüntetésétől azonban nem vezet egyenes út a csendhez. A fekete csönd paradoxon, hiszen éppen lényegiségének ellentéte válik fő jellegzetességévé. Korábban csak fenyegetésként értelmezte az elbeszélő, de a gyilkosság után megszemélyesíti: „Egyszer csak hallottam, amint a fekete csönd elkezd kacagni. Őrületesen, hangtalanul. […] A fekete csönd pedig – tisztán hallottam – kacagott. Azt szeretném, hogy ne halljam többé ezt a kacajt."[57] A novella zárómondata ismét az orvost szólítja meg, de annak semmilyen válasza, reakciója, tulajdonképpeni jelenléte nem mutatkozik a szövegben: „Egyáltalán, doktor úr, nem tudok rendesen aludni."[58] Az orvos megszólítása keretet hoz létre, ugyanakkor lehetőséget teremt az elbeszélésre. Csáth írástechnikájától nem idegen, hogy a tárcaszerkezetet távolító, elidegenítő gesztusként alkalmazza, és auditívként tüntesse fel az elmondott történetet. A *Fekete csönd* esetében azonban nem ez történik, a külső személy megszólítása és annak némasága még inkább a beszélőre irányítja a fókuszt. Továbbá azt is meg kell jegyezni, hogy a novellában triviálisnak ható megjegyzés, azaz hogy az elbeszélő nem tud aludni az idegen hangtól, Csáth többi írása fényében idegenül, paradoxonként hat.[59] Szereplői általában durva, patologikus, traumatizáló események után is nyugodtan alszanak, erre példaként szolgálhat a *Tor* című novella zárlata, amely a kötetben közvetlenül a *Fekete csönd* előtt helyezkedik el, és így még izgalmasabbá

[54] Vári Sándor, „A női hisztéria Budapesten az 1880-as években", *BUKSZ*, 2. sz. (1999): 174–183.

[55] Csáth Géza, „Fekete csönd", in Csáth Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Összegyűjtött novellák* (Budapest: Magvető Kiadó, 1994).

[56] Uo., 11.

[57] Uo., 14.

[58] Uo.

[59] Termékeny lehet összehasonlítani a *Fekete csönd*et Csehov *Aludni szeretnék!* (eredeti címén Спать хочеться) című novellájával, amelynek története nagyon hasonló a Csáth-műhöz: a végkimerülésig dolgoztatott cselédlány meggyilkolja gazdái gyerekét, mert már nem bírja elviselni a sírást, majd elalszik.

és feltűnőbbé válik a zárlatok szembenállása: „De igen rövid ideig tartott a sírás, mert Maris csakhamar könnyen, a fáradtak tiszta, nagy lélegzetével – elaludt."[60] A *Trepov a boncasztalon* is hasonlóan végződik: „De nem sokáig gondolkozott erről, mert rövidesen az egészséges emberek tiszta lélegzésével elaludt."[61] Az *Anyagyilkosság* Witman-fivérei anyjuk meggyilkolása után szintén mély álomba zuhannak, de a *Szeptember*ben megjelenő feleség, aki öreg, beteg férjét megcsalta, annak temetése után kezet most, és e gesztussal tehermentesítve magát, lefekszik aludni. Ugyanakkor, ha *A béká*t olvassuk, szembetűnő az az oppozíció, ami a *Fekete csönd* esetében is megjelenik. Mindkét szöveg elbeszélője egyaránt arra panaszkodik, hogy nem tud aludni, viszont mindkettőben jelen van olyan szereplő, aki alszik: *A béká*ban a feleség, aki nemsokára meghal, a *Fekete csönd*ben pedig Richard, akit vélhetően a narrátor gyilkolt meg.[62] Richard a tipikusan alvó csáthi figura, csakhogy a fókusz a korábban említett novellák szereplőivel ellentétben elsődlegesen nem rá tevődik.

A *Fekete csönd* rövid értelmezése nyomán jól látható tehát, hogy Csáth az általa használt sémákat többféleképpen aktiválja, prezentálja, vagy éppen egymás ellentétébe fordítja. A *Johanná*ban az orvosnak adja át a szót, míg a *Fekete csönd*ben a betegnek. A különbség azonban szembetűnő: míg a beteg vallomásából töredezettsége ellenére az olvasó képes megalkotni egy képet, addig az orvosról a *Johanná*ban semmi biztos nem állítható azon kívül, hogy egy szobában lakik egy másik férfival, és hogy folyamatosan egy nőn mulatnak. Megnyilatkozásai is többnyire többes számúak, így az egyéni gondolkodás csak sejthető, de biztosan fel nem tárható. Annak ellenére, hogy nem medikalizált környezetben, hanem az otthonában helyezi el a szerző a medikust, a távolságtartás, az intimitás elkerülése megmarad, mindössze a nevetés aktusának metaforikájában jelentkezik.

Tanulságok

Az első kötetből, *A varázsló kertjé*ből származó *Fekete csönd*, illetve egyéb szövegek viszonyítási alapul szolgáltak, amelyek nem vettek el a *Johanna* önálló értékéből, hanem árnyalták, esetleg újabb értelmezési lehetőségeket kínáltak fel hozzá, mivel nem előképet, hanem kapcsolódási pontokat kerestem. Igyekeztem elkerülni az általánosító értelmezéseket, hiszen minden tipológia felállítása kapcsán elmondható, hogy a besorolások elveszik az egyes írások önálló értékét, ezért tartózkodtam az általánosító megjegyzésektől, és csak az adott kontextusban, az adott szövegekre vonatkozón tartom érvényesnek megállapításaimat. Ugyanakkor ez nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy a medikalizált nézőpont ne lenne alkalmazható más

[60] Csáth Géza, „Tor", in Csáth, *Mesék, amelyek rosszul végződnek…*, 10.

[61] Csáth Géza, „Trepov a boncasztalon", in Csáth, *Mesék, amelyek rosszul végződnek…*, 388.

[62] Jelentős különbség, hogy a *Fekete csönd* legkorábbi szövegvariánsa, amely 1905-ben jelent meg a Bácskai hírlapban ifj. Brenner József név alatt, még nem operál a keretként szolgáló orvos megszólításával, továbbá az elbeszélő sem válik testvérgyilkossá, Richard öngyilkos lesz.

Csáth-szövegekre, nemcsak szépirodalmi, hanem publicisztikai írásaira. Nem állítanám azt, hogy a *Délutáni álom* című kötet zászlóvivőjeként a *Johanná*t kellene kiemelni, de meglátásom szerint több olyan fontos problémát megjelenít akár tematikusan, akár elbeszéléstechnikailag, amelyek Csáth korának megértéséhez hozzájárulhatnak, illetve kiindulópontként szolgálhat a modern komparatív vizsgálódásoknál. Ugyanakkor az általam felkínált interpretációs kerethez alapul szolgáló elméleti háttér (Bergson, Ritter, Plessner, Bataille, Deleuze) áttekintése során az vált világossá, hogy nemcsak a századfordulón, vagy korábban vált érdekessé a nevetés aktusának értelmezése, hanem napjainkig terjedően aktívan jelen van a különböző esztétikai, filozófiai diskurzusokban, néhol érintkezésben a pszichológiával vagy az orvostudománnyal.[63]

[63] Alfie Bown, *In the Event of Laughter. Psychoanalysis, Literature and Comedy*, Psychoanalitic Horizons (New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2019).

Juhász Tibor[1]

„HELYZETJELENTÉS”

– Nemzedékiség és térpoétika Bereményi Géza és Cseh Tamás *Frontátvonulás* című monodrámájában –

1. Közelítések a Frontátvonulás*hoz*

A „helyzetjelentés” Bereményi Gézától kölcsönzött kifejezés, amelyet a Bereményi–Cseh Tamás-szerzőpárossal Csengey Dénes által készített *Tíz év után* című, az *Alföld* folyóirat lapjain 1981-ban megjelent interjúból vettem.[2] Azért választottam főcímnek, mert jól összefoglalja dolgozatom célkitűzéseit: a nemzedék fogalmát (ön)értelmezői alakzatként használom, és térpoétikai elemzéssel vizsgálom, hogy a szerzőpáros hogyan reprezentálta a *Frontátvonulás*ban azt a nemzedéki identitást és tapasztalatot, amelyet személyes életük alakulására és alkotói együttműködésükre nézve is meghatározónak tekintettek. Az alcímbe emelt nemzedékiség-fogalom a Cseh Tamás-recepció központi állítására is utal, mely szerint a szerzőpáros munkássága egy jól körülhatárolható nemzedék, a „nagy generáció” egzisztenciális tapasztalategyüttesének reprezentációja. Bár ők az 1990-es évek utáni visszaemlékezéseikben (néhány más nyilatkozatuknak ellentmondva) elutasították ezt az értelmezést, de többek közt az imént említett interjúban adott válaszaikból is egyértelműen dalaik nemzedéki ihletettségére lehet következtetni. Azzal, hogy a szerzőpáros „helyzetjelentésként” aposztrofálta munkáit, olyan horizontot nyitott, ahonnan e képviseleti pozícióra vállalt szerepként, közös munkásságukra pedig a közhangulat indikátoraként tekinthetünk: „Hát 1968 után voltunk alig pár évvel, és ez az időszak nagyon direkt politikai érzeteket keltett az emberekben. Nem is hiszem, hogy enélkül lettek volna a dalok”;[3] „Általános tapogatózás folyt. És ez az 1968 utáni általános tapogatózás fog érdekes módon kirajzolódni a helyzetjelentéseink sorából, ha most visszatekintünk rájuk”.[4]

A dolgozat tehát a Cseh Tamás-jelenség és kiváltképp a *Frontátvonulás* egy olyan kanonizálódott olvasatával kíván párbeszédbe lépni, amely még ma is befolyást

---

[1] A szerző a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének magyar szakos hallgatója. Publikációja az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-2-I-DE-156 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

[2] Csengey Dénes, „Tíz év után: Csengey Dénes interjúja Cseh Tamással és Bereményi Gézával”, *Alföld*, 3. sz. (1981): 70–78.

[3] Uo., 71. (Cs. T.)

[4] Uo., 72. (B. G.)

gyakorol a témában megjelenő, egyébként meglehetősen kevés számú szövegre. Ugyan vannak példák kortárs értelmezői kísérletekre, de Csengey Dénes 1983-ban megjelent „*…és mi most itt vagyunk*" című munkája óta alig történt próbálkozás arra, hogy a Cseh Tamás-korpuszhoz újabb irodalom- és kultúratudományos elméletek, fogalmak segítségével közelítsenek. A szerzőpárost, töretlen népszerűségük ellenére, meglehetősen csekély tudományos érdeklődés övezi, ennek magyarázatára azonban terjedelmi okok miatt most nem vállalkozhatom, ugyanakkor fontosnak tartom megjegyezni, hogy a legtöbb mai értelmezés alátámasztja a közös életműre vonatkozó korábbi markánsabb állításokat, és ha el is jut újabb problémák felvetéséig, nem ajánl válaszokat. Keresztesi József például lényeglató megállapításoknak ad hangot *Anabaszisz* című kritikájában, amelyben Bereményi Géza egy Cseh Tamásnak írt dalszövegeit közreadó kötetét veszi górcső alá, ám a rendszerváltást követő társadalmi és az azóta eltelt évtizedek mediális változásaiból, valamint a szövegek nyelvi megalkotottságából levont következtetéseivel inkább a dalok dokumentumjellegét hangsúlyozza,[5] semmint hogy újabb szempontrendszert dolgozna ki (bár kritikájában több mozzanat is újszerű közelítésmód potenciálját mutatja). Üdítő kivétel Varga Bence írása, akinek szociológiai szempontú befogadásvizsgálatával szintén nem egy újrapozicionált elemzői nézőpont kidolgozása volt a célja, tanulmánya mégis izgalmas darabja a Cseh Tamás-jelenség kortárs recepciójának.[6] Több olyan munka is elérhető, amely fontos információkat ad közre a tárgykörről (csak a legfontosabbakat említve: Fodor Sándor interjúregénye, Bérczes László beszélgetőkönyve, Fonyó Gergely Cseh Tamás-filmje, valamint Mester Ildikó *Bereményi Géza életmű-interjú* című kötete), de ezek műfajuknál fogva nem kínálnak aktuálisabb megközelítéseket, inkább a szerzőpárosnak és ismerőseiknek nyújtanak lehetőséget a múlttal és a Cseh Tamás-jelenséggel való szubjektív számvetésre.

Ráadásul Csengey vállalkozása több szempontból is problémás, leginkább az általa mozgósított elméleti keretek meghatározásával kapcsolatban tehetőek kritikai észrevételek. A helyenként túlságosan is metaforikus, máskor irodalmi és szociológiai terminusokkal telített nyelvi regiszterek között az író érezhetően nehezen találja az egyensúlyt, és a kötet műfaji önmegnevezésének dacára („nemzedéki esszé") több hosszabb szakasz is a szaktanulmányok beszédmódját idézi, a hivatkozások csaknem teljes mellőzésével. A műfaj persze indokolhatja a hivatkozások hiányát, hiszen az „*…és mi most itt vagyunk*" alapvetően nem egy irodalom- vagy társadalomtudós elemzése. Csengey – a szerzőpároshoz hasonlóan a „nagy generáció" tagjaként – nem kizárólag a Cseh Tamás-jelenséggel, hanem egész nemzedékük sajátos

---

[5] Keresztesi József, „Anabaszisz. Bereményi Géza: 150 dalszöveg Cseh Tamás zenéjére", *Jelenkor*, 12. sz. (2009): 1369–1373.

[6] Varga Bence, „A levegő hátán fekve: Cseh Tamás és Bereményi Géza *Kádárkeringő* című művének befogadásvizsgálata versként és dalként", *Apokrif Online,* hozzáférés 2017. 09. 09, https://apokrifonline.com/2017/09/09/a-levego-hatan-fekve-cseh-tamas-es-beremenyi-geza-kadarkeringo-cimu-muvenek-befogadasvizsgalata-verskent-es-dalkent/.

társadalmi helyzetével vet számot. Így munkája sokkal inkább a „nagy generáció" egyik önértelmezési kísérletének tűnik, a dalszövegek és a koncertek, előadások elemzése pedig olyan nemzedéki önvizsgálatnak, ami együtt jár az adott generációval kapcsolatos szociológiai és politikai problémák újragondolásával. A könyv ma már természetesen nem tekinthető aktuálisnak, hiszen a *Frontátvonulás* előadása után, de még annak lemezen való megjelenése előtt látott napvilágot. Relevánsnak azonban igen, hiszen az addigi recepciótörténet összefoglalásaként is értelmezhető: a lemezek megjelenését követő kronológiába rendezi és nemzedéki narratívába foglalja azokat az olvasatokat, amelyeknek hatása a Cseh Tamás-jelenségről írt legfrissebb munkákban is észrevehető.

A szerző a generációs önismeret produktumaiként tárgyalja a korpuszt, ezért ismerteti hosszan a szerzők életútját: albérletek közötti hányódásuk tárgyalásával kívánja bizonyítani, hogy mindketten a „nagy generáció" tipikus képviselői, pontosabban ők már a történelemformáló cselekvés esélyét eljátszó nemzedék lelkiismeretének szószólói. A nemzedék társadalmi színtérre való kilépésének elmulasztását 1968 élményéhez köti, hiszen az események után nyilvánvalóvá vált, hogy társadalomformáló mozgalom helyett a hatvanas évek kulturális kezdeményezései – vagyis a beatmozgalom – csak értelmezői közösséggé és nem generációvá szervezték a korszak fiataljait.[7] A felismerés után egy részük beolvadt, mások disszidáltak, de sokan a szerzőpáros dalainak karaktereire is jellemző csellengő, albérletek között hányódó életformát választották, megragadva a kívülállás kizárólagosnak látszó lehetőségét.[8] A „nagy generáció"-ban élő nemzedéki identitás megszűnt, helyére a nemzedéki identitás hiányának tapasztalata került – így a szerzőpáros dalaiban az a generáció vélte felfedezni saját alakulástörténetének és attitűdjének jellegzetességeit, „amelynek alapvető társadalomélménye önmaga nemléte."[9]

Csengey úgy vélte, a *Frontátvonulás* a tetőpontja a szerzőpáros addigi pályájának, mert minden korábbi próbálkozásnál pontosabb látleletét adja a „nemzedéki és individuális önismeretnek".[10] Olvasata alapján a főszereplők (Vizi és Ecsédi) legfőképpen a „nagy generáció" társadalmi helyzetét reprezentálják, generációjuk egzisztenciális tapasztalategyüttesének szituatív elrendezését végzik el. Ugyanakkor nemcsak ők, hanem más nemzedékek is feltűnnek: a Keleti pályaudvar restijében tölti ideje nagy részét többek között a 87 éves címzetes vitézlő és Vizi apja, valamint itt él az önmagát a „világ mamikájának" nevező asszony, a vécésnéni és a jegypénz-

[7] Értelmezése azért is válhatott meghatározóvá, mert narratívájának sarokpontjai olyan történelmi és kulturális események (leginkább az 1956-os és az 1968-as események), amelyek ma már kitüntetett jelentőségűek a Kádár-rendszer emlékezetében.

[8] Ez a megállapítás nem tekinthető kollektívnek, inkább a nemzedéknek azokra a gyakran egymással semmilyen kapcsolatban sem levő csoportjaira érvényes, akiket a beatkorszak kulturális kezdeményezései szerveztek értelmezői közösségekké. Vö.: Fonyódi Péter, *Beatkorszak a pártállamban* (Budapest: XX. Század Intézet, 2003), 36–37.

[9] Csengey Dénes, *„...és mi most itt vagyunk"* (Budapest: Magvető Kiadó, 1983), 9.

[10] Uo., 171.

táros nő is. Egy olyan ország élettere tárul fel a műben, amelynek térbeli kereteit a szabadság hiánya szabja meg. Ebből is látszik, hogy a nemzedék (pontosabban annak társadalmi helyzete) és a tér vizsgálata közötti összefüggés elsősorban a szöveg térszerkezetében és a bennük végzett szereplői gyakorlatokban érhető tetten.

Szövegválasztásomat nemcsak Csengey gondolatmenete inspirálta, hanem az is, hogy a *Frontátvonulás* valóban értelmezhető egyfajta korszakhatárként az alkotópáros pályáján. Részben azért, mert ez az első olyan kezdeményezésük, amely lineáris cselekményvezetésű történetre épül. Az alkotói együttműködésük első korszakát lezáró, következő lemezt, a *Jóslat*ot ugyan még ketten jegyzik, de koncepciója már inkább későbbi dalműsoraikat idézi (a dalokat összekötő prózarészeket Bereményi utólag írta, így a lemez a *Frontátvonulás*tól eltérő alkotói megfontolásokon alapul). Másrészt az általam elemzett mű után született munkák a régebbiek folytatásának tekinthetők, hiszen az újabb dalok esetenként egészen konkrét párbeszédben állnak az életmű korábbi dalaival (jól látszik ez például a *Levél nővéremnek*, *Levél nővéremnek 2.* és *Az igazi levél nővéremnek* című lemezek viszonyán), olyan kiterjedt utalásrendszert hozva létre, amely az újra összeálló szerzőpáros koncertjeinek repertoárját is befolyásolta. Míg korábban Cseh Tamás monodrámaként (vagy esetenként Másik Jánossal dialógusban), egybefüggő narratív zenei produkcióként adta elő a főként Bereményi által írt szövegeket, az 1990-es években kezdődő újbóli együttműködésük után többnyire sok régi és kevesebb friss dalból komponált alkalmi összeállításokat, dalműsorokat hallhatott a közönség.

Ebből is látszik, hogy a Cseh Tamás-jelenség nagy része elsősorban nem irodalmi szövegként, hanem zenei és/vagy színházi produkcióként értelmeződött, azaz esztétikai hatását nagyban meghatározta Cseh Tamás egyéni énekstílusából, hangszerkezeléséből, gesztusaiból összeálló színészi teste.[11] Ezért könnyen úgy tűnhet, mintha a nyelvi, a zenei és színészi textúra összefüggéseiből kialakuló hatásmechanizmusban sokkal nagyobb szerep hárulna az előadói játékra, mint a szövegre, amelynek az előadás eseménye nélkül önálló művészeti alkotásként való értelmezhetősége így csak fenntartásokkal lehetséges. Mivel vizsgálatomhoz a *Frontátvonulás* kötetben is publikált szövegváltozatát[12] veszem alapul, nem nézőként vagy hallgatóként, hanem szövegelemzőként tekintek a műre. Kétségtelen, hogy a *Frontátvonulás*hoz hallgatóként és nézőként való közelítések is olyan belátásokhoz vezethetnek, amelyeket még csak érintőlegesen tárt fel a recepció, azonban a dolgozat célkitűzéseit és terjedelmi korlátait szem előtt tartva a *Frontátvonulás* performativitását itt csak annyiban van mód vizsgálni, amennyiben az a nemzedékiség Bereményi–Cseh Tamás-féle reprezentációjának legfontosabb jellemzőihez visz közelebb. Már csak azért is, mert a *Frontátvonulás* két másik monodrámával együtt a rendszerváltozás után megjelent könyvalakban, és az azóta eltelt években a szerzőpáros valamennyi dalának szöve-

[11] Erika Fischer-Lichte, „A színház nyelve", *Prophilosophia*, 1. sz. (1995): 39.

[12] Bereményi Géza, *Kelet-nyugati pályaudvar. Három időjárásjelentés, ahogyan azt Cseh Tamás előadta az 1979., 1982. és 1992-es években* (Budapest: T-Twins, 1993), 5–28.

ge napvilágot látott különböző kiadványokban. A dalok és előadások szövegeinek irodalmi szövegként való olvashatóságára a kötetek címükben és/vagy alcímükben olvasható műfaji önmegjelöléseikkel is felhívják a figyelmet, jóllehet ezáltal utalnak arra a mediális váltásra is, ami az előadás- és a dalszövegek korábbi mediális létmódja, valamint a könyvben való megjelenése között történik (például Bereményinek 2016-ban a Magvető Kiadó gondozásában megjelent *Versek* című kötetében szinte minden ismertebb Bereményi–Cseh Tamás-dal szövege is helyet kapott).

Mindezek miatt a dolgozat további része duális szerkezetű. A szöveg és az előadás viszonyára tett reflexiók célja, hogy elvezessenek azokhoz a belátásokhoz, amelyek segítségével lehetővé válik (természetesen csakis a dolgozat keretein belül) a Cseh Tamás-jelenség egy fontos elemének, a *Frontátvonulás*nak az irodalmi szövegként való elemezhetősége. Annak érdekében, hogy okfejtésem ne csupán egy kanonizálódott interpretáció feleleventése legyen, kutatásomba a térpoétikai szempontrendszert is bevontam, amelynek segítségével lehetőség nyílik a választott művet szövegelemzés tárgyává tenni.

2. Performatív gesztusok

Erika Fischer-Lichte, aki a hagyományos színházi játék- és befogadásmód konvencióit lebontó és gyökeresen átalakító, az 1960-as években bekövetkező performatív fordulat egyik előzményeként a szöveg háttérbeszorulását jelölte meg az előadásokkal szemben,[13] a performativitás fogalmát elsősorban azoknak az eseményjellegű alkalmaknak az elemzésére használja, amelyek a színházról való gondolkodásmód radikális átformálását eredményezték. A performatív fordulat bekövetkeztének egyik legfontosabb előfeltétele az avantgárd színház törekvései mellett az előadás és a szöveg viszonyának problematizálása, valamint a produkció felértékelődése volt az annak alapjául szolgáló szöveggel szemben. A szöveg és az előadás között Fischer-Lichte distanciát feltételez, amelynek áthidalását színrevitelnek nevezi és fordításként véli leírhatónak: ez „szemiotikai folyamatként fogható fel, amely során egy nyelvi jelekből álló szöveget egy színházi jelekből álló szövegre fordítunk".[14]

A szerzőpáros számos nyilatkozatának köszönhetően tudható, hogy a korpusz nagy része közös munkával, a szöveg és a zenei kíséret, illetve a dallam majdhogynem egyidejű megalkotásával született. Az együttalkotás körülményeit ismerve arra lehet következtetni, hogy a szövegek belső ritmikáját és rímszerkezetét nemcsak a zeneiségért felelős verstani szabályok, hanem Cseh Tamás egyéni énekstílusa, valamint az alkotópáros együttes munkája is alakította (a dolgozat alcímében e sajátos munkamódszer miatt van megemlítve Cseh Tamás is az elemzett mű szerzőjeként). A kötetben tehát irodalmi szövegként megjelent szövegek és a Cseh Tamás-előadások közötti mediális különbség persze nyilvánvaló, de a köztük lévő distancia nem

[13] Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 21.
[14] Fischer-Lichte, „A színház nyelve", 39.

az imént vázolt gondolatmenet alapján, vagyis az irodalmi szöveg és a színházi szöveg elkülönböződése szerint szerveződik, hiszen az előadó alkotómunkája befolyásolta a szövegalkotóét. Tehát az irodalmi szövegek nem a színrevitel folyamatának következtében íródtak színházi szöveggé, mégpedig úgy, hogy egy tőlük független személy „fordította” őket, hanem már alapvetően az előadó hangfekvésére, színészi kompetenciáira szabattak. Cseh Tamás tehát ebben az esetben nem a színrevitel pillanatától lép fel az előadás alkotójaként, hanem már a szöveg létrejöttekor, így az előadást a Cseh Tamás-jelenség szempontjából pont a kölcsönhatásokra épülő alkotófolyamat miatt nem lehet elsődlegesnek tekinteni a szöveggel szemben, ahogyan természetesen a szöveget sem az előadással szemben. Már csak azért sem, mert Cseh Tamás a fellépésein meglehetősen szöveghű volt, kevésszer, és akkor is minimálisan tért el a produkció alapját képező írásoktól, vagyis nem a színrevitel folyamán megmunkálandó alapanyagként nyúlt hozzájuk.

Természetesen a monodráma műfaji hagyományának figyelembevétele is fontos, ám ez a műfajmegnevezés a *Frontátvonulás*ra vonatkoztatva meglehetősen problémásnak tekinthető. Elsősorban nem egy jól körülhatárolható szöveghagyományhoz való csatlakozást, hanem az előadás sajátosságait jelöli: Cseh Tamás egyedül, színészként és zenészként áll a színpadon, gitárral kísért dalokból, valamint prózában elmondott narrátori és szereplői szólamokból álló szólóprodukciót mutatva be. Az előadás szólóprodukció jellege azért sem elégséges a klasszifikáláshoz, mert a lemezen megjelent és a videómegosztó oldalakon elérhető hang- és videóanyag a mai hallgató számára inkább hangjáték, mint színházi előadás, esetleg utóbbinak egy rögzített kameraállásból felvett dokumentuma. A *Frontátvonulás* műfaji összetevőinek bonyolult hálózata (a prózai részek és a dalbetétek viszonya, a több, párhuzamos szálon futó cselekmény, a csattanóval végződő novellákra emlékeztető zárlat szövete), amely jelentősen megnehezíti a zsánermeghatározást, egy poétikai érdekeltségű vállalkozásban megkerülhetetlenül vizsgálatra szorulna, de úgy vélem, jelen dolgozatot nem mozdítja célkitűzéseinek elérése felé a műfaji meghatározására való törekvés. Érdemes a Cseh Tamás-jelenség szövegvilágának időben változó, e szöveg elején említett önmegnevezéseire, valamint a mediális létmódok közötti változásokra is figyelni, amelyek egymást kiegészítő olvasatokat tesznek lehetővé. A Cseh Tamás-korpusz bizonyos elemeinek irodalmi szövegként való elemzése olyan eredményekhez vezethet, amelyhez kizárólag az előadás vizsgálata útján nem jutnánk el.

A színpad tere például az előadásban nincs berendezve, így nem kerülnek a színre azok a díszletek és díszletekből összeálló terek, amelyek a mű belső összefüggésrendszere miatt nem hanyagolhatóak el. Tény azonban, hogy az előadás performativitását a szöveg mediális tulajdonságai miatt sem tudja produkálni, és azt is le kell szögezni, hogy több olyan pontja van az előadásnak, amellyel a szövegelemzés nem tud számot vetni. Ilyen például az egyik főszereplő, Vizi mutatványa, amikor elejt egy poharat, ami a szöveg szerint ott marad a levegőben: „Azzal odalépett a konyhaasztalhoz, ahol rengeteg mosatlan edény között volt egy pohár. Megfogta a poha-

rat, így, felemelte, így, és elengedte. A Vizi pohara ott maradt a levegőben. Lebegett a pohár a levegőben, Vizi nézte és tudta, hogy mostantól kezdve mindenre képes."

Az előadásban a pohár elengedését üvegcsörömpölés követi. Ez az esemény többször is megismétlődik, és bár a mű végének látomásszerű nagyjelenetéhez hasonlóan nehezen értelmezhető, vélhetően annak előkészítésében is szerepe van. A mű két főszereplője, a már említett karakter és Ecsédi, nagy erőt éreznek magukban, hogy változtassanak az életükön, a gravitációt meghazudtoló cselekedet arra enged következtetni, hogy képesek lennének véghez vinni célkitűzéseiket, ám a hangos csörömpölés már a nyitányban jelzi, hogy törekvéseik kudarcba fulladnak. Talán ezen a ponton támaszkodik a legszervesebben egymásra a szöveg és az előadás, hiszen írásban semmi utalás sincsen arra, hogy a pohár valójában összetörik, a hanghatás viszont ellentmond a szöveg állításának. Így tehát a *Frontátvonulás* egy olyan mediális metszetbe kerül, amelyben a szöveg és a színpadi produkció viszonya termékeny feszültséget hoz létre. Ezt támasztja alá többek között az is, hogy a műben több olyan mondat is olvasható, amely a dramatikus szövegekre jellemző szerzői utasításként értelmezhető. Mintha a narrátor az előadás rendezőjeként az előtte játszó színészeket irányítaná, az elszórtan, a szereplők fel- és eltűnésekor olvasható instrukciószerű mondatok a karakterek színpadi mozgásaira vonatkoznának: „És ő így el", „Így a fiatalember elment".

Maguk a szereplők is tesznek performatív gesztusokat. Vizi a Keleti pályaudvar éttermében többször is úgy viselkedik, mintha színpadra állna. Rögtön az első belépése után kiragadja a mikrofont az emelvényen éneklő dizőz kezei közül, majd a szöveg egy későbbi pontján, asztalra ugorva, mintegy pódiumra lépve szembesíti a hely közönségét frissen szerzett információjával: „Emberek, nekem itt a vécében valaki azt állította, hogy innen nem mennek vonatok, hogy ez egy álpályaudvar", ám mindig elveszik tőle az eszközt. Vizi és a többi szereplő meg nem hallgatottságának tapasztalata az egész szövegre és előadásra nézve meghatározónak tekinthető, hiszen amikor a karakterek közelebb is kerülnek a véleménynyilvánítás lehetőségéhez, ha belekezdenek is, sosem tudják befejezni felszólalásaikat. Valójában fel sem tűnnek a színpadon, így a szerzői utasításoknak sincsen dramaturgiai funkciója. Ugyanakkor a meg nem hallgatottság élményét, a nyilvánosságból való kizárást a mű sajátosan viszi színre azáltal, hogy értően játszik a színpadi produkció és a szöveg mediális különbözőségeivel. Ezek a megoldások olvashatóak a szövegnek a saját előadhatóságával kezdeményezett ironikus dialógusaként is, nemkülönben a zárlat előtti, sokféleképpen értelmezhető nagyjelenet, melyben egy szerelvény kiront a Keleti pályaudvarról, és villamoshoz hasonló módon közlekedik a Clark Ádám térig.

A színpadias szónoklatoktól sem mentes történések pusztán hanghatások és a narrátor általi előadása a szöveg csattanóját készíti elő (előbbiek csak a lemezen hallhatók, a színpadi produkció során nem): a tűzijátékos tömegünneplést a tévé is közvetíti. Kiderül, hogy Vizi és Ecsédi, akik az imént még a vonaton voltak, valójában a tévéműsort nézik, aminek szereplői is egyben. Így a szöveg cselekménye egy olyan előadásként válik értelmezhetővé, melynek nemcsak színészei, de nézői is

egyben a szereplők. Vagyis mindvégig tisztában vannak azzal, hogy saját életük és társadalmi léthelyzetük megváltoztatására irányuló próbálkozásaik kudarcra vannak ítélve. Annál is inkább, mivel a hatalom mozgásszabadságot korlátozó intézkedései által meghatározott térben mozognak.

3. Átmenetiségből állandóság

A *Frontátvonulás* kronotopikus szerkezete 1979 Budapestje. A pontos földrajzi azonosítást a főváros helyneveinek konkrét említése segíti – a Bajcsy-Zsilinszky út és Arany János utca kereszteződésében, a Baross téri aluljáróban, a Baross téren, a Keleti pályaudvar mellékhelyiségében és éttermében, valamint egy nem részletezett berendezésű, másfél szobás, személytelen belső térben mozognak a karakterek. Utóbbi a szöveg szerint az egyik főszereplőhöz, Vizihez tartozik, de a tulajdonlásra vonatkozó információk híján nem lehet meghatározni, saját ingatlanról vagy albérletről van-e szó. A belső tér személytelenségét hangsúlyozza, hogy a lakás nem köthető konkrét személyhez. Az elszórt információk alapján Vizié, de a másik főszereplő, Ecsédi lakik benne heteken keresztül. A történet elején őket, a „nagy generáció” két tipikus képviselőjét látjuk.

Ecsédi egy átivott éjszaka után hiába kereste barátját a lakásban, nem találta. Utána megtudjuk, hogy Vizinek aznap este „megvilágosodása” támadt, rájött, hogy nem a megfelelő irányba megy az élete: „Hogy kerülök én ide? Én nem erre készültem. Mi ez itt, ahol vagyok?” Ezért a Keleti pályaudvarra indult, hogy jegyet váltson az első vonatra. A vele megesett események azonban csak pár órát tesznek ki, míg a szöveg Ecsédire vonatkozó részei szerint hetek telnek el az említett éjszaka és a két barát újbóli találkozása között. Az idő és a tér ekképpen összezavart viszonyrendszere sem teszi lehetővé, hogy a *Frontátvonulás* cselekményét szervező helyek identifikáló jelentéssel töltődjenek fel, mégis mindketten keresnek valamit bennük – Ecsédi Vizit, Vizi pedig új, járható életutat önmaga számára. Keresésük nem konkrét helyszíneken, hanem egymást metsző utakon, aluljárók és terek felé vezető kereszteződésekben zajlik, olyan helyeken, amik nem teszik lehetővé a hozzájuk való személyes kötődést, csakis az egymásba és az egymáshoz való átjutást biztosítják.

Feltűnő, hogy mikor új életet akar kezdeni, Vizi nem konkrét életminőségre vagy helyre, hanem irányokra gondol: „Igen, itt hagyok mindent. Új életet kezdek, új irányba.” Mikor az Arthur Rimbaud-dalbetét révén felmerül Belgium neve, az olvasókhoz való kiszólás közbeékelésével a narrátor megállítja a cselekmény menetét: „Persze ez csak képletes. A Vizi nem Belgiumba akart utazni, ez csak képletes, oda csak Arthur Rimbaud utazott annak idején. A Vizinél ez csak képletes, ez világos ugye, tiszta.” Az ország neve nem konkrétan arra a földrajzi térre utal, amelyet jelöl, a narrátor által is hangsúlyozott „képletesség” miatt a neve szinekdochikus viszonyban áll más, a diktatórikus hatalom utazási korlátozásai miatt elérhetetlen országokkal. Konkrét megnevezése mennyiségileg idéz fel más helyeket, és ezáltal

inkább Vizit pozicionálja – úticélja a Keleti pályaudvar, aminek terei életvitelszerű ott tartózkodásra ugyan nem alkalmasak, mégis a legtöbb szereplő ideje nagy részét itt, az indulási lehetőségek gyűjtőhelyeként is felfogható (a szöveg belső összefüggésrendszerében ugyan csak látszólagos) nem-helyen tölti, ahová szintén nem-helyeken keresztül visz az út.

Bár leszögezi, hogy szigorú elhatárolásuk nem lehetséges, és inkább úgy kell gondolnunk rájuk, mint két ellentétes pólusra, Marc Augé 1992-ben megjelent *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába* című munkájában megkülönbözteti egymástól az antropológiai helyeket és a nem-helyeket. Előbbire az identitás, a viszonyok és a történetiség helyeiként tekint, ahol a jelen és a múlt egyidejűsége identitáskonstruáló értelemmel ruházza fel a múltat, ahol a tér és a társadalom a benne élők számára cselekvési lehetőségek, valamint az ezekre vonatkozó tilalmak, előírások révén adódik.[15] Ezzel szemben a nem-helyek nem implikálnak identitást, viszonyokat vagy történetiséget, vagyis nem teszik lehetővé a hozzájuk való személyes kötődést, ezért nem is tudjuk feltölteni jelentéssel vagy identitásunk, társadalmi helyzetünk szimbólumaival őket. A bennük végzett cselekvéseinkkel mi idomulunk hozzájuk, személytelenné válunk.[16] A fogalom használatakor figyelembe kell vennünk, hogy Augé a nyugat-európai társadalmakban bekövetkező, a globalizáció hatására végbement változásokra tett észrevételei alapján alkotta meg a nem-helyek fogalmát, és azt a tényt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az államszocializmus évtizedei alatt többek között Magyarországon is egy, a nyugat-európai társadalmi modellektől eltérő rendszer működött. Mindazonáltal ebben az időszakban is léteztek tranzitfunkciójú helyek, amelyek azért épültek, hogy könnyebbé tegyék a helyek közötti átjárhatóságot, mielőtt a kelet-európai országok beilleszkedtek volna a „világméretű kereskedelmi és fogyasztási"[17] rendszerekbe. Nemcsak a globalizáció, hanem a közlekedés könnyebbé tételét célzó városépítészeti megoldások is kitermeltek tranzithelyeket, amelyeknek nincs történetiségük, nem prezentálják a társadalmi rendet, és identitáskonstruáló erővel sem bírnak. A *Frontátvonulás* terei ezért sem ajánlanak megoldásokat, csak térbeli elhelyezkedésük révén vezetnek egymásba és egymáshoz. Bár a nem-helyek egyik legfontosabb jellemzője az átmenetiség, érdekes, hogy Augé fogalmával nem írható le a Keleti pályaudvar, e terminus inkább annak az elmozdulásnak a regisztrálásában segíti a dolgozat gondolatmenetét, amely során a nem-helyekből helyek válnak.

A jegypénztár működik, az eladó jegyeket is ad, vonatok mégsem indulnak. A pályaudvar azontúl, hogy a belföldi vasútvonalak csomópontja, a nemzetközi forgalom lebonyolítását is biztosító tranzithely, ám az utazási korlátozások miatt funkciójától megfosztott közlekedési csomóponton emberek élnek (például a vécésnéni

[15] Marc Augé, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába* (Budapest: Műcsarnok, 2012), 34.
[16] Uo., 48.
[17] Uo., 66.

és a 87 éves címzetes vitézlő) és emberek járnak ide, hogy idejük nagy részét itt töltsék. A vécésnéni hívja fel Vizi figyelmét arra, hogy innen nem indulnak járatok, és hogy ennek az itt tartózkodók is tudatában vannak, de eljátsszák az ellenkezőjét, mert „nekik ez kell, indulósdi játék, ismerem én őket, / az anyjuk vagyok. De nem mozdul semmi, csak áll és hiszi, / és közülük egy vagy, fiacskám, Vizi." Az ő dalához hasonlóan a címzetes vitézlő is a pályaudvaron élők és saját maga közötti viszonyról énekel, igaz, ő inkább a generációk közötti ellentétekre, valamint az újabb generációk életképességének csökkenésére reflektál: „Fiamból idegbeteg lett, nem bírta a váltásokat / s elnézem az unokámat, látom, hogy gyönge alak […] És ahogy magukat nézem, egyik sem betonkemény, / Hát elszállnak az első szélre, mi lesz így, kérdezem én?" Bár hozzájuk képest pozicionálják magukat, ők nem annak a nemzedéknek a tagjai, amelyhez a szöveg legtöbb karaktere tartozik, de általuk a pályaudvaron és annak résztereiben a legfiatalabbaktól kezdve a legidősebbekig a társadalom minden generációja képviseli magát – így a pályaudvar minden karaktere osztozik abban a léthelyzetben, amin Vizi változtatni akar.

Vagyis azáltal, hogy szereplőkkel telítődik, és nem nyit utakat más állomások felé, a Keleti pályaudvar elveszíti tranzithely-jellegét, az átmenetiség színteréből az állandóság színterévé válik, ahol minden szereplő vár, ám induló vonatok hiányában várakozásuk nem szűnik meg, hanem állandó állapottá, gyakorlattá válik. Ennek ők maguk is tudatában vannak, ahogyan annak is, hogy szerepeket játszanak, és hogy a helyszínek, amiket újra és újra bejárnak és felkeresnek, a társadalomformáláshoz, valamint a saját életük megváltoztatásához is erőtlen cselekvéseik előadásainak színpadjai. Mikor Vizi asztalra ugorva, mintegy pódiumra lépve közli: „Emberek, nekem itt a vécében valaki azt állította, hogy innen nem mennek vonatok, hogy ez egy álpályaudvar", akkor „maga is meglepődött, hogy milyen csend lett az étteremben." Felismerésszerű bejelentését olyan megszólalások követik, amikhez nem társíthatóak arcok. Felháborodott hangok közlik vele, hogy „Hát szóval nem indulnak" innen vonatok, és hogy „van itt aztán olyan is, aki egy egész életet leélt" a restiben várakozva.

Az itt tartózkodókban közös az életük átmeneti állapota: a dalával gyors számvetést végző öregember a halálra vár, az érettségi bankettet ülő Halmosék társasága a férfikorba való belépés határhelyzetében van, Vizi pedig egy új élet kezdetén. E speciális helyszín funkciója bár nem azonos, de hasonló a pályaudvarok és az állomások várótermének funkciójához – két járat közötti idő eltöltésére szolgáló, várakozásnak teret adó hely, ahol igény szerint italokat, ételt is fölszolgálnak. A Keleti pályaudvar kötetben megjelenő étterme azonban inkább kocsmaszerű helyiség, amely a kávéházak hangulatát idézi: „rengeteg ember, cigarettafüst, zaj, ricsaj, hodály, s egy dobogón egy dizőz állt, aranyruhában. Mögötte szalonzenekar." Senki sem étkezik, mindenki iszik, ám ide senki sem kizárólag az ital miatt jön: „Vizi, a maga apja miért iszik itt évek óta, viccből? Nem is bírja az italt, nem is szereti!" E tér egyszerre saját szokásrenddel bíró kocsma (bár Vizi apja nem ebből a célból jön ide, de, ahogyan a többiek is, engedelmeskedve a hely szabályainak, lerészegedik),

az adott járat indulásáig hátralevő idő eltöltésére szolgáló váróterem, a társadalom generációs keresztmetszetét nyújtó kicsinyítő tükör, valamint színpad, sajátos játéktér, ahol újra és újra eljátsszák a szereplők életük megváltoztatására irányuló próbálkozásaik előadását: „Én nem tudom, hogy hányadszorra csináljuk ezt, kétszázadszor vagy háromszázadszor, hogy találkozunk az utcán, úgy csinálunk, minthogyha véletlenül találkoznánk. Aztán felmegyünk hozzám, megisszuk a konyakot, kávélikőrt, keverteket, aztán lejövök a pályaudvarra, és úgy csinálok, minthogyha meglepne, hogy innen nem mennek vonatok, te meg fellármázod a várost."

Ezért vélem úgy, hogy ez a tér olvasható Michel Foucault heterotópia fogalmának a segítségével is. Az intézményrendszerek genealógiáját nagy invencióval kutató társadalomfilozófus szerint a heterotópiák képesek „egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni".[18] Modellje alapján a resti leginkább a válság és a deviancia heterotópiájaként határozható meg. A válságot átmenetiségként, időszakos állapotként definiáló Foucault úgy véli, „ezek olyan kivételezett, szakrális avagy tiltott helyek, melyek olyan egyének számára vannak fenntartva, akik a társadalommal vagy a szűkebb életterüket adó emberi környezettel való viszonyuk alapján a válság állapotában vannak".[19] Az erre a célra elkülönített helyek inkább a primitív társadalmakra jellemzők, a 20. században a válság heterotópiáit a deviancia heterotópiái váltják fel: „olyan egyéneket helyeznek el itt, akiknek viselkedése az átlagostól, az elvárt normáktól eltérő, deviáns."[20] Példaként említi Foucault többek között a börtön és a pszichiátria intézményeit, „de ide kell sorolnunk az öregek otthonát is, mely valamiképpen a válsághetero-tópia és a deviancia-heterotópia határán helyezkedik el: az öregség végül is válság, de ugyanakkor deviancia is, lévén társadalmunkban, ahol a szabadidős tevékenység adja a normát, a tétlenség a deviancia egyik formája."[21] Vizi és Ecsédi hajdani iskolatársai, Halmosék, több éve banketteznek, és a „hodály" közössége sem csinál semmi mást évek óta, csak vár valamire.

Beismeréseik miatt nyilvánvaló, hogy Ecsédi, Halmosék és Vizi drámája ugyanaz: önismétlő gyakorlataik révén létrehoztak maguknak egy teret a Keleti pályaudvaron, amely társadalmon kívüli pozíciót biztosít számukra, így nem vonatkoznak rájuk a hétköznapok törvényei – Halmosék az idő múlása ellenére még mindig fiatalkorukat élik („banketteznek"), Vizi pedig képes a mindennapok törvényeit meghazudtolva, kéz nélkül a levegőben tartani egy poharat. Perifériára kerültek, elodázva ezzel az alkalmat, amikor tisztázniuk kell majd a társadalomhoz fűződő viszonyukat. E probléma megoldásának alternatíváit a *Frontátvonulás* mellékszereplői testesítik meg. Van, aki a beilleszkedés vagy a disszidálás mellett dönt: „Cse-

[18] Michel Foucault, „Eltérő terek", in Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések* (Debrecen: Latin Betűk, 1999), 152.

[19] Uo., 154.

[20] Uo., 155.

[21] Uo., 156.

lekedjen, itt az idő. Menjen, én majd integetni fogok Ön után, kedvesem." Mások inkább az öngyilkosságot választják a rendszerrel kötött paktum helyett: „És az üres fejet belehajtva egy kerekbe, elrúgva alul amin állunk, lefelé repülő, a nyakon csinál egy választékot." De olyanok is vannak, akik már „kipusztultak", „elmentek" vagy „elrohadtak". A nemzedék és a szereplők ismétlődő gyakorlatai öncélúak, azaz nem bármiféle jövőbeni esemény bekövetkeztére való felkészülésre irányulnak, hanem önnönmaguk fenntartására, újbóli elvégzésére. A hatalom által ellenőrzött körülmények közötti tevékenységüknek nincsen szuveneritása, a megfigyeltség miatt önállóságuk sem. Ezért kétely is felmerülhet azzal kapcsolatban, hogy valóban tudatosan vállalt perifériku s társadalmi pozícióról van-e szó? És nem inkább arról, hogy azok tartózkodnak a pályaudvar területén, akik nem tudtak beilleszkedni a társadalomba, és a hatalom által szabályozott, megszabott mozgástérben van csak lehetőségük egzisztálni? Bárhogyan is legyen, a *Frontátvonulás*ban a nemzedéki tapasztalat elsősorban a szöveg térpoétikai összefüggésrendszerével reprezentálódik. A többek között az átmenetiséggel jellemezhető nem-helyekből az állandóság színtereivé váló helyszíneken játszódó cselekmény, a szereplők meg nem hallgatottságának, véleménynyilvánítási indíttatásuk kibontakoztathatóságának a lehetetlensége, valamint a hatalom által ellenőrzött (ezért a karakterek számára hozzáférhetetlen) nyilvánosság nemcsak a „nagy generáció" nemzedéklétével kapcsolatos kételyeket, hanem a nemzedéki perspektíva felszámolódását vonja maga után, miként jelzi azt a szöveg utolsó előtti, Vizi által elmondott mondata is: „Ennek vége, érted?"

4. Folytatások

Amennyiben ez a mondat, azaz Vizi Ecsédihez intézett kijelentése valóban az ismétlődések végére utal, úgy a nemzedék létrehozására való próbálkozások, azaz a közösen véghez vitt társadalom- és egzisztenciaformáló cselekedetekre való törekvés hiábavalóságának a beismerését jelenti. Így a nemzedék legföljebb megfeneklett és kisiklott sorsok halmazának tűnik, vagyis egy olyan generációnak, amelynek többsége sem beilleszkedni nem tudott a társadalomba, és (vélhetően ezzel összefüggésben) szabad, szuverén döntésekkel sem tudta befolyásolni pályája alakulását. Érdemes azonban felfigyelni a zárlat többféleképpen értelmezhető eseményeinek egyikére. Arra, hogy Ecsédi, ahogyan a szöveg elején is, karjára bukva elalszik. A történetvezetésnek ehhez hasonló momentumával indul a *Frontátvonulás*, megismétlése révén egy olyan keretbe foglalódik a mű, amely az egyébként is valószerűtlen események megtörténtét kérdőjelezi meg, és felajánlja azt az olvasatot, miszerint a szöveg Ecsédi álomleírásaként is értelmezhető. Ezt az értelmezést támasztja alá, hogy a *Nyugati pályaudvar* főszereplői, a *Frontátvonulás*ból ismert Ecsédi és Vizi, hosszú, negyvenéves álomból ébrednek a nyitányban. Az általam elemzett szöveg kezdőjelenetének személytelen belső terére emlékeztető helyiségben Vizi kel fel először, sikertelenül próbálja meg felrázni Ecsédit, hogy örömmel üdvözöljék együtt az új korszakot. Természetesen nem emlékeznek arra, hogy mi történt az átaludt

évtizedekben, viszont a generáció többi tagja is felébredt, „és ott akarta folytatni, ahol azt gondolta, hogy abbahagyta". A *Frontátvonulás* utolsó mondata („Ennek vége, értik?") több, mint az olvasó/néző felé tett, a szöveg/előadás végét jelző gesztus. Hiszen azáltal, hogy az álom egyik kulcsfigurájának megnyilatkozását ismétli a narrátor, egyszersmind meg is erősíti annak mondanivalóját. Ha nem így szólna a zárlat, elképzelhető lenne az is, hogy Vizi kijelentése valójában még mindig a gyakorlat része, és csak ideiglenes befejezést jelent, szünetet annak újabb megkezdése előtt. Így azonban a bejelentés fontosságát, érvényességét hangsúlyozza, és a narrátor állásfoglalásaként is értelmezhető. Azonban ha a „nagy generáció" nemzedéklétére vonatkozó kijelentésként fogjuk fel, abból sem következik egyenesen, hogy a pályaudvaron és a restiben ismételt gyakorlatok nem ismétlődnek tovább. Attól függetlenül, hogy a „nagy generáció" nem szerveződött nemzedékké, a szereplők, akik sokadszorra játsszák el színjátékukat, így is, úgy is a periférián maradtak. Hogy ez a felismerés hogyan is érintette a *Frontátvonulás* karaktereinek, a „nagy generáció"-nak, valamint a többi pályaudvaron élőnek a sorsát, arra csak a jóval későbbi, az alkotói együttműködés szünete és a rendszerváltozás után született *Nyugati pályaudvar* enged következtetni, bár nem lehet eltekinteni a ténytől, hogy ez a vállalkozás az általam elemzett műnek olyan folytatása, amely nem tervezett (ezért is tarthatta a kortárs kritika a *Mélyrepülés*t a *Frontátvonulás* továbbírásának). Vagyis a *Frontátvonulás* megírásának és előadásának idején még nem volt szó arról, hogy továbbírása is lesz a munkának. A két mű összekapcsolása ma már indokolt, de az előbbi hatásához nagyban hozzájárult, hogy hosszú ideig nem volt folytatása. Vagyis a szöveg vizsgálata nemcsak azt mutathatja meg, hogyan és honnan végezték a nemzedék tagjai identifikációs kísérleteiket, hanem általa a „nagy generáció" (ön) értelmezési alakulástörténetének egy fontos állomásához is közelebb kerülhetünk.

Szemle

Bene Adrián[1]

ÁTSZÖVŐDÉSEK POÉTIKÁJA

– Thomka Beáta. *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2018, 264 lap –

Thomka Beáta a magyar irodalomtudomány meghatározó alakja, annak ellenére, hogy a diszciplináris trendekhez való igazodás és a tekintély által szentesített tanok újramondása, az ezekkel együtt járó szakmai provincializmus helyett a nyitottságot, a nemzetközi tájékozottságot, az autentikus mondanivalót kapcsolják hozzá munkásságának ismerői. Korábbi műveihez hasonlóan a *Regénytapasztalat* című, 2019-ben Artisjus-díjat elnyert kötete is úgy vállalkozik a választott szövegek interpretációjára, hogy a széles körű szépirodalmi és irodalomtudományi, kritikai olvasottság a szövegértelmezés eszközeként jelenik meg, ugyanakkor alapvető irodalomtörténeti és műfajelméleti kérdések artikulációját is szolgálja. Az „immigráns fikció" példái alkalmat adnak egy olyan értelmezői szemlélet felmutatására, amelyben a művek tematikus és formai jellemzői a történelmi és kulturális körülmények, leginkább traumák által meghatározott korral és annak megélésével összhangban jelennek meg. A migráció, a kultúraköziség tapasztalata, a hibridizáció, az identitás bonyolult mintázatai, a kívüliség érzése jelenik meg az elemzett regényekben, többé-kevésbé közös poétikai vonásokat mutatva. Ennek a posztmodern utáni poétikának a körülírására szolgálnak a kötet visszatérő kifejezései: posztnacionális, interkulturális, nomád, rizóma, hibrid, migráns, kulturális átitatódás, fordítás, transzfer, és a leggyakrabban: átszövődés. Mielőtt közelebbről szemügyre vesszük ezeket, érdemes vetnünk egy pillantást az elemzések alapjául szolgáló regényelméleti háttérre.

A regény műfaji meghatározására irányuló kísérleteknek mindig szembesülniük kellett tárgyuk nehezen megragadható, képlékeny jellegével. Bahtyin keletkezőben lévő műfajként tekintett rá, amely éppen ezért „mélyebben, lényegibben, érzékenyebben és gyorsabban tükrözi magának a valóságnak a keletkezését".[2] Ez a vonás hajlamossá teszi a teoretikusokat arra, hogy a regény fiktív világa és a valóságos világ közötti referencia középpontba állítása után végül a mű ürügyén a világról tegyenek korkritikai, filozófiai kijelentéseket. A mű kontextusául szolgáló valóságnak

---

[1] A szerző a Pécsi Tudományegyetem óraadója, az *Acta Romanica Quinqueecclesiensis* szerkesztője.

[2] Mihail Bahtyin, „Az eposz és a regény", ford. Hetesi István, *Literatura* 21, 4. sz. (1995): 331–354, 333.

a regénybeli (nem feltétlenül diegetikus, hanem szerkezeti, formai) kifejeződése, valamint a fikciós prózává transzponálás vélhető funkciója pedig a fikció, a narratíva, a befogadás kérdéseit helyezi előtérbe, lényegében ezekre irányítva át a regény mibenlétére vonatkozó kérdést. Mihail Bahtyin hangsúlyozza az irónia, a humor, a paródia és önparódia jellemzőit a regénnyel kapcsolatban, amelyeket – tehetjük hozzá – a reflexivitás mozzanata kapcsol össze. Amiként arra Kisantal Tamás is utal a kötethez írt utószavában, ez a reflexivitás egyrészt kapcsolódik a kritikai potenciálhoz, másrészt nem független a többnyelvűség tapasztalatától.[3] Bahtyin *Az eposz és a regény* lapjain ezt így fogalmazza meg, alátámasztva Thomka Beáta kötetének koncepcióját: „Az európai emberek számára feltárult, s életüknek, gondolkodásuknak meghatározó tényezőjévé vált a nyelvek, kultúrák és korok sokfélesége. […] Az új kulturális-irodalmi alkotói tudat aktív, soknyelvű világban él. A világ egyszer s mindenkorra és visszavonhatatlanul ilyenné vált. Véget ért a nemzeti nyelvek süket és zárt egymás mellett létezésének periódusa. A nyelvek kölcsönösen megvilágítják egymást; hiszen az egyik csak a másik fényében képes meglátni önmagát."[4]

Már Bahtyin is beszél a regény feladataként az olvasó valóságát illető problémafelvetésről;[5] s Milan Kundera (mellesleg szintén nyelvváltó, immigráns szerző, akire Thomka más kérdésben hivatkozik is[6]) regénykoncepciójának a kiindulópontja is hasonló. Kundera *A regény művészeté*ben Husserlre és Heideggerre hivatkozva a megismeréshez, a létfeltáráshoz kapcsolja a regényt, amelynek funkciója Cervantes óta az életvilág megvilágítása,[7] s – összhangban a bahtyini dialogikusság és polifónia gondolatával – olyan alapvonások felmutatása, mint a kétértelműség és a bizonytalanság.[8] A regény tehát egyfajta világértelmezést, szemléletmódot közvetít: a kész értelmet feltételező, dogmatikus beállítódást megkérdőjelezve a pluralitást, az értelemadás szükségességét és jogosultságát hirdeti. Ebbe a tradícióba illeszkednek a Thomka Beáta által idézett V. S. Naipaul gondolatai is a regényről.

Naipaul szerint a 19. században a modern társadalom számára nyújtott új önképet a regény, Thomka kérdése pedig az, hogy vajon a regénynek ma is megvan-e a képessége látásmódunk megváltoztatására.[9] Egyfelől tehát a regény a befogadónak a valóságra és önmagára vonatkozó értelmezői képességét fejleszti, azaz pragmatikus síkon egyfajta kritikai ideológiai funkció fémjelzi. Másfelől az immigráns fikció Thomka által kiemelt sajátossága, hogy az idegen kulturális, nyelvi közegbe lépve a hozott hagyománnyal és a befogadó közeggel kapcsolatban kettős kritikai perspek-

---

[3] Kisantal Tamás, „Utószó", in Thomka Beáta, *Regénytapasztalat*, 259–264 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2018), 260.

[4] Bahtyin, „Az eposz és a regény", 336.

[5] Uo., 349.

[6] Thomka Beáta, *Regénytapasztalat* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2018), 12.

[7] Milan Kundera, *A regény művészete*, ford. Réz Pál (Budapest: Európa Kiadó, 2000), 13.

[8] Kundera, *A regény művészete*, 14.

[9] Thomka, *Regénytapasztalat*, 11.

tívát biztosít.[10] A fenti regényelméleti tradíció értelmében az expatriált, gyakran nyelvet is váltó írók regényei mint speciális alműfaj, műfajváltozat tekinthető akár – a kritikai funkciót jellegéből fakadóan középpontba állító – *par excellence* regénynek. Ha ebben a kizárólagosságot sugalló formában idegen is lenne a kijelentés a szerző gondolkodásától, megragadható a témaválasztásban hasonló irányú elméleti pozicionálás igénye.

Ugyanezzel a nem-dogmatikus felhanggal nevezhetjük ezt az esztétikai megközelítést realistának, hiszen „a regényben formát nyerő egzisztenciális és történelmi tapasztalat, a kifejezésre jutó létélmény és narratív etika"[11] összefüggései a szellemtörténet felől a marxizmushoz eljutó Lukács György korai esztétikájában, majd realizmuselméletében is középpontban álltak. Arról a rejtélyes kérdésről van szó a korélmény, a létélmény, a megélt tapasztalat említésekor, hogy mi is az, ami egy művet hegeli értelemben konkréttá tesz, milyen kapcsolat fűzi össze a mű sajátosságait a társadalmi és történelmi körülményeivel. Ahogyan Bahtyin is hangsúlyozta, a regény a jelenidejűség műfaja, ezért képes reflektálni a korra. Esetünkben a migráció, a nemzeti kötődések meglazulása, a globalizáció, a multikulturális jelenségek következtében tömegessé váló identitáskérdések és szemléletváltozás az a meghatározó tapasztalat, amelyet az expatriált írók regényei kifejezésre juttatnak. „A kulturális egyneműséget a sokrétűvé válás ellensúlyozza, a nemzeti irodalmi horizontok és hierarchia helyére pedig a középpont nélküli, hálózatos szerkezetű, transzkulturális kapcsolatrendszer kerül."[12] Tegyük hozzá, ez mindig is így volt, ha a nemzeti-nemzetállami ideológiák ezt igyekeznek is elfedni. Thomka Beáta Wolfgang Welscht idézve emlékeztet a tényre: „Kulturális hibridek vagyunk."[13]

A referenciális vonatkozás mellett azonban adódik egy másik elméleti szempont is a regénnyel kapcsolatban. A sikeres írói nyelv- és kultúraváltások kapcsán felmerül a fikció mint konstitutív tényező szerepe, amely lehetővé tette a kommunikációt az idegen, a jövevény számára.[14] A fikció tehát a nyelvi-kulturális különbségeket egyszerre tudatosítja és segít azok áthidalásában. A regény az a műfaj, amely a legkidolgozottabb formában teremt meg fiktív világokat, amelyekbe az olvasó belemerülhet, annak ellenére, hogy tudatában van a fikció kitalált mivoltának. A fikció központi szerepe révén a regénnyel szemben gyakran merülnek fel esztétikai kifogások, szembeállítva azt a művészi prózával. W. G. Sebald például a fikcionálás olcsó formáit emlegeti, a fikcióhoz kényszerből fordul.[15] Éppen ez a kényszer mutat rá a regény fontos vonására: képes beleérző módon megközelíthetővé tenni a történelmet, közösségi folyamatként mutatva azt fel. Ez a gondolat arra is rávilágít,

[10] Uo., 17.
[11] Uo., 19.
[12] Uo.
[13] Uo., 21.
[14] Uo., 19.
[15] Uo., 55.

hogyan kapcsolódnak össze a szerző személyes olvasmányélményei egy olyan projektummá, amely a regénnyel kapcsolatban is az elméleti tisztázás igényével lép fel és egyidejűleg a jelenkor történelmi és személyes traumáinak a megszólaltatását is áttekinti, nem kis részben az átélhetővé tétel és a narratív etika szempontjait mozgósítva.

A történelmi sorshelyzetek, háborús traumák, kivándorlási hullámok irodalmi következménye lehet, hogy a megélt tapasztalat, a szerzői érintettség és az olvasói átélés szempontja elsődlegessé válik, háttérbe szorítva az esztétikai célkitűzéseket.[16] Ez megkérdőjelezi a szövegközpontú, poétikai kísérletezésre összpontosító posztmodern irodalom kanonikus helyzetét, sőt általánosabb keretben a „magasirodalom" és a populáris kultúra közötti különbségtételre szolgáló nyelvi-esztétikai, illetve szerkezeti kritérium kizárólagos létjogát is. Utóbbival kapcsolatban jelentős következményekkel jár, ha elfogadjuk a fent vázolt regényelméleti hagyomány bármely tételét, akár a reflexivitás, kritikai potenciál, akár a fikció révén a közösség szempontjából integratív ideológiai szerep válik legitimmé, bizonyos populáris irodalmi művek (akár egész alműfajok) jogot szereznek a művészi elismerésre. Ellenkező esetben felmerül a regény teljes műfaji kívülállása a szépirodalom körén, ami alól legfeljebb kivételt képezhetnek egyes prózai művek.

Ezt a következtetést Thomka Beáta nem vonja ugyan le, ám könyvének középpontjában mégiscsak „a fikción belüli kulturális átitatódás"[17] áll, vagyis azok az átszövődések, „amelyek a kulturális hagyományok, nyelvek és fikciós gyakorlatok új érintkezéseiből bontakoznak ki".[18] Ennek kontextusaként maga is hangsúlyozza azt az irodalmi és kritikai változást, amely a 20. század utolsó évtizedeitől kezdődően elfordult a társadalmi, történelmi helyzetre nem reflektáló, a hagyományos elbeszélői eszközöket kerülő, önreferenciális szövegirodalomtól.[19] Ez azonban nem a nemzeti ideológiával összekapcsolódó közösségi nosztalgiák vagy a bizonyos művészi formanyelveket befogadni nem képes, dilettáns irodalmárok jelenkori törekvéseivel hozható kapcsolatba, éppen ellenkezőleg. Az elemzett művek és irodalomtörténeti jelenségek azt a globalizáció korát jóval megelőző, auerbach-i meglátást igazolják, miszerint a kultúrában lehetetlen és értelmetlen elszigetelt nemzeti keretben gondolkodni, tekintve a kultúrák, népek közötti folyamatos kölcsönhatást: „a szellem nem nemzeti".[20] Nem véletlen, hogy az elemzések fontos viszonyítási pontjai Danilo Kiš és Aleš Debeljak, akik a kirekesztő nacionalizmussal szemben a kulturális nyitottságot jelentő kozmopolitizmusban hittek, amely a hajdani Osztrák–Magyar Monarchia és a későbbi Jugoszlávia kulturális sokszínűségéből táplálkozott. Ez utóbbinak, a „jugoszláv Atlantisznak" a képviselői azok az emigráns írók, akik

[16] Uo., 29.
[17] Uo., 40.
[18] Uo., 249.
[19] Uo., 250.
[20] Uo., 51.

kényszerűségből is lettek expatriált világpolgárok, mint Dubravka Ugrešić, Dragan Velikić, Aleksandar Hemon, Muharem Bazdulj, Igor Štiks, Miljenko Jergović, David Albahari, Vladimir Tasić és mások. A kötet második nagy egységét alkotó írások expatriált, immigráns, ex-jugoszláv írók, illetve második generációs bevándorlók regényeiben elemzik a kultúraköziség, a fordítás, az átszövődések problémáit.

A Domonkos István *Kormányeltörésben* című poémájának tárgyalásával bevezetett *Lezárulás, folytatás, újrakezdés* fejezet elemzi a bosnyák, de szerb és ukrán felmenőkkel is rendelkező, 1992 óta Amerikában élő, angol nyelvű műveivel sikereket elérő Aleksandar Hemon *Életeim könyve* című regényét; az újvidéki, szlovák–román–szerb családból származó, Kanadában élő Vladimir Tasić *Búcsúajándék*át; a német nyelven sikeressé vált, bosnyák Saša Stanišić regényeit (*Hogyan javítja a katona a gramofont*; *Az ünnepség előtt*) és a tuzlai származású amerikai Ismet Prcić *Shards* című angol regényét. A felsorolás is jelzi, hogy a soknemzetiségű közeg, a kulturális kapcsolatok mennyire meghatározó élményt jelentenek a szerzőknek, a közeg elpusztulása pedig a tragikum és a nosztalgia regisztereit szólaltatja meg, egyfajta édenkertből való kiűzetésként jelenítve meg a kivándorlást, amelynek tipikus kerete az emlékezetnarratíva. A fejezet az irodalomtörténeti, világirodalmi és regénypoétikai jelenséget taglalva egyúttal Magyarországon jobbára ismeretlen vagy szerény kritikai figyelmet kapott szerzőkre, művekre is felhívja a figyelmet. Ablakot nyit a világra, ami a kötet többi írásának is érdeme.

Az ezt követő, *Új nyelvi otthonok a fikcióban* fejezet a kettős kötődésű, kétnyelvű vagy nyelvváltó írók sorában elemzi Kamel Daoud algériai frankofón író *Új vizsgálat a Meursault-ügyben* című regényét, az adódó intertextuális viszonyok mellett a nyelv uralmi funkciójára helyezve a hangsúlyt, meglepő módon nem a francia és az arab, hanem a klasszikus arab és a regionális algériai arab, a djazairi viszonylatában. Ezt követi Terézia Mora regényeinek elemezése, némileg eltávolodva a kötet korábbi interpretációitól. *Az egyetlen ember* és *A szörnyeteg* szereplői tematikusan illeszkednek az eddigi keretbe, magányuk összefügg beilleszkedési nehézségükkel, Darius különböző nemzetiségű üzletfelei és a kelet-európai helyszínek az idegenség révén a peremlétre irányítják a figyelmet. Ez már a következő fejezet elemzéseinek súlypontját vetíti előre, amelyben a szerző Borbély Szilárd *Nincstelenek*jét és más családtörténeti és életrajzi fikcióit tárgyalja, a kirekesztettségre összpontosítva már nem migráns vagy posztmigráns élethelyzeteket mutat be. Visszatérve az *Új nyelvi otthonok a fikcióban* fejezethez, a szerző a posztmigráns regények sorában két olyan írót hoz példaként, akik már az új hazában nőttek fel, bevándorló család gyermekeként. Nicol Ljubić berlini újságíró német nyelven írta meg apja élettörténetét, teljes asszimilációját, tényirodalmi, publicisztikai és fikciós elemek vegyítésével. A *Hazaregény, illetve hogyan vált apám németté* nyíltan felveti az integráció elvárásának hipokrita jellegét, amennyiben olyan ideálhoz méri a bevándorlót, hogy az kiérdemelje a polgárjogot, amely alapján az ország legtöbb tősgyökeres lakóját (*ad*

absurdum) meg kellene fosztani állampolgárságától.[21] Melinda Nadj Abonji bácskai magyar származású, Svájcban felnőtt írónő regénye, a *Galambok röppennek föl* is a családtörténet eszközeivel mutatja fel az identitáskeresés nehézségeit a kizárólag beilleszkedni törekvő szülők – már az új hazában felnőtt – gyerekeinél.

A múlttól, a kulturális gyökerektől és a nyelvtől való megfosztottság természetesen nem közép-európai kivándorlókra jellemző sajátosság. Diego Marani olasz író *Új finn grammatiká*ja az amnézia motívuma révén az önazonosság hiánya mellett a nyelv elfelejtését állítja a történet középpontjába, rávilágítva a valahová tartozás kritériumainak esetlegességére és a mesterségesen kialakított kötődés, identitás pótlék jellegére. A második világháborús német kém, Massimiliano Brodar egy finn matróz zubbonyában szenved balesetet, amelynek következtében súlyos amnéziába esik, beszélni is elfelejt. Amikor rátalálnak, értelemszerűen finn nemzetiségűnek gondolják, és „újra" megtanítják finnül (úgy-ahogy), végül Sampo Karjalainen néven, finn katonaként hal hősi halált anélkül, hogy tényleges önazonosságát megfejthette volna. Mindez felfogható a nyelvhez kötöttség és a nyelvek közötti elveszettség tragikus szimbólumaként. Hasonló kérdéseket állít elénk Jhumpa Lahiri bengáli származású amerikai írónő életútja, aki önként választott egy harmadik nyelvet és közeget, az olaszt, annak ellenére, hogy abban soha nem tehet szert az angolhoz fogható jártasságra. Döntésének egzisztenciális motívuma a soha el nem sajátított bengáli anyanyelv hiánya miatti megfosztottság érzése, köszönhetően a külső kényszerként kapott angolnak (Londonban született, Amerikában nőtt fel és lett sikeres), amely úgy volt anyanyelve, hogy származása, gyökerei miatt nem érezte azt sajátjának. Jhumpa Lahiri a nyelvi kirekesztettség és befogadottság közötti senkiföldjéről indult az olasz nyelv irányába, a szabad választás, tudatos önkeresés jegyében.

A *Regénytapasztalat* harmadik egysége a *Családregények, kortörténetek*, amelyben a már említett Borbély-elemzés mellett helyet kap Szilasi László *A harmadik híd*ja, valamint Jenny Erpenbeck *Megy, ment, elment* című tényregénye a berlini Alexanderplatzon sátrakban tengődő, éhségsztrájkot folytató afrikai menekültekről. Ezen szövegek fokozatosan előtérbe állítják a narratív etikai szempontot, a szociokulturális és morális affinitást. A kivándorlás, beilleszkedés, identitás, nyelv, emlékezés, kirekesztettség kérdései a családregény műfajához és az életrajzi fikciókhoz vezetnek a kötetben, kétségkívül szervesen, azonban olyan újabb korpuszt szólítva meg, amely szétfeszíti a könyv egységét. (Ha a szerző deklarálja is a sokrétűséget, a hálózatos kapcsolódásokkal való megelégedést, mégiscsak monografikus igényt ébreszt az olvasóban a feszesebben induló szövegegyüttes.) Danilo Kiš *Családi cirkusz* kisregény-trilógiája után olvashatunk Alida Bremer és Ivana Sajko regényeiről, majd Elena Ferrante szövegeinek elemzése zárja a kissé talán túlzottan nagyívűvé vált kötetet. Különösen utóbbi szerző esetében éreztem azt, hogy a kötet tematikus és poétikai kontextusába helyette sok más jobban illett volna, akár a Daoudhoz

[21] Uo., 153.

hasonlóan érdekes kérdéseket felvető maghrebi vagy iráni származású frankofón írók, írónők. Poétikai szempontból az átszövődések, narratív etikai szempontból a trauma és szolidaritás mégis olyan keretbe foglalja a *Regénytapasztalat* elemzéseit, amely példaértékű és iránymutató vállalkozássá teszi Thomka Beáta könyvét.

Tinusz Fanni[1]

A (SZÖVEG)FELSZÍN MÉLYSÉGE

– Bazsányi Sándor. *Nádas Péter. A* Bibliá*tól a* Világló részletek*ig 1962–2017.* Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018, 754 lap –

Bazsányi Sándor 2018-ban megjelent Nádas Péter-monográfiájában nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy „egybelássa" a szerző gigászi életművét. A 700 oldalt is meghaladó kötet még így is rövidnek tetszhet a nádasi szövegmonstrumokhoz szokott olvasók számára, és rászorul, hogy bizonyos szempontokat kiemeljen mások rovására. Erre az életmű kiválóságából, terjedelméből és sokrétűségéből adódó szükségszerűségre válaszként adott szerzői koncepció azonban egy kissé egysíkúvá teszi a monográfiát, amennyiben annak minden fejezete a bevezető szövegben is kiemelt szempontokat követi és ezért nagyon hasonló – igaz, többnyire rendkívül alapos, néhol egyenesen megvilágító erejű, a nádasi poétikához, szövegvilághoz az olvasót ténylegesen közelebb vivő – elemzéseket eredményez.

A mű tizenhárom fejezete a nagy Nádas-monográfus, Balassa Péter 1997-ben megjelent művéhez hasonlóan lineárisan követi az életművet, azt műfaji csoportokba osztva vizsgálja, kezdve *A Bibliá*tól (1962) a 2017-ben megjelent *Világló részletek*ig, melyet a szerző által „érzékeny és beleérző" monográfusnak nevezett Balassa sajnos már nem olvashatott. Bazsányi egyébként majdnem minden fejezetben egyetértve idéz elődjétől, akinek nagysága előtt a könyv ajánlásában is adózik.

A Bazsányi-mű arra a nádasi elvre épül, miszerint az alkat és a környezet (elsődlegesen a gyermekkori szocializáció) egyszerre határozza meg az embert. A Bazsányi által is többször idézett, Károlyi Csabának adott interjúban[2] mondja Nádas Péter, hogy a bennünk lévő kicsinyke, csaknem elenyésző, neveltetésünktől, a társadalmi, családi, antropológiai meghatározottságunktól független személyes én kicsapatására tett kísérlet a 2017-es mű. Ezt a személyes ént és a környezet hatásait állítja szembe Bazsányi is a kötet előhangjában, az előbbit az *Alkat és szövegszerkezet* című esszére hivatkozva személyes alkatnak nevezi, s ennek kimutatására törekszik a művek elemzéseiben. Bazsányi egy-egy Nádas-művet vagy műcsoportot vizsgáló fejezetei végső soron mind arról szólnak, hogyan jelenik meg az általa változatlannak tekintett írói alkat a különböző műfajokban, az életmű egyes szakaszaiban.

Az alkathoz való közelkerülés kulcsfontosságú eszköze a mondatszerkezetek elemzése, ugyanis – ahogyan azt szintén az *Alkat és szövegszerkezet* című esszében olvashatjuk – „[a]z író alkatáról, mely tudásának szintje és alkata mögött rejtezik,

---

[1] A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar magyar–angol szakos hallgatója.

[2] Károlyi Csaba, „Ez a kicsi én nem tűri, hogy a szabadságában gátolják. Beszélgetés Nádas Péterrel", *Élet és Irodalom,* hozzáférés: 2019.08.05, https://www.es.hu/cikk/2017-04-13/karolyi-csaba/ez-a-kicsi-en-nem-turi-hogy-a-szabadsagaban-gatoljak.html.

inkább egyes mondatainak szerkezete, illetve a szöveg belső tagoltsága árulkodik."[3] Bazsányi ezért kiemelt hangsúlyt fektet az egyes művek mondatainak, bekezdéseinek vizsgálatára, s az írói pálya alakulását, vagyis az írói alkat különböző években, más-más műfajokban való felbukkanását az eltérő mondatszerkezeteken keresztül vizsgálja. A műben folyamatosan visszatérő kulcsfogalmak lesznek a Nádastól átvett „tisztességes" és „ortopéd" mondatok, mint az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* találmányai, s így a Nádas-féle mondatpoétika viszonyítási pontjai. E két mű különleges hangsúlyt kap a monográfiában, melyet már csak az elemzésüknek szentelt száztizennégy, illetve száznegyvennégy oldal is mutat. Persze mondhatnánk, hogy a többi fejezeten oldalszámban jócskán túltevő, az 1986-os és a 2005-ös regényt elemző részek hossza a vizsgált művek terjedelméből fakad, ugyanakkor a két korábbi regényhez hasonló hosszúságú, kétkötetes önéletrajzra, a *Világló részletek*re szánt fejezet kimerül kevesebb, mint hatvan oldalban – melynek nagy részét a műről született kritikák szintézise teszi ki.

Bazsányi művét olvasva a két regény más – az elemzések puszta hosszánál jóval fontosabb – szempontból is kiemelkedő pontnak bizonyul az életműben. Míg az *Emlékiratok*at (mint a vallomásos elbeszélésforma remekét) a hagyományosabb formához való visszatérés betetőzésének nevezi Bazsányi, addig a *Párhuzamos történetek*kel Nádasnak sikerül végleg stílustalanítania magát, megvalósítani a nádasi önelemző terminológia egy sarkalatos darabját, a *semleges látás*t. A szerző már az előhangot követő első fejezetben előrevetíti a később a két regényben testet öltő (a belső, illetve külső nézőponthoz kapcsolódó) ellentétét a Nádas-prózában egyszerre működő vallomásosságnak és történetmondásnak, emlékezésnek és képzeletnek. Az előbbit véleménye szerint *A Biblia*, az utóbbit a *Klára asszony háza* című elbeszélések „előlegezik meg", s mutatnak így az *Emlékiratok* és a *Párhuzamos történetek* felé.

Habár Bazsányi szerint érthető, de nem teljesen elfogadható a későbbi művek felől értékelni/értelmezni Nádas korai kisepikáját, a hatvanas években írt elbeszéléseknek szentelt fejezetben tulajdonképpen mégis csak ezt teszi. A monográfus kiemeli a későbbi nagyepikai vagy drámai formában visszatérő motívumokat az előbb említett két elbeszélésre fókuszálva, s harmadikként említi (az eredetileg *A bárány* címen megjelent) *A Biblia* című kötetben *Bárány*ként szereplő novellát, mely váltogat a külső és belső nézőpontból történő ábrázolásmód közt.

A csaknem minden fejezetben (a teljes műben több mint egy tucatszor) előkerülő, végül a 2005-ös *Párhuzamos történetek*ben megvalósult *semleges látás* ábrázolásmódja lesz a monográfia egyik kulcsfogalma, mely így tovább növeli a regény jelentőségét, s mintegy az addig született művek alkotta életmű ívének csúcsára helyeződik. A monográfia fejlődéselvű pályát sugall, melynek során az írói alkat keresi legmegfelelőbb kifejezésmódjait. Míg Bazsányi szerint a korai elbeszélések még „megtalálják a helyüket a megszokott első vagy harmadik személyre hangszerelt

[3] Nádas Péter, *Esszék* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996), 51.

beszédformákban" (38), addig a Varsói Szerződés tagállamainak (köztük Magyarországnak) az 1968-as csehszlovákiai inváziója követően, illetve annak hatására Nádas ábrándvesztése végleges szakításra ösztönzi a szerzőt a hagyományos, moralizáló, humanisztikus, elbeszélésformákkal. Ennek az első fordulatnak lesznek a termékei az *Egy családregény vége* és a *Leírás* kötetben közreadott, „Mészöly-próza szomszédságában" (164) született művek. Nádas innen mozdul el a Proust és Thomas Mann fémjelezte klasszikus modern nagyregény felé, hogy – Bazsányit idézve – „a *Párhuzamos történetek*ben elmenjen *a végsőkig*" (603) (kiemelés tőlem: T. F.), leszámoljon a stílussal, és a *semleges látás* minden humanisztikus előfeltevést nélkülöző, hideg pillantásával kiűzze az etikai igényre való hajlamot a regény elbeszélőjéből. A 2005-ben megjelent regény, mint valamiféle végcél jelenti Nádas „saját nyelvének" legteljesebb megvalósulását, mely – ellentétben a többi, a monográfia által kiemelten kezelt művel – már sokkal kevésbé kapcsolható a korszak magyar vagy modern világirodalmi példáihoz.

A kötet sugallta hierarchiát megerősíti a szerző néhány – a hatvanas években keletkezett kisepikai művet illető – negatív bírálata, mint például az „öncélú modorosság", mellyel *A pince* című írás elbeszélőjét jellemzi. A monográfia harmadik, a hetvenes évek kisepikáját vizsgáló fejezetében már mintegy dicsérőleg írja az *Élveboncolás* című elbeszélésről, hogy az „elbeszélői tudálékosság" már „kellemkedés" és „kedélyeskedés" nélkül van jelen.

Nádas maga is írói törekvésének megvalósulásaként beszél a *Párhuzamos történetek*ről: „az volt a vágyam, ami Flaubert-é: csak semmi stílus. Ez se a *Családregény*ben nem sikerült, se az *Emlékiratok*ban"[4] – mondja a Károlyi Csabának adott interjúban. A *Párhuzamos történetek*ben azonban „sikerült a legmesszebbre menni abban a küzdelemben, hogy ne legyen stílusom."[5]

A monográfia tulajdonképpen Nádas önértelmező fogalmaira épít, az írói önreflexiókban – márpedig azokból van bőven Nádas esetében –, interjúkban indirekt vagy direkt módon kifejtett írói ars poetica megvalósulását vizsgálja a szerző, ebből kifolyólag nem is nagyon tér le a Nádas nyilatkozataiban és esszéiben mozgatott irodalmi, filozófiai és antropológiai fogalmakkal kijelölt útról.

Az életmű egységességét emeli ki Bazsányi, mikor azt írja, hogy a fejezetek címei és mottói mellé választott hívószavak (szerelem, család, test stb.) „(majdnem) bármelyikét rendelhetném a tizenhárom fejezet (majdnem) bármelyikéhez" (17). Kis túlzással mondhatjuk, hogy a monográfia (majdnem) minden fejezete részként tartalmazza az egészet, így ideális az egyszerre csak egy bizonyos Nádas-művet vagy írói korszakot vizsgálni kívánó, s az egész könyvet nem egy ülő helyben olvasók számára. Utóbbiaknak ugyanis monotonná válhat az elemzések hasonlósága, az újra és újra kifejtett kulcsfogalmak szerepeltetése, egyes interjúrészletek többszöri

[4] Károlyi, „Ez a kicsi én…", https://www.es.hu/cikk/2017-04-13/karolyi-csaba/ez-a-kicsi-ennem-turi-hogy-a-szabadsagaban-gatoljak.html.

[5] Uo.

idézése. Ugyanakkor az előbbi esetben elképzelt olvasó kifejezetten pozitívnak érezheti, hogy már egy fejezet alapján is viszonylag összetett képet kap a nádasi alkat különlegességeiről.

Az egyes művek kapcsán az azonos vagy nagyon hasonló következtetésre jutó elemzések azonban kevéssé kárhoztathatók az újra és újra elismételt gondolatokért, ha figyelembe vesszük a vizsgált szerző sajátos alkatát, gondolkodását, melynek szerkezete (az Ungváry Rudolfot idéző) Balassa szerint „az a statikus, alig-alig változó váz, melyre gondolatait minduntalan felfűzi", s melynek következtében az életmű „szinte minden pontján hasonló vagy azonos dinamika és teleológia tapintható ki".[6]

Mindazonáltal tény, hogy Bazsányi művére hatványozottan igaz, amire Balassa 1997-es monográfiájának előszavában figyelmezteti az olvasót: az elemzésekre olykor jellemző „körkörösség", valamint az „előre és hátra utaló, visszatéréses technika".[7] Ez leginkább annak köszönhető, hogy Bazsányi a legnagyobb hangsúlyt mégiscsak a műveket összekapcsoló tematikus és poétikai sajátosságokra fekteti, arra, ami a művekben közös, s beilleszthető az egész Nádas-életművön végighúzódó motívumrendszerbe. Ilyen a vissza-visszatérő vallomásosság–történetmondás, emlékezés–képzelet, leplezés–színlelés ellentéte. Kiemelt Nádas-univerzálé az újra és újra felbukkanó színháziasság, az emberek által eljátszott szerepekre, s az így fenntartott látszatra épülő lét motívuma, mely a hetvenes évek három drámájának (*Takarítás*, *Találkozás*, *Temetés*) szentelt fejezetben a más-más korszakban született, eltérő műfajú műveket (*Klára asszony háza*, *Homokpad*, színházi kritikák, *Emlékiratok könyve*, *Évkönyv*, *Párhuzamos történetek, Világló részletek*) izgalmasan találkoztató szöveg-csomópontban összpontosul.

Érdemes közelebbről megnézni, hogyan építi fel a szerző ellentétekre alapozott elemzéseit a Nádas-recepció, az író nyilatkozatai és értekező prózája beható ismeretében. A már bevezetett látszat–valóság ellentét kerül elő a következő, az *Emlékiratok könyvé*t tárgyaló fejezetben, feldúsulva a Proust- és Thomas Mann-féle irodalmi *reprezentáció*t ellentétező kafkai *prezentáció*, s az ezekkel párhuzamos stilizáltság és nyelvi lecsupaszítottság fogalompárosával. Bazsányi Nádast egyértelműen a kafkai pólushoz tartozó irodalmi hagyománnyal rokonítja – amennyiben a klasszikus modernség két írófejedelme által képviselt örökséget az 1986-os regényben jelentős távolságtartással kezelve, stílusparódiába átfordítva látja megjelenni. A regény működtette ábrázolásmód jellemzése tovább sűrűsödik, ugyanis a szerző itt vázolja fel először a *semleges látás* fogalmát, melyet a kafkai, önmagát állító nyelvi működéshez kapcsol, s mely képes függetleníteni a szöveget „minden humanista és moralizáló előítélettől", valamint megvédi azt az „értelmezői túlterheléstől" (178).

---

[6] Balassa Péter, *Nádas Péter* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1997), 17.

[7] Uo., 10.

Bazsányi az egyre telítettebb látszat–valóság tengelyre helyezi a nádasi mondatpoétika már említett referenciapontjait, az úgynevezett „tisztességes" és „ortopéd" mondatokat. Előbbiek a még stilizált, kerek, látszattal operáló ábrázolásmódú *Emlékiratok könyvé*hez tartoznak, utóbbiak a stílust sikeresen levetkőzött, vagyis valóságukat nem leplező, elbeszélőjük *semleges látás*át tükröző, „tartósan furcsa" mondatai a *Párhuzamos történetek*nek.

A nem leplezett valóság azonban – ahogy ez minden fejezetben megerősítést nyer – csakis érzéki, testszerű lehet, ezt a valóságot a szöveg maga, tehát paradox módon a felszín hordozza. Bazsányi szerint nem lehet (vagy nem érdemes!) „a jelentéstulajdonítást egyszerre sarkalló és meghiúsító szövegtest" (179) mögé nézni, az önmagát jelentő szövegfelszín mindenkor magában hordozza titkát, a testi tapasztalás érzéki megjelenítésében.

Szép demonstrálása a szerkezet jelentéstulajdonítást megakadályozó erejének az *Emlékiratok* tükrözéses szerkezetének elemzéséből levont következtetés, mely szerint a megsokszorozódott szereplők és az egymásba mosódó történetrétegek éppen a tükrözéseken és párhuzamokon alapuló helyettesítéses kapcsolataik miatt lesznek átmenetiek, viszonylagosak, egymással felcserélhetők. Így elvesztik jelentőségüket, valamint esélyüket, hogy eljussanak az öncsalás alkotta Peer Gynt-i szerepek mögé, a „mélybe", az olvasóval együtt a „(szöveg)felszínen maradnak" (218). Hasonló működésmódot vesz észre a szerző a két évtizeddel későbbi *Párhuzamos történetek*ben is, ahol kudarcot vallanak a dolgok mögötti mélységbe vágyó, lényegiségre törekvő szereplők, ezúttal a nyelvtani helytelenség határáig felbomló mondatpoétika egyenes következményeként.

Bazsányi Nádas-interpretációjának talán leglényegesebb elve, hogy „mondatszinten dől el […] minden" (252). Ezért lesznek olyan fontosak a szépíró Nádas önelemző gesztusai nyomán született mondattípusok, valamint Bazsányi Sándor saját, a nyolcadik fejezetben kifejtett tipológiája: az *ironikus*, az *eltört* és a *tipikus* Nádas-mondat, melyeket további altípusokra oszt; a *definitív*, az *analitikus* és a *tézismondat*ra. Az ezeknek szentelt rövid magyarázat azonban nem igazán indokolja a köztük tett distinkciót, s a különböző típusokra hozott példák sem térnek el eléggé egymástól ahhoz, hogy az olvasó saját maga képes legyen felismerni őket. A mondatok és bekezdések alanyváltásait, nézőpont-keverését, idő és tér egybemosását, stílusváltást, fogalmi és tárgyi keverést és minden egyéb formában megjelenő szövegtörést elemző szövegrészek igyekeznek közelebb kerülni az el sem rejtett, szövegfelszínen lévő titokhoz.

Bazsányi olvasatában a Nádas-szövegek mindig csak úton vannak a transzcendencia felé, a lét kimondhatatlan tragikumának a megoldása, az Egység, a testi-lelki megváltás felé, azonban ezek soha nem érhetők el. Ugyanígy a szöveg „lényege", jelentése is elérhetetlen az olvasó számára, amennyiben azt a szövegen túlról kívánja megszerezni. Mint ahogy a monográfia első függelékének a Nádas fényképeit elemző részében mondja a szerző: „úgy tűnik, »mintha« ezt vagy azt jelentené, de sosem lehet azonosítani ezzel vagy azzal a jelentéssel" (677). Bazsányi

legalábbis nem akarja azonosítani. Nádas hasonlatainak, s mellékmondatot bevezető feltételes kötőszavainak (mintha) tükrében talán érdemes megjegyezni, hogy a monográfia is gyakorta él ilyen mondatszerkezetekkel, hasonlatokkal az interpretáció során a kizárólagos egyértelműséget sugalló metaforikus szövegértelmezés azonosítása helyett.

A szerző tehát tartózkodik a szöveg intuitív, beleérző jelentésfeltöltésétől, ami részben pozitív következményekhez vezet, hiszen nem *használja* a szöveget, nem esik az értelmezői túlterhelés hibájába; emlékezzünk a *Takarítás* szerzői utasítására: „vigyázni kell, hogy a jelenet tárgyilagos maradjon, s ne akarjon többet jelenteni, mint amennyit jelent",[8] vagy arra, ahogy a kafkai szöveghagyományra egyértelműen építő Nádas *A per*ről beszél: „nem jelent mást, mint ami oda le van írva. Nem kell mögéolvasnunk […]."[9] Másrészről emiatt az elemző a monográfia legnagyobb részében a szöveg felszínén marad.

Ezért nem is foglal állást Radnóti Sándor és Balassa Péter arra irányuló vitáját illetően, hogy platonikus vagy anti-platonikus mű-e az *Emlékiratok könyve*, hiábavalónak, habár termékenynek tartja a polémiát, mint mondja, „a regénybeszéd testfilozófiája, de még inkább testábrázolása, legyen akár »platonikus«, akár »anti-platonikus« színezetű, elsősorban mégiscsak: (nem-platonikus) szövegtest" (179).

Érdekes ebből a szempontból az is, ahogy a monográfus a Nádas-művek (terebélyes interpretációs közösségén belül sokféle eltérő értelmezést kiváltott, jellegzetesen hiányközpontú) utolsó mondatait kezeli. Bazsányi értelmezését olvasva például az 1977-ben megjelent *Egy családregény vége* egyetlen tagadó mondatszóban végződő zárása éppen a magában hordozott többértelműség bizonytalanságával éri el a célját, hogy kifejezze a főhős, Simon Péter léttapasztalatának bizonytalanságát. Vagyis a szövegtest magában rejti a „megoldást".

Bazsányi hasonlóan szól az *Emlékiratok könyvé*nek zárásáról („[a]rra gondolt, hogy akkor ilyen egyszerű. Ilyen egyszerű, igen, ilyen egyszerű volt minden"[10]); öntükrözőnek, vagyis „tárgyát és önmagát egyszerre megjelenítő"-nek nevezi, mely így „magában hordozza saját »érzéki lényegét«" (221). A szöveg érzékiségéből való mindenkori kiindulás és a Nádas önértelmezésével kijelölt úthoz való feltétlen ragaszkodás jócskán megnehezíti, hogy az elemzések nagyobb revelációval járó következtetésben vagy érdekesebb tanulságban végződjenek, s hozzájárul a fejezetek hasonlóvá válásához. Talán a Nádas-monográfus elődd, (Bazsányi szerint szövegértelmezésében olykor „egészen messzire [már-már túlságosan messzire] ható értelmezői mozdulatokkal" [76] operáló) Balassa Péter „érzékeny és beleérző" messzire tekintése hiányzik kissé.

---

[8] Nádas Péter, *Drámák* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996), 84.

[9] Mihancsik Zsófia, *Nincs mennyezet, nincs födém. Beszélgetés Nádas Péterrel* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2006), 367.

[10] Nádas Péter, *Emlékiratok könyve II.* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2012), 463.

Bazsányi Sándor Nádas értekező prózájáról is hasonlóan gondolkodik, amikor a következőket írja esszéiről: „ez volna a legfőbb erénye, mi több, elsődleges tulajdonsága: a szerkezete, az íve, a ritmusa, a dallama. A gondolat érzéki teste, sőt húsa" (327). A monográfia folyamatosan fenntartja a szépprózа és esszéisztikus írások közti párbeszédet a megannyi tematikus, fogalmi, prózapoétikai hasonlóságra való rámutatással. Így olyan szövegcsoportok jönnek létre, melyeknek elemei rendkívül erős kölcsönhatásban, (vagy hogy egy, a monográfiában kissé túlhasznált, eredetileg Goethe *Vonzások és választások* című regényéből származó, leginkább talán az *Emlékiratok könyvé*ben meghatározó Nádas-kifejezést használjunk) *cserebomlás*ban állnak egymással, s ezért a kötetet haszonnal forgató Nádas-olvasó remélhetőleg együtt fogja kézbe venni őket. Ilyen szövegcsoportot alkot például az *Emlékiratok könyvé*vel a (regény értelmezőinek már több mint három évtizede elsődleges támaszpontjául szolgáló) *Hazatérés* című esszé, a *Thomas Mann naplóiról* című, a „nagy csonkoló"-t még vallomásosságában is fenntartott mintapolgári szerepjátszásáért elmarasztaló kritika és *Az égi és földi szerelemről* című értekezés. Itt említhetjük a *Saját halál* című kisregényt és *A megakadt fájdalom* című esszét, melyeket Nádas 1993-ban bekövetkezett klinikai halálának témája köt össze. De a monográfia rámutat a színdarabok és a színikritikusi esszék összeolvasásának előnyeire is, kiemelve az esszék közül a *Pina Bausch, a testek filozófusa* (1995) írást, mely a wuppertali társulat *A kékszakállú herceg vára* budapesti vendégelőadásának elismerő elemzésén keresztül tárja fel a szerző – a korszak magyar színházi gyakorlatától oly nagyon eltérő – színházeszményét.

Bazsányi termékenyen egymásra olvassa a szépírót és az esszéistát, ami (tekintve Nádas alkatát, s a szépírói életműben hemzsegő esszéisztikus szövegbetétet és bölcseleti elmélkedést) igencsak indokoltnak tűnik. A monográfus talán túl szabályos „rendbe" simítja az értekező és szépprózát. A nyolcvanas években kibontakozó esszéművészet korai darabjait közlő, 1995-ben megjelent *Esszék* kötetet az *Emlékiratok könyve* stílusával rokonítja, a 2006-os *Hátországi napló* írásaiban a *Párhuzamos történetek* szenvtelen elbeszélői szólamát látja viszont. Az életművön belüli hasonlóságok feltárására irányuló fejezetekből rendkívül egységes írói életmű bontakozik ki: „[a]z értekező Nádas tulajdonképpen ugyanazt a nehézséget járja körül, amelyet a regényíró Nádas visz színre" (329).

A fejezetek az egyes művek hazai és világirodalmi kapcsolatainak feltérképezésével indulnak, miáltal olyan sűrű intertextuális háló jön létre, melyben olykor nemcsak szépirodalmi textusok szerepelnek. Gondolok itt Nádas első, *Protokoll* című színdarabja és a korai Miloš Forman-filmek között vont érdekes párhuzamra. A művek olyan szöveghagyományba illeszkednek, melynek a monográfiában legnagyobb hangsúlyt kapó részei az antik görög dráma, a rabelais-i brutális karnevalisztika, a Proust- és Thomas Mann-féle klasszikus modernség, a klasszikus modern formát és előfeltevéseket felszámoló Musil, Kafka, Camus és Mészöly, Beckett ab-

szurd, Artaud kegyetlen, Grotowski „szegény" színháza – melyekről egyébként már a Balassa Péter-féle Nádas-monográfiában is olvashattunk.

A Nádas-művek rokoni hálójának értékes hozadéka az alkalmi összecsengések felfedezése az (amúgy tőle – Balassa szavával – „beszédesen, termékenyen különböző" [167]) pályatárs, Esterházy Péter szövegeivel. Különösen szép az *Évkönyv* és *A szív segédigéi* egy-egy jelenetének egymás mellé helyezése (a Nádas-szövegben a narrátor idős barátnőjét, Esterházy elbeszélője pedig beteg édesanyját kíséri ki a vécére). De megemlíthetnénk a – Bazsányi által szemfülesen észrevett – érdekes hasonlóságot a két szerző között az emigráns lengyel író, Gombrowicz naplónyitányához való viszonyulásukban (281). Ezek a többnyire zárójeles megjegyzések persze nem valamiféle mély, hatástörténeti párhuzamra utalnak a posztmodern Esterházy és a modern formákból ironikusan építkező Nádas között. Már csak azért sem, mert Bazsányi kettejük alkati eltéréseit lépten-nyomon hangsúlyozza, s inkább az irodalmi szövegek természetszerűleg áthallásos létmódjára hívja fel a figyelmet. A művek köré épített gazdag intertextuális háló és a megidézett íróelődök igazolják Bazsányi *Párhuzamos történetek*re vonatkozó következtetését, Nádas Péter egész életművére nézve: „páratlanságában ott a helye a legnagyobbak között" (533).

A monográfia legnagyobb erénye az a képesség, mely a *Párhuzamos történetek* szereplőinek is csak néha-néha adatik meg: meglátni a „felsejlő párhuzamosságokat", az abszolút, végső megoldásban nem találkozó, történeteket mégis összekapcsoló „alkalmi együttállásokat" (404). Ilyen együttállás a *Párhuzamos történetek*ben megjelenő Oktogon téri Demén-ház proletarizálása, melynek előképét az *Emlékiratok* hetvenes évekbeli történetszálában, a kelet-berlini lakónegyedek betondobozosításában[11] látja meg Bazsányi. Így a két szöveg a diktatúrák embertelenítő mechanizmusát az építészetelméleti vonatkozásokkal összeházasító, Nádas alkatára és érdeklődésére olyannyira jellemző motívumban kapcsolódik össze. Hasonlóan bravúros megfigyelések Bazsányi Sándor Nádas teljes írói életművét átlátni képes, irigylésre méltóan alapos ismeretét dicsérik.

A kötet végén Nádas Péter rövid életrajza előtt két függeléket találunk, melyekből az első az egész monográfiát meghatározó, a nádasi életmű „egybelátás"-át célzó törekvést szolgálja, a fényképész és az író látásmódjának összevetésével. Az író „fényképészi látásmód"-jára, s annak a szövegbeli megjelenésére való hivatkozás egyébként csaknem minden fejezetben előfordul, igaz, csak a nyomfelismerés szintjén, az elemzésekhez nemigen járul hozzá. Ezt az ábrázolásmódot hivatottak közvetíteni a mű valamennyi fejezetében a szöveget megszakító, abba tematikusan illeszkedő Nádas-fotók, képzőművészeti alkotások, színházi előadások fényképei vagy Budapest egyes részeit, építészetét megörökítő képek.

A második függelék a monográfia szívügyének tekintett hatástörténeti kapcsolatok bemutatásához kapcsolódik, amennyiben a Nádas-prózára tett (lépten-nyomon

[11] Uo., 83.

előkerülő) Mészöly-hatást vizsgálja meg alaposabban. Meglepő és sajnálatos, hogy a műveket irodalomtörténeti összefüggésekben láttató kötet nem tartalmaz sem név-, sem tárgymutatót, s ezzel igencsak megnehezíti az egyes szövegközi kapcsolatokra, különféle irodalmi beszédmódokra való hivatkozások visszakeresését – főleg, ha figyelembe vesszük a monográfia már-már nádasi léptékű terjedelmét.

Simor Kamilla[1]

HOLLYWOOD „ZÖLD" MESÉI – A TÖMEGFILMEK ÖKOKRITIKAI OLVASATA

– Hódosy Annamária. *Biomozi. Ökokritika és populáris film*. Szeged: Tiszatáj, 2018, 414 lap –

Hódosy Annamária *Biomozi. Ökokritika és populáris film* című kötete nemcsak aktualitása miatt számottevő, hanem a hazai bölcsészettudomány terén is hiánypótló. Annak ellenére, hogy a nemzetközi cultural studies diskurzusában már régóta meghatározó az ökokritikai megközelítés, magyar nyelven eddig kevés ilyen jellegű elemző szöveg született. Hódosy könyvében főként kortárs hollywoodi alkotások ökokritikai olvasatát adja, valamint megvizsgálja „azokat az előzetes elképzeléseket, konvenciókat, narratívákat és retorikai stratégiákat, amelyek a természet filmes reprezentációit és főként azok újabb változását meghatározzák" (45). A szerző a személyes hangvételű és saját ökoetikai elköteleződését kiemelő előszavát követően tisztázza vállalását: nem szorítkozik az elemzések során a filmelméletre vagy -esztétikára, és „nem kifejezett ismeretelméleti vagy filozófiai problémafelvetéssel" (44) közelíti meg az alkotásokat, hanem a „környezetbölcselet", valamint a mélyökológia területének eszközeivel vizsgálja a filmeket. A szerző behatóan ismeri és ismerteti a nemzetközi diskurzust, valamint hazai téren Lányi András munkásságát; mindezek következményeképpen a *Biomozi* interpretációs módszere is többek között a humánökológia, az ökopszichológia és az ökofeminizmus tudományterületeinek elveit követi. Célja az, hogy – Robin L. Murray és Joseph K. Heumann *Ecology and Popular Film* és Pat Brereton *Hollywood Utopia* című könyvének metódusához hasonlóan – olyan filmeket vizsgáljon, amelyek csak részleteiben vagy mellékesen vetnek fel természeti problémákat, ám Hódosy az elemzések révén próbálja bizonyítani azt, hogy „a látszólag sematikus akciószekvenciák, a szokványos narratív sémák az említett részletek kontextusában plusz jelentésekre tesznek szert vagy átértelmeződnek" (45).

Ezek alapján a kötet címét adó *biomozi* gyűjtőfogalom egyrészt olyan filmek csoportját jelöli, amelyekben előkerül az ökológiai válság kérdése, ám csak metaforikusan jelenítik meg az ökológiai problémákat. A szerző meglátása szerint „a »biomozi« lehetővé teszi, hogy anélkül dolgozzuk fel ökológiai félelmeinket, hogy eközben szemtől szembe kellene kerülnünk azokkal" (66), és bár Hódosy sem ezt tartja a klímaválsággal szembeni küzdelem legjobb módszerének, mégis úgy véli, amellett, hogy ezek a filmek tiszteletben tartják az emberek pszichés integritását, cselekvésre próbálják ösztönözni őket, és az antropocentrikus látásmódjukat ökocentrikussá

[1] A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza.

alakíthatják (66). Ezzel szemben a biomozi második csoportját olyan látszólag környezetbarát filmek alkotják, amelyek üzenete ökológiai szempontból problémás és „olykor egyenesen káros attitűdöket támogatnak" (23).

A *Biomozi* teoretikus megközelítése nem szűkíti le a célközönségét: noha bővelkedik a nemzetközi szakirodalom interpretációiban, és nem nélkülözi e diskurzus terminusait, a kötet erényének tekinthető magyarázó, gördülékeny nyelvének és elemzései logikus felépítésének köszönhetően a fiatalabb és/vagy az akadémiai közegben kevésbé járatos olvasók felé is nyit. E módszert erősíti a könyv mediális platformokon való jelenléte: a kötetet honlap[2] és Facebook-oldal[3] is népszerűsíti.

A vizsgált alkotások narratíváját Hódosy – többek között Carolyn Sigler és Donald Foster terminológiáját használva – hármas tipológia alapján csoportosítja. Az *uralmi modell* vagy imperialista természetszemlélet szerint az embert a többi létező fölé emeli az önreflexióra és a gondolkodásra való képessége; a *pásztori modell* vagy környezetvédő szemlélet középpontjában a természettel való harmonikus együttélés áll, amelyben az ember szerepe az, hogy „jó pásztorként" ügyeljen környezetére, gondoskodjon arról; míg az *ökocentrikus modell* vagy rendszerelvű természetszemlélet kategóriájában nem különül el egymástól ember és természet, hanem „a létezők mindegyike egyformán fontos szerepet tölt be" (26). E tipológia többnyire pontosan lefedi az elemzett filmek természetszemléletét, ám meglátásom szerint az *Avatar* (James Cameron, 2009) például nem a „megfelelő" kategóriába kerül: az ökofeminista érvelés révén Hódosy az ökocentrikus típusba sorolja, és figyelmen kívül hagyja az őslakosok látens leigázását az imperialista fehér férfi által.

A biomozi retorikai stratégiái című fejezetben a környezetvédelem és a klímaválság mainstream reprezentációi kerülnek fókuszba, ám – mivel Hódosy óriási filmes korpusszal dolgozik – az alcímben megjelölt filmeken kívül, ha csak utalás szintjén is, számos mozgóképes alkotás előkerül. E részben már jól kirajzolódik a szerző fentebb ismertetett metaforikus jellegű interpretációs módszere: *Az 5. hullám*ot (J. Blakeson, 2016) – amelyben a földönkívüliek öt csapással pusztítják az emberiséget és a Földet – például olyan filmként közelíti meg, amely expliciten nem mutatja, hanem bizonyos szempontból felidézi azt a referenciamezőt, amelynek révén az ökológiai problémákkal szembesülhetünk (jelen esetben, hogy az idegen ellenség antropomorf, így metaforikusan emberekként is érthetők, akik saját környezetüket teszik tönkre), s ezután a film főbb motívumait, narratív elemeit e diskurzusnak rendeli alá (88).

Az Ökológia Testamentuma című részben vizsgált hollywoodi alkotások az ökológiai bűnbeesés és a megváltás mítosza segítségével jelzik a klímaválság közeledtét. A szerző értelmezésében a természet uralásának igénye maga az eredendő bűn a *Noé* narratívájában (Darren Aronofsky, 2014), a vámpírok pedig „a vágyteljesítés és az önkorlátozó morális megfontolások közti vívódás modern projekciói" (122) a *Halhatatlan szeretők*ben (Jim Jarmusch, 2013). Habár Hódosy logikus és össze-

[2] Ökokritika, hozzáférés: 2019.08.09, https://www.ekokritika.hu/.

[3] *@ekokritika.blog*, hozzáférés: 2019.08.09, https://www.facebook.com/ekokritika.blog/.

függő referenciakerettel dolgozik, a szerző elemzései olykor túlinterpretációnak is tűnhetnek, miként az utóbbi film esetében. A vámpírok óvatosságát és az állati vér emberivel szembeni előnyben részesítését szokatlan úgy értelmezni, mint az arra való törekvést, hogy „minél kisebb ökológiai lábnyomot" hagyjanak (123), és nem biztos, hogy e film Faust-allegóriáját szerencsés teljesen alárendelni az ökológiai aspektusnak[4] – még ha ezt a szerző találó irodalomtörténeti érdekességekkel is egészíti ki. Az ökokritikai értelmezésmód korlátait jól megragadó önreflexív megjegyzés, hogy „ezek az alig érintkező mozzanatok csak egy szándékosan erre irányuló figyelem hatására állhatnak össze olyan »értelemegésszé«, amelyet az ökológiai összeomlás problémájának megjelenítéseként foghatnánk fel" (158–159). Ebből a szempontból azonban kifogásolhatónak tartom, hogy Hódosy nem tér ki bővebben olyan filmelméleti problémákra, mint például a blockbuster filmek „lenyűgöző" hatásának összetevői, a narratíva értelmezése és a nézői interpretációk kérdése (főként) a populáris filmek esetén. Habár a kötet utolsó fejezetében elemzi a mozgóképek általi „adaptív viselkedésformák" elsajátítását a tükör-neuronok segítségével, anélkül, hogy cáfolnám azt az állítást, miszerint „az emberek jobban szeretik és mélyebben is tudják elraktározni a történet formájában kapott információkat" (366), mégis úgy gondolom, hogy ha már a biomoziban rejlő ökológiai probléma felismerése gondot okozhat a néző számára, akkor e filmek nehezen tudnak „felkészíteni a válsághelyzetre" – még ha egy posztapokaliptikus világot megjelenítő alkotásról is van szó (365). Releváns lett volna, ha Hódosy a kötetben olyan témákat is érint, mint például az „attrakció mozijának" kérdésköre,[5] mert meglátásom szerint e filmek esetén éppen az attrakció jelenléte az,[6] ami elvonja a figyelmet az ökológiai aspektusról: több, a könyvben elemzett alkotás, mint az *Alien: Feltámad a Halál* (Jean-Pierre Jeunet, 1997), az *Avatar* vagy *Az 5. hullám* elsődleges célja a lenyűgözés és a szórakoztatás. Szenzációhajhász jellegük ellehetetleníti az ökokritikai olvasatot az ebben az értelmezésmódban nem járatos néző számára, ami könnyen kétséget ébreszthet a biomozi első típusának jelentőségével és hatásával kapcsolatban.[7]

---

[4] Amelie Hastie meggyőzően érvel amellett, hogy a két főszereplő kapcsolatát és a film végi vérfogyasztást a narratívában expliciten előkerülő kvantummechanikai alapon szemléljük, az elemzésében pedig általánosabb filmelméleti következtetésre jut a moziképernyőn látható tartalom és a néző filmképhez való kapcsolatát illetően – az ökológiai aspektus nem kerül előtérbe. (Amelie Hastie, „Blood and Photons: The Fundamental Particles of Only Lovers Left Alive", *Film Quarterly* 68, 1. sz. (2014): 63–68.

[5] A témához bővebben lásd pl. Kiss Gábor Zoltán, „A narrációtól az attrakcióig: az elbeszélés szerepének filmes újraértelmezése", in *Narratívák 10.*, szerk. Kiss Gábor Zoltán (Budapest: Kijárat Kiadó, 2011), 9–32.

[6] Geoff King, „Látványosság, elbeszélés és a látványorientált hollywoodi blockbuster", ford. Andorka György és Simor Eszter, in *Metropolis* 16, 4. sz. (2012): 11.

[7] Az attrakció mozija fogalom által jelölt sajátosságok természetesen nem mindegyik kötetben elemzett filmre érvényesek, például a *Solaris* vagy a *Melankólia* határozottan kilógnak a hollywoodi blockbusterek sorából.

Az ezt követő *A Föld iszonytató nőisége* című fejezet a „nő" és a „természet" összefüggéseinek tömegfilmes reprezentációját, valamint ezzel kapcsolatban az ökopszichózis és a környezetpszichológia diskurzusának megközelítéseit tekinti át. Hódosy e filmek első látásra ártatlannak tűnő narratíváját vizsgálja, majd alapos kritikai megfigyelések mentén tárja fel az ezeket működtető ideológiákat. Többek között Val Plumwood ökofeminista és Sherry B. Ortner antropológiai megközelítését használja: utóbbi a nőkkel kapcsolatos sajátos koncepciókat, szimbólumokat elemzi, és ismerteti „azt a kulturális gondolkodás alapjául szolgáló logikát, amely a női alsóbbrendűséget feltételezi."[8] Hódosy ebben a fejezetben találóan rámutat az Ortner által elemzett természet vs. kultúra ellentétpár hollywoodi filmekben való gyakori előfordulására. Ennek egyik példája a *Mint a hurrikán* (Bronwen Hughes, 1999), amelyben a nő „a film szimbolikus tájrajzában egyrészt a romantikus természetest képviseli, ami ugyanakkor az összetartásra, a rendezésre, kiegyensúlyozásra szoruló káosz" (141), aki a férfi uralma nélkül szétesne. A szerző pontos kritikai észrevételek mentén mutatja fel, hogy milyen látens módon épülnek be a filmek narratívájába az elnyomást és az alárendeltséget fenntartó sztereotípiák – ez a fajta ideológiakritikai attitűd pedig fontos erénye a kötetnek. Ezzel szemben a fejezetben elemzett *Avatar* ökofeminista interpretációjában háttérbe szorul a fehér férfi által képviselt hatalom elnyomó jellege,[9] és annak ellenére, hogy Hódosy elemzése a na'vi őslakosok matriarchális berendezkedéséről, az ökológiailag fenntartható társadalmi szerkezetük lehetőségéről és az itt élő nők hatalomból való részesedéséről valóban következetes, meglátásom szerint az utóbbi értelmezés elfedi azt az aspektust, mely felől a film ideológiakritikai elemzése igazán releváns. Slavoj Žižek esszéjében a főszereplőt korántsem egy, a történet végén a természetközeli társadalomba beilleszkedő, annak szabályait elfogadó karakterként jellemzi. Žižek ideológiailag konzervatívnak tartja James Cameron filmjét, mert az a bevett hollywoodi párkereső formulát alkalmazza, amelyben a gyarmatosító feleségül veszi a bennszülött lányt, és a látszólag politikailag korrekt téma elfedi, hogy az őslakosok teljességgel kiszolgáltatottak a gyarmatosítóknak. Előbbiek csak aközött dönthetnek, hogy „az emberek pusztítják el őket, vagy az emberek mentik meg őket. Másképp szólva, hogy az imperialista valóság áldozatává válnak, vagy hogy eljátsszák a kijelölt szerepüket a fehér férfi fantáziájában."[10] Habár Hódosy elemzésének tétje valóban az, hogy megvizsgálja e film ökológiai szemléletét és egy lehetséges alternatíváját a környezetvédelemnek, azaz az „anyajogú berendezkedést" (175), a na'vi nők látszólag uralkodó

[8] Sherry B. Ortner, „Nő és férfi avagy természet és kultúra?", in *Antropológiai irányzatok a második világháború után*, szerk. Biczó Gábor (Debrecen: Csokonai Kiadó, 2003), 195.

[9] Csak említés szintjén kerül elő, hogy „sokan kritizálták Cameront amiatt, hogy mind feminista, mind pedig posztkoloniális szempontból újratermeli az imperialista mítoszokat" (170).

[10] Slavoj Žižek, „Avatar – A bennszülöttek visszatérése", ford. András Csaba, *A szem*, hozzáférés: 2019.08.08, http://aszem.info/2017/10/avatar-bennszulottek-visszaterese/.

státuszának analizálása elfedi a Žižek által is bírált jelenséget, azaz az őslakosok egyetemes alávetettségét az imperialista hatalmi ágensekhez képest.

Hasonló kolonizációs problémák merülnek fel az első fejezetben elemzett *Vaianá*val kapcsolatban (Ron Clements–John Musker, 2016). Hódosy maga is elismeri a film hiányosságait, például hogy az őslakosok életének bemutatása „idealizált és stilizált" (90), mégis úgy gondolja, hogy a különböző antropomorfizációs megoldások és a feminista aspektus révén a *Vaiana* „segíthet a bolygóhoz való hozzáállás megváltoztatásában" (95). Ida Yoshinaga azonban ezt másképp látja: a filmről szóló elemzésében azt vizsgálja meg, hogy a Disney globális médiavállalat miképpen sajátítja ki szimbolikusan a bennszülött kultúrát, hogyan hibridizálja azt nyugati vagy „modern" gyarmati műfajformákkal és homogenizálja ezeket az optimális bevételszerzés érdekében – mivel a *Vaiana* főként a fiatalabb generációhoz szól, kérdéses, hogy mi számukra a film valódi üzenete, ha az ökokritikai üzenet nehezen dekódolható.[11]

A *Gynökológia: a feminizmustól az ökofeminizmus felé* az előző fejezet ökofeminista gondolatmenetét folytatja, s ez a kötet egyik legizgalmasabb része: a két elemzett film, az *Alien 4: Feltámad a Halál* és a *Solaris* (Andrej Tarkovszkij, 1972) figyelemfelkeltő újraértelmezését nyújtja az alkotások női karaktereinek vizsgálatával. Az előbbi főszereplőjének űrhajón zajló küzdelmeit emancipációs törekvésekként azonosítja: Hódosy interpretációjában a saga befejező darabja az előzőkhöz képest „jelentős elmozdulást jelent a nőiség szemléletmódját tekintve – a feminizmustól a posztfeminizmuson keresztül az ökofeminizmus felé" (200). Nemcsak az *Alien*ről, hanem a *Solaris*ról szóló diskurzust is gazdagítja a szerző erről szóló elemzése: a női karakter, Hari által képviselt ökologikus nézőpont vezethet el a fenntartható létezéshez. Hódosy a két filmet – első olvasatra meglepő módon, de – párhuzamba állítja egymással, és ezzel érdekes analógiát hoz létre: interpretációjában „a megvetett, megalázott és bántalmazott (szexuális) tárgyból mindkét karakter szubjektummá válik", de olyan értelemben, hogy a másikkal való együttélést részesíti előnyben, és nem „a másiktól való elhatárolódás »maszkulin« individualizmusát" (229). A szerző elemzése abból a szempontból is gyümölcsöző, hogy az előző fejezetben hivatkozott Sherry B. Ortner konklúzióját is magában foglalja. Ortner rámutat arra, hogy a nő és a természet összekapcsolódásának antropológiai hagyománya ugyan biológiai okokkal magyarázható, de ez nem jelenti azt, hogy bármelyik nem közelebb állna a természethez: elemzése végén mind a férfit, mind pedig a nőt a kultúra oldalára állítja.[12]

Az ötödik, *Ökopszichózis: a betegség mint környezetpolitikai ellenállás* címet viselő fejezet a természeti katasztrófák és a pszichiátriai állapotok összefüggéseit tárgyalja. Noha Hódosy maga is megjegyzi az e részben elemzett alkotások egyike kapcsán,

[11] Ida Yoshinaga, „Disney's Moana, the Colonial Screenplay, and Indigenous Labor Extraction in Hollywood Fantasy Films", *Narrative Culture* 6, 2. sz. (2019): 188–215.

[12] B. Ortner, „Nő és férfi...", 210–211.

hogy „[m]egint csak olyan filmről van szó, amely első pillantásra semmilyen ökológiai problematikát nem érint”[13] (241), a vizsgálatok találóan mutatják be, miként értelmezhetők a filmbéli betegségek a társadalmi (főként nőkkel szembeni) elvárásokkal való szembeszegülés manifesztációiként és a fennálló társadalmi berendezkedéssel szembeni ellenállásként. Mindhárom elemzett film főszereplője olyan, első látásra „betegségnek” tűnő állapotban van, amely képtelenné teszi őket a társadalomba való beilleszkedésre és a külső nyomás által rájuk kényszerített feladatok elvégzésére. A *Melankólia* (Lars von Trier, 2011) depressziósnak tartott főszereplője a házasság intézményével szemben lázad, a *Menedék* (Jeff Nichols, 2011) skizofrénnek diagnosztizált hőse a munkahelyét hagyja ott,[14] a *Safe* (Todd Haynes, 1995) női karakterének allergiás rohamait pedig a „kötelező” női szerepek megtagadásaként értelmezi Hódosy. Ezzel összefüggésben a fejezetben a Michel Foucault-féle biopolitikai szubjektum kerül a középpontba.[15] Hódosy a három film emberi szereplőit befolyásoló hatalmon túl, az elemzésben párhuzamot von az államapparátus embereket irányító hatalma és a természet feletti emberi uralom között, azaz „a modern agrármérnöki hatalom […] kifinomultabb módszerekkel gyakorol(t) ellenőrzést a természet megnyilvánulásai felett – éppen, ahogyan Foucault értelmezésében az emberi természettel történt a kortárs államapparátus által” (246). Ez az analógia azonban nem helytálló, ha a biopolitikai szubjektum lényegét helyezzük előtérbe, azaz a normák „bensővé tételét”, az önuralom elsajátítását és a hatalmi ideológiák sok esetben látens és tudattalan elsajátítását. Ha Foucault elméletét mindenáron a természetre kívánjuk vonatkoztatni, akkor csupán annak ellenőrzéséről, alakításáról vagy elpusztításáról beszélhetünk, de a nem emberi létező sosem fogja magáévá tenni a különböző hatalmi szemléleteket, hiszen ha ezt lehetségesnek tartanánk, akkor már antropomorf jellemzőkkel kellene illetnünk. Hódosy egy interjúban azt nyilatkozta, hogy „a »külső diszciplínák« bevonásában semmiféle szabályt nem érvényesítettem: azt használtam, ami éppen kézenfekvőnek tűnt, illetve igyekeztem minél nagyobb spektrumból meríteni, hogy a változatosság is meglegyen.”[16] Foucault elméletének nem emberi létezőkre való vonatkoztatása azonban nem konzisztens, így további magyarázatokra lett volna szükség.

A *Raptorokkal suttogó* című fejezetben Hódosy Foucault felügyelet- és ellenőrzés-koncepcióját az „állatstúdiumokkal” veti össze, és elsősorban Arne Næss és Pe-

---

[13] Uo., 241.

[14] A *Menedék* zárójelenetének kizárólagos ökokritikai elemzését a narratológiai megközelítés árnyalhatta volna: ha a Thomas Elsaesser-féle „elmejátékfilm” felől szemléljük, már nem is olyan egyértelmű a férfi betegségének kérdése. Bővebben lásd: Thomas Elsaesser, „Az elmejátékfilm”, ford. Fábics Natália, in *Metropolis* 16, 2. sz. (2012): 8–29.

[15] Bővebben lásd: Michel Foucault, *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. Ádám Péter (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1996), 139–166.

[16] Borbíró Aletta, „Klímaválság és tömegfilm”, *Tiszatáj Online*, hozzáférés: 2019.08.09, http://tiszatajonline.hu/?p=124199&fbclid=IwAR1xS469SrjTl-O0YVEPFTT2ZYRhfzPvxNs-BUhpAwU-Pe3fmxIa1vJxPaWk.

ter Singer[17] megközelítéseit követve hozza párhuzamba a különböző marginalizált csoportok emancipációs törekvéseit az állatok felszabadításával (*animal liberation*). Az állatokhoz való hozzáállás paradigmatikus változásáról, az ember-állat viszonyrendszer és az állatkerti állatok látványossággá tételének történelmi és kulturális alakulásáról, az állatidomítás két iskolájáról (a konzervatív metodológiáról és a „klikkelős" módszerről) szóló ismertetője alapos és érdekfeszítő: e motívumokat a *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015) diegézisében vizsgálja meg a dinoszauruszok és az őket felügyelő idomárok kapcsolatában.[18]

Az *Energiát a pajzsokba! Technofília és válságmanagement* című részben elemzett filmek – a *Csillagkapu*: *Atlantisz* (2004–2009), a *Csillagok között* (Christopher Nolan, 2014), a *James Bond: Quantum csendje* (Marc Forster, 2008) és a *Transzcendens* (Wally Pfister, 2014) – a példa arra, hogy az ökológiai válság témája és az energiához való viszony egyre több technofil műfajú alkotásban is megjelenik. Hódosy izgalmas interpretációkon keresztül veszi végig a különböző megoldási kísérleteket az idegen bolygók új civilizációi után való kutatástól a mesterséges intelligenciáig. E fejezetben sokkal nagyobb teret kap az ökológiai válság és a kapitalista gazdasági berendezkedés összefüggéseink vizsgálata. A kötet korábbi részeiben – hol központi kérdésként, hol pedig kevésbé hangsúlyosan – rendszeresen érvényesül az emberi felelősség kérdése, az antropogén[19] okozta környezeti károk problematikája. Ez a fejezet azért is hiánypótló, mert a fennálló gazdasági struktúra és a jelenlegi környezeti problémák összefüggéseiről, valamint az előbbi kritikájáról ír, a kötet egészét tekintve Hódosy mégsem emeli ki úgy a *kapitalocén*[20] központi szerepét e téren, mint ahogy azt a *Kapitalocinema* című tanulmányában[21] teszi. Ehelyett a kötet utolsó fejezete előtti konklúziókban az „örök emberi" mint univerzális, ahistorikus kategória jelenik meg: ez azért problémás, mert e fogalomhasználat azt sugallja, hogy a klímaválság okozóinak köre minden emberi létezőre kiterjeszthető, és nem egy adott történelmi korszak után és gazdasági berendezkedés alapján kereshetők a felelősök. Releváns lett volna a kapitalocén terminust már a *Biomozi* elején tisztázni és alkalmazni az esetleges félreértések elkerülése miatt.

---

[17] Peter Singer, „All animals are equal!", in *Animal Rights: A Historical Anthology*, ed. Andrew Linzey and Paul Barry Clarke (New York–West Sussex: Columbia University Press, 1990), 162–167.

[18] Releváns volna továbbá behatóbban megvizsgálni azt a kérdést, hogy vajon valóban tartható-e ez az analógia? Alkothatunk-e közösséget az állatokkal, pontosabban lehet-e egy politikai közösségben az ember és az állat? Felhatalmazhatja-e az ember magát arra, hogy az állat nevében szóljon, az állatok jogait szabja meg, és így az állat „akaratát" emberi konstrukcióvá tegye? Vö. Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, ford. David Wills (New York: Fordham University Press, 2008).

[19] Hagyományosan antropogénnek szokás nevezni az emberi tevékenység okozta hatásokat.

[20] Ehhez a kérdéskörhöz bővebben lásd: Jason W. Moore, „Az olcsó természet vége", ford. Tillmann Ármin, *Fordulat* 25 (2019): 24–52.

[21] Hódosy Annamária, „Kapitalocinema. A mozgóképírástudók árulása a klímaválság árnyékában", *Fordulat* 25 (2019): 126–142.

Hódosy több szempontból is alkalmasnak tartja e filmek első, metaforikus üzenettel bíró csoportját arra, hogy alakítsák az antropocentrikus nézőpontunkat az ökoperspektíva javára (311), valamint hogy rávegyék nézőiket a cselekvésre (66). Mivel szerző maga is többször visszatér arra a problémára, hogy e filmek ökokritikai aspektusai sokszor a nagyközönség számára szinte láthatatlanok, valamint a hollywoodi blockbusterek a nézők és a piac igényeihez igazodnak, tehát alapvetően nem pusztán vagy egyáltalán nem környezetvédelmi okokból készülnek, kérdésessé válik, hogy valóban beindíthatnak-e bármilyen változást ezen alkotások. Pontosan mire szólítanak fel ezek a filmek, milyen cselekvésformákra? A fennálló gazdasági struktúra elleni küzdelemre vagy az egyéni, hétköznapi környezetvédelemre? Természetesen nem lehet elvárásunk a *Biomozi*val szemben az, hogy e kérdésekre megoldásokat adjon, ám ahogy például *Az 5. hullám* interpretációjában Hódosy megjegyzi, hogy a film „az ökológiai problémák által leginkább érintett és leginkább tettreképes »fiatal felnőttek« »zöld« érdeklődésének formálását tekintve is hasznos" (88), az olvasó elgondolkodik azon, hogy vajon pontosan miképp is zajlik ez a szemléletformálás egy profitorientált blockbuster alkotás esetében? Ezzel azonban nem vitatom a *Biomozi* jelentőségét: a kötet szélesítheti perspektívánkat az ökokritika nemzetközi irodalmának feltérképezésével, interpretációi alaposak, és a legtöbb esetben meggyőzően elemzik saját világunk filmes reprezentációinak alakzatait. A biomozi pedig segítségünkre lehet az esetleges szorongásaink leküzdésében, ám kérdés, hogy felkészít-e arra az esetre, amikor a világvége már nem csak a moziképernyőn köszön vissza ránk?

Summaries

György Tverdota
Amateur pursuit of linguistics by Attila József

This paper returns to a topic which is only slightly explored nowadays, namely that of the writer's relationship to his profession. Compared to linguists, it is generally true that poets possess less knowledge of language itself; since literature (and particularly poetry) employs language and a work's success depends upon the author's skill and creativity in employing language, I argue that poets acquire exceptional competences in the empirical and pragmatic knowledge of their language. These abilities result in a unique phenomenon that can best be described as the 'amateur pursuit of linguistics'. Through the example of the Hungarian poets Attila József and Dezső Kosztolányi, this analysis will demonstrate how the somewhat pejorative labels of 'amateur linguist' or 'linguistic dabbling' comprise one of the indispensable preparatory phases to creating a poetic work and, as such, deserve far more attention and regard on the part of literary research.

Zsolt Bojti
Eros and Agape
Erotext in the Exposition of *Imre: A Memorandum* by Edward Prime-Stevenson

Fin-de-siècle gay literature in English operated with a double narrative: one narrative offers a historical (and 'innocent') reading available to general readership; the other offers a personal (often illicit) reading available to the susceptible and initiated readers only. The double narrative, thus, allowed authors to give subtle visibility to same-sex desire in their works that would evade censorship. This paper argues that there is a similar double narrative in the exposition of *Imre: A Memorandum* by American music critic and émigré writer Edward Prime-Stevenson. The double narrative of the novel, however, differs from that of prior gay literature. I argue that Prime-Stevenson thought it was a literary sin that prior gay literature offered a sensual, erotic, or even pornographic, subversive secondary reading to susceptible readers. In my reading, Prime-Stevenson consciously planted cues in the opening of the novel, thus, created an erotext to trigger a similarly subversive and illicit reading of his text. However, Prime-Stevenson used this technique to demonstrate that purely erotic literary representations denigrate same-sex desire; therefore, in what followed, he presented a different, agapeic view on same-sex desire. The paper substantiates that Prime-Stevenson's intention was to break away from earlier narrative 'traditions' of gay literature to offer a naturalised and legitimised representation and

'script' of 'homosexuality' per se. Prime-Stevenson did so in a crucial period of time, as the term 'homosexual' just barely entered the English language and its pejorative connotations may not have been set in stone. The paper, as a result, casts a new complexion on sexuality as a literary phenomenon and the relevance of the narrative technique in the exposition of *Imre*, which plays a crucial role in Prime-Stevenson composing one of the very first openly homosexual novels in English, which have a happy ending.

Anett Schäffer
Cities, Rooms, Clothes: Patterns in Zsuzsa Rakovszky's Prose

The paper examines the most important patterns of Zsuzsa Rakovszky's prose by concentrating on the major themes of her four novels (*A kígyó árnyéka* [*The Shadow of the Snake*], *A hullócsillag éve* [*The Year of the Shooting Star*], *Szilánkok* [*Shards*], *Célia*) and her short stories published in the *A Hold a hetedik házban* (*The Moon in the Seventh House*) volume: space, body and identity. Rakovszky's works of prose are centred around these main motifs, and often portray stories in which identity crises, sexual abuses and translocality are intertwined in a unique way. The analysis of these recurring thematical elements shows how Rakovszky's novels and short stories are connected. Moreover, it also helps to define how Rakovszky's prose is related contemporary literary trends, and raises the question whether they can be analysed as modern, postmodern or post-postmodern literature.

Bálint Buday
„I found out little if any about *"
The authorial footnotes in Hungarian poetry of the 1970's, 80's and 90's

In my study, I intend to examine the possible poetic functions of the footnote as paratext in lyrical texts, from a partly theoretical, partly historical approach. Since the poetic role of the 'genre' of the footnoted poem dramatically increased in the last third of the 20th century, this paper aims to present the footnoted poems of three canonical poets who are representative of the poetic scene of the era: Dezső Tandori, György Petri and Ottó Orbán. I take it upon myself to showcase how particularly appropriate the footnote is as a device for demonstrating the attitude of the persona of the poem towards himself, the world, language, tradition, as well as portraying his ironical view of writing poetry as a profession.

Hilda Nagy
Medical perspective in a short story by Géza Csáth
Laughter, authority and eroticism (*Johanna*)

The purpose of this study is to approach Géza Csáth's *Johanna* from a medical perspective inspired by the medical humanities and by medical narratives. I argue that the relationship between literature and medicine can be better understood by applying not only the writer's (psycho)biography but taking into account the transnational problems of the period and the interdisciplinary context. However, this paper does not want to separate the short story and the author from each other, instead it wishes to highlight a productive duality, especially how real life and fiction react to each other. The main topics: the potential function of laughter, authority and eroticism; a narratological approach plays also an important role in the interpretation, especially of the relation between them.

Tibor Juhász
„*Helyzetjelentés*"
Generational experiences and poetics of space in the monodrama titled *Frontátvonulás* by Géza Bereményi and Tamás Cseh

This paper focuses on the Géza Bereményi and Tamás Cseh duo's monodrama titled *Fronátvonulás*, and it aims to examine the ways its 'poetics of space' reflect, mediate and convey generational experiences. The primary interest of the present inquiry is to approach *Frontátvonulás* as a literary text rather than a performance or play, and reveal the interrelations of generativity and the poetics of space with special attention to shifts that result in the non-places (Marc Augé) being organized into places, even heterotopias (Michel Foucault).

Lapszámunk szerzőinek e-mail címe:

Bene Adrián: beneadrian@gmail.com
Bojti Zsolt: zsolt.bojti@gmail.com
Buday Bálint: budaybalint@gmail.com
Schäffer Anett: anett.schaffer@gmail.com
Juhász Tibor: 1juhasztibor1@gmail.com
Nagy Hilda: nagyhilda8@gmail.com
Tinusz Fanni: pennytreee@gmail.com
Tverdota György: tverdotagyorgy@yahoo.com
Simor Kamilla: kamillasimor@gmail.com