1
2019

irodalomtörténet

it

Schein Gábor:
Az emigráció mint
a magyar irodalom-
történeti gondolkodás
szerkezeti problémája

Gintli Tibor:
Szkáz vagy
anekdotikus narráció?

Eisemann György:
Hallgatás és tragikum

irodalomtörténet

100. ÉVFOLYAM (C.) • **2019** • **1.** SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton

Szerkesztők Buda Attila
Reichert Gábor

Kritika Bartal Mária

www.irodalomtortenet.hu

Az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének,
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak és a Magyar Tudományos Akadémiának folyóirata.
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia

SZERKESZTŐSÉG
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366
e-mail: irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg, és nem küldünk vissza.

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Alap,
valamint a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány támogatásával.

KIADÓHIVATAL
Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023
e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kiadói Kft. ügyvezetője
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* (www.mondat.hu)
ISSN 0324 4970

Ára számonként: 600 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft •
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága, 1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

TARTALOM 2019/1

TANULMÁNYOK

SCHEIN GÁBOR
Az emigráció mint a magyar irodalomtörténeti gondolkodás szerkezeti problémája 3

GINTLI TIBOR
Szkáz vagy anekdotikus narráció? 17

EISEMANN GYÖRGY
Hallgatás és tragikum 32

SIMON GÁBOR
Pictura és pictura
(Meta)reprezentációk Áprily költészetében 40

MŰHELY

DOBOS ISTVÁN
Az irodalmi karikatúra mint olvasásmód 61

VERES ANDRÁS
Rejtő és Karinthy 79

LENGYEL IMRE ZSOLT
„ne legyenek korlátai"?
Vázlat Karinthy Frigyesről és az elkülönülő irodalom problémájáról 88

KRITIKA

PLÉH CSABA
Média és kultúratudomány. Kézikönyv, szerk. Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel 103

SZIRÁK PÉTER
Média és kultúratudomány. Kézikönyv, szerk. Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel 105

DÁNÉL MÓNIKA
Élő regények és többnyelvű irodalomszemlélet. Thomka Beáta: *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás* 109

SZÁMUNK SZERZŐI

Schein Gábor, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Gintli Tibor, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Eisemann György, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Simon Gábor, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Dobos István, *egyetemi tanár* (Debreceni Egyetem)
Veres András, *professor emeritus* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)
Lengyel Imre Zsolt, *egyetemi tanársegéd* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Pléh Csaba, *vendégtanár* (Central European University)
Szirák Péter, *egyetemi tanár* (Debreceni Egyetem)
Dánél Mónika, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

TANULMÁNYOK

SCHEIN GÁBOR

Az emigráció mint a magyar irodalomtörténeti gondolkodás szerkezeti problémája

A tömegek mozgása a 20. század egyik legfontosabb társadalmi jelensége volt. Tömegessége, társadalomalakító jelentősége a gazdasági egyenlőtlenségek, az egyidejűség technológiáinak terjedése, az utazás technikai egyszerűsödése, a klímaváltozás és a lokális háborúk folytán a 21. században tovább fog növekedni. A migrációval kapcsolatos szociális, nyelvi tapasztalatok és ezeknek az írói identitásmintázatokra gyakorolt hatása az irodalmi szerkezeteket is nagy kiterjedésben, mélységükben érintik. Tanulmányom a migrációs tapasztalatnak a magyar irodalmi tudatban jelen lévő egyik, kitüntetetten fontos változatával foglalkozik, amelyet kivándorlásnak, emigrációnak nevezünk. Az emigráció problematikája a régi magyar irodalomban meglepő gazdagsággal van jelen. Gondoljunk csak Janus Pannonius legismertebb versei közül a *Pannonia dicséretére* vagy a *Búcsú Váradtól* soraira, a reformáció külföldön tanuló prédikátoríróira, Kemény János, majd később II. Rákóczi Ferenc önéletírására, és mindenekelőtt Mikes Kelemen *Törökországi leveleire*, arra a műre, amely az emigráció narrációs alakzatait a későbbi századok számára talán a legnagyobb mintaképző erővel teremtette meg. A későbbi századok irodalma még általánosabbá tette a jelenséget a magyar irodalomban. Elég, ha a klasszikus politikai emigrációk, az 1848–49-es forradalom, a Magyar Tanácsköztársaság, az 1948-as év, majd az 1956-os forradalom utáni emigrációs hullám irodalmi lecsapódására gondolunk. Jelenleg is tart és egyre erősödik egy egész Közép- és Dél-Kelet-Európára kiterjedő erős emigrációs folyamat. Ez utóbbi jóval komplexebb a korábbiaknál, hiszen ez elmúlt években a migrációs folyamatok az egész világban jelentősen fölerősödtek. Ez nyilvánvalóan befolyásolja a befogadó országok társadalmi-kulturális arculatát, és hosszú távon valószínűleg a korábbiaknál is mélyebben fogja érinteni a kibocsátó országok kultúráját. Nincs tehát szükség alaposabb bizonyításra annak belátásához, hogy az emigráció tapasztalata lényegében a kezdetektől végigkíséri a magyar nyelvű irodalmat, és a jelenben, sőt a jövőben is alakítja, illetve alakítani fogja.

Felmerülhet a kérdés, hogy az emigráció fogalmának használata adekvát-e még egy olyan kulturális-társadalmi szituációban, amelyben kultúrák kereszteződését hétköznapi élménnyé tevő migráció széles társadalmi csoportok általános életmodelljévé

vált. A migráció esetében nincs végállomás, csak folyamatos mozgás van. Ahogy Peter Leese fogalmaz:

> Migránsnak lenni olyan életet jelent, amelynek minden pillanata készenlétben és bizonytalanságban telik, de emellett akarva vagy akaratlanul a jövőbe vetett hit és remény uralja. Valamilyen mértékben minden migráns beágyazatlan marad és kirekesztett, de ugyanakkor szabad is. A migráns tekintete olyan módon képes látni az őt körülvevő világot, ahogyan az utazó vagy az állandó lakos, aki megmarad egyetlen kultúra szinte észlelhetetlen határai között, soha nem lenne képes.[1]

Hogy mégis az emigráció 20. századi tapasztalatára hivatkozom, annak két oka van. Az egyik az, hogy a migrációs tapasztalatok mentális befogadását Közép-Európában erősen befolyásolja a kivándorlásnak ez a kontextusa. A másik és fontosabb okom az, hogy a térségi irodalomtörténet-írások, köztük a magyar különösképpen, mindmáig nem igen tudott a migráció tapasztalatformáira reflektálni, strukturális tényezőként pedig, amiről tanulmányom szól, egyelőre csak arra tett – elégtelen – kísérletet, hogy az emigráció tapasztalatával számot vessen.

A premodern emigrációs tapasztalatok a gyarmatosító múlttal nem rendelkező közép-európai, benne a magyar kultúra esetében néhány embert vagy kisebb csoportokat érintettek, míg a modern jelenség ezekben a kultúrákban is tömeges méretű. De nem ez a modern kor egyetlen témánkkal kapcsolatos specifikuma. A nemzetállami struktúrák létrejötte együtt járt azzal, hogy az emberi jogok ellenőrzésének jelentős része a nemzetállami érdekeknek rendelődött alá. Ennek részeként megjelent az állampolgárság modern fogalma, ami a személyes identitásmintázatok fontos elemévé vált, kiépült a hatalomgyakorlás, az azonosítás és az ellenőrzés egész hozzákapcsolódó mechanizmusa, és szigorodott a határvédelem intézményrendszere. A kommunizmus korszakában a hatalom jelentős mértékben éppen az államhatárok és a kiutazás minden korábbinál zártabb hatósági, katonai, rendőri és titkosszolgálati felügyeletével biztosította uralmát, és gyakorolt folyamatos nyomást a lakosságra.

Hogy mit nevezünk emigrációnak, és kit tekintünk emigránsnak, azt e fejlemények tükrében kell meghatároznunk. Az emigráció meghatározásakor három tényezőt szokás figyelembe venni. Az első a szülőföld elhagyásának motivációja, ami lehet politikai és gazdasági természetű. A második a távozás módja, ami lehet legális vagy illegális. A harmadik kérdés az, hogy a kivándorlónak maradnak-e törvényes kapcsolatai az elhagyott országgal. John Neubauer szigorú meghatározása szerint azt nevezhetjük emigránsnak, aki politikai okokból illegálisan távozik, és amíg az óhazában megmaradnak az adott politikai feltételek, nincs lehetősége a hazatérésre.[2] Eszerint nem emigráns, hanem kivándorló *(expat)* az, aki úgy hagyja el a hazáját, hogy oda, ha nehézségek árán is, elvileg visszatérhet, ahogyan például Joyce-nak vagy

[1] Peter Leese, *Introduction = Migration, Narration, Identity*, szerk. Peter Leese – Carly McLaughlin – Władisław Witalsz, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2012, 8–9.

[2] Ezeket a feltételeket alkalmazza: *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*, szerk. John Neubauer – Borbála Zsuzsanna Török, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2009, 9.

Beckettnek megvolt erre a lehetősége. A konkrét helyzetekben azonban nem könnyű eldönteni, a politikai kényszer és az önkéntesség milyen mértékben játszott közre a távozásban, hiszen egyszerre több ok is felmerülhet. Déry Tibor például az *Ítélet nincs* lapjain egyértelműen politikai okokkal magyarázza[3] 1920. őszi távozását, és ezt megerősíti Botka Ferenc is, habár ő Dérynél összetettebb politikai képet fest.[4] De művészi és magánéleti okai is lehettek a frissen házasodott Déry kivándorlásának, hogy aztán hatévi bécsi és olaszországi tartózkodás után feleségével együtt visszatérjen Magyarországra, amikor a terror időszaka már elmúlt, de a politikai rendszer alapjellege nem változott.

Úgy vélem, a hazatérésre vonatkozó kritérium alkalmazásában érdemes megengedőbbnek lennünk Neubauernél. Helyesebb lehet csak a távozás indokait vizsgálnunk. Az emigráns dominánsan politikai okokból, kényszerből hagyja el a hazáját, míg a kivándorló önkéntes, szabad döntés eredményeképpen. A szigorú és a valamivel engedékenyebb meghatározás azonban egyaránt magában foglal egy másik entitást, a diktatúráét vagy az autokráciáét, mert ha az adott helyen nem dúl háború, gyakorlatilag csak diktatúrák és hibrid autokráciák esetében állhat elő az a helyzet, hogy valaki a közvetlen vagy a közvetett fenyegetettség miatt politikai okokból kényszerül elhagyni hazáját. Vagy azért mert saját maga vett részt diktatórikus rezsimek működtetésében, fenntartásában, és a későbbi felelősségre vonás elől menekül. Ilyen rezsimekből Közép-Európában több is létrejött a 20. században. Fennállásuk hosszú időszakot tett ki, és reminiszcenciái, sajátságos kópiái ma is jelen vannak. Éppen ezért lehet indokolt, hogy az emigráció jelenségével e térségben az irodalom szempontjából is nyomatékosan foglalkozzunk.

Ha az emigráció és a kivándorlás megkülönböztetését alkalmazzuk az irodalmi térben, akkor külön kellene tárgyalnunk az emigráns és a kivándorló irodalom eseteit. A nemzetközi szakirodalomban erre számos példa akad. A német „Exilliteratur" az emigráns irodalom fenti meghatározásának feleltethető meg, míg az „Emigrantenliteratur" semleges árnyalatú, egyszerűen az országváltás tényét jelöli. A francia nyelvhasználat viszont éppen ellentéte a németnek. Az „émigrant" olyan személy, aki politikai motivációval hagyta el a hazáját, míg az „exiles" tartalma neutrális, bárkire érthető, aki politikai vagy más okból mozdult el az országából. Ennek megfelelően a francia irodalomtudomány elvileg megkülönbözteti az emigráns és az általánosabb érvényű migráns irodalmat. Az eltérő szemlélet összefügghet a két nemzet kolonizációs kultúrájának, eszköztárának, a gyarmatosítottakkal szembeni viselkedésének alapvető szemantikai különbségével. Az angol nyelvhasználat viszont nem tesz ilyen különbséget. Az általános megnevezés, a „migrant literature" minden ország- és kultúraváltással együtt járó irodalmi mozgást magában foglal, függetlenül a hátterétől. Ennek a nyelvhasználatnak az a kétségtelen előnye minden más kategorizálással szemben, hogy érzékenyebb az árnyalatokra és kizárja a politikai szempontok eltüntetését, amire éppen a magyar nyelvhasználat története nyújt szemléletes példát.

[3] Déry Tibor, *Ítélet nincs*, Cicero, Budapest, 2007, 28.

[4] Déry Tibor *levelezése 1901–1926*, szerk. Botka Ferenc, Balassi – Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2006, 140.

Jellemző, hogy amikor az emigráció problémája először felmerült a magyar irodalom szerkezeti térképén, az első válasz a tagadás volt. Vas István 1969-ban a *Magyar költészet Nyugaton* című újságcikkében[5] – elismeréssel szólván az *Új égtájak* című, az Egyesült Államokban megjelent antológiai emigráns szerzőiről – kijelentette, hogy emigráns költészet nézete szerint nincs, mert a nyugaton élő magyar irodalom képviselőinek nagy része kapcsolatot tart a magyarországi irodalmi élettel, sőt hébe-hóba haza is látogatnak. Vas István tehát az imént felsorolt három szempont közül csak egyet vett figyelembe, és azt is igen elnagyoltan, hiszen az emigrációban élő szerzőknek ekkor nem volt hozzáférésük a magyarországi irodalmi nyilvánossághoz, sőt az itthoni hivatalosság a velük fenntartott kapcsolatot sem vette jónéven, ha nem saját maga adott rá engedélyt vagy megbízást. Néhány évvel az *Új égtájak* megjelenése előtt Könnyű László már kiadta New Yorkban *Az amerikai magyar irodalom története szemelvényekkel* (1961) című munkáját, Mérő Ferenc pedig Németországban az *Emigrációs magyar irodalom* című összefoglalást (1966). A későbbiekben az emigráció fogalma látványosan eltűnt a vonatkozó munkák címéből, köztük a Nyugat-Európában vagy az Egyesült Államokban kiadott munkák címéből is, és a helyét főként a „nyugati magyar" jelzőpáros vette át.[6] Ez a kifejezés kanonizálódik 1982-ben *A magyar irodalom története 1945–1975* Béládi Miklós által szerkesztett negyedik kötetében.

Az emigráns szó lecserélésének egyik oka nyilvánvalóan az volt, hogy az MSZMP számára elfogadhatatlanok voltak a fogalom politikai tartalmai,[7] nem beszélve arról, hogy az emigráció léte a kortársakat elsősorban az 1956-os forradalomra és az azt követő bebörtönzésekre, leszámolásra emlékeztette. De a hatvanas évek közepétől kezdve szemlátomást az emigráció képviselőiben is növekedett a megértés a magyarországi kommunista rezsim érdekei és érzékenysége iránt. A másik ok az lehetett, hogy a puszta égtájmegjelölés semlegessége beilleszthetővé tette az emigráns irodalmat a határon túli magyar irodalmak rendszerébe, amely szintén a lehetséges legsemlegesebb meghatározásokat, a szomszédos államok nevét foglalta magában (csehszlovákiai magyar irodalom, romániai magyar irodalom, jugoszláviai magyar irodalom).[8] A *nyugati* jelző a korban persze nem elsősorban égtájat jelentett, hanem a hidegháborús szembenállás másik oldalát, ebben az értelemben tehát Magyarországtól nyugatra volt Japán is. Az „emigrációs" magyar irodalom fölcserélése a „nyugati" magyar irodalomra

[5] Vas István, *Költők között. Magyar költészet Nyugaton*, Népszabadság 1969. szeptember 21., 12.

[6] A nyugati magyar irodalom, Mikes Kelemen Kör, Amszterdam, 1976. Konferencia, előadásai hasonló címen jelentek meg: *Magyar Mérleg. Nyugati magyar kulturális élet a II. világháború után (1945–1979)*, szerk. Saáry Éva, Svájci Magyar Irodalmi és Képzőművészeti Kör, Zürich, 1980. Téves Dánél Móna és Varga Tünde azon megállapítása, hogy „a »nyugati magyar irodalom« elnevezés a Béládi–Pomogáts–Rónay szerzőhármas *A nyugati magyar irodalom 1945 után* című monográfiájában jelenik meg." Dánél Móna–Varga Tünde, *A nyugati magyar irodalom „köztes tere" = A magyar irodalom történetei*, III., szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007, 744.

[7] „Az emigráns jelző politikai minősítést és megkülönböztetést tartalmaz, a különállást és a szembenállást hangsúlyozza." Béládi Miklós – Pomogáts Béla – Rónay László, *A nyugati magyar irodalom 1945 után*, Gondolat, Budapest, 1986, 15.

[8] Ennek a nómenklatúrának a kárpátaljai magyar irodalom lett a vesztese, mert az elnevezés az országneveknél is inkább ébreszthetett trianoni emlékeket, azt pedig nem lehetett mondani helyette, hogy „szovjetunióbeli magyar irodalom".

megfelelt az aczéli hamis befogadás nemzeti programjának, annak a meglehetősen szánalmas opportunizmusnak, amely igyekezett megpuhítani a emigráns fogalmának vasfüggönyön túli/inneni konnotációit, ámbár eltussolni nem tudta, hiszen a „nyugati" jelentése ekkoriban mégiscsak megfelelt az „emigránsnak". Az emigráció a második világháború után kizárólag Nyugat-Európába és a tengeren túlra irányult, míg a húszas, harmincas években számolnunk kell a moszkvai kommunista emigrációval is.

Béládi Miklós, Pomogáts Béla és Rónay László 1986-ban kiadott *A nyugati magyar irodalom 1945 után* című könyve dominánsan a „nyugati magyar" jelzős szerkezetet használja, de alternatívaként használja az „emigráns" kifejezést is. A könyv tárgyalásmódja a korabeli politikai zsargon kölcsönös megalkuvásokon alapuló eszközkészletét és álságosan kiegyensúlyozó gondolkodásmódját tükrözi. Ez a szerzőhármas erőfeszítéseinek dacára végső soron lehetetlenné tette a bonyolult irodalmi, politikai jelenségek megismerését és megértését egy-egy konkrét életmű esetében. Az itt következő tanulságos szövegrész azt viszont világossá teszi, hogy a nyugati magyar irodalomról szóló beszéd változatlanul alá volt rendelve az MSZMP úgynevezett emigrációs politikájának:

> […] a nyugati magyar irodalom politikai színképe […] egymástól élesen eltérő változatokat jelent, s nyilvánvalóan ezeknek az ideológiai, politikai változatoknak a képviselői más-más módon ítélik meg a magyarországi fejlődés eredményeit is. A radikális szembenállástól, a teljes elzárkózástól a meghallgatásra érdemes kritikáig, a kölcsönös megértést kereső közeledésig húzódik az a politikai mező, amelyen az emigráció, illetve a nyugati magyar irodalom elhelyezkedik. Az emigráció tevékenységét megítélő magyar politika messzemenően figyelembe veszi a nyugati magyar szellemi életnek ezeket a belső irányait, pontosabban azt, hogy ezeknek az irányzatoknak a képviselői miként vélekednek és nyilatkoznak a magyar társadalom helyzetéről, törekvéseiről és eredményeiről. A hazai kormányzat emigrációs politikája azt tekinti fontosnak, hogy az emigráció írói bizonyos lojalitást tanúsítsanak a magyarországi fejlődés eredményei iránt, ez a lojalitás a kritikai nézetek megfogalmazásával is összefér.[9]

Az emigráció fogalmának visszatérését és a kettős fogalomhasználatot a nyolcvanas évek közepén Borbándi Gyula munkássága is jól példázza. 1986-ban az Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem kiadásában *Nyugati magyar esszéírók* címmel jelentetett meg antológiát, majd a következő évben kiadta a *Nyugati magyar tanulmányírók antológiáját*, 1986-ban viszont ugyancsak az Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem gondozásában látott napvilágot *A magyar emigráció életrajza 1945–1985* című kötete, amelyet aztán 1989-ben az Európa Könyvkiadó Budapesten is kiadott. A kettős fogalomhasználat lényegében máig fennmaradt. A Szegedy-Maszák Mihály és Veres András szerkesztette *A magyar irodalom története* III. kötetében Dánél Móna és Varga Tünde *A nyugati magyar irodalom „köztes teréről"* értekezik Kemenes Gréfin László *Fehérlófia I–VI.* műve kapcsán, míg Hites Sándor az 1956-os emigráció

[9] Béládi–Pomogáts–Rónay, *I. m.*, 7–8.

prózairodalmát szemlézi, kiemelve Határ Győző *Heliáne* című regényének második kiadását, a szerkesztő, Szegedy-Maszák Mihály pedig a már Angliában született Tibor Fischerről írva, akit ő más idegen nyelven alkotó magyar írókhoz hasonlóan magyar névrendben, Fischer Tiborként említ, mindkét jelző használatát gondosan elkerüli. A két jelző elkerülése semmiképpen nem az óvatosság jele, hanem annak világos jelzése, hogy az ezredvég perspektívájából nézve Szegedy-Maszák Mihály elégedetlen volt azzal a történeti szerkezettel, amelyben a magyar irodalmi tudat az emigráció irodalmát mindmáig elhelyezi, de a szerkezet megváltoztatására végső soron nem látott módot. Emellett ő volt az első, aki ezt az irodalmat döntő fontosságúnak nevezte a 20. századi magyar irodalom történetében:

> A 20. században döntő fontosságra tett szert az a magyar nyelvű irodalom, amelyik nem az államhatáron belül jött létre. A század végére azután a gazdaságit követő kulturális egyesülés következtében már egyre több olyan mű is keletkezett a nyugati országokban, amely nem a nyelv révén kapcsolódott a magyarsághoz. A külföldön élő magyar származású szerzők tevékenysége afféle függeléknek tekinthetők a magyar irodalom története szempontjából.[10]

Milyen is az a szerkezeti rend, amelyiknek a külföldön élő, magyar származású írók nem magyarul írott művei csak afféle függelékei lehetnek? A kérdés egy másik kérdést foglal magában, amelyet korról korra újra fel kell tenniük a magyar irodalom történetével foglalkozóknak. Mi a magyar a magyar irodalomban? Milyen kifejtett vagy rejtett szabályozók hozzák létre a magyar irodalom határait és térszerkezetét?

A nemzeti irodalom koncepciója, amely nálunk a 18–19. század fordulóján vált kizárólagos hatályúvá – hagyománya kifejlett formában Pápay Sámuel 1808-ban kiadott *A magyar literatúra esmérete* című irodalomtörténetéhez köthető –, a reformáció korától kezdve a magyar nyelvű művekre korlátozta a magyar irodalom érdekeltségi körét, és mindezt egy olyan korban tette, amely bővelkedett a kétnyelvű írókban. A máig alkalmazott elvet Toldy Ferenc mondta ki világosan, megkülönböztetve egymástól egy nemzet egyetemes és nemzeti irodalomtörténetét:

> Valamely nemzet összes vagy egyetemes irodalomtörténete kiterjed az irodalmi munkásság minden ágaira, tehát a szorosan tudományos és különböző nyelveken készített művekre is; a nemzeti irodalomtörténet ellenben a nemzet nyelvén készült műveket tárgyalja oksági összefüggésökben, különös tekintettel azokra, mikben a nemzeti szellem sajátosságai különösen nyilatkoznak.[11]

Toldy a kor igényeinek valamint a megírhatóság gyakorlati követelményeinek megfelelően a nemzeti irodalomtörténet mellett tette le a garast, és a nyomában mindmáig így járnak el örökösei is. Szegedy-Maszák Mihály sem kívánt ezzel a koncepcióval szakítani, ezért Agota Kristof, Tibor Fischer, Teresia Mora és az általa fel nem sorolt számos, Magyarországról vagy a környező államok magyar nyelvű közösségeiből kivándorolt (pl. George Tabori, Lorand Gaspar, Edith Bruck, Ilma Rakusa, George Szirtes, Melinda Nadj Abonji), esetleg magyar anyanyelvűként már eleve külföldön született jelentős író nem magyarul írott műveinek helyét csak függelékként, azaz szervetlen, egyszerre odatartozó és oda nem tartozó részként tartotta kijelölhetőnek a magyar irodalom történeti koncepcióján belül.

Ha ezt az elvet például a cseh irodalomra alkalmaznánk, az azt jelentené, hogy Kundera franciául írott műveit a cseh irodalomtörténet csupán szervetlen függelékként tarthatná számon, ami Prágából nézve természetesen elképzelhetetlen és értelmetlen öncsonkítás, abszurdum lenne. Sem a cseh, sem a szlovák irodalomtörténetírás nem vezette be a „nyugati cseh", vagy a „nyugati szlovák" irodalom jelzőt. Csak a „literatura disidentú" vagy még inkább az „exilová literatúra" fogalmát használják,[12] ami megfelel a német „Exilliteratur" fogalmának, és a cseh, illetve a szlovák irodalom részének tekintik azokat a műveket is, amelyek idegen nyelven születtek magukat csehnek, illetve szlováknak valló, annak tekinthető írók tollából.[13]

A román irodalomtörténet-írás alapszerkezete viszont hasonló elveket követve alakult ki, mint a magyar, egymást nem igen ismerő, mégis szorosan összetartozó párost alkottak. Az 1920-as évek második felében írott irodalomtörténetében Eugen Lovinescu, majd 1941-ben George Călinescu is evidenciának tekintette, hogy a román irodalom csakis románul íródhat, és bár az utóbbi szembesült a ténnyel, hogy román anyanyelvű írók más nyelveken is alkotnak, ezt „magyarázható", de „semmiképpen sem dicséretes" fejleménynek tekintette.[14] A későbbiekben azonban komoly provokációként érte a román irodalomtörténeti gondolkodást, hogy több eredetileg románul író, majd Romániából elszármazva idegen nyelveken, főleg franciául alkotó szerző európai ismertségre tett szert (pl. Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Emil Cioran), és ugyanez mondható el néhány szintén Romániából elszármazott, de románul alig vagy soha nem alkotó, jobbára német nyelvű szerzőről (pl. Paul Celan, Rose Ausländer, Oscar Pastior, Elie Wiesel, Herta Müller). Ilyen szerző a magyar irodalom történetében jóval kevesebb van, példaként Arthur Koestler említhető. Megjegyzendő, hogy az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközileg meghatározó figurái között is feltűnően sok a Romániából kivándorolt tudós (pl. Matei Călinescu, Sorin Alexandrescu, Thomas Pavel, Virgil Nemoianu, Mihai Spăriosu, Marcel Cornis-Pope, Christian Moraru). A román irodalmi gondolkodás szemlátomást sokat tett azért, hogy a Nyugat-Európában elismertségre szert tett szerzőket integrálja a saját hagyományába, akár a rendszer következetlenségének árán is, anélkül, hogy a román iro-

[10] Szegedy-Maszák Mihály, *A magyarság (nyelven túli) emléke = A magyar irodalom történetei*, III., 831.

[11] Toldy Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 24.

[12] Ezen a ponton köszönöm meg barátsággal és hálával Szigeti László segítségét, amelyet e tanulmány megírásához nyújtott.

[13] Vö. Václav Burian és mások, *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu*, Hanácké noviny, Olomouc, 1991. A cseh irodalomtörténet-írás a művek keletkezésének politikai feltételei szerint rendezi az 1945 utáni időszak irodalmát, és ennek megfelelően hivatalos, szamizdat valamint kivándorolt irodalomról beszél.

[14] George Călinescu, *History of Romanian Literature*, UNESCO–Nagard, Milan, 1988, 840.

dalomhoz való tartozás szubsztanciális feltételein változtattak volna.[15] A nemzeti büszkeség felülírja a román nyelvűség szabályát.

Maga Toldy egyébként a helymeghatározásban bevezetett kategorikus megkülönböztetés nélkül emlékezett meg a 18. század Bécsben alkotó íróiról, akik közül az *Irodalmi arcképek*ben különösen meleg hangon szólt Gaál Györgyről. Toldy meghatározásából az következik, hogy a nemzeti irodalom koncepciójának szempontjából nincs jelentősége, hol születik egy alkotás, csak az a fontos, hogy magyarul szülessék. Feltéve, hogy a nemzeti szellem, ez a minden bizonnyal légnemű szubsztancia, képes átlépni a magyar nyelv közösségi használatának határain. A magyar irodalom homogén magyar nyelvűsége azonban már az ő korában is vitatható elvárás volt, ma pedig egyre kevésbé tűnik tarthatónak, öncsonkítások és önfélreértések sorát eredményezi.

A mai helyzet megértéséhez azonban figyelembe kell vennünk, hogy a magyar irodalom történeti szerkezetében foglalt térkoncepció szabályozó elvei Trianon után szükségszerűen megváltoztak. A főszabály, vagyis a magyar nyelvűség, ezután is töretlenül érvényben maradt, de megjelentek a magyar irodalom térbeli alrendszerei, amelyek önálló kánonokat alakítottak ki, felépítették a saját intézményrendszerüket, képzési központjaikat A trianoni utódállamokban kialakuló magyar irodalmaknak a helyi és a magyarországi irodalmi tudat egyaránt különleges funkciókat tulajdonított, mégpedig a legkorábbi időktől fogva. A Toldy által nemzeti szellemnek nevezett elvont eszme a térhez való odatartozásban, az otthonosság e sajátos formájában és a nyelv megőrzésében együttesen fejeződött ki, ami egyfajta elvárássá és feladattá erősödött a Romániában, Csehszlovákiában, Jugoszláviában és a Szovjetunióban élő alkotókkal szemben. Amíg tehát a Trianon előtti korszakban a városok sokasága multietnikus környezetet biztosított az identitásalakulások számára, aminek nyomait Jókai, Mikszáth, Krúdy, Kosztolányi és Márai prózájában oly nyilvánvalóan viszontláthatjuk, a magyar irodalomtörténet-írás a határon túli irodalmak alkotóival szemben egyfajta zárt, statikus identitást szabott követelményül. Ez a követelmény értékfogalmakat is magában rejtett, és az irodalom, az írói identitások erkölcsi kontrolljának funkcióját is betöltötte.

Csakhogy e tekintetben érdemes felfigyelnünk egy különbségre. Amíg a magyarországi irodalomtörténészek megszólalásaiban az úgynevezett határon túli irodalmak kialakulásának és későbbi alakulástörtének elbeszélései kezdettől fogva az áldozatiság, a megőrzés és a hősiesség diszkurzív alakzatai köré szerveződtek, és egyfajta előíró beszédmódban szólaltak meg, addig a romániai, csehszlovákiai, jugoszláviai irodalomtörténészek egy része ezt a mintázatot látványosan kerülte. Jellemző példa az áldozatiság metaforáira és az előíró diszkurzusra Pomogáts Béla *Jelenidő az erdélyi magyar irodalomban* című könyve, amelynek bevezetőjében a szerző leszögezi, hogy „a magyar nemzetiségi irodalmak, közöttük a romániai magyar irodalom kialakulását áldozatos szervező munka, hősies erőfeszítések tették lehetővé és tartották fenn",[16] hogy aztán könyvének végén így forduljon a fiatal írónemzedék tagjaihoz: „Ebben

[15] Vö. Andrei Teiran, *Romanian literature for the world: a matter of property*, World Literature Sudies 2015/7., 3–14.

[16] Pomogáts Béla, *Jelenidő az erdélyi magyar irodalomban*, Magvető, Budapest, 1987, 5.

a helyzetben az irodalmi kultúra művelőire mind nagyobb felelősség és mind több feladat hárul, a nemzetiségi irodalom megüresedett őrhelyeit a fiatalabb nemzedékek képviselőinek kell betölteniük, ennek az irodalomnak az oly sok áldozattal és szellemi erőfeszítéssel emelt építményét nekik kell tovább erősíteniök."[17] A Pomogáts által megszólaltatott diszkurzus érvényesül például a kolozsvári Serény Múmia köréhez tartozó Lakatos Mihály „*Csináljátok úgy, ahogy akarjátok." És mi csináltuk* című írásában, amely a Serény Múmia (a későbbi Előretolt Helyőrség) indulásáról, céljairól számol be:

> Erdély mint a trianoni magyar tragédia sokat szenvedett földje, a nemzetiségi elnyomás tragikus színhelye él a magyar köztudatban. Ezek történelmi, politikai tények, melyek történelmi, politikai megoldásokra várnak, és remélhetőleg nem hiába. Mindez elég ok arra, hogy az ember gyomra görcsbe ránduljon, ha Erdélyre gondol. És akkor felnő ebben az elgyötört régióban egy új nemzedék, mely ahelyett, hogy megnyúlt képpel, földre szegezett tekintettel, kucsmáját vagy az asztalkendőt babrálgatva magányos, bagolyhuhogta templomtornyokról, bedeszkázott ablakú iskolákról és kitépett nyelvű bús magyarokról regélne, a sarokba vágja az ódon lantot, és elővéve a tangóharmonikát, beül Rejtő Jenő valamelyik hírhedt kocsmájába a matrózokkal együtt mulatni. Mert egy nyelvnek sokkal több esélye van az életben maradásra, ha dalokat énekelnek rajta, vicceket mondanak és szerelmes pajzánságokat suttognak a szerelmesek egymás fülébe, mint ha többénekes eposzban féltő aggodalommal elsorolják a minduntalan rá leselkedő veszedelmeket, hogy az olvasónak a frásztól a torkán akad a szó, ami már valóban előszobája lehet a nyelv halálának.[18]

Szembetűnő ezzel szemben, hogy például *A cseh/szlovákiai magyar irodalom lexikona 1918–2004* Magyar irodalom Cseh/Szlovákiában 1918–2004[19] címszó alatt található irodalomtörténeti összefoglalásból teljes mértékben hiányoznak a szenvedés, az áldozat, a nyelvhalál, a nyelvhez és a szülőföldhöz fűződő hűség motívumaira épülő diszkurzus elemei. E diszkurzus tudatos kritikája legkorábban Bori Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom története* című munkájában ölt formát, miközben a jugoszláviai, vagy más szóhasználattal a vajdasági magyar irodalom önálló kontextusának kiépítésére tesz kísérletet. Bori nemcsak hogy látványosan kerülte a Pomogátsnál megfigyelhető beszédmódot, hanem egy másik szemléleti rendszer kiépítését is megkísérelte. Ezt megalapozandó hosszan idézett Jászi Oszkár *A magyar kultúra decentralizációja* című, 1922-ben Bécsben írott cikkéből. Jászi szerint a magyar államiság egységének elvesztése nemcsak veszteség, de esély is. A magyar kultúra központosított homogenizációja helyett megjelent a decentralizáció esélye. Bori egyetértőleg emeli ki Jászi írásából: az „elszakadt magyarság szellemi élete nem lesz többé a budapesti melegházi palánták kiültetése, hanem a maga szűkebb hazája regionális élete helyi viszonyaiból fog organikusan felépülni".[20]

[17] *Uo.*, 241.

[18] Lakatos Mihály, *„Csináljátok úgy, ahogy akarjátok." És mi csináltuk*, Tiszatáj 1996/10., 22.

[19] *A cseh/szlovákiai magyar irodalom lexikona 1918–2004*, főszerk. Fónod Zoltán, Madách-Posonium, Pozsony, 2004, 249–265.

[20] Vö. Bori Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom története*, Forum, Újvidék, 1968, 71.

A hősiesség feladatkijelölő retorikája fontos eszköz volt a Trianon utáni magyar kultúra hierarchikus és centralizált szerkezetének megőrzése érdekében. Sonkoly Gábor *Erdély városai a XVIII–XIX. században* című könyvében meggyőzően bizonyította, hogy a 19. század közepén, amikor a nemzeti tér kialakult, a lokális terek és a nemzeti tér viszonya nem feltétlenül volt hierarchikus, a városi patriotizmusok nem szükségszerűen a nemzeti haza helyi reprezentánsai voltak.[21] T. Szabó Levente viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy a dialektusok fölötti irodalmi nyelv, a nemzet létesítésének e kiemelkedően fontos eszközének születéstörténetében viszont már ugyanebben az időben is nagy erővel érvényesült egyfajta hierarchizáló szemlélet. Majd hozzáfűzi, hogy a nemzet közös képzeletét egyetlen korban sem egyedül valamiféle konszenzuális stabilitás jellemzi, a nemzeti képzelet legalább ilyen mértékben „konszenzusok versengésének terepe" is.[22]

A nemzeti irodalom hierarchikus szerkezetében, amelyben a központ felől nézve a térhez való odatartozás kifejezése és a nyelv megőrzésének funkciója határozta meg a trianoni utódállamokban kialakuló magyar nyelvű irodalmak szemléletét, az emigráns irodalmat a befogadó tér idegensége és az emiatt átélt veszteségérzés, illetve az elveszített otthon utáni vágy és nosztalgia definiálta. A Béládi–Pomogáts–Rónay szerzőhármas általánosságban így jellemzi a nyugaton élő magyar írók helyzetét:

> A különbség főként azon mérhető, hogy az ottani magyar író idegen, nem magyar közegben, hanem a befogadó országban alkot, amelynek teljesen mindegy, hogy egyik állampolgára ismeretlen nyelven miket ró a papírlapokra. […] A nyugati magyar irodalom valójában csonka irodalom, valamit mindig hiányolni kénytelen, még akkor is, ha a magányos írói létezésből eredő kétségeket és szorongásokat sikerült az írónak magában legyőznie. […] A diaszpóra írója legtöbbször magányosságra kárhoztatva dolgozik. […] Idegen közegben kell az anyanyelvhez, az irodalomhoz fűződő hűségéről tanúskodnia, ami gyakran nyomasztó teherként nehezedik rá, és nemegyszer elhallgatást, befulladást eredményez.[23]

A hiány alakzata köré szerveződő általános leírást ezt követően az egyes szerzők bemutatásakor a művek értelmezése tautologikusan igazolja. Mivel az emigráció a központ felől nézve a hiány szituációja, ezért az egyes művek sem szólhatnak másról,

[21] Sonkoly Gábor, *Erdély városai a XVIII-XIX. században*, L'Harmattan–Atelier, Budapest, 2001, 160–163.

[22] „Így szokás szóba hozni a nemzeti nyelv kialakulásának a kanonizációs folyamatát, mint ami számos vonatkozásban ugyan lokális nyelvi formákra támaszkodott, de azt a többi lokális verziónál értékesebbnek minősítette – magát azokhoz képest normatív értékűként határozta meg. (Természetesen ugyanígy válhatna értelmezés tárgyává számos összetevő, a nemzeti táj kialakulásától a nemzeti történelem kánonjának konstrukciójáig.) Úgy gondolom, hogy ennek a folyamatnak van egy dinamizmusa, s ez nemcsak a modern értelemben vett nemzet képzetköreinek a létrejövési és kikristályosodási folyamatára vonatkozik, hanem arra is, hogy a nemzet – hogy ilyen furcsán fogalmazzak – egy folyamatosan történő képződmény, a renani értelemben vett konszenzusoknak és (amiről Renan kevéssé ejt szót) versengésének a terepe, ezekből képződik újra – még akkor is, ha a mindennapokban inkább a stabilitása és a folyamatossága érzékelhető." T. Szabó Levente, *A tér képei. Tér, irodalom, társadalom*, KompPress, Kolozsvár, 2008, 16.

[23] Béládi–Pomogáts–Rónay, *I. m.*, 18.

mint a hiányról, és valóban, éppen erről szólnak, és semmi másról. Cs. Szabó László például „az emigrációs lét szellemi megpróbáltatásairól adott számot verseiben, az állandó hiány, a mindenkori búcsúzás közérzetét szólaltatva meg."[24] A hiánytapasztalat mellett az emigráns író identitásmintázatának másik kötelező eleme a nyelvhez és a nemzeti szellemhez fűződő hűség. Márai esetében a szerzőhármas ezt a vonást emeli ki:

> Mi köti hát Márait a magyarsághoz? Ezt a kérdést már csak azért is fel kell tennünk, mert a Naplókban szinte provokatívan hangsúlyozza, hogy a mai Magyarországhoz nincs köze. Viszont magáénak, egyénisége szerves részének érzi a magyar költészet maradandó darabjait, azoknak az íróknak a művét, akiknek egyikét-másikát még az emigrációban kelt írásaiban is láttató erővel idézi fel. És belegyökerezik a magyarságba a nyelvével is. Egyik legutolsó feljegyzésében így fogalmazza meg ezt a gondolatot: […] „Nincs más haza, csak az anyanyelv." A nyelvnek ez a vallomásos szeretete az uralkodó érzése *Halotti beszéd* című, 1950-ben írott versének is, mely az emigráns életérzés egyik legmegdöbbentőbb, leghitelesebb és legművészibb összefoglalása.[25]

Eszerint az emigrációban élő művész esztétikai feladata egy életérzés szituatív reprezentációja, amely életérzés megfelel a centralizált és hierarchizált nemzeti irodalom szerkezetében neki tulajdonított funkciónak. Amikor az emigrációban élő író nem ezt teszi, akkor álarcot visel. A *Halotti beszéd*ről szóló bekezdés így rendezi el a vers és Márai azon műveinek viszonyát, amelyeknek nincs kapcsolatuk az emigráció feladatkijelölő helyzetleírásával: „Az annyit emlegetett mítosz és álarc mögül itt villan elő egy pillanatra az igazi, a sebzett művészarc, aki a maga választotta valósággal emlékeit és magyarságtudatát szegezi szembe."[26]

Hogy milyen erős, már-már kényszerítő ennek az olvasásmódnak a hatása mindmáig, és hogy milyen magától értetődően szüremkedik át az esztétikai tapasztalat kontextusképző elemei közé, azt jól példázza Kulcsár-Szabó Zoltán Domokos István *Kormányeltörésben* című költeményéről szóló, egyébként poétikatörténeti megközelítést alkalmazó tanulmánya. Azon a ponton, amelyen a költemény nyelviségét, poétikai döntéseit társadalomtörténeti kontextusba helyezi, magyarázatképpen reflektálatlanul hivatkozik az örökül kapott emigrációs narratívába ágyazott veszteség- és hiánytapasztalatra, és ez olyan feltevés megfogalmazására bírja, amely egyébként idegen a tanulmány poétikai gondolkodásától, nevesül annak feltételezésére, hogy a vers nyelvi állapota tükröző funkcióval rendelkezik, valami nem nyelvit tükröz, egészen pontosan a szerző emigrációs élethelyzetének nyelvi aspektusait.[27]

[24] *Uo.*, 108.

[25] *Uo.*, 96.

[26] *Uo.*

[27] „Mindez persze itt is felveti szó és mondat viszonyának a *Kormányeltörésben* szövegében különösen komplex kérdését. A szintaxis (bár messze nem teljes) rombolása, illetve a jelöletlenség révén funkcionálisan nyitott alakítása egyfelől maguknak az izolált szavaknak a jelentésgazdagságára irányíthatja a figyelmet, másfelől azonban – helyenként a szöveg megérthetetlenségének legelemibb eseteivel szembesítve – éppen a szintaxis jelentőségére és funkciógazdagságára emlékeztet. Ennek különös

Dánél Móna és Varga Tünde az emigrációs irodalom recepciójának ismeretében joggal állapítja meg, hogy

> […] a Nyugatra kivándorolt írók egyetlen összegző jellegű kategóriába szorítása elmossa azokat a finom különbségeket, melyek emez írók sokszínűségét, diszperzitását adják. A nyugati magyar irodalom kategóriájának homogenizáló jellegéből adódik az a nehézség is, hogy a művekre elsődlegesen az idegenbe szakadást olvassák rá mint alapélményt. Nevesen, e szerzők írásaira leginkább a kivándorlás, a hontalanság, elszakítottság témakörén belül kerülnek elemzésre.[28]

A homogenizáción nyilvánvalóan az sem segítene, ha az emigrációs irodalom tárgyalását a mai nemzetközi, elsősorban angolszász szakirodalomban elterjedt és kidolgozott „migrációs irodalom" fogalmának rendelnénk alá, habár ez is komoly lépést jelentene, hiszen az egy sor eddig észrevétlenül maradt jelenséghez és műhöz engedne hozzáférést. De ez a fogalom is szűri a tapasztalatokat, és szinte kizárólag a transzgresszióval, a transznacionális átlépésekkel, a hibriditással kapcsolatosakat engedi a felszínre jutni. A probléma a teljes magyar irodalom térszerkezetét lényegileg érinti, ezért alapvető megközelítésére csak a nemzeti irodalom térszerkezetének kritikája és lehetséges újragondolása adna módot. A kritikában és az újragondolásban éppen az emigrációs irodalom lehet leginkább a segítségünkre. Amíg például a Béládi–Pomogáts–Rónay szerzőhármas Kemenes Géfin László verseiben sem lát mást, mint nosztalgiát és vele szemben arisztokratikus magányt, amely „nemegyszer szkeptikus értelmezésekhez vezet",[29] addig Dánél Móna és Varga Tünde éppen vele kapcsolatban jelzik, hogy „Kemenes a nyugati magyar irodalom sajátosságaként értelmezi a magyar nemzeti tradíció átértékelését".[30] Szolláth Dávid pedig észreveszi, hogy a Párizsban élő Albert Pál azért érzékelhette 1966-ban írott kritikájában a poétikai önreflexió jelentőségét Mészöly *Az atléta halála* című regényében, és említhette együtt a művet e frissen megjelenő normarendszer példaszerű európai műveivel, mert a magyar irodalmat szinkrónban szemlézte a franciával, Mészöly prózáját a francia újregény Magyarországon akkor még kevéssé ismert alkotásaival.[31]

Az újragondolás, a konszenzusok versenyeztetésének kiindulópontja, Bori Imrével egyetértésben úgy vélem, Jászi Oszkár *A magyar kultúra decentralizációja* című cikke

szerepe van a nyelvvesztés tematikájának kontextusában, hiszen a szavak elszakadása a szintaktikai összefüggéstől (s így akár a közlés összefüggésétől) itt éppen az emigráns, az otthontól elszakadt létet tükrözheti vissza, a nyelv sajátos emigrációjának olyasfajta képzetét játékba hozva, amelyet az erdélyi születésű, oroszországi fogságot is megjárt német költő, az egész életművét a nyelv nem jelentő tartományainak (így pl. az anagrammatikus költészetnek, a palindrómiának vagy a fiktív nyelvnek) szentelő Oskar Pastior egy 1973-as szövegében a szavak kontextusból való eltávolításával (»exportálásával« és »deportálásával«) hoz kapcsolatba." Kulcsár-Szabó Zoltán, *Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség. Domonkos István:* Kormányeltörésben, Tiszatáj 2006/4., 85.

28 Dánél–Varga, *I. m.*, 745.

29 Béládi–Pomogáts–Rónay, *I. m.*, 247.

30 Dánél–Varga, *I. m.*, 749.

31 Szolláth Dávid, *Olvasásmódok ütközése. Mészöly Miklós:* Az atléta halála = *Pontos észrevételek. Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, szerk. Bagi Zsolt, Jelenkor, Budapest, 2015, 14.

lehet. Jászinak ez a cikke a Nagybecskereken megjelenő Fáklya hasábjain jelent meg 1922 januárjának végén. A lapot Somfai János, Stromfeld Aurél bátyja szerkesztette, akit a tanácsköztársaság után egy évnyi börtönre ítéltek, majd internáltak, ám ő az internálásból Bécsbe szökött, ahol feltehetőleg Jászival is kapcsolatban volt. A Bécsi Magyar Újság munkatársa lett, majd 1921-ben visszatért Nagybecskerekre, ahol 1922 januárjában elindította a mindössze négy hónapig működő Fáklya című folyóiratot. Jászi egy olyan kultúregységről álmodott, amely „nem lesz többé Budapest diktatúrája a vidék és a periféria magyarsága felett, hanem önálló, életképes, speciális, a saját talajukból nőtt helyi kultúrgócpontok szabad és egyenrangú versenye és cseréje a kultúrmagyarság közös érdekei fejlesztésére."

A nemzeti irodalom szerkezetét meghatározó fogalmak kutatása, köztük az emigrációé is, arra világíthat rá, hogy miközben a nemzeti irodalom koncepciója a központosított homogenizáció és a territorizáció gyakorlataira épül, a kultúra minden aspektusában, tehát a nyelv, a poétikák, az ideológiák és a politika diskurzusában korról-korra szemben találja magát heterogén mozgásokkal és a deterritorizáció kísérleteivel. Mélyebb szinten tehát a nemzeti irodalom konszenzuális elgondolását az a kényszer határozza meg, hogy a homogenitást kikezdő jelenségeket távol tartsuk a középponttól, és amennyiben lehetséges, ellentétpárok elemeiként integráljuk őket, míg ha ez nem lehetséges, mint a magyar irodalom idegen nyelvű szövegeinek esetében, hallgassuk el és zárjuk ki őket a rendszerből. De vajon fennáll-e ez a kényszer? A centralizált homogenitás térképzete helyett milyen térképzet biztosíthatja a lokális kultúrgócpontok szabad és egyenlő versenyének esetében a nemzeti kultúra egységét? Úgy vélem, ennek a térképzetnek a kulcsfogalma a hasonlóság lehet. Anil Bhatti[32] meggyőzően bizonyította, hogy a hasonlóság fogalma megengedi, hogy nagyobb térbeli-időbeli összefüggéseket heterogén, többnyelvű és több kultúrájú alakzatok, polivalens, policentrikus cselekvésmezők topológiájaként értsünk meg.

> A figyelem, amely a hasonlóság *(similarity)* felé fordul, és vele összefüggésben a kohézióra és a folytonosságra, megengedi, hogy egy új elméleti-módszertani szemlélet kialakítására tegyünk kísérletet, amely számításba veszi a kulturális összefüggésekben az egymásba kapcsolódások, az átlapolások és a lefokozások mozzanatait. Ez a kísérlet összefügg azzal a törekvéssel, hogy a kulturális és társadalmi diverzitás jelenségeit, csakúgy mint a kultúrák összehasonlításának műveleteit nem csupán a határ, a dichotómia és az összeütközés *(clash)* jegyében értelmezzük.[33]

A különbözés és a hasonlóság logikája tehát nem zárja ki egymást, ellenkezőleg, az előbbi feltételezi az utóbbi figyelembe vételét is.

A magyar irodalom terei közül a többnyelvű emigrációs irodalom azért érdemel különleges figyelmet, mert a hidegháborús korszak elmúltával, amire a magyar irodalomtudomány ebben a tekintetben mindmáig nem volt képes reagálni, szükségsze-

32 Anil Bhatti és mások, *„Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma"*, Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2011, 233–247.

33 *Uo.*, 245.

rűvé teszi, hogy a magyar irodalomról más irodalmakkal együtt átfedésekben gondolkodjunk. Az átfedésekkel kapcsolatban érdemes szóba hoznunk a transznacionalizmus problémáját. A magyar szakirodalomban a transznacionalizmus a nemzeti határain való átlépés alakzatával vált egyenértékűvé, ami természetesen feltételezi e határok szüntelen mentális be- és újraíródását a reflexió tárgyaként.[34] A határok magától értetődően kapcsolódhatnak össze a különbségek, az eltávolítás képzeteivel, ugyanakkor azt is láttuk, hogy a határ a hatalom és az ellenőrzés kulminációs helye. A transznacionalizmus mint paradigmatikus modell azonban arra is rávilágíthat, hogy a nemzet képzetét szerencsés lenne kivonni a hatalmi, homogenizációs aspirációk köréből, hogy így napvilágra kerüljön a hatalom által territorizált tér, esetünkben az irodalmi tér heterogenitása, és a közép-európai társadalmi terek eredendő transznacionalitása, amelyet Magyarországra vonatkoztatva végül is a trianoni kor homogenizált a különbségek, az ellentétek hangsúlyozásával. Ezt a térszerkezetet érdemesnek tűnik az emigráció és a nem magyarul író magyar szerzők problémája felől újravizsgálni, mert ez az a jelenség, amely ma a perifériaként sem része a nemzeti irodalomnak, és mint Kundera példája mutatta, ez nem csupán önmagában abszurditás, de a teret berendező szemlélet egészének tarthatatlanságára is utal. Az emigrációs irodalom a magyar irodalomtörténet rendszerén belül emellett növelheti a kohéziós erőket, hiszen nem a trianoni logikák következtében született, de a hasonlóságok jegyében nem engedi meg a különbségek eltörlését sem, vagyis a lokális irodalmi kontextusok feloldódását, felszín alá süllyedését, történjék ez a hatalmi homogenizáció érdekében, vagy egy, a társadalomtörténeti vonatkozásoktól megfosztott esztétikai szemléletnek alárendelve. Amiről beszélek, olyan önkorrekciós hipotézis, amely a saját segédfogalmait is kritika alá vonja, és használatukat feltételekhez köti. Ha a magyar irodalom térszerkezetének újragondolása egyszer modellként megfogalmazódna, abban az emigráció fogalma a korábbiaktól bizonyára eltérő módon kapna helyet.

[34] Lásd a Helikon 2015/2. számának tanulmányait. Pl.: „A fogalomban az átlépésre való utalás hangsúlyos, mely történetesen a nemzeti határain való átlépést jelenti. A transznacionálisnak a nemzetihez való viszonyát talán nem haszontalan abból a paradigmából kiindulva megközelíteni, melyben a nacionális és transznacionális úgy kerül egymással kapcsolatba, ahogyan a kolonializmus és posztkolonializmus, metafizika és dekonstrukció egymást előfeltételező, mintegy egymás mögé író rendszerekként értelmeződnek. A nemzeti meghaladási szándéka a globalizáció által létrejövő térben zajlik, amelynek köszönhetően ebben a perspektívában nemcsak a határ, de a nemzet fogalmának geográfiai, történeti, szimbolikus, metaforikus jelentésére és jelentésszóródására való reflexió is érvényesül. A transznacionális modellek úgy foglalkoznak az új globalizációval, hogy újraértelmezik a deterritorializáció hatásait, az utazás és kommunikáció új módjait, a nemzeti határok és az állampolgárság témáit." Jablonczay Tímea, *Transznacionalizmus a gyakorlatban. Migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában*, Helikon 2015/2., 138.

GINTLI TIBOR

Szkáz vagy anekdotikus narráció?

Az élőszó imitációjára épülő elbeszélésmód megnevezésére a hazai szakirodalomban többször felbukkant a szkáz típusú narrációként történő meghatározásra tett javaslat. Thomka Beáta,[1] majd őt követve Olasz Sándor[2] például a szkáz kategóriájával vélte leírhatónak a Kakukk Marci-regények és a hozzájuk hasonló Tersánszky-művek elbeszélésmódját. Szegedy-Maszák Mihály az *Egy asszony beszél* ciklust jellemezte szkázszerű elbeszélésként.[3] Dobos István pedig a szkáz típusú narráció és Mikszáth elbeszélésmódjának rokon voltáról írt, igaz, az alaposabb vizsgálat szükségességét hangsúlyozva megjegyezte, hogy a szkáz típusú elbeszélésmód nem azonosítható teljes mértékben az anekdotikus modorral.[4] E javaslatok többnyire az anekdotikus elbeszélésmód kategóriája alól igyekeztek kivonni olyan műveket és elbeszélésmódokat, amelyeket az élőszóbeli előadásmódot imitációja jellemez. E művelet hátterében többnyire az anekdota műfajának, illetve a vele összefüggésbe hozható előadói modornak a hallgatólagos vagy reflektált leértékelése húzódott meg. Az a meggyőződés, mely szerint az anekdotizmus a 20. századi modernség időszakára már végképp elavulttá vált. Jelen tanulmány nem törekszik annak részletes bemutatására, hogy miért tekinthető egyoldalúnak és leegyszerűsítőnek ez a közelítésmód, csupán arra vállalkozik, hogy módszeresen összevesse azokat a prózapoétikai sajátosságokat, amelyek a szkázt, illetve az anekdotikus elbeszélésmódot jellemzik, majd ezek alapján válaszoljon arra a kérdésre, hogy a magyar modernség epikájának orális előadásmódot imitáló elbeszélésmód-változatai mennyiben hozhatók összefüggésbe a szkáz műfajával.

Irodalomtörténeti szempontból közelítve a kérdéshez megállapítható, hogy a 19. századi magyar anekdotikus elbeszélésmód nem az orosz szkáz műfajból eredeztethető, azaz nincs közvetlen genetikus kapcsolat a két narrációs technika között. A magyar irodalom anekdotikus hagyományai lényegesen korábbra nyúlnak vissza a 19. századnál. Mikes Kelemen, Hermányi Dienes József nevének említése kellőképpen illusztrálhatja ennek a tradíciónak a jelenlétét a magyar irodalomban, amely nyilvánvalóan régebbre nyúlik vissza Gogol *A köpönyeg* című elbeszélésének vagy Leszkov műveinek születésénél. (Nem beszélve arról, hogy Mikszáth Kálmán olykor egészen a reneszánsz apophtegma-irodalomig vezeti vissza a maga elbeszélésmódját. *A szelistyei asszonyok* szövegében például kétszer is megemlíti Galeotto Marzio

[1] Thomka Beáta, *Tersánszky elbeszélő formái*, Hungarológiai Közlemények 1990/12., 3., 14.
[2] Olasz Sándor, *Regénypoétika – állattörténetben*, Forrás 1997/2., 76.
[3] Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010, 369.
[4] Dobos István, *Alaktan és értelmezéstörténet, Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1995, 58.

nevét, kapcsolatot teremtve a *Mátyás király találó, bölcs és tréfás mondásairól és cselekedeteiről* írott munka szemléletmódjával.)[5]

Ha ettől a hatástörténeti nézőpontot érvényesítő perspektívától eltekintve vizsgáljuk a kérdést, és a műfajtipológia felől közelítve vesszük szemügyre a szkáz fogalmát, szintén kétségek merülnek fel az anekdotikus elbeszélésmódra vonatkoztatott használatával kapcsolatban. A szkáz terminus alkalmazása ellen szól, hogy közelebbről megvizsgálva meglehetősen definiálatlan kategóriának mutatkozik. Wolf Schmid, aki *Elemente der Narratologie* című könyvében külön fejezetet szentel a szkáz értelmezésének, megállapítja, hogy alig van az orosz elbeszéléselméletnek még egy olyan fogalma, amelynek tartalma ennyire bizonytalan jelentésű lenne.[6] Ennek oka nemcsak abban rejlik, hogy a formalista iskola egyes tagjai rendre mást értettek alatta.[7] Már Eichenbaumnak a terminust megalapozó írásaiban is kimutathatók ennek a meglehetősen diffúz jellegnek a nyomai, amelynek hátterében valószínűleg az áll, hogy – amint Schmid írja – Eichenbaumot a szkáz alapvetően nem mint sajátos narratív jelenség érdekelte, hanem elsősorban a szó művészetére vonatkozó elmélet szemléltetésének lehetőségét látta benne.[8] E teoretikus érdeklődés elsőbbségének tudható be, hogy a szkáz terminus empirikus megalapozása másodrendű kérdés maradt Eichenbaum és az orosz formalisták számára, ami a műfajpoétikai leírás bizonytalanságához vezetett.

Terminológiai bizonytalanságok Eichenbaum szkázról írott tanulmányaiban

Különösen a szkáz Eichenbaum által ábrázolónak[9] nevezett változata esetében feltűnő ez meghatározatlanság. Míg a szereplői elbeszélő stílusát imitáló, az alak be-

[5] „Még soká nevetgéltek, színezgették fantáziájukban a kocsis meglepetését, lelke tusakodását, ki, mint a Buridán szamara, a két szénaköteg közt megkergül a habozásban. Ezalatt azonban összesúgtak a király háta mögött, hogy az erdélyi kocsis derék ember lehet, a dilemma, amely elé állíttatik, méltó lesz a Galeotto tollára, majd elmondják neki Budán, írja meg ő taljánsága az utókornak, hanem mégis csak fontosabb volna tisztába jönni »a mi saját külön dolgunkkal«, s egymást kezdték az asztal alatt döfködni és nógatni, hogy »No, hozd elő már!«". Mikszáth Kálmán, *Regények és nagyobb elbeszélések*, szerk. Bisztray Gyula, Akadémiai, Budapest, 1959, 169. *(Mikszáth Kálmán összes művei, 12.)* „Azon időben a magyarok még kézzel ettek, a pecsenyés tálból a kacsacombot a kezével vette ki az ember és úgy harapdálta le róla az ízes részeket. A villát csak a Pón túl ösmerik – írja Galeotto. Mivel pedig minden sültet lében találtak föl, a sáfrányos folyadék végigcsurgott az ujjakon is, sőt a brokát köntösökre is jutott belőle (jó világ járhatott a pecséttisztítókra). Mátyás azonban fölötte kímélte ruháit, és igen tisztán tudott enni, ujjaira minden fogás után az eléje tett bögréből langyos vizet öntött." *Uo.*

[6] „Obwohl der Skaz seit den Arbeiten der Russischen Formalisten […] sich des besonderen Interesses der russischen Literaturwissenschaft erfreute, gibt es bis heute noch keine Vereinbarung darüber, was unter dem Begriff zu verstehen ist und welche Phänomene man ihm sinnvollerweise zuordnen sollte. In der russischen Erzähltheorie findet sich kaum ein zweiter Begriff mit einem so uneindeutigen Inhalt und einem unklaren Umfang." Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2005, 164.

[7] Vö. *Uo.*, 166–169.

[8] „Der Skaz interessiert Éjchenbaum aber im Grunde nicht als spezifisch narratives und erzählerisches Phänomen, sondern als »Demonstration« des allgemeinen Prinzips der »Wortkunst«." Lásd *Uo.*, 167. Ez a sajátosság az Eichenbaum által inspirált szakirodalomban is megjelenik. Vö. pl. Kovács Árpád, *A szómű Gogol prózájában = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom tanulmányozásába*, I–II., szerk. Kroó Katalin, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 2006, I., 195–215.

szédmódjának megjelenítésére épülő, ún. mesélő szkáz Eichenbaumnál előforduló definíciói jól megragadható karakterjegyeket sorolnak fel,[10] addig az ábrázoló – Schmid kategóriáját használva: ornamentális – szkáz meghatározása meglehetősen elmosódó körvonalú, és a szóművészet fogalmának metafizikai konnotációi miatt némi transzcendens homály övezi. Míg a karakteralkotó szkáz sajátosságainak felsorolásakor Echienbaum Leszkov számos művére hivatkozva kellő empirikus hátteret biztosít ezek értelmezéséhez, az ornamentális szkáz egyetlen példájaként *A köpönyeg* című elbeszélést említi.[11] A Gogolról szóló tanulmány értelmében az ornamentális szkázt az jellemzi, hogy az elbeszélés súlypontja a cselekményről az elbeszélésmódra helyeződik át,[12] s a szerző a témát szinte csupán a különböző elbeszélői hangnemek és modalitások összekapcsolására használja. Az ornamentális szkáz esetében nem a tréfák és az értelmi szóviccek a meghatározók, hanem a „szómimika" és „szógesztus", amely különleges komikus artikulációk, hang-szóviccek és bizarr mondattani elrendezések alkalmazásában nyilvánul meg. Az elbeszélést nem egymásba kapcsolódó tréfák alkotják, hanem „mimikai, artikulációs gesztusok rendszereként" épül fel.[13] Eichenbaum szerint ennek az elbeszélésmódnak az a meghatározó tendenciája, hogy „a szavakat és a mondatokat nem pusztán a logikai beszéd elve alapján választja ki és kapcsolja össze, hanem inkább a kifejező beszéd elve szerint, amelyben különleges szerep jut az artikulációnak, a mimikának, a hanggesztusoknak".[14] A törté-

[9] „Meg kell különböztetnünk kétféle komikus elbeszélést: 1. mesélő és 2. ábrázoló. Az elsőre a tréfák, az értelmi szóviccek stb. jellemzők; a második a szómimika és –gesztus fogásait alkalmazza, s eközben különleges komikus artikulációkat, hang-szóvicceket, bizarr mondattani elrendezéseket eszel ki." Borisz Eichenbaum, *Hogyan készült Gogol* Köpönyege = Uő., *Az irodalmi elemzés*, ford. Gellért György és mások, Gondolat, Budapest, 1974, 58–59. A mesélő és ábrázoló szkáz megkülönböztetésére megy vissza a Schmid által javasolt terminológia is, amely elkülöníti egymástól a jellemzés funkciójával bíró és az ornamentális szkáz fogalmát *(charakterisierender Skaz, ornamentaler Skaz)*. Előbbi a mesélő, utóbbi az ábrázoló komikus elbeszélés eichenbaumi fogalmának feleltethető meg. A továbbiakban Schmid kategóriáit használom. A charakterisierender Skaz terminus magyar megfelelőjeként (jobb megoldás híján) a karakteralkotó szkáz kifejezést használom. Azért találtam a leginkább elfogadhatónak ezt a változatot, mert egyrészt kifejezi a műfajnak azt a meghatározó vonását, hogy a szereplői elbeszélőt elsősorban előadásmódja által jellemzi, másrészt mert a magyar fülnek sem hangzik bántóan művinek vagy idegenszerűnek.

[10] „Leszkov másik műfaja, amelyet át- meg áthat a filologizmus, a szkaz (mint pl. *A kétbalkezes*, a *Leon a nemesember fia*, *A lepecsételt angyal*) ahol a beszédmozaik, a lexika és a hang megtalálása-kiművelése a fő szervező elve. Egy kicsit ponyvaízű, egy kicsit antikvárízű ez a műfaj." Eichenbaum, *Egy rendhagyó író* = Uő., *Az irodalmi elemzés*, 190–191. Vagy: „Az is jellemzi a leszkovi filologizmust, hogy hősére mindig rányomja bélyegét foglalkozása, szociális vagy nemzetiségi ismertetőjegye. Egy adott zsargont, adott dialektust képvisel. Természetes, hogy kiemelkedő helyet foglalnak el Leszkovnál azok a zsargonok és dialektusok, amelyeknek megkülönböztető lexikai színezetük van – így például a papságé. Leszkov kerüli a köznyelvet, az átlagos értelmiségi beszédmódját. Az is jellemző rá, hogy ezeket a dialektusokat az esetek többségében a komikus hatás érdekében használja föl, s ezzel még inkább emeli a nyelv játékos funkcióját." *Uo.*, 192.

[11] Schmid kötetének korábbi, orosz nyelvű változata az ornamentális szkáz műfajának értelmezését további három, a modernség és az avantgárd időszakából vett példának – Andrej Belij *Az ezüst galamb* című regényének, valamint Leonyid Leonov *Egoruska bukása*, illetve *Tuatamur* című elbeszéléseinek – a bemutatásával egészítette ki. Schmid, *I. m.*, 176–178.

[12] Kovács Árpád a „szkáz jellegű megnyilatkozást" e sajátosságából fakadóan egyenesen „anarratívnak" nevezi. Kovács, *I. m.*, 204.

[13] Eichenbaum, *Hogyan készült Gogol* Köpönyege, 59

[14] *Uo.*, 61.

netről az előadásmódra helyezett hangsúly tárgyszerű megállapítás, bár a tanulmány túlértékelni látszik e narratív sajátosság szerepét és érvényesülésének mértékét Gogol elbeszélésében. Eichenbaum elemzése azt sugallja, hogy Gogol művében a történet szinte teljesen lényegtelenné válik, ami véleményem szerint erős túlzás. Irodalomtörténeti távlatból szemlélve *A köpönyeg* korántsem távolodik el olyan mértékben a történetelvű prózától, mint a modernség elbeszélő irodalma. E túlzás hátterében aligha nem az „elbeszélő művészetnek" és a „szó művészetének" teoretikus oppozíciója áll, amely ellentétpár második eleme Eichenbaum előfeltevése szerint esztétikai szempontból magasabb rendű, mint az első tagja. Ez a beállítódás a szó teremtő erejének, a logikai jelentéstől nem érintett ősjelentésnek szimbolista poétikával rokon képzetéből eredeztethető. A logikát felülmúló, a világ lényegiségét az értelemnél jobban megragadni képes szó a hang érzékiségében nyilatkozik meg. Ez a szemléletmód vezet a hangzó nyelv, illetve az élőbeszéd és az erre épülő szkáz esztétikai felértékelődéséhez.

Eichenbaum Gogol-elemzése meggyőzően mutat rá *A köpönyeg* akusztikus rétegének meghatározó jelentőségére. Ugyanakkor ennek a rétegnek a szöveg esztétikai hatásmechanizmusában feltétlen elsőbbséget tulajdonítani megkérdőjelezhető eljárás. Ez az értékelés inkább a teoretikus prekoncepcióból fakadó túlzásnak tekinthető, mintsem meggyőzően mértéktartó és tárgyszerű jellemzésnek. Ha szigorúan vesszük Eichenbaum leírását, a szöveg fogalmi jelentését és a cselekményt teljesen háttérbe szorító szimbolista vagy avantgárd szöveg képe jelenik meg előttünk. Olyan szövegé, amely már alig mutat narratív jegyeket, amit az is jelez, hogy Eichenbaum terminológiájában újraéled elbeszélés és megjelenítés arisztotelészi elválasztása, azzal a különbséggel, hogy Eichenbaum nem csupán lehetségesnek tartja az alapvetően megjelenítésre épülő epikát, hanem ezt a narratív formát egyben magasabb rendűnek tekinti az epika elbeszélő változatnál. A gogoli előadásmód metaforája a színészi játék.[15] Az ornamentális szkáz végső soron tehát már nem is elbeszélő, hanem megjelenítő (s ebben az értelemben: drámai) műfaj.

Tovább bonyolítja a terminológiai problémákat, hogy Eichenbaum szkázzal kapcsolatos tanulmányainak szövegét alaposabban megvizsgálva megállapítható, hogy az orosz irodalomtudós tulajdonképpen nem is két oralitáson alapuló elbeszélőformát különböztet meg, hanem hármat. Leszkovról szóló tanulmányában a krónikát nevezi az író egyik legjellegzetesebb műfajának, amelyet így határoz meg:

> A krónika a legszervesebben hozzá tartozó, rá jellemző műfaj, amely egy hős kalandjainak és viszontagságainak sorából épül fel; s ezeket maga a hős első személyben mondja el a kíváncsi hallgatóknak. (*Az elvarázsolt zarándok*, *Nevetés és bánat* és mások): egy kicsit hasonlít a régi kalandregényekre, amelyeknek még nem volt összefüggő cselekményük. Ennek a műfajnak elsősorban a nyelvi anekdota az alapeleme, amely mintegy atomja a leszkovi életműnek. Minden műben érződik a jelenléte és hatása. Néhány írása (mint például a *Pecserszki régiségek*) lényegében nem más, mint egymáshoz kapcsolódó anekdoták füzére.[16]

[15] [Az ábrázoló komikus elbeszélés] mögött gyakran szinte színész rejtőzik, úgyhogy az elbeszélés gyakran a játék jellegét ölti […]" *Uo.*, 59.

Ebben a meghatározásban a cselekményszerkezet az egyetlen olyan specifikus elem, amely eltér a szereplői elbeszélő karakterének nyelvi jellemzésére épülő szkáz forma, a karakteralkotó szkáz műfaji sajátosságaitól. Jóllehet a szkáznak ez utóbbi változata is tartalmaz kalandos elemeket – gondoljunk csak *A lepecsételt angyal*nak arra a jelenetére, amelyben Luka Kirilov az éjszakai viharban, a zajló folyó fölött kifeszített hídláncon egyensúlyozva viszi át az angyalt ábrázoló ikont a túlsó partra –, csak ezek kisebb számban és egymással némiképp szorosabb kapcsolatot alkotva épülnek be a cselekménybe. Az egyes szám első személyű szereplői elbeszélés dominanciája, a figurára jellemző sajátos beszédmód kidolgozásának igénye és az élőbeszéd imitációja egyaránt közös vonása a szkáznak és a krónikának. A citált részletből az a következtetés is levonható, hogy Eichenbaum számára nem is annyira a szkáz a legfontosabb kategória, hanem az adott szöveghelyen pontosan nem definiált „nyelvi anekdota".

A terminológia némiképp következetlen alkalmazása mutatkozik meg az anekdota és a „nyelvi anekdota" kategóriájának a fenti idézetben megfigyelhető használatában is. A kiemelt részlet a nyelvi anekdota gyakori előfordulására hívja fel a figyelmet Leszkov életművében, majd példaként a *Pecserszki régiségeket* említi.[17] A kifejezésnek a szövegből rekonstruálható jelentése leginkább a komikus nyelvi imitációval azonosítható. Bár a terminus pontos definiálása elmarad, egyik előfordulása alkalmával[18] a nyelvi anekdoták és a paródiák egy felsorolás elemeiként kerülnek egymás mellé, ami a két fogalom többé-kevésbé szinonim használatára enged következtetni. A komikus nyelvi imitáció poétikai eljárásának érvényesülésére a legnagyobb teret a karakteralkotó szkáz működtető szereplői elbeszélője biztosítja. A *Pecserszki régiségek* azonban nem léptet fel ilyen szereplői narrátort, hanem az elbeszélőt a szerzővel azonosítja,

[16] Borisz Eichenbaum, *Egy rendhagyó író*, 190. A *Pecserszki régiségek* című elbeszélés említése ebben a kontextusban több szempontból sem szerencsés. A kiemelt idézet, illetve annak folytatása a krónika és a szkáz műfaját jellemzi. A *Pecserszki régiségek* azonban a két műfaji kategória egyikébe sem sorolható be. Az elbeszélés szövege szerző és elbeszélő azonosságát állítja, azaz a mű autobiografikus olvasására hív fel. A narrátor tehát nem a népből való, működtető elbeszélő, hanem hivatásos író. A *Pecserszki régiségek* ezért semmiképp sem értelmezhető karakteralkotó szkázként. Ornamentális szkázként sem fogható fel, mert annak elbeszélője szükségszerűen személytelen, a narrátor szólamának forrása ebben a műfajban nem lehet arccal bíró személyiség. Leszkov említett műve ugyanakkor a krónika definíciójának sem felel meg, mivel cselekménye nem kalandok és viszontagságok sorából épül fel. Igaz, az idézet nem állítja tételesen, hogy a *Pecserszki régiségek* szkáz vagy krónika lenne, hanem anekdoták sorának nevezi, a példa beszúrása az adott szöveghelyen mégis inkább fokozza a terminológiai zavart, mintsem tisztázza a műfaji kategóriákat. (Saját terminológiám szerint a *Pecserszki régiségek*et anekdotikus elbeszélésként határozom meg.) Mindez jól mutatja Eichenbaum szkázzal kapcsolatos írásainak azt a sajátosságát, hogy az érvelés gyakran nem fordít kellő figyelmet a szerző általa használt, illetve bevezetett kategóriák és terminusok különbségeire, s egymással korántsem azonos fogalmakat olykor hajlamos szinonimákként kezelni.

[17] Az orosz eredeti nem kizárólag a nyelvi anekdotát jelöli meg a műfaj meghatározó eljárásaként. Szó szerinti fordításban a vonatkozó szöveghely így hangzik: „Ennek a műfajnak a fő eleme az anekdota, nagyobb részt a nyelvi [anekdota]."

[18] „Még az olyan »társadalmi« regény is, mint a *Nincs mentség*, tele van a legkülönfélébb nyelvi anekdotákkal, paródiákkal […]" Eichenbaum, *Egy rendhagyó író,* 193.

így a parodisztikus nyelvi imitáció lehetősége a szereplők párbeszédére redukálódik. Leszkov műve valóban anekdotikus, azonban elsősorban nem a szkázra jellemző „nyelvi anekdota" módján, hanem a magyar irodalomtudományban is közkeletűen használatos értelemben: anekdotikus történetek sorozata, melyet a narrátor érzékelhető elbeszélőkedvvel, személyes hangon ad elő. Eichenbaum szövege nem fordít figyelmet arra, hogy a *Pecserszki régiségek*et példaként említve ismét két olyan kategóriát mos össze, amelyeknek megkülönböztetése alapvető fontosságú a szkáz műfaj meghatározása szempontjából. Miközben az anekdota fogalmát hagyományos értelemben is használja,[19] tehát a terminusnak ezt a jelentését is érvényben hagyja, nem egyszer a „nyelvi anekdota" szinonimájaként kezeli.

A nyelvi humor *A köpönyeg* Eichenbaum-féle értelmezésének is kulcsfogalma. Erre utal a hanggesztusok szerepének kiemelése és a „hangbeszéd"[20] (звукоречь) fogalmának középpontba állítása. A Gogol-tanulmány leggyakrabban a szójátékot említi ennek az elbeszélésmódnak a legfontosabb kellékeként. A szójáték kategóriáján belül – mint korábban már említettem – Eichenbaum megkülönbözteti az értelmi szóviccet (смысловые каламбуры)[21] és hang-szóviccet (звуковые каламбуры),[22] s ez utóbbit tartja számon *A köpönyeg* elbeszélésmódjának jellegzetességeként. A szövegnek ez a sajátossága a témáról az elbeszélői modorra áthelyeződő hangsúly következménye. A témát szem előtt tartó elbeszélőművészet tehát elsősorban értelmi szójátékokkal él, míg a nyelvi ornamentikára összpontosító szóművészet a hang-szóvicceket részesíti előnyben. Ha ebből a kontextusból közelítjük meg az alábbi idézetet, arra a következtetésre juthatunk, hogy a Gogol-tanulmányban is megjelenik a „nyelvi anekdota" fogalma, igaz látens módon, nem olyan explicit formában, mint a Leszkovról szóló írásban: „A (jelen esetben minimálisra zsugorodott) téma súlypontja átkerül az elbeszélés módszereire, a komikus főszerepet a szóviccek játsszák, amelyek vagy egyszerű szójátékok, vagy anekdotákká fejlődnek."[23] Ha értelmezésem helytálló, a most citált idézetben szereplő anekdotákon olyan „nyelvi anekdoták" értendők, amelyeknek komikus hatása nem tematikus jellegű, tehát nem a cselekményben keresendő, hanem a történettől függetlenedő akusztikus karakterükben. Ebben az esetben a tematikus, történetelvű csattanóra épülő anekdota komplementer megfelelője a „nyelvi anekdota" fogalmával írható le, ami azt valószínűsíti, hogy az utóbbi idézetben olvasható anekdota kifejezés valójában a későbbi Leszkov-tanulmány „nyelvi anekdota" fogalmához hasonló értelemmel bír. Ha ez így van, abból az következik, hogy nemcsak az ornamentális szkáznak, hanem a krónikának és a karakteralkotó szkáznak is alapvető alkotóeleme a nyelvi anekdota. A nyelvi anekdotának ez a két változata azonban nem azonosítható egymással, mert míg a karakteralkotó szkáz esetében a „nyelvi anekdota" kifejezés elsősorban a naiv szereplői elbeszélő előadásmódjának imitációjából

[19] Egy helyütt például azt olvashatjuk, hogy Leszkov „írói rendszerének […] alapeleme az anekdota volt, egy különálló eset elmesélése (»csak úgy«)." *Uo.*, 195.
[20] Eichenbaum, *Hogyan készült Gogol* Köpönyege, 67.
[21] *Uo.*, 58.
[22] *Uo.*, 59.
[23] *Uo.*, 58.

adódó komikus nyelvi effektusok jelölésére szolgál, addig az ornamentális szkáz esetében a személyiséggel nem rendelkező elbeszélői szólam akusztikus invencióinak megnevezésére hivatott.

Az *anekdota* kifejezés használatában mutatkozó kétértelműség jelen tanulmány szempontjából azért nagy jelentőségű, mert éppen azt a kérdést érinti, hogy miért szükséges kitartani az anekdotikus elbeszélésmód kifejezés mellett? Eichenbaum az idézett szöveghelyen éppen arra a meghatározó különbségre nincs tekintettel, amely a szkáz és az anekdotikus narráció között mutatkozik. Az általa használt terminológia az anekdotikusságot többnyire a szkáz műfajának egyik alkotóelemeként kezeli, az olyan művekről azonban, amelyek anekdotikusak ugyan, de nem sorolhatók a szkáz műfajába, nincs érdemi mondandója. Az ilyen szövegekre az „anekdotikus", „anekdota" vagy „anekdoták sorozata" kifejezéseket használja, ami arra utal, hogy az anekdotát nemcsak a szkáz alkotó elemeként, de önálló műfajként is számon tartja. Az általam előnyben részesített anekdotikus elbeszélésmód terminus éppen annak az elbeszélői modornak a jelölésére hivatott, amely nem teljesíti a szkáz műfaji követelményeit, anekdotikus karaktere azonban nyilvánvaló.

A karakteralkotó szkáz esetében a szereplői elbeszélő nyelvének parodisztikus jellegű, imitatív megjelenítése elengedhetetlen műfaji követelménynek tekinthető, ezt az igényt általában nem tartalmazzák az anekdotizmusra vonatkozó műfaji elvárások, bár kétségtelen, hogy az anekdotikus narráció akár szereplői elbeszélés során is megvalósulhat. Felmerül a kérdés, hogy a karakteralkotó szkáz nem fogható-e fel az anekdotikus narráció egy speciális eseteként?

Az *Egy rendhagyó író* című tanulmány alapján úgy tűnik, hogy Eichenbaum a karakteralkotó szkáz egyik legtökéletesebb megvalósulását *A lepecsételt angyal* című elbeszélésben látta. Leszkovnak ez a műve azonban korántsem anekdotikus abban az értelemben, ahogy a kifejezés a magyar irodalomtudományban használatos. Az elbeszélés másodlagos narrátora, Mark Alexander azt meséli el egy téli estén a fogadóban összegyűlt utasoknak, hogy milyen csodának volt szemtanúja egykor, amikor a Dnyeper hídját építették. A szereplői elbeszélő egyszerű kőműves, aki hajlamos a vallásos elragadtatottságra, és gyakran csodát lát az olyan történésekben is, amelyekre kézenfekvő racionális magyarázat kínálkozik. Elbeszélésében tulajdonképpen arról számol be, milyen csodás események bírták rá arra, hogy óhitű, raszkolnyik társaival együtt megtérjen a pravoszláv egyház hitére. Az elbeszélés utolsó fejezetében a hallgatók egyike a szereplői elbeszélő által csodásnak tartott történések mindegyikére logikus magyarázatot ad, s meg is állapítja: „Így már az egész történet érthető, egyszerű és természetes."[24] A nyelvi imitáció mellett a szöveg ezzel a gesztussal is hangsúlyozza a másodlagos elbeszélő szemléletmódjának naivitását.

Ugyanakkor a szereplői elbeszélő szólama korántsem bővelkedik komikus effektusokban, nem törekszik arra, hogy humorával arasson tetszést. Az elbeszélt történések között alig található olyan, amely komikus hatást keltene vagy anekdotikusnak lenne nevezhető. Talán csak az események sorát elindító cselekménymozzanatnak

[24] Nyikolaj Leszkov, *Kisregények és elbeszélések*, I–II., ford. Szőllősy Klára és mások, Európa, Budapest, 1958, I., 178.

tulajdonítható ilyen vonás, melyet azonban az előadás nem aknáz ki.[25] Az igaz hitre való megtérés történeteként előadott elbeszélés narrátora nem mutat határozott vonzalmat sem a komikus események, sem a humoros előadásmód iránt. Narrációjára nem jellemző a kitérők beiktatása sem, a cselekmény meglehetősen célra tartott, utólag az egymáshoz látszólag lazán kapcsolódó cselekményelemek is a megtéréshez vezető út stációinak mutatkoznak.

A lepecsételt angyal elbeszélésmódjára tehát nem jellemző az anekdotikus előadásmód, a komikus effektusok szinte kizárólag a népi elbeszélő nyelvének parodisztikus imitálására korlátozódnak. Ez a tény még szembe tűnőbbé válik, ha a szöveget összevetjük a korábban már említett *Pecserszki régiségek* című elbeszéléssel. A két mű szinte felkínálja az elbeszélésmódok összehasonlítását, mivel a két történet bizonyos szempontból egymás variációjaként olvasható, amire egyébként a *Pecserszki régiségek* utolsó fejezete is tesz egy ambivalens utalást.[26] Nemcsak a hídláncon történő átkelés motívuma köti össze egymással a két mű szövegét. A Kijev eredeti alakjait bemutató *Pecserszki régiségek* leghosszabban Malahija apó figurájánál időz el, aki azoknak az óhitűeknek a papja, akik az angol Vignol irányításával a kőhíd építésén dolgoznak, akárcsak *A lepecsételt angyal* homodiegetikus elbeszélője és történetének alakjai. A fanatikus Malahija apó célja az egyetlen igaz hitben testet öltő egység, ahogy Mark Alexander elbeszélése is a közös hitre való megtérés élményét mondja el. Csakhogy,

[25] A korrupt tisztviselő azért kobozza el az óhitűek ikonjait, és gyalázza meg az általuk leginkább tisztelt angyalportrét az arcra nyomott pecséttel, hogy visszaszolgáltatásukért cserébe pénzt követeljen. Azért van szüksége egy nagyobb összegre, mert rajtavesztett, mikor zsidó kereskedőkből próbált kenőpénzt kicsikarni. Amikor ellenőri hatáskörrel felruházva megérkezett a vizsgálat helyszínéül kijelölt városba, azonnal lepecsételtette a kereskedők boltjainak ajtaját, hogy a másnapi hivatalos ellenőrzés alkalmával fény derüljön a szabálytalanságokra. A kereskedők azonban meggyőzték, hogy 25 ezer rubelért adja át nekik a pecsétnyomót. Ennek birtokában az éjszaka folyamán a pecséteket feltörve az előírásoknak megfelelő viszonyokat teremtettek, majd újra lepecsételték boltjaikat, mintha azok eredetileg is megfeleltek volna minden vonatkozó szabálynak. Csakhogy reggel a kereskedők visszakérik a pénzt, mondván, hogy azt csak zálogul adták, hiszen nem is mertek volna egy magas rangú hivatalnok megvesztegetésével próbálkozni. Mi több, a pecsétnyomó visszaszolgáltatásáért cserébe további 10 ezer rubelt követelnek. Azzal érvelnek, hogy egy napig nem nyithatták ki üzleteiket, így valahogyan pótolniuk kell az elmaradt bevételt. E kétségtelenül anekdotába illő eset azonban egymagában képviseli a műfajra jellemző történetalakítást. Az előadásmód ugyanakkor a cselekménynek ezen a pontján is meglehetősen ütemes, tárgyszerű, nincs nyoma sem a ráérős tempónak, sem a hangsúlyozott elbeszélőkedvnek.

[26] „»A lepecsételt angyal« cselekményének színhelye, akárcsak sok más elbeszélésemé, valóban hasonlít Kijevhez, aminek az a magyarázata, hogy szívemhez nőttek a kijevi képek. De *olyan eset*, amilyen az elbeszélésben szerepel, Kijevben sosem történt, vagyis semmiféle ikont nem lopott semmilyen óhitű és nem szállította át a láncokon a Dnyeperen. Viszont valóban megtörtént a következő: egyszer, amikor a láncok már ki voltak feszítve, egy kalugai kőműves, társai megbízásából, a húsvéti istentisztelet közben *a láncokon* átkelt a kijevi partról a csernyigovira, de nem ikonért, hanem *pálinkáért*, amelyet akkoriban sokkal olcsóbban árultak a Dnyeper partján. A vakmerő küldönc megtöltött egy kis hordót pálinkával, a nyakába akasztotta, és egy rúddal a kezében – amellyel egyensúlyozta magát – szerencsésen visszatért a kijevi partra italrakományával, amelyet azon nyomban elfogyasztottak, a húsvét szent ünnepének tiszteletére. / Valóban az a vakmerő átkelés a láncokon adta számomra a *témát* az orosz fenegyerekvirtus ábrázolásához; »A lepecsételt angyal« cselekményének célja, s általában egész története azonban természetesen más, és egyszerűen az én elmém szüleménye." Leszkov, *I. m.*, II., 101–102. Az híd láncán való átkelés eltérő beállítása jól jellemzi a karakteralkotó szkáz és az anekdotikus elbeszélésmód közötti különbségeket.

amíg *A lepecsételt angyal* szereplői narrátora az egyetlen hit győzelmét a hivatalos pravoszláv egyház kebelére való megtérésben látja, addig Malahija apó abban reménykedik, hogy a felavatásra érkező cár a híd közepére érve majd három ujjal vet keresztet, így nyilvánítva ki az óhitűek vallásának egyedül igaz voltát. Az agg remete azt vizionálja, hogy ezt követően valamennyi orosz megtér az általa vallott egyedül igaz hitre. A várva várt esemény azonban elmarad, a hídon a cár ténykedése kimerül abban, hogy két nemesembert felszólít: álljanak kicsit arrébb, hadd lássa jobban, mi történik. A narrációt Malahija apó megjelenítésekor a humor és irónia között tartott hangnem jellemzi, akárcsak az elbeszélés egésze során. (Az öreg egy özönvíz előtti tökfödőt ölt fel az ünnepi alkalomra, és egy szemétkupac tetején állva kémleli az általa megjövendölt nagy horderejű esemény előjeleit.)

Az elbeszélés szerkezeti elvét a Malahijához hasonló „eredeti emberek" és csudabogarak bemutatása, valamint a személyes hangú emlékezés elbeszélői helyzete adja. Ez a két vonás megfelel a magyar anekdotikus hagyományból is jól ismert sajátosságoknak: a különc alakját középpontba állító cselekményszerkezetnek és a familiáris személyességnek. A különös alakokat felvonultató elbeszélés struktúrája egymáshoz lazán kapcsolódó egységekből építkezik,[27] és gyakran él a kitérő megoldásával.[28] Azaz lényegében egyetérthetünk Eichenbaum korábban idézett megállapításával, mely szerint a *Pecserszki régiségek* „lényegében nem más, mint egymáshoz kapcsolódó anekdoták füzére".

Az elbeszélésmódok rövid összehasonlító elemzése azzal a végkövetkeztetéssel zárható, hogy *A lepecsételt angyal* és a *Pecserszki régiségek* bizonyos értelemben ugyan-

[27] Elsőként a pecserszki Cézár alakját ismerhetjük meg egy nagyotmondásra felettébb hajlamos nyugalmazott ezredes személyében, aki saját tekintélyének tulajdonítja, hogy a lebontásra ítélt kijevi városrész két igencsak lerobbant utcája mindig megmenekül valahogy a tervezett bontástól. A pecserszki Cézárnak jó barátja a kerület rendőrfelügyelője, akit csak körzeti klasszikusnak neveznek, mert az a passziója, hogy szeret latinul társalogni. A körzeti klasszikus némi sáp fejében elnézi, hogy olyan figurák is menedékre találjanak a körzetében, akiknek nincsenek teljesen rendben a papírjaik. Így rejtőzhet el az államvallással szemben álló szekta papja, Malahija is ebben az ütött-kopott kerületben. Malahija történetét a jóságos Jefim pap alakjának bemutatása követi, aki a kelleténél jobban szerette a dorbézolást, a táncot és a vadászatot. Ezt az egyházi tematikát folytatják az Aszkoncseszkij alakjához kapcsolódó rövid anekdoták is, végül *A lepecsételt angyal* kapcsán lábra kapott híresztelések felidézése rekeszti be az egyszerre nosztalgikus és komikus hangoltságú elbeszélést.

[28] Az említett anekdotikus alakokat megjelenítő elbeszélésbe kitérőként újabb különc alakok felvillantása, illetve a személyükhöz kapcsolódó rövid anekdoták előadása ékelődik. Ilyen például Malahija kissé bugyuta szolgájának esete, akivel az orvostanhallgatók elhitetik, hogy emberhússal vendégelték meg. Hasonló kitérőre ad alkalmat a pecserszki Cézár csodadoktor unokaöcsének bemutatása, aki titkos recept alapján készült gyógyszerének egyetlen cseppjével minden fogfájást megszüntet, feltéve, ha alsó fogról van szó. Ugyancsak hasonló kitérő keretében esik szó Alfred von Jungról, aki arról nevezetes, hogy ő alapította az első kijevi lapot, de a szerkesztői munkája nem volt makulátlan, ezért a lapban egymást érték a helyesbítések. „Egy ízben közzétett egy helyesbítést, mely szó szerint így hangzott: »Tegnapi számunkban ebben és ebben a hasábban, ez állt: 'tűzoltó', helyesen: 'szűzanya'«". (*Pecserszki régiségek*, 66.) Egy másik emlékezetes helyesbítés: „Tegnapi számunkban ez állt: a kijeviek túlnyomórészt onanisták – helyesen: optimisták." (*Uo.*) A kitérés tényét az elbeszélői szólam önreflexiója is többször szóba hozza: „Ideje azonban, hogy az irodalmároktól visszatérjünk az agg Malahijához." (*Uo.*) Egy másik példa: „Magyjuk őket [a fenegyerekeskedő katonatiszteket] az orosz társadalom jövendő kultúrtörténészeinek, és siessünk vissza azokhoz, akiknek közvetlen története sokkal érdekesebb számunkra" (*Uo.*, 70.)

annak a történetnek a variációiként foghatók fel, műfajuk, elbeszélésmódjuk azonban látványosan különbözik egymástól. *A lepecsételt angyal* előadásmódja a karakteralkotó szkáz műfajának felel meg, míg a *Pecserszki régiségek* anekdotikus narrációt alkalmaz. A két elbeszélés látványos poétikai különbségei további érvet szolgáltatnak arra, hogy az anekdotikus elbeszélésmód terminus nem helyettesíthető a szkáz műfajmegjelöléssel.[29]

Eichenbaum Gogol-tanulmányában lényegesen többször fordul elő az *anekdota* kifejezés,[30] mint Leszkovról írt dolgozatában, miközben *A köpönyeg* esetében a heterodiegetikus narráció következményeként eltűnik a két elbeszélésmódot elválasztó egyetlen markáns jegy, a szereplői elbeszélő nyelvének imitációja. Ennek ismeretében még határozottabban vetődik fel a műfajok, illetve beszédmódok elhatárolásának kérdése: tulajdonképpen mi különbözteti meg Eichenbaum értelmezésében az ornamentális szkáz fogalmának megalapozására hivatott gogoli elbeszélői modort az anekdotikus előadásmódtól? Az anekdota szó előfordulásait áttekintve néhány jellegzetes kontextus rajzolódik ki. Az egyik szöveghely arra hívja fel a figyelmet, hogy Gogol műveihez témát keresve gyakran kért ismerőseitől anekdotákat.[31] Egy másik szöveghely már közvetlenül *A köpönyeg*et jellemezve tér ki annak anekdotikus vonásaira:

> Az író szívesen elkalandozik a fő anekdotától is és közbenső anekdotákat iktat be –„azt beszélik, hogy"; például az elején, a rendőrkapitány kérésével kapcsolatban („már nem emlékszem, melyik városból"), vagy Basmacskin őseiről, a Falkonet-emlékmű lovának farkáról, a címzetes tanácsosról szólva, akiből irodavezetőt csináltak, s azután az különszobát választott le magának, és ezt „kancelláriának" nevezte el stb. Köztudomású, hogy maga a kisregény is egy „irodai anekdotából" keletkezett, amely egy szegény hivatalnokról szólt, aki elvesztette sokáig kuporgatott pénzén vásárolt puskáját […][32]

A téma és a kitérések anekdotikus jellegének konstatálását a hangnem jellemzése követi, amelyről megtudhatjuk, hogy nem más, mint a „hanyag fecsegés és a bizalmaskodás stílusutánzata".[33] Az elbeszélői szólam hanghordozását leíró kifejezések

[29] Leszkov más alkalommal is él az anekdotikus elbeszélésmód lehetőségével. *Vasakarat* című elbeszélése például a 19. századi anekdotizmusra jellemző parodisztikus nemzetjellem-tanon alapul. A harmadik személyű, anonim elbeszélőt felléptető szöveg a német következetességből űz csúfot. A cím a főszereplő német mérnök kedvenc szavajárására utal: „Nekem vasakaratom van." A mániákusan ismételt mondat, amellyel a szereplő alakja azonossá válik, az Alexa Károly által anekdotikus jellemzésnek nevezett eljárás egyik változatát képviseli. Vö. Alexa Károly, *Anekdota, magyar anekdota = Tanulmányok a XIX. század második feléről*, szerk. Mezei József, ELTE BTK, [Budapest], 1983, 42.

[30] A Gogol-tanulmányban 21, míg a Leszkovról szóló írásban mindössze 6 alkalommal szerepel az eredeti orosz szövegben az anekdota főnév vagy ennek valamely melléknévi származéka.

[31] „Puskinhoz intézett levelében (1835) Gogol ezt írja: »Legyen szíves, adjon valamilyen témát, *valamilyen nevetséges vagy nem nevetséges*, de tősgyökeres orosz anekdotát… Legyen szíves adjon témát; ötfelvonásos komédia kerekedik majd belőle, és esküszöm, pokolian mulatságos lesz!« Gogol gyakran kért anekdotákat. Prokopovicshoz intézett levelében (1837) például: »Jules-t (vagyis Annyenkovot) nyomatékosan kérdd meg, hogy írjon nekem. Neki van miről írnia. a hivatalban bizonyára történt valamilyen anekdotába illő eset.«" Eichenbaum, *Hogyan készült Gogol* Köpönyege, 59.

[32] *Uo.*, 70–71.

[33] *Uo.*, 71.

megfeleltethetőnek tűnnek az anekdotikus előadásmódra jellemző elbeszélőkedvnek és familiáris tónusnak. Az anekdotizmusra jellemző vonások tehát a történet, a kitérőkkel tarkított szerkezet és az előadásmód terén egyaránt megjelennek. Hogyan alakul át ez az anekdotikus elbeszélés egy másik beszédmóddá? Ezt a sajátos metamorfózist Eichenbaum értelmezése két poétikai megoldással magyarázza. Az egyik a szójáték szerepének felértékelődése, az „általános szójátékstílus."[34] A másik a „deklamálónak" nevezett hangnem megjelenése a komikus fecsegés mellett. Ennek a tónusnak Eichenbaum nagy jelentőséget tulajdonít, lényegében azt állítja, hogy e hangnem megjelenésének lesz a következménye, hogy az elbeszélés kilép az anekdotizmus keretei közül: „a komikus elbeszélésmódot hirtelen szentimentális-melodrámai kitérés szakítja meg, az érzékeny stílus jellemző módszereivel. Ezzel a megoldással érte el Gogol azt, hogy *A köpönyeg* egyszerű anekdotából groteszkké emelkedett."[35]

Ennek az érvelésnek a meggyőző voltával kapcsolatban több okból is kétségek támadhatnak a tanulmány olvasójában. Miért lenne összeegyeztethetetlen az anekdotikus elbeszélés komikuma a groteszk minőséggel? Aki a *Švejk*et olvasta, meggyőződhetett róla, hogy anekdotikus narráció és groteszk remekül megfér egymással. Másfelől erősen tetten érhető az interpretációnak az az igyekezete, hogy *A köpönyeg*et a szóművészet példaszerű megvalósulásaként állítsa be. Az érzelmes, filantróp szakaszokról Eichenbaum megállapítja, hogy az ott megnyilvánuló nézőpont nem azonosítható a szerző saját érzelmeivel. Ezt a véleményt fenntartások nélkül oszthatja a mai olvasó is, hiszen a szövegben nyilván nem a biográfiai szerző hangja, hanem az elbeszélő szólama hallható. Az azonban már megítélés kérdése, hogy az elbeszélői szólamnak ez a rétege miként viszonyul az implicit szerző feltételezett értékrendjéhez, s egyáltalán nem szükségszerű, hogy *A köpönyeg* olvasója fenntartások nélkül ossza Eichenbaum álláspontját, amely azt sugallja, hogy a „deklamáló" hang csupán egy másik nyelvi szerep, s funkciója kimerül ebben a színpadi alakításban. A tanulmány tulajdonképpen azt sugallja, hogy erre a célra bármely más hangnem megfelelt volna, a lényeg csupán az, hogy a nyelvi szerepjáték számára kellő tér nyíljon. Ez a közelítésmód jól láthatóan a szójáték-stílus összefüggésébe igyekszik illeszteni a hangnemváltást: nem az alkalmazott tónus maga, hanem a hangnemváltás ténye a fontos. Ebből a nézőpontból tekintve a „hang-szóviccek" magasabb rendűek, művészibbek az értelmi szójátékoknál, ennek megfelelően az elbeszélői narráció esetében szintén a nyelvi játék a meghatározó, s e sajátosság olvasásban történő érvényre juttatása érdekében el kell tekintenünk a szöveg értékrendjére utaló szemantikai vonatkozásoktól.

Két hangnem váltakozása egy hosszabb elbeszélésben meglehetősen megszokott jelenség. A „szentimentális" és a komikus hang kettősségéből nem teljesen megalapozott azt a következtetést levonni, hogy a mű poétikai elve a hangnemek szabad játéka. A szóművészet elmélete és a szövegolvasás empirikus tapasztalata nem támasztja alá

[34] *Uo.*, 68.

[35] *Uo.*, 72. Ez a tézis olyan meghatározó funkciót tölt be a tanulmány gondolatmenetében, hogy Eichenbaum néhány oldallal később szinte változatlan formában megismétli: „Az első részben felvázolt rajz, melyben a merőben anekdotaszerű elbeszélés melodrámai és ünnepélyes szavalással fonódik össze, *A köpönyegnek* mint groteszk egésznek a szerkezetét is meghatározza." *Uo.*, 74.

egymást meggyőző módon. Az interpretációra az elmélet igazolásának feladata hárul, ezért az olvasat olykor látványosan eltúlozza egy-egy korántsem szokatlan vagy rendhagyó poétikai megoldás jelentőségét. (Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy kétségbe vonnám az ornamentális szkáznak mint elbeszélő formának a létezését. Ugyanakkor úgy vélem, hogy Eichenbaum a vele kortárs epikai jelenségek prózapoétikai eljárásainak eredetét igyekszik visszakeresni Gogol elbeszélésében, s az eredet felmutatására irányuló igyekezete azzal párosul, hogy Gogol művének újszerűségét, normaszegő voltát meglehetősen túlhangsúlyozza.)

Az anekdotikus elbeszélésmód és a szkáz narratív sajátosságainak összevetése

Tekintsünk el most a szkáz Eichenbaumtól származó meghatározásaival kapcsolatban felvetett terminológiai bizonytalanságoktól, s Wolf Schmid definícióira hagyatkozva vessük össze az anekdotikus narráció jellegzetességeit a karakteralkotó, illetve az ornamentális szkáz műfaji sajátosságaival!

Schmid a karakteralkotó szkáznak hét jellemző vonását különbözteti meg: (1) narratorialitás, (2) a szellemi horizont korlátozottsága, (3) kéthangúság, (4) szóbeliség, (5) spontaneitás, (6) köznyelviség, (7) dialogocitás.[36]

A (1) narratorialitás kifejezés azt a követelményt hivatott jelölni, hogy a szkáz az elbeszélői szólam szintjén jelentkezik. Lényegében az átélt beszéd és a hozzá hasonló vegyes formák kizárására hivatott, amelyeknek közös jellemzője, hogy a szereplő nyelvhasználatának jellegzetességeit az elbeszélő szólama részleges imitáció keretében idézi fel. A (2) kritérium arra vonatkozik, hogy a szkáz szereplői elbeszélőjét a szerzőtől jól érzékelhető intellektuális távolság választja el. A szkáz narrátora a népből való, nem hivatásos elbeszélő, akinek előadását bizonyos naivitás és némi esetlenség jellemzi. Ez a tapasztalatlan elbeszélő nem képes saját előadását ellenőrzése alatt tartani. Így jön létre a szkázra jellemző feszültség aközött, amit a narrátor mondani szeretne, és amit ténylegesen mond. Schmid értelmezése szerint a népből való elbeszélő nélkül a karakteralkotó szkáz elveszíti körvonalait. A (3) kéthangúság műfaji követelménye arra utal, hogy ebben a szkáz formában a narráció két szólam, az elbeszélő és a szerző szólama között oszlik meg.[37] A (4) szóbeliség fogalma nem igényel részletes magyarázatot, az orális nyelv imitációjának kritériumára vonatkozik. A (5) spontaneitás szorosan ehhez a követelményhez kapcsolódik, az elbeszélés improvizált, előadás közben formálódó jellegére utal. E sajátságból fakadóan az elbeszélés nem feltétlenül egyenes vonalú, következetesen a cél felé haladó folyamatként jelenik meg. A (6) köznyelvi jelleg az oralitás következménye: a népből származó elbeszélő előadásmódjában vulgáris elemek és hibás grammatikai szerkezetek is megjelenhetnek. Ez azonban nem zárja ki, hogy a szövegben az irodalmi nyelv is szerephez jusson. A (7) dialogicitás az előszóban

[36] Schmid, *I. m.*, 170–172.

[37] Schmid terminológiája ebben az esetben némi korrekcióra szorul, hiszen csak autobiografikus narratíva esetén feltételezhető az elsődleges elbeszélő és a szerző azonossága. Szerencsésebb lenne az elsődleges és másodlagos narrátor terminusok használata. Ennek megfelelően ugyancsak egzaktabbnak tűnik a (2) kritérium kapcsán szintén a két elbeszélő közötti intellektuális távolságról beszélni.

elhangzó előadásmódból eredő következmény. A hallgatóság közbe szólhat, megjegyzéseivel, kérdéseivel megszakíthatja az előadást, illetve a másodlagos elbeszélő szólama is tartalmazhat olyan mozzanatokat, amelyek a hallgatóság reakcióira utalnak.

A felsorolt sajátosságok közül a szóbeli (4) jelleg nyilvánvalóan közös vonása a karakteralkotó szkáznak és az általam anekdotikus elbeszélésmódnak nevezett elbeszélői modornak. Az orális jelleggel az anekdotikus narráció esetében kisebb-nagyobb mértékben szintén együtt jár a spontaneitás (5) illúziójának felkeltése. Hasonló a helyzet a dialogictással (7) is, ugyanakkor ez a sajátosság a 20. századi magyar anekdotikus prózában gyakran inkább az olvasó megszólításának formájában jelentkezik. A magyar anekdotikus hagyomány nem ragaszkodik minden áron a szóbeli elbeszélés narratív szituációjának szimulálásához (bár erre a megoldásra is több példát találunk), hanem elsősorban a befogadóhoz forduló közvetlenség élőbeszédre emlékeztető formáihoz vonzódik. A hétköznapi nyelv (6) iránti nyitottság csak korlátozott mértékben jellemző a 19. századi magyar anekdotizmusra, a vulgáris fordulatokat is felhasználó, az elbeszélői szólamban látványos nyelvtani hibákat is alkalmazó stilizáció nem tartozik megszokott eljárásai közé. Még a magyar anekdotizmus beszélt nyelv iránt legnagyobb fogékonyságot mutató 20. századi változata, Tersánszky elbeszélésmódja is kifejezetten óvatosan bánik az alulstilzálás poétikai eljárásával.

A kéthangúság (2), a két elbeszélői szólam szintén nem tekinthető műfaji követelménynek az anekdotikus narráció esetében, bár viszonylag gyakran előfordul, Cholnoky Viktor Trivulzió-novelláiban és Kosztolányi Esti-gyűjteményeinek számos darabjában például visszatérő elem. Még kevésbé sorolható a kötelező műfaji elvárások közé az elbeszélő korlátozott szellemi horizontja (3), az elsődleges elbeszélő – és a történetet előadó, intradiegetikus narrátor mentális képességei között mutatkozó távolság, melyet Schmid elengedhetetlen műfaji kritériumként tart számon. Ennek a távolságnak a megkonstruálása, illetve hangsúlyozása még a Kakukk Marci-regényektől is távol áll, pedig a szereplői elbeszélő csavargó életformája, nem egészen szabályszerű neveltetése első pillantásra megfelelni látszik a népből származó szereplői elbeszélő műfaji követelményének. Csakhogy Marci éppen csavaros eszével tűnik ki a regényalakok közül, műveltsége némiképp rendszertelen ugyan, de messze meghaladja azt a szintet, amely társadalmi státuszának megfelelne. Nem hivatásos író, de született elbeszélő, mi sem áll távolabb előadásmódjától, mint az ügyetlenség vagy az esetlenség. Valójában nem a népből való figura, hanem outsider, tudatos kívülálló, aki nem akar beilleszkedni a társadalom által felkínált keretek közé. Ha mentalitását összevetjük az olyan Tersánszky-művek heterodegetikus narrátoraiéval, mint például a *Legenda a nyúlpaprikásról*ban megnyilatkozóéval, azt tapasztalhatjuk, hogy sem a beszédmód, sem az szellemi képességek, sem a mentalitás tekintetében nem mutatkozik jelentős távolság közöttük. Végül az anekdotikus elbeszélésmód estében nem állíthatjuk azt sem, hogy elengedhetetlen követelménye lenne a narratoriális jelleg (1) abban az értelemben, hogy az anekdotikus beszédmód nem juthat érvényre az elbeszélői szólam által imitatív módon megidézett szereplői beszédben.

Mint a fentiekből kitűnik, csupán egyetlen olyan műfaji kritérium található az alakteremtő szkáz jellegzetességei között, amely minden további megszorítás nélkül

általánosan érvényesnek tekinthető az anekdotikus narrációra is: az orális jelleg. A szóbeliséghez közvetlenül kapcsolódó jellemzők esetében (mint a spontaneitás, a dialogicitás és a hétköznapi nyelv iránti nyitottság) ugyan alkalomszerűen, bizonyos művek esetében jól érzékelhető párhuzamok mutatkoznak a két elbeszélő forma között, de ezek a rokon jegyek nem szükségszerű kellékei az anekdotikus elbeszélésmódnak, és a hasonlóságok mellett mennyiségi és minőségbeli különbségek is megjelennek. Az eltérések forrása a népből való másodlagos elbeszélő felléptetésének a szkáz műfajától elválaszthatatlan követelménye. A másodlagos narrátor szerepeltetéséből következik a kötelező kéthangúság előírása, s mivel a karakteralkotó szkáznak konstitutív eleme a népből való figura narratív produkciója, az olyan szereplői megnyilatkozás, amely egyszersmind nem elbeszélői tevékenység is, kívül esik a szkáz műfaji kategóriáján. Ha a népi figura beszédmódja csak felidéződik a narrátor imitatív előadásában, de nem alkot önálló elbeszélői szólamot, nem beszélhetünk szkáz formáról. A másodlagos narrátor elbeszélői tevékenysége mindig a jelenlévő hallgatóság előtt zajlik: ez a rögzített narratív szituáció kötelező érvényű. Éppen ezért nem elegendő, ha az önmagát írott szövegként meghatározó elbeszélés megidézi az élőbeszédre jellemző spontaneitás és a dialogicitás képzetét, az imitációs gesztusoknak erősebbnek kell lenniük, az írott szövegnek ténylegesen elhangzó szövegként kell hatnia. A hétköznapi nyelv erőteljes jelenlétének igénye a népi elbeszélő szerényebb műveltségét, szerényebb szellemi képességeit hivatott szemléltetni, tehát az alak valószerűségét hivatott garantálni. Mindezek alapján megállapítható, hogy a népi elbeszélő felléptetésének követelménye a karakteralkotó szkázt és az anekdotikus narrációt a műfajpoétika más vonatkozásait tekintve is távolítja, illetve elválasztja egymástól.

Az ornamentális szkáz nem léptet fel népi elbeszélőt, hanem harmadik személyű, heterodiegetikus narrátort alkalmaz, ezért nevezte Vinogradov a szkáznak ezt a típusát szerzői szkáznak.[38] Nem áll-e közelebb ez az elbeszélő forma az anekdotikus narrációhoz, mint a karakteralkotó szkáz, hiszen annak anekdotizmustól eltérő vonásai elsősorban a szereplői elbeszélés kötelező követelményekből fakadtak. A „szerzői szkáz" terminus azt sugallhatja, hogy ez a forma kiiktatja mindazokat a narratív sajátosságokat, amelyek eltávolítják egymástól a karakteralkotó szkázt és az anekdotikus elbeszélésmódot. Ha az ornamentális szkáz Schmid által megfogalmazott műfaji jellegzetességeit áttekintjük, világossá válik, hogy erről korántsincs szó. Az ornamentális szkáz műfajának elvárásrendszere ugyanis olyan elemeket tartalmaz, amelyek idegenek a magyar anekdotizmus hagyományától. Schmid Eichenbaum elemzésére visszautaló meghatározása szerint az ornamentális szkáz személytelen elbeszélőt alkalmaz, aki különböző maszkokban lép fel. A narrátor nem fogható fel személyiségként, hanem eltérő hangok és hangnemek egész spektrumának összefoglaló kerete, olyan csomópont amelyben egybefutnak a különböző verbális gesztusok és stiláris vonulatok.[39] A magyar anekdotikus hagyományra ezzel szemben a személyesség és a familiaritás jellemző. A narrátori szólam nem válik személytelenné, hiszen az olvasót és/vagy története hősét/hőseit személyes ismerőseként kezeli. Ezek a familiáris viszonyok

[38] Vö. Schmid, *I. m.*, 168.

[39] *Uo.*, 175.

a narrátornak is személyiséget kölcsönöznek. Ezzel magyarázható, hogy Mikszáth műveiben nem ritkán olvashatók olyan autobiografikus vagy autofikciós szakaszok, mint például a *Kísértet Lublón* bevezetésében.

Az ornamentális szkáz ellentétek metszéspontján helyezkedik el, a szóbeliség és az írásbeliség, az irodalmi nyelv és a folklór egyaránt helyet kap benne. Ez a sajátosság látszólag a magyar anekdotikus próza közelébe helyezi, hiszen ahogy korábban említettem, a magyar anekdotikus hagyományra az élőbeszéd bizonyos sajátosságainak imitálása és az irodalmi nyelv együttélése jellemző. Az elbeszélés nem igyekszik mindenáron a ténylegesen élőszóban elhangzó előadás látszatát kelteni, gyakran az élőbeszéd oldottságát követő írásműként prezentálta önmagát. A hangsúlyozott poétizáltság az ornamentális szkáz konstitutív eleme, ennek híján karakteralkotó szkázzá alakulna, hiszen az oralitás uralkodó volta ennek a műfaji változatnak a jellemzője. A személytelenség és a poétizáltság kiemelkedő szerepe egyfajta experimentális jelleget kölcsönöz a műfajnak. Az anekdotikus elbeszélésmódra ez a hangsúlyozott kísérletező hajlam korántsem jellemző. Bár jelen dolgozat szerzőjének meggyőződése, hogy az anekdotikus hagyomány idejétmúlt, avítt voltára vonatkozó kijelentések egyoldalúak és leegyszerűsítők, a megújítására vállalkozó művek nem a radikális poétikai kísérletezés, hanem a hagyományőrzés és átértelmezés kettős elvének jegyében alakították át a 19. századból örökölt narratív tradíciót.

Wolf Schmid szkázmeghatározásait az anekdotikus előadásmód jellegzetességeivel összevetve arra a konklúzióra juthatunk, hogy az anekdotikus elbeszélésmód és a szkáz típusú elbeszélés narratív sajátosságait tartalmazó halmazoknak van ugyan metszete, de mindkét elbeszélésmód rendelkezik olyan elengedhetetlen műfaji követelményekkel, amelyek a másiknak korántsem meghatározó jellemvonásai. Vagy teljesen hiányoznak a másik elbeszélésmód elvárásrendszeréből és gyakorlatából, vagy az az adott poétikai eljárás, amely az egyik esetében elengedhetetlen követelmény, a másik esetében csupán esetlegesen és szórványosan fordul elő. A két beszédmód tehát nem azonosítható egymással, illetve egymás speciális változataiként sem foghatók föl. Következésképp a szkáz terminus nem alkalmas annak a narratív formának a megnevezésére, melyet anekdotikus elbeszélésmódként tartunk számon.

A jellemalkotó szkáz és az anekdotikus narráció ugyanakkor kétségtelenül egymáshoz közel álló elbeszélő formák, azzá teszi őket meghatározó jelentőségű poétikai sajátosságuk, az orális előadásmód imitációja. Ezért a két narratív forma közötti kapcsolatok, az egymásra gyakorolt hatások és kölcsönzések vizsgálata termékeny megközelítésnek bizonyulhat akár konkrét művek összehasonlító elemzése során, akár műfajtörténeti aspektusból közelítve. Az anekdotikus narráció feloldása a szkáz műfajában azonban tévedésen alapszik, olyan improvizált ötlet, amelyet az alapos vizsgálat nem igazol. Valójában ezt a kategorizálást az a leértékelő előítélet hívta életre, amely a lenézett anekdotikus hagyománnyal szemben elegánsabbnak tetsző irodalmi ősöket igyekezett felmutatni egy-egy jelentős mű vagy életmű elbeszélésmódjának eredeteként. Ez a szemléletmód az orosz formalista iskola tudományos rangját mintegy rávetíti a szkáz műfajára, amely ennek következtében sokkal előkelőbb műfaji hagyománynak tűnik, mint a korszerűtlennek deklarált anekdotizmus.

EISEMANN GYÖRGY

Hallgatás és tragikum

> Remek ember ez a Robert Schumann – vélte Richard Wagner –, csak állandóan hallgat.
>
> Tetszik nekem ez a Richard Wagner – nyilatkozott Robert Schumann –, csak egyfolytában beszél.[1]

Hogy a hallgatás a beszédhez, a beszéd pedig a hallgatáshoz képest lehet alkotója a nyelvnek, az mediológiailag jellemezi a közlést, melyben a hallgatás „tart és ad mértéket" a szóhoz.[2] Különös erővel nyilvánul meg e kapcsolat akkor, ha a felhangzó párbeszédben a két fél nem ugyanazt a nyelvet használja – mint Esti Kornél és a bolgár kalauz nevezetes történetében, Kosztolányi Dezső novellájában. Aligha létezik irodalmi szöveg, melyben jobban kidomborodna a hangzó közlésnek a hallgatásból kibontakozó, azzal együtt érvényesülő létmódja, hogy dialógusra képessége a látható nyelv (az írás) szemiotikája nélkül, sőt azzal szemben is eredményes legyen.[3] Esti Kornél megfelelő nyelvismeret híján is képes a társalgásra, azaz *valamiképp* érti a hallottakat, de a kalauz levelének cirill betűire tekintve már tanácstalan, miként a testjelek terén sem veszi számításba, hogy a bólintás „bolgárul" tagadást jelent.

Ekkor is kitűnik tehát, hogy a hallgatás és a hangzás kölcsönösségében élő nyelv *nem jelszerűen* működik – a dialógusban a szó nem puszta utalás, mely egy jelentés külső célképzetére irányulna.[4] Egy eredendően adott, elérhető-lehívható értelemre, melyre a szó mintegy kimutatna önnön dologiságából. Már maga ez a másik, külső tartalmat involváló föltételezés is – melyből egyébként a modern szemiológia kulcskérdései erednek – elsősorban az *írás* jelölő funkcionalitása mentén kerülhet elő egyáltalán. Közismert médiumtörténeti belátás, hogy a jelölést mint az anyagtalan jelentés tételezésének az aktusát az élőnyelv rögzítése, voltaképpen az írásbeliség tette lehetővé. A szó konkrét élőnyelvi használatától elvonatkoztatott, attól független szemantikájának a képzete csak izolált alfabetizálása – lejegyzése-rögzítése – nyomán állhatott elő. Ezért e „használat-

[1] E zenetörténeti adoma egyik forrása Richard Wagner, *Mein Leben*, I., Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1958, 518.

[2] „Die Sprache gründet im Schweigen. Das Schweigen ist das verborgenste Maß-halten. Es hält das Maß, indem es die Maßstäbe erst setzt." [„A nyelv a hallgatáson alapul. A hallgatás a legrejtettebb mérték-tartás. Mértéket tart, s ezzel először megszabja a mércét."] Martin Heidegger, *Beitrage zur Philosophie. Vom Ereignis*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, 510.

[3] „A jel a »nyelvtanban«, vagyis az írott nyelvben [...] van." Nyíri Kristóf, *Poszt-literalitás mint a XX. század filozófiájának forrása*, = *Descartes, Kant, Husserl, Heidegger. Tanítványok írásai Munkácsy Gyula tiszteletére*, szerk. Schmal Dániel, Atlantisz, Budapest, 2002, 213. Az élőnyelvi beszélgetés „a nyelvhez a jelfogalom vezérfonalán való hozzáférést fölöslegessé és implauzibilissé teszi." Fehér M. István, *Szó és jel. A strukturalista-szemiotikai nyelvfelfogás hermeneutikai nézőpontból*, = *Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet*, szerk. Fehér M. István – Kulcsár Szabó Ernő, Osiris, Budapest, 2004, 78.

[4] Az eszközszerű nyelvfelfogástól távolodva is tapasztalhatóvá válik, hogy „a nyelv valami más, mint a tárgyi egész jelölésére szolgáló puszta jelrendszer. A szó nem csupán jel." Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 291.

ból" kiindulva – a kommunikáció performativitását elfogadva – a nyelvi működésre nem, vagy csak korlátozottan alkalmazható a jel fogalma. A szemiotikai viszony feltételezi ugyanis, hogy a dologi tapasztalat és jelölése elválasztható egymástól.[5]

Széles körű egyetértés körvonalazódik abban, hogy az archiválás említett következménye először Platón szövegei és vonatkozó okfejtései nyomán vált szembetűnővé – még tán filozófiatörténetileg is meghatározóvá, az ideatannak (az anyagtalan eszmeiség kategóriáinak) a létrejöttét befolyásolón. „A jelölő érzékisége és a jelölt nem érzékisége, hangalaktól való relatív függetlensége olyan felfogás, amelyet a *jelentés platonizmusának* lehet nevezni."[6] Ennek nyomán az idea koncepciója úgy született volna meg az érzéki világtól elvonatkoztatott tartományként, ahogy a jelentés független önvalósága a literalitás jelöltjeként.[7] Így azon koncepció, miszerint a nyelvi elemek – az információk, az üzenetek – működésének közös attribútuma nem lenne más, mint hogy megjelölnének valamilyen nem hozzájuk tartozó és nem bennük élő értelmet, ezen antik fordulattal legalábbis korreláló fejleménynek tartható.[8] A rögzítés érzéki anyagiságát a jelentésképzés előzetes körülményének, objektív „föltételének" tekinteni, vagyis matéria és idea dualizmusából kiindulni ezért annyi, mint e téren az egykori platóni reflexiót megismételni. Ehhez képest teljesen másodlagos, hogy e nézet „materializmusa" többnyire megtagadni igyekszik önnön fantomját: az immateriális, merőben nem-érzékinek vélt értelmet és annak „kötődését". Az értelem „létrejöttének" anyagi eredetére hivatkozás – pozitivista és vulgármaterialista rokonságával nem dicsekedve – olyan megosztásból indul ki, mely az érzéki felől negligálni próbálja ugyan a szellemit, de a kettő elszigetelését fenntartó megfordítása mégis az általa elutasított relációval analóg eljárást követ. S ahogy Platónt magát szenvedélyes vágyakozás fűzte eszméi érzékfeletti tartományaihoz, úgy hódol korunk néhány „materialista" koncepciója a teremtő anyag tabujának, értelemtől érinthetetlen abszolútumának. Mindenesetre a hordozók absztrahálása jelentésétől és a jelentés absztrahálása hordozójától egyaránt annak a metafizikai kettősségnek a foglya, mely hol az eszményítő idealizmus, hol pedig a totemisztikus anyagelvűség formáját ölti magára.

A följegyző apparátusok – hordozók – valóban mellőzhetetlen közegeire való egyik újabb rácsodálkozás, mely poszthermeneutikainak is markírozza magát,[9] radikális

[5] Holott „csak amikor megvan – és itt van – a dologra »vonatkozó« szó, akkor lesz a dolog valóban dologgá." Kulcsár Szabó Ernő, *Tárgyi élvezet vagy történeti igazság? Az irodalomértés- és oktatás néhány kérdéséhez*, Iskolakultúra 2015/1–2., 39.

[6] Fehér M. István, *Szóbeliség, írásbeliség, hagyomány. A kommunikáció filozófiája és a hermeneutika*, = *Képszemantika, hagyomány, mobilkommunikáció. Tanulmányok Nyíri Kristóf filozófiájáról*, szerk. Boros János – András Ferenc, Brambauer, Pécs, 2005, 162.

[7] Az írásbeliség médiuma azért képezheti a platonizmus forrását, mert „az absztrakt terminusokat, s ezzel a platóni ideákat, az írás szintaxisa teremti. […] Az írott nyelv kelti azt a benyomást, hogy minden szó alapvetően egyféleképpen bír jelentéssel, tudniillik azáltal, hogy jelöl valamit. Annak a valaminek, ha absztrakt terminusokról volt szó, absztrakt tárgynak kellett lennie: imígyen születtek a platóni ideák." Nyíri Kristóf, *A 21. század filozófiája felé = Filozófia az ezredfordulón*, szerk. Nyíri Kristóf, Áron, Budapest, 2000, 387–388.

[8] A „jelölő/jelölt megkülönböztetése platonikus megkülönböztetés". Joel C. Weinsheimer, *A szó nem jel*, ford. Papp Zoltán, Athenaeum 1994/2., 227.

[9] Egy példa: „… amit ma irodalomnak hívunk, az lényegi (és ismét: történetileg változó) viszonyban áll a nem jelentéssel, amit ki kell zárnia. Nem az határozza meg, hogy mit jelent, hanem a jelentés és nem

szenzualizmussal próbálja ellenképezni gnosztikus mintáját. E korszakoló öntudat önfeledtsége annyiban valóban „poszthermeneutikai", amennyiben nem vesz tudomást a hermeneutikai gondolkodásnak a jelfogalmat illető metafizikakritikájáról. Retorikája ennek megfelelő ötletekkel frappírozza a gótikus regények stílszerű effektusait: kísértetek tűnnek elő, titokzatos zörejek hallatszanak, vámpírok csörtetnek a holdfényben és a levéltárakban. Egy nagy hatású Faust-interpretációból kiderül, a német költészet egy sejtelmes sóhajtással kezdődik, az anyaság fantazmájához kötődik, szellemidézéssel folytatódik, hogy aztán a nyelvtanulás didaktikájában, az Anya és az Állam papíralapú szerződésében találja meg azokat a betűket, melyekre szeánszának lidérce az ujjait rávezette.[10] De nem is lehet ez másként: aki úgy véli, minden szellemet ki kell űzni a szellemtudományokból, annak hinnie kell a kísértetekben.

Ezen inverz gnoszticizmus egy kardinális példán, zaj és jel „távolságának" jól ismert, s egyébként kulcsfontosságú különbségének interpretációján diagnosztizálható röviden – összevetve e kettősséget a hallgatás és a hang viszonyával. Friedrich Kittler tanulmánya *A Rajna kincse* előjátékára hivatkozik, mely szerinte a zaj és a hang lehetséges távolságát és a kettő közötti átmeneteket próbálgatja.[11] Az Esz-dúr bevezetésben a nagybőgők 136 ütemen keresztül tartják az akkordot, melyhez a fagottok az ötödik ütemben játsszák hozzá a maguk kvintjét. S valóban, a kürtök szólamában ezután a felhangok sora szerint, az alaphanggal együtt zengő, frekvenciális egymásutánban kikülöníthető hangmagasságok követik egymást. Csakhogy ez nem dallam, véli a szerző, hanem az így adódó zenei tartomány letapogatása. Zárójelben, mintegy mellékesen teszi hozzá, hogy csak a 7. felhangnak „kell hiányoznia", mert ezt az európai hangszerek nem intonálják. Vagyis ami voltaképpen zaj lenne, éppen az hallgat. A 7. mellett persze kimarad még a 9. felhang is, de kicsire nem adunk, s a kérdés válaszra vár: miért e hiány és mi a szerepe a zenei nyelvben? Miért hallgat az, ami az alaptézis szerint zörejként hallatszana? Nos, nem azért, mert nem tudják ezeket megszólaltatni, hanem azért, mert nem illeszkednek az adott hangnembe, egyáltalán a tonális rendszerbe, mely felől minden egyes hang, éppen a *hiányzók hallgatásától* övezve, mint zenei fonéma létezik egyáltalán és ami ugyanaz: anyagi közvetítésként értelmeződik. Kittler, a hangokat előszámlálva, erről megfeledkezett. (Az egyéb kísérő zörejek – a hangolás zenebonájától a nézőtéri köhécselésig – az előadás jelenvalóságához tartoznak mint a partitúra megszólaltatásának a recepcióról nem leválasztható velejárói.) A világ keletkezését újrajátszani akaró zene, az Esz-dúr akkord hullámzása

jelentés, az információ és a zaj közötti megkülönböztetés, amelyet mediális lehetőségei határoznak meg. Ez a különbség nyilvánvalóan hozzáférhetetlen a hermeneutika számára. Ugyanakkor a poszthermeneutikai gondolkodásnak éppen ez a kitüntetett helye." David. E. Wellbery, *Előszó. A Lejegyzőrendszerek 1800/1900 amerikai kiadásához*, ford. Keresztes Balázs, Prae 2014/4., 189. E zavarba ejtő leegyszerűsítés a jelentés és a nem jelentés kettőzésének ideológiáját az információ és a zaj eltérésével társítja. A jel és a zaj közötti hasonló, rendíthetetlenül metafizikai különbségtevés újrahasznosított platonizmusa valóban nem a hermeneutikai gondolkodás „kitüntetett helye". A kérdéskör árnyalt tárgyalásához lásd Halász Hajnalka, *Diszkurzusok referenciája a referencia diszkurzusaiban*, It 2007/4., 564–587.

[10] Lásd Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, Fink, München, 2003, 11–86.

[11] Friedrich Kittler, *Zaj és jel távolsága*, ford. Lőrincz Csongor, = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 455–474.

nem a morajlás akusztikájából válogatva tapogatja ki érvényes hangjait, hanem fordítva, egy zenei nyelv mozgása alkotja magát a hallgatásról eleve tudó morajlást, melyből viszont egyáltalán nem különülhetnek ki „értelmetlen" materiális zörejek. A zajnak ettől a jelentő hangzástól független, járulékos előfordulása éppoly ábránd, mint másik irányban az érzékfölötti ideák megpillantása.

A 7. és a 9. felhang tehát hallgat, mert a harmóniák nyelvén kimondatlan és kimondhatatlan. Ha egy kürtös véletlenül mégis intonálná őket, azt mondanánk: hamis hangot fúj, aminek értelme ez esetben éppen az, hogy hamis. Vagyis a spirituális jelentés és az anyagi jel *megkettőzése nélkül* csendül fel a melódia. De ha minden dallam – vagy minden szó – hallgat valamiről, amiről ugye az adott nyelvben „nem lehet beszélni", akkor az információ és a zaj bármilyen különbsége előtt *a hang és a hallgatás* különbsége képezi és határozza meg mediális létmódját. A zörejnek az elszigetelése és jelentéstelenné manipulálása azon a szemiotikai szinten hajtható csak végre, melyen egyáltalán *jelek* fordulnak elő, tehát elvont – platóni fogantatású – jelentéstételezések is történnek, miáltal hozzáférhetetlen marad a jelenlét nyelvi *eseménye*. Ennek hermeneutikai tapasztalatából lenne belátható például, hogy az információt valamilyen eredendően amorf környezetből kiválasztódónak elgondolni annyi, mint éles határt vonni létesülése és közvetítése közé. Ez a makacs ideológiai beidegződés a jobb sorsra érdemes mediológiai reflexióknak is gyakori tünete – mintha a huzalok interakciója ráolvasásként működne. (A létezés és a közvetítés szétválasztó kettőzése mindig is összefüggött a jelenléttapasztalattól elforduló térbeli kivetítéssel, a terjeszkedő távolítással.) S amennyiben az érzékfeletti gondolat dekonstruálása a gondolattalan érzékelés konstruálásában tetőződik, akkor e nézetből még az információáramlás legmodernebb technológiája is a jelhasználat egy atavisztikus szintjén, az anyagi átvevődések vudumágiája szerint fogható csak fel.

Aligha vitás ugyanakkor, hogy a hermeneutikai filozófia bontakozása, módszertani tudatossága egy médiumtörténeti fordulat nyomán, a reneszánsz táján nyert lendületet: első tetőpontját a romantika korában érte el, az alfabetizáció, a könyvnyomtatás, az oktatás, az irodalmi termelés és terjesztés következményeként, a kapitalista gazdaság és a modern sajtó összefonódásával párhuzamosan. E közismert folyamatról tanulságos áttekintést nyújt jó pár sokat olvasott korabeli regény is, szerzőik neve Balzactól Jókai Mórig sorolható. A *modern* hermeneutika tudvalevőleg a modern *literalitás* mentén alakult ki. A beszédre hivatkozás tekintetében ez akár paradox helyzetnek is nevezhető. Előtűnt valami, ami egy provokációnak, „irritációnak", támadásnak köszönhette nyomatékos reflektáltságát. A nyomtatványok és a többi följegyző apparátus terjedő közegében a beszéd jelenlétére hagyatkozó filozófia mintha azt a kommunikációs sérülést kívánná regenerálni, melynek nyomán ő maga, mint diszciplína, az adott formában – történeti állapotában – kialakult.[12] Ezért a közvetítés hermeneutikája a mediális materialitás szükségszerű, akár fatálisnak nevezhető újkori „beavatkozá-

[12] „A hermeneutika újkori kiemelkedése nem utolsósorban annak köszönhető, hogy az írásbeli szövegek értelmezése, amely fő gondját alkotja, elsősorban a könyvnyomtatás megszületése óta válhatott általános feladattá. […] A filozófiai hermeneutika a történeti meghatározottság és a tradíciótörés (a megtört tradíció) közti feszültségben jut szóhoz és fejti ki hatását." Fehér, *Szóbeliség, írásbeliség, hagyomány*, 176–177.

sait" magával a sérülést hordozó emberi nyelvvel és sorssal összefüggésben, egzisztenciális törésként is tapasztalhatja.

Nagy szavak ezek egy vázlatos áttekintésben, de megkerülhetetlenek – ráadásul e ponton egy művészetfilozófiai kitekintést is meg kell kockáztatni. A kommunikáció újkori technológiáinak és a hermeneutikai módszer szintén újkori fölemelkedésének az összefüggése megnyitja az utat a következtetéshez, mely a médiumok fenyegető szemiotikai defektjét egy ezzel párhuzamos másik rögeszmének, az individualizálódásnak a hübriszével, így a tragicitással hozza kapcsolatba. Röviden szólva, amennyiben az információ áramlása nem egyszerűen a jel és a zaj relációjában képez értelmet és értelmetlenséget, hanem a hang és a hallgatás relációja szerint lehet *eredendően* jelentéses, akkor e nézetben tragikus vétség ott keletkezhet, ahol a „szerencsétlen" individuum éppenséggel nem hallgat arról, amiről „nem lehet beszélni", amiről tehát nyelvhasználatának törvényei szerint „hiba" lenne szólnia. Azaz – a fentebbi példánál maradva – mégis megszólaltatja a hamis hangot, melyet azonban a médium morajlásaként, annak részeseként, a közeg működésének törvényeként: rendszerhangként próbál érvényesíteni. A beszélgetés és a hallgatás, a „[f]ecseg a felszín, hallgat a mély" reláció wittgensteini távlatú nyelvfilozófiájának szubjektivista tagadása voltaképpen az egész újkori tragikumfelfogást áthatja.[13] E hallgatást megtagadva az addig néma „felhang" irritálón közbeszól, s úgy épül be egy nyelvi rendbe, mint a sokáig fölismeretlen vírus a szoftverbe. A modern intrikusok ügyes játékosok: a bűn (a dialógus szintjén: a „hamis" hang) mint a kimondhatatlan kimondási kísérlete, mint elhallgatandó zaj, azaz nyelvi ballépés, csak nagy sokára, a hullahegyek tetején, majd a katarzisban válik regrammatizált hírré és hull vissza egyúttal a „néma csendbe". A hallgatást megtörő szemiotikai disszonancia és a tragikus vétség reneszánszkori kapcsolatához – a hermeneutika és a Gutenberg-galaxis viszonyán belül – most csak egyetlen példa hozható, természetesen Shakespeare-től.

A *Macbeth* című drámában a királygyilkosság elkövetését a címszereplő részéről egy lenyűgöző jelentéstani *és* mediológiai elmélkedés előzi meg, mely a dolog, ezúttal a gyilkos eszköz azonosságára és jelölésére kérdez:

> Tőr az, amit magam előtt látok,
> Markolattal a tenyerem felé?
> Gyere, hadd kaplak el,
> Nem foglak még, de látlak
> Halálos látvány, vajon érzékeimből
> Csak a látásomnak adod át magad?
> Vagy csupán az elme tőre volnál,
> Hamis csinálmány, ami a túlfűtött
> Agyból gőzölög elő?[14]

[13] A problémakör átfogó vizsgálatához lásd Kállay Géza, *„A Deed Without a Name". A Wittgensteinian Approach to Shakespeare's Macbeth and the Singularity of Meaning*, ELTE–SEAS, Budapest, 2015.

[14] A drámából magyarul idézett szöveghelyek forrása: William Shakespeare, *Macbeth*, ford. Kállay Géza, Liget Műhely Alapítvány, Budapest, 2014. A fordításról lásd Bodó Bence Levente, *A gonosz fogalma Kállay Géza* Macbeth*-fordításában*, Filológiai Közlöny 2018/3., 32–45.

A jelenlét világa, az eszköz kézhez állásának *helyén* támad az empirizmus és a szenzualizmus mediológiai vitájának hamis opcionalitása: az érzékekből (látásból) vagy az elméből jön-e a „halálos látvány"? S Macbeth előtt feltűnik egy virtuálisan anyagi elem, amely egyébként nem látszana: a vérfolt a tőrön, a tervezett gyilkosság maradványa. A merénylő arról beszél, amit gyilkosként tenni fog, s amiről a jelenlét „helyes" beszéde hallgatna, mint ahogy a 7. és a 9. felhang hallgat *A Rajna kincse* bevezetésében. A nemlétező vérfolt látványa a késen a gyilkolás elhatározásának – a hübrisznek – a terméke, mely a tőrt ezzel a bűn jelévé, utalássá torzítja: diszfunkcionálja.[15] Az eszköz úgy mutat ki dologi létéből (mint látványból) egy jelentésre (mint az elme „gőzére"), úgy jelöl egy még el sem követett bűncselekményt, hogy használója számára elveszti addigi értelmét, sőt tárgyi létezését is kétségbe vonni engedi. „Pengéden és markolaton vérfolt: / Nem így volt eddig! – Ilyen dolog nincs."

Valóban, ilyen dolog nincs („There's no such thing"),[16] de Macbeth mégis látja ezt a „dolgot", szó szerint az információk véres üzletelése (sic!) nyomán („It is the bloody business which informs…"), mint ahogy később a megölt király *kísértetét* is látni véli. Végzetét a *szemiotikai* csúsztatások visszacsapásai jelentik majd be, a boszorkányok jóslatainak *többértelműsége* szerint: a birnami erdő közeledni kezd, s ő maga szembekerül azzal, akit úgymond nem anya szült. S ahogy kiderülnek a bűnök, úgy áll helyre a hallgatás és a kimondás rendje, mely Macbeth számára maga a büntető sorscsapás, a nyelv ítélete: „Átkozott legyen a nyelv, ami ezt / Mondja…" Ellenfele, Macduff pedig döbbenetes következetességgel helyesbíti (veszi birtokba) a nem-szemantikait feltételező vízió szavait, kiszorítva a hamis hangot, regenerálva a tőr szemantikáját. Mégpedig úgy, hogy a gyilkos fegyver motívumában a „zörejt" immár a saját beszédhangjával (!) teszi helyre, illetve cseréli le. S ez a hang lesz a tőr anyagiságának (visszanyert) értelme. Ahogy a végső párbaj előtt mondja királyi ellenfelének: nem szól egy szót sem (hallgat), mert a *hangja* a *kardjában* (a büntető fegyverben) van. Így kerül tragikus feszültségbe hang és hallgatás katartikus beszédének, valamint zaj és jel tragikus szemiotikájának összjátéka Shakespeare művében.

Ennek megfelelően a tragédia végén Macbeth arra a felismerésre jut, hogy az egész élet egyrészt az élőbeszéd, másrészt az értelmetlenség – híres szavai szerint a „hang és a téboly" – meséje, mely nem szól semmiről, vagyis teljes egészében szemantikán kívüli. Summázata tipikusan „poszthermeneutikai" álláspontra vall: a beszédhangtól megfosztja annak immanens „értelmét", s a hordozó morajlásának jelentéstelen áramlására hivatkozik. Tévedését nem kevesebb bizonyítja, mint hogy rémlátásai és

[15] Vö. Kállay Géza, *„Tőr az, amit látok?" Macbeth tőre Wittgenstein előtt*, Liget 2001/12., 20–39.

[16] Az idézetek kontextusa: „Is this a dagger which I see before me, / The handle toward my hand? Come, let me clutch thee. / I have thee not, and yet I see thee still. / Art thou not, fatal vision, sensible / To feeling as to sight? Or art thou but / A dagger of the mind, a false creation, / Proceeding from the heat-oppressèd brain? / I see thee yet, in form as palpable / As this which now I draw. / Thou marshall'st me the way that I was going, / And such an instrument I was to use./ Mine eyes are made the fools o' th' other senses, / Or else worth all the rest. I see thee still, / And on thy blade and dudgeon gouts of blood, / Which was not so before. There's no such thing. / It is the bloody business which informs / Thus to mine eyes. Now o'er the one half-world / Nature seems dead, and wicked dreams abuse / The curtained sleep." Az angol nyelvű idézetek forrása: William Shakespeare, *Macbeth*, szerk. A. R. Braunmuller, Cambridge UP, Cambridge, 1997, 33–52. (Act. 2, Scene 1.)

félelme forrását, a lelkiismeretét azonban nem képes ebbe a képletbe kényszeríteni. Azért sem teheti ezt, mert a lelkiismeret nyelve (belső hangja) eklatáns módon kizárja a zörej – információ kettősséget (mint az utóbbi szemiotizálását) – már amennyiben elismerjük egyáltalán a tragikus világ- és emberkép állapotának a lehetőségét. A lelkiismeret eleve a *hallgatás* közegében él, melyre nem alkalmazható a nem zörejesülő „fehér morajlás" paradoxona sem. A lelkiismeret hallgat tehát, azaz „egyedül és állandóan a hallgatás móduszában beszél."[17] Nem véletlen, hogy Macbeth lelkifurdalásos állapotáról ennek a hallgatásnak az irritálása, így a zörejektől való hisztérikus félelme árulkodik elsősorban. Amikor rémülten kérdezi, „[m]i van velem, hogy minden zaj ijeszt?" – akkor az a hangzó matéria gyötri, amely hallgatása „móduszához" illeszthetetlen, s melynek idegensége a hamis „felhangra" figyelmezteti. Ettől nem szabadulhat az angol király Arany János shakespeare-i ihletésű balladájában sem. „Mi zúg" London utcáin – kérdezi Edward a megölt bárdok dalától gyötörve. Hiába hallgat minden („áll néma csend"), s hiába később a zajongás („harsogjon harsona"). A hallgatás (csend) lelkifurdalásos nyelve itt is relacionálja a hangot és a tébolyt: a jel és a zaj szonorikus különbségeként hallucinált információként a király fülébe „zúgja átkait a velszi lakoma".

S a romantikus irodalomnál tartva egészen röviden megjegyzendő, ezen alapul a természet „hallgatására" hivatkozó ars poetica is. A magyar költészetből idézhetők például Petőfi Sándor azon sorai, melyek szerint a természet mindenek előtt mértékadón hallgat, miáltal a romantikus költészet e hallgatást is mondásként érti ahhoz, amiről beszélhet: „Oh természet, oh dicső természet! / Mely nyelv merne versenyezni véled? / Mily nagy vagy te! mentül inkább hallgatsz, / Annál többet, annál szebbet mondasz." Ezúttal nincs mód a romantikus írás és természetfelfogás kapcsolatának érintésére, azon költőiség részletezésére, mely úgy fordul a természethez, hogy megszólító dialógusa lefordítja annak szótlanságát. De *A Tisza* című versből vett iménti idézetből is kitűnik, amennyiben a jelenlét konstansa a beszéd mellett a hallgatás, akkor a közvetítés hermeneutikája nem valamilyen bennefoglalt üzenet úgynevezett értelmezését jelenti, hanem magát a materiális közvetítést határozza meg értelemként. Ahogy egyébként a modern líra alanya sem csak a fülével, hanem az elméjével hallja a megszemélyesített környezet hangjait József Attila versében: „Az elme hallja: / Üllőt csapott a tél, hogy megvasalja / a pántos égbolt lógó ajtaját…". S fordítva, ennek megfelelően képes testével is hallani az „[e]züst sötétség" sokat mondó *némaságát*: „Hallod-e, csont, a csöndet?" *(Téli éjszaka)*

Matéria és szemantika minden elszigetelő elkülönítése a szubjektív tudat és az objektív valóság kettősségének jól ismert – sajnos nagyon régóta ismert – doktrínájába esik vissza. Napjaink kutatásainak komolyan kellene számolnia azzal, hogy a médiumok anyagiságából nem „vehető ki" semmilyen *független* jelentés vagy kommunikatív fejlemény.[18] Az értelem valóban nem léphet túl a dolgon, mint ahogy nem léphet túl

[17] Martin Heidegger, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989, 463.

[18] Emlékeztetőül: „A *Lét és idő*ben a hermeneutika sem az értelmezés művészetét, sem pedig magát az értelmezést nem jelenti, hanem sokkal inkább arra tesz kísérletet, hogy az értelmezés lényegét mindenekelőtt a hermeneutikaiból határozzuk meg. […] Tapasztalásuk ezek szerint egy érzékelhető és egy

a létezésen. De éppen ezért lehet a jelenlévő érzéki vonatkozás maga eleve kommunikatív, miként ezért lesz a jelenlévő értelem közvetítése eleve materiális. A szófukar Schumann és a közlékeny Wagner jól megértették egymást. Ami annyit jelent, értették valamiképp egymást a beszéd médiumainak működése szerint – a „néma csend" és a hangos szó egymást létesítő nyelviségében.

érzékfeletti világ különbségében mozog. Ezen a megkülönböztetésen alapul az, amit régtől fogva napnyugati metafizikának neveztek." Martin Heidegger, *Útban a nyelvhez*, ford. Tillmann J. A., Helikon, Budapest, 1991, 13., 15.

SIMON GÁBOR

Pictura és pictura

(Meta)reprezentációk Április költészetében

Bevezetés

Az Április-recepció mégoly felületes áttekintéséből is egyértelművé válik, hogy ennek a költészetnek jelentős teljesítménye a látvány mint képi reprezentáció poétizálása. Kovács András Ferenc úgy fogalmaz, „költőnk bensőséges természetlátása […] egyedülállóan meghatározó a versek gondolatiságára, világérzékelésére, végső soron pedig egész illékony hangszerelésére nézvést",[1] azaz a (természeti) kép bemutatásának módja nem csupán kelléke valamiféle bölcseleti kinyilatkoztatásnak, hanem központi szervező eleme a versek megformáltságának. E konszenzuálisnak tűnő értékelés persze eltérő előfeltevések érvényesítéseként bukkan fel újra és újra. Tavaszy Sándor például a bemutatott táj természeti arculata mellett a költői szöveg többletjelentéssel való telítődése mellett érvel,[2] a megfigyelt környezet leírását szemiotikai funkcióval ruházva fel, amely a konvencionális jelölteken túl más, összetettebb szignifikációs aktus(oka)t is kezdeményez (szimbolista olvasatot legitimálva ezzel). Nemes Nagy Ágnes más irodalomtörténeti konvenciók jegyeit látja Április „tájképfestésében", amikor a klasszikus festészet (az antikvitástól kezdve a reneszánszon és a romantikán át a realizmusig) reprezentációs eljárásai (például az előtér–háttér figurális elrendezésének jellemző tendenciája) mentén értékeli ezt a költészetet, a jelszerűség helyébe magának a jelnek a konfigurációját helyezve.[3] A kompozíció egésze helyett a fókuszálás eljárására hívja fel a figyelmet a már idézett Kovács András Ferenc („kiegyensúlyozottsággal mozog […] az élőlények […] apróbb világában az Április-vers"),[4] a miliőteremtés és a megfigyelés aktusát tekintve központi jelentőségűnek.

Az Április-költészet vizuális teljesítményének felmérése tehát kanonizációs eljárásként megy végbe, azzal a céllal, hogy az életmű felkerülhessen a magyar költészettörténet egyik polcára. Emellett van egy másik jelentősége is a látványpoétika kiemelésének, amelyre az „archaikus" (Nemes Nagy), az „őshonos" (KAF), az „otthonos" és „illetékes" (Antal) jelzők ismételt megjelenése irányíthatja a figyelmet. Azaz nem csupán arról van szó, hogy Április versei a táj reprezentációja köré szerveződnek, hanem arról is, hogy maguk a reprezentációs eljárások sajátosak, amennyiben kivételes látószöget feltételeznek.

[1] Kovács András Ferenc, *Szóból zúgó rengeteget* = Uő., *Scintilla animae*, Kom-Press, Kolozsvár, 1995, 117.

[2] Tavaszy kritikájáról és az Április-recepcióról lásd Antal Attila, *Világalkotó elemek Április Lajos költészetében*, Kriterion, Kolozsvár, 2003.

[3] Nemes Nagy Ágnes, *Az első költő* = Uő., *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék*, I., Magvető, Budapest, 1989, 132.

[4] Kovács, *I. m.*, 118.

Mindebből legalább két termékeny kérdésfelvetés következik. Egyfelől: hogyan lát az Április-vers beszélője, hogyan jelenítődik meg a vizuális forrás a versszövegben, és ez milyen összefüggésben áll a megfigyelés kognitív folyamataival? Másfelől miként válik a versvilágban megtapasztalható látvány hiteles megfigyeléssé, azaz miben rejlik az autentikusság poétikája Április esetében? E kérdések aztán egy komplexebb problémához vezetnek el: költészet és megismerés viszonyának, a reprezentációs aktus nyelvileg kifejtetté tételének, vagyis a költészetnek mint metareprezentációnak a vizsgálatához.[5]

Tanulmányomban ezeknek a kérdéseknek a megválaszolására teszek kísérletet az életmű különböző szakaszaiból kiemelt művek vizsgálatán keresztül, a kognitív poétika, illetve a kognitív szemléletű irodalomtudomány elméleti kiindulópontjából. A vizsgálat előfeltevései a következők. A kognitív poétikai kérdésfelvetés lehetőséget teremt az Április-költészet sokat hangsúlyozott, de részleteiben még fel nem tárt teljesítményének újszerű felmutatására, azáltal, hogy napjaink megismeréstudományának horizontja felől mutatja be a poétikai eljárásokat. Ez a teljesítmény alapvetően a látás, pontosabban a megfigyelés folyamatának reprezentálása. Mindez már önmagában is indokolttá tenné az életmű újraolvasását, ugyanakkor – egy másfajta kategorizálási törekvésként – a metareprezentációs magyarázat azt a következtetést is lehetővé teszi, hogy ennek a lírának a modernsége nem kizárólag a figurativitás jelentésteremtő eljárásaiban keresendő, hanem a megfigyelés 19. századi paradigmatikus megváltozása felől is motiválttá válhat. Végezetül azt is érdemes felismerni, hogy az Április-versek látványpoétikája egyúttal szoros összefüggésbe hozható a megfigyelés és az elképzelés kognitív pszichológiai modelljeivel is, másként fogalmazva felmutathatóvá teszi azt az összetett folyamatot, ahogyan a humán elme (részben aktuális észleletek, részben aktivált emlékek, részben pedig imaginatív mentális tartalmak mentén) megvagy ráismer entitásokra és konstellációkra környezetében. Éppen ezért ennek a költészetnek különös jelentősége van a kognitív tudományok szempontjából is (kétirányúvá téve a tudományközi diskurzust), hiszen árnyalhatóvá és egyúttal poétikai struktúraként objektiválhatóvá teszi a háttérbeli megismerés *(backstage cognition)*[6] összetett műveleteit.

E tanulmánynak tehát az a célja, hogy rákérdezzen Április költészetének modernségére, de ezt nem a megszokott stílus- és költészettörténeti kiindulópontból kívánom megtenni, hanem a megismerés (pontosabban annak egy területe, a vizuális észlelés) alakulástörténete felől. Mindez egyrészt hangsúlyozottan más modernségfogalommal történhet csak meg, amely nem a modern líranyelv, hanem a látás modern ismeretelméleti modelljére alapozva veti fel egy életmű bizonyos darabjainak újraolvasását.

[5] Ennek a problémának a középpontba állítása magyarázza a tanulmány címét is. Míg Kovács András Ferenc esszéjében „*Pictura* és *Sententia* szép egyensúlyát" látja lebegni Április verseiben (Kovács, *I. m.*, 117.), magam inkább azt hangsúlyoznám, hogy a klasszicizmus felől végbemenő hagyománytörténésen túl a képről alkotott kép, vagyis egyfelől az észlelt, másfelől a poétikailag megformált Pictura viszonya az, amely ma e költészetet az érdeklődés középpontjába emelheti.

[6] Mark Turner, *Conceptual Integration* = *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, szerk. Dirk Geeraerts – Hubert Cuyckens, Oxford UP, Oxford, 2007, 389. A fogalomra lásd még Peter Harder, *Cognitive Linguistics and Philosophy* = *The Oxford Handbook*, 1251.

Másrészt kapcsolódni kívánok kísérletemmel az irodalomtörténet egy olyan koncepciójához, amely a megismerés tudományos, hétköznapi és irodalmi módjainak koevolúciós megközelítését tekinti a hagyományos, fejlődéselvű történetiségtől való elmozdulás lehetőségének.[7]

A továbbiakban elmélet és elemzés kölcsönviszonyát megvalósítva, a választott előfeltevések és modellek alkalmazhatóságának próbájaként életműhöz ciklikusan vissza-visszatérve vázolom fel az Április-vers látványpoétikája és a vizuális észlelés közötti magyarázó kapcsolatokat. A kognitív poétikai kiindulópont rövid bemutatása után elsőként a megfigyelés folyamatát és annak autentikusságát vizsgálom versszövegeken *(Szalonka-les, Hóban, A tűz az ormon)* keresztül. Ezt követően térek ki a modern megfigyelés jellemzőire, továbbá az észlelés *(perception)* – felidézés *(recall)* – elképzelés *(imagery)* kapcsolatára, valamint ennek esztétikai következményeire az életmű egyik centrális szövege *(Rönk a Tiszán)* kapcsán. Végül egy kései ciklus *(Római őrvonalon)* darabjait illesztem a kognitív poétikai olvasatba, a reprezentációs újraírás *(representational rediscripton)* modelljének alkalmazásával. A tanulmányt a főbb következtetések összefoglalása zárja.

Költészet és megismerés
A kognitív poétika kiindulópontja

A kognitív poétika olyan interdiszciplináris vállalkozás, amely az irodalmi szövegek elemző magyarázatát a kognitív tudományok (elsősorban a kognitív nyelvészet és a kognitív pszichológia) eredményeinek bevonásával kezdeményezi. A kutatási terület egyik megalapozója, Peter Stockwell szerint nem egyszerűen az olvasás pszichológiai vizsgálata, és nem is irodalmi szövegeken végzett kognitív nyelvészeti elemzés:[8] a kognitív poétikai kutatás azt vizsgálja, hogyan értjük meg befogadókként az irodalmi műveket, milyen mentális struktúrák és műveletek képezik e megértés feltételrendszerét, hogyan jön létre az olvasat (megértett, feldolgozott szövegjelentést), és milyen nyelvi tényezőkhöz horgonyozható le.[9]

A középpontban tehát az irodalmi mű és az emberi elme sajátos interakciója áll, két előfeltevés alapján.[10] Az egyik tézis értelmében az irodalom olyan sajátos megismerésmód és kommunikáció, amely a legalapvetőbb, általános emberi kognitív szerkezetekre és folyamatokra épül, ezért bár specifikus, de nem periférikus, sokkal inkább központi jelentősége van a humán kogníció vizsgálatában.[11] Ebből következik,

[7] Az irodalom mint megismerésmód történetiségének itt alkalmazott felfogása az esettörténet ismeretelméleti és esztétikai dinamikáját bemutató kutatási előzményekkel vállal rokonságot, lásd Nicolas Pethes, *Az eset esztétikája. A műfaji antropológia és az irodalom elméleteinek konvergenciájáról*, It 2012/4., 431–444.

[8] Peter Stockwell, *Cognitive Poetics, An Introduction*, Routledge, London – New York, 2002, 5–6.

[9] Lásd még Simon Gábor, *„Nem mondasz mást, mint az árnyalatot". A költészet megismerése, = Verskultúrák, A líraelmélet perspektívái*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 374.

[10] Részletesen lásd Simon Gábor, *Egy kognitív poétikai rímelmélet megalapozása*, Tinta, Budapest, 2014, 19–22.

[11] Gerard Steen – Joanna Gavins, *Contextualising Cognitive Poetics = Cognitive Poetics in Practice*, szerk. Joanna Gavins – Gerard Steen, Routledge, London – New York, 2003, 2. Lásd még Richard van Oort, *Cognitive Science and the Problem of Representation*, Poetics Today 2003, 238. Jeroen Vandaele – Geert Brône, *Cognitive Poetics. A Critical Introduction = Cognitive Poetics, Goals, Gains, and Gaps*, szerk. Geert Brône – Jeroen Vandaele, Mouton de Gruyter, Berlin – New York, 2009, 1.

hogy az irodalmi mű nyelvi jelenségei is a hétköznapi nyelvhasználatból kiindulva, fokozati eltéréseken keresztül ragadhatók meg (kontinuumelv). A másik lényegi előfeltevés a poétikusságra vonatkozik, amely nem a nyelvi szerkezet inherens tulajdonsága, hanem a nyelvi konstrukciókat feldolgozó befogadói elme műveletei révén áll elő a megértés folyamán.[12] Amikor tehát egy műalkotásnak valamilyen poétikát (poétizáló eljárásokat) tulajdonítunk, akkor a nyelvi szimbólumok sajátos alkalmazásba vételére mutatunk rá, amely a világ egy lehetséges megtapasztalását teszi hozzáférhetővé a nyelvi megformáltság feldolgozásán keresztül.[13] A poétikus szöveg felkínál egy megismerő szubjektumhoz kötött világtapasztalatot, pontosabban az azon való megosztozást, azáltal, hogy a nyelvi szimbólumok referencialitását megsokszorozza, illetve összetetté teszi.[14]

A befogadói elme pedig feldolgozza a poétikus szöveget, jelentésalkotási lehetőségeken keresztül[15] tapasztalva meg a szövegvilág összetettségét, miközben kialakítja olvasatát. A kognitív poétikai vizsgálat a megértés folyamatát általánosságban és széleskörűen vizsgálja: nem redukálja a poétikusságot egy vagy több megformálási jelenségre, és nem az aktuális olvasó tényleges válaszaira alapozza a magyarázatot. Vagyis nem a befogadás pszichikai műveleteinek kísérletes vizsgálata, módszertanát indirekt empirizmus jellemzi. A kognitív pszichológia kísérleti eredményeiből előálló általános elmemodellre építve,[16] ugyanakkor elemzői intuícióknak is teret engedve dolgoz ki magyarázatokat.[17]

Amennyiben a megismerés modellje(i) felől teszünk fel kérdéseket az irodalmi művek nyelvi megformáltságára vonatkozóan, a költészet esetében fontos kérdés magának a megismerőnek a státusza és pozíciója is a befogadás folyamatában. A személyesség problémájára több paradigmatikus koncepciót is javasolt a líraelméleti hagyomány.[18] A Hegelre visszavezethető antropomorfizáló olvasat a lírai én azonosításán alapul, és éles ellentétben áll a 20. század dezantropomorfizáló kiindulópontjaival (formalista és strukturalista nyelvészeti poétika, dekonstrukció), amelyek a költői nyelv

[12] Simon, *„Nem mondasz"*, 373.

[13] A poétikai ikonikusság fogalmáról lásd Margaret H. Freeman, *The Aesthetics o Human Experience, Minding, Metaphor and Icon in Poetic Expression*, Poetics Today 2011, 717–752.

[14] A rím kapcsán lásd Simon, *Egy kognitív poétikai rímelmélet*, 211.

[15] Azaz a mentális performancia kibontakozásán keresztül, lásd Reuven Tsur, *Kognitív poétika*, Helikon 2013/2., 234–236.

[16] Részletesen lásd Frederick Turner – Ernst Pöppel, *Az időmértékes verselés, az agy és az idő = A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*, szerk. Horváth Márta, Typotex, Budapest, 2014, 168–172. Az antropológiai modellolvasóról lásd Horváth Márta – Szabó Erzsébet, *Kognitív irodalomtudomány*, Helikon 2013/2., 143.

[17] Ezek távlati eredményessége azzal is mérhető, hogy a társtudományokból átvett fogalmak és modellek mennyiben finomodnak vagy árnyalódnak a kognitív poétikai alkalmazás során. A vizsgálat ugyanis az adaptált elemzési eszköztárat specifikus jelenségekre, irodalmi művekre vonatkoztatja, ezáltal kezdeményezi kiterjesztésüket, illetve újszerű használatukat az átadó tudományos diskurzus számára is. Az értelmező cáfolat módszertani elvére lásd Vandaele–Brône, *I. m.*, 8.

[18] Lásd Kulcsár-Szabó Zoltán, *Metapoétika, Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 80–142., továbbá Simon Gábor, *Bevezetés a kognitív lírapoétikába, A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei*, Tinta, Budapest, 2016, 75–80.

szemiotikai autonómiájában, illetve retorikai mozgásaiban fedezik fel a líraiságot. Átmenetet képez egyfelől az angolszász láraelmélet (Mill, Eliot, részben Culler) kihallgatáson alapuló koncepciója (amely azonban továbbra is a lírai szubjektum ontológiai primátusának feltevésé nyugszik),[19] illetve az a javaslat, amely szerint a lírai én lényegében üres, kitöltendő (deiktikus) centruma a versvilágnak,[20] ezért a befogadás az olvasó aktivitására alapul. A emberi megismerés felől közelítve a lírai mű megnyilatkozója elsősorban maga is megismerő elmeként vesz részt az irodalmi diskurzusban. Ebből egyfelől az következik, hogy a befogadás során egy olyan megszólalót szükséges azonosítani, aki a befogadóhoz hasonlóan emberi elmével rendelkező létező (eltekintve ezúttal a perszonifikáció és az aposztrofé összetett konfigurációitól, amelyek azonban maguk sem nélkülözhetik a mentális ágencia előfeltevését). Másfelől a költészet diskurzusára fokozottan igaz, hogy magában foglalja mind a világ lehetséges megjelenítését, mind pedig azt a kiindulópontot, amelyből ez a megjelenítés kialakul. Nevezhetjük ezt kettős perspektiváltságnak,[21] vagy másként a költészet sajátos metareprezentációs teljesítményének is: egyszerre enged teret a világ közvetlen megfigyelésének, és ugyanakkor egy megfigyelésbe történő bekapcsolódásnak, vagy az abban történő részesedésnek.

A látástól az autentikus megfigyelésig

Ebben a tanulmányban mindenekelőtt azt vizsgálom, hogy a vizuális észlelés reprezentációs eljárása miként szerveződik Áprily Lajos költeményeiben, és hogyan válik a nyelvileg konstruált látvány a versvilág imaginatív terének autentikus prezentálásává. Az itt következő elemzések tehát nem teljes műértelmezések, sokkal inkább egy kitüntetett szempont, a (vizuális) megfigyelés köré szerveződő olvasatot részleteznek. Tekintsük elsőként a *Szalonka-les* című költemény tájleírását.

Bükkcserje közt piros virágu mart,
a mentén kékes esti köd lebeg.
Hol barna bükkök némán ködlenek,
álmos holló a szálerdőbe tart.

A mogyorófa-barka megremeg:
futó fuvallat, izgatott, zavart,
felborzolja az álmodó avart
s szitálva indul könnyű permeteg.

Hat óra. Kürtszót küld egy messzi gyár.
A rigó füttye halkul, egyre jobban.
Rejtett madár most édes nászra vár.

[19] Lásd Timothy Bahti, *Ends of the Lyric, Direction and Cnsequence in Western Poetry*, The Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 1996.
[20] Heinz Schlaffer, *Orientierung in Gedichten, Text und Kontext der Lyrik*, Poetica 2004/1–2., 1–24.
[21] A poétikusság itt alkalmazott értelmezésére lásd Simon, *Bevezetés*, 94–100.

Fegyver feszül az izgatott marokban…
Most. Jönnek… Boldog, büszke mátkapár.
S forró szívükre gyilkos puska robban.

Az első versszak jellegzetessége egyrészt, hogy pusztán a látványt mutatja be, a megfigyelő pozíciójára, kiindulópontjára történő bármilyen utalás nélkül. Másrészt a látottak konvencionális módon a közelitől („bükkcserje") a távoli („barna bükkök"), illetve a lenti régiótól („mart") a fenti horizontig („holló") rendeződnek el. A második strófa a vizuális észlelést a humán perspektíva metonimikus nyelvi megformálásával gazdagítja (a fuvallat „izgatott" és „zavart", az avar „álmodó") – az emberre jellemző mentális állapotok kivetülnek a megfigyelt entitásokra, s így válnak a megfigyelt látvány részévé. A harmadik versszak tovább bővíti a megfigyelés tapasztalati terét: audiális észleletek dominálnak (kürtszó és „rigó füttye"), ugyanakkor – és ez talán meghatározóbb, noha kevésbé triviális – a korábban implikált humán nézőpont mellett a megfigyelt természet élőlényeinek szemszöge is érvényesül a madár nászra várakozásában. Éppen a sokféle nézőpont lesz a vers zárlatának meghatározó poétikai jelensége: az utolsó egység tagoltsága egyfelől a megfigyelő ember kiindulópontját teszi explicitté (részben az izgatottság kifejezésével, részben a deiktikus nyelvi megoldásokkal: „most", illetve „jönnek"), másfelől a megfigyelt madarakét (érzelmeiken keresztül), mégis az utolsó sor mintha egy új, az eddigiekhez képest külső nézőpontból összegezné a bekövetkező eseményeket, amely nézőpont számol mind a madarak perspektívájával („forró szívük"), mind az emberével („gyilkos puska"), de a történteket a hanghatáson keresztül teszi hozzáférhetővé, egy semlegesnek tűnő pozícióból.

Hasonló tanulságokkal jár a kötetben közeli *Hóban* című vers vizsgálata. Ezúttal azonban a többszörös nézőpontot kiegészíti az elképzelés imaginatív aktusa is, vagyis a megfigyelésbe a képzelet működése vegyül.

Az erdőszélen lopva róka jár
s csapás végén havas bozótba fordul.
Mint holt kastélyon bűvös mese-zár,
a hó a sí alatt halkan csikordul.

A köd mögül rekedten szól a „kár",
jeges bajusszal ballag a favágó;
az útnál megváltó napokra vár
s vércseppeket hullajt a kecskerágó.

Felborzolt tollal ül a hím-pirók,
hózuzmarát szitál az ág le rája,
félálomban lát nyár-illúziót
s olyankor szól althangú fuvolája.

Elképzelés és megfigyelés kettősét tapasztalhatjuk az első versszak második felében, ahol a látvány metaforikussága hasonlatként figurálódik, bevezetve a szemlélődő ember mentális kiindulópontját, és előkészítve e kiindulópont fizikai megjelenítését (a sítalpak metonímiáján keresztül). A második versszak nem csupán bővíti itt is az észleletek körét (a hollókárogás révén), hanem el is bizonytalanítja a befogadót: kétféle olvasat lehetséges aszerint, hogy a korábbi benyomásokat a vers megnyilatkozójának tulajdonítjuk, vagy a favágónak, akiről egy semleges külső pozícióból tudósít a beszélő. Mindkét alternatíva esetén nyomatékossá válik a látás emberi aktusa, amennyiben a kecskerágó nedvét vércseppekként metaforizálja a szöveg, ráadásul a harmadik sorban magának a növénynek a kiindulópontja is implikálódik (hiszen vár a „megváltó napokra", tehát hozzáférünk mentális tartalmaihoz). Annak a folyamatnak lehetünk a tanúi a vers befogadása során, hogy a környezet észlelése mindig több kiindulópontból, rendre nézőpontváltásokkal történik, és e nézőpontváltásokba a megfigyelt entitások tudatának megelevenítésén, továbbá az észleletek figuratív megjelenítésén keresztül (amely a recepcióban többletjelentésként, azaz szimbolizációként jelent meg korábban) a megfigyelő elme imaginatív működése elegyedik. Ezt a komplex reprezentációs eljárást teljesíti ki a harmadik versszak, amelyben folytatódik a megfigyelés (a pirókra fókuszál a beszélő), de át is helyeződik a kiindulópont a megfigyelt madár tudatába („félálomban" és „nyár-illúzió"), vagyis az emberi képzelet még az állati elme imaginációját is közvetíti, magyarázva ezzel a versvégi hangélményt.

A megfigyelő és a megfigyelt közötti mozgásra épül *A tűz az ormon* kompozíciója is, amelyben ugyancsak érvényesül egy nem emberi perspektíva, noha nem válik dominánssá.

Kis esti láng
rokkant a csúcsra távol.
Szakadt szilánk
a hűvös este csillagából.

Valakit ott
a hold álomba ejtett:
tüzet szított,
de gallyat rakni elfelejtett.

S most már remeg,
piheg a lobbanása:
bágyadt, beteg
madárszívecske dobbanása.

Piros szirom
üszkös, fekete ágon,
olyan finom,
elfújná esztendős leányom.

Alvó vadász
vagy bundás kecskepásztor
ott éjszakáz,
de nem tud még a hamvadásról.

S ha felijed s meglátja fenn a holdat:
hulló, hideg
harmattól fázva összeborzad.

A felütés kijelöli a *távol* deiktikus határozószóval a megfigyelői nézőpontot, ugyanakkor mindjárt metaforikussá is teszi a megfigyelt jelenetet. A második egység egyszerre tartja fenn a látványról beszélő aktuális pozícióját („ott"), és a látványt eredményező tűzrakó mentális állapotát („elfelejtett"). A versvilág kibontakozása, a látvány reprezentálása a távoli közelítésén alapul, egészen a láng perszonifikált kiindulópontjának érvényesítéséig („remeg", „piheg", „bágyadt", „beteg"). Innen azonban hirtelen visszakerülünk a kezdeti megfigyelői helyzetbe a virágmetafora révén, továbbá az emberi, egyes szám első személyű észlelő nyelvi (és ismét metonimikus) megjelenítésével („leányom"). Az ötödik versszak a második párhuzama: fenntartja a megfigyelés origóját („ott"), ugyanakkor hozzáférhetővé teszi a megfigyelt jelenet emberi résztvevőjének tudatát („nem tud"). A vers utolsó egysége pedig ez utóbbi kiindulópontot teszi véglegessé („felijed", „meglátja", „összeborzad"), ám a jövőbe helyezve az eseményeket, tehát a képzelet aktusával teljesíti ki a látvány reprezentálását.

A recepció gyakran visszatérő autentikusság ('valódiság', 'hitelesség') címkéje egy összetett poétikai műveletsor eredménye. Összefüggésben áll ez a befogadói élmény azzal, amit a vers beszélője láttat: KAF a kis dolgokra, „élőlények […] apróbb világára" utal, olyan létezőkre és jelenetekre, amelyek elrejtőznek a felületes szemlélő pillantása elől, csak az avatott, környezetét ismerő megfigyelő teszi láthatóvá őket. Az életmű digitalizált korpuszához készített keresőfelület[22] lehetővé teszi bármely kifejezés gyakoriságának mérését. A *titok* főnévi tő 53 előfordulással jelenik meg Áprily szövegeiben, a *titk-* tőváltozat (elsősorban a *titkos* melléknévi alakban) ugyancsak 51 előfordulással (összesen tehát 104), a korpusz[23] teljes méretéhez viszonyított arányuk 0,08% és 0,079% (összesen 0,16%). Hasonló arány jellemzi a *rejt-* igetövet (amely ragozott igealakokon túl rejtett melléknévi igenévként, vagy például a *rejtőzik* ige alakjaiként, illetve az abból képzett *rejtőző* melléknévi igenévként jelenhet meg a szövegekben), összesen 90 előfordulása van (relatív gyakorisága: 0,14%). Az Áprily-költészet szókészleti tendenciáit kiterjedt korpuszvizsgálatok térképezhetik fel; a két lemmára irányuló egyszerű mérések azonban rámutatnak arra, hogy e lírai beszédmód feltáró attitűdje nem válik dominánssá az életmű egészében.

[22] Lásd https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/aprily-lajos#kereses-a-muvekben

[23] A korpuszt az interneten elérhető Áprily-összes alapján alakítottam ki, megtisztítva a szöveget az oldalszámoktól és a szerkesztői megjegyzésektől, valamint a tartalomjegyzéktől, hogy minden szöveg csak egyszer szerepeljen a címével is. A korpusz így 64052 szövegszó terjedelmű. Az internetes szövegkiadás a következő címen érhető el: https://palheidfogel.gportal.hu/portal/palheidfogel/upload/438951_1333642228_06478.pdf

Éppen ezért lényeges az iménti elemzések azon tanulsága, hogy az autentikusság nem csupán abból következik, mit lát a versek beszélője, hanem abból is, hogyan teszi ezt, azaz miként jeleníti meg a látottakat. Jellemző mindenekelőtt a nézőpontváltások gyakorisága, melynek következtében elmosódik a határ az észlelő és az észlelt entitás, a megfigyelő elme és a megfigyelt lény között. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az autentikus megfigyeléshez ugyanazt a tájat egyszerre több nézőpontból kell láttatni, ezáltal részesítve a befogadót a tájélmény személyes tapasztalatában. Legalább ennyire lényeges eredmény, hogy a megfigyelő egyes kognitív aktusai, az észlelés és az elképzelés közötti határ is elmosódni látszik az Április-versekben: a megfigyelő nem különíti el a vizualitás objektivitását a metaforikusság szubjektivitásától, ezzel együtt a saját tudatát sem választja el a megfigyelt lényekétől. Tehát nem csupán képes átvenni a megfigyelt jelenet résztvevőinek nézőpontját, hanem azt mentális kiindulóponttá is teszi, amelyből (és persze a sajátjából) reflektál a látottakra. Az otthonosságot ily módon a tájelemeknek tulajdonított elmetartalmak nyelvi megformálása kezdeményezi, ezáltal válik a megfigyelés aktusa többféleképpen perspektíválttá. A vizsgált versek kompozíciója a megismerés módja köré szerveződik, igen szemléletesen mutatják ezt *Az orvhalász* című költemény sorai: „Minden gyümölcsöt ismerek, / minden vizet megízlelek. / Minden nyom itt az én nyomom, / minden hegy itt az én hegyem, / minden hal itt az én halam – / s lappangva járok. Nincs jegyem.". A megismerés összetett pozíciója közvetlenül kínálja fel az ismerősség tapasztalatát. A versnyelv részletező leírásai, visszafogott, de lényeges figurativitása pedig elősegítik a vers beszélőjének megismerő szubjektummá válását, éppen a kezdeti pozícióból való kimozdulás lehetőségein keresztül.

A megfigyelő szubjektum kognitív aktusai

A továbbiakban az a kérdés kerül a középpontba az előző elemzésekre építve, hogy az Április versei a megfigyelés milyen általános sémáját feltételezik, és ez miként helyezhető tágabb összefüggések közé részben a folyamat episztemológiai leírásával, részben kognitív pszichológiai kísérletek eredményeivel. Jonathan Crary, aki a látás ismeretelméleti alakulását mutatja be, a szemlélőt olyan történeti konstrukciónak tekinti, aki egyúttal „színtere a szubjektívvá tétel bizonyos gyakorlatainak", és noha a „lehetőségek előre meghatározott halmazán belül lát" (azaz nincs olyan idealizált pozíció, amely ne feltételezné a megfigyelhetetlent is egyúttal), éppen ezáltal adaptálódik úgy a szemlélt világhoz, hogy lehetővé váljon maga a megfigyelés.[24] A megismerő aktus eredményessége tehát nem a látvány gazdagságában rejlik, hanem abban, ahogyan annak alanya megteremti magának a megfigyelt világban a saját szubjektív kiindulópontját.[25] A kognitív poétika, amely a megismerés folyamatai felől közelít

[24] Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei, Látás és modernitás a 19. században*, ford. Lukács Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 18.

[25] Crary tézise szoros összefüggésben áll a vizuális észlelés ökológiai koncepciójával, valamint az affordanciák elméletével. Lásd James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology, New York – Hove, 1986.

a poétikussághoz, különösen termékeny kiindulópontot kínál a lírai személyességnek a látás aktusán keresztül történő megragadásához.

Crary vizsgálatának másik lényeges eredménye annak felismerése, hogy a 19. században átalakul a felvilágosodás óta érvényben lévő gyakorlat, a camera obscura (mint visszatükröző reprezentáció) modellje. A paradigmatikus változás fő jele az érzékelés és a látás megkülönböztetése: a látómező „nem rendezett reprezentációk" felsorakoztatása, hanem „hatások kusza skálája", amelyből az elme érzékeléssel állítja elő a látványt.[26] Jelentős következményekkel jár az észlelés időbeliségének fel- és elismerése, észlelés és felidézés, látás és illúzió összekapcsolása. Ennek hátterében egyrészt az a tapasztalat áll, hogy amikor meglátunk valamit, akkor a felismerés korábbi emlékeinkre is támaszkodik, másrészt a retinális utóképek vizsgálata révén olyan élmények felfedezése, amelyek során a fiziológiai értelemben vett látás átmeneti megszüntetése (azaz a szemek becsukása) nem a látványélmény megszűnésével, hanem annak illúziójával jár. A paradigmaváltás elvezet tehát a látás szubjektív tapasztalatának felméréséhez, az észlelés és más mentális folyamatok összekapcsolásához. Ugyanakkor elvezet a fiziológiai értelemben vett látás racionalizálásához, méréséhez, absztrakciós potenciáljának feltérképezéséhez, amely kiteljesíti az ismeretelméleti változást, stabilizálja a látás és az érzékelés közötti különbséget.

A megfigyelés episztemológiai modelljének modernizálódása irányíthatja a figyelmünket arra, hogy Április költészetének modernségét ne csupán esztétikai vagy szűkebb értelemben vett nyelvi-poétikai konvenciók megvalósításában keressük (azaz ne kizárólag költészettörténeti korszakok elvárásai felől olvassuk újra a szövegeket, miként például az Áprilyt szimbolista költővé avatók tették), hanem a látás és a figyelem életműben megjelenő módjaiban is. Másként fogalmazva, a megismerés történetiségének közegében Áprilyt azért tarthatjuk modern költőnek, mert modern értelemben lát, mert olyan lírai szubjektum kibontakozásának nyit teret műveiben, amely immár modern értelemben vett megfigyelőként pozícionálja magát a versvilágban. Ez a kogníció felől aktualizált, tágabb és nyitottabb modernségkoncepció magába integrálhatja az életmű archaikus, klasszicizáló-antikizáló momentumait is, hiszen – mint látni fogjuk – az ókori világ megidézése is a modernségre jellemző vizuális reprezentációs folyamatokkal történik. Másfelől Április irodalomtörténeti helyét nem motívumok, illetve figuratív eljárások alkalmazása alapján teszi újragondolhatóvá: a fő tényező a megismerő szubjektum és a megismert világ viszonyának összetetté válása, a benyomások poetizálása, amely például a francia modernséggel való kapcsolatra mutat rá.

Vizsgáljuk meg a 19. században kibontakozó modern megfigyelést a kognitív pszichológia kutatásai felől. A középpontban az észlelés *(percpetion)* mellett az emlékezés, pontosabban az emlékek felidézése *(recall)*, illetve az elképzelés *(imagery)* műveletei és ezek viszonya áll. Kétségtelen, hogy az emberi elme jelentős részben a felidézett korábbi vizuális élmények (illetve a már meglévő sematikus tudás) mentén azonosítja az aktuális látványelemeket.[27] Az elképezésnek is episztemikus értéke van azonban:

[26] Crary, *I. m*, 114.

[27] Az észlelés konstrutivista és közvetlenséget hangsúlyozó elméleteiről, valamint ezek szintéziséről lásd Michael W. Eysenck – Mark T. Keane, *Kognitív pszichológia. Hallgatói kézikönyv*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003², 94–103.

hozzájárul új tudás generálásához, vagy már meglévő tudás eléréséhez.[28] Az imagináció ugyanis olyan szintetizáló folyamat, amely különböző megismerésmódokat (különböző észleléseket, illetve következtetési műveleteket) kapcsol össze, vagyis többféle mentális reprezentációra támaszkodik, és így újszerű tudáshoz vezethet. Az úgynevezett megelevenítő elképzelés pedig, amelyben a megismerőnek sikerül egy korábbi benyomást, élményt újra aktiválnia, olyan nosztalgikus tapasztalat, amely kísérleti úton mérhető hatásokkal jár.[29]

A kísérletek azt mutatják, szoros a kapcsolat az autobiografikus emlékezet és a megelevenítő elképzelés között, az utóbbi egyértelműen és többféleképpen segíti az előbbi folyamatait. A hedonisztikus, pozitív, önjutalmazó jellegből következően a saját életút, élmények felidézése könnyen válhat az esztétikai élmény közegévé, sőt, forrásává. Megfigyelés, felidézés és elképzelés egymásba fonódására az Áprily-életmű szép példákat kínál, vizsgáljuk most meg a *Rönk a Tiszán* című alkotást ebből a szempontból.

Alföld. Rohan a gép velem.
Zöld és virágos végtelen.

Torony. Túl rajta: tóvidék.
Őrház körül arany csibék.

Most faluvég. Pár puszta sír.
Most nyáj. Mocsári gólyahír.

A sás közt karcsú gólya lép:
verőfényes Petőfi-kép.

Tört szárnyú, furcsa szélmalom.
Négy csorba házfal. Csárdarom?

Kertek közül egy ér kivág.
Barackvirág. Barackvirág.

Most: vízben álló fűzberek.
Villámló varjú-hadsereg.

[28] Gabrielle G. Starr, *Theorizing Imagery, Aesthetics, and Doubly Directed States = The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, szerk. Lisa Zunshine, Oxford UP, Oxford, 2015, 246–268. Lásd még Micael Fortescue, *The Abstraction Engine, Extracting Patterns in Language, Mind and Brain*, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia, 2017.

[29] A megelevenítés működtetése önmagában segíti a tesztalanyoknál az előhívás műveletét, azaz ha el is képzeljük korábbi élményünket, könnyebben idézzük azt fel. Arra is rámutattak mérések, hogy a múlt élményeinek megelevenítő összegyűjtése pozitív asszociációkat keltett. Végül lényeges, hogy a megelevenítés a szubjektív kiindulópontot is erősítheti, azaz a megelevenített élményt a tesztalanyok sokkal inkább a saját élményeiknek tekintették, nem számolva azzal, hogy annak megélésében mások is részt vettek. A kísérletekre összefoglalóan lásd Starr, *I. m.*, 250–257.

A gazban ársodorta szán.
Most: – egy tutajrönk a Tiszán.

Csak nézem és a lomha test
a fényes ködben élni kezd.

Most karja támad, társa nő.
Már tíz fenyő, már száz fenyő.

A törpe síkon nő tovább,
hatalmas, büszke délibáb.

Sötéten égig fellebeg:
bozontos fenyves-rengeteg.

Remek példája a vers a megelevenítő elképzelés működésének. A megfigyelés helyzetének kezdeti kifejtését követően egymásba érnek a vizuális észlelés elemei, a szöveg kétharmada (1–8. versszak) csupán sorolja a látottakat. Az észlelés pillanatnyisága az uralkodó tapasztalat, ezt mutatják a rövid, esetenként egy-egy szóból álló tagmondatok, a puszta nominálisok (amelyek a látványban azonosított entitásokra fókuszálnak), továbbá a deiktikus *most* határozószó gyakori ismétlődése, amely a perspektíva jelöltté tételén túl az észlelés kizárólagosságát, egyúttal időbeli határoltságát és sorozatosságát is szimbolizálja. Az első nyolc versszakban tehát dominál a magukban álló főnévi szerkezetekre építő nyelvi megformálás, amely egyértelműen megidézi Babits Mihály *Messze… messze…* című költeményét, annak stiláris hatásszándékát imitálva.[30] Érdemes azonban arra is felfigyelni, hogy míg az evokált vers esetében a puszta nominálisok az egyes országokra jellemző entitásokat a maguk tipikusságában teszik hozzáférhetővé, ezáltal eltávolítják a versbeszédet az aktuális megfigyelés helyzetétől (ebből ered a képeslappal analóg olvasat lehetősége is), addig Áprily szövegében a megszólaló négy alkalommal utal a megfigyelés pillanatnyi jelenére (az ötödik utalás már az imagináció elevenségére irányul). Tehát a sztereotipikus látvány ebben az esetben konkrét észlelésként bontakozik ki.

Két ponton figyelhetünk meg valamiféle felidéző műveletet: az egyik a „Petőfi-kép" előhívása (noha itt sem konkrét élményről, inkább a Petőfi-versek prototipikus tájaira emlékeztető látványról van szó, azaz a felidézés egyúttal idealizál is). A másik a romos csárdára irányuló kérdés, vagyis a „négy csorba házfal" azonosítása (amelyben átmenetileg, de megjelenik a képzelet hiányokat kitöltő, kiegészítő működése, talán az ebből eredő bizonytalanságára reflektál a megfigyelő a kérdő mondattal).

A tutajrönk látványa azonban új folyamatokat indít el: a faanyag a megfigyelő imaginatív aktusai révén élő fává alakul, majd további fák jelennek meg, míg végül

[30] Köszönöm a tanulmány gondos lektorának, Buda Attilának, hogy erre ráirányította a figyelmem. A Babits-vers nominális stílusának jelentésbeli sajátosságaihoz fontos adalékokkal szolgál a kognitív nyelvészet felől: Tolcsvai Nagy Gábor, *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*, Osiris, Budapest, 2013, 318.

a „fenyves-rengeteg" képzete lesz a záró kép. A vizuális élmény közvetlenül válik a képzelet működésévé („Csak nézem és a lomha test / a fényes ködben élni kezd"), ugyanakkor az elképzelés megelevenítő jellegű lesz, hiszen a fenyves erdő képzetét eredményezi, amely gyakori táj az életmű korábbi szövegeiben. És miközben a megfigyelő reflektál arra, hogy már nem a látványt mutatja be („hatalmas, büszke délibáb"), nem különíti el élesen imaginatív aktusait az észlelés tapasztalatától. A vízben úszó farönk olyan elképzelt tájat eredményez a megnyilatkozó számára, amely a szárazföldre is kiterjed, tehát a szemlélő e sajátos, szintetizáló elmeműködéssel megteremti magának azt a környezetet, amelyben szubjektummá válhat. Így lesz a képből képzet, így ad helyet az egyik pictura a másiknak, miközben az észlelésből átlépünk az imaginációba (éles váltás és egyértelmű határok nélkül), és így válik a vers a megfigyelés során létesülő reprezentációk metareprezentációjává.

A reprezentációs újraírás mint kompozíciós elv Április Római őrvonalon *című ciklusában*

A megfigyelési folyamat előzőekben bemutatott összetettsége abból ered, hogy a vizuális inger nem egyszerűen tükröződik a retinán keresztül az agyban, a látottak ugyanis felidéznek korábbi benyomásokat, élményeket, képzeletbeli folyamatokat kezdeményeznek. Ezáltal a látvány részletekkel gazdagodik, módosul, összetetté válik. Az eddig tárgyalt Április-versekben ez az összetettség kap nyelvi konfigurációt, ezért érvelek amellett a tézis mellett, hogy e költészet jelentős teljesítménye a modernség látásmódjának poétikus reprezentálása.

A következőkben ezt a tézist részletezem a kognitív tudományokban kanonizálódott fogalom, a reprezentációs újraírás (*representational rediscription*, RR-modell)[31] alkalmazásával. „Azt állítom – írja Anette Karmiloff-Smith, a fogalom megalkotója –, hogy a tudás megszerzésének sajátosan emberi módja az elme számára a már eltárolt (velünk született és elsajátított) információk belső mozgósítása, reprezentációk újraírásával vagy – pontosabban fogalmazva – annak ismétlődő újrareprezentálásával eltérő reprezentációs formátumokban, amit a belső reprezentációk tartalmaznak."[32] Ez egy folyamatalapú kognitív modell, amelynek középpontjában az implicit tudás explicitté válása áll: „olyan folyamat, amelynek során az elmében lévő implicit információ később explicitté válik az elme számára".[33] A kiindulópont az elme hallatólagos tudása (I): a külső környezet érzékelése, amely műveleti jellegű, nem bontható összetevőkre, és az azonnali cselekvést segíti. Az emberi tanulás összetett folyamatában az implicit reprezentáció kifejtetté válik, ami azt jelenti, hogy egyszerűbb és kevésbé célorientált lesz, másészről azonban sokkal rugalmasabb, mozgósítható különböző célok elérésére. Karmiloff-Smith egyik példája a zebra megjelenítése:[34] az állat észlelése és felismerése kezdetben rendkívül gazdag vizuális reprezentációt eredményez, amely azonban implicit jellegű, mindaddig, amíg az emberi elme nem általánosítja belőle a fekete-fehér csíkok központi struktúráját. Ez utóbbi már kifejtett tudás, amely alkalmas arra, hogy belőle újabb kognitív struktúrákat hozzunk létre (mint például a csíkos mintázatra épülő gyalogátkelők). Fontos azonban, hogy az I-reprezentáció a maga gazdagságában érintetlen marad, ezért később is felhasználhatja az elme további célok érdekében (például a zebradánió halfaj megnevezésének kialakítására).

Karmiloff-Smith a megismerés folyamatszerűségére helyezi a hangsúlyt, elkerülve az implicit–explicit puszta dichotómiáját. Modelljében az explicit tudás is több szinten bontakozhat ki: az első szint (E1) általánosított tudásstruktúra, amely analógiák kialakítására, hasonlóságok felismerésére tesz minket képessé (ilyen a csíkozás mintázata a zebrák esetében). A második szint (E2) ennél összetettebb, alapvetően ikonikus megjelenítési módokat foglal magában: a diagramok, ábrák tartoznak tipikusan ide, ám egy ritmusszerkezet feldolgozása, valamilyen megélt tapasztalatra vonatkoztatása is az E2 szintre tehető. E két tudásszint közös jellemzője, hogy a nyelvi reflexió számára még nem hozzáférhetők, miközben már tudatosíthatók az elme számára. Az újraírás legmagasabb (E3) szintje a nyelvi kifejezésé, amikor tehát nyelvileg is explicitté tesszük a megismert tartalmakat.

Az RR-modell egy fejlődéselméleti koncepció, amely a gyermeki tanulást folyamatközpontú szemlélettel magyarázza. Érvényessége azonban nem szűnik meg a felnőttkor elérésével: a felnőtt elme gondolatkísérletei, analogikus magyarázatai, elméletalkotási műveletei ugyancsak a reprezentációs újraírás sémája szerint történnek. „A végeredmény olyan reprezentációs rugalmasság és kontroll, amely lehetővé teszi a kreativitást",[35] vagyis a modell termékenyen alkalmazható műalkotások kognitív szemléletű elemzésére is. Az egyes szintek közötti váltás nem egyirányú, merev, hanem többféle alternatív ösvényt megengedő magyarázat: az hallatólagos formátumból közvetlenül kialakulhatnak egymás mellé rendelt kifejtett ismeretek, vagy éppen az első explicit szintből ágazik le egy ikonikus (például vizuális) és egy szimbolikus (az-az nyelvi) reprezentáció. Ez ismét termékennyé teszi a modellt költemények elemzésében, mert e művekben az észlelés implicit tapasztalata többféleképpen jelenik meg ikonikus, nyelvi-figuratív eljárásokkal.

Az eddigi elemzések egyik fő tanulsága, hogy Április költészete az erőteljes vizualitásból következően különösen alkalmas arra, hogy a megismerés folyamatainak metareprezentációjaként közelítsük meg. A *Római őrvonalon* ciklus verseit olvasva is felfigyelhetünk arra, hogy az egyszeri benyomások miként szerveződnek egyre összetettebb reprezentációkká, és ez hogyan eleveníti meg az antik Pannónia régióját. Az itt következő rövid elemzések tézise tehát az, hogy a reprezentációs újraírás koncepciója több Április-vers kompozícióját és képiségét új megvilágításba helyezi.

A ciklus legrövidebb darabjai mindössze négy sorból, két versmondatból állnak, s közös jellemzőjük, hogy az audiális észlelés élménye köré szerveződnek.

[31] A modell részletes kifejtését lásd *Uo.*, 17–26.
[32] Annette Karmiloff-Smith, *Beyond Modularity, A Developmental Perspective on Cognitive Science*, MIT – Bradford Books, Cambridge, 1995, 15.
[33] *Uo.*, 18.
[34] *Uo.*, 21.
[35] *Uo.*, 16.

Itt néma most a kő, szikkadt a rög.
De hogyha csendet érzéklő füled
megejti a káprázó révület:
nép zúg, vad bőg, gladiátor hörög.

Az *Amphiteatrum* még inkább a megelevenítő elképzelés működését mutatja: az óbudai romok csendjébe hallja bele a megnyilatkozó az ókori tömeg zúgását. A szöveg tematizálja is az imagináció folyamatát a „káprázó révület" szószerkezettel. Az ellenpontozó kompozíció az aktuális hallásélményt (a csendet) állítja szembe az elképzelt eseménysor hanghatásaival, nyelvileg teszi tehát kifejtetté mind az implicit percepció műveletét, mind pedig annak teljes imaginatív újraírását. S hogy ez valóban újraírás, arra a címből lehet következtetni: a hallásélményen keresztül a megfigyelés tárgyi környezetét (az amfiteátrumot) mutatja be újszerűen a szöveg, megelevenítve a benne folyó küzdelmeket.

A másik rövid vers, az *Aquincumi strófa* a közvetlen hangzás újraírásaként olvasható.

A tavasz Romvárosba visszatért,
fülemüle dalol zokogva, ríva.
Nem a te dalod sír az életért,
fiatalon halt Aelia Sabina?

A „Romváros" kifejezés egyértelműen utal arra, hogy az észlelés nem a megidézett múlt idejében és terében, hanem retrospektív módon történik, s a fülemüle dalolása is aktuális természeti jelenségként (a tavasz érkezéseként) tűnik fel a szöveg első felében. A kompozíció szimmetriája ezúttal is egy reprezentációs újraírási folyamatot képez le. A megfigyelő ugyanis felveti a fülemüle énekének és az ókori zenész házastárs dalának azonosságát, azaz egy aktuális hangélményt jelenít meg újra a megelevenítő elképzelés révén. A hangzás implicit reprezentációja mellett megjelenik a szövegben az E1 szint (a kétféle ének melankolikusságának ikonikus összekapcsolása), továbbá az E3 is (részben a nyelvi megformáláson, részben pedig Aelia Sabina sírfeliratának ismeretén keresztül).

Vannak a ciklusnak olyan szövegei, amelyek nem a hallás, hanem a látás tapasztalatából bontakoztatják ki az újraírás folyamatát.

A kő beszél: Aelia volt neved,
daloltál és huszonöt évet éltél.
Szépségek haltak meg együtt veled,
gyönyörködtettél, lanton is zenéltél.

Körülölelt a hódolat s a fény,
lelkendeztek rajongó, ifju lelkek,
ujjongott istenítő költemény,
s amerre lábad lépett, ünnepeltek.

Ó, érzem én: itt is, hol házam áll,
szemed legelt a dunaparti tájon,
míg le nem fogta hirtelen halál,
hogy érted ezrek és ezrek szíve fájjon.

De én még néha hallom éneked,
s a hangod hozzám úgy szól, mintha hína.
Daloljon régi daloló neved
most verssoromban, Aelia Sabina.

Az *Aelia Sabina* című darab a már említett, fiatalon meghalt feleség sírfeliratára irányítja a figyelmet, és az első versszak akár e felirat egyszerű parafrázisaként is olvasható. Sőt maga a vers szó szerint újraírja az antik epigrammát, amennyiben a női nevet ismét egy vers részeként jeleníti meg, ám immár nem sírvers, hanem megelevenítő hódolat elemeként. A költemény tehát a nyelv szintjén megvalósítja az újraírást. A sírfelirat befogadását a második versszak jelenetének elképzelése követi, amely voltaképpen az E2 szint megjelenítése. Majd a harmadik strófában az E3 dominál: a részlet kifejtetté, nyelvileg reflektálttá teszi a szarkofág keltette érzelmeket, ugyanakkor szövegszerűen is utal magára a sírfeliratra. Végül a negyedik versszakban teljessé válik a megelevenítés (ezt a szakaszbeli igealakok jelen ideje is mutatja), az észlelt hangélmények és a fiatalon elhalt zenész éneke közötti lehetséges párhuzam az E1 szint intenzív analogikus működését példázza. A kialakuló olvasat a többszintű újraírási műveletek egymásra épülését mutatja: miközben a sír látványának implicit reprezentációja újra és újra kiindulópontja lesz a képzelet működésének (önmagába foglalva a nyelvi reprezentációt is), az explicitté váló reprezentációk rugalmasságának, kreatív újraalkotásának is tanúi lehetünk a befogadás során.

Hasonló tapasztalatban részesíti a befogadót a *Gaia Valeria Nonia* című vers:

Vésett betűk jelentik, asszonyom,
a cirkuszban te bérelt helyen ültél,
a legelőkelőbb látósoron,
s gladiátorok harcáért hevültél.

Egy könnyed sem hullt emberért, vadért,
asszony voltál, de férfi volt a lelked.
A vért szeretted látni ott, a vért,
s vonagló testek görcseit figyelted.

Ha üvöltött körül a férfi-had,
belesüvöltöttél szilaj zajába:
A meghalástól félsz? Szégyelld magad!
Így kell kimúlni cirkuszban, te gyáva?

Kegyetlen szíved akkor is dobolt,
mikor porondról vitték már a holtat.
S én azt hiszem: szeretődet, ha volt,
azon az éjjel forróbban karoltad.

A felütés ebben az esetben is egy látott feliratra utal, az aquincumi amfiteátrum egyik bérelt helyének tulajdonosára. Érdemes megfigyelni, ahogyan a megelevenítés közvetlenül összekapcsolódik a tárgyi környezet észlelésének implicit műveletével: a nőalak egy küzdelem közepette jelenik meg, vagyis a helyszínt a képzelet színre viszi (az I és az E1 szint közötti kapcsolat révén), a címszereplő kiáltásának aposztrofikus megidézése pedig az kifejtetté tett információ újabb formátumát jeleníti meg, más médiumba írva át a megelevenített alakot. A vers az E3 nyelvileg megformált reflexióival, az egyéni vélekedés mint tudatosított mentális tartalom megfogalmazásával zárul.

A vésett feliratokból kiinduló imaginatív reprezentálás kompozíciójával mutat rokonságot a *Lunula* című költemény is.

Milyen lehetettél, régen-régi nő,
ki ezt a sarló-forma díszt viselted?
Rabsorsú voltál vagy előkelő?
S milyen világot tükrözött a lelked?

S a Luna-dísz, melyet hab őrizett
s vetett a törmelékes part-karéjra,
mi volt nyakadban? Ékszer? Amulett?
S te? Szende szűz vagy féktelen hetéra?

Nézted: a Hold mily ezüst-fényesen
lesz halk úrnőjévé az éjszakának?
S mondtál-e titkos szót szemérmesen
az égbolt szűzi istenasszonyának?

Vagy megvártad, míg a Naszály felett
kitelve, ködben vérpirosra lobban,
s úgy küldtél hozzá más üzenetet
éjekre szomjas asszonymámorodban?

A versvilág központi vizuális élménye, a félhold alakú ékszer ikonikusan tér vissza a „part-karéjra" kifejezésben (E1-szintű újraírást példázva), Luna pedig az elképzelt éjszakai jelenetben íródik újra a Hold megjelenítésével (összekapcsolva az E2 és az E3 szint működését). Az újraírás e közvetlen példáin túl a versvilág egésze is egy összetett reprezentációs aktus: a vers megszólalója ugyanis csupán az antik ékszert látja, ám ennek hatására azt a nőalakot eleveníti meg, aki az ékszert viselte. A Luna-dísz látványa ezáltal egy gazdag reprezentációnak válik kezdőpontjává és részévé: az első

két strófa a női alakot próbálja megragadni, a második két versszak pedig egy-egy jelenetet mutat be, amelyeknek a nőalak a főszereplőjük. Mindez nézőpontváltással egészül ki, hiszen az éjszakai jeleneteket a megidézett nő szemszögéből látjuk. Az ékszer látványa tehát többszörös explicitté válásnak lesz a forrása, miközben a Hold említésével újra és újra visszatér a szöveg az elsődleges látványelemhez, kiegészítve az olvasatot annak E3 szintű (fogalmi) újraalkotásával.

A *Szentendrei vízió* már a címével is jelzi a képzelet megelevenítő hatását. Eltér az eddigiektől abban is, hogy nem egyetlen tárgyra fókuszál a megfigyelő, hanem egy általánosabb utcakép élménye lesz a reprezentációs újraírás kezdőpontja.

Zuhog a fény a ház-sorok falára,
megtündököltet minden ablakot.
A római Castra Ulcisiára
valamikor itt így ragyoghatott.
Lábak dobbantak, had vonult kevélyen,
belerezzent minden útmenti ház,
íjak villantak, s ragyogott a fényben
ezer feketebőrű szír íjász...

Az ókori had vonulását múlt idejű igealakokkal mutatja be a szöveg, fenntartva ezzel jelen és múlt távolságát. A napsütéses utcakép élménye azonban át is hidalja ezt a távolságot, hiszen ez a primer látvány ismétlődik meg a múlt bemutatásában, íródik át tehát egy másik korba, és őrződik meg egyszersmind az implicit észlelés élményeként. A versben egy vizuális élmény válik első szinten explicitté a felütésben (azáltal, hogy a megfigyelő kiemel bizonyos sajátosságokat a vizuális észleletből), majd az E1-reprezentációra alapulva, analogikus struktúrában bontakozik ki a múltbeli esemény elképzelt látványa E2, illetve E3 szintű reprezentációként. Ebben a szövegben élesebb a váltás az elsődleges kognitív művelet és annak újraírása között, vélhetően ez is motiválja jelen és múlt idő kettősségét. Ez a fajta radikális újraalkotás figyelhető meg a ciklus nyitó darabjában is *(Káprázatok, I)*, amely ugyancsak a címével is utal a képzelet megelevenítő működésére.

Ez itt a völgy. Itt szíved csendesül,
frissülsz, ha szőlőtőidet kapálod.
De földfeletti telkeden kivül
van még egy földbe rejtett ős világod.

Ha alszol álom-termő éjszakán,
vagy fekszel, nyugtalan szemed behúnyva,
egy rég eltűnt nőt látsz, ki szép nyakán
félholdas díszt hord, hogy szeresse Luna.

És túl, hová a csillag sem ragyog,
a parti hullám verte esti zajban
te úgy hallod: jazyg csónak-rajok
lappanganak a sűrű fűzes-aljban.

Ha éji zivatar villámai
oromsorunk felett végignyilallnak,
te azt hiszed: riasztó lángjai
a támadásra váró őr-vonalnak.

Máskor, ha villámtalanul, vakon
a folyópart mögött felhők hörögnek,
neked úgy rémlik: hajóhídakon
súlyos, komor légiók dübörögnek.

Az alcím *(Endre fiamnak)* magyarázza a második személyű igealakokat, ugyanakkor – miként az előző versnél jelen és múlt különbsége – az én és a te megismerő pozíciójának kettősében rögzíti az élmény és annak reflektált újraírása közötti váltást. Ebben a költeményben is megfigyelhető, ahogyan az implicit (vagy legfeljebb E1 szintű általánosított) reprezentációk közvetlenül összekapcsolódnak az explikálás legmagasabb szintjével, a vélelmekkel, hiedelmekkel, álmokkal és gondolatokkal, a megnyilatkozó pedig nyelvileg is utal a benyomások és az imagináció közötti radikális váltásra („egy rég letűnt nőt látsz", „te úgy hallod", „te azt hiszed", „neked úgy rémlik"). Úgy is fogalmazhatunk, hogy a látvány teljes rekontextualizálására építő kompozíciók (miként az elsőnek tárgyalt *Amphiteatrum* című is) kevésbé folyamatszerűek, kevesebb rugalmasságot mutatnak a reprezentációk újraírásában, ám annál határozottabban kezdeményezik azok újraalkotását, az I és az E3 szint között, E1 szintű analógiával teremtve meg a kapcsolatot.

A ciklus záró darabjai már semmiféle implicit, vagy első, illetve második szintű reprezentációt nem kínálnak fel. *A gladiátor* klasszikus szerepvers, egy ókori harcos szólal meg benne, és idézi meg a rá váró halált. Az utolsó két vers *(Marcus Aurelius, Az őrszem)* ugyancsak egy-egy alak helyzetét idézi meg, szinte azonos felépítéssel: a címszereplő a tájat figyeli, majd valami (egy felrepülő sas, a vízben úszó törzsek vagy egy vadkan) leköti figyelmét, hogy aztán a megfigyelt lény halála a pusztulásra *(Marcus Aurelius)*, vagy a menekülő vadkan a támadó hunokra *(Az őrszem)* irányítsa a szereplő figyelmét. Ezekben a versekben már a látvány is egy fiktív alak perspektívájából ismerhető meg, és arról csak közvetve értesülünk csak, hogy ez a reprezentáció miként íródik újra ebben a másik elmében (például „Lelke megtelt szokatlan sejtelemmel", vagy „Az őr felejtett vadludat, vadat, / növekvő foltra nézett izgatottan").

Ha tehát az RR-modell segítségével vizsgáljuk a *Római őrvonalon* verseit, a kompozíció kialakításának többféle módját figyelhetjük meg. A legegyszerűbb esetben az implicit észlelet egy analógia révén első szintű explicit tudássá (illetve vélekedéssé) válik, erre látunk példát az *Aquincumi strófá*ban. Ennél összetettebb az a megoldás,

ahol a különböző szintű explicit információk egymásba ágyazódnak *(Lunula)*, vagy akár már az elsődleges megismerési műveletnek is részét képezi a nyelvileg tudatosított információ *(Aelia Sabina, Gaia Valeria Nonia)*. További típusa a megelevenítő újraalkotásnak, amikor az implicit és az elsőszintű explicit reprezentációk összekapcsolódva jelennek meg a felütésben (vagy a versszakok kezdetén), és erre rétegződik erőteljes váltással egy magas szintű, nyelvileg is reflektált (E3) újraírás, amely az elsődleges látványt/hangzást egy múltbeli jelenet megelevenítéseként aktualizálja. A ciklus utolsó művei pedig magát az újraírási folyamatot is csak feltételezik, hiszen mindjárt egy megelevenített szereplő szemszögéből mutatják be a versvilág mozzanatait, azaz a szerepversekben voltaképpen a már újraírt reprezentáció bontakozik ki, és abba ágyazódik bele a fiktív alak elmeműködése, akár közvetlenül (A gladiátor monológja révén), akár közvetve, utalásokkal. Ezek a versek mutatnak leginkább hasonlóságot a korábban vizsgált autentikus tájleírások többszörös perspektiváltságával. Ugyanakkor innen nézve felmérhető az életmű sokszínűsége is: a tájat különböző nézőpontokból bemutató kompozíció másként válik összetetté, mint a reprezentációs újraírás folyamatát leképező poétikai struktúra, ám közös bennük, hogy a lírai szubjektum bonyolult reprezentációs rendszert működtet a világ megismerése céljából.

Következtetések

Ebben a tanulmányban arra tettem kísérletet, hogy Április egyes verseit az emberi megismerés pszichológiailag plauzibilis modelljei felől olvassam újra. E modellek, mint a látás klasszikus és modern elmélete és gyakorlata, az észlelés mellett az emlékezés és a megelevenítő elképzelés jelentősége a megismerésben, vagy a reprezentációs újraírás koncepciója lehetővé tették, hogy újraértelmezzem az Április-recepcióban hagyományozódó otthonosság minőségét, továbbá bemutassak olyan poétikai és kompozíciós eljárásokat, amelyek egy-egy mű, vagy éppen egy ciklus darabjainak szerveződését motiválttá teszik. Az elemzések eredményei a következőképpen foglalhatók össze. (1) Április költészetének autentikussága nem elsősorban abból következik, mit lát a lírai megfigyelő, sokkal inkább abból, hogyan látja környezetét: a táj(elemek) több nézőpontból történő bemutatása, a nézőpontok közötti folyamatos váltás, a látvány vizuális és metaforikus kibontakozása eredményezi az ismerősség és az otthonosság tapasztalatát a befogadásban. (2) E költészet vizualitásában összekapcsolódik a látás, az emlékek előhívása és a képzelet megelevenítő művelete, az életmű kitüntetett darabjai a konstruáló megismerés, azaz a modern értelemben vett látás metareprezentációiként olvashatók. (3) Az Április-életmű jelentős teljesítménye a benyomások megelevenítésének, a reprezentációk különböző szintű, de egymásba ágyazódó újraírásának poétizálása.

Az elemzéseket az a meggyőződés motiválta, hogy a vizsgált versek költészettörténeti jelentősége a megismerő szubjektum és a megismerni kívánt világ dinamikus és bonyolult viszonyának bemutatásában rejlik. Ebből egyfelől az következik, hogy Április modernségére célszerű a kogníció modelljei felől is rákérdezni: verseinek megfigyelője tisztában van az észlelés viszonylagosságával, a perspektíva konstruktív

természetével, a megismerés időbeliségével és dinamikájával. Ezért még a kulturális örökség klasszikus témáját is újszerű reprezentációs struktúrákban jeleníti meg. A másik következtetés, amelyet a rövid elemzésekből levonhatunk, a kognitív poétikára vonatkozik: úgy tűnik, e tudományos vállalkozásnak fontos szerepe lehet nem csupán egyes művek újraolvasásában, hanem a magyar nyelvű költészet alakulástörténetének újraértelmezésében is: mivel a megismerés kiindulópontja új kérdéseket vet fel, eddig nem vizsgált jelenségeket helyez előtérbe, egy kognitív poétikai vizsgálat megerősítheti vagy árnyalhatja a vizsgált életmű recepcióját és kanonizációját.

Felvethető végül a kérdés, miként járulhatnak hozzá ezek az elemzések az emberi megismerés alaposabb leírásához, azaz mennyiben kétirányú a poétika és a megismeréstudományok dialógusa. A vizsgálat egyik jelentős hozadéka, hogy megerősíti a megelevenítő elképzelés laboratóriumi tesztelésének bizonyos eredményeit: a *Rönk a Tiszán* szerkezete visszaigazolja az előhívott emlékek és az imagináció jelentőségét a megismerésben. Másként fogalmazva Áprily egyes versei éppen azt a folyamatot reprezentálják, amelynek feltérképezésére a pszichológiai kísérletek irányulnak. Erre a belátásra további empirikus tesztek építhetők a jövőben, amelyek immár versszövegek befogadásán keresztül vizsgálhatják majd a képzelet szerepét a kogníció folyamataiban. A másik lényeges hozadéka az elemzéseknek az RR-modell alternatív megvalósulásainak feltárása: noha Karmiloff-Smith is több lehetséges megvalósulást mutat be, a *Római őrvonalon* versei még gazdagabb változatosságát mutatják az újraírás folyamatának, az egyes reprezentációs szintek egymásba ágyazódásának. Vagyis a költemények kognitív szempontú elemzése egyúttal a humán elme rugalmasságának, kreativitásának részleteiben még nem tárgyalt jelenségeire is ráirányítja a figyelmet, valódi interdiszciplináris diskurzust kezdeményezve ezzel az irodalom tanulmányozásában.

MŰHELY

DOBOS ISTVÁN

Az irodalmi karikatúra mint olvasásmód

Két szöveg vezeti be az olvasót az *Így írtok ti* jelrendszerébe. Az 1912-es első kiadásban a katonákat célozni tanító káplár története,[1] illetve Karinthy előszava az 1920-as második, bővített változatban.[2] Az ismert anekdotából merített példázat felől kétségessé válik a szöveghatás visszavezetése az alkotó és a mű közötti okszerű kötelékre. Az elöljárónak csak a kilencedik lövése talál célba. A szándéktulajdonítás utólagosan történik a szerzői autoritás fenntartása érdekében. Így lősz te! És így lövök én! Ebből az látszik, hogy a ténymegállapító és a tételező nyelv közti különbség eldönthetetlen a beszélő szándéka felől. Az olvasás szempontjából nincs lényeges különbség a szerzői névvel aláírt előszó és a mű részét alkotó, ugyanakkor K. F. kézjeggyel ellátott felütés között. A későbbi prológus és a korábbi előhang egyaránt megszilárdíthatatlan értelmező keretet kínál, amennyiben az intenció a befejezett művel – mindkettő alapján – tetszőlegesen felcserélhető és helyettesíthető. Irodalmi szövegben ezek szerint csakis koholt igazságok létezhetnek? Ennél megnyugtatóbb az a hiedelem, hogy olyan elme mozgatja a szálakat, aki tisztában van a trópusok félrevezető erejével, s azt képes a maga céljainak szolgálatába állítani.[3] A stílusparódiaként értett karikatúra olvasásában a másik nyelv(e) felett gyakorolható uralom ábrándja kísért.[4]

[1] „Célozni tanulnak a katonák egy káplár vezetése mellett. Nem valami fényesen megy a dolog. A káplár dühösen szidja regrutáit, aztán kikapja a puskát egyiknek a kezéből, mikor épen megint elhibázta. / – Szamarak – kiabál a káplár –, tudtok ti lőni! Adjátok ide azt a puskát! Ide nézzetek! / Céloz és hetykén lő. De nem talál. Egy percre zavarba jön. Aztán mérgesen rámordul az egyik katonára: / – Így lősz te! / Megint céloz. Nem talál. Egy másikhoz fordul: / – Így lősz te! / És így tovább. Végre kilencedszer talál. Mellére üt: / – És így lövök én! // A kilencedik lövés még késik. A káplár keze még reszket, de szemei egy árnyalattal talán már tisztábban látják a célt. K. F." Karinthy Frigyes, *Így írtok ti. Irodalmi karikatúrák* = Uő., *Paródiák*, I., s. a. r. Szalay Károly, Akkord, Budapest, 2001, 9. *(Karinthy Frigyes összegyűjtött művei, 6.)*

[2] Karinthy Frigyes, *Így írtok ti*, 2. bőv. kiad. = Uő., *Paródiák*, II., s. a. r. Szalay Károly, Akkord, Budapest, 2004, 225–228. *(Karinthy Frigyes összegyűjtött művei, 17.)*

[3] Karinthy nem hagyatkozott a szerzői szubjektumtól elszakított nyelv teljes önállóságának a gondolatára. Esszéinek merész kísérleteiből sok minden kiolvasható, akár még az önkényesen létesítő, gépezetként működő nyelv elképzelése is, de értekező szövegeiből kikövetkeztethető szemlélete nem egyezik meg teljes mértékben a szépirodalmi alkotásaiban megnyilatkozó nyelvfelfogásával, melynek tekintetében talán az *Így írtok ti* bővelkedik a legtöbb előremutató kezdeményben.

[4] A nyelv megszemélyesítése, öntudatos viselkedésének tételezése alapvetően eltér a géphez hasonlított nyelv elképzelésétől, melynek a véletlenszerű, önkényes tételező erő a meghatározó tulajdonsága.

Valamely létező vagy kitalált (élet)mű jellemző grammatikai, szintaktikai vagy szemantikai tulajdonságának a kiemelése és túlzó módon történő felnagyítása azonban még nem jelenti a megbírált kifejezésmód szabályainak a rendszerbe foglalását magasabb szinten. Az irodalmi nyelvről szóló nyelv tehát nem metanyelv, amely ellenőrizni képes saját retorikai működését. Az olvasó olyan nyelv után áhítozik, amely nem egymással összeegyeztethetetlen és egyaránt önromboló nézőpontra ad lehetőséget. Az irodalmi karikatúrában ott lappang a kísértés, hogy a befogadó derűsen átlendüljön a káplár szavaiban megnyíló hasadékon, amely a tapasztalatnak megfelelő és az ellenőrizhetetlen nyelvi cselekvés között támad. Aki a szemantika menedékébe húzódik, ezek után hajlamos arra, hogy a nyelv kifejezőerejét nem a szóképek és alakzatok nyelven belüli forrásaiból, hanem nyelven kívüli referenssel való megfelelésükből eredeztesse, jelesül a megbírált szerzőről hallgatólagosan rendelkezésre álló tudásból. Az irodalmi karikatúra *az önkényesen vonatkoztató olvasásmód allegóriája*. Az *Így írtok ti* arra eszméltet, hogy az irodalmi olvasás alapvető műveletei a nyelv lényegi tapasztalatában gyökereznek. A figuratív nyelv szó szerinti olvasata nem oldja meg szerző és mű viszonyának a kérdését, s megbízhatatlan vonatkoztatási pontot kínál kép és torzkép összevetéséhez.

Az *Így írtok ti* Petőfi-életrajzában fiktív és valós elemek keverednek.[5] Az irodalmi szöveget dokumentumként olvasva eltörlődnek a nyelv által teremtett és a ténylegesen létező világ határai. A szóképek megszemélyesítése és megfeleltetése a szerzői életrajz egyes mozzanatainak eldönthetetlenné teszi, mi van a szövegben, illetve azon kívül, s melyik tekinthető valóságosabbnak a másiknál. A fikciós művek tárgyi rétege és az életrajz dokumentumai kölcsönösen helyettesítik és hitelesítik egymást. Talpramagyar Sándor „Született a Nagy Magyar Alföldön, a Kárpátoktól az Adriáig és visszafelé".[6] A tágas légtér az otthona a költőnek s az ember szabad lelkületét helyettesítő ragadozó madárnak egyaránt, a „tengersík vidék" az Adriával cserélhető fel a metafora szó szerinti olvasatában. Elvont szellemi létezők megelevenednek, arcot, alakot kapnak az irodalmi karikatúrában, mely egyszersmind *az életrajzi olvasás paródiája*. Sorsharag a költő unokatestvéreként tűnik fel. Petőfi költészetének a gyanútlan átfogalmazója kiemeli, és szó szerint olvassa a vezérmotívumokat, majd a varázstalanított kivonatot áthelyezi a hétköznapi világba. A retorikailag öntudatlan befogadó nem ismeri fel, hogy a szerző olvasási alakzat, amely lehet a műben tárgyiasult szerzői tudat, a bennfoglalt szerző, az életrajzi értelemben vett író, a mű megszemélyesített hangja, a teremtett szerző, s a megtalált saját hanggal azonosított figura. Nem mérlegeli azt sem, hogy olyan szavak az irodalmi szövegben, mint a szabadság, a szerelem, a hűség, a szenvedély nyelven kívüli létezők referenciális nevei-e vagy pusztán a nyelv fantomjai. Választ és dönt, s ez által megfosztja az irodalmi szöveget megszüntethetetlen többértelműségétől, amely a nyelv kettős, egyszerre figuratív és referenciális természetéből következik. A szerző és a mű megbonthatatlan egységét tételező olvasásban jótékonyan felcserélődhet a két oldal, s – miként Babits névjegyén – maga

[5] A gyűjteményes kötet időrendjét megbontja Petőfi karikatúrája, mely a Nyugat első nemzedékéhez tartozó szerzők sorát zárja.

[6] Karinthy, *Így írtok ti*, I., 45.

a költemény szolgálhat életrajzi forrásként saját keletkezési körülményeinek a feltárásához: „Született Szegszárdon: néhány nappal születése előtt ugyanis titkos figyelmeztetéssel rávette édesanyját, hogy utazzék Szegszárdra, nehogy »Szegszárdon Születtem, Színésznőt Szerettem« című leendő versében az alliterációt elrontsák."[7]

Karinthy előszava a mű második kiadásához azt hangsúlyozza, hogy a paródia, a travesztia és a persziflázs elnevezések túlságosan merevek és pontatlanok saját kísérleteinek a meghatározására. Az ismert hármas műfaji besorolás szerint „[a] paródia valamely meghatározott komoly mű külső formáit alkalmazza komolytalan tárgyra, – a travesztia komolytalan formába öltözteti ugyanannak a műnek komoly tárgyát. A persiflage egyszerűen kicsúfol mindent, hangot és tárgyat, de mindig a szóbanforgó műnél marad."[8] Karinthy újraírja a kortárs irodalmat, mintha kételkedne eredeti, saját mű létrehozásának a lehetőségében. A célba vett írásmódtól vett távolságból lehet következtetni Karinthy álláspontjára: hangneme a megsemmisítő szatírától a csipkelődő gúnyon át az ironikus magasztalásig terjed.[9]

Alapfeltevésem szerint *irodalomról szóló irodalom* a karikatúra, s a modernség kritikai szelleméhez kapcsolódó *olvasásmód*ként értelmezhető. Karinthy *élősdi* művészetnek nevezi a képzőművészet szótárából kölcsönzött karikatúrát. A kifejezés kapcsolatba hozható a parazita/házigazda ellenpár-metaforával, mely a dekonstrukció és a „nyilvánvaló olvasat" viszonyát volt hivatott tisztázni. A két szélső álláspontot Meyer H. Abrams Derrida-interpretációja, illetve Hillis Miller képviselte.[10] Dióhéjban, az előbbi szerint a szöveget rétegekre bontó olvasat élősködik a vendéglátó, egyértelmű olvasaton, míg az utóbbi úgy vélte, az irodalom és a kritika viszonyára vonatkoztatva eldönthetetlen, mivel azonosítható a házigazda, illetve a rajta élősködő.

Karinthy nem állít fel értékrangsort a szépirodalom, a kritika és az irodalmi karikatúra között, szóhasználatában az élősködő kifejezésnek nincs pejoratív felhangja. Egyértelmű szétválasztás és besorolás helyett műfajok határmezsgyéjén helyezi el saját leleményét. A szerző önértelmezése szerint az „élősdi" irodalmi karikatúra a másik „élősdi" művészet, a kritika irányába tágította ki a műfaj határait. Hamvas Béla mintha eldönthetetlennek nyilvánította volna a fenti kérdést, amikor a Forrás című, Hankiss János által szerkesztett folyóiratba[11] nem létező művekről írt kritikát, ahhoz hasonlóan,

[7] *Uo.*, 18.

[8] Karinthy, *Így írtok ti*, II., 225.

[9] Vannak, akik egységesnek vélik a karikatúrák modalitását. Bónus Tibor határozott megítélése szerint „Karinthy az *Így írtok ti*-ben valamennyi esetben szatirikus hatásfunkcióba állította a paródia műfaját." Bónus Tibor, *Irónia, paródia, esztétikai szublimáció. Karinthy Frigyes*: Így írtok ti, Alföld 2000/4., 59. A történeti poétika távlatából kíméletlen szatírának a politikai karikatúrát tekintették a korszakban, vö. Feleky Géza, *A nemzetközi karikatúra kiállítás*, Nyugat 1910, I., 706–708.; [n. n.], *Gáspár Antal kiállítása*, Pesti Hírlap 1930. január 10.; [n. n.], *A magyar politika görbe tükre. Bethlentől Gömbösig*, Az Est 1930. május 27.

[10] Meyer H. Abrams, *How to Do Things with Texts*, Partisan Review 1979/4., 566–588.

[11] 1943 januárja és 1944 novembere között jelent meg Debrecenben a Forrás huszonkét száma, azokban az években, amikor a Magyar Csillag kivételével alig működött nálunk valamirevaló irodalmi folyóirat. Korábban megszűnt az Apolló, a Gondolat, a Szép Szó, a Toll, a Válasz. Móricz halálával a Kelet Népének, 1940-ben pedig a Korunknak kellett elhallgatnia. Hankiss János elévülhetetlen érdeme, hogy a Forrás megindulásától kezdve utolsó számáig megőrizte a szellem méltóságát, a gondolkodás,

ahogy az *Így írtok ti* némely darabjai adott szerzőhöz nem köthető kifejezésmódokat fordítanak ki. Az irodalmi karikatúra nem az író szabályos, hanem különlegesen egyéni vonásait erősíti fel. Kritika, amennyiben felméri, miben tér el az író, mi különbözteti meg hangvételét az átlagosan elfogadott kifejezésmódtól.

A torzkép az eredeti modorosságait szemlélteti. A Karinthy-olvasás kiinduló tétele hallgatólagos tudásunk részévé vált, ám, ha nem csalódom, ennek leépítéseként működik az irodalmi karikatúra. Korántsem magától értetődő, hogyan azonosítható a torzkép modellje, miről lehet ráismerni a mintaként szolgáló műre.[12] A megbírált szerző stílusához viszonyítva az olvasó módszeresen igyekszik akadálymentessé, átlátszóvá, könnyen lefordíthatóvá tenni a széttartó, sőt érthetetlen szöveget. Az összehasonlító olvasatban zavartalan az átjárás az író egyénisége és írásmódja, az alkotó eredetisége és jellemző stílusjegyei között: ily módon szerző és műalkotás, valóság és fikció kölcsönösen felcserélhetők és helyettesíthetők, jóllehet a karikatúra a látszat látszatát kínálja. A modellül szolgáló eredeti mű egyértelmű azonosítása érthető, de megkérdőjelezhető művelet. Érthető, mivel az értelmező nem tudja könnyű szívvel maga mögött hagyni a szerző személyét, amely olvasási alakzatként beíródik és kitörlődik a szövegből, egy szupplementáris, helyettesítő elemet csatolva a rendszerbe.[13] Megkérdőjelezhető, amennyiben a karikatúra alakzatok alakzatának a modellje, s ez nem zárható le a mű eredetéhez visszavezető végső, referenciális olvasattal.[14] A karikatúra *konceptuális műforma*, a művészet mibenlétének az újraértésére irányuló kísérlet.

A karikatúra a képzőművészetből kölcsönzött kifejezés, ezért talán nem túl merészen társítható hozzá a *frottázs*, amely a francia *frotter* szóból ered. A dörzsölés során érdes vagy térbeli kiterjedéssel rendelkező felületre helyezett papíron grafittal, szénnel végzett vonalazás hatására az egyenetlenségek leképeződnek. A gyermekkorból ismert játékos rajz újraértelmezése a szürrealizmushoz köthető: a valóságban megtalálható, hétköznapi tárgyak felszínéről készült dörzsöleteket véletlenszerű előfordulásuk miatt kedvelte Max Ernst, aki 1925-től kezdett el ezzel a technikával dolgozni. Az irodalmi karikatúra értelmezéséhez ebből annyi fontos most számunkra, hogy a *frottázs* eltávolítja a kész képet a forrásként használt hétköznapi tárgytól, a minta ugyanakkor átsejlik a lenyomaton.

Jel utal másik jelre a parodizált szövegben. Az irodalmi karikatúra olvasója menynyiben képes megszabadulni a feltételezett eredetire vonatkoztatás kényszerétől? A gyűjtemény anyaga ebből a szempontból nem egységes. Vannak olyan paródiák,

a beszéd, az írás színvonalát és hitelét. Hamvas úgy írt a folyóiratba öt új verseskötetről elemző kritikát, hogy egyik mű szerzőjét és címét sem nevezte meg. (Forrás 1943/7., 115.)

12 Tanulságos ebből a szempontból: *Major Henrik Panoptikuma. Írók és hírlapírók karrikaturái Kosztolányi Dezső előszavával*, Tevan, Békéscsaba, 1913. Az *Így írtok ti* portréinak egyik rajzolója minden érintett írótól megkérdezte, milyennek találja a róla készített karikatúrát. Kosztolányi szellemesen válaszolt: „Nem ismerem." Önmagáról tanúskodó megnyilatkozásként a mondat Kosztolányi személyiségfelfogására mutat, amelyben az én titokzatos lény, ismerős idegen, sajátnak hitt világa azonban ismeretlen.

13 Vö. Jacques Derrida, *Grammatológia*, ford. Marsó Paula, Typotex, Budapest, 2014, 352., 359.

14 Az utánzott visszavezetése az eredetihez jobbára a hatástörténet kiiktatását vonja maga után, figyelmen kívül hagyva, hogy másként érzékelte a korabeli befogadó a kigúnyolt írók modorát. A szövegtapasztalat idővel szükségképpen módosul, s ennek függvényében változik a paródia hatása.

amelyeknek a mintája nem egyetlen alkotás, hanem az íróra különösen jellemző hang és látásmód. Hasonló ritmus, sormetszet, mondatkapcsolás emlékeztet Ady költészetének az egyik megkülönböztető vonására. *Az utolsó mosoly* című Ady-versben kétütemű, jambikus szimultán metrikájú négysoros versszakokban az első és a harmadik sor változatlan megismétléséből keletkezik a jellegzetes hangzás:

Megszépül szatir-arcom,
Megszépül szatir-arcom:
Mosoly lesz az ajkamon,
Mosoly lesz az ajkamon.

A paródiában a sorkettőzés mellé társul Ady szimultán sorainak a jellemző hangzásképlete, chorijambus követi az ütemhatárral megegyező időmértékes szünetet:

Nem dolgozni jöttem ide
Nem dolgozni jöttem ide

Karinthy legjobb irodalmi karikatúráinak a *képtelen* nyelvi megoldásai csak érintkeznek a *halandzsa*val. A *pszeudo-halandzsa* azért rendelkezik poétikai alkotóerővel, mert *létező szavak anyagszerű lenyomatára*, *frottázsára emlékeztet*. A szótörmelékek összeillesztve természetesnek tüntetik fel a nyelv absztrakcióját. Karinthy karikatúráiban a halandzsa nem elfajzott változata az irodalmi nyelvnek, hanem a figuratív nyelvre jellemző működésmód. A szóképek félreolvasása, a hamis szószerintiségbe futó *defiguráció*, illetve ennek tükörképe, a nyomolvasás önkényével végrehajtott *refiguráció* elkerülhetetlen az olvasásban. Az olvashatóság feltételezése, ami maga is konstitutív eleme az irodalmi nyelvnek, kétséges műveletekre sarkallja a befogadót, aki a normálistól eltérő szóalakokat hozzávetőleges értelemmel ruházza fel. Az önkényes és önkéntelen jelentéstulajdonítások a képes beszéd legsajátabb természetét alkotják. Nincs természetes nyelv, a „tőzsgyökeres" beszédmód csupán „népiesch", vagyis retorikai fogások terméke.

A valaha felékesített, s átvitt értelemmel felruházott szavak a hosszú használat folytán elveszítették érzéki erejüket, jelképes értelmük elhomályosult. A *halandzsa* a szavak megkopott felületének a kinézetét utánozza, nem létező kifejezést régi színben tüntet fel, mintha a használattól mosódtak volna el az alapsíkból a térbe kiemelkedő részek, illetve az anyagba vájt vésetek. A dörzsölet, a frottázs, a lenyomat képzőművészeti eljárása áthelyezhető nemcsak a szó-, de a *szövegalkotás* szintjére is. A nyelv látható tulajdonságai hangzással helyettesítődnek az irodalmi karikatúra *materiális olvasat*ában. Mintha régi hanghordozón megőrzött hang szólalna meg újra, s a zörejeken át valami ismerős dallam szűrődne át. A látható, hallható, sőt a dörzsölt nyomban mintegy tapinthatóvá tett nyelv érzékelése ugyanakkor az irodalmi karikatúra félreolvasásának a legfőbb forrása. A normálistól eltérő szóalakok a befogadás során töltődnek fel kifejezőerővel, az olvasó ugyanis zavarában, hogy nem ismeri a *tutymékol*, a *miáskol*, a *pisztomál*, a *zsőrhetnékje*, a *rüstöl* és hasonló „népies" ritkaságok

jelentését, *beleért és egybeolvaszt hasonló hangzású szavakat*. Az idegen elsajátítása, a rendkívüli közelítése az általánosan elfogadotthoz, nem kevésbé bizarr helyettesítések árán lehetséges. A humor forrása az olvasó leleményes szófejtésének az elképzelésében rejlik. Minél nagyobb ellenállást tanúsít a szöveg, annál felszabadítóbb a nevetés, amelyet kivált: „– Hej, muramista, muramista – ódódzott a nyelvije nekije –, bé tökkel vágtál csülökbe."[15] A pszeudo-halandzsa anyagszerű felületén János evangéliuma (24) sejlik át. E szerint a frottázs hozzávetőleges értelme: Óh, Uram, Istenem, miért versz engem. Az érzelmi kitörés etimológiáját általában nem lehet egykönnyen kibogozni, ez tehát nem a természetesnek vélt népies kifejezésmód sajátja. A lélektani magyarázat is esendőnek bizonyul. A testi jelek halmozásából azt a meglehetősen ösztövér következtetést tudja az olvasó levonni, hogy a hőst elragadja az indulat. A megszólaló nyelv azonban fergetes humor forrása:

> Megaztánis a felesége eszmélkedett a jobbérzésébe, és attul úgy, de úgy összefancsorgott a lelke levese, hogy szinte bőrzött. Akkor, mint a kanoroszlány, kibicsakta a nyakát, a szeme is megnyikkant bele – aztán akko úgy ment Turi Dani, szélesen, peckésen, nagytehetemséggel, úgy ment végig araszolva a nagy utcán. De közben […] vágta, gyömöszölte, gyomrintotta a nagyérzés, nagyfeneérzés, hogy az erei úgy daggantak a nyakacsiggályán, mint téli teplincze a vágáskor.[16]

A *pszeudo-proverbium*, „mint téli teplincze a vágáskor" nyelvi adomány, amely azzal a feltétellel létezhet a maga módján, mint az ajándék, „ha nem az, ami".[17] A szavak emlékezetének nyomait kutatva az olvasó azonban a halandzsában előbb-utóbb felfedezi a jelentéssel bírni akarás szándékát.[18]

Az irodalmi karikatúra mint alakzat *a metonímia metaforája*, vagyis a mintaként szolgáló írásmóddal érintkezéses hasonlóságon alapuló és a szokásostól eltérő referenciális következtetésekhez vezető helyettesítés. Az úgynevezett „tőzsgyökeres népiesch" nyelvhasználat és Móricz beszédmódja érintkezik egymással, a hasonlítás elképzelt alapja azonban nem megszilárdítja, hanem gyengíti e kapcsolat egyensúlyát. Bizonytalanná válik, hogy a „népiesch" hang személyhez tartozik, vagy alakzat, tehát a metonímia metaforája, mely minden hasonlóságon alapuló helyettesítés esendőségére utal, s nem a mintaként szolgáló szerző modorára.

Az irodalmi karikatúra azzal kecsegtet, hogy képes megalapozni a referenciális és a figurális jelölés konvergenciáját. A Móricz-karikatúrák mintha éppen ezt az értésmódot tennék kérdésessé: az oktalan szenvedély önromboló nyelven szólal meg, a szöveg saját olvashatatlanságát beszéli el:

[15] Karinthy, *Így írtok ti*, I., 70.
[16] *Uo.*
[17] Jacques Derrida, *Az ökonómiai ész őrülete. Jelenlét és ajándék nélküli adomány* = Uő., *Az idő adománya*, ford. Kicsák Lóránt, Gond-Cura–Palatinus, 2003, 58.
[18] Esterházy aknázta ki a pszeudo-proverbiumban rejlő poétikai lehetőségeket az *Egyszerű történet vesszőszáz oldal – a kardozós változat* – historiográfiai metafikciójában. Vö. Dobos István, *Elképzelt nyelvi világok. Szólás és mondás által lesz a regény. Esterházy Péter:* Egyszerű történet vesszőszáz oldal – a kardozós változat – = Uő., *Az olvasás esemény*, Kalligram, Budapest, 2015, 303–325.

> Esvány (*fejetokájához kap, hördint*) Ó, ó, nőm, az elfinomult főherceg csalás útján terheltetik házasságom törését elősegíteni! Hogy fogom én ezt durva, egyszerű lelkemmel, melynek ősi ösztönei krátertűz módjára hemzsegnek, sürtyögve a dágványban, elementáris, durva, de mindennél hatalmasabb öntudatlan paraszti származásom őserejével kibírni, illetve ellensúlyozás tárgyává tenni? (*Tör, zúz.*)[19]

Jogosult-e a származásra visszavezetni a jellem egységét, az utóbbi létezik-e egyáltalán, vagy csupán maga is öröklött értelmezői megszokás függvénye? A karikatúra figurális szerveződése egyszerre építi és rombolja az irodalmi nyelv pontosan azonosíthatatlan metaforikus modelljeit. A karikatúra kísérleti irodalom: lényeges mozzanata a feltételesség, a „tegyük fel", „mi lenne, ha" játékos gesztusa. A tételezés nyelvben rejlő lehetőségét messzemenően kiaknázza az irodalmi karikatúra. Elképzeli a nyelv új grammatikai szabályrendjét.

A lélektani realista olvasatok a belső, lelki történésekre utalni képes nyelv irányítása alatt állnak, jóllehet a modern irodalom kétségessé teszi a személyiség egységét, ezért felhagy a lélektani megokolással. A karikatúra nevetséges színben tünteti fel azt az olvasót, aki a szereplő jellemét továbbra is külső és belső tulajdonságok összekapcsolásával igyekszik megragadni:

> Zerkovitz Ella egészen közönséges kis tucatnő, egy hajderekata, egy gyerünkcsak, egy kis mittudoménmilyen, egy kis úgysebánom és fogalmamsincsrólamiféle és így tovább. Egyébként feltűnően csinos, de alapjában véve meglepően csúnya leány volt, inkább buta, mint szép és inkább szeplős, mint jó tanuló. Egyik lába tíz centiméterrel rövidebb volt, mint a másik, de ezt nem igen lehetett észrevenni, mert viszont a másik lába tíz centiméterrel hosszabb volt.[20]

A *Harmadik negyvenezer oldal* kivonata a megbomlott személyiség tudálékos olvasói magyarázatának a paródiája:

> Fél négykor megnézte az óráját, elmosolyodott, felment az Aradi utca 42-es számú házának harmadik emeletére, a házmestertől elkérte a kapukulcsot: és közben, míg odaadta, megette a stamperli meszet. És egyszerűen, minden póz nélkül felkente füleire a spenótot. […]
>
> Az orvos azt mondta, hogy tudományos szempontból az eset elég rendkívüli. Csak úgy történhetett meg, hogy Andor, mikor aznap este bement a kávéházba, nem vette észre, hogy Pest a Szélesség 0 fokán lévén, az éccaka hat hónapig tart. Az ötödik hónapban már észrevett valamit, de akkor úgy gondolta, hogy most már nem érdemes hazamenni a kávéházból, hisz egy-két hónap múlva hajnalodik már, és megspórolhatja a kapupénzt. De szervezete nem bírta az éjszakázást.[21]

[19] Karinthy Frigyes, *Függelék. Az író életében kötetben meg nem jelent paródiák* = Uő., *Paródiák*, III., s. a. r. Szalay Károly, Akkord, Budapest, 2004, 121. (*Karinthy Frigyes összegyűjtött művei, 18.*)
[20] Karinthy, *Így írtok ti*, II., 244.
[21] *Uo.*, 246–247.

A regényíró Eötvös Károly karikatúrájában komolykodó fejtegetés olvasható arról, mikor kezdődött a főszereplő, Kifenevóth gyomorrákja, s ez hogyan függ össze jellemének fejlődésével. A jelentéktelen életrajzi adat mértéktelen felnövesztése vakká teszi a szerzőt a körülette zajló sorsfordító történelmi események iránt:

> Jól tudom, mily nagy horderejű munkába kezdtem, mikor föltettem a kérdést, hogy mikor kezdődött Kifenevóth gyomorrákja? Fejtegetéseimben fordulóponthoz jutottam itt. Most kissé meg kell szakítanom nagy munkámat. Zavarnak a szerkesztőségben mindenféle apró hírekkel: hogy kitört az angol-magyar háború, hogy Bécs levegőbe röpült, hogy feltalálták a holdba repülő gépet, hogy Japán a tengerbe süllyedt, hogy egy üstökös közeledik két kilométernyire.[22]

Karinthy Molnár Ferenc-paródiájának *fejezetkezdő sorai* részben a hős módosult tudatállapotának az egyes fokozatait hivatottak kifejezni, másfelől a változatlan ismétlődés lehetetlenségét az alkotó és a befogadó részéről egyaránt. Az azonos alakú ismétlődés is különbséget termel az írásban, mivel változik időben és térben a kontextus az alakzat minden egyes előfordulásakor:

> Andor kinézett a kávéház ablakán, és még egy konyakot rendelt.
>
> Egy konyakot rendelt, és kinézett a kávéház ablakán.
>
> Rendelt még egy ablakot, és kinézett a konyak kávéházán.
>
> Ablakolt még egy rendeletet, és kikonyakolt a könyökömön.[23]

Az önkéntelen, véletlenszerű létesítés az irodalmi karikatúra nyelvhasználatának a velejárója. A regény kezdő mondata változatok sorát alkotva ismétlődik a fejezetek élén, emlékeztetve Johann Sebastian Bach *A fúga művészete* című nagyszabású variációs ciklusára, vagy az utóbbi műből később ötletet merítő Raymond Queneau *Stílusgyakorlatok* című virtuóz nyelvi játékára. Az önmagával azonos ismétlődés elvileg lehetetlen az irodalmi szövegben, s erre az *Így írtok ti* azonos elemek ismétlés nélküli, változatos elrendezésével hívja fel a figyelmet. Minden, ami az ismétlődésben gépies, elidegenítő hatású, s arra figyelmeztet, hogy az alkotás részben személytelen tevékenység: a szöveg előállításához szükséges kifejezőeszközök és eljárások előzetesen az író rendelkezésére állnak. Ezt megerősíti, s egyben cáfolja a *hapax legomenon* – a fogalom a görög „egyszer olvasott" átírása –, vagyis az a kifejezés, amely egyszer fordul elő egy adott korpuszban, mint a remek „Zsír-szívű rém" az Ady-paródiában. „Modernnek kell lenni mindenestül!" – ez az irányelv egyaránt vonatkozik a telített szövegvilágban eredetiségre törekvő íróra, s az olvasóra egyaránt. Az ismétlődő alakzat jelentését

[22] Karinthy, *Így írtok ti*, I., 89.
[23] Karinthy, *Így írtok ti*, II., 244–246.

rögzítő, s idővel kiüresítő *motivikus olvasás* terméketlenségére *holt metaforák* utalnak az irodalmi karikatúrában.

Az *életműelvű* olvasás azonosságot teremt a sokféleségben. A leszármazás hiedelme eltörli a szöveg teremtett szerzője és a szöveg által teremtett szerző közötti különbséget, amikor a szöveg jelentését annak eredetére vezeti vissza. Az életrajzi olvasás kliséi működtetik a karikatúrát, akkor is, ha a szerző kihullott az emlékezet rostáján, „tényleges" biográfiája pedig feledésbe merült. Az első kiadás tartalomjegyzékében a szerző neve után hátravetett jelző szerepel: egyetlen szó, mely azonosítja az alkotót, meghatározza életművének a fő tulajdonságát:

> Ady Endre, a nacionalista
> Babits Mihály, a klasszikus
> Kosztolányi Dezső, a szimbolista
> Kemény Simon, a drágakőmíves
> Szabolcska Mihály, az egyszerű
> Szép Ernő, a naiv
> Tóth Árpád, a finom
> Gellért Oszkár, a familiáris
> Gábor Andor, a cinikus
> Kaffka Margit, a differenciált
> Füst Milán, a zord
> Petőfi Sándor, a petőfi

A szerzői névsort záró Petőfi tulajdonnevének a köznevesített megismétlése, *Petőfi Sándor, a petőfi* felforgatja az életműelvű olvasás rendezőelvét. A tautológia olvasható az azonosítás ironikus alakzataként, mely elbizonytalanítja névnek és meghatározó jellemvonásnak a szabályszerű összekapcsolását. Ezt követi zárásként a *Magyar kabaré*, egy alkalmazott műfaj, a kuplé kliséinek a paródiája, mely mű és alkotó kapcsolatának a kiüresedését, személytelenné válását sugalmazza. Az összetéveszthetetlenül egyedi szerző képzetét roncsolja, hogy pusztán az *Emil* keresztnév különbözteti meg a kezdetleges dalszöveg kiötlőjét. A klisék, sztereotípiák személytelenek, az irodalmi nyelv üzemszerű működésének az infrastruktúráját biztosítják. Ilyen gépezetként működhet a nemzetjellem az irodalom végső magyarázó elveként. Miért *Magyar antológia* az összefoglaló címe az első fejezetnek? Miért nem *Magyar líra*, hiszen a második fejezet a *Magyar próza*, a harmadik a *Külföldi próza* címet viseli? Az alkotói szándékból kiinduló életrajzi értelmezés a kötetszerkesztés bizonytalanságaira következtet a szabálytalanságokból, a retorikai olvasás ellenben az utóbbiakat nem rendszerhibaként, de a szöveg dekonstrukciós teljesítőképességének a megnyilvánulásaként értékeli, melynek köszönhetően ismételten felépülnek, s lebomlanak a műben felállított szabályok. Karinthy a nemzetjellemet mindenek fölé helyező szemléletet gúnyolja ki, az öncélú, mértéktelen nemzeti büszkeséget:

> Bizony, ki merné kimondani, ha én se, hogy a német fénymáz a magyarhoz képest egészen egyszerűen suviksz. A magyar fénymáz egyszerű, nemes, mély. A magyar fénymázban nemzeti bélyeg van, belső tűz van benne és jelleg. Ezt érezni kell; ezt tudni kell, ehhez külön, magyar érzék kell, mely felfogja és megérti. Nekem ez megvan. Én értem. Én már 1887-ben is értettem. Én.[24]

Az *életműelvű* olvasás eltörli a nyelvi árnyalatot, az alkotás megismételhetetlen egyediségét. Az irodalmi karikatúra láthatóvá teszi, hogy a nyelvi formáknak közvetlenül megfeleltetett jelentés poétikai perspektívarövidüléssel hozható létre. A szokványos műfaji meghatározás szerint a paródia az utánzotthoz hasonló formai keretben kisszerű tartalmat jelenít meg.[25] Ezt a transzformációt az irodalmi karikatúra olvasásmódként viszi színre, előtérbe állítva a jelentésszűkítés befogadói műveleteit. Az olvasó kiemel, felnagyít, helyettesít, megfeleltet egymásnak formai és tartalmi elemeket, s a felfedett kapcsolatokat kiterjeszti a szöveg egészére, miközben a poétikát szemantikára cseréli. A jelentés egységét a legkisebb közös többszörös megtalálása biztosítja, s ennek szolgálatában áll a jellemzőnek érzékelt stílusjegyek kiemelése, s az olvasottak újramondása, az eredeti utánzása.[26] Az Ady-paródiákat olvasva mintha gyenge tanuló leckefelmondását hallanánk, a mű átirata hemzseg az utolérhetetlen képzavaroktól. A hangzó elemek ismétlődése, összecsengése, a szavak materiális felépítése, az időmérték, az ütemhangsúly, s a szünet a jelentés autoritásának a megerősítését szolgálja, mintha magától értetődő volna hangzás *(Klang)* és jelentés *(Sinn)* hiánytalan egységének tételezése. Az agrammatikus alakzatok jelentésének a megállapítása nem olvasáson, hanem megérzésen alapul. A hangzó elemek beépítését és egyesítését a látvány megalkotása kíséri, jóllehet az sem kézenfekvő, hogyan lehet figuratív nyelvvel ábrázolni trópusokat. Az irodalmi karikatúra ennek a lehetetlenségét mutatja fel. A referencia megtalálása, forma és jelentés összebékítése nagy vonzerővel bír. Az irodalmi karikatúra ironikusan vershangzás és értelem következetes összeütköztetésével viszi színre poétika és grammatika akadályoktól nem mentes összeolvadását. A modern költészet jelhasználata megváltozik, s e kihívásnak az olvasó nem képes megfelelni, továbbra is tökéletes folytonosságban látja működni a grammatikát és a retorikát. Az irodalmi paródia ezt a kölcsönösséget szintaktikai és szemantikai törések sorozataként leplezi le.

A nyelvi jelek valóságos *jelenlét* előállítására nem képesek, ellenben az olvasás folyton ezt kísérti meg, amikor a szöveg poétikai szervezettségének a teljesítőképes-

[24] Karinthy, *Így írtok ti*, I., 88.

[25] Karinthy három, világosan elkülönített csoportba sorolta torzképeit: „»Irodalmi karikatúrák« – ez az *Így írtok ti* alcíme. Miben különbözik a karikatúra, azaz torzkép a paródiától, a travesztiától és a persziflázstól. Paródia: fennkölt irodalmi mű komikussá alakítása azáltal, hogy emelkedett kifejezéseit nagyrészt megtartjuk ugyan, de jelentéktelen témára alkalmazzuk őket. Travesztiának a paródia ellentétét nevezzük: fenséges téma, kisszerű előadás a jellemzői. A persziflázs: személyeskedő, kímélet-len gúnyirat."

[26] Az *Így írtok ti* karikatúrái elsősorban stílusimitációként, tehát másodlagos, utánzott megnyilatkozásformaként hagyományozódtak tovább, s vélhetőleg ezért nem kerültek be az eredetiséget feltétlen értéknek tekintő modernség klasszikus műfaji kánonjába. A modern képzőművészetben a karikatúra rangosabb helyet foglal el, mint az irodalomban.

ségét képzetfelidéző erejével méri, magyarán attól teszi függővé, mennyiben kelt a befogadóban olyan hangulati-érzelmi-gondolati hatásokat, mintha a valóságban élné át azokat. A „mint aki a sínek közé esett" erre kevésbé alkalmas, ellenben a „mint aki halkan belelépett" annál inkább kielégíti ezt az elvárást. Az olvasó merőben különböző mögöttes tartalmakat képes hozzáérteni hasonló nyelvi jelekhez, de itt nem a képzettársítás esetlegességén van a hangsúly, hanem a szöveg kényszeres megkettőzésén, a hozzáértésen, amely térbeli alakzatok, előtér és háttér, felszín és mély mintázatát követi. Az irodalmi karikatúra mint referenciális olvasásmód látszólag védelmet nyújt a nyelv paradigmatikus retorikai működésének a fenyegetésével szemben.

A megbírált szerző lelki alkatának megkülönböztetése, s ennek a benső tartalomnak a nyelvi kifejezése nem jelent kihívást a *retorikailag öntudatlan befogadás*ban. Az olvasó nem a szöveg poétikai felépítésének érzékelése és értelmezése alapján lát lehetőséget arra, hogy közvetlen kapcsolatot teremtsen mentális jelenségek és nyelvi alakzatok, az alkotást megelőző tények s a szövegben létesülő események között, hanem a kölcsönös megfelelés hallgatólagos előírását, bensővé tett szabályát követve. Az utóbbi mintegy felszólítja, hogy lelki ok okozatának tekintse a szóképet, amelynek a retorikai szerkezetét ugyancsak a helyettesítés határozza meg. A keresztirányú cserék forgalmában eltévedve a szemantikai intuícióba veti bizalmát, s egyre leleményesebb társításokkal él. Így teszi olvashatóvá a *Moslék-ország* olvashatatlan tropológiáját. A *Moslék-ország* olyan látásmódra és hanghordozásra emlékeztet, amely nem szólaltatható meg újra, miközben kitartóan és felszabadultan azt műveli, amiről kimutatja, hogy lehetetlen. A későromantika kelléktárából kölcsönzött eszközök újrahasznosítása a szövegben alakzatok allegóriáját eredményezi, amelyek visszazuhannak abba az alakzatba, amelyet éppen leépítenek.

A jelek hasonló elrendezéséhez tökéletesen különböző jeltárgyak kapcsolódnak a paródiában. Jel és jelentett össze nem illése az akadálymentes olvasás önkényére figyelmeztet: öröklött hagyomány teremt folytonosságot poétika és grammatika között. Hasonló öntőformába különböző jelentés illeszthető, ahogy ez általában az irodalmi olvasásban történik. A jelentő és a jelentett társításának módját egyezményes szabályok korlátozzák, irodalmi szöveg esetében azonban nem léteznek ilyen előírások. A konvenció idővel változhat, kiváltképp az újítást mindenek elé helyező modern irodalom hőskorában. Az intézményesült, megkövült irodalomértést ezért gúnyolhatja ki a karikatúra.

A lírai alany közvetlen önkifejezésének tekintett szöveget az olvasó hajlamos megszemélyesíteni.

> Én vagyok Málé király
> Én vagyok Málé király
> Holdfényes, szelíd arcom
> Belelobog a nagy éjbe.

A jelkép kézzelfogható értelem szemléletes hordozója a *szemantikai intuíció*ra alapozott olvasásban. A vonatkozatás igézetében az olvasó a szimbólumot alapvetően átvitt értelemnek megfelelő látványként igyekszik megragadni. Az érzékletes képhez társított

szellemi jelentések olvasói összegzésének a paródiáját valósítja meg az irodalmi karikatúra:

Már nem megyek el, fekete hajó
Moslék-ország hagy' örülj, szegény!
Laza ferdinen, laza ferdinen
Fekete vizen, fekete legény,
Hajh, kutyafáját, szomorú legény.

A magyar elmaradottságot ostorozó versek látomásos képeinek a szó szerinti olvasása nem kiszabadítja, hanem reménytelenül bezárja ezeket a szövegeket abba a vidékies világba, melyből a kitörést éppenséggel szorgalmazzák. A *Moslék-ország (Megjelent német és francia fordításban is)* című karikatúrában ismétlődő „laza ferdinen, laza ferdinen", a német *lass mich verdienen* kifejezés elferdítése[27] azt sejteti, hogy a magyar szöveg átültetése hasonló félrehallások forrása lehet a német vagy a francia olvasó számára. A fordító engedményre kényszerül, ha a zenei hatás és az értelmi hasonlóság egységét helyre akarja állítani. Az irodalmi karikatúra azzal mulattat, hogy elképzelteti az olvasóval, vajon mit kezd a francia és a német közvetítő a hasonló hangzású, de széttartó jelentésű, *hajh*, *hajó*, és *háj* szavak összecsengésével, vagy az olyan ismétléses összetételekkel, mint a *Redves-ugar*, mely *a rokon értelem intuíciójával téveszt meg*. A vetetlenül hagyott szántóföld és a korhadó fa találkozása esetleges és véletlenszerű,[28] ám következetes megnyilatkozás annak az olvasónak a részéről, aki elragadtatottan azonosul a lírai alannyal, s mértéktelenül halmozza az elmarasztaló jelzőket.

Az egymásnak meg nem felelés, az össze nem illőség a jel működésének szerkezetére, jelölő és jelölt kapcsolatának az ingatagságára irányítja a figyelmet. A versek érthetetlen, *anyagszerű maradvány*ai a jelentés hiánytalan egységének a csalóka látszatát leplezik le. Az irodalmi karikatúra befogadása nem erősíti meg a mindig már megértő érzékelés elképzelését. A szövegszerveződés önromboló ereje az újraolvasás során nem csökken, hanem egyre nő. A költői nyelv dekonstruktív energiáit felszabadítja az irodalmi karikatúra „másodlagos" metaforizációja: „A szerelem az élet illatos virága, mely mint egy kifeslett bimbó."[29] A szerelem azonosító megnevezését hasonlat erősíti meg: az élet illatos virága olyan, mint egy kifeslett bimbó. Az utóbbi kép azonban a buja, romlott erkölcsű nő képzetét is felidézheti. Az átfogalmazás ugyanakkor a jelentésazonosítás egyik eszköze. A paródia ezt a defiguráló olvasásmódot leplezi le, érzékeltetve, hogy „ugyanazt" nem lehet más szavakkal kifejezni, a jelölő

[27] Vö. Karinthy Frigyes, *Így írtok ti. Az első kiadás teljes, gondozott szövege*, szerk. Reményi József Tamás – Tarján Tamás, Ikon, Budapest, 1994, 29.

[28] Tanulságos, ahogy Max Ernst *Was ist Surrealismus?* (1934) című verse idézi Lautréamont nevezetes meghatározását, amelyre fent történt utalás: „Die zufällige Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf einem Seziertisch." Úgy látszik, ez az értelmezés mit sem vesztett időszerűségéből: a *használhatatlan elméleti kutatást* szembeállítja az *eredményes gyakorlati alkalmazással*: „Theoretische Untersuchungen konnten ihnen dabei nicht helfen, sondern nur praktische Versuche und deren Resultate." Talán mondani sem kell, hogy Lautréamont-nál nem erről van szó. A *Maldoror énekei* (IV) hasonlatláncolatában a nevezetes meghatározás eredendően a szépség eszményére vonatkozik: „Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie."

[29] Karinthy, *Így írtok ti*, I., 173–178.

más jellel nem cserélhető fel. A költői szó körülírva elveszti azonosságát, s kiüresedik. A helyettesítések füzéréből az önmagát aláásó nyelvhasználat paródiája bomlik ki. Ignotus hírhedt mondása Ady *A fekete zongora* című költeményéről – „Akasszanak fel, ha értem" – 1908-ban arra figyelmeztetett, hogy a modern költészet tapasztalatának a befogadása újfajta irodalomértést igényel: „De akasszanak fel, ha hat-hét irodalomban, melyet nyelvtudással megközelíthetni: sok vers akad ilyen egész értelmű, ilyen mellet és elmét betöltően teljes kicsengésű."[30] A költészet megértése immár nem pusztán az ész dolga, hanem az öt érzéké: a vers jelentése nem meríthető fogalmi nyelven, a hangzása is jelentést hordoz. Anyag és szellem, materiális cselekvés és lelki folyamat között azonban továbbra is hasonlatok biztosítják az átvitelt. A szó szerinti és az átvitt értelem között látszólag zavartalan az átmenet, ám a hasonlat vékony pallónak bizonyul. A „költészet teljes bonyolultsága – írja Paul de Man – kizárólag két olyan olvasatnak az egymás mellé tételével tűnhet elő, melyek közül az első elfelejti, a második pedig elismeri az őt létrehozó nyelvi struktúrát."[31] Ignotus szállóigévé vált mondata ebből a távlatból is értelmezhető. *A fekete zongora* szó szerint olvasva értelmetlen, ellenben a költészet nyelvéről nem megfeledkezve „egész értelmű". Ignotus megfogalmazása, „egész értelmű", összetett, ugyanakkor hiánytalanul felépíthető jelentést sugall. Ez az olvasásmód megfelel a korai modernség művészi hitvallásának, mely szerint a költészet helyreállítja a világ megbomlott egységét esztétikai értelemben. Az irodalmi karikatúra a leleményes olvasó részéről mutatja be az értelemegész újraalkotásának a mulatságos mozzanatait. A humor egyik forrása, ha az irodalmi karikatúra olyan olvasásmódot állít színre, mely nem vesz tudomást arról, hogy a nyelv meghatározó retorikai struktúrája fékezi a reprezentáción, vagy valamilyen referencián alapuló tulajdonképpeni jelentés kifejezését. Másfelől az olvasó a figuratív nyelv kísértésének engedve társalkotóvá lesz, s a képes beszéd segítségével kísérli meg értelmezni a metaforikus nyelvet.

A paródia *az olvasás allegóriája*ként a jelentéskeresés nehézségeit beszéli el, szövegváltozatokban bomlik ki, mint ahogy a befogadó is vissza-visszatér az értelemnek ellenálló helyekhez. Az *Antik szerelem*[32] című Babits-karikatúra a befogadói tevékenységet állítja színpadra:

A szeretőm fiús, görög leány,
Lányos, török fiú, ki egykor élt

A vers egyik hőse olvasóként lép színre, s mint a rossz tanuló, folytonosságot tételezve a fiktív és a valós, a kognitív és a figuratív nyelv között, így értelmezi a rá vonatkozó narratívát:

„Ki bún borongva, barna, bús bajusszal,
Beteg bolyongó, béna bink balán ...
És szólt a lány, gradus genitivusszal:

[30] Ignotus, *A fekete zongora*, Nyugat 1908, I., 140.

[31] Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Ictus – JATE Irodalomelméleti Munkacsoport, Szeged, 1999, 74.

[32] Karinthy, *Így írtok ti*, I., 19–20.

„Mi, hát nekem bajuszom van talán?"
S én szólék: Ó, kegyed mély mívű marha,
Ezt mondtam csak a széphangzás mián.

„De hogyha ezt nem érti, drága mirrha,
Egymáshoz nincs közünk, se végre mátul,
Kegyed nem készült, aztán hol az irka?

„Az ember végre még sincs csupa fábul,
Kegyed nem tudja, mi az asszonánc?
Eriggyen, mert rugok beléje hátul. –
(S megint előlről.)

Füst Milán névjegyként szolgáló rövid életrajza előzetesen bejelenti, hogy a szerző szövegei olvashatatlanok a szokásos módon: „Első versei spulnira csavarva jelentek meg, kritikusai még nem végeztek a lebonyolítással, s így verssorainak még csak elejét ismerjük, hátulról visszafelé: állítólag így van értelmük. »*Aggok a hideg vízben*« című drámájának alapgondolatát a leküldött bányászoknak még eddig nem sikerült felhozni."[33] Szindbád történetbefogadóként a róla szóló novellafüzér tétova olvasóját testesíti meg, aki nem ismeri ki magát az idősíkok váltakozása között. A saját koránál öregebb címszereplő nem érti a közelmúlt nyelvi világát, ismeretlenek a szavak, amelyek megnevezik a történelmi eseményeket és a tárgyi környezetet.[34] Az idő az emlékező számára kiterjed a régmúlt irányába, a jelen felé közeledve azonban összezsugorodik.

Karinthy torzképet fest a dióhéjban összefoglalt híres művek rövid kivonatairól. Molnár Ferenc regényének első hatezer oldalát néhány sorba sűríti:

> Egy pesti fiatalember ült a Központi-kávéház teraszán, közönséges fiatalember, és arra gondolt, hogy a menyasszonyával való szakítás, hálaistennek, minden különösebb vérzés és fájás nélkül fog menni, annál is inkább, mivel ő nem egy író vagy művész, akinél esetleg nagyobb emóciókat vált ki és mélyebb nyomokat hagy az efféle dolog, hanem egy egyszerű ügyvédjelölt. Ez a fiatalember ugyanis *nem* volt író, hanem ügyvédjelölt volt, erről szerző garantál és becsületszavát adja, annyira nem volt író, hogy inkább utálta az írókat.
>
> De a menyasszonyát utálta legjobban a világon.[35]

Ez a gazdaságos megoldás egyszerre utal bőbeszédűségre az író, s torzító egyszerűsítésre az olvasó részéről, aki kész feláldozni az árnyalatokat a lényeg kiemelése érdekében.

[33] *Uo.*, 44.

[34] „– Mordály? – mondta eltűnődve Szindbád – úgy képzelem, hideg báli éjszakákon használták, a városon kívül: piros, kopott lakkal volt befestve, csikorgó fogantyúkkal – szőke leányfej volt ráfestve, akvarellben, két kis galambbal – és egy kis ezüstlánc lógott róla, amit, ha meghúztak, a mordály muzsikálni kezdett – O du lieber Augusztin." Karinthy Frigyes, *Így láttátok ti* = Uő., *Paródiák*, I., 244.

[35] Karinthy, *Így írtok ti*, II., 243.

Az *Így írtok ti* a kortárs irodalomkritikát is kivesézi. Képzavarok halmozásával gúnyolja ki az érzéki benyomásokra alapozott modern műbírálat szokatlan nyelvezetét:

> Puritán, fázós láng húzódik meg erotikus vonalaiban, valami kacsázó görcs, lidérces vitustánc. Lemondó tombolása a lélek hideg sarának. Gondolatok, őrületek. Zokogások. Halk, átszellemült böfögés. Méla bárgyulás.[36]

Új látás – és kifejezésmód nyer teret a modern művészetről szóló írásokban. Lélektani mélységek feltárására hivatott az élményközvetítő, érzéki nyelv. Karinthy bírálta az elméleti kritika nyelvhasználatát is. A Balázs Béláról készített karikatúrának akár az *Így olvas Lukács György* címet is adhatta volna: „Darázs Béla költészetének formai értékhangsúlya a misztikus élménymatéria normatív pátoszával párhuzamos hangulattengelyből spiritualizálódik."[37] Az elvont műbírálat – a Lukács-paródia szerint – igehirdetés:

> mit szóljon az anya kicsiny gyermekének, ha majd egyszer megszólal s gügyögve megkérdi tőle: anyám, válaszolj, belső történések lélekdrámája-e Darázs Béla „Találos fiatalság" című tragédiája, vagy sem? Mert meg fogja kérdezi egy napon, s akkor jaj annak, aki tétovázik a válasszal![38]

A felvilágosult olvasó becsvágya olykor túlszárnyalja az író törekvését: nem másként, hanem jobban akarja érteni a szerzőt, ezért mintegy a segítségére siet. A műbírálat paródiája a hivatásos értekező felnövesztett öntudatát tünteti fel komikus színben. A nemzeti konzervatív kritika karikatúrái végítéletszerű látomásokban jelenítik meg a modernséget, elfajzott, elkorcsosult irodalmi irányzatként. A napilapok hagyományőrző könyvszemléi még ennél is szemérmesebbek, az erotika legtermészetesebb megnyilvánulásait is elutasítják: Gellért Oszkár, a familiáris Feleségezett Gallért Oszkár verseiről „Szabolcska Mihály elítélőleg nyilatkozott, mert némely sora arra enged következtetni, hogy nejével viszonya van. A »Magyar Figyelő« ezért, mint erotikus és degenerált modernet, indexre helyezte."[39]

Karinthy korszakváltást sejtetve int búcsút a modernség kezdeti időszakának, amely az összes ellentmondásával, szélsőségével és minden áron újat kereső modorosságával együtt számára a legszerethetőbb fénykora volt a magyar irodalomnak: „mesélni szeretnék e nemzedéknek – mely ágyúdörgésben, gépfegyverek zajában nevelkedett – a nagy időkről, melyeknek tanúja voltam."[40] A paródia kettős viszonyt alakít ki a modernség formálódó kánonjához: népszerűsíti az alkotókat, felhívja a figyelmet műveik jelentőségére, s ez által megerősíti helyüket a kortárs irodalomban. Kosztolányi értékelése szerint

[36] Karinthy, *Így írtok ti*, I., 101.

[37] Karinthy, *Így írtok ti*, II., 240.

[38] *Uo.*, 241.

[39] Karinthy, *Így írtok ti*, I., 38.

[40] Karinthy, *Így írtok ti*, II., 227.

> Karinthy Frigyes mellettük és velük harcolt ezekkel a karikatúrákkal, amelyek látszólag ellenük irányulnak. Azt hiszem, hogy a megbántottak jobban szeretik, mint azok, akiket nem bántott meg. Mert az ő torz ötletei világítanak, az írót enmaga megismeréséhez segítik, és a közönséget nem idegenítik el a leálcázott és kicsúfolt írótól, inkább megszerettetik vele.[41]

A paródia bizonyos értelemben kanonizációs gesztus, a kigúnyolt szerző rangjának az elismeréseként értékelhető. Kosztolányi emlékeztetett arra, hogy az eredeti mű *pótlék*ának a szerepét is betöltötte a karikatúra: „sokan csak belőle ismerték meg a legújabb magyar irodalmat, aztán a torzképek nyomán kezdtek el érdeklődni az eredetiek iránt is."[42] A torzkép voltaképpen népszerűsítette a kipécézett szerzőt, ezért fogadták az érintettek szinte kivétel nélkül örömmel, jóllehet voltak, akik nem értékelték sikerültnek a róluk készített paródiát, például Kemény Simon, aki nagyon megsértődött. Az *Így írtok ti* első kiadását ketten illusztrálták: Dezső Alajos és Majoros Henrik. Az utóbbi ezeket a karikatúrákat az érintett írók kommentárjával együtt tette közzé gyűjteményes kötetében. Kosztolányi így válaszolt a kérdésre, milyennek találja a róla készített karikatúrát: „Nem ismerem."[43] A szellemes replika azt sugalmazza, hogy az én a másik viszonylatában létezik, de nem ismeri fel az arcát arról a képről és szövegről, amit mások róla alkottak. Az irodalmi karikatúra azzal kísérletezik, hogy megszabaduljon a referenciális, életműelvű olvasás kényszerétől, de a jelek szerzőtől elszakított, teljesen kötetlen viszonya elgondolhatatlan.

Hogyan tanúskodhat az irodalmi karikatúra a modernség kezdeteiről, a „végleg letűnt" korról? Tudvalévő, hogy a tanúság a történetiséggel szorosan összekapcsolódik. Karinthy a korai modernség tanújaként tovább akarja adni a következő nemzedéknek a tapasztalatait, tehát meg akarja őrizni az emlékezetét annak, ami elmúlt.

Mennyiben figyelhető meg s ellenőrizhető a tanúságtétel mint nyelvi esemény az irodalmi karikatúrában? Karinthy a tanúság igényeinek megfelelően igazságosságra törekedett, s nem megfellebbezhetetlen ítélkezésre. A tanúságtevő másoknak mondja el történeteit. Amennyiben az irodalmi karikatúra a kiválasztott író művének a függvénye, mi lesz a tanúságtevő saját világával? Hogyan ad hangot annak, hogyan szabadítja fel azt, ami a sajátja? Karinthy mintha efféle kérdésen tűnődött volna, amikor *kétértelműen* nyilatkozott irodalmi karikatúráinak a folytonos gyarapodásáról. Úgy sejtette, hogy az ifjabb nemzedékhez fordulva, adományozás közben valami veszendőbe is megy. Nem véletlenül hangsúlyozta az irodalmi karikatúra részleges önállóságát. Számos karikatúrája valóban nem kapcsolódik közvetlenül adott műalkotáshoz vagy szerzőhöz, s megáll a saját lábán. A *Budapest* című nagyregény egyes fejezeteinek nincs tulajdon szerzője, az alcím szerint írhatta volna Jókai, Krúdy, Vay Sándor, D'Annunzio, illetve az olvasó döntésére bízva akárki. A szerzőt három pont helyettesíti

[41] Kosztolányi Dezső, *Egy ég alatt*, s. a. r. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 438.

[42] *Uo.*, 450. Az *Így írtok ti* egyik nevezetes olvasója az *Édes Anna* Jancsi úrfija, kinek felszínességét Kosztolányi azzal is hangsúlyozza, hogy az angol nyelvből elsősegélyt nyújtó könyvecske mellett Karinthy paródiáinak népszerű kiadását hordja magával.

[43] Lásd a 12. jegyzetet!

a fejezet sorszáma után.[44] A személytelen műfajparódiák sem kapcsolódnak forrásszöveghez: a karikatúra kész minták sűrítménye. A sikerült irodalmi karikatúra függőben hagyja a választ az eldöntendő kérdésekre. A minta nélkül készült művek hangja idegenül is ismerős, a sajátnak hitt idegenként szólal meg. A paródiába íródó dinamikus különbségnek köszönhető az a jótékony feszültség, amely mozgásban tartja a legjobb szövegeket. A modernség fénykorában már azt érzékelteti Karinthy, hogy az eredetiség viszonylagos érték, s egyenes arányban áll a felejtéssel, mivel egyszer már szinte mindent megírtak:

> Wagner egyik jelenete jutott eszébe, továbbá egy fejezet Ruskin *A művészet fejlődése* című munkájából, a 325-ik oldalon, valamint Gárdonyi Géza *Bolygás az nagyvilágban* című művéből egy mondat, ahol Göre Gábor aszongya „Aujnye, de szépen tudnak pitvarolni ezek a pesti urak."[45]

Zavarba ejtően többértelmű vallomást tesz Karinthy az *Így írtok ti* jelentőségéről: a karikatúragyűjtemény kétféle mértéknek feleltethető meg. Irodalomtörténeti szempontból nem jelentős, személyes vonatkozásai miatt viszont a legbecsesebb mű. Karinthy szóhasználata, mondatkapcsolása ingadozó értelmű:

> őszintén bevallom: jobb szeretném, ha inkább semmi nyoma nem maradna annak, hogy éltem és írtam, mint annyi, hogy az *Így írtok ti* az én nevemhez fűződik, – kínosan szégyellném magam, ha többet jelentene ez a könyv, akár csak a napi események történetében is, mint amennyit az én életemben jelentett.[46]

Az újabb kiadásokat közrebocsátó előszók mindig utólagos értelmezései az előző kötetek irodalmi karikatúráinak. Karinthy önértelmezésének az egyik sarokpontja, hogy torzképei rendszertelenül és szempontok nélkül, jobbára felkérésre készültek. Nem volt előzetes elképzelése, a későbbi gyűjteményes kötetek beosztása utólagos, mivel időközben ismerte fel az alkalmi írásokban rejlő kifejezési lehetőségeket, s a közös műfaji jegyeket. A második, bővített kiadás 1920-ban került nyilvánosságra, nyolc évvel később, mint az *Így írtok ti* első kötete. Karinthy közel tíz év távlatában ismeri fel, hogy irodalmi torzképeivel eredeti műfajötvözetet teremtett, s ez által egyenrangú tagjává vált a modern magyar irodalom első nemzedékének. Karinthy rendkívül magas mércét állítva ítélte meg az *Így írtok ti* jelentőségét. Kezdeményező erejű kísérletét előtanulmánynak szánta a hőn áhított bölcseleti mélységű, nagy mű megírásához.

[44] A három pont szövegen belül jelentéstöbbletet sejtet, ki nem mondott gondolatokra utal, ám a modernség korában már egyértelműen elkoptatott megoldásnak számít, ezzel az eljárással nem különböztethető meg a szerző. Karinthy kimerítően bírálta az avítt írásjelezést, amikor rendhagyó szereppel ruházta fel, például Zola-karikatúrájában: „A ... pontozott kifejezések reprodukálhatatlanok: a t. közönség felhivatik, hogy képzeljen a pontok helyébe olyan undoritó szavakat, amilyenek csak jól esnek." Karinthy, *Így írtok ti*, I., 133.

[45] Karinthy Frigyes, *Budapest* = Uő., *Így írtok ti*. *Paródiák*, I., szerk. Ungvári Tamás, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 116.

[46] Karinthy, *Így írtok ti*, II., 228.

Tanulságos és figyelemreméltó Karinthy művének a hatástörténeti helyzete: úgy látszik, nem merítette ki a tartalékait, s képes feltöltődni időről-időre. Karinthy kétségkívül egyedi műfajötvözetet teremtett: az irodalmi karikatúra kifordított szöveg, amely önmaga olvashatóságát és/vagy olvashatatlanságát viszi színre: talán éppen ennek az eldönthetetlenségnek köszönheti megújuló hatását.

VERES ANDRÁS

Rejtő és Karinthy

Ismerték és kedvelték egymást. Erre Karinthynak volt több oka, mert rendszeres jövedelemforrásai közé tartoztak az írótársától kártyán elnyert összegek. Rejtő ugyanis – egyik kedvenc hősével, a Nobel-díjat makaón megszerző Gorcsev Ivánnal éles ellentétben – a szenvedélyes szerencsejátékosoknak abba az örök vesztes fajtájába tartozott, akik rendíthetetlen konoksággal bíznak abban, hogy a szerencse megfordul. Kosztolányi Dezsőné visszaemlékezéséből tudjuk, hogy ők ketten még Karinthy halála napján is kártyáztak. A halott zsebében megtalálták azt a 14 pengőt, amit Rejtőtől, a siófoki Vitéz penzió másik állandó lakójától nyert el a délelőtt folyamán.[1] Ezt nem sokkal megelőzve, 1938 nyarán készült Siófokon az az ismert fénykép, melyen Karinthy és Salamon Béla látható, strandöltözékben, egymásba karolva, kedélyes beszélgetés közben. Salamon Béla mellett, kissé hátrább áll Rejtő, szerényen, utcai öltözékben, és elszánt tekintettel néz farkasszemet a kamerával.[2]

Kevésbé ismert az a fotó, amelyen ugyancsak szerepelnek mindketten. Ez is Siófokon készült, de jóval korábban, 1931 nyarán. A csoportkép hátsó sorának bal szélén áll Karinthy Gábor, mellette Rejtő, aki fejjel magasabb a többieknél. A másik szélen található Karinthy Frigyes, de árnyék vetül arcára, ezért nehezen azonosítható, pontosabban az valószínűsíti, hogy mégiscsak ő van a képen, hogy átöleli Ferenc fiát, a középső sorban pedig felesége, Böhm Aranka néz ki egy nyugágyból.[3] Az 1931-es időpont már csak azért is figyelmet érdemel, mert tudomásunk szerint Karinthy és Rejtő nem sokkal előtte ismerkedett meg egymással, és a közös kép arra utal, hogy gyorsan egymásra találtak: a még zöldfülű írópalántát Karinthy bizalmába fogadta.

Az első dokumentálható nyom kettejük kapcsolatáról Karinthy meglepő és különös beavatkozása Rejtő életébe vagy inkább halálába 1931 elején. Történt ugyanis, hogy a Pesti Napló február 15-i számában Karinthy közzétett egy nyílt levelet *Egy úrhoz, aki ma öngyilkos lesz* címmel, *Objektív levél* alcímmel. Ebben arról próbálja meggyőzni a megnevezetlen fiatalembert, akiről úgy tudja, revolver lapul a zsebében és főbe akarja lőni magát, hogy mégse tegye, mert nincs értelme eldobni életével együtt a tehetségét is.[4] Az alcím, az „objektivitás" hangsúlyozása nemcsak távolságtartást jelez, hanem azt is jelentheti, hogy akkor még nem ismerték egymást. S valóban, a levél szövege feltűnően személytelen – éles kontrasztban a rendkívüli apropójával és cél-

1 Kosztolányi Dezsőné, *Karinthy Frigyesről*, s. a. r. Kovács Ida, Múzsák, Budapest, 1988, 170.
2 *Minden másképp van. Karinthy Frigyes összes fényképe*, összeáll., szerk. Kovács Ida, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, [2017], 100.
3 *Uo.*, 164.
4 Vö. Thuróczy Gergely, *A megtalált tragédia. Rejtő Jenő emlékére*, Szépmíves – Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2016, 51–55.

jával. Szerzőjét mintha csupán az vezetné, hogy valamifajta racionális választ találjon a szokatlan beszédhelyzetre.

A megszólított névtelensége persze csak fokozta az izgalmat és érdeklődést; kiléte nem maradhatott titok a családtagok és ismerősök, sőt a szélesebb közvélemény előtt sem. Hamarosan fény derült arra, hogy Rejtő valóban hirtelen és váratlanul otthagyta mulatozó társaságát, a Duna felé vette lépteit, és minthogy nem találták sehol sem, néhányan gyanakodni kezdtek, hogy talán öngyilkos lett. Rejtélyes eltűnése és Karinthy drámai újságcikke országos riadalmat keltett, mígnem Győrben lefülelték a rendőrök Rejtőt, igazoltatták és előállították. De ő sem akkor, sem később nem adott hihető, észszerű választ arra, hogy tulajdonképpen mi történt vele.

Karinthy a Pesti Napló február 24-i számában újabb levelet intézett hozzá, ebben már keresztnevén szólítja meg, „Kedves Jenő"-ként. (A cikk címe is igazodott a bekövetkezett fordulathoz, azaz kellőképpen talányos: *Levél egy úrhoz, aki vagy van, vagy nincs*.) A második levél tulajdonképpen az első cáfolata, illetve helyreigazítása. Karinthy előadja, hogy megjelent nála Rejtő fivére és nagybátyja, akik elmondták: a fekete báránynak ugyan nyoma veszett, és nem tudta senki, merre van és hogyan, de végül szerencsésen előkerült, él, egyben van, köszöni szépen. Átadták Rejtő fényképét is Karinthynak, és a Pesti Napló lehozta, így már mindenki láthatta. Elképzelhető, hogy Karinthy is csupán ekkor, ezen a fotón látta először a riadalom okozóját.

Csak találgatni lehet, hogy mi történt valójában. Lehet, hogy Thuróczy Gergely értelmezése a helytálló, és csupán farsangi tréfa volt az egész, tekintettel az időpontra. Nem lehet tudni, hogy Karinthyt emberbarát gesztus vezette-e vagy valamilyen más, talán alantasabb indíték. Végül is megszólítani és lebeszélni egy öngyilkosságra készülőt a szándékáról: ez már önmagában is sokat ígérő, szenzációgyanús téma. Lehetséges, de nem valószínű, hogy ők ketten előbb összebeszéltek, és Karinthy így próbálta felhívni a figyelmet Rejtőre. Más kérdés, hogy akár megtervezték, akár nem, sikerült nagy feltűnést kelteniük.

Még zavarosabb magyarázatát adta a történetnek Rejtő, amikor megszólalt az ügyben. A Magyarország február 27-i számában jelent meg egy cikk, az alábbi terjedelmes címmel: *Egy tótágast álló öngyilkosság. Afrika Bécsben és Karinthy Frigyes. A Magyarország fényképe alapján megtalált fiatalember elmondja „feltámadása" kalandját*. Ebben Rejtő illedelmesen megköszöni a felé áradó érdeklődést, majd nem kevesebbet állít, mint hogy az elmúlt év nyarán érkezett meg Afrikából, és mivel nem tudott itthon elhelyezkedni, elkeseredésében vissza akar térni Afrikába. Az öngyilkosság terve is fölmerült benne, és „fatális véletlen folytán" egy levelet írt Karinthynak, amelyben általánosságban fejtette ki véleményét az öngyilkosságról. Karinthy kiolvashatta leveléből, hogy az nem effajta szándékának bejelentése, hanem csak logikai felvetéseket tartalmaz, ezért intézett hozzá nyílt levelet, és szólította fel arra, hogy adjon életjelet magáról.[5]

Ha valóban írt volna Rejtő ilyen levelet Karinthynak, az sem bizonyítaná, hogy már személyes ismeretségben lettek volna, sem azt, hogy összehangolták volna lépéseiket (bár mindketten szerették kirakatba tenni személyüket). Az egzotikus, távoli Afrikára való hivatkozás is érdekes, mert először itt bukkan fel Rejtő szöveguniverzumában, egyelőre az idegenlégió említése nélkül. (Később ő maga eszelte ki és terjesztette azt a legendát, hogy rövid ideig előfordult a légióban. Nyilván a légiós regényeinek hitelességét próbálta vele alátámasztani.)

Akárhogy történt is, ez volt az első közös akciójuk, mégpedig egy olyan *entrée*, amely mindkettejüknek ínyére lehetett. Ezt követően lettek barátok és keresték egymás társaságát. Arról is tudni lehet, hogy leveleket váltottak, de ezek sajnos elvesztek, minthogy a Karinthy-hagyaték a háború alatt megsemmisült. Megmaradtak viszont a műveik, lássuk, mennyire igazítanak útba minket.

*

Írásom címében Rejtő neve áll elöl, de nem valamifajta rangsorolás szándékával, hanem a választott megközelítésmód miatt. Ugyanis elsősorban a fiatalabb pályatárs felől próbálom felmérni kettejük kapcsolatát. Karinthy pályája jóval korábban indult, az 1900-as és 1910-es évek fordulóján, míg Rejtőé csak a harmincas évek elején. Joggal feltételezhető, hogy a fiatalabbnak volt több tanulnivalója az idősebbtől.

Kétségtelen, Rejtőnek is legfőbb ihletője a pesti humor volt – regényei aranyköpéseiben éppúgy, mint kabarétréfáiban. Annak a nagyszerű tradíciónak volt örököse és képviselője, amelynek kiemelkedő alkotói (Sipulusztól és Heltai Jenőtől Molnár Ferencig és Karinthy Frigyesig) azzal emelték magas szintre a populáris irodalmat, hogy reflektorfénybe állították a mindennapok rutinjában észrevétlen maradó abszurditásokat, és – ennek mintegy melléktermékeként – életfilozófiává avatták a nagyvárosi létezésformát. Karinthy Frigyes zseniális, némiképp szabados fordításában még Micimackó és barátai is úgy jelennek meg, mint egyfajta polgári életszemlélet megtestesítői.

1967-ben Hegedüs Géza mérte fel elsőként Rejtő Jenő sajátos humorának előzményeit, Sipulusztól Karinthyig. Kivált Heltai Jenő *Jaguár*ját emlegette a Howard-regények mintájaként. „Az a sajátos pesti humor nevelte – írta Hegedüs –, amelyben elkeveredik a cinizmus, az öngúny, a csattanóra élezett vicc, a felismert hibák némiképpen megbocsátó kifigurázása, és egy életszerető törekvés a valóság sötét és súlyos óráinak könnyebb elviselésére."[6] Lányi András a 20. századi magyar ponyva történetét áttekintő tanulmányában a kelet-európai groteszk Hašek, Karinthy és Ionesco által fémjelzett vonulatában helyezte el Rejtőt.[7]

Ha közelebbről vizsgáljuk meg kettejük művészetének sokszor meglepően hasonló építőelemeit, nyilvánvalóvá válik, hogy szívesen művelték a pesti humornak azt az intellektuális változatát, amely a nyelvi és kulturális referenciák összezavarásán alapul. Egyik kedvenc példám *A tizennégy karátos autó* alábbi párbeszéde, amely a behelyettesítéses tévesztés logikáját használja fel:

5 *Uo.*, 53.

6 Hegedüs Géza, *Előszó* = Rejtő Jenő, *Az utolsó szó jogán*, Magvető, Budapest, 1968, 14.

7 Lányi András, *Az írástudók áru(vá vá)lása. Az irodalmi tömegkultúra a két világháború közti Magyarországon*, Magvető, Budapest, 1988, 178.

– Önt hogy hívják?
Gorcsev nem szerette az ilyen kérdéseket.
– Nevem Tintoretto – felelte szokása szerint nyomban és ostobán.
– Hm… mintha már hallottam volna magáról.
– Festő vagyok.
– Igen, emlékszem! Honnan is való ön?
– Cinquecentóból.
– Az valahol Savoiában van?
– Kis község. Avignon és Toulon között.
– Tudom… tudom… egy rokonom lakott ott… Illetve a közelben… Van ott egy hasonló helység, nem?
– De igen. Quattrocento.[8]

Karinthy sem adja alább, amikor az *Így írnátok ti Hacsek és Sajót* címmel publikált paródia-sorozatában *A Gangesz és a héjja* című párjelenetben a következőképpen élcelődik Adyn és az Ady-rajongókon:

Sajó	(*jön*) Jónapot, Hacsek. Tudja, honnan jöttem?
Hacsek	Maga mindig finom ember volt, Sajókám, hogy kérdezhet ilyen csúnyát.
Sajó	(*dühös*) Már kezdi a hülyéskedést? Én a Gangesz partjairól jöttem.
Hacsek	Hanyadik emeletről?
Sajó	Mi az, hogy hanyadik emeletről?
Hacsek	Hát hányadik emeleten van az a gang?
Sajó	(*ordít*) Nem gang, hanem Gangesz. Az egy folyó.
Hacsek	Tudom. Folyosó.[9]

Mindkét párbeszéd könnyen felismerhető vonása a félreértés-dramaturgia mellett és azon túl, hogy a kulturális referenciákat úgy társítja és zavarja össze egymással: vagy a művészit felelteti meg a köznapinak (lásd Rejtőnél), vagy a köznapit a művészinek (lásd Karinthynál). Ám az elidegenítő gesztus merőben más célt szolgált az egyiknél, mint a másiknál.

A P. Howard-féle humoros kalandregényekben az irodalmi hivatkozások azért (is) fontosak, mert a közös olvasmányélményekre, ha tetszik, a közös műveltségre alapozva a szerző összekacsinthatott olvasóival, és valamifajta lélektani védelmet, szellemi fölényfélét próbált nyújtani a harmincas-negyvenes évek fordulóján egyre barátságtalanabb politikai-társadalmi környezet ellenében.[10] Az *Így írtok ti* viszont jóval korábbi élményanyaghoz kapcsolódik, a századelőt jellemző (vagy annak mintájára elgondolt) önhitt, magát mindenhatónak képzelő kultúrát és annak aránytévesztő, elrugaszkodott szépirodalmát igyekszik leráncigálni a piedesztálról, ahová

[8] Rejtő Jenő, *A tizennégy karátos autó*, Magvető, Budapest, 1964, 119.
[9] Karinthy Frigyes, *Paródiák*, III., *Így írtok ti*, s. a. r. Szalay Károly, Akkord, Budapest, 2004, 229. *(Karinthy Frigyes összegyűjtött művei, 18.)*
[10] Lásd bővebben Veres András, *Rejtő Jenőről, akinek P. Howardot köszönhetjük*, Napút 2018/8., 11–12.

önmagát helyezte. A humor itt is az olvasó fölényérzetét segít kialakítani, de nem egy biztonságosnak tudható kulturális háttér alapján, hanem éppen ellenkezőleg, a kulturális háttér biztonságának kétségbevonásával.

Az élményanyag és a kontextus különbözősége arra figyelmeztet: célszerű csínján bánni a két író egymáshoz közelítésével.

*

Karinthy írói pályája nemcsak korábban indult, hanem egészen más regiszterben történt, másfajta közönséggel számolt. Tulajdonképpen nehéz meghökkentőbb pályakezdést elképzelni, mint amilyen az övé volt: ahelyett, hogy saját művel lépett volna ki a porondra, alávetve azt a nyilvános megmérettetésnek, félig-meddig idegen tollakkal ékeskedett, mások műveinek eltorzított, kigúnyolt változatával jelentkezett, magához vonva a mindenható bíró jogkörét is. Persze úgy is fel lehet fogni az *Így írtok ti* repertoárját, mint kísérleti termékeket, az irodalmi inaséveket jellemző mintakövető utánzatokat, amelyeken túllépve alakította ki Karinthy a maga összetéveszthetetlenül egyéni írói karakterét és stílusát. Ráadásul az általa választott műfajnak általában jellegzetessége, hogy a paródia nem képes szabadulni a parodizált mű árnyékától.

Ám a kortársak egyenrangúnak, illetve eredetinek ismerték el Karinthy irodalmi torzképeit, és az *Így írtok ti* szerzője saját jogán lett a céh elfogadott kiválósága. Kosztolányi utóbb úgy próbálta megmagyarázni e szokatlan jelenséget, hogy a torzképek *többletét* hangsúlyozta az egyszerű utánzáson alapuló paródiához képest, amely szerinte csupán az írói technikát veszi célba. Irodalmi karikatúráknak, álcázott bírálatoknak nevezte az *Így írtok ti* remekeit, amelyek könyörtelenül leleplezik az írói karakter és stílus fonákságait. Karinthy eredetiségét pedig mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ő találta fel ezt a műfajt.[11] (Sajnos még Karinthy is felült Kosztolányi ötletének, és utóbb mérlegelni kezdte, hogy melyik szövege teljesíti a karikatúra kritériumát és melyik sikeredett csupán paródiának.)

Abban persze igaza volt Kosztolányinak, hogy az *Így írtok ti* az irodalmi bírálat szerepét is ellátta, méghozzá igen hathatós módon, mivel annak látszatát keltette, hogy sikeresen tud versenyre kelni az eredeti művekkel. Valójában annak köszönhette, hogy az irodalmi elit is, a szélesebb közönség is elfogadta, hogy a századforduló irodalmi háborújába szólt bele, méghozzá egy olyan háborúba, amelynek ütközeteit nem annyira írói táborok vívták egymással, mint inkább a politikai hatalom az új irodalom ellenében. Elsősorban ennek köszönhető, hogy olyan mértékű közfigyelem irányult Adyra és társaira, amilyenre nem volt példa korábban. Karinthy korántsem kímélte az új irodalom képviselőit (ami persze még inkább növelte hitelét), ám szinte kizárólag velük foglalkozott, konzervatív írókat csak elvétve szólt le. Különleges és

[11] Kosztolányi Dezső, *Karinthy torzító művészete* = Uő., *Tükörfolyosó. Magyar írókról*, szerk. Réz Pál, Osiris, Budapest, 2004, 548–557. Kosztolányi írása a *Még mindig így írtok ti* című Karinthy-kötet előszavaként is megjelent. Nem csupán ez jelzi Karinthy azonosulását Kosztolányi véleményével, a Kosztolányiról írt nekrológjában is utalt erre: az *Így írtok ti*-ről „ő írta a legtalálóbb, legvilágítóbb, engem is felvilágosító tanulmányt". Karinthy Frigyes, *Esszék, kritikák*, II., *Írók és könyvek. Előszók könyvekhez. Színház*, összeáll. Fráter Zoltán, Akkord, Budapest, 2002, 80. *(Karinthy Frigyes összegyűjtött művei, 10.)*

egyúttal ambivalens reklámot biztosított a Nyugat táborának (amelyhez kezdetben nem is kívánt csatlakozni), mivel a nagyközönség számára nemcsak bemutatta és kigúnyolta, hanem egyszersmind képviselte és helyettesítette is az új irodalmat. Ami azt is jelentette, hogy a politikai támadásokkal szemben közvetve megvédte, mivel az olvasókhoz közel hozta, személyessé és szerethetővé tette. Ritka paradox vállalkozásról van szó: a korabeli kontextusban az *Így írtok ti* a szó szoros értelmében a nagybetűs Irodalom ügye lett, nem csupán egy irodalmi ügy.

Hosszabban időztem el Karinthy indulásánál, mert szerintem sajnálatosan rávetült egész pályájára és művei fogadtatására. Az irodalmi elit becsülte őt, de nem igazán tudott eligazodni rajta. A könnyű műfajokat szinte törvény volt kitessékelni a magas irodalomból, így Karinthy humoreszkjeit is hátrább sorolták, kirándulásnak vagy éppen dezertálásnak tekintették, de – mert szerették Karinthyt – elnézték neki és mentegették érte. (Más kérdés, hogy legnagyobb közönségsikereit éppen ezekkel a műveivel aratta.) Elbeszéléseit méltányolták és méltatták ugyan, de nem eléggé, mert állandóan mást, többet vártak tőle, nagy formátumú remekműveket. Ismételten szóvá tették, hogy végre meg kellene írnia élete nagy művét. Talán az *Így írtok ti* tétmérkőzéséhez hasonlót szerettek volna. Utópikus regényeit csupán kísérleteknek vélték, előkészületnek. Az *Utazás a koponyám körül* sajnos túl későn érkezett.

Az első világháború után fellépő liberális nemzedék, amely maga is racionális józanságot hirdetett és rendet próbált teremteni a fogalmak káoszában, megértéssel fogadta Karinthy fogalomtisztázó tervét, azt, hogy egy új Nagy Enciklopédia címszavait akarta elkészíteni. Ugyanis szerette volna leleplezni a szavak és a technika megtévesztő – képmutató, illetve helytelen – alkalmazását, hogy lehetetlenné váljon a velük való visszaélés, a manipuláció és a háború. Munkája azonban félbemaradt, végső soron kudarcot vallott. Az irodalmi torzképek újabb és újabb, egyre bővülő kiadásai pedig elkoptatták, kikezdték Karinthy korábbi hírnevét. Példaképpen Rónay Györgynek az igazságtalanságig szigorú, kíméletlen bírálatából idézek:

> A szatíra és a humor régi eszköze a kritikának, régi módszere a racionalizmusnak [...] Csakhogy Karinthy Frigyes, talán éppen amiatt is, hogy racionalizmusa [...] komoly visszhangra, megértésre nem számíthatott, a szatírából fokozatosan áthajolt a paródiába és karikatúrába, s annak az új enciklopédiának, amely a fogalmak tisztázására lett volna hivatva, csak szétszórt töredékeiig jutott, ezekben is többékevésbé kompromisszumot kötve mulattató szerepe és racionalista szándéka között, egyiket a másikkal semlegesítve; paródiába burkolt – igen szellemes, éles szemű, de alighanem túlértékelt – kritikájával pedig nem az ízlést nevelte, hanem szándéka ellenére, az ízlés romlottságát igazolta. [...] kritikája így végül is meddő maradt, s a torzító tükör csak az írókat leplezte le a közönség szórakoztatására, nem pedig a közönséget is, a maga okulására.[12]

*

[12] Rónay György, *Utazás Faremidóba. Capilláriа*, = Uő., *A regény és az élet*, Szent István Társulat, Budapest, 2006, 333.

Rejtő Jenő pályája merőben másképp alakult. Indulása szinte igénytelennek tűnik Karinthyéhoz képest. Eleinte kabarétréfákkal és operettlibrettókkal tett szert némi ismertségre és elismertségre, a populáris regiszternek ezen az oldalhajtásán haladt fölfelé. 1934-ben bővült a repertoárja: a *Világvárosi Regények* munkatársaként filléres ponyvákat kezdett el írni. 1936-tól jelentek meg légiós történetei P. Howard, vadnyugati történetei pedig Gibson Lavery álnéven. Közben tovább dolgozott színpadi szerzőként is. Az igazi sikerre csaknem az évtized végéig kellett várnia. 1938-ban – Karinthy halálának évében – talált rá (elsőként *A fehér folt* című regényében) arra az útra, amely a P. Howard márkanév diadalához vezetett. Hihetetlenül rövid idő, mintegy másfél év alatt írta meg – 1939–1940-ben – kalandregényei legjavát.

Ekkor már sikeres és keresett szerző. A nagybeteg Babits Mihály is tud róla, panaszkodik, hogy nem tudja beszerezni a *Piszkos Fred, a kapitány*t, azután mégis sikerrel jár, elolvassa, és beszélgető füzeteinek 1940. november közepi bejegyzésében egyenesen azt írja, hogy Howard, azaz Rejtő pillanatnyilag a „legdivatosabb magyar író". Más kérdés, hogy őt csak eleinte mulattatta a regény, később viszont ráunt.[13]

Míg Karinthy dédelgetett kedvence volt az irodalmi elitnek, addig Rejtőt észre sem vették. Karinthy Ferenc visszaemlékezése szerint maga Rejtő sem tartott igényt arra, hogy másképp legyen ez. Beérte azzal, hogy a ponyvairodalom erős embere legyen, a szó szoros értelmében.[14] De talán mégsem egészen pontos ez a beállítás. Mert ahogy Karinthy szívesen rándult át a magas irodalomból a populárisba, Rejtő viszont – bár mindvégig megmaradt az utóbbiban – a magas kultúra értékeit, illetve műveit használta fel referenciaként a maga háza táján. Nemcsak a humora, hanem a ponyvával elvileg összeférhetetlen, abból újra meg újra kitekintő utalásrendszere is okolható azért, hogy regényeiben akkor is, azóta is sokan a légiós történetek paródiáját látták és látják.

1946-ban Bús Ilona újságíró, a Szivárvány című lap munkatársa interjút készített Rejtő apjával, Reich Áronnal. A november 30-i számban jelent meg a következő, meglehetősen hosszadalmas címmel: *Rejtő Jenő, aki P. Howard néven világhírű kalandregényíró volt. Grand-guignolt írt életével és halálával*. Reich Áron Karinthy érdemének tudja, hogy fia rátalált a P. Howard-féle kalandregény műfajára. „Talán Karinthy az oka, hogy erre a műfajra adta magát – nyilatkozta az interjúban. – [...] »Ez való a te humorodnak« – mondta neki Frici a Japán kávéházban."[15] Thuróczy Gergely kétségbe vonja, hogy Rejtőnek szüksége lett volna Karinthy biztatására.[16] Én is úgy gondolom, hogy a saját feje után ment, illetve a színpadi szerzői tapasztalataiból indult ki, amikor felfedezte, hogy a kalandokat érdekesebbé teheti, ha a kabarétréfák humorával fűszerezi.

De ez nem jelenti azt, hogy ne tanult volna rengeteget Karinthytól. Például őt követte, amikor neves művek vicces szinopszisát próbálta előállítani. Előbb két telitalálat Karinthytól:

[13] Babits Mihály *Beszélgetőfüzetei 1940–1941*, II., szerk. Belia György, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 28., ill. 149.
[14] Karinthy Ferenc, *Howard* = Uő., *Szabad rablás. Karcolatok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 35.
[15] Lásd Thuróczy, *I. m.*, 13.
[16] *Uo.*, 119.

> Gulliver utazásai. Hajóorvos alacsony és magas emberek közé kerül, és megutálja a normális termetű embereket.
>
> Tiszta ész kritikája. Idő kisasszonyról és Tér úrról, akik szeretik egymást, kiderül, hogy ezek szemléletünk formái, s mint ilyenek, rokonok, nem vehetik el egymást – de Tiszta Ész, az öreg bölcs kideríti, hogy Magánvaló volt az ismeretlen apa, s így egymáséi lehetnek.[17]

Kedvenc Rejtő-példáim közé tartozik a *Lohengrin*ről írt szinopszisa is. *Az elátkozott part* című regényben Csülök – aki elbeszélője és egyik főszereplője a könyvnek – többször is nekirugaszkodik, hogy értelmezni próbálja legkedvesebb olvasmányát. A legsikeresebb változat így hangzik:

> A Sing-Singben tízszer is átfutottam *Lohengrin, a Hattyúlovag* históriáját. Ez a mélyenszántó történet végképpen átformálta a gondolkozásomat, midőn megértettem a mű örök, emberi tanulságát: hiába titkolod múltadat: a nő előbb-utóbb rájön, és te röpülsz, mint egy hattyú.[18]

Természetesen még további párhuzamokat is ki lehetne mutatni, például tágítva a kört szembetűnő rokonszenvükre a pszichoanalízis és a filozófia iránt. Rejtőnek persze meg volt kötve a keze, a szentenciák és intelmek az ő vagányuniverzumában szükségképpen csupán átiratban, visszájukra fordítva jelenhettek meg. De hatásuk átütő volt és feltartóztathatatlan. A „Nem lehet minden pofon mellé egy forgalmi rendőrt állítani”,[19] a „Ne hivatkozz mentő tanúkra, mert mit érsz el vele, ha ismerőseidet bezárják”,[20] „Az életünk olyan, mint egy nyári ruha mellénye: rövid és céltalan”[21] és társaik éppúgy szállóigévé váltak, mint korábban *Az ember tragédiájá*ból idézett örökzöldek.

Rejtő kirekesztése a magas irodalomból akkor sem változott meg, amikor 1956-tól hosszú publikálási tilalom után újra kiadták könyveit és feltámadt haló poraiból. Regényei a Magvető legendássá vált Albatrosz sorozatának jóvoltából a hatvanas-hetvenes években kétszázezer fölötti példányszámokat értek el, azaz minden magyar család könyvespolcára jutott belőlük. Magától értetődő hivatkozásként szolgáltak az általános abszurditás-élmény kifejezésére és kinevetésére. Volt idő, amikor Fülig Jimmy nevezetes kijelentése, hogy nem dolgozik, mert elveszítette meggyőződését, egy egész ország érzületét fejezte ki.[22]

Tehát népszerűsége rekordokat döntött. És nemcsak életművének volt példátlan hatása, hanem életútjának is. Rejtő alakját regényei kalandor figuráihoz kezdték

[17] Karinthy Frigyes, *Paródiák*, II., *Még mindig így írtok ti. Amiről a vászon mesél. Így írtok ti*, s. a. r., Szalay Károly, Akkord, Budapest, 2004, 121–122. *(Karinthy Frigyes összegyűjtött művei, 17.)*
[18] Rejtő Jenő, *Az elátkozott part*, Magvető, Budapest, 1964, 7.
[19] Rejtő Jenő, *Piszkos Fred, a kapitány*, Magvető, Budapest, 1966, 18.
[20] Rejtő, *Az elátkozott part*, 7.
[21] Rejtő Jenő, *A szőke ciklon*, Magvető, Budapest, 1967, 214.
[22] Rejtő, *Piszkos Fred, a kapitány*, 9.

közelíteni; igen sok ember számára az ő tragikus sorsa, mártírhalála tudatosította a vészkorszak rettenetét.

Csak az utolsó két évtizedben fordult meg Rejtő Jenő irodalomtörténeti megítélése, részben a populáris kultúra felé nyitó posztmodern ízlés nyomán, részben a klasszikus kánonok összeomlása következtében. A kilencvenes években létrejött a korszerű Rejtő-filológia; egy 2007-ben megjelent irodalomtörténeti kézikönyv pedig nem átallt önálló fejezetet szentelni neki.[23] Napjainkban, az olvasás katasztrofális visszaszorulása idején ellenszerként próbálnak számolni vele.

[23] Lásd Veres András, *A ponyva klasszikusa. Rejtő Jenő*: Piszkos Fred, a kapitány = *A magyar irodalom története*i, III., szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007, 381–389.

LENGYEL IMRE ZSOLT

„ne legyenek korlátai”?

Vázlat Karinthy Frigyesről és az elkülönülő irodalom problémájáról

A Karinthy Frigyesről való gondolkodást az elmúlt években alighanem Beck András tanulmányai[1] és a hozzájuk kapcsolódó kiterjedt hozzászólás-sorozat[2] volt képes a legintenzívebb módon meghatározni. E szövegek minden látszat szerint sikeresen teljesítették kitűzött céljukat, a *Nihil* című, először 1911-ben a Nyugatban megjelent Karinthy-vers[3] kiemelését a – Beck szerint méltatlan – mellőzöttség állapotából. Nyomukban, úgy tűnik, új centrum képződött az életműben. E verset, amint ezt a vele párbeszédbe lépő szövegek alaposan feltárták, Beck a paradigmaváltást létrehozni nem képes nagy, paradigmaváltó mű paradox pozíciójában igyekezett láttatni. Ez a kiindulópont pedig a tanulmányíró figyelmének irányait és határait egyaránt kijelölte: az egykori kontextus Beck számára elsősorban mint az elvben elkerülhetetlen, mégis elmaradt botrány színhelye és feltételrendszere játszott szerepet, afféle sötét háttérként tehát, amely előtt annál kontrasztosabban rajzolódhatott ki a *Nihil* radikális gesztusa. A *Szakítópróba* szövegei végeredményben tehát ahhoz a szakirodalmi tendenciához csatlakoznak, amely számára a környezetétől függetlenül megérthető-megértendő „karinthyság” körülírása jelenti az elsődleges feladatot – ennek a meglehetősen népszerű iránynak csupán legnyilvánvalóbb példája Dolinszky Miklós *Szó szerint* című nagyesszéje,[4] amelynek szerzője mindenekelőtt Karinthy pszichikai konstitúcióját, illetve ezzel szoros összefüggésben az anya elveszítésének traumatizáló hatását mutatta fel az életmű meghatározó determinánsaként.

Míg azonban Dolinszky megbonthatatlan szöveghálózatként fogta fel az életművet – amelyről voltaképpen nem is lehetséges szerinte releváns állításokat tenni anélkül, hogy az első betűtől az utolsóig végigolvastuk volna –, Becknél a *Nihil* kivételességének képzete az egyéb Karinthy-szövegeket is elhomályosítja némileg: az *Így írtok ti* és néhány novella alapgesztusainak értelmezésén túl a tanulmányok nemigen törekszenek a szerző pozíciófelvételeinek pontosabb nyomon követésére. Különösen feltűnő, hogy míg Beck egyik központi állítása, hogy a *Nihil* középső szakaszai igenis olvashatók művészetfilozófiai állásfoglalásként, és a szélső versszakok is az így megnyílt gondolati térben értelmezendők, egyetlen, részletekbe nem bocsátkozó bekezdés

[1] Elsősorban: Beck András, *Szakítópróba. A Nihil és vidéke*, Jelenkor 2011/1., 65–75.; Beck András, *Szakítópróba. A Nihil és vidéke II. A Nyugat berkeiben*, Jelenkor 2011/2., 195–203.; Beck András, *Szakítópróba. Közelebb a Nihilhez*, Holmi 2011/5., 590–614. Kötetben: Beck András, *Szakítópróba. Karinthy, a* Nihil *és akiknek nem kell*, Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2015.

[2] Kappanyos András, Kálmán C. György, Fekete Richárd, Deczki Sarolta, Berecz Ágnes, Tarján Tamás, Rákai Orsolya, Neichl Nóra, Mohácsi András, Orsós László Jakab és Zemplén Gábor írásai a Jelenkor 2011/2-es és 2011/3-as számában.

[3] Karinthy Frigyes, *Nihil. Recitativo*, Nyugat 1911, I., 24–25.

[4] Dolinszky Miklós, *Szó szerint. A Karinthy-passió*, Magvető, Budapest, 2001.

foglalkozik csupán a kritikus Karinthyval[5] – pedig ezekből a kritikai szövegekből, mint azt Angyalosi Gergely ezeket tárgyaló előadása már az 1988-as Karinthy-konferencián világossá tette,[6] meglehetősen koherens és határozottan képviselt álláspont rajzolódik ki. Ennek figyelembevétele persze vélhetően akadályozta volna a *Szakítópróba* állításainak drámai inszcenírozhatóságát, amelyet jól szemléltet talán az alábbi, a kötet legelején olvasható bekezdés:

> A *Nihil* a művészetre való rákérdezés elementáris formáját villantotta fel, a művészetfogalom radikális fordulata felé lépdelt, akkor, amikor e gesztus teljes ívét még lehetetlen volt követni vagy belátni. Egyszeri, következmények nélküli pillanat maradt tehát: zseniális villanás – s még csak azt sem mondhatjuk, hogy a magyar irodalom éjszakájában. Hiszen irodalmunk éppenséggel a legfényesebb napjait éli ekkor. Még alig csillapodnak a viták Ady körül, Ignotusnak még újra és újra harcba kell szállnia a perzekutor-esztétika, a művészet politikai szempontú megítélése ellen, de a Nyugat köré csoportosuló költők és írók szavait az egyéni világképletek magabízó és mámoros szabadsága feszíti. A szűk esztendők után mondhatni most kap csak lábra a magyar irodalom: a hangulat – az ellenséges hangokkal, az elismertetésért folytatott csatározásokkal együtt – ünnepi. Van valami példátlan izgalom és remény a levegőben. És akkor egy fiatalember megindul lefelé a Rottenbiller utcán Karinthy versében, és néhány heves és határozott mozdulattal letarolja ezt az egész, szépen bontakozó, erőtől duzzadó esztétizáló művészetet.[7]

Beck itt olvasható, és kétségbe máshol sem vont állításainak lényege, hogy azt az irodalomtörténeti pillanatot 1911-ben, amelyben a *Nihil* első ízben megjelent, az irodalom autonómiájával kapcsolatos parttalan lelkesedés és az érte folytatott militáns küzdelem, illetve a liberális-individualista világszemlélet diadala jellemezte – ezen tényezőkhöz képest mutatkozik Karinthy verse oly mellbevágónak. Én a magam részéről viszont úgy látom, ez a beállítás alapvető kiigazításokra szorul, a séma pedig, amelyen alapul, nem elősegíti, hanem akadályozza inkább a korszak megértését és a *Nihil* irodalomtörténeti elhelyezését; egyáltalán nem gondolom véletlennek például, hogy Karinthy ebben az időszakban folytatott kritikai tevékenysége elsikkad Beck kezén – ebben a keretben valóban nem is igen lehetne kényelmes helyet találni számára. Ezzel kapcsolatban – szükségtelennek gondolván Angyalosi Gergely említett tanulmányának elemzéseit megismételni – néhány mozzanatra szeretném csak felhívni a figyelmet – mindenekelőtt a Molnár Ferenc *Ketten beszélnek* című kötetéről szóló, 1910-ben a Nyugatban megjelent kritika második részének mondataira:

> Az irodalmi parvenük korát éljük itt Magyarországon: egy új, szellemi direktoire-t. Az ilyen korokban affektált „l'art pour l'art” elméleteknek kedvez a levegő.

[5] Beck, *Szakítópróba*, 28.

[6] Angyalosi Gergely, *Karinthy Frigyes kritikai elvrendszere = Bíráló álruhában. Tanulmányok Karinthy Frigyesről*, szerk. Angyalosi Gergely, Maecenas, Budapest, 1990, 154–165.

[7] *Uo.*, 9.

> Megcsodáljuk írásban a mesterséget és technikát, és „csak művészet"-et keresünk a szavak és mondatok ügyeskedő elrendezésében. Ilyen korokban tömegesen lépnek fel a neológok: a kritikusok meg usgye! vállvetve, szuperlatívuszokban (maguk is belletrisztikusok) zengik dicsőségét annak, akinek néhány új kifejezést sikerült megfaragni. Fősikerük így főleg az eredeti és új technikák megalkotóinak van. Egy pillanatra úgy látszik, szinte, mintha az egész irodalom szép szavak és szép mondatok kérdése volna csak. Ez az a művészet, mely „nem a közönségnek szól" és sohasem volt divatosabb, mint ma, az a felfogás, hogy az írók egymásnak írnak. Nagyon értem Molnár Ferencnek az ő sajátságos irtózását minden úgynevezett „csak irodalmi" áramlatoktól, hogy például gyakran így fejezi ki magát: „ahogy az írók mondanák". […] Az arisztokratikus parvenüktől odafordul az igazi arisztokrata a nép felé: – az író a közönségnek alkot, ó igen, képzeljétek ezt a borzalmat, a közönségnek alkot. Vásári munka, borzasztó. […] inkább akar ő első lenni a nép között, mint közöttetek a második. […] minden gyanakvásunk jóleső melegségbe olvad, meg vagyunk hatva.
>
> És meg vagyok hatva, míg ezeket írom, mert íme, nem így akartam befejezni Molnár Ferencről, a sikerek hőséről szóló néhány szavamat. De kétely és csüggedés fogott el: hátha mégsem a művészet fogja megváltani a világot? Egy pillanatra, vidáman földerülő szem és egy pillanatra, görcsösen elszoruló szív: talán nem is várhatunk tőle egyebet.[8]

E kritikát fellapozva a mai értelmező számára úgy tűnhet, mintha annak a leírásnak olvasná parafrázisát, amelyet Pierre Bourdieu adott a művészeti mezőről:

> a különféle kulturális termelési erőterek egyre nagyobb fokú önállósodását […] az alkotók saját alkotásukra irányuló, önreflexív és kritikus szemlélete kíséri; ennek eredményeként dolgozzák ki végül alkotásuk sajátos elveit és specifikus feltételeit. Az erőtér önállósági törekvésének és annak a követelésének, hogy saját maga alakíthassa ki mind az alkotás, mind a műalkotás megközelítésének specifikus legitimációs elveit, legjellemzőbb megnyilvánulása a forma funkció feletti primátusát, a reprezentáció módjának a reprezentáció tárgya feletti primátusát hirdető kijelentés, mely szakít nemcsak a külső elvárásokkal, de az elvárásoknak engedelmeskedő művészekkel is. A tárgy rovására előtérbe állítani a tárgyalás módját, feláldozni a régen még a megrendelő közvetlen befolyása alatt álló „témát" a megszólalás mikéntjének […] a nyelv iránti figyelmet kikényszerítendő, végső soron mindez azt jelenti, hogy az alkotás és alkotója egyedi, mással be nem helyettesíthető, ezzel pedig a hangsúly az alkotói tett legjellemzőbb és leglényegesebb vonására került. A művész elutasít minden külső igényt vagy szabályt és kinyilvánítja, hogy tökéletesen uralja mindazt, ami őt meghatározza és sajátjaként hozzá tartozik, vagyis a technikát, a formát és a stílust, egyszóval a művészetet, mely így a művészet egyetlen célja lesz.[9]

[8] Karinthy Frigyes, *Molnár Ferenc: Ketten beszélnek*, Nyugat 1910, I., 201–202.

[9] Pierre Bourdieu, *A megértés megértése. A tiszta esztétika történeti genezise*, ford. Mihályi Patrícia = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 359.

A két szöveg hasonlóságai mellett persze az attitűdök alapvető különbsége is szembeötlő. Bourdieu semleges leírásának pontjai Karinthynál rendre vádként tűnnek fel: a művészet a művészek magánügyévé változott, egymás műveiről írnak; lekerítik a „csak művészet" területét, és lenézik azokat, akik áthágják e határokat; írásaikban csak a technika kérdéseivel képesek foglalkozni, illetve azt hiszik, az ő speciális irodalmi technéjük minden másnál fontosabb, és azt ünneplik, aki ennek körét bővíteni képes. Ettől az állásponttól a kritikus Karinthy két lépéssel is eltávolodik: először Molnár Ferenc gesztusát ünnepli, amellyel művészetét kivezeti e zárt körből; majd még e gesztus értékét is relativizálja – e második lépésben már a művészetre mint olyanra igyekszik kívülről rátekinteni, annak az élet egészében betöltött jelentőségét teszi mérlegre, és ítéli potenciálisan súlytalannak. Mindez aligha sorolható be abba a paradigmába, amelyben a művészet külső meghatározó erőktől független önállósága mint kivívandó ideál jelenik meg az értékhierarchia csúcsán – sokkal inkább látszik ez az autonómia veszély és frusztráció forrásának, amely azt a fenyegető lehetőséget hordozza magában, hogy az alkotó személyre rázárul az irodalom horizontja, alkalmatlanná válik túllátni annak határain, részmomentumokat abszolutizál, így pedig elveszíti arányérzékét és a tágabb összefüggések áttekintésének képességét. Az itt artikulálódó attitűd pedig legkevésbé sem ezt az egyetlen szöveget jellemzi csupán, az át- és átszövi Karinthy ez idő tájt megjelent kritikai szövegeit: ezekben újra és újra megkérdőjelezi az újdonság önmagában vett értékét,[10] leválasztani igyekszik az irodalmi alkotásokról a művészet túldimenzionálása során hozzátapadt inadekvát fogalmakat (megváltás, forradalom,[11] dicsőség[12]), kigúnyolja a céltalanságba és eredménynélküliségbe beletörődött vagy épp azt ünneplő alkotókat,[13] megkérdőjelezi a puszta

[10] „Igaz, bátor és fájó hangok voltak, és új hangok is, igen – (de hát miért, miért volna az a legfontosabb, hogy újak?)" Karinthy Frigyes, *Ady Endréről*, Nyugat 1909, I., 560–562.

[11] „Forradalomról beszéltek. Hogyan? Forradalom: de miért? Egypár új vers miatt. De hisz ez képtelen, ostoba és gyerekes dolog: jelszavakat kiabálni, felfordulásról beszélni, azért, mert valaki, egy mély és érdekes ember újféle szavakban és újféle érzésekkel valamit dudorászott maga elé. Ez lehetetlen, értelmetlen és zagyva félreértése a dolgok jelentőségének, vagy a legjobb esetben sivár közgazdasági jelenség, a fiatalok küszködése az öregek ellen, a megélhetésért. Hogyan lehetne másképp verseken hajba kapni?" *Uo.*

[12] „Íme, a »dicsőség« fogalmának primitív értelmezése. Nyilvánvaló, hogy csak nagy, objektív alkotások érzésének melléktermékéül származhatott, és önmagában nem léphetett fel a szubjektum belső életében: nyilvánvaló, hogy a lélek eredeti állapotától és lényegétől idegen valami ez a fogalom. De a romantikusok hamis és csinált ideológiája belevitte a »dicsőség« motívumát oda is, ahol semmi keresnivalója: a lírába – és ez a hamis, disszonáns motívum bántóan végigzörögve még a legnagyobbak, Byronok, Heinék, Petőfik alanyi költészetén is, még ma sem tudott elenyészni egészen, és végső akkordjai kellemetlenül rezegnek utolsót, rossz versek végsoraiban. Mert a lírának nincs köze a többi emberhez, a tömeghez sem, márpedig a dicsőséget a többi ember csinálja. Még Petőfinél valahogy elviseli az ember, ha lírai vers keretén belül »dicsőség«-ről beszél: ő elvégre forradalmi dalokat írt, néptömegeket mozgatott, agitált, verseivel kultúrcélok szolgálatába szegődött: az elismerés büszke igénylése tehát ezáltal végzett munkájára vonatkozhatott. De mi lehet az, amit a többi emberektől azért kérünk, mert költői és elvonatkozott, mert nagyszerű és mély érzéseink vannak; mert ismeretlen gyönyörűségek vagy komor és pompás szomorúságok boltívei alatt általhaladtunk a mi szívünkben?" Karinthy Frigyes, *Horváth Ákos: Fekete lant: Versek*, Nyugat 1910, I., 480–481.

[13] „Szóval: Bíró Lajos novelláiból az emberi tragikum nyugtalanító és kínzó megismerés formájában árad csak, és nem viszi tovább, nem fejleszti érzésünket és azt a felfogást, ami bennünket az élettel viszonyba állított. Hiányzik valami, ami egységessé, összhangzatossá tenné, és magasabb jelentőséget adna mind-

őszinteség és önkifejezés értékképző erejét,[14] újrahierarchizálni igyekszik forma és tartalom viszonyát.[15] A többi szöveg fényében világosan kiderül, hogy *A mozgófénykép metafizikájá*ban olvasható megjegyzése („Elsősorban emberek vagyunk, s csak azután művészek")[16] nem puszta trivialitás, hanem egy nagyon is jelenlévőnek érzékelt veszély exponálása. Mindez persze különösebb gond nélkül összekapcsolható a korábbi szakirodalom meglátásaival a formák nélküli abszolútumot kereső Karinthyról,[17] ám a probléma mégis konkrétabbnak tűnik annál: itt kifejezetten a művészet intézménye tűnik olyasminek, ami az ígért szabadság helyett újfajta rabsággal fenyeget. Ez az álláspont pedig már csak azért sem tűnik számomra kizárólag Karinthy lelkialkatára visszavezethetőnek, mert úgy látom, Karinthy nemzedéktársainak, az első világháború előtt színre lépő fiatal alkotóknak egy nem jelentéktelen csoportjánál szintén megfigyelhetők ezek a motívumok.

Hatvany Lajos, akivel kapcsolatban Biró Annamária közelmúltbeli tanulmányai mutatták be, hogy az impresszionizmus mellett az aktivizmus címkéje is joggal kapcsolható nevéhez,[18] pályakezdő két kötetében (*A tudni-nem-érdemes dolgok tudo-*

annak, amit művészi erővel és fejlett technikával elénk állított. Ez a valami: a költészet vagy igazabban, a legfejlettebb szempont szögéből: filozófia. Bíró Lajos sokszor felizgatott, és sokszor kötötte le figyelmem, és sokszor érdekelt, de meg nem hatott soha. Bíró Lajos csak író, semmi más. […] De a költészet tud felelni. És tud majd felelni az a művészet, amely naturalizmuson, realizmuson és impresszionizmuson túl most dereng majd fel újra egy új század első korszakában: a diadalmasan és újult erővel feltámadó, impresszionizmuson, realizmuson, naturalizmuson megerősödött, öntudatossá vált és önmagára ismert örökegy és örökké új művészet: az eszmei tartalom művészete." Karinthy Frigyes, *Bíró Lajos: Marie és más asszonyok*, Renaissance 1910. május 10., 81.

[14] „Ez egy másfajta közvetlenség, nem az, ahogy nálunk értelmezik ezt a fogalmat. Nem kenyere az egyszerűség: az őszinteséget átengedi azoknak, akiknek nincs más mondanivalójuk, mint hogy az igazat megmondják." Karinthy Frigyes, *A szegény kisgyermek panaszai. Kosztolányi Dezső vers-ciklusa*, Nyugat 1910, II., 1010–1013.

[15] „Ama előkelő és szimpatikus íróművészek közül való, akiket sikerre és elismerésre predesztinál egy negatív kvalitás: hogy nincsen modoruk, nagyjában jellemző stílusuk sincsen, és így öntudatuk, okosságuk, megfigyelésük objektív értékét, szóval a mondanivalóikat nem nyűgözi le a mindent egységesítő formának az a misztikuma, ami ösztönös és nagyon is szubjektív művészek írásában a legkonkrétabb és legkörülírtabb mondanivalót vagy megfigyelést elvonttá és homályossá tompítja. Fejlődése, az az út, amelyen halad, egészen tiszta és világos. A fölösleges színeket és vonalakat mind nagyobb öntudattal söpri le íróasztaláról; még itt-ott ellágyítja kezét a haldokló és drága líra, amely többre becsüli a hasonlatot annál, amihez hasonlít – de aztán keményen összefogja megint a gyökereket, és nem tér le az útról. Ez az út bizonyosan a legtökéletesebb írásművészet felé mutat: oda, ahol kifejezés és a kifejeznivaló, stílus és anyag egy és ugyanaz. Ahol a hasonlat magyaráz és világosabbá tesz (ez a hivatása, semmi más), s a szavakat a kifejeznivalónak sajátságos és megmásíthatatlan kényszere fűzi össze, s nem valami furcsa véletlen, amit inkább szinte képzőművészi, dekoratív ösztönök idéznek elő fejlődő írókban." Karinthy Frigyes, *Csáth Géza: Délutáni álom*, Nyugat 1911, I., 1076–1077.

[16] Karinthy Frigyes, *A mozgófénykép metafizikája*, Nyugat 1909, I., 642–646.

[17] Vö. például Beck András, *A gondolkodás börtönében. Kísérlet Karinthy Frigyes művészetének értelmezésére* = Uő., *Nincs megoldás, mert nincs probléma*, JAK – Pesti Szalon, Budapest, 1992, 9–19.; Dolinszky, *I. m.*

[18] Biró Annamária, *Hatvany Lajos berlini kapcsolatai = Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások*, szerk. Biró Annamária – Boka László, Partium–reciti, Nagyvárad–Budapest, 2014, 201–212.; Uő., *A német aktivizmus néhány kelet-közép-európai változatának megjelenése Hatvany Lajos tevékenységében*, Várad 2014/12., 61–72.; Uő., *Az aktivizmus megjelenési formái a 20. század elején = Átmenetdiskurzusok. Irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok*, szerk. Bányai Éva, RHT – Erdélyi Múzeum Egyesület, Bukarest–Sepsiszentgyörgy–Kolozsvár, 2015, 123–136.

mánya,[19] *Én és a könyvek*) egyaránt az öncéllá váló és intézménnyé merevedő irodalom pozícióit igyekezett kérdésessé tenni. Utóbbi könyvében bírálattal illeti azokat, akik a bírálónak készülő ifjút meggyőzik arról, hogy a könyvek értékének megállapításához csak még több könyv, lehetőleg minden könyv elolvasása révén kerülhet közelebb;[20] kigúnyolja azokat a „herélteket", „tisztákat", „szűzieseket" és „meddőket", akik mindent „megcsodálnak", akiknél „minden találó szó tapsot arat. És csupa helyeslés, csupa meghatottság, csupa áhítat a pislogó szemekben";[21] a halállal azonosítja a részrehajlás nélküli igazságosságot;[22] számon kéri a Goethe verséről monográfiát író német tanáron, hogy képes-e elszámolni azzal, miért épp azt a verset választotta témájául, és milyen életvonatkozásban van azzal a szöveggel;[23] és az élet elleni felségsértésnek ítéli a csupán az „irályt, cselekményt, jellemeket" osztályozgató bírálatokat.[24] De Karinthy kritikái természetesen Lukács György ez idő tájt született és az *Esztétikai kultúra* című kötetben[25] összegyűjtött szövegeit is felidézhetik – különös tekintettel például az eredetileg a Karinthy néhány szövegének is helyt adó, Lukács és Balázs Béla által antiimpresszionista tendenciával szerkesztett Renaissance-ban megjelent címadó szöveg elemzéseire a szakemberről, aki az életegészt feláldozza a részletekért, aki a cél felé vezető útból öncélt teremt, és akinek számára a külsőségekből élettartalom válik, az eszközökből életcél; illetve az esztétáról, aki a művészet szakemberekéntesik áldozatul ugyanezeknek a felcseréléseknek.[26] De eszünkbe juthat Szabó Dezső cikkeinek az 1912-es *Az irodalom mint társadalmi funkció*val kezdődő sorozata is, amelyben legelőször a kanti esztétika abszurditását igyekszik leleplezni, és egy csekély létszámú csoport a művészet voltaképpeni lényege szempontjából nem releváns attitűdjeként bemutatni a „külön esztétikai rágondolással" szerzett élvezetet, illetve erőfecsérlésként a régibb irodalom önmagáért való tanulmányozását és tanítását, a művészet céljaként pedig bizonyos ideáknak a társadalomba való beidegzését nevezi meg.[27] De felidézhetjük a Nyugat mellett a Népszavában is publikáló, a l'art pour l'art forma-

[19] Ludwig Hatvany, *Die Wissenschaft des nicht Wissenswerten. Ein Kollegienheft*, Zeitler, Leipzig, 1908. Magyarul Hatvany Lajos, *A tudni-nem-érdemes dolgok tudománya*, ford. Szőllősy Klára, Gondolat, Budapest, 1968.

[20] „– Erős jelei a bírálói tehetségnek, de teljes képzettség kell ide; dolgoznod kell, tanulnod, fiam! / (Átkozott csürhe! Bocsánat, ez nem tartozik a tárgyra, de tollam nem állhatja meg.) / Tanulni! Hiszen mit jelent ez? Könyveket kell olvasni, amelyek az emberhez közelebb hoznak más könyveket, s fölnyitják a művészet titkának zárait." Hatvany Lajos, *Én és a könyvek*, Nyugat, Budapest, 1910, 9.

[21] *Uo.*, 72–73.

[22] *Uo.*, 78.

[23] *Uo.*, 58.

[24] *Uo.*, 29.

[25] Lukács György, *Esztétikai kultúra. Tanulmányok*, Athenaeum, Budapest, 1913.

[26] Lukács György, *Esztétikai kultúra*, Renaissance 1910/2., 123–136. A lap pozíciójáról lásd Balázs Eszter, *Az intellektualitás vezérei. Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról, 1908–1914*, Napvilág, Budapest, 2009, 233–237.

[27] Szabó Dezső, *Az irodalom mint társadalmi funkció*, Nyugat 1912, I., 755–763. Későbbi szövegei, amelyek továbbviszik és kiélezik az itteni gondolatmenetet: Uő., *A legfiatalabb irodalom* [1915] = Uő., *Egyenes úton*, Táltos, Budapest, 1920, 125–136.; Uő., *Az individualizmus csődje*, Huszadik Század 1915/8., 81–94. A „maga teljességében és dinamizmusában megélt Élet"-ről és a „nem autonóm területként" felfogott irodalmiságról mint korai írásainak gondolati vezérfonalairól lásd Földes Györgyi, *Őrült beszéd: de van benne rendszer. Szabó Dezső ellentmondásai*, Jelenkor 2013/2., 183–189.

kultuszban az alsóbb osztályok „közepes írástechnikájú”, de „új eszméket” hordozó alkotóinak kivégzésére szolgáló eszközt látó Bresztovszky Ernőt,[28] természetesen Kassák Lajost és körét[29] – és a sor még alighanem folytatható lenne. Egyetlen további példaként csak Móricz Zsigmond egyik utolsó esszéjét idézném fel, amelyben e korszakra visszaemlékezve az irodalomba való bezártságot szintén olyan lehetőségként idézi fel, amely benne, Babitscsal ellentétben, ekkor elviselhetetlen szorongást keltett – ismét csak Bourdieu leírását felidézve a mező kumulatív jellegéről, vagyis arról a tényről, hogy a mező fokozatos önállósodásával párhuzamosan az új belépők egyre kevésbé mulaszthatják el, hogy megismerkedjenek a mező történetével, és ehhez képest pozícionálják magukat; és arról, hogy a mezőn belül értelmes gesztusok mezőn kívüli értéke egyre áttételesebbé és kétségesebbé válik:

> Mit érdekel engem, hogy milyen formában mondják el a múltat. Azt szeretném tudni, az a legnagyobb kérdés a világon: az egész tömeg, az emberiség hogy válik egyformán szabaddá, gazdaggá és műveltté. […] Új ember vagyok! Újat akarok kiabálni.
>
> Babits azt felelte rá, kissé idegesen: honnan tudom, hogy új, amit mondok? Ahhoz, hogy az ember tudja, mi az új – hiszen soknak juthat eszébe ugyanaz az egész múltat, az összes előzményeket ismernie kell.
>
> Nem hittem neki:
>
> – Akkor el kell olvasnod a világ minden könyvét, és avval elvesztegeted az életedet. Mire öreg leszel, még több lesz, amit nem olvastál, és nem is olvashatsz el soha…
>
> Babits csak nevetett. […] Babits meg fogja tanítani az ifjúságot, milyen könnyű és milyen élvezet megtanulni mindent, amit mástól tanulhatsz.
>
> […] Láttam rajta, hogy ha a páduai faragott márványoszlopokat még illő tisztelettel tudomásul is veszi, de arra eddig még sohasem gondolt, hogy laknak is bennük. És hogy az is, hogy az emberek milyen házakban laknak? Holott nem az a kérdés, hogy mekkora építész volt Palladio, hanem az, hogy hogy lehet s hogy kell tovább javítani a tömeg életét.
>
> Babits, ha ilyeneket mondok, mindig nagyon kényelmetlenül érzi magát, s még legjobb, ha semmit se mond rá. Vagy ha arról elmélkedik, hogy az egészen másfajta foglalkozású emberekre tartozik: politikusokra. […]
>
> – Ugyanígy lehetne akkor valamennyi tudománnyal foglalkozni; csinos volna egy versben megírt fizika. A költészetnek ki vannak szabva a határai, s határkérdés mindenkor a szépség határa. Úgy, ahogy évezredek óta míveli valójában a költészet. Csupán a filozófia felé mélyülhet el a költészet. A gyakorlati élet kívánságai s szükségletei föltétlenül kívül esnek rajta.
>
> – Jól van, Mihály, ha annyira fontos neked, biztosan fontos mindnyájunknak, hogy a világirodalom költőit részletesen és alaposan tanulmányozd. S ha készen leszel vele, mit fogsz csinálni a tudományoddal?

[28] Bresztovszky Ernő, *Játszunk a szavakkal*, Népszava 1914. május 10., 5.

[29] Róluk ebben a vonatkozásban: Földes Györgyi, *„Hadüzenet minden impresszionizmusnak...”. impresszionizmusellenesség a Vasárnapi Körnél és a magyar avantgardistáknál*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2006, 89–96.

> Mihály szokott kényelmetlenségével mondta:
> – Talán megírom a világirodalom történetét.
> Ezzel gazdagabb lesz a magyar irodalom? Mint azzal: hogy illik néki a minét![30]

Karinthy költeményét tehát aligha érdemes pusztán a perzekútor-esztétika elleni dicsőséges küzdelem háttere elé elhelyezve értelmezni: azokat az elképzeléseket, amelyekre építkezve Ignotus és Schöpflin Aladár az irodalmi autonómia programját felvázolták, nem csak a „konzervatívok” vonták kétségbe, amint Beck gyakorlatilag kétosztatú sémája sugallja – azok sok szempontból gyanúsnak látszottak e náluk egy-két évtizeddel fiatalabb, céljaikban sem feltétlenül osztozó generáció számára is. Ezen évtized jellegadó tulajdonságának így sokkal inkább az látszik, hogy ekkor az irodalom elkülönülésének radikális problematizálása került széles körben napirendre: a fentebbi idézetek szerzői mind arra kerestek szavakat, hogyan és miért látszott számukra kiúttalan labirintusnak, az embert az élet lényegi kérdéseitől elrekesztő börtönnek az az irodalom, amely Ignotusék nézőpontjából a kiteljesedő szabadság terepének mutatkozott. Mindez meglepőnek látszhat, ha az irodalmi autonómia kérdését szorosan hozzákapcsoljuk a Nyugat indulásának és a perzekútor-cikknek[31] a kontextusához – de talán jóval kevésbé az, ha végiggondoljuk, hogy az ott megfogalmazott elvek valójában komoly hagyományra tekinthettek eddigre vissza; másfelől pedig a Nyugat indulásának éveire igencsak kiterjedt hálózattá váló polgári sajtó kritikarovataiban eddigre tulajdonképpen diadalmaskodtak: az ezekbe író kritikusok (és megkockáztatható: az általuk tájékoztatott olvasók) a legkevésbé sem kívánták uniformisba bújtatni a költőket, és nem is vártak az irodalomtól semmiféle feladatteljesítést, csak szórakozást kerestek és őszinte, meleg érzéseket.[32] E háttér előtt a Nyugat kapcsán inkább Osvát alakja emelkedik ki, aki az autonómiát több oldalról is megkérdőjelező hangok ellenpontjaként fokozni volt képes a bourdieu-i értelemben vett mezőhatást – ennek volt gyakorlati megnyilatkozása az a tántoríthatatlanság, amellyel a bizonytalan megítélésű szerzőknek és az egyre újabb kísérleteknek is folyamatosan fórumot biztosított, immár a nagyközönség elvárásait és az (ahogy Ignotus fogalmazott) „médiumon keresztül”[33] elérhető nacionalista-patrióta végcélokat[34] is egyre inkább irrelevánsnak tekintve. Osvát és a fentebb jellemzett fiatal csoport – amely két para-

[30] Móricz Zsigmond, *Babits Mihállyal a Garda-tón. 1913. július 12–18.*, Kelet Népe 1941. augusztus 15., 1–6.

[31] Ignotus, *Utóirat. A perzekútor-esztétikáról*, Nyugat 1908, I., 227–228.

[32] Ezt egy korábbi tanulmányomban igyekeztem bemutatni: Lengyel Imre Zsolt, *A Nyugat első könyveinek fogadtatásáról*, ItK 2017/4., 435–463.

[33] Ignotus, *I. m.*, 228.

[34] „Mert bizonyára annál fenségesebb a költői munka, mentül nagyobb együttérző közönség lelkéből ütközik ki sajátosságainak egyéni bélyege, márpedig csak arra való politika útján lehet elérnünk és remélnünk, hogy akik e hazában együtt élünk s e nemzetnek politikai tagjai vagyunk, ha lehet: nyelvben, s mindenesetre érzésben, gondolkodásban, világnézetben, kedvtelésben, törekvéseinkben, a dolgok sajátos felfogásában s egyéniségünk sajátos vonásaiban egyek legyünk. E politikához azonban türelem kell, sőt e politikának türelmen kell kezdődnie, sőt a türelem ez a politika.” *Uo.*; „szép zene a kasza pengése, a pacsirta éneke, a tücsök cirpelése, de éppen olyan szép, ha nem szebb, a gyári gép kattogása, a villamos vasút csörömpölése és az emberek vásári zaja is. Mindegyik egy-egy szólama a nemzeti jövő, a nemzeti nagyság nagyszerű szimfóniájának.” Schöpflin Aladár, *A város*, Nyugat 1908/7., 361.

digma összeütközésének szimbolikus eseményeként értékelhető a hírhedt Hatvany–Osvát-párbajba torkolló irodalompolitika-vita[35] – tehát pozitíve vagy negatíve egyaránt radikálisabban, annak újabb konzekvenciáit is érvényesítve fogta fel az autonóm irodalmiság gondolatát, mint az Ignotus–Schöpflin-generáció, akik azt maguk sem újdonságként, hanem egy már létező hagyomány továbbgondolásaként képviselték.

Jól kitapinthatóan jelen volt ugyanis ez a program már A Hét Alexander Bernát által jegyzett beköszöntő irányicikkében is:

> az irodalom új kapcsolatot keresett a közönséggel, azt a tisztán irodalmi kapcsolatot, mely az irodalmi normális helyzetnek felel meg, midőn az irodalom csak irodalom, nem állam- és nemzetiségalkotó nagy erő, értem, nem egyéb módon az, mint a mily mértékben ez a nagy feladat őt is megilleti, az iskolával, a társadalmi és politikai intézményekkel egyetemben. Irodalmunk kereste közönségét, közönségünk kereste irodalmát s nem találkoztak mindig. Ezt az átmeneti korszakot éljük még most is, habár az üdvös kibontakozás reményével s biztató jeleivel. Ily biztató jelnek veszem e folyóirat keletkezését is, mely egészen a szépirodalom talaján áll, mely az irodalmi finomult formák kultusának van szentelve, mely nem a patriotismusra apellál, csak a mennyiben igazán és tisztán irodalmilag szolgálja a művelt ízlés zászlaja alatt.[36]

Alexander ugyanúgy nem tekinti érvénytelennek a nemzeti fejlődést mint végső horizontot, mint majd Ignotus vagy Schöpflin sem, ám ezeknek a szempontoknak már nála is csak „médiumon keresztül" van dolga az irodalom körül; már Alexander is az önmagán túlmutató céloknak közvetlen módon nem alárendelt, minden mástól független, minden más által közvetlenül nem befolyásolható létezést tekinti az irodalom *normális* esetének. De alighanem tovább is lehetséges hátrálni a generációk között. Az Alexandernél néhány esztendővel idősebb Rákosi Jenő *Modern aesthetika* című akadémiai székfoglalóját Szénási Zoltán néhány éve címével ellentétben mint lényegében konzervatív állásfoglalást értelmezte;[37] én a magam részéről úgy látom azonban, hogy azon megfogalmazások, amelyekben Szénási valamely a modernséggel összeegyeztethetetlen klasszicizmust vél felfedezni, ennek éppen az ellenkezőjét szolgálják, és Rákosi valóban a modern intézményesülés legitimálására tesz kísérletet – annak dehistorizálásán keresztül. Az ízlés változékonyságának és sokféleségének a klasszicizmussal nyilvánvalóan összeegyeztethetetlen affirmálását[38] valóban ellen-

[35] Ennek minden korábbinál gazdagabb forrásanyagra támaszkodó feldolgozását lásd Kosztolánczy Tibor, *Irodalompolitika = A Nyugat tekintetes Szerkesztőségének*, megjelenés előtt.

[36] Alexander Bernát, *Irodalmi bajok*, A Hét 1890, I., 11–12.

[37] Szénási Zoltán, *A Jó, a Szép és az Igaz. A konzervatív kritika szemléletmódja 1906 előtt* = Uő., *Párhuzamosok a végtelenben*, Új Forrás, Tata, 2012, 5–7.

[38] „A modern aesthetika tehát voltaképpen csak látszólag chaos, voltaképpen pedig a nagyközönség, a tömegek változhatatlan érzelmeinek és szükségeinek kontrolja alá helyezett korláttalan szabadság. S míg máskor egy-egy irány, mely diadalra jutott, teljesen elfoglalta és egyoldalúvá tette az ízlést, addig manapság a közízlés nem nézi az iskolát, hanem szolgálja a tehetséget. Nem köti magát időhöz, nem irányhoz, nem tanításokhoz, nem rendszerhez, hanem élvezi elmúlt idők ellentétes irányú remekeit, élvezi a jelen időnek egymással harczban lévő iskoláit. Mindent elismer, csak ízlése szabadságának korlátait nem ismeri el." Rákosi Jenő, *Modern aesthetika*, Akadémiai Értesítő 1893, 136–142.

pontozni látszik ugyan egy „örök eszme" – ám ami a szöveg szerint öröknek bizonyul, az éppen az, hogy *mindig* a közönség szórakoztatásaként értett szépség volt és lesz a művészet valódi célja; a közönség pedig csupán annyiban azonos történelemfeletti módon önmagával, hogy mindig „anyagi, erkölcsi és szellemi jólétre törekedett", és „e hármas jólét érdekeinek ábrázolásával mindig biztosan hozzá lehet az emberhez férni, mint érdeklődésének elsőrendű és fontosságú tárgyával." Ezen túlmenően viszont „az emberek állandóan változnak, tehát igen sok az az ő szer- és fegyvertárukban, ami korhoz van kötve és mulandó. Minden idő ama főérdekeért legsikeresebben az illető kor anyagi és szellemi eszközeivel lehet síkra szállani. Magyarán mondva: modern eszközökkel. Semmi sem természetesebb tehát, mint az irodalomnak és a művészeteknek is az a törekvése, hogy adeptusaik a saját koruk nyelvén, a kor formáival, a kor szellemével és a kor szellemében férkőzzenek közönségükhöz."[39] Rákosi tehát nem annyira történelmen kívüli érvényességű eszmények hordozójává kívánta megtenni a közönséget, mint inkább azt a történelmileg újszerű viszonyrendszert igyekezett az örök emberi lényeggel mindennél inkább harmonizálónak láttatni, amelynek nyomán a (polgári önérdektől vezérelt) emberek csupán a művészeti intézményrendszer által rájuk osztott szerepükben tehettek kísérletet az irodalom menetének befolyásolására, nem pedig egyéb pozícióikból fakadó hatalmuk érvényesítésével.[40] Az irodalom értéke tehát szerinte is csak médiumon, a mindenkori nagyközönség tetszésén keresztül manifesztálódhat, kifejlődésének pedig az használ, ha a közönség választásának szabadságát nem korlátozza semmi, a protekcionizmust tovább éltető akadémia sem – tehát, ismét csak, ha az irodalom intézményének autonómiája kiépül.

Imént idézett tanulmányában Szénási Zoltán Gyulai Pál *Művészet és erkölcs* című 1887-es beszédét is elemzi, aminek a fentiekhez szorosan kapcsolódó tanulságait egy más helyen így foglalja össze: „Gyulai Pál írásaiban művészet és erkölcs kapcsolatát vizsgálva megtaláljuk a művészetek autonómiaigényének megfogalmazását is, azonban nála még mindez az abszolút metafizikai értékek jegyében megformált szellemi ember megalkotása alá rendelődik, s az irodalom társadalmi és politikai funkciójának megerősítéséhez vezet."[41] – a tárgyalt szöveg retorikáját is megvizsgálva azonban számomra ismét lehetségesnek tűnik egy ellentétes interpretáció is. Gyulai határozottan és – megint csak – transzhistorikus érvényre emelve jelenti ki, hogy a költészet, amelynek rendeltetése „sem több, sem kevesebb, mint az, hogy szép művet alkotva gyönyörködtesse a lelket s a szívben fenséges, nemes és kedves érzéseket keltsen", „önmagának czélja"[42] és „mindig megtartotta függetlenségét"[43] – ezekből a „meg nem változtatható" szabályokból vezeti le a moralisták törekvéseinek hiábavalóságát: a művészet, ha „a szép helyett az erkölcsi jót fogadja el vezérelvül, veszti hatását",[44] minthogy az

[39] *Uo.*, 139.

[40] „Nem a maecenások ajándékozó kedve, nem a kormányok vagy nemzetek nagylelkű adományai, nem a tudós testületek pártfogó protectiója ad az írónak kenyeret, hanem a publikum, a mely praenumerál" *Uo.*, 137.

[41] Szénási Zoltán, *Népnemzeti tradicionalizmusból konzervatív kritika*, Helikon 2017/3., 411.

[42] Gyulai Pál, *Művészet és erkölcs* = Uő., *Emlékbeszédek*, II., Franklin, Budapest, 1914, 249.

[43] *Uo.*, 244.

[44] *Uo.*

ember, amikor „szellemileg üdülni, szórakozni, élvezni akar, visszariad, ha valami egyébbel kínálják meg."[45] Amikor azután Gyulai írása második felében az erkölcstelen irodalom elutasítását igyekszik megalapozni, az véleményem szerint éppen az imént idézett részekben felállított határok szilárdságát és áthághatatlanságát mutatja meg: érvelése szerint ugyanis nem *önmagában* az erkölcstelensége a fő gond az ilyen irodalommal, hanem hogy a tisztességes, a morális világrend fenntartásában érdekelt polgároknak az ilyesmi nem tetszhet – az ilyen mű tehát nem érheti el sajátlagos célját.[46] Gyulai persze, ha kerülő úton is, végül eljut a morális konzervativizmushoz, e manőver szükségessége viszont világosan jelzi, mennyire fontos számára az autonómia mint célkitűzés; és e két tényező együttállása sem olyasmi, ami áthidalhatatlan szakadékot verne közé és például Ignotus közé, aki az *Irodalom és társadalom*-vita során tulajdonképpen az imént idézett gondolatmenet egy variációját adta elő: a kifejezhetőség elvben korlátozhatatlan területe ugyanis a gyakorlatban szerinte is el van zárva például az erkölcstelenség elől, hiszen a művész mint „fogékony ember ritkán hihet hazug, gonosz vagy rég idejüket múlt dolgokban", másfelől pedig „a nyilvánvaló hazugságok vagy az emberek aznapi vágyaival és tudomásával igen ellenkező mondanivalók egyszerűen nem találnak embert, akibe indukálódhassanak".[47]

Ezen okfejtések kapcsán pedig Szajbély Mihály gondolatrendszere is eszünkbe juthat többek között éppen Gyulait középpontba helyező monográfiájából: Szajbély Niklas Luhmannra és Gerhard Plumpéra hivatkozva szögezi le axiómaként, hogy a modern, vagyis szerepkörök szerint tagozódó társadalomban „a művészet (ezen belül az irodalom) alrendszere szerepkörének a szórakoztatást, kódjának az érdekes/unalmas binaritását"[48] érdemes tekinteni általában is – az ő perspektívájából Gyulainak és követőinek-továbbgondolóinak gondolatai szerves módon fakadnak a polgárosuló közeg társadalommorfológiai sajátosságaiból. Szajbély könyvéből ráadásul azt is megtanulhatjuk, hogy ez az elkülönülés már a tizenkilencedik század közepén is ellenállást szülhetett: a monográfia egyik példája Riedl Szende, akinek Kritikai Lapok című rövid életű folyóirata Szajbély interpretációja szerint „egyféle Hegel filozófiája által ihletett, elkülönülést felszámoló visszarendeződési kísérletként (Entdifferenzierung) értelmezhető a Csengery-kör elképzeléseivel szemben".[49]

Riedl kudarca a luhmanni evolucionizmus perspektívájából szemlélve törvényszerűnek és elkerülhetetlennek látszik ugyan Szajbély számára,[50] ennek ellenére koránt-

[45] *Uo.*, 248.

[46] „De a költészet hatását veszti, ha nincs összhangban az emberiség erkölcsi közérzületével s e tekintetben a művészeti és erkölcsi szempont teljesen összeolvad." *Uo.*, 250. Más összefüggésben Kosztolánczy Tibor is az „előzetes meggondolásoktól független" irodalomnak az őt a „modernekkel" összekapcsoló gondolatát hangsúlyozta Gyulai és lapja kapcsán: Kosztolánczy Tibor, *„Egy phalanx"? Az 1890-es évek irodalompolitikai küzdelmeiről új megközelítésben*, ItK 2008/3., 299.

[47] Ignotus, *Irodalom és társadalom*, Huszadik Század 1912, I., 670.

[48] Szajbély Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005, 55.

[49] *Uo.*, 339.

[50] „A tudományok összességének honosítása helyett egyetlen szakterület művelése került tehát figyelme középpontjába, s ez a Hegel által ihletett, eredeti program valóra válthatatlanságának csendes beismerését, a szerepkörök szerinti elkülönülés szükségességének hallgatólagos belátását jelentette." *Uo.*, 340.

sem ő volt az utolsó, aki kísérletet tett ellenszegülni ezen átalakulásnak. A Nyugat küzdelmét a nemzeti elv alapján homogenizáló, a külön esztétikai beállítódást leghíresebb művében szinte egészen kiiktató[51] Beöthy Zsolt és társai ellen, illetve Karinthy és köre elébb vázolt fenntartásait az elkülönülés fokozódásával szemben érdemes tehát tágabb perspektívába helyezni: hiszen mindkét konfliktus tulajdonképpen a polgári társadalom felépítését és a művészet abban lehetséges, fentebb leírt helyzetét elfogadók és az ezekkel szemben kritikus szereplők folytatólagos összetűzéseként is leírható, amelyben persze az egyes epizódok számtalan más szempontból összemérhetetlenek egymással, egyebek mellett már csak azért is, mert az egyes korszakokban adott keretek között lehetséges művészet kiterjedése és jellege is folyamatos változásban volt. Az így rekonstruált történet azt a nagy elbeszélést idézheti fel, amelyben Peter Bürger az avantgárdot látta a döntő fordulatnak: azt a pillanatot, amikor művészek egy csoportja megpróbált szakítani azzal a status quóval, amelyben a művészet elfogadja társadalmi impotenciáját a szabadságért cserébe, a befogadók pedig megelégszenek az értelemteljességnek és érzéki gazdagságnak a művészetben, izolált módon elérhető formáival, és lemondanak arról, hogy mindez a hétköznapokban is elérhető legyen – az avantgárd Bürger interpretációja szerint olyan módon tett kísérletet egy hegeli mintájú Aufhebungban felszámolni az élet és művészet közötti határt, hogy a művészet ne egyszerűen megszűnjön, hanem pozitívumai a teljes társadalomban szétáradjanak.[52] Ezek a kísérletek persze végső soron nem jártak eredménnyel: Bürger értékelése szerint a művészet intézménye pusztán rugalmasabbá vált, magába olvasztotta az avantgárd által felszínre hozott formai és attitűdbeli újdonságokat, a neoavantgárdban a művészet határainak fenyegetése nélkül, domesztikált formában játszotta újra az avantgárd provokációit, és retrospektíve magát a történeti avantgárdot is művészetimmanens jelenségként értelmezte újra – így nyílik meg az a tér, amelyben a művészet a mai napig is működik, ahol a politikailag szubverzív műalkotás is elsősorban műalkotás szeretne lenni, ebben a viszonyrendszerben számít kiértékelésre, és számít az intézményrendszer által megteremtett biztonságra.[53]

Ha Bürger leírása, mint minden efféle nagy elbeszélés, számos vonatkozásában talán túlzottan sematikusnak és leszűkítőnek mondható is, az empirikus anyagon, ha

[51] Irodalomtörténeti vázlata konklúziójában például a magyar irodalomhoz való adekvát viszonyként nem az élvezetet, sőt egyáltalán a befogadást, hanem társadalmi teljesítményének csodálatát mutatja fel: „Ha már ez a magyar nemzeti lélek, ez a magyar erő tett szolgálatot az európai műveltségnek, a határvédelem százados harcaiban: ez a védelmezett emberi míveltség köszönettel és megbecsüléssel tartozik a mi szerény irodalmunknak, mely az őt védelmező magyarság erejét fentartotta." Beöthy Zsolt, *A magyar irodalom kis-tükre*, Athenaeum, Budapest, 1896, 183.

[52] Peter Bürger, *Az avantgárd elmélete*, ford. Seregi Tamás, Universitas, Szeged, 2010, 35–43.

[53] Vö. például: „Komoly társadalmi változásokat csak hosszú távú projektekkel lehet elérni, a művészet azonban napjainkban is úgy van berendezkedve, hogy hosszú távra nem lehet vele tervezni. Ugye nem gondolja senki, hogy ha a mai szociális művészeti projektek művészeti szempontból kimerülnek, vagyis a művészeti eljárások és formák szintjén már nem tudnak újat hozni, akkor nem veszítik el azonnal a maguk érdekességét az egész művészeti mező számára, és a művészek nem fogják azonnal faképnél hagyni a népet, a szegényeket és elesetteket, s valami egészen más után nézni. […] Talán ezért kellene komolyabban elszámolni azzal, hogy az egész jelenség mennyiben a művészet saját történetének, saját fejlődési logikájának következménye, és mennyiben külső igényekre adott válasz." Seregi Tamás, *Művészet és kultúra*, Café Bábel 2014/74., 13–14.

Karinthy korábban említett nemzedéktársainak pályáját vesszük szemügyre, valóban kirajzolódni látszanak a fenti tendenciák. A legradikálisabb formában alighanem Lukács esetében, aki 1918-ig egyre emelkedő tételeket ruház az élhetetlen világban a „valódi szubjektum-objektum viszonyt" egyedül lehetővé tevő esztétikumra, míg azután kommunista fordulata után „az elidegenedéssel szemben ugyanezt a kitüntetett pozíciót […] már csak a proletariátus számára tartja fent, azaz saját elméleti rendszerén belül egyszerűen kicseréli a kettőt";[54] a polgári világban csak a művészet legmagasabb fokán elérhető viszonyokat lenne hivatott ekkori elképzelései szerint a forradalom mindenki számára és visszavonhatatlanul megteremteni. Az autonóm művészet transzcendálásának egészen másféle kísérletei figyelhetők meg Kassák életművében: ilyenként értékelhető a *Tisztaság könyve*, amely azzal, hogy a műalkotásokon túl *A korszerű művészet él* című programszöveget is tartalmazza, megpróbálja kiszabadítani saját tevékenységét a kanti alapozású esztétikum keretei közül, és meggyőzni befogadóit, hogy a kötetben olvasható szöveges és vizuális művek egy „szorgalmas munkára nekigyürközött", „alkotó ember" és nem egy hagyományos értelemben vett művész termékei, hogy a művészetromantikát immár sikerült „reális életté átváltani", továbbá hogy „nem halt meg az új művészet és mégis a régi értelemben véve, ma nincs művészet – s egyetlen porcikánkkal sem kívánjuk ennek az ugynevezett esztétikai szépnek a visszaállítását"[55] – tehát hogy a befogadó sem őrizheti meg régi attitűdjeit; amit azután a Munka köré szervezett csoportok életének közvetlenebb esztétizálására tett kísérletek követtek.[56] Ebből a perspektívából szemlélve úgy látszhat, mások mintegy megakadtak ezen az úton. Szabó Dezső vitalista esztétikájának elmélyültebb feldolgozást igénylő ellentmondásait és az ebből fakadó szerepzavart, az irodalomellenesség és az irodalmi intézményrendszerből való kilépésre való képtelenség paradox együttállását szemléltetheti például az az interjú, amelyben Szabót a parasztírókról kérdezték, és amelyben kifejtette, hogy „általában nem szeretem, ha egy paraszt bezüllik, bedegenerálódik az irodalomba. […] Hát nem jobb lett volna, ha otthon marad, és hat gyermeke van?" – ahogy már az interjú címe is igen sokatmondó szempontunkból: *Szabó Dezső, „akit az irodalom nem érdekel", négykötetes regényen dolgozik*.[57] Megjegyezhető persze, hogy Kassák sem és Lukács sem tartottak ki egész további pályájukon legradikálisabb pozíciójukban, utóbb mindketten ismét közelebb húzódtak a hagyományosan felfogott művészethez.

E viszonyítási pontokhoz képest talán könnyebben bemérhető már Karinthy pozíciója, aki szintén tartósan megmaradt e kérdések közelében, mint azt eklatáns módon mutatja a Nagy Enciklopédia ötlete: abban a vízióban, amelyet Karinthy a *„Ki kérdezett…?"* kötet cím nélküli bevezetésében felvázol, az „emberiség vezető szellemeinek, költőknek" nem a szórakoztatás, az élvező befogadásra szánt műalkotások termelése lenne a feladatuk, hanem hogy a „szétrombolt és romokban heverő alapfogalmak bábeli" poklának helyén renden és konszenzuson alapuló új világot teremtsenek, tehát – ismét csak – opponálják-visszafordítsák a társadalom átláthatatlanságig és kommunikációképtelenségig fokozódott differenciálódását.[58] Lukács vagy Kassák stratégiáival összemérve azonban rögtön nyilvánvalóvá válik e szöveg beszélőjének visszafogottsága: ambiciózus terveinek megvalósítását elhalasztja, amíg valamiféle titokzatos hatalmak „összehozzák" a vezető szellemeket egy erre a célra létrehozott „külön törvényű, független" városban, amely eseményt passzívan és defetistán várhatja csupán – élet és művészet határait tehát egy eleve és hangsúlyozottan megvalósíthatatlannak tételezett utópiába ágyazva feszegeti csupán a cikk, amely így minden további nélkül visszaolvasható marad a konzekvenciák nélküli tárcanovellák szöveghagyományába. És hasonlóképpen működik tulajdonképpen a *Nihil* is, amely művészetellenes művészetfilozófiai téziseit egy fiktív költői persona és az ő szerelmi egzaltációjának fedezéke mögé bújtatja, és nem képes vagy nem akar eszközöket találni, hogy szövegét másként olvassuk, mint egyetlen verset a Nyugat számtalan másik verse között, így tehát csak eljátssza a szubverzivitást, miközben kioltja azt. Beck András és a hozzá Gerhard Plumpe felől csatlakozó Rákai Orsolya ötletei[59] ellenében tehát én nem annyira az avantgárd, mint sokkal inkább a bürgeri értelemben vett, a művészet elkülönülését ezen elkülönülést tiszteletben tartva kritizáló, az in-

[54] Nagy Krisztián, *Az aktív kvietizmusról. Etiko-esztétika és politika Lukács György korai műveiben*, Alföld 2013/11., 103.

[55] Kassák Lajos, *Tisztaság könyve*, Horizont, Budapest, 1926, 113–114.

[56] „Ugy a politikusnak, mint a közgazdásznak, a tudósnak, a technikusnak, a művésznek, mindnyájunknak egyetlen föladata van ma: az élet reális adottságainak, szociális szempontú, gyökeres átalakítása. […] Nem verseket írunk magáért a versért, nem szobrokat faragunk magáért a szoborért és házakat sem magáért a házépítés stílusáért építünk. Magunkból, a szociális ember érzés- és gondolatvilágából emeljük ki alkotásunk lényegét, verseinkből ember szól az emberhez, házainkat ember építi ember részére." Kassák Lajos, [cím nélküli bevezető], Munka 1928/1., 1.; „Ám mit jelent itt a valóság fogalma? Ezt legplasztikusabban nem is annyira Kassák, mint inkább a Dokumentumot vele együtt szerkesztő Németh Andor fogalmazta meg nevezetes esszéjében: »A valóság nem fogalom: ha tehát közel akarunk férkőzni hozzá, hozzá kell nyúlnunk, cselekednünk kell.« Ezért határolja el magát Kassák a l'art pour l'art eszméjétől, s egy olyan művészi megnyilatkozás mellett foglal állást, amely képes az élet formálására, alakítására. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy ez a politikailag rendkívül tudatos avantgardizmus, legalábbis célkitűzései szintjén, a lehető legtávolabb áll a polgári magaskultúra zárt, 19. századi eszméjétől." K. Horváth Zsolt, *A munkáskalokagathia pillanata. Költészet, társadalomkritika és munkáskultúra egysége. Justus Pál és a Munka-kör*, Café Bábel 2008/56–57., 141–153.

[57] [n. n.], *Szabó Dezső, „akit az irodalom nem érdekel", négykötetes regényen dolgozik*, Magyar Újság [Pozsony] 1934. június 17., 7.

[58] Karinthy Frigyes, *„Ki kérdezett…?". Címszavak a Nagy Enciklopédiához*, Singer és Wolfner, Budapest, 1926, 3–4. E rövidke szöveg fontosságára a közelmúltban Balogh Gergő hívta fel a figyelmet, más szemléleti alapokról érvelve amellett, hogy értelmezése elengedhetetlen ahhoz, hogy helyén kezelhessük a Karinthy nevéhez kapcsolt Enciklopédia-projektet: Balogh Gergő, *Karinthy nyelvet ölt*, Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2018, 51–73.

[59] „Gerhard Plumpe […] ilyen alapon jelöli ki az avantgárd sajátosságait az irodalom rendszertörténetében. […] A rendszertörténet következő stádiuma a »kód-lázadás«, mely mindkét verzióban (a realizmusra és az esztétizmusra adott válaszként is) létrejöhetett mintegy a modern irodalom rendszerstátusza elleni lázadásként. (Érdekes megjegyezni, hogy Habermas is ehhez igen hasonló módon írja le az avantgárdot.) E »lázadások« támadásait azonban a modern, elkülönült, a társadalomba intézményei révén (is) sokrétűen betagozódott irodalom ragyogóan túlélte, a támadásokat magába építette […] Ebből a rövid és nagyon elnagyolt bemutatásból talán érthető, hogy egyrészt miért gondolom, hogy Karinthy verse (de nemcsak ez a verse, hanem a »Karinthy-jelenség« egésze) áttételesen mégiscsak tekinthető az avantgárd képviselőjének, még ha egy itthon kevéssé ismert értelemben is, másrészt hogy miért érzem úgy, hogy a *Nihil* középpontba állítása az irodalmi modernségről alkotott fogalmaink újratárgyalása szempontjából is izgalmas lehet." Rákai Orsolya, *„Én mondtam: mindent abba kell hagyni"*, Jelenkor 2011/3., 302–304.

tézmény kétségbe vonását az intézmény eljárásai közé integráló neoavantgárd előfutárának látom Karinthyt; ahogy nyilvánvaló az is, hogy életművét azon tendencia sem hagyta érintetlenül, amelyet Bürger hamis Aufhebungnak nevez, vagyis a művészet autonómiájának a piac általi, szubverzív erő nélkül történő felszámolódása.[60] Hogy mindezt az életmű értékének vagy hibájának látjuk, az persze saját nézőpontunk függvénye: végső soron azon múlik, hogy a művészet autonómiájában a világ mai viszonyai között őrzendő értéket látunk-e, vagy elhisszük a piacnak, hogy végül képes lesz feloldani a modern művészet belső és külső antinómiáit, vagy pedig az elkülönülés felszámolhatóságában hívők kései örököseként azt gondoljuk, hogy „nem más, mint az *észszerűség hiánya* kárhoztatja eltűnésre az elkülönült kultúrát, mert benne az észszerűség győzelme már igényként fogalmazódott meg."[61]

[60] Bürger, *Az avantgárd elmélete*, 70–71. Vö. még Uő., *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde*, New Literary History 2010/41., 695–715. A fogalom Adorno distinkcióját idézi: „Csak a megbékült emberiség számára halna el a művészet: halála, amely ma fenyeget, mindössze a puszta létezés diadala volna a tudat ama pillantása felett, amely vakmerően kitart e létezés mellett." Theodor W. Adorno, *Az új zene filozófiája*, ford. Csobó Péter György, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2017, 24.

[61] Guy Debord, *A spektákulum társadalma*, ford. Erhardt Miklós, §182. http://www.c3.hu/~ligal/spekt%20tars%20liget%2011%20print.pdf

KRITIKA

PLÉH CSABA

Média és kultúratudomány. Kézikönyv, szerk. Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel

A hazai irodalomtudományi publikációkban és a kutatásban legalább a Szegedy-Maszák Mihály által kezdeményezett és szerkesztett *A magyar irodalom történetei* és a hozzá kapcsolódó *Villanyspenót* óta[1] határozottan megjelent a törekvés az irodalomtörténet művelésének kitágítására. Szegedy-Maszák munkáiban az elsődleges hangsúly még az egycélú és egyközpontú irodalmi üdvtörténet fejlődésregényével való szakításon volt. Azóta az egyközpontúság mellett megkérdőjeleződött maga az irodalom modularitása, önmagában és önmagáért való létezése is. Az irodalom mára a kultúrateremtés és –„fogyasztás" egyik esetévé vált, bármily kitüntetett legyen is ez az eset. Mint a Kulcsár Szabó Ernő fémjelezte kötetnek már az előszava is jelzi, maguk a hazai irodalomtudományi egyetemi intézetek alakultak át kultúratudományi intézményekké, s az enciklopédia ebből a társadalmi változásból indul ki.

A szerkesztés a megengedő széttagoltság világát hozza be a hazai kézikönyvek rengetegébe. A kézikönyv-enciklopédia a mintegy hatvan szócikket *Jelenségek, Fogalmak, Szerzők és Művek* körére osztja el, nem ígérve és nem is keresve egyetlen végső rendet. Régóta velünk él az a feszültség, hogy vajon a világ ilyen zűrös-e vagy csak a szerző nem találja a rendet. Vajon a nyelvi játékok káosza az *Investigations*ben nemcsak Wittgenstein *Cetlije*inek rendezetlensége-e?[2] S a posztmodern szétesés valóban a kultúra válsága-e, s nemcsak a posztmodern guruk tehetetlenségéből fakad? A kézikönyv hajlik arra, hogy a széttagoltságot a világ új kulturális rendjéhez sorolja, a világ részévé tegye. Ennek szociológiája mára nyilvánvaló. Az internetes hozzáférés

[1] *A magyar irodalom történetei*. I., *A kezdetektől 1800-ig*, szerk. Jankovits László – Orlovszky Géza – Szegedy-Maszák Mihály, Gondolat, Budapest, 2007.; *A magyar irodalom történetei*, II., *1800–1900-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007.; *A magyar irodalom történetei* III., *1920-tól napjainkig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Budapest, 2007.; https://irodalom.oszk.hu/villanyspenot/#!/narrativak/543ac3c2035f66d02ce7278

[2] Ludwig Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, ford., utószó Neumer Katalin, Atlantisz, Budapest, 1998[2]. A *Cetlik*ből kis magyar nyelvű válogatás: Uő., *Cetlik*, ford. Jónás Csaba, Pompeji 1993/3–4., 161–166.

hatására nyilvánvalóan megváltozott az olvasás és a zene helye, „fogyasztása" az ún. elmélyült olvasás válságával karöltve, miközben képek korábban sosem látott abundanciája közepette élünk. Ugyanakkor a szócikk végi utalások s a névmutató mégiscsak klasszikus rendet hoznak a koncepcióba.

A kézikönyv mindenben a kicsit (vagy nagyon) alternatív, többnyire kulturálisan megkonstruált szellemi távlatokat állítja előtérbe. A hagyományos leíró médiaszociológia vagy a kedvenc kulturális fogalmak *(emlékezet, tér)* kulturalizmusnál tágabb pszichobiológiai értelmezése távol áll a kötet szellemétől. A máshonnan érkező olvasó számára ez néhol bosszantó. Miközben az enciklopédia igen sok szócikkben visszatérő témája az olvasás, maga az olvasás mint szócikk hiányzik. A recenzens gyanúja szerint azért, mert ebben túl sok lenne a neurobiológia, a tényalapú pszichológia, pedagógia és médiaszociológia.

A pszichológusok számára számos fontos szócikk vagy fejezet foglalkozik az emlékezet, az identitás, az olvasás és a vizualitás szerepével vagy Foucault, Lacan, McLuhan munkásságával. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy miközben számos szócikket áthat a kulturálisan értelmezett pszichoanalitikus szemlélet, a tudatra és a nem tudatos folyamatokra vonatkozó szócikkek mintegy elfojtásra kerültek. Nincsenek ilyenek. Miközben az enciklopédia kibernetikai és hálózatelméleti beágyazása nagyon színvonalas szócikkeket adott, a mai alternatív kultúra elmélete, a kognitív és evolúciós művészetelméletek teljesen hiányoznak a kötetből.[3] McLuhan sokszor visszatérően elemzett korszakos kultúraelméletének idehaza is jól ismert kognitív és evolúciós továbbvitelei is kimaradnak. Merlin Donald felfogása az epizodikus, a testi-szociális, a nyelvi-mitikus, és az írott-teoretikus kultúrákról pedig fontos támaszkodási pont a mai kulturális átalakulások értelmezésében is.[4]

Mindez nem fanyalgás akar lenni. A kulturális elvű kulturális enciklopédia megjelenése örömteli esemény a hazai szellemi közegben. Minket is, akik a kultúrát egyéb emberi (biológiai és társas) közegekben értelmezzük, újra elgondolkoztat a kultúra specificitásáról és autonómiájáról.

[3] Olyanokra gondolok, mint Vilayanur Ramachandran – William Hirstein, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, Journal of Consciousness Studies 1999/6–7., 15–51. vagy Seymour Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford UP, Oxford – New York, 1999.

[4] Merlin Donald, *Az emberi gondolkodás eredete*, szerk. Pléh Csaba, ford. Kárpáti Eszter, Osiris, Budapest, 2001.

SZIRÁK PÉTER

Média és kultúratudomány. Kézikönyv, szerk. Kricsfalusi Beatrix – Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Tamás Ábel

Kozák Dániel és Tamás Ábel klasszikafilológusok W. J. Ong jezsuita pap és irodalomtörténész magyarul is megjelent *Szóbeliség és írásbeliség* című nagy hatású művéről szóló, remekül tagolt és a megértetésben is példás szócikkében szerepel az a passzus, amely a szóbeli, illetve „verbomotoros" (vagyis döntően a szóbeliség által meghatározott) kultúra azon sajátosságát taglalja, miszerint a „(K)ézikönyvek hiányában tudásnak csak az számít, ami könnyen felidézhető – ebből fakad a mnemotechnikai eszközök, köztük a formulák, a ritmus és a gesztikuláció kitüntetett szerepe" (506–507.). Nem feledvén, hogy a szóbeli, illetve verbomotoros kultúra is autentikusan működött a maga módján, s hogy van nem könyvbe foglalt tudás is, valamint hogy a formulák, a ritmus és a gesztikuláció minden szóbeliségnek és testi jelenlétnek, így e recenziót megelőző könyvbemutatónak – egy (jórészt) szövegekről készült szövegekről készült szöveg megszólaltatásának is – elevenséget kölcsönözhet, én itt most mégis a (kézi)könyv dicséretére készülök, amely sok tudást, ismeretet és nyitott kérdést gyűjtött összse, dolgozott fel, tárolt el és közvetít az ellenőrizetlen információáramlás, a nyakló nélkül termelt és posztolt önkényes vélekedések korszakában, amikor az ellenőrzött ismereteknek, a végiggondolt gondolatoknak, a szakmai megfontoltságnak, a tudományos fegyelmezettségnek és hitelességnek különösen fontos szerepe van. Jelen recenzió előbb a könyv megjelenésének indokoltságáról, majd szerkezetéről és tartalmáról, végül pedig hasznáról fog szólni.

Ahogy erre a figyelemreméltóan informatív és precíz *Előszó* is utal: ez a kézikönyv abszolút hiánypótló, mert „[…] a hazai könyvkínálatból teljes egészében hiányzik egy olyan munka, amely áttekintené a kultúra- és médiatudományok szerteágazó összefüggésrendszerének néhány alapvető irányát és jelenségét, tisztázná legfontosabb fogalmait, bemutatná jelentős szerzőit és alapműveit. Ez a hiány nemcsak a kultúratudományi kézikönyvekben és lexikonokban dúskáló, angol vagy német nyelvű könyvkiadással összehasonlítva válik tapinthatóvá, hanem a bölcsészettudományi egyetemi oktatás mindennapi tapasztalatában is" (10.). Egy magyar nyelvű média- és kultúratudományi kézikönyv megjelentetését messzemenőleg indokolta a tudományos perspektívák átrendeződése, amely az elmúlt két évtizedben Magyarországon is markáns jeleket mutatott, mindenekelőtt a bölcsészet- és társadalomtudományok kultúratudományi átkereteződése, áthangolódása tekintetében. Az irodalom és más művészeti ágak kutatásának „tágabb összefüggésekbe ágyazódása", új elméleti keretezése számottevő

institucionális átalakulást is eredményezett. (7.) A birminghami iskola nyomán meghonosodott „kritikai kultúrakutatás" az alacsony és anyagi kultúraként meghatározott népszerű kultúra felértékelődését, a kultúra társadalmi rétegzettségére való érzékenységet hozta magával, de a társadalmi egyenlősítés programjával összekapcsolódó *cultural studies* döntően identitáspolitikai iránya mellett sor került a kultúra technikai-mediális közvetítettségét, mi több: megalkotottságát hangsúlyozó *Medienkulturwissenschaft* recepciójára is. A *Kézikönyv*et gondozó Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport inkább ehhez a kultúratudományi irányzathoz kapcsolódik, s az *Előszó* joggal említi meg, hogy e kutatási távlat meghonosítása terén e kör már másfél évtizede serénykedik (*Történelem – kultúra – medialitás*, 2003.; *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, 2004.; *Intézményesség és kulturális közvetítés*, 2005.; *Szerep és közeg*, 2006.; *Kulturtechnik Philologie*, 2011.). A kötet koncipiálói a médiatudományt „elsősorban mint a bölcsészettudomány hagyományaival összekapcsolódó médiaelméletet vagy médiafilozófiát" (10.) értik, ennélfogva a média- és kultúratudomány lehetséges közös metszetének kijelölésére törekednek, s szintén ez magyarázza, hogy a szócikkek leginkább csak érintőlegesen foglalkoznak eminensen technológiatörténeti és empirikus társadalmi összefüggésekkel. Ugyanakkor a kötet a kultúratudomány által meghonosított kutatási irányokat, így a népszerű kultúra iránti érdeklődés és az új interdiszciplináris paradigmák megélénkülését – utóbbiakat például az antropológia, az emlékezet- és identitáselmélet terén – nagy hatékonysággal mutatja be. Hasonlóképpen sűrű és kölcsönös hivatkozások jelzik a diskurzusok *kereszteződéseit*: például a tömegkultúra kutatása terén a birminghami és a chicagói iskola, valamint Roland Barthes, Edgar Morin és Umberto Eco munkásságának szinergiáit; vagy számos helyen André Leroi-Gourhan technikai nézetű antropológiájának vagy Marcel Mauss testtechnikáinak, Marshall McLuhan médiaelméletének, valamint Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Lacan, Foucault és Derrida munkásságának hatását a német mediális kultúratudományra.

A *Média- és kultúratudomány* című kézikönyv kiválóan koncipiált, rendkívüli volumenű vállalkozás, amely ötszázharmincöt lapon négy nagy fejezetben harminckilenc szerző hatvankét szócikkét közli. A négy fejezetből az első címe: *Jelenségek*, melyben tizennégy olyan tanulmányméretű szöveg kapott helyet, amelyek a média- és kultúratudomány nagy jelentőségű fenoménjeit tárgyalják, mint például az anyag, az ember, az emlékezet, a közvetítés, a hálózat és a kibernetika, a tér, a test és az írás, valamint „maga" a cultural studies és a kultúratudomány. A második egység címe: *Fogalmak*, amelyben huszonhat kisebb terjedelmű, a kultúra- és médiatudományok alapvető fogalmait tárgyaló szócikket olvashatunk, olyanokat, mint például az archívum, az aura, a gyakorlat, a hang, a hangulat, a könyv, a technika, a kultúrtechnika és a testtechnika, a szimulákrum, a médium és a tömegmédium stb. A harmadik fejezet *Szerzők* címmel nyolc portrét sorakoztat fel, Pierre Bourdieu-től és Jacques Derridától Michel Foucault-n és Friedrich Kittleren át Jacques Lacanig és Marshall McLuhanig. A kézikönyv utolsó fejezete, a *Művek* pedig egy-egy fontosabb, gyakran hivatkozott kultúra- és médiatudományos opuszt tárgyal Kittler *Aufschreibesysteme*-jétől Mersch *Posthermeneutik*-ján át Habinek *The Politics of Latin Literature*-jéig.

Az *Előszó* tanúsága szerint az egyes szócikkek rendszeres felépítésének mintája a Böhlau Kiadónál 2014-ben megjelent, Heiko Christians, Matthias Bickenbach és Nicolaus Wegmann által szerkeszett *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs* című kötet volt. A *Kézikönyv* szerkesztői innen emelték át a szócikkek tagolását: a *Jelenségek* szócikkei a *Felütés*sel (a német könyvben: *Anekdote*) kezdődnek, amely a szerzőknek lehetőséget adott arra, hogy anekdotikusan vagy egy-egy példával jelezzék a tárgyalt jelenség valamilyen egyedi előfordulásának exemplaritását. Például a Molnár Gábor Tamás által jegyzett első, *Anyag* című szócikk az anyagot végessé tevő ihletre utalva József Attila 1930-ban megjelent Babits-kritikáját citálja, de a test komplexumának felvezetésénél említést nyer a *Doctor House*, az ember meghatározási kísérleténél Péterfy Gergely *Kitömött barbár*ja, az emlékezetnél Szimónidész téralapú memóriája is, a kibernetikánál pedig a Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow*-jában szereplő „control" ('irányítás', 'vezérlés', 'ellenőrzés') tematikája tölti be a szemléletes példa funkcióját. A *Felütés*re következő *Fogalomtörténet* (a német könyvben: *Etymologie*) szófejtéssel és gondolkodástörténeti összefüggések felvillantásával mélyíti el a jelenség ismertetését, majd a *Kontextusok* (a német könyvben: *Kontexte*) alfejezet következik a legtöbbször roppant szerteágazó kutatási kérdésirányok és irányzatok bemutatásával. Ezt viszi tovább és sommázza a *Kultúratudományos jelentőség* című alfejezet (a német könyvben több részre bomlik: *Konjukturen*, *Perspektiven*, *Forschungen*), végül a *Kapcsolódó szócikkek*ben a könyv hálózatossága rajzolódik ki, a *Bibliográfia* (*Literaturempfehlungen*, *Bibliographie*) pedig az olvasó további tájékozódását, elmélyülését segíti. A *Szerzők* című fejezetben ugyanez a rend ismétlődik, a további fejezetek rövidebb szócikkeiben szintén, némi ésszerű egyszerűsítéssel. A kötetben a formális rend fegyelme üdvösen ötvöződik a tartalmi konnexiók – az előre-, hátra- és keresztbe utalások, a nem bántó, hanem megvilágító erejű ismétlések – játékával, leleményes hálózatosságával.

A kötet szerkesztői és szerzői egyaránt hatalmas és áldozatos gyűjtő- és értelmező munkát végeztek. A harminckilenc szerző hatvankét szócikkének részletes taglalására nincs most mód, de – eléggé el nem ítélhetően – még csak valamennyiük név szerinti említésére sem. Nagy részük az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport szorosabb hálózatába tartozó irodalomtudós, de jócskán vannak kívülről is szakemberek, egyetemi alkalmazásban lévők, de még szabadúszó kutató is. Filológusok és klasszikafilológusok, színháztudós, várostörténész, oktatásszociológus, szellemtudományi, filozófiai, média-, film- és emlékezetelméleti, kultúr- és ökotechnikai, technomediális, térelméleti, sporttudományi, filozófiai antropológiai, hálózatelméleti, múzeumtudományi, public relations-, design-, gender studies- és tömegkultúra-kutatók. A *Kézikönyv* létrejötte példás interdiszciplináris együttmunkálkodásnak köszönhető.

Funkciója, az oktatásban és a kutatásban való szerepe szerint kéznél lévő (mi több: kézhez álló) könyvnek kell lennie, amelybe az olvasó egy-egy szócikk erejéig beletekint, s újra és újra visszatér hozzá. Én a könyvbemutatóra, majd recenzióra készülve egyhuzamban (egy jó hosszú huzamban) olvastam el, és nagyon érdekes olvasmánynak találtam. Az egyes részletek szerzői a problémák azonosítása, kontextualizálása tekintetében, valamint a megértés és a megértetés, a szélesebb művelt publikum felé való

közvetítés vonatkozásában is kiválóan teljesítettek. E kötet főhősét, az embert teljes felvértezettségében mutatja, *az emberit* és vele *a nem-emberi emberit* pedig a maga komplexitásában. A *Kultúratudomány* című szócikkben Kulcsár Szabó Ernő Wolfgang Struckot idézve írja: „[…]azzal a világgal, amelyben élnek vagy amellyel szembesülnek, az emberek nem közvetlenül állnak szemben és hogy a tér nem üres az emberek és a világ között. Csak ez a »közötti(ség)«, illetve ami azt kitölti, határozza meg az emberek helyét a világban, teszi őket »szubjektumokká« és – megfordítva – ez hagyja a világot az ő világukká válni, tehát (olyan) valamivé, amit valamilyen módon (»mint valamit«) észlelnek, értelmeznek, amin keresztül megértésre jutnak másokkal, és amibe cselekvőleg beavatkozhatnak". (159–160.) Az ember világának (életvilágának, természethez való viszonyának, kultúrájának és történelmének) erre az időbeliségben újrakeletkező, de már mindig is meglévő *medializáltságára* való rákérdezés *eredendőbb*, mint a kultúra rétegzettségének és a kultúrák identitáspolitikai harcának – nyilván nem mellőzhető – taglalása. Az ember szellemi-kulturális konstitúciójának kulcsa a jelentésalkotás, amit azonban „nem az anyagtalan fogalmiság logikai absztrakciói, hanem a testi strukturáltságú észlelés és érzékelés absztrakciós műveletei" (166.) működtetnek. Ez az érzékeléshermeneutikai kérdezés nyitja fel a világtapasztalás testi-fiziológiai, kultúrtechnikai és biokulturális horizontját. Nem véletlen, hogy a kézikönyvben az ember és a világ köztességének bemutatásában kulcselemmé válik a materialitás, a test, a technika és a testtechnika: a humán tapasztalat mindenkori medialitásának gépi-technikai és biomateriális vonatkozásai. Egészen addig a kérdezésig, hogy vajon a technika az ember által üzemeltetett vagy az embert is üzemeltető? Azon kívüli vagy azt magába foglaló? Hogy a technika és a médium, a technomédium az embertől heterogén-e? S hogy az ember végül úgy ér homokos, szomorú síkra, hogy fiziológiára és technikára esik szét?

A bevezetőben mondottakra visszatérve a legfőbb öröm, amit mindannyiunk nevében kinyilváníthatok, az az, hogy már nem vagyunk kézikönyv híján. Nemzetközi összehasonlításban is mérvadó, jól koncipiált, gondolat- és részletgazdag, a szerkesztők és a lektorok által szépen gondozott könyvet kaptunk kézhez, melyet nagy haszonnal forgathatnak a bölcsész-, a társadalom- az élettan- és a jogtudomány kutatói és oktatói, az egyetemi hallgatók és a középiskolai tanárok nemkülönben. Az még majd a médiatudomány feladata lesz, hogy akár az itt emlegetett Böhlau-kiadvány mintájára (olyan címszavakkal, mint blog, kattintás, posztolás, lájkolás, törlés stb.) megjelenjék egy a médiatudatosságot szolgáló, médiapedagógiai célzatú médiahasználati kézikönyv is. Az itt bemutatott könyv szerkesztői és szerzői elvégezték azt, amire vállalkoztak. És példásan sokra vállalkoztak: körültekintően és magas színvonalon adtak számot a 21. század eleji ember mediális és kulturális kondícióiról.

(Ráció Kiadó, Budapest, 2018.)

DÁNÉL MÓNIKA

Élő regények és többnyelvű irodalomszemlélet. Thomka Beáta: *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás*

Thomka Beáta új könyve, amelyet több szempontból is rendkívülinek és szemléletformálónak tartok, a regényre vonatkozóan egyszerre tár elénk élő elméleti kérdéseket és ugyanakkor közel negyven kortárs különböző nyelvű regény (és egy költemény) szoros olvasatát kínálja. A kötet szerkezetének rövid összefoglalása után azokra a szempontokra fogok kitérni, amelyek véleményem szerint szemléletformálónak tekinthetők. Az *Előszó* és az utólagos reflexiókat tartalmazó *Ívek* szerzői keretben hét könyvfejezet található, amelyeket további, kifejező címmel megjelölt alfejezetek tagolnak. Az első három fejezet (*„Hozott anyag" a regényben, Germanofónia és posztmigráns irodalom, Világirodalom-koncepciók*) a kortárs kulturális kondíciók közegében vizsgálja a regény és a világirodalom-koncepciók elméleti dilemmáit, megváltozott jellegüket. Már a második fejezet is tanúsítja, hogy az elméleti vizsgálódás szorosan kapcsolódik a konkrét szövegek elemző tapasztalatához: a többnyelvű német írók hagyományának[1] felidézésével a szerző a kétnyelvű (pl. német és török) alkotók perspektívájából vizsgálja meg többek között a német irodalom kategóriáját, és jelzi a bevándorló vagy másodgenerációs írók hatását mutató eltéréseket a fogalmi rendszerben és önmeghatározásokban (*Brückenliteratur, New German*). A negyedik, *Kompenzációs emlékezet* című fejezet egyfajta átvezetésként szolgál a múlt, a közelmúlt és a könyv későbbi fejezeteinek kortárs regényjelenségei között. A kötet itt alapozza meg esztétika és etika, művészet és szolidaritás összekapcsolható, a későbbiekben részletesebben kifejtendő szempontjait is. W. G. Sebald és Danilo Kiš műveinek interpretációja során e két szféra kapcsolatát, együttes jelenlétüket a *po-etika* fogalmának szétválasztó-összekötő írásmódja is jelzi a könyvben. A kötet utolsó három nagy fejezete (*Lezárulás, folytatás, újrakezdés; Új nyelvi otthonok a fikcióban és Családregények, kortörténetek*) a korábbiak során lefektetett elméleti alapokat és a felrajzolt problémákat mélyíti el, fejti ki és árnyalja a konkrét és összekapcsolódó regények elemzése és „csoportidentitása" révén. Az ex- és posztjugoszláv térség (szétvándorló) irodalmi képviselőit, létrejövő fórumait (pl. *Szarajevói füzetek*), kulturális hagyományformálóit (pl. Aleš Debeljak) és „imaginárius hagyaték"-jellegét vizsgáló ötödik fejezet arra lehet érzékletes példa, ahogyan egy adott (kulturális, történelmi, társadalmi) térség kultu-

[1] Ilija Trojanow nyomán a következő német Nobel-díjas írók sorolhatók ide: Elias Canetti, Günter Grass, Elfride Jelinek és Herta Müller.

rális és traumatikus hagyatéka beleíródik az irodalmi művekbe. Jóllehet Alexandar Hemon és Saša Stanišić regényei különböző nyelveken születnek, angolul és németül, mégis a közös „imaginárius hagyaték" révén az amerikai és a német irodalom részeiként az exjugoszláv lokalitást is teremtik. E művek értelmezése során egyrészt az válik rendhagyóan evidenssé, hogy a kettős vagy többes kötődés – a több helyhez, kultúrához, nyelvhez tartozás – nem valamiféle egység, eredetiség elvesztéseként vagy hiányaként értendő, hanem éppen *közvetítő* voltuk válik az eredetükké: olyan „másságokat" közvetítenek német és angol nyelven (tehát nem lefordított művekként), amelyek a saját anyanyelv idegenségét is megtapasztaltatják a német és angol olvasóval. Másrészt e művek megértése az előbbiekből következően többféle kategóriarendszer prizmáján keresztül válik lehetségessé. Így a nemzeti irodalom, nyelv (és nem ritkán nemzeti államhatár) összetartozásának romantikus eszméjét is lényegileg problematizálják, eme értelmező és identifikációs kategóriák újragondolására késztetnek. Ugyanakkor érdemes intően észben tartani azt is, hogy e fejezetben elemzett (ex)jugoszláv szerzők transznacionális identitása nem függetleníthető a délszláv háború nemzeti ideológiájú vérontásaitól.

A könyv hatodik fejezete olyan német (Terézia Mora, Nicol Ljubić, Melinda Nadj Abonji) és francia (Kamel Daoud) regényeket mutat be, ahol a tanult vagy választott (második) nyelven keresztül a permanens különbség válik nyelvi regénytérré. A finnugor nyelvek iránt elkötelezett Diego Marani *Új finn grammatika* című olasz nyelvű regényének elemzése révén kerül a koncepcióba, ahol a „múlt nélküli ember" fikciójában a nyelvvesztés a kis nyelvek kihalásának példázatával kapcsolódik össze. Jhumpa Lahiri révén az olasz nyelv pedig mint választott nyelvi otthon képződik meg. A könyv utolsó fejezetében a mindezidáig számos módon szétíródó és értelmezhető regényt a műfajiság szűkebb kereteihez kapcsolja vissza a szerző, bár alapvető dilemmaként jelöli meg, „[…] hogy vajon kiindulópontot jelenthetnek-e a tradicionális műfajpoétikai kategóriák, vagy kiürüléseik és feltöltődéseik közötti intervallumokban maguk is visszavonhatatlanul felmorzsolódnak". (196.) A zárófejezetbe került családregények és kortörténetek kortárs világunk alap elbeszéléskereteiként mutatkoznak meg Thomka Beáta könyvében, azonban ez a fejezet is túlmutat a műfaji kategorizáción, hiszen egyszerre mutat be egyelőre inkább csak anyanyelvi közegükben elismerésnek örvendő regényeket (Borbély Szilárd, Szilasi László alkotásait), valamint az Elena Ferrante műveinek elemzései révén globális népszerűséget magáénak tudó olasz *saga* példáit.

Megállapítható tehát, hogy Thomka Beáta oly módon körvonalaz lehetséges kortárs (világ)irodalm(ak)at, hogy eközben alaposan körüljárja a *világirodalom*nak mint kulturális (magas irodalmi) keretnek az átalakulását, dilemmáit, hogy miképp nem centralizálható már a korábbi elvek szerint. Ezzel összefüggésben a közel negyven regény eltérő (társadalmi, kulturális, nyelvi) kontextusait, regisztereinek dinamikáit vizsgáló elemzéseivel (éppen a különbözőségek komolyan vételéből fakadóan is) saját szakmai elmozdulásainak kockázatait vállalva a regénypoétikák magyar nyelvű diskurzusának meghatározó teoretikusaként nem csak a regényről, de az irodalmi szövegekről való gondolkodásunkat is újólag meghatározóan tudja alakítani. Új könyve azáltal is szemléletformálóvá válik, ahogyan a magyar szakmai nyelv a többnyelvű

korpuszvizsgálatból fakadóan a különbségek nyitott és dinamikus befogadójaként tud megmutatkozni, hiszen a többnyelvűség és a több kultúrában való jártasság, amely közvetve a regényelemzésekben is artikulálódik, olyan specifikus (többirányú) tudást, szemléletet, nem hivalkodó érzékenységet juttat színre, amelynek igazán örülhetünk, hogy a magyar nyelv válik az „otthonává". Úgy is fogalmazhatok, hogy az éppen zajló és regények által közvetített transznacionális világjelenségek megértésére magyar irodalomtudományi szaknyelvet teremt, amely a többféle szemlélet, elv, érték, nyelv összehangolhatóságát juttatja színre.[2] A többnyelvű (angol, bosnyák, francia, horvát, német, olasz, szerb) és valóban lenyűgöző kulturális tágasságból nem következik azonban, hogy a vizsgálatnak ne lennének elméleti és személyes súlypontjai, és a többnyelvű jártasság az elemzett művek és kultúrákat ötvöző szerzőik tapasztalatával összecsengően úgy tud megmutatkozni a könyvben, hogy a folytonos viszony és transzfer állapot megértéséhez visz közelebb. A több kultúra belső ismerete az autoritások statikusságára is rámutathat, és közvetve dinamizálhatja azokat, éppen ezért ezen tudás tekintélye az (át)fordítás alaptapasztalatában keletkezik, és a könyv egyik meghatározó szavával élve az „ingázás" értelmében folytonosan kimozdulónak is tud látszani. Összecsengően azzal, amire a könyv szerzője Ismet Pricić *Shards* (2011) című amerikai-boszniai regénye kapcsán is rámutat: „A több hagyomány és a nyelvek közötti ingázás a két világ közötti viszony újraalapozását és folyamatos alakítását igényli. A fikció, az elbeszélés terepén ez folyamatos késztetést jelent a személyes és a közösségi tapasztalat felülvizsgálatára, a szembesülésre mindazzal, ami lezárult, és ami lezárhatatlan marad". (115.)

A kötet szemléletformáló jellegének következő aspektusát érzékeltetve Kisantal Tamást idézem, aki Thomka Beáta könyvét irodalmi, kulturális ars poeticaként olvasva így zárja utószavát: „[…] a regény alakulástörténetét vizsgálva a kortárs regény dialogikusságára, az olvasót megszólító erejére hívja fel a figyelmet, részben pedig, ezzel mélyen összefüggésben, a kitaszítottság, az otthontalanság jelenségei mellett a kulturális keveredések, párbeszédek és a (szó mindkét értelmében vett) *befogadás* lehetőségeit elemzi és szemlélteti. […] a könyv szövegei és maguk az elemzett regények egyaránt aktuálisak – nemcsak tematikusan, poétikailag, hanem morális, etikai értelemben is". (264.) A könyv és az elemzett regények aktuális, élő jellege éppen ezen felsorolt aspektusok ötvözésében mutatkozik meg, ahogyan az interpretációkban ezen viszonyulásmódok, elvárások nem zárják ki egymást. Ahogyan például a nem leíró, stigmatizáló, hanem belső nézőpontból megjelenített másságok (vándorlók, hajléktalanok) esztétikuma morális felelősségünket és aktív szolidaritásunkat is kiválthatja. Olyan példának látom tehát Thomka Beáta könyvét, ahol az elemzésekben a műalkotások esztétikai komplexitásának vizsgálata társadalmi érzékenységgel találkozik, és ahol az esztétikai tapasztalat összetettsége az olvasás során úgy mozdul el a múlt és jelen társadalmi (traumatikus) tapasztalatainak irányába, hogy nem üzenetekben tárgyiasul, hanem a sajátos kulturális kötődések, kötelékek révén „ingázó gram-

[2] Magyar nyelven megjelent szakirodalmi kontextusnak tekinthető a Helikon Irodalomtudományi Szemle 2015/2-es, Jablonczay Tímea által szerkesztett és összegző tanulmányával bevezetett *Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban* című tematikus száma.

matikák" (Terézia Mora írásmódjára használja a kifejezést a szerző) és nyelvkeresések, nyelvteremtések folyamatainak észleléseként érzékelhető, amelyek dinamizálják, felülvizsgálatra késztetik a nemzeti irodalom és ezzel összefüggésben a világirodalom kategóriáit. „Több körülmény befolyásolja annak az elképzelésnek a beigazolódását is, hogy művek és irodalmi opuszok sokasága megtalálja saját közönségét a nyelvi és nemzeti határokon túllépve is, mi több, eleve az eredeti nemzeti nyelveken és kultúrákon kívül keletkezik". (48–49.) És bár a könyv szerint a technikai adottságokból is következő decentralizálódó folyamatoknak köszönhetően a kortárs jelenségek és regények korábbi világirodalmi szintézisszerű *egybelátása* (51.) lehetetlen, mégis fontos itt ismételten kihangsúlyozni a vizsgált művek nagy számát és eltérő kulturális kontextusaikat annak tudatosítására, hogy a felvetett problémák egy igen széles korpusz interpretációja során fogalmazódtak meg.

A *Regénytapasztalat* már a címével is elmozdulást jelez, amely a szerző néhány korábbi kötetcímének viszonylatában válik igazán láthatóvá (például *Narráció és reflexió*, Újvidék, 1980, *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Budapest, 2001, *Prózaformák. Elbeszélő művészet és interpretáció*, Újvidék, 2012). A regény műfaja tehát továbbra is megmarad a középpontban, viszont a korábbi, poétikai, narratológiai szempontok helyén a szóösszetételben többértelműként érthető tapasztalat áll. E kötetcím tömörségét az *Utószó* pontos vonatkozásokban, szálakban bontja ki, így a magam részéről elsősorban a regény mint műfaj jelenkori próbatétele(i)ként olvasom, és a szerző elmozduló regény- és műalkotásértésének szignifikáns jelzéseként. Maga a *regénytapasztalat* szókapcsolat egyébként egyetlen kontextusban, Franco Moretti *Il romanzo di formazione* című könyve kapcsán fordul elő a kötetben, amely a fejlődésregény drámaiságáról mint a fogalomban rejlő ellentmondásról beszél.[3] Az alcím szavai – *korélmény, hovatartozás, nyelvváltás* – a főcímben szereplő műfaj- és antropocentrizmus nyitott kettősét az (alkotói és regényszereplői) identitás direktebb kérdéskörei felé irányítják, ám ugyanakkor a kötet viszonylatában e kifejezések kétirányúsága bomlik ki, amennyiben egyszerre kontextualizálhatnak szerzőket, karaktereket és műveket. A többnyelvű írók könyvei például nehezen illeszthetők be a nemzeti irodalom elkülönítő kategóriarendszerébe, és *hovatartozásaik* – e magyar szóban integrált nyitott kérdésnek megfelelően – különböző módokon problematizálják az irodalomtörténeti rendszereket. Az algériai frankofón Kamel Daoud *Új vizsgálat a Meursault-ügyben* című francia könyve, amely a francia örökséget közvetve az algériai értékrend „elválaszthatatlan komponenseként" (138.) mutatja meg, hovatartozását illetően már sajátos intertextuális mintázata révén is egészen más, mint például Jhumpa Lahiri angol nyelvű, bengáli származású, Angliában született írónő nyelvváltása, aki angol nyelvű könyvei után „a soha el nem sajátított, valódi anyanyelv elvesztésének" (164.) egyfajta szupplementumaként olasz nyelven kezd publikálni. Ahogyan tehát az *Új nyelvi otthonok a fikcióban* című fejezetben olvashatjuk: „A kétnyelvű, a nyelvváltó, a szerzett és a választott nyelven írók munkássága új tapasztalatokat hordoz a komparatisztika, illetve a transznacionális irodalomkutatás számára. A kettős kötődésű alkotóknál a származás régiójához, kultúrájához, hagyományához és az anyanyelvhez fűződő viszony kibővül a szerzett kultúra és társadalmi közeg tapasztalataival. Az otthontól való elszakadás, a távozás emlékezetlétesítésre, a korélmény és a nemzedéki tapasztalat átmentésére, az önazonosság reflektálására, a múlthoz való viszony újraértelmezésére készteti a kivándorlót". (127.) Amiképpen a fent idézett fejezetcím is színre viszi, e kötet egyik tétje tehát az, hogy az alcím posztmodern paradigmát megelőző szavai és vonatkozásai úgy térnek vissza a könyv elemzéseiben, hogy a nyelvközpontú poétikai paradigmát mint tradíciót is mindvégig életben tartják. A különböző szemléletű terminusok nem rekvizitumokként térnek vissza tehát, hanem a kortárs jelenségek felőli újraérthetőségük és így elmozdulásuk rajzolódik ki.

[3] „A korábbi korok műfajváltozataira alapozott nézettel sok huszadik századi és ezredfordulós regénytapasztalat szembeállítható, minthogy jelentős művek sora érinti a felnövekvést mint megrendülésekkel teli, a társadalmi helyzet és a történelmi körülmények által kiváltott törések szaggatott folyamatát." (232–233.)

Valóban csodálatra méltó Thomka Beáta azon receptivitása, amely a sok ezer regényoldal elolvasása nyomán, a vizsgált szerzők és műveik vándortapasztalatára rímelően saját szakmai előzményeit is képes újraalkotni úgy, hogy „a felmerülő szemléleti, tematikus, műfajtipológiai és elbeszéléspoétikai kérdéseket valóban maguk a kortárs művek exponálják". (249.) E deklarációval összhangban, egyben az interpretált szövegek egyik visszatérő elemére is utalva *(Híd a Drinán, Balkáni pallóhíd, A harmadik híd)* elmondható, hogy a könyv elemzéseivel valóban hidakat, íveket hoz létre poétikai, irodalomszemléleti hagyományok és zajló, élő tapasztalatok között. Saša Stanišić német nyelvű regényének elbeszélőjéről írottak a *Regénytapasztalat* szerzőjének szellemét is jelezhetik, mint aki az irodalomtudományi nyelvhasználatban kísérli meg az átkötéseket: „Aleksandar, az elbeszélő, maga a híd, nem a Drina két partja, hanem a két korszak, a két világállapot között. […] Központi törekvése a kapocs, konnexió, a kontinuitás, átvitel, átadás, folytatás, megőrzés, értékmegbecsülés, továbbadás mint vállalt szerep, belső indíttatású misszió, önmegtartó lehetőség képviselete a fikcióban". (107.) Thomka Beáta könyve mindvégig poétikai elemzéseivel jelenkori társadalmunk tapasztalataival is erőteljesen összekapcsol, és az áthidalás mikéntjeinek a megértése jelentheti a *Regénytapasztalat* olvasója számára az egyik legfontosabb kihívást. E könyv továbbá azt a legalább ugyanilyen fontos aspektust is színre viszi, hogy hogyan nem lehet ezt az ötvöző szemléletet mégsem receptszerűvé tenni. A különböző típusú regények olvasata különböző módokon hozza létre a fenti ötvöződést, és éppen így tud kitérni a könyv a referenciális olvasás „visszatérésének" egyértelműségei elől is. A *Kompenzációs emlékezet* fejezetcím alatt például W. G. Sebald prózájának és gondolkodásmódjának vizsgálata ad teret az ehhez szükséges interpretációs eljárások kibontakoztatásának, amely a regényt Hans Blumenberg nyomán „[…] nem a világ tárgyainak, nem a világ bemutatásának, hanem egy világ létrehozásának formája"-ként (56.) érti. A műfajok határait szabadon kezelő Sebald (aki sajátos módon szintén kivándoroltnak tekinthető) a dokumentumok fikcionalizálásának technikája által a közösségi történelmi (ön)értésének regényközegét teremti meg: „Sebald válasza szerint a történelmi monográfiák korlátozott példányszámúak és szakkönyvtárakba kerülnek. Ennél döntőbb ok az, hogy e forma alkalmatlan arra, hogy megteremthesse egy közös(ségi) történelmi folyamat metaforáját vagy allegóriáját. A történelem pedig számunkra csak

a metaforizálódás által válhat beleérző módon megközelíthetővé. Ennek egyik eszköze a kompenzációs emlékezet felszínre hozása is, amire Austerlitz regényterjedelmű beékelt életelbeszélése utal az azonos című műben. Sebald emelkedett dikciójú metaforikus együttest alkot, amiben kitüntetett szerepe van az érzéki tapasztalásmódnak és a megérzékíthető tárgyi észleleteknek. David Lodge kifejezésével *realisztikus kitalált prózájának* résztvevőiként követjük vándorlásait, azonosságvesztő és önazonosságkereső alakjainak drámai nyomkereső útjait". (55.) A német irodalom (belső) polifóniáját elemző *Germanofónia és a posztmigráns irodalom*; az ex- és posztjugoszláv szerzőket, e térség kulturális szellemi hagyatékára irányuló *Lezárulás, folytatás, újrakezdés*, illetve az *Új nyelvi otthonok a fikcióban* című fejezetek a „többnyelvű éntudattal" (34.) rendelkező szerzők műveinek elemzései nyomán árnyalják tovább a különböző szempontok, szemléletek összekapcsolódásának mikéntjeire vonatkozó kérdéseket. A származási környezetükből kiszakadt, kettős kötődésű alkotók esetében a múltbeli közegek egyfajta „imaginárius hagyaték"-ként (87.) fikcionális tereik kulturális kötődését jelzik. Ez azonban nem referencialitást hoz létre, hanem a többféle nézőpont és idősík, a nyelvfelejtés, a nyelvkeresés, a hozott tradíció és a befogadó kultúra közötti ingázások különböző elbeszéléspoétikáit. Miképpen a szerző árnyalja: „[…] a kulturális reprezentációk értelmezési körének teljessége vagy részlegessége nem érintkezik a referenciális olvasás elfogadásával vagy elutasításával. Csupán az értelemtulajdonítás lehetséges kiterjesztéseiről van szó, ami viszont nem a szerzői eszköz- és jelhasználat, hanem egyértelműen a befogadói műveleti tér kérdése". (109–110.) Ez utóbbi komolyan vétele abból is látható, ahogyan az adott regények nemzetközi recepcióját és származási közegébe „visszafordított" recepcióját egyaránt megvizsgálja (ahol olykor a kettős hovatartozás kettős elutasítást is jelenthet) arra figyelve, hogy hogyan állják ki a különböző, Weltmarket értelmében is felfogott irodalmi cirkulációs folyamatokat. A vizsgált szövegek különböző nyelvű recepcióját nyomon követő értelmezései révén az válik egyértelműen világossá, hogy többirányú kötődésű létmódjukból adódóan éppen az emigráns szerzők művei lesznek *par excellence* referencializálhatatlanok, hiszen két világ köztes terében teremtődnek nyelviként, „fikciós diaszpóraként". Az átfordítás, a transzformáció válik tehát (nyelvi) referenciájukká, és így értett immanens nyelvköziségükkel ugyanakkor kortárs globális mozgásokra utalnak, az elvándorlás legélőbb valóságának megértéséhez kapcsolódnak, és a transzponálás különböző módozatai révén kínálnak „fikcióban fellelt menedék képzete"-ket. (114.)

A *Családregények és kortörténetek* című fejezetben szereplő regények elemzéseiben a marginalizált (mikro)közösségek (menekültek, hajléktalanok, *nincstelenek*) iránti morális elköteleződés ismételten a regénypoétikák által mutatkozik meg. Thomka Beáta értelmezéseiben a regények poétikai teljesítménye állítja elő a nem pusztán esztétikai olvasói részvételünket. Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényének reduktív poétikája „a látószög-korlátozás és a szerkezeti kihagyásosság" (194.) révén éri el azt a hatást, hogy „töredékeiből alkotjuk meg a tágabb kontextust" (194.), vagyis a fragmentaritás (és a regényvilág erőteljes érzékisége) „kiegészítő" – nem pusztán csak képzeletbeli – részvételre készteti az olvasót. Szilasi László regényének értelmezésében is az jut színre, hogyan „kényszerít" éppen a többnézőpontúságával részvételre a regény, olvasásakor hogyan nem vonhatjuk ki magunkat a különböző megjelenített beszédhelyzetekből: „[…] a többnézőpontú elbeszélés poétikája nem csupán a narrátor(ok), hanem az olvasók számára is biztosítja a rálátási szögek váltogatását. A regény úgy iktatja ki a központi perspektívát, hogy az elbeszélés döntő hányadát átengedi a kvázi személyes szólamoknak. A külső látószögű narrátor helyett a spontán tanúvallomásokra, a résztvevő alakokra bízza hol ezt, hol azt a szólamot. A beszélőt és hallgatót feltételező párbeszédkeretben hangzanak el a beszámolók". (181–182.) Szintén e regény értelmezése során, a *Regénytapasztalat* alcímének egyike fordul elő, amely a korábban felvetett átminősülést is kifejezésre juttatja: „A fikció a köznapi tapasztalatot és a korélményt igazolja, ennek képzeletbeli térképét kínálja fel számunkra: nem a városét, nem a régióét, nem az országét. *A harmadik híd* nem mozgósít, hogy hiteles városregényként és korrajzként is olvashassuk a művet, ha ezt részesítjük előnyben. Eszköztára és művészi szemléletmódja azonban átlendíti e világot és a benne ténfergőket a konkrétumokon, helyeken és lokalitásokon" (180.). A regény mint *képzeletbeli térkép* tehát – a térkép funkciójához hasonlóan – úgy teremt reprezentációt, hogy nem lesz megfeleltethető, azonban valós sorsközösségekhez kapcsol.

Thomka Beáta tehát nem levált vagy szembeállít nyelvhasználatokat, hanem az élő jelenségekre érzékeny szakemberként szempontokat kapcsol össze, és olyan regénykorpuszt térképez fel, amely másokat is érzékenyíthet. Összekapcsoló szelleme abban is kitapintható, ahogyan (Wolfgang Welsch nyomán) egyfelől a „kulturális hibridek vagyunk" (21.) univerzalizmusában olyan súlypontokat, érintettségeket tud kirajzolni, amelyek az általános hibriditás különneműségeit, egyediségeit juttatják színre, összhangban szintén Wolfgang Welsch gondolatával: „A transzkulturális identitásnak a kozmopolita értelem mellett egy lokális eleme is van. […] A transzkulturális személyek e kettőt kombinálják". (22.) Jelen kötetben az ex- és posztjugoszláv szerzők mint imaginárius közösségének tagjai, számos kortárs női szerző, a traumák, elvándorlók és a társadalmi margón élők iránti kötődései mint személyes-szakmai „lokalitások" rajzolódnak ki. Ugyanakkor a transzkulturális kapcsolatrendszer centrum és periféria viszonyát is átrendező jelenségeire fókuszálva[4] ismételten az egymásra rétegezés elvét valósítja meg azáltal, ahogyan az ún. nagy nyelvek irodalmába beköltözőket (a német, francia, angol nyelvű irodalmak „komparatív belülnézet" általi felnyílásait) vizsgálja, másrészt ahogyan a szintén ún. kis nyelveken írott műveket, illetve a kis nyelvekre történő visszafordításokat, vagyis a valódi transzfer értelmében, az oda-vissza mozgást egyaránt leköveti. Egyszerre érvényesíti tehát a nemzetközi és nemzeti szempontokat. Hasonlóan viszonyul a nemzeti irodalom fogalmának átértelmeződéséhez és a világirodalom átalakulásához, amennyiben úgy fogadja el, és járja körül a jelenbeli folyamatokat, hogy közben megtalálja a hagyományban a folytathatót, és úgy vesz föl szálakat, hogy például Thienemann Tivadar és Erich Auerbach méltó párbeszédpartnerekként kerülnek a jelen és egymás viszonylatába a világirodalomról való gondolkodásban. És bár ebben a vonatkozásban éppen a nemzetinek

[4] Vö. „A kulturális egyneműséget a sokrétűvé válás ellensúlyozza, a nemzeti irodalmi horizontok és hierarchia helyére pedig a középpont nélküli, hálózatos szerkezetű, transzkulturális kapcsolatrendszer kerül." (19.)

és kategóriarendszereinek az átalakulását jelzi, értelmezéseivel egyben a nemzeti szellemi tradíciók természetes folytonosságát is közvetíti.

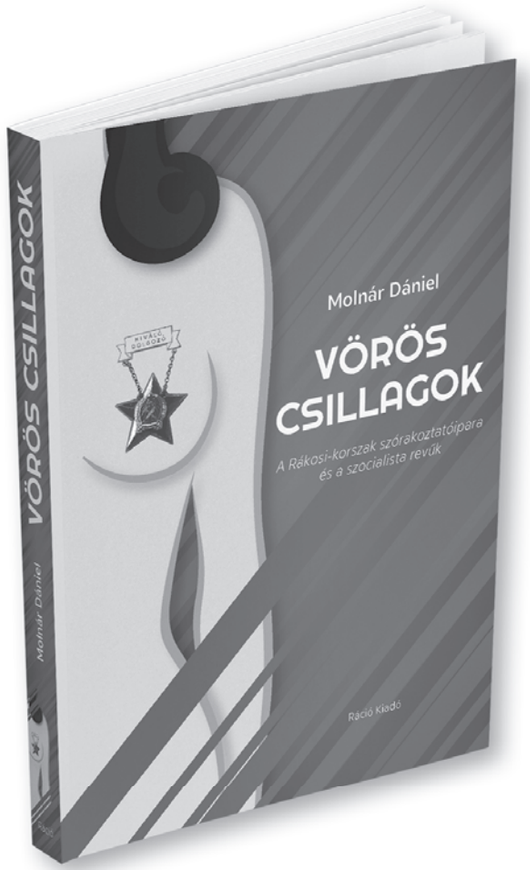
Többszörösen szignifikánssá válik tehát, hogy miért éppen a regény áll a könyv centrumában, amely (Mihail Bahtyin nyomán) a polifónia nyitott műfajaként, az elemzések által valóban a nyitottság jelenkori médiumaként válik megtapasztalhatóvá, amely teret teremt a különbözőségek találkozásának, feszülésének és a megválaszolhatatlan kérdéseknek. Thomka Beáta könyve egyszerre tár elénk (a digitális bölcsészetben használt *distant reading* értelmében) átfogó látképet a kortárs világunkban élő regényekről, cirkulációjukról, és egyúttal annak is tanúivá tesz bennünket, hogy e regények szoros olvasatainak *(close reading)* köszönhetően úgy rendeződnek közösségekké, hogy a poétikai értelmezés mindvégig az egyes művek nyelvi és kulturális tradíciójának kötelékében is marad, abba beleszövődve és szétszálazódva. Az egyes művek elolvasására ösztönző elemzéseken túl e könyv történeti indexe abban ragadható meg, ahogyan a magyar szaknyelvben létrehozza ezen szemléleti egymásra hatások érintkezési zónáját. Egy nemzeti nyelv és kánon prózapoétikai teoretikusaként (lásd például Mészöly Miklósról írott monográfiáját) mindvégig a poétikai teljesítményekre kíváncsi, bármely nyelvű alkotásról is legyen szó. Ugyanakkor a könyv történeti védjegye a kortárs világunkban zajló, az irodalom önértésére vonatkozó lényegi és éles kérdések kontextusában rajzolódik ki, ahogyan nem lecserél, nem szembeállít, hanem érintkező zónát teremt a nemzeti irodalmak és kánonok hagyományán nyugvó *komparatisztika* és a fordításoknak köszönhetően a létrehozó nyelvi és kulturális közegüktől eltérő és különböző befogadói kontextusok körforgásában létező művekként értett (David Damrosch megalapozta) *világirodalom* szemlélete között. Ahol a világirodalmat a globális irodalomtól éppen az különbözteti meg, hogy magába foglalja, magában hordozza *a lokális alakító erejét*. És az (átfordított) lokalitások közötti különbség elfogadása – akár abban az értelemben is, hogy összemérhetetlenek, összehasonlíthatatlanok – együtt jár az eurocentrikus irodalomszemlélet és komparatisztika átalakulásával is, az *egyetemesség* mércéje (Pascale Casanova nyomán a centrum legdiabolikusabb találmánya) mentén történő összehasonlíthatóság deromantizálásával. (Az egyetemesség éppen előíró volta miatt válik antagonisztikus és hierarchizáló kategóriává.) Nyelv, nemzet, irodalom (és országhatár)[5] organikus/romantikus összetartozásának eszméjét a kortárs világunkban keletkező és Thomka Beáta által interpretált művek oly módon reflektáltatják, hogy nyitva hagyják a nyelvi hovatartozás kérdését, illetve lehetővé teszik a több nyelvhez, kultúrához, ezek köztes állapotához való tartozás elgondolását.[6] A szerző összegzéséből az is kitűnik,

[5] Magyar kontextusban érdemes felidézni ezen kontamináció következményeként a Magyarország határain kívül született irodalmi művek kategorizációjának (olykor az országhatár egysége, olykor az ún. nemzet egysége mentén) mozgó és változatos hagyományát.

[6] Ebből a nézőpontból Galin Tihanov nyomán (vö. Galin Tihanov, *Narrative of Exile. Cosmopolitanism beyond the Liberal Imagination = Whose Cosmopolitanism? Critical Perspectives, Relationalities and Discontents*, szerk. Nina Glick Schiller – Andrew Irving, Berghahn, New York – Oxford, 2017, 141–159.) visszatekintve az is hangsúlyossá válik, hogy például az *irodalmiság* strukturalista fogalmának kidolgozója és így az irodalomelmélet egyik alapítója, a Szovjetunióból elmenekült és így a Prágai Nyelvész Körhöz tartozó Roman Jakobson az irodalmiság jellemzőit emigrációban és a Szovjetunióban működő formalizmus képviselőivel való dialógusban alkotta meg. Illetve az is figyelemre méltó lehet, ahogyan a komparatisztika meghatározó alakja, az irodalom és nyelvi hovatartozás kérdését problematizáló Erich Auerbach zsidó származása miatt a nemzeti szocializmus Németországából száműzve, Isztambulban írta meg főművét (Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern, 1946.).

hogy a lokalitások kortárs felértékelődése is hagyományba ágyazódik: „A transzliteratúráknak szentelt figyelem középpontjában ugyancsak a több kulturális és nyelvi hagyomány között közlekedő szerzők állnak előtérben, valamint maga az új elméleti álláspontokat igénylő konstelláció: hogyan illeszthető a megszokott kategóriarendszerbe a felgyorsult ritmusú irodalmi, szellemi és imaginárius közlekedés. A válasz az, hogy sehogyan sem, illetve vissza kell térni az Auerbach által javasolt lokalizáció-metaforához. A nyelv nemzeti, a kultúra részben az, a szellem azonban nem: »der Geist nicht national ist«. […] Az emigráns, a migráns és a posztmigráns alkotók vagy nyelvet váltanak, vagy nem, ám hoznak-visznek értékeket, melyekre két irányból várják az értelemadás válaszait.” (52.)

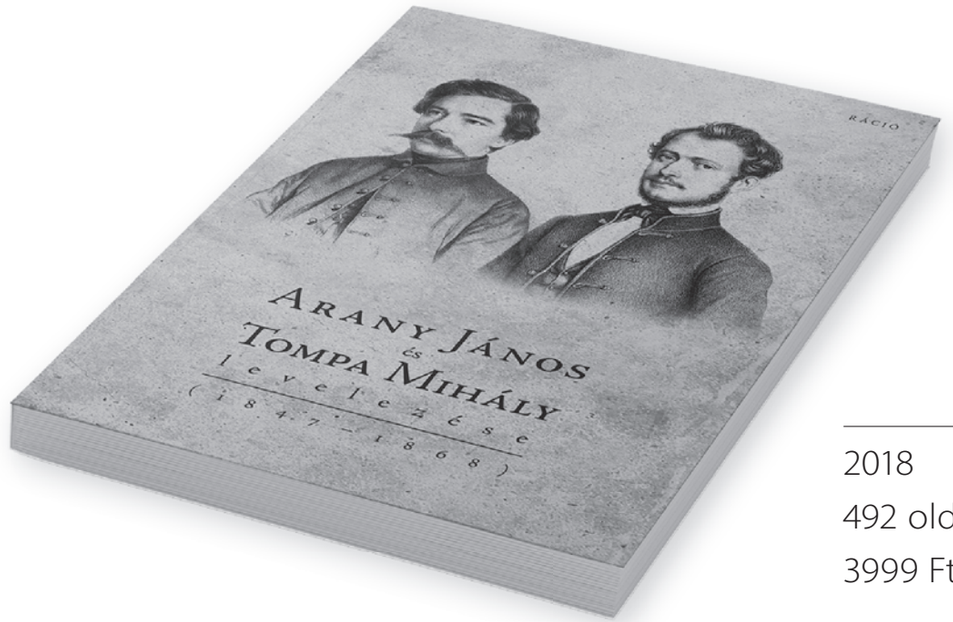
(Kijárat Kiadó, Budapest, 2018.)



2019
496 oldal
4290 Ft

Az 1950-es évek elfelejteni kívánt sztálinista showműsoraiban számos ma is ismert (Honthy, Alfonzó, a Latabárok stb.) és már akkoriban sem ismert előadó szerepelt. Sőt, több olyan is, akiket akkor még nem ismertek, de mára közismertté váltak (Romhányi József, Szenes Iván, Klapka György stb.). A korszak politikai irányítása a színházra is csak saját propagandája szócsöveként tekintett, ezért több kísérlet történt a korábban „csak" szórakoztató műsorok átalakítására és az államszocialista rendszer elvárásainak való megfeleltetésére. A könyv az előadók, színházigazgatók és kultúrpolitikusok attitűdjeinek, irányítási mechanizmusainak enciklopédiája, melyek közül több is máig meghatározó a pesti szórakoztatóipar működésében és működtetésében. A kirajzolódó sorsok és történetek mellett a kötet forrásgyűjtemény is egyben, mivel számos újonnan feltárt, azóta elérhetetlen vagy egyszerűen megsemmisült képet, interjút és dokumentumot közöl.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható
a Ráció Kiadó szerkesztőségében: 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu



2018
492 oldal
3999 Ft

Arany János és Tompa Mihály bő két évtizedig, 1847-től 1868-ig levelezett. Arany László 1888-ban így méltatta ennek a levelezésnek a jelentőségét: „Ez volt atyámnak legtartósabb s legösszefüggőbb láncolatban folyó levelezési viszonya. Mintha naplót vitt volna, oly részletesen föllelhetők benne az ő kevés külső változással folyt életének eseményei, oly híven tükröződik kedélyének minden hullámzása." Arany Petőfivel folytatott jelentős levelezésével együtt ez a levélkrónika közkincsnek is tekinthető, hiszen ily mértékben nem láthatunk be a magyar irodalom e periódusából senkinek sem az alkotói műhelyébe, sem a mindennapi, hétköznapi viszonyaiba vagy a történelmileg oly jelentős korszak személyes megélésébe, amely felettébb izgalmas és drámai volt esetükben irodalom- és költészettörténeti szempontból éppúgy, mint a nagypolitika, a történelem vonatkozásában. Hiszen „hőseink" átélték az 1840-es évek reményekkel telt korszakát, majd a szabadságharc bukását, az abszolutizmus, a Bach-korszak megpróbáltatásait és a 60-as éveknek hol enyhülő, hol szigorodó, végül a kiegyezésbe torkolló fordulatait. Két pályakép alakulását, a főbb művek keletkezéstörténetét követhetjük nyomon, miközben bepillantást nyerhetünk a két művész időnkénti zajos sikereibe és megrendítő magánéleti tragédiáiba. Két olyan költő, ember sorsába, akikről Krúdy így írt: „Ez a férfitípus volt az, amely Magyarországot fenntartotta, téli sarat elbíró csizmában viselte el a megpróbáltatásokat, zsoltáros hittel bízott a jövendőben, és halk rajongással gondolt a nemzeti ideálokra. Ez az embertípus őrizte meg helyét a földrészen a kő szilárdságával, a só nehézségével és a tölgyfa életkorával."

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható
a Ráció Kiadó szerkesztőségében: 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Szépirodalmi Figyelő

Irodalmi, kritikai, szemlélő folyóirat

2019
2

Halász Rita prózája | Bárdos László, Petőcz András, Tóth Erzsébet versei | Biró Annamária, Buda Attila, Farkas Charlotte, Nagy Levente és Teller Katalin tanulmányai | Békefi Ákos és Vincze Ferenc képregénye | Kritikák Jelena Lengold, Ivana Dobrakovová, Petr Šabach, Robert Menasse, Christoph Ransmayr és Lucian Boia könyveiről

Nyár a Kastélyban

A kápolnásnyéki Halász-kastély programjai

HALÁSZ KASTÉLY KÁPOLNÁSNYÉK

2019. JÚNIUS 5. – 18.00
A hetedik te magad légy!
Molnár Andrea tréner rendhagyó utazásra hívja hallgatóságát *„a művészet lelke, a lélek művészete”* gondolat köré font előadássorozata keretében.

2019. JÚNIUS 8. – 11.00
Levendula-nap
Családi virágnap a nyíló levendula jegyében a kastélyparkban a Levendula Játszóházzal. Lehet alkotni levendulából (illatpárna, illatzsák, virágkötészet), lehet levendulát inni (levendulaszörp), levendulát enni (levendulás keksz), és szinte bármi megtörténhet levendulával és levendulából ezen a szép, levendulás napon…

2019. JÚNIUS 19. – 18.00
A hetedik te magad légy!
Molnár Andrea tréner rendhagyó utazásra hívja hallgatóságát *„a művészet lelke, a lélek művészete”* gondolat köré font előadássorozata keretében.

2019. JÚNIUS 22. – 20.00 **KastélyKoncert és Rendhagyó**
Tárlatvezetés a Múzeumok Éjszakáján
Kis Esti Zene a Savaria Barokk Zenekarral
Vivaldi, Händel, Purcell és Mozart művei csendülnek fel. Közreműködik:
Jónás Krisztina – szoprán, **Kállay Katalin** – furulya
Győri István – lant, Művészeti vezető: **Németh Pál**
A koncertet követően rendhagyó tárlatvezetés **Marosvölgyi Gábor** művészettörténésszel a Kép-történetek című kiállításunkban.

2019. JÚLIUS 5. – 20.00
KÉPMÁS-EST a Halász-kastélyban
Zenegyerekek
Az est vendége **Miklósa Erika** operaénekesnő, aki fiatal tehetségekkel zenél ezen az estén. A beszélgetést **Szám Kati,** a Képmás főszerkesztője vezeti. Hogyan szerettessük meg gyerekeinkkel a zenét, hogy az erőforrássá válhasson az életükben? Mit tegyünk, hogy a zenélés öröm maradjon, és hogyan egyengessük útjukat, ha átlagon fölüli tehetséget kaptak? Hogy látja mindezt **Miklósa Erika** – az előadóművész, a tehetségkutató zsűritagja és az anya?

2019. JÚLIUS 6. – 20.00
KastélyKoncert
A virágnak megtiltani nem lehet…
Sebestyén Márta és **Andrejszki Judit** népzenei és régizenei koncertje.

2019. JÚLIUS 13. – 17.00
Kiállításmegnyitó
A 19. század magyar festészete a **Kovács Gábor** gyűjteményben.

2019. JÚLIUS 20. – 20.00
KastélyKoncert
Sárik Péter Trió – BARTÓK
„Talán egyik zeneszerző sem volt akkora hatással a mai jazzre, mint Bartók. Azzal a céllal készítettük ezt az anyagot, hogy feldolgozásaink által azokkal is megszerettessük Bartók zenéjét, akik eddig idegenkedtek tőle.”
Sárik Péter

HALÁSZ-KASTÉLY
2475 Kápolnásnyék, Deák Ferenc u. 10. | +36 21 292 0471 | info@halaszkastely.hu | www.halaszkastely.hu

ISSN 0324-4970
9 770324 497190 19001

Ára: 600 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft

Magyar Színház

2019-2020 ÉVAD

Gyerek-, ifjúsági és családi előadások minden mennyiségben!

A színház itt kezdődik...

Emberi Erőforrások Minisztériuma
nka Nemzeti Kulturális Alap

magyarszinhaz.hu