

filológiai

közlöny
2015/I.
LXI. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Horváth Kornélia (főszerkesztő)
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ
www.balassikiado.hu
e-mail: filologiaikozlony@gmail.com



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645, 342-4336
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

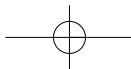
HU ISSN 0133-2368

A folyóirat megjelenését támogatja



nka

Nemzeti Kulturális Alap



TARTALOM

Műfaji identitás az európai irodalmi hagyományban

ELŐSZÓ	5
FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE Műfajelmélet és európai kulturális identitás	7
DOBOS ISTVÁN Az olvasás ütközetei Elbeszélt előadás a regényben	16
FÖLDES GYÖRGYI Az önéletrajzi regény a korporális narratológia tükrében	33
BÚS ÉVA Könnyes komédia és mókás tragédia: műfaji ficamok vagy kultúraspecifikus variánsok?	40
MICHEL FAURE Osszián vs. az emberiség egyetemes története, avagy miért kényes kérdés az irodalmi-műfaji identitás a skót felvilágosodás számára?	51
KOVÁCS GÁBOR A novella prózanyelvének poétikája E. A. Poe: <i>Az ovális arckép</i>	62
SZÁVAI DOROTTYA Az elégia visszavág A kortárs magyar elégiáról. Vázlat	73

LADÁNYI ISTVÁN Műfaji és mediális közvetítettség Tolnai Ottó <i>Ómama egy rotterdami gengszterfilmben</i> című versciklusában	84
---	----

Az irodalmi képregény

STEFAN PACKARD Valóban elbeszélnek a képregények?	95
--	----

Recenzió

Írországtól Hollywoodig Eamonn Jordan, <i>From Leenane to L. A.</i> – <i>The Theatre and Cinema of Martin McDonagh</i> , Sallins, Irish Academic Press, 2014, 288 oldal (Görcsi Péter)	112
---	-----

Elmélet és irodalomolvasás harmóniája Bollobás Enikő, <i>Egy képlet nyomában: karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból</i> , Budapest, Balassi, 2012, 236 oldal (Kurdi Mária)	118
--	-----

Számunk szerzői	124
-----------------	-----

E lapszámunk tematikus írásait S. Horváth Géza és Szávai Dorottya szerkesztette

Az irodalmi képregény rovat szerkesztője Sata Lehel

ELŐSZÓ

A Műfaji identitás az európai irodalmi hagyományban című lapszámunkban a Pannon Egyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszéke és az Université de Haute-Alsace Mulhouse ILLE Intézete közös projektjének keretében megrendezett nemzetközi komparatisztikai konferencia anyagából közlünk magyar nyelvű válogatást. Az összeállítás az európai kulturális identitás, illetve irodalmi hagyomány és a műfajiság közötti összefüggések feltárását tűzte ki céljául. Az egyes tanulmányok egyrészt a műfajfogalom elméleti kérdéseit tekintik át (a műfajiság mint alakzat vagy olvasásmód, műfaji keveredés/hibriditás, műfajköziség, műfaji és mediális közvetítettség, műfaj és korszak/paradigma összefüggései stb.), illetve az egyes irodalmi műfajok (a napló, az autobiográfia/autofikció, a novella, az ossziáni költemény, az elégia, a komédia vs. tragédia) problémáját, valamint hagyománytörténeti helyét, funkcióját vizsgálják, másrészt azt a kérdést firtatják, hogy az egyes műfaji változatok vagy éppen azok alakulástörténete miképp strukturálják a hagyományt, miként alakítják vagy éppen bontják le korszakalakzatokra vonatkozó képzeletünket (lásd például az angol reneszánsz drámában a komédia és a tragédia közti műfaji átjárást, az ossziáni költemények jelentőségét a skót felvilágosodás kulturális identitásában, a kanonikus irodalmi formák intermediális kiterjesztését vagy az elégia és a posztmodern költészet összefüggését). Vagy megfordítva: az európai irodalmi hagyomány hogyan rajzolható meg mint történet, mint narratíva a műfaji identitás problémája, a műfajiság kérdése mentén?

A válogatásban egyaránt szerepelnek szintetizáló igényű írások az európai kulturális identitás és a műfajiság összefüggéseiről, illetve a műfajok specifikus kérdéseit tárgyaló munkák. Az alább olvasható tanulmányok visszatérő témája az irodalmi műfajok öndefiníciós, öntematizációs, autopoétikus kísérleteinek kérdése (lásd például írói napló, Poe-novella, kortárs magyar elégia), mely döntően határozza meg a műfajok alakulástörténetét az európai hagyományban.

Egyes szerzők a műfaji határok átlépésének olyan formáival foglalkoznak, mint például a hagyományos irodalmi műfajok mediális vonatkozásai Poe novelláiban vagy Tolnai Ottó verseiben, vagy az irodalom és a társművészetek összjátékából előálló új szövegformák, mint az elbeszéltné előadás narratív formája Kosztolányi regényeiben. Bizonyos írásokban szerepet kap annak a kérdésnek a mérlegelése,

hogy egy adott korszakparadigma komparatív/asszimilatív jellege szükségszerűen szemben áll az egyedi műalkotás egyszeri és megismételhetetlen mivoltával, ami ugyancsak határt szab a műfaji azonosíthatóságnak, s a műfaji azonosság/összemérhetőség képzetének újragondolására késztet.

Az itt közreadott tanulmányok jelentős része annyiban is határfeszegető szándékú, amennyiben egy-egy műfaj vizsgálatán keresztül a műfaj-, korszak-, paradigma stb. fogalmak univerzalizására, a komparativitás egyetemes érvényűségére próbál kritikailag rákérdezni.

Válogatásunk arra a paradox jelenségre is rámutat, hogy miközben az utóbbi fél évszázad több jelentős elméletírójánál (például Blanchot-nál vagy Derridánál) az irodalmi műfaj fogalma mint olyan problematikussá vált, sőt kimondottan műfaj-felszámoló elgondolásokkal is találkozhatunk, a műfaj kérdése nem veszít aktualitásból és jelentőségéből. Az utóbbi évtizedek irodalomelméleti kánonjában a műfaj kérdése úgy vált középponti kérdéssé, hogy viták keresztüzébe került, miközben a műfaj konceptusa minden jel szerint – ahogy az itt közölt írások tanúsága szerint is – megkerülhetetlen fogódzója marad az irodalomról való gondolkodásnak. Másfelől az európaiság, az európai kulturális identitás problémaköre ugyancsak kurrens kérdésnek mondható a mai irodalomtudományban. A kiadvány alapvető kérdésiránya, hogy az irodalom(történet) műfajok felőli megközelítése annyiban is elválaszthatatlan az európai kulturális identitástól, amennyiben a műfaji azonosság egyúttal az adott kultúra (adott esetben egy adott korszak) ön-reprezentációjának egyik alapvető módozata (lásd például Eliot vagy Eco vonatkozó elgondolásait).

A *Műfaji identitás az európai irodalmi hagyományban* szám a műfaj problémáját egyúttal komparatistikai perspektívába kívánja helyezni: az összehasonlító irodalomtudomány rendkívül aktuális kérdése a diszciplína öndefiníálása és megújulása egy olyan tudományos térben, melyben a komparatistika igényt tart arra, hogy – önazonosságát fel nem adva – újraszituálja magát.

A szerkesztők

Műfajelmélet és európai kulturális identitás

A konferencia témafelvetése: *Műfaji identitás az európai irodalmi hagyományban* tekinthető egyrészt egyfajta fogadásnak, másrészt megérzésnek, miszerint a műfaji identitás és az európai irodalmi, illetve kulturális hagyomány között létezik valami sajátos összefüggés; vagyis érdemes alaposabban körüljárunk e feltevést, és megvizsgálunk az érvényességét. Feltevésünk szerint ugyanis a latin *species*, illetve *genus* (értsd születés, faj > típus, kategória) szavak értelmében vett „műfaj”, jelen esetben irodalmi műfaj, valamint az általunk európai kulturális identitásként meghatározott jelenség igenis kapcsolatban áll egymással.

A műfaj jelölő francia *genre* szóhoz több jelentés is társul: *genus* – emberi faj, genealógia, habitus; az irodalmi műfaj tipológiai kategóriája emberi találmány. Ugyanakkor az „európai kulturális identitás” kifejezés igen összetett, mondhatni több mindent magába foglal: a kérdés, hogy a kifejezés melyik elemére helyezzük a hangsúlyt: az identitásra, a kultúrára vagy Európára? Ehhez azonban azt is meg kell vizsgálnunk, hogy a műfajelmélet mennyiben változik nemzetenként, földrészenként vagy szféránként, ahogyan azt is, milyen szférán belül tárgyaljuk: kulturális, földrajzi, esetleg történelmi vagy nyelvi kérdésként jelenik meg. Ebből következően azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a műfajelmélet területén egyáltalán megállja-e a helyét az *európai* megkülönböztetés, nem érdemesebb-e inkább *nyugati kultúrkör*ről beszélnünk. Amikor Európában a műfajelmélet kérdéseit tárgyaljuk, mit tudunk meg magáról Európáról?

Fontos mindenekelőtt néhány episztemológiai előzményt tisztáznunk. Jung fontosnak tartotta kívülről szemlélni Európát, amikor azt vallotta, hogy csak akkor vagyunk képesek megérteni Európát, ha belátjuk, európai létünkre mennyire kiszorultunk a világ peremére. Másfelől 1935-ben az *Emlékek, álmok, gondolatok*ban „az európai ember kollektív tudattalan”-járól beszél (JUNG 2006). Edgar Morin szerint az európai identitás a következők alapján határozható meg: közös történelmi tudat, a „sorsközösség” (MORIN 1990, 191) alapján kialakuló közösségtudat, a közös értékek védelme. Figyelemre méltó a definícióban rejlő defenzív, vagyis rejtetten agresszív felhang. Az európai kultúra sajátosságai a következők: párbeszédkészség, szembeszegülés, racionalizáló kritikai érzék, mely önkritikára való hajlammal párosul:

Az európai kultúra nem csupán szenvedő alanya ezen ellentmondásoknak, konfliktusoknak és válsághelyzeteknek – belőlük él. Utóbbiak legalább annyiira tekinthetők e kultúra teremtő erőinek, mint teremtményeinek (MORIN 1990, 149).¹

Az európai kultúra egy másik fontos vonásáról is említést kell tennünk: a problémák megfogalmazása iránti rajongásról. Különösen érvényes ez a reneszánsz korára, amikor is olyan alapkérdések újraértelmezése történik meg, mint Isten, a világ-egyetem, a természet vagy az ember kérdése. Jan Patočka azt írja az *Eretnek esszéik a történelem filozófiájáról* című művében, hogy „a történelem problémája megoldhatatlan” (PATOČKA 2007),² ami egy antagonisztikus ellentmondásban fejeződik ki: az uralkodó eurocentrikus gondolkodás és egy potenciális univerzalizáló nézőpont kettősségében. Edgar Morin szerint Európa problémája a negatív hozzáállás: „a szüntelen párbeszéd forratagában a gondolatok folyamatosan kioltják egymást. A modern európai kultúra egy ilyen negatív töltetű forratagban vergődik” (idézi PATOČKA 2007, 152). Mefisztó, a fausti szellem, a „tagadás szelleme” érhető itt tetten. Morin számára – aki ennyiben Hegel nyomdokain jár – ebben a negatív szellemiségben van valami diabolikus, erőt lehet belőle meríteni (lásd szkepticizmus, ironia, kételkedés, vita).

Kundera *A regény művészetében* azt állítja, hogy Don Quijote, Faust, Don Juan tipikusan európai hősök, mivel a fennkölt vagy abszolút értékek keresése során elbuknak, nevetségessé válnak: a cél elérhetetlensége, a végtelenbe vetett hit hajtja őket, és időközben megfeledkeznek a valóságról. Ezekből a közös jegyekből egyfajta európai kulturális identitás rajzolódik ki. Kundera szerint az európai irodalomban, ha nem is egészen tapinthatóan, de mindig is ott volt a negatív szellemiség: szenvedés, kudarc, a sehová sem tartó haladás euforikus képe, a világ meghódításának vágya (KUNDERA 2008, 154). Étiemble szerint az „eurocentrizmus” veszélye annak a váagnak a hiányából fakad, hogy megismerjünk és tudomásul vegyünk más kultúrákat (ÉTIEMBLE 1974).

A következő kérdéseket kell tehát megválaszolni: Elsőként egy módszertani kérdést: hogyan közelítsünk a témához? Másodsorban: az emberi viselkedés elemzése vagy az irodalmi művek működési mechanizmusai felől értelmezzük-e a témát? Harmadrészt: miért olyan fontos, hogy elgondolkodjunk a műfajelmélet és az európai irodalmi hagyomány kapcsolódási pontjain? Amikor megpróbáljuk megválaszolni ezt a kérdést, tulajdonképpen azt vizsgáljuk, hogy egy *formai* kategória (a műfaji besorolás) kérdése mennyiben és mi módon kapcsolódhat össze a kulturális identitás problematikájával. Végezetül pedig mire jó az nekünk, ha ezzel a kérdéssel foglalkozunk?

¹ A magyarul nem hozzáférhető szövegek Molnár Zsófia fordításai.

² Magyarul lásd PATOČKA 2001.

A műfajokra való fókuszálás a nyugati irodalomtörténet egyik fontos jegye, része az európai kulturális hagyománynak, amennyiben kielégíti a kritikus racionalizálás vágyát. Nem mellesleg a műfajelmélet kezdetei Európában keresendők (Platón, Arisztotelész). Vagyis Európa adott elméleti keretet a műfajoknak, s máig ez a műfajelmélet hatja át a nyugati irodalomtörténetet. Ha a műfaj fogalma felől közelítjük meg az irodalmat, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a mű egyediségének/szingularitásának romantikus koncepcióját (lásd Goethe); valamint az európai irodalmi hagyomány sajátos (ideológiai, morális, kontextuális vagy pragmatikus) viszonyát az írásos formához: az írás jelentőségének kitüntetett voltát, mi több szakralizálását.

Az a tény, hogy Proppnak az orosz varázsmeséken alapuló elmélete működtethető az afrikai mesék esetében is, arra mutat rá, hogy az archaikus történetek áthagyományozása túlmutat a földrajzi határok keretein. Amerikában az irodalmi kánonok problémáját manapság Foucault és Derrida elméleteinek kombinálásával szokás megközelíteni; nem a műfaji határok elmosódásáról beszélnek, sem pedig az alkotóerő szétszóródásáról, hanem egy *feltételezett hatalmi apparátus dekonstrukciójáról* (DAMBRE–GOSELIN–NOAT 2001, 13).³

Álljunk meg egy szóra annál, amit Jacques Derrida mond a műfaj fogalmáról az irodalomban. Derrida eljátszik a műfaj kifejezés különféle jelentéseivel, s oly módon haladja meg és szélesíti ki az irodalmi műfajok hagyományos elméletét, hogy egy kurrens teoretikus kérdés, a *nemi identitás* összefüggésébe helyezi azt (DERRIDA 1986, 240). *Parages* című művének emlékeztető passzusában Derrida kifejti, hogy egy szöveg sem tartozik egyetlen műfajhoz sem. Minden szöveg része valamilyen műfajnak, nincs szöveg műfaj nélkül. A szöveg a műfajhoz azonban nem az *odatarozás*, hanem a *részvétel* módján kötődik. Amint egy szöveg kötődni kezd egy műfajhoz, azon nyomban le is válik róla (DERRIDA 1986, 245).

Derridánál a műfaj, *genos* genealógiai fogalomná válik, mely etikai konnotációra tesz szert (DERRIDA 2003). Mindebből érthető, miért is talált olyan kedvező fogadtatásra az Egyesült Államokban Derrida műfajfelfogása, melyet a tengerentúliak a bevándorlás és az integráció problémáinak tükrében értelmeznek, egy olyan társadalomról lévén szó, mely bevándorlók közösségén alapszik.

Derrida műfajjal kapcsolatos elgondolásai elsősorban Maurice Blanchot szépirodalmi műveire támaszkodnak, többek közt egy rövidebb, a *L'Instant de ma mort* (*Halálom pillanata*) című írására. Ez utóbbi igaz történeten alapszik, Blanchot azt meséli el, hogy a második világháború alatt „maga a halál nem engedte meghalni”, amikor is 1944-ben az utolsó pillanatban megmenekült halálos ítélete elől. A szöveg az önéletrajzi fikció kategóriájába sorolható. Blanchot könyvének bizonytalan műfaji hovatartozása pontosan arra remek példa, amit Derrida a *túláradás törvényének* (*loi de débordement*) nevez. (DERRIDA 1986, 243). Jellegzetesnek

³ Lásd Marc Dambre előszavát a *L'éclatement des genres* című kötethez (DAMBRE–GOSELIN–NOAT 2001).

mondható, hogy Blanchot *Le Livre à venir* (*Az eljövendő könyv*, 1959) című művében a műfaj kérdését az irodalom jövőjének kérdésével kapcsolja össze. Ugyanitt azt vallja, hogy a könyv mint olyan nem tartozik semmiféle műfajhoz, minden könyv egyedül az irodalomra vezethető vissza (BLANCHOT 1959), vagyis az irodalom egyfajta metaműfajként működik, olyan műfajként, amely túlmutat önnön határain.

A második világháború után feléledt az irodalom halálának gondolata – lásd Blanchot egyik alapvető fontosságú, 1948-as szövegét: *La littérature et le droit à la mort* (*Az irodalom és a halálhoz való jog*) –, ami arra mutatott rá, hogy igenis meg kellett fizetni az elkövetett szörnyűségek árát. Vagyis az irodalmat „fel kellett áldozni” (mivel teljességgel haszontalannak tűnt), pontosabban a műfaj fogalmának (mint az irodalom „bűnbakjának”) feláldozása vált szükségessé az irodalmi térben. *Az irodalmi tér* (*L'espace littéraire*) című nevezetes, 1955-ben megjelent munkájában Blanchot kijelenti, hogy a formák, a műfajok értelmüket veszítették. Ennélfogva semmi értelme azon gondolkozni, hogy a *Finnegans Wake* próza vagy egy olyan művészi alkotás, amelyet regénynek nevezünk, hiszen az irodalom olyan elmélyült szintjét képviseli, amely a dolgok lényegét igyekszik megragadni, és nem törődik a megkülönböztetésekkel és a határokkal (BLANCHOT 1955).

Az ellentmondás továbbra is fennáll egyrészt a között a tény között, hogy a műfaj szerinti osztályozás messzire vezethető vissza, másrészt a között, hogy ez az osztályozás a műfajok meghatározásának igényén (vagyis a beszédmódok és minták stabilitásán) nyugszik. Akár Arisztotelész, akár Hegel, akár Brunetière műfaj-tipológiáját idézzük fel, kivétel nélkül az irodalmi műfajok elmélete egységességének délibábját kergetik. Ezzel szemben az európai irodalomban igen nagyfokú intergenerikus és transzgenerikus mozgás figyelhető meg.

Melyek e paradoxon előfeltevései? A műfajelméleti elgondolásokat az európai irodalomtörténet töréspontjai határozzák meg (lásd Hegel, Brunetière: a nyugati irodalmi kultúrát a törések viszik előre (a régít felváltja az új): Jean-Marie Schaeffer is az „egymást követő törések általi megújulás”-ról beszél (SCHAEFFER 1996, 49–66). Hegel műfajelmélete egy idealista fejlődésfilozófián belül bontakozik ki, amely a műfaji megkötések tematikus jellemzőkre redukálja. Hegel a történelem három korszakát különíti el: az epikus költészet időben megelőzi a két másik műfajt. Azonban sem a lírai költészet, sem a drámai költészet helyét nem jelöli ki kellő pontossággal a hegeli esztétika: hol a két másik műfaj konceptuális szintéziseként tekint rájuk, hol a költészet fejlődéstörténetének végpontjaként. Érdemes röviden felidézni Brunetière darwinista műfajelméletét, melyet a *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (*A műfajok fejlődése az irodalom történetében*, 1890); illetve az *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française* (*Kritikai tanulmányok a francia irodalom történetéről*, 1899) című műveiben fejt ki. Brunetière Darwin és Haeckel munkáira támaszkodik, műfajelméletét a következő kérdések körül bontakoztatja ki: a műfajok létmódja (önkéntes/valós, kreált/természetes, irányított/önálló), születésük és specifikumai (hatás, egyedi > általános, egyszerű > összetett, homogén > heterogén), a műfajok meghatározása (esszencialista meg-

határozás), a műfajok változása (milyen erők billenthetik ki, bizonytalaníthatják el stb.), a műfajok átalakulása (vannak-e törvények, lásd természetes kiválasztódás stb.; kronológia > genealógia; a rendszerezés hasznossága stb.). Brunetiére szerint az irodalom fejlődése a műfajok élet-halál harca. Brunetiére a műfajokat nem tekinti a darwini értelemben vett fajoknak, hanem a saját belső szabályaik szerint működő élő organizmusoknak. Ebből pedig a műfajok genealógiája következik: a műfajok generációi úgy követik egymást, mint az azonos biológiai fajhoz tartozó egyedek generációi. Brunetiére elmélete annyiban különbözik lényegileg Hegelétől, hogy az ő rendszerében a műfajok fejlődési szakaszait a regresszió szakaszai követik.

Ez a fajta, töréseken keresztüli előrehaladás európai sajátosság. Nagyban különbözik például a japán és kínai kultúrától, ahol is a felhalmozás logikája működik: az új hozzáadódik a régihez – a színház területén például a[z érzélgősen barokkos] *kabuki* nem szorította ki a [klasszikus és purista] *nót*: a két forma máig egymás mellett létezik, sőt a nyugati színháznak is nagy kultúrája van keleten; vagyis a műfajelmélet legalább annyira függ a kultúrától, mint a kultúra reprezentációjától – az ázsiai kultúra tág *gondolati tér*ként fogja fel a műfajelméletet, nem pedig *irányított történetírásként*.

A műfajelmélet gyökerei Európában is a régmúltban keresendők: elsőként Platón és Arisztotelész állított fel egyfajta műfaji osztályozási rendszert: erre az osztályozásra máig hivatkozunk, még akkor is, ha sok benne a félreértelmezés és nem feltétlenül alkalmazható a kortárs műfaji formákra. Ez a műfaj-tipológia máig stabilan használható (líra, dráma, próza hármasa), azonban tévesen tulajdonítjuk Arisztotelész *Poétikájának*, mely elsődlegesen a színház kérdéseit tárgyalja, másfelől pedig a színház és az eposz különbségeire helyezi a hangsúlyt. A *Poétika* nem veszi figyelembe a szóbeli irodalmat: Étiemble az *Essais de littérature (vraiment) générale (Értekezés az irodalom [valóban] általános kérdéseiről, 1975)* című munkájában hangsúlyozza, hogy ha túltekintünk az európai kulturális téren, megállapíthatjuk, hogy az indiai eposzok – a *Mahábhárata* vagy a *Rámájana* – már az *Iliász* születése előtt is léteztek. E ponton tehát egy fogalmi, taxonómiai problémába ütközünk: más kultúrák irodalmi műfajainak leírására is az európai irodalom műfaji megjelöléseit használjuk.

A műfajok erősen változékonyak mutatkoznak tehát Európában, szemben például Japánnal vagy Kínával. A kínai költészet műfaji szempontból gyakorlatilag állandónak tekinthető. Ezzel szemben a nyugat-európai: francia, angol, német, olasz vagy spanyol költészetben belül számtalan forma létezik: legalább húszféle lírai műfajt fel tudunk sorolni. A klasszikus kínai költészet nagyjából két évezredes időszakában mindösszesen hat formát engedett meg: közülük is ötnek az alapjait még a Táng-korban, a 7–9. században fektették le (SCHAEFFER 1996, 51).⁴ Japán-

⁴ A kínai költészet kapcsán érdemes még elolvasni François Cheng könyvét: *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Le Seuil, 1977.

ban több mint ezeréves gyakorlat alapján határoztak meg négy lírai műfajt, amelyek mindegyike két – az 5 és 7 szótagos – sortípusra épül. Jellegzetes továbbá, hogy a műfajok kínai és japán elnevezései tisztán formai kategóriákra utalnak, ezzel szemben Nyugaton a lírai műfajok elnevezésükben gyakran hordoznak tematikus elemeket, vagy egyenesen a téma alapján határozódnak meg (például ballada, elégia, panaszdal, nászdal stb.) (SCHAEFFER 1996, 52). Vagyis az ázsiai költészetben a „formai hagyomány nagy tisztelete” azt mutatja, hogy a „költői forma nem irodalmi kérdés”, hanem „olyan ősi eszköz, amellyel a költő szabadon rendelkezhet” (SCHAEFFER 1996, 55–56), aminek következtében a műfaj története mindenkor tetten érhető a versben.

A történelemhez való viszony következőképpen hatással van a műfajelméletre. Nyugaton a költő a költői rendszerben történetileg elfoglalt helyéhez viszonyítva határozza meg önmagát. A költő viszonya saját művészetéhez mindig valamely erősen strukturált és hierarchikus, az adott pillanatnak megfelelően irányított rendszer függvénye, amely olyan modellként jelenik meg, amelyet az előképek imitálása révén folyamatosan tökéletesíteni kell, olyan kulturális jelenséggént, amelyet mássága okán túl kell haladni, olyan történelmi sorsként, amelyet be kell teljesíteni (SCHAEFFER 1996, 55–56). A költői műfajok sajátossága abban áll, hogy képesek megfogalmazni a fennálló irodalmi rendszerhez fűződő problematikus viszonyukat, s képesek megnevezni azt.

A műfaji identitás problémája az adott műfaj identifikációs potenciáljának függvénye: bizonyos műfajok könnyen azonosíthatók/felismerhetők, más műfajok kevésbé. Ugyanakkor ezek a műfaji különbségek elsősorban egy nemzetre vagy egy földrészre jellemző sajátosságokra mutatnak rá: lásd a *romance* (regényes történet, amely nem igazán a jellemekre, inkább a történeteszövegre helyezi a hangsúlyt) és a *novel* (realista, társadalmi regény) megkülönböztetést, mely az amerikai és európai regény közti határvonalat jelöli. Az amerikaiak ingadoznak a vén Európa által megtestesített régi rend elleni harc (lásd *Az utolsó mohikán*) és az indiánok által képviselt természetes, az őslakosokra jellemző rend (soknemzetiségű társadalom, a fajok keveredése; a feketék helyzete Amerikában, a fehérek kizsákmányoló magatartása) elfogadása között. Ez a kérdés természetesen nemcsak az USA-t, hanem Európát is érinti. Az európai műfajelmélet földrajzi határai alapján definiálja magát: kelet felé Oroszország és Ázsia, dél felé a Földközi-tenger és az iszlám világ, nyugat felé Amerika a választóvonal. *Mit akar Európa?* című írásában Slavoj Žižek rámutat Európa kettős, nyugati (Amerika) és keleti (Kelet-Európa) behatároltságára. A szlovén származású Žižek szerint az Egyesült Államok Európa torzképét tükrözi vissza. Ha pedig Kelet-Európa felől szemléljük Európát, rögtön szembeötlő, hogy Kelet-Európa ellentmondásosságában Nyugat-Európa következetlenségei köszönnek vissza (ŽIŽEK 2007, 14).

Léteznek sajátosan európai irodalmi terminusok, mint Közép-Európa (*Mitteleuropa*) fogalma: a Bécs–Budapest-tengely mentén Közép-Európa kulturális fővárosai helyezkednek el, s hasonló a helyzet Zürich, Prága és Berlin esetében. A sajátosan európai fogalmak másik jellegzetes példája Goethe világirodalom

fogalma: *Weltliteratur* kifejezés eredetileg egy akkoriban franciára fordított kínai regényre utalt. Ma e kifejezés hihetetlen pályát fut be, alkalmasint azért, mert mint kifejezés világszerte mindenki számára érthető. Hasonlóképpen sokatmondó, hogy Goethe nem használja a „műfaj” (*Gattung*) fogalmát, ehelyett a költészet természetes formáiról beszél (*Naturformen*). Márpedig a romantika időszaka a nagy változások kora. A romantikus esztétikában – melyet Goethe is képvisel, s mely az irodalom genezisét és történeti fejlődését hivatott magyarázni – az irodalom organikus totalitásként tételeződik, melynek szerves részei a műfajok. Az esszencialista műfajelmélet jellegzetesen a múlt felé fordul, a regény kivételével, mely a természet örök formájaként tételeződik. Az irodalomtörténet ennek megfelelően műfajok mentén épül fel, és szemben áll a normatív és a műalkotás egyediségét szem előtt tartó irodalomszemlélettel. Az esszencialista elméletek a műfajt valamilyen mágikus erővel bíró képzetként tartják számon: a szavak teremtik meg a dolgokat.

Vannak olyan irodalmi műfajok, amelyeket sajátosan európai műfajokként tartunk számon: ilyen az eposz, a lírai költészet vagy a regény. Ugyanakkor vannak olyan európainak tekinthető műfajok is, mint az önéletírás vagy a napló, amelyeket az *énelbeszélés* műfaji kategóriájába sorolunk. Fontos és szimptomatikus tény, hogy az európai irodalmat sajátosan jellemzik a vallomások műfajok, hogy az énelbeszélés egyik legjellegzetesebb irodalmi formája. Hiszen ez a műfaji specifikum azt a feltételezésünket igazolja, hogy az európai irodalmi műfajok és az európai irodalmi identitás kérdése szorosan összefügg. Az európai énelbeszélések egészen mások, mint az ázsiaiak, mivel az énfelfogás, az egyén fogalma alapvetően különbözik a két kultúrában. Kelet és Nyugat kulturális elválasztása tehát mind a mai napig indokolt, noha azt gondolhatnánk, hogy a globalizáció minden különbséget eltüntet majd. Ha Európa egykor úgy jelent meg, mint a nyugati világ kicsinyített jelképe, ez a szimbolikus értelem mára kiürülni látszik. A geokulturális hangsúlyok tehát mégiscsak elmozdultak bizonyos értelemben.

A műfaji kérdések vizsgálata egyszersmind az európai kultúrára vonatkozó képzeink alakulására is rámutat. *Mythopoétique des genres* (A műfajok mitopoétikája) című könyvében Pierre Brunel felhívja a figyelmet arra, hogy a műfaj maga is intézményként funkcionál, akárcsak az egyház, az egyetem vagy az állam. A 20. századi európai irodalomban a következő tendenciák figyelhetők meg: a műfaji megkülönböztetés elvének gyengülése; a műfajok keveredése/műfaji hibriditás; a költészet háttérbe szorulása a narratív formák javára; a regényirodalom dominanciája; ezen belül az autofikció különféle formáinak előtérbe kerülése.

Napjainkban leggyakrabban a következő jelenségekkel találkozhatunk az európai műfajelmélet vonatkozásában: 1. a műfaji keveredés/hibriditás, illetve szétzóródás képzetével, mintegy Maurice Blanchot jóslatának beteljesedéseként, amely szerint a műfajok szertefoszlanak, a formák pedig eltűnnek (*Le Livre à venir*); 2. a negativitás, a műfajok negatív szemlélete paradox módon mintha erősítené magát a műfaji elvet, sőt, mintha egyenesen kedvezne új műfajok megjelenésének; 3. ellenállás: a műfaj olyasvalami, amitől szívesen megszabadulnánk, ami persze

nem megy egykönnyen. Adorno azt állítja, hogy éppen azért kell nekitámadni a műfajnak, hogy a műfaj szubsztanciája megmaradjon. A műalkotás nem rendeli alá magát a műfajnak. Azonban minél egyedibb egy műalkotás, annál hívebben képviseli a típust, amelybe tartozik (ADORNO 2001).⁵

Foucault *A szavak és a dolgok*ban (*Les mots et les choses*) hangsúlyozza, hogy Mallarmé *Kockadobása* után az irodalom határozottan szakít a műfaj minden olyan meghatározásával, amely az ábrázolás egyfajta rendjéhez igazodik, és egy olyan nyelv tiszta és egyszerű megjelenéseként tűnik fel, amelyet kizárólag az a törvény irányít, hogy szembeállítsa létezésének nehézségeit más nyelvi megnyilatkozásokkal (FOUCAULT 1966). Vagyis a reprezentációtól eljutottunk a manifesztációig: a műalkotás tárgya maga a forma, amelyben íródott.

Julia Kristeva *Sémiotikè* című könyvében azt javasolja, hogy a műfajok régi, retorikai felosztását fel kell cserélni egyfajta szövegtipológiára: Kristeva tehát műalkotás helyett szövegről beszél (s ezzel bizonyos fogalmakat ki is iktat, mint például a remekmű fogalmát), hogy kidolgozhassa a jelölő produktivitásának egyfajta materialista poétikáját. A műfaji megkülönböztetés számára elsősorban a pragmatikus funkciója miatt fontos, vagyis abból a szempontból, hogy hogyan illeszkednek a műfajok az irodalom társadalmi intézményrendszerébe (KRISTEVA 1969).

Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy napjaink műfajelméleti törekvései a „szöveg” felértékelődésének jegyében zajlanak, ami paradox módon valamifajta abszolút érték – az Irodalom – nevében történik. Másként fogalmazva a műfajelmélet azon fáradozik, hogy megszabadítsa az irodalmat önnön műfajaitól, hogy semmi se zavarja meg egységét és univerzalitását. A paradoxon abban áll, hogy az irodalom éppenséggel a – tisztátalanságként érzékelt – zárt műfaji rendszer elutasításával jut el saját lényegéhez, vagyis autenticitásához.

Molnár Zsófia fordítása

A fordítást az eredetivel Szávai Dorottya vetette egybe

Bibliográfia

- ADORNO, Theodor W. (2001), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck.
 ADORNO, Theodor W. (2009), Esztétikai előadások, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2009/1–2.
 BLANCHOT, Maurice (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
 BLANCHOT, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
 BLANCHOT, Maurice (2005), *Az irodalmi tér*, ford. HORVÁTH Györgyi, KICSÁK Lóránt, LÓRINSZKY Ildikó, Budapest, Kijárat.

⁵ Magyarul lásd ADORNO 2009.

- BRUNEL, Pierre (2003), *Mythopoétique des genres*, Paris, Presses Universitaires de France.
- DAMBRE, Marc–GOSSELIN-NOAT, Monique (2001), *Préface*, in Marc DAMBRE–Monique GOSSELIN-NOAT (éd.), *L'éclatement des genres*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- DERRIDA, Jacques (1986), *Parages*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2003), *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée.
- ÉTIEMBLE, René (1974), *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- JUNG, Carl-Gustav (2006), *Emlékek, álmok, gondolatok*, ford. KOVÁCS Vera, Budapest, Európa.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Sémiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- KUNDERA, Milan (2008), *A regény művészete*, ford. RÉZ Pál, Budapest, Európa.
- MORIN, Edgar (1990), *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, Folio/essais.
- PATOČKA, Jan (2001), *Európa és az Európa utáni kor*, ford. NÉMETH István, Pozsony, Kalligram.
- PATOČKA, Jan (2007), *Essais hérétiques sur la philosophie de l'Histoire*, Paris, Verdier.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Le Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1996), *De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique*, in *Textes et sens*, dir. François RASTIER, Paris, Didier Érudition, 49–66.
- ŽIŽEK, Slavoj (2007), *Que veut l'Europe? Réflexions sur une nécessaire réappropriation*, Paris, Flammarion.

Az olvasás ütközetei Elbeszélte előadás a regényben

Az *elbeszélte előadás* a narratív forma kitágításának a jegyében értékelhető. Az értelmező keretekbe kényszerített történetmondásba vetett bizalom meggyengülése lényeges szerepet játszik ebben a folyamatban. A példázat érvényének kérdésessé válása, s általában a lélektani, oksági, történelmi magyarázatok megalapozottságával szemben támadt kétely felerősödése vezet az irodalmi reprezentáció fogalmának újraértelmezéséhez a 20. század első harmadában. Hogyan mondható el a kitalált történet, korszerűsíthető-e az elbeszélés alapvető narratív formája, jelesül a regény a *megjelenítés* szcenikai eszközeivel? Az irodalom alá rendelt színház önállósodása mellett bizonyos értelemben ellentétes irányú folyamat eredménye az elbeszélte előadás.¹ A színre vitt előadás hatáslehetősége iránti érdeklődés felélnkülése a jelenlétalkotás összefüggésrendszerében is értelmezhető a korszak regényírásában.² Szemléletes példaként Kosztolányi műveihez folyamodhatunk, mert azok ellenállnak az ábrázoláselvű hagyományra épített magyarázatoknak. Mit mutat be a *Pacsirta* története? Mit helyettesít Sárszeg? A mű aligha engedelmeskedik a reprezentáció képletének. Kosztolányi regénye nem ábrázol, hanem előállít: megjeleníti, s ezáltal jelenvalóvá teszi a teremtet világát. Az elbeszélte előadás jeleneteinek az „egyidejűsége” az olvasó közvetlen megtapasztalás iránti vágyával találkozódik, s talán ebben rejlik vonzerejének egyik forrása.³

Az epika jól ismert változási iránya ebben az időszakban a műfaji határok átlépésével s a társművészetek hatásainak befogadásával jelezhető. Mindkét folyamat kedvez az *elbeszélte előadás* kialakulásának. A „jelenet” ismert alkalmazásán túl a „színház modellje” összetett hatást gyakorol az elbeszélő műfajokra. A drámatör-

¹ Jóllehet a színház vagy az opera tematikus megjelenítése az epikában – Hoffmann: *Don Juan*, Balzac: *Massimilla Doni*, Flaubert: *Bovaryné* –, mely eljárás a romantika óta ismert, nem elengedhetetlen eleme az elbeszélte előadásnak, e poétikai megközelítés látókörébe helyezett mű, jelesül a *Pacsirta* esetében érintkezést lehet feltételezni a zenés színházi előadás és a regény kifejezőmódja között.

² Az elbeszélte előadás fogalmának előzetes értelmezéséhez lásd DOBOS 2009, 7–19.

³ A tapasztalat közvetlenségével kapcsolatban Gumbrecht *A regény elméletére* hivatkozik, amelyben Lukács hangot ad a konkrétság iránti vágynak (GUMBRECHT 2013, 2.7).

ténet a 20. század első felétől számítja az „epikussá válás” folyamatának kezdetét. A dramatikust felváltó epikus elképzelése az új *szövegformákat* az epikussá válás *játékmódjaként* fogja fel (LEHMANN 2009, 25). Feltételezésem szerint lényegében fordított előjellel valami hasonló folyamat megy ezzel együtt végbe a kortárs epikában. A regény megnyílik a dramatikusság hatásai előtt, s új szövegformák alakulnak ki.

Néző és olvasó

A színmű előadása magában foglalja a nézőt, akinek a részvétele nyilvánvalóan más jelent az esemény *egyidejű észlelése* következtében, mint az olvasóé. A szöveg befogadása nem kizárólag időben s térben előrehaladó folyamat, lehetőséget biztosít elidőzésre, előre- s visszatekintésre. A figyelem elmélyül, vagy éppenséggel átsiklik egy-egy részlet fölött. Ezzel szemben a néző megismételhetetlen hatásoknak van kitéve, melyektől nem tud távolságot venni. Hogyan viszonyul egymáshoz néző s olvasó szerepe, miként helyeződik át az észlelési lehetőségek megváltozásával?

A regény előadásmódjától elválaszthatatlan a nézőpont: valakinek a szemével látjuk a jelenetet, valamilyen szemszögből közvetített a szereplő távlata. Történetmondásos művek esetében megkülönböztethető egymástól *elbeszélt előadás* és *előadott elbeszélés*.⁴ Az előbbi, némi egyszerűsítéssel, a jelenet bemutatására vonatkozik, az utóbbi az előadásmód megjelenítésére, tehát az elbeszélő tevékenység előadására.

A szöveg első, letapogató érzékelése erőteljesebben támaszkodik az észlelő megértésre, mint másodszori, illetve ezt követő befogadása. A reflektáló értelmezés állandó visszatérést jelent a szöveg olvasásához, amelynek ritmusa változatos lehet, lassítás, szünet, elidőzés, kihagyás tagolja a folyamatát, a beszélgetésben végbeműködő megértés szerkezetének megfelelő körkörös mozgást vagy éppenséggel a jelelők végtelen játékát követve.

A néző az előadás anyagi terében szükségképpen résztvevő. Az egyidejű jelenlét s a lineáris észlelés határozza meg helyzetét. Ehhez foghatót leginkább az első olvasás kínál, amikor a szöveg mintegy magába vonja a befogadót, aki még nehezen tud távolságot venni az először észlelt jelektől. Reflektáló értelmezőként ellenben már képes elrendezni, kapcsolatokat teremteni a lineáris befogadásban egymástól időben távol megjelenő elemek között. Kétségtelen, hogy az előadás aktív befogadása egyszeri, de az olvasó tevékenysége sem ismételhető meg változatlanul. Amennyiben elfogadjuk, hogy a szöveg csakis értelmezett formában létezik, az olvasó keletkező létezésben lévő köztes világokkal találkozik. Való igaz, alapvető a különbség két előadás között a „jelentésképződés” szempontjából: „a néző ugyanannak a rendezésnek az esetében sem lehet egynél többször részese egy előadásnak. Ez az oka annak, hogy ebben a kontextusban ismét szükségessé válik különbséget

⁴ Az *előadott elbeszélés* fogalmának értelmezéséhez lásd DOBOS 2014, 91–96.

tenni előadás (*Afführung*) és színrevitel (*Inszenierung*) fogalma között” (FISCHER-LICHTE 2009, 214). Véleményem szerint azonban az olvasó sem tud belépni kétszer ugyanabba a szövegtérbe, mert változik, elmozdul az értelmezés távlata.

A színháztudomány egyik alaptétele szerint az előadás jelentésképzése nem illeszkedik „a művészet hermeneutikai paradigmájának rendjébe” (FISCHER-LICHTE 2009, 218), mivel nem a megértésre, hanem az érzékelésre alapozott. Ez utóbbi szempontból valamelyest különbözik az elbeszélt előadás, illetve az előadott elbeszélés narratív formája, viszont abban megegyeznek, hogy mindkettő lehetővé teszi a *jelölés poétikájának* és az *olvasás hermeneutikájának* az összekapcsolását.

A mértékadó színháztudományi felfogás szerint a jelentésképzés az előadás befejezéséig tart: „aki utólag meg akarja érteni az előadást, annak emlékeznie kell rá” (FISCHER-LICHTE 2009, 219). Az előadás egyszeri s megismételhetetlen eseményt jelent. A néző, ha visszanézi a látottakat felvételtől, az már nem az előadásról fog szólni. Talán mégsem teljesen indokolt feltétlen elsőbbséget tulajdonítani az érzékinek a szellemi rovására az előadás egyidejű befogadásában, hiszen a nem verbális jelek is végső soron a nyelv közvetítésével válnak érzékelhetővé, magyarul a néző mindig már értelmezve lát. Az észlelésből nem számítható a nyelv, s az érzéki jelenségek sem kerülhetik el a megértő pillantást. Az nyilvánvaló, hogy különbség tehető az elsődleges észlelés és az értelmezés között. A mindenkor megértés „előzetesség” szerkezetéből (HEIDEGGER 1989, 289–296) következően azonban eredendően valamiként látunk, hallunk és tapintunk. Az érzékelés nem lehet semleges, mert az érzékelő világban van, s a jelenvaló lét megértés. Helyesebb talán fokozati különbséget tenni az érzékelő és a megértő tevékenységek között. Ez alapján is szét lehet választani a néző „epizodikus”, illetve szemantikus emlékeztét az előadás kapcsán (FISCHER-LICHTE 2009, 219).

Az előadás valóban egyszeri s megismételhetetlen, de véleményem szerint a szöveg elsődleges olvasása is ehhez fogható egyedi tapasztalat. Másodszor már nem „ugyanazt” a szöveget olvasom: olyan részleteket fedezek fel benne, melyek az első, letapogató olvasás során elkerülték a figyelmet. Máshová kerülnek a hangsúlyok, új részletek emelkednek ki, s válnak jelentőssé, a szövegtér folyton változik, s az emlékezet többirányúvá válik. Egyébként az első olvasás közben is működik az emlékezet, a később olvasottak kapcsolatba kerülnek korábbi szöveghelyekkel. Annyi bizonyos, hogy az előadás egyidejű befogadása felveti a műalkotás azonosságának kérdését. Az első olvasás és az előadás megtekintése abban lényegében nem különbözik, hogy a műalkotás elsődleges befogadására általában jellemző esztétikai élményben részesít. A közvetítettség kérdése azonban nem kerülhető meg, ha az számít kiindulópontnak, hogy nyelviileg nem megragadható tapasztalatok határozzák meg az előadás egyidejű befogadását. Amennyiben minden utólagos emlékezés eltorzítja a „tárgyat”, kérdés, hogyan lehetséges az előadás értelmezése. Mi volna az a torzításmentes entitás, amely az emlékezet működésének a kiiktatásával adott a szemlélet számára? Ez utóbbi tételezés nincs összhangban azzal a másik alapelvvel, mely szerint a néző „az előadásba bevonva vesz részt az ezt meghatározó folyamatokban” (FISCHER-LICHTE 2009, 213). Másfelől, az elő-

adás nézője hogyan férhet hozzá az egyszeri, megismételhetetlen, következésképp múltékonny fenomenális létezőhöz? Az alábbi megfogalmazás mintha Husserl korai „Vissza a dolgokhoz!” jelszavát visszahangozná: „A nyelvi leírás [...] olyan képzeteket kelthet a leírás hallgatójában vagy olvasójában, amelyek csaknem elképzelhetetlen mértékben és módon térhetnek el a leírás tárgyát alkotó észleletektől” (FISCHER-LICHTE 2009, 221). Nyilván nem arra kell itt gondolni, hogy az előadás a néző tudatában megjelenő kép volna, mely lefordíthatatlan, s nyelvi úton közvetíthetetlen, hanem az *eseményyszerűségéből* adódó tulajdonságára.⁵

A „megjelenés intenzitása” a színmű előadásának a megkülönböztető vonása (FISCHER-LICHTE 2009, 229). A testek meghatározó mozgását fokozhatják a hang- és fényhatások, valamint a ritmus lüktetése. A „megjelenés intenzitása” nemcsak az előadásra, de az olyan típusú regényre is jellemző, mint a *Pacsirta*. A fokozott figyelem az olvasó állandósult állapota. Minek köszönhetik a történetmondásos mű szereplői kivételesen erős jelenlétüket? Kosztolányi elbeszélése – hasonlóan az előadáshoz – lehetővé teszi, hogy „az észlelő szubjektum különös intenzitással és testesült szellemként tapasztalja meg önmagát” (FISCHER-LICHTE 2009, 231). Az eseményyszerűség tapasztalata nem zárja ki a hermeneutikai olvasást, hiszen az utóbbi szerint a *megértés* maga is *esemény*. A *Pacsirta* megértésteljesítményre sarkallja azt az olvasót, aki örömet leli a szövegben.⁶

A jelenlét előállítás

Az előadás valóságot teremt és önmagára vonatkoztat

Az előadások *önmagukra vonatkoznak és valóságot teremtenek*, akárcsak a performatív nyelvi cselekvések. A belső dinamikaként működő performativitás megingatja az olyan kételemű fogalmi ellentéteket, mint művészet és valóság, szubjektum és objektum, test és lélek, jelölő és jelölt, s ezzel hozzájárul az előadás eseményyszerűségének létrejöttéhez. Párhuzam vonható a *jelenlét előállítás*a alapján a színjáték előadása és az elbeszélt előadás között. Az erős jelenléthatás és az önmagát állító nyelv utáni vágy feltehetőleg összefügg egymással. Az utóbbi a jelöléstől elválaszthatatlan differencia megszüntetésére irányul: az írás célja a jellel azonos jelentés elérése. Az előbbinek az a jelentése, ami az előadás terében történik, megszüntetve művészet és valóság különállását.

⁵ „Az előadás [...] kizárólag az eseményyszerűségéből adódó jelenségeknek köszönhetően válhat művészetté és az esztétika tárgyává” (FISCHER-LICHTE 2009, 224).

⁶ H. R. Jauss szerint az esztétikai tapasztalat a művészet produktív, receptív és kommunikatív funkcióinak, a *poieszisz*nek, az *aisthészisz*nek és a *katharszisz*nek a hatásegységében jön létre, miközben a *megértés* a *játékkal* és az *élvezettel* együtt mindhárom dimenzióban jelen van. A befogadó hermeneutikai viszonyulásának a kiiktatásával Erika Fischer-Lichte mintha e felfogást vonná hallgatólagosan kérdőre.

A jelenlét szó és dolog egységével állhatna helyre a nyelvben. A jel valami helyett áll, s azt távollétében helyettesíti. A jelentéssel azonos jel nem megtestesít vagy helyettesít valamit, amire a jel utal, hanem önmagát állítja. Az irodalmi nyelv önreflexivitása egyenes arányban áll a jelölés érzékelhetőségével, mely Jakobson szerint „elmélyíti a jelek és a tárgyak alapvető kettéválását” (JAKOBSON 1995, 12). A színjáték előadásának önmagára vonatkozása ellenben a jel és jelölt különbségének az eltörlését célozza. Ez utóbbi törekvés véleményem szerint szükségképpen korlátozott. Az önmagát állító nyelv azzal az eljárással akarja megszüntetni jel és jelentés különállását, amely előidézte azt. Az előadás önmagára vonatkozása aligha képes eltörölni jel és jelölt különbségét. Erika Fischer-Lichte érvelése szerint „az észlelet épp azt jelenti, ami az észlelés aktusában megnyilatkozik” (FISCHER-LICHTE 2009, 240). De az észlelet – fűzhetnénk hozzá – „magától nem beszél”. A jelölés alapszerkezete, a folyamat egyes elemei közötti kapcsolat nem tehető könnyedén zárójelbe. A matematikai jelképek mintáját követő egyetemes jelrendszer gondolata a többértelműség kiküszöbölésére volt hivatott. A helyettesítés azonban ebben az esetben sem bizonyult alkalmasnak a nyelvbe írt különbség megszüntetésére. A többértelműség kiiktatásához éppen azt az eszközt vette igénybe, mely a jelölés megbomlott egységének az ismertetőjegye.

Erika Fischer-Lichte ragaszkodik a feltevéshez, mely szerint az előadás felszámolja a jel kételemű fogalmát: az önmagára vonatkozó előadás eltörli jelölő és jelölt különbségét, s ebből következően befogadása elsősorban érzéki, testi, s nem hermeneutikai folyamatokban történik. Jóllehet az utóbbi értelemben választhatja el az előadás érzékelésétől az emlékezést, ám jeltudományi szempontból ez így is meglehetősen kifogásolható művelet. Az elhangzó szó ugyanis szükségképpen működésbe hozza a nyelvi emlékezetet, ez minden jelentésalkotás elengedhetetlen mozzanata.⁷

Az eseményszerű előadáshoz társított *erős jelenlét* fogalom a nyelv horizontjára vetítve a fentieknél összetettebb képet mutat. Derrida szerint a hangban jelen lévő transzcendentális jelölt gondolata jelenlévővé és kitüntetetté teszi a jelent és a jelentést. Bárhonnan nézzük, jel és jelentés közvetítés nélküli egysége, a hang által kibocsátott közvetlen jelenlét aligha állhat elő a nyelvben. *A jelölt mindig jelölő helyzetben is van* a különbségre alapozott nyelvi rendszer következtében, ezért sem lehetséges a jelölő és a jelölt azonosságának a megragadása. Az érthető és az érzékelhető oppozíciójának eltörlése – elvben – mást jelent az elbeszél előadásban, amely írott forma, s mást a színmű előadásában. Az utóbbi – legalábbis Erika Fischer-Lichte szerint – nem a néző értelmére hat, hanem az érzékeire.

⁷ „Amikor egy szó, mint például a francia *indécorable*, a beszédben megjelenik, egy meghatározott típust tételez föl, ez pedig csak elegendő számú – a nyelvhez tartozó – hasonló szóknak az emléke révén lehetséges.” (SAUSSURE 1997, 144.)

*A színrevitel jelenléthatásai**A hangzó és a látható nyelv médiuma*

A színrevitel megváltoztatja az észlelő világát, „létrehozza annak a jelenvalóságát, amit megmutat” (FISCHER-LICHTE 2009, 256). Wolfgang Iser lényegében helyettesítésként határozza meg a színrevitelt, amely a fonetikus írásjel megkettőzött szerkezetére emlékeztet. A jel itt is valami helyett áll, annak távollétében. A színrevitel „valami természeténél fogva megragadhatatlant jelenít meg” (ISER 2001, 358). Másképpen fogalmazva: „a színrevitel mindig valami másból táplálkozik, hiszen minden, ami benne megjelenik, valami távollévőt szolgál. Ez a távollévő nem jelenhet meg, habár egy másik jelen lévő dolog révén jelenléthez jut” (ISER 2001, 365). A jelölés fentiekben vázolt összefüggésében a megragadhatatlant megjelenítő előadás gondolata visszairja a színrevitelt a jelenlét metafizikájába: a távollévő helyettesítő jel hozza létre a jelenlétet, ahogy a színrevitelben jelen lévő a megragadhatatlant jelenléthez juttatja.

Az előadás „önreferencialitása” – ahogy *A performativitás esztétikájának* szerzője érti – lényegében *önmegmutakozást* jelent. Ennek köszönhetően „megszabadulunk a megértés teljesítményének kényszere alól, és feltárul az emberek és a dolgok »saját jelentése«.”⁸ (FISCHER-LICHTE 2009, 257.) Az előadásnak ez a megközelítése magában rejtje az értelem jelenlétének tételezését. Az önmegmutakozás, az érzékekre ható esztétikai folyamatok közvetlenségének előtérbe helyezése azt sugalmazza, hogy a jelentés jelen van az előadásban, tehát a jelölésnek létezik olyan módja, amely felfüggeszti érzéki és szellemi kettősségét, jel és jelentés dichotómiáját. Ez ellen szól véleményem szerint, hogy az elbeszélt előadásban a jelen lévő értelem bizonyosságát a narrátor közbejövő hangja megingatja, mely jelzésként (*Anzeichen*) annak a jele, hogy a szereplők megnyilatkozásai (*Ausdruck*) többértelműek. Az előadás narratív formájában tehát a jel másik jelre utal. Az elbeszélőtől érkező jelzés az értelmezés távlatainak különbségére irányítva a figyelmet érvénytelenít minden adottnak mutatózó tudást, miközben saját jelentésalkotó működésére is reflektál, anélkül, hogy feltárná konstrukciós elveit. Közelebbi példát említve Kosztolányi regényeinek írásmódja nem támogatja a jelentés jelenlétét tételező nyelv gondolatát.

A jel nem magától értetődő, a szó nem magáért beszél. Az elbeszélő hangja sincs jelen közvetlenül, nem tekinthető a jelek eredőjének, mert nem eredendő a jelenléte, s éppúgy elhasonulhat, mint a többi szólam a megnyilatkozás „alanyától”. A kifejezőmód iránti érdeklődés Kosztolányi műveiben szembetűnő. A megmutakozás a megértetést szolgáló nyelv összefüggésében mást jelent, mint az önmegmutakozásként értett előadásban. A beszélő célja mindig csak részlegesen teljesül, a „maradék” ugyanakkor a mindenkor megnyilatkozásban megmutat-

⁸ Emlékezhetünk rá, Barthes pedig olyan olvasót képzelt el, aki „megszabadul egy ős öreg kísértettől: a logikai ellentmondástól”, s örömet leli a szövegben (BARTHES 2001, 75).

kozik.⁹ A nyelv lényege így a használat felől határozódik meg. Hogyan van jelen a beszélő a nyelvben, s miként tárulkozik fel jelenléte mások számára?

Hang és fenomén az előadás teremtett nyelvi világában

A fenomenológia a jelhasználat és az értelemképződés kérdéseivel kapcsolható az előadás elbeszél és színre vitt válfajainak megközelítéséhez. A jelenlét fogalmát értelmezve Husserl, s az ő művét újraolvasó Derrida sem foglalkozik a *fikció* megkülönböztetésének lehetőségével. E tanulmány poétikai látóhatárán azonban a jelenlét előállítás, az eleven jelen megalkothatósága lényeges kérdés, amelynek a részleges megválaszolásához több megfontolásra érdemes szempont nyerhető a fenomenológia dekonstrukciós olvasatából.

Derrida szerint Husserl a metafizika torzulásait valójában metafizikai alapokon vizsgálja, a dolgok tudatban való tiszta jelenlétének a tételezésével: „a tudat itt [...] nem mást kíván jelenteni, mint a jelen önmagánál való jelenlétének lehetőségét az eleven jelenben” (DERRIDA 2013, 14). Az elbeszél előadás felől nem osztható ez a hiedelem. A beszélő és a szereplő önazonossága mindig kétséges. Az eleven beszéd egyben szellemi a fenomenológia gondolkörében, s e feltevésből következően „élet” és „idealitás” egysége mintha biztosított volna a nyelvben. Az én jelenlétehez azonban a teremtett nyelvi világ közegében az életvalóság nem adott. Az elbeszél tudathoz képest nincs jelen semmi, ami transzcendens volna. Az én mindig egy másik a megszólaló számára. A nyelv létesíti a megnyilatkozás alanyát *elbeszél előadásban*. Az én nem lehet jelen önmaga számára, mivel a maga másikjának az alakjában jelenik meg.

Az irodalom értelmezője aligha tudna kellően körültekintő megállapításokat tenni a szövegben megszólaló *hangokról* a nézőpont viszonylatának a kizárásával. A husserli fenomenológia s annak dekonstrukciós kritikája mintha elmosná a beszéd fajtái közötti különbségeket, s túlértékelné a megszólaló nyelv teljesítőképességét a jelenlét metafizikájának az értelmezési keretében. Az egyneművé tett beszéd így minden esetben jelentéssel (*Bedeutung*) rendelkező kifejezés (*Ausdruck*). A beszéd lehetősége biztosítja, hogy a jel mindig kifejezés, és jelölt tartozik hozzá. Szemben a jelzéssel, amely szintén jel, de meg van fosztva a jelölttől (*bedeutungslos*). Nem a jelentéstől (*Bedeutung*), hanem a jeltárgytól. A történetmondásos *művekben* megjelenített beszéd lehetőségének a keretfeltételei ártértelemezik a fenomenológia idevágó alapfogalmait.

⁹ A „maradék” fogalmának értelmezéséhez *Az esztétikai ideológia* nevezetes Hegel-olvasatára lehet utalni, melyben de Man az én kimondhatatlanságára emlékeztet. Lásd DE MAN 2000, 88–91. A maradékjelleggel Hölderlin *Mnemosyne*-vázlatának első sorában, ahogy Heidegger a *Was heist Denken*-ben olvassa, a jel hordozza: „Ein Zeichen sind wir deutungslos” (‘Jel vagyunk, értelmezés nélkül’), egy tanúság, mely maradékot jelenít meg.

A megszólaló nyelv elbeszélte előadásban olyan tulajdonságokkal egészül ki, melyek átjárhatóvá teszik a jel kétféle megjelenése, tehát *kifejezés* (*Ausdruck*) és *jelzés* (*Anzeichen*) között a határokat. A *Pacsirta* elbeszélőjének *jelzései kifejezésként* értékelhetők, s adott esetben a szereplők *kifejezései jelzésként*. A kimondott szó nemcsak arra hivatott, hogy feltárja, de arra is, hogy elfedje a beszélő gondolatait. A szereplő szavait a narrátor olykor nem érti, de érzékelteti, hogy a megnyilatkozás *jelzésértékű*. Pacsirta levelét olvasva Vajkay tudja, miért éppen „azáleáról” és „rododendronról” ír a lánya, az elbeszélő azonban nincs tisztában az említett szavak jelentőségével. A *mondani akart* és a *kimondott* között megszüntethetetlen a hasadás a szépprózai elbeszélésben. Derrida értelmezése szerint Husserl fenomenológiájában „a *Bedeutung* mindig az, amit egy személy vagy egy beszéd *mondani akar*: mindig a beszéd értelmét, a diszkurzív tartalmat jelenti” (DERRIDA 2013, 25). A beszélő valamit mondani akar és kifejezi magát. E világos képletnek minden eleme kérdésessé válik, ha elbeszélte előadásra vonatkoztatjuk.

A beszélő nem feltétlenül szubjektum, helyesebb, ha a megnyilatkozás alanyát tételezzük. Ebben az esetben a beszéd nem a szubjektum önkifejezése, s az is kérdéses, hogy a jelölő rendeltetése kizárólag a nyelvhasználó akarától függne. Husserl szerint a szubjektív akarat, a tudatosság és az intenció megeleveníti a jelet, *Geistigkeit*et kölcsönözve neki. A mondani akarásnak, a kifejező és tudatos megnyilatkozásnak tartja fenn a *Bedeutung*ot, melynek fizikai megtestesülése a beszéd. Derrida Husserl-értelmezése szerint „mindaz, ami túllép a tiszta szellemi intención, a *Geist* általi tiszta áttelekesítésen, ami az akarattal egyenlő, mindaz kizárásra kerül a *bedeuten*ből, és így a kifejezésből is: például az arcjáték, a gesztus, a test és a világba beíródás teljessége, egyszóval a látható és a térbeli, mint olyanok teljessége” (DERRIDA 2013, 44). Az elbeszélte előadást olvassuk, míg a színmű előadását halljuk, látjuk, testiesen érzékeljük. Az alapvető különbség a kifejezés jellegében van.

A jelhasználat fentiekben bevezetett fogalmait áthelyezve a megnyilatkozás három típusával lehet számolni: 1. *Beszéd*: *Bedeutung*, tiszta szellemi intenció, a jel kifejezés; 2. *Előadás*: esemény, nem szellemi, de érzéki folyamatok a meghatározóak, főként a test beszél, a jel jelzés; 3. *Elbeszélte előadás*: nem hallás, hanem olvasás a befogadás alapja, a jel kifejezés és jelzés.

A fenti megkülönböztetés alapja a jel kétféle működése. A jel alapvetően lehet kifejezés vagy jelzés. A beszéd értelmében vett kifejezés – Husserl szerint – abban különbözik a többi megnyilvánulástól, hogy lényegéhez tartozik a kifejező intenció. A megnyilvánulások a megnyilvánuló tudatában az élményekkel fenomenálisan azonosak. Derrida összefoglalásában: „A nyelv lényege a telosza, és ez a telosz az akaratlagos tudat mint mondani akarás” (DERRIDA 2013, 46). „Minden diskurzusz, amennyiben a kommunikációhoz kötődik, és élményeket nyilvánít ki, jelzésként működik” (DERRIDA 2013, 48). „A másik élménye csak úgy nyilvánul meg számomra, hogy fizikai oldallal is rendelkező jelek utaló módon közvetítik” (DERRIDA 2013, 49). Az utalás redukálhatatlan a beszédben, ha élményt közvetít. Derrida az érvelés alapját, a jelenlét fogalmát rétegekre bontva a kifejező, illetve

utaló jel megkülönböztetését ingatja meg: „A közlés vagy a tudomásra hozás (*Kuntgabe*) eredendően azért utaló jellegű, mert a másik élményének jelenléte el van zárva eredendő szemléletünk elől” (DERRIDA 2013, 51). Egy belső szemlélet vagy észlelés számára jelen van a beszédben *megjelenített* diskurzus tartalma (*Bedeutend*): „minden, ami a diskurzusban nem a jelölt tartalom közvetlen jelenlétét adja vissza, nem-kifejező” (Uo.).

Az elbeszélt előadás milyen jeleket használ? E kérdés távlatából érdemes összehasonlítani a belső magánbeszéd szépprózai, valamint a monológ hétköznapi megvalósulásait. „Az »egyéni lelki életben« már nem *valóságos* (*wirklich*), hanem csupán megjelenített (*vorgestellt*) szavakat használunk” (DERRIDA 2013, 55). Husserl azonban úgy gondolja, hogy „A belső jelenlét bizonyosságának [...] nem szükséges jelölve lennie” (Uo.). Elbeszélt előadásban azonban a szereplő belső jelenlétének bizonyossága, tehát lényegében a *Bedeutend*, amely jelen van önmaga számára, *sükségképpen jelölve juthat el az olvasóhoz*. Miért sír Pacsirta a vonat elindulása után a fülkében? Már a tér „semleges” megnevezése többértelmű utalásként működik: a fülke a pap jelenlétében a gyónásra is vonatkoztat. Maga az esemény, a sírás is utalás (*Hinzeigen*) olyan lelki tartalomra, melynek a létezése legalábbis feltételezett. A sírás okának a lehetséges értelmezéseit jelzi a szemtanúk tekintete a jelenetben. *Az elbeszélt előadás az olvasónak azt a bitét táplálja erős jelenléthatásával, hogy a szereplők belső világa megnyílik a szemlélet számára*. A narrátor közvetíti a szereplő önmagával folytatott belső beszédét a regényben. Husserl az irodalmi kommunikáció lehetőségével nem számol, ezért tekinti egyszerűen értelmetlennek és céltalannak a magánbeszédet. Hozzá kell tenni, hogy Derrida Husserl-kritikájának a látóhatárán sem jelenik meg az önmagához szóló beszéd *irodalmi* vonatkozásának kérdése.

A döntő különbség az empirikus esemény fenomenológiája és az elbeszélt előadás poétikája között lélektani távlatból is megvilágítható. A fenomenológiai megközelítés szerint monologikus beszédben a „szavak nem funkcionálhatnak pszichikai aktusok meglétének (*Dasein*) jelzéseként, mivel az efféle megmutatás itt teljességgel céltalan volna (*ganz zwecklos wäre*). Hiszen a kérdéses aktusokat ugyanabban a pillanatban (*im selben Augenblick*) meg is éljük” (DERRIDA 2013, 62). A nyelv „valóságosnak” mondott gyakorlatában „A jel soha nem lehet esemény, ha az esemény helyettesíthetetlen és visszafordíthatatlan egységet jelent. Egy jel, amely csak »egyszer« történne meg, nem lehetne jel” (DERRIDA 2013, 63). Ezzel szemben az elbeszélt előadás nyelvi eseményei és a bekövetkező, történészerű megértés eseményei arra utalnak, hogy az olvasó csak részben lehet végrehajtója az értelmezés műveleteinek, ugyanis a szavak ereje által ő is irányított.

Mennyiben valóságosabb nyelvi gyakorlat az élőszó az írásnál? A hétköznapi megnyilatkozás nyelvi eseményében mintha azonos volna a jel és a jelölt. A jeltárgyat helyettesítő jelet törli el a beszéd, s visszaállítja a jel eredendő, nem származtatott voltát. Úgy látszik, az élőszó „valóságos” jelenlétélményben részesít, kívül kerülve a jel megkettőződésében kifejeződő jelenlét metafizikáján. Az elbeszélt előadás a jelenlét értelmezési keretében különbségek egész rendszerébe kerül az egyszerű jelen előállításá közben.

Az elbeszélt előadás a jelent mintegy az olvasó tekintete elé állítja (*Vorstellen*). Az előállítás módjára és folyamatára irányuló jelzések határolják körül a szöveg olvasásának a lehetőségfeltételeit. Kosztolányi regényei érvénytelenítik a fenomenológia megalapozó hiedelmét: a szemlélet számára elvben eredendő jelenlét nem tekinthető az értelem természetes forrásának. Semmi sem magától értetődő a regények világában. A szereplők gyakran azt sem látják meg, ami közvetlenül az orruk előtt történik, ugyanakkor az érzékek bizonyosságába vetett hit tévedések forrása lehet (*Édes Anna, Aranysárkány*). A jelenlét nem következik egyenesen a fizikai jelenlétből. Pacsirta szinte mindvégig távol van, miközben ő a történet címszereplője. Husserl szerint a tudat a tapasztalat önmagánál való jelenléte.¹⁰ A szubjektum tehát saját belső magánbeszédében azért nem utal semmire önmagának, mert szükségtelen. Kosztolányi ezért folyamodik a közbeiktatott levél ismert megoldásához. A másikkal szóló írás beszédhelyzetet teremt a címszereplő számára, hogy kívül helyezze magát, s megnyissa az utat belső világának értelmezése felé. E művelet – a Plessner adta értelemben – a színházi alaphelyzetből fakad, mely az önmagunktól való távolságtartás képességeként határozza meg az ember létfeltételét (PLESSNER 1976). A megszólítás színlelése az elbeszélt előadásban nem számít rendkívülinek. A megjelenített beszélők szempontjából jelentősége van annak, hogy fikcióként a második személy felbukkanhat a belső nyelvben, akihez a megnyilatkozás alanya úgy szól, mint önmagához. A jelenet, a dialógus jellege és szerepe megváltozik a regényben. Megjelenik a félbeszakadó, töredékes párbeszéd, mint amilyen a lányok elutazására készülődő szülők tétova társalgása, vagy az üres, képtelenbe hajló szóváltás, illetve az el nem hangzó, belül lezajló dialógus Ákos és Cifra Géza esetében.

Husserl szerint a jel idegen az eleven jelen önmagánál való jelenlététől. Az eleven élmény a jelenbeliség módján létezik: „Andererseits ist jedes Erlebnis überhaupt (jedes sozusagen wirklich lebendige) »gegenwärtig seiendes« Erlebnis” (HUSSERL 1913, 225). Vajkay Ákos lányának levelét olvasva vissza akarja nyerni a jelekből a beszélő jelenlétét. Mit tesz az olvasó? Valami hasonlót. A regényalakok számára közvetlenül jelen lévő élményhez akar közel jutni a jelek segítségével, illetve az „öntudatlan” szereplőket akarja saját értelmezésével jelenléthez juttatni, melyre rátalálni vél elejtett jelzéseikből.

Kosztolányinál a pillanatok, s az apró jelzések azért értékelődnek föl, mert a jelen jelenét nem lehet kisebb részekre osztani. Derrida így értelmezi az *Idéen* I. 52. §-át: „Önmaga jelének (*index sui*) vagy nem jelnek lenni, ez nem ugyanazt jelenti: abban az értelemben kell érteni, hogy »ugyanabban a pillanatban«, hogy észelve van, az élmény önmaga jele, önmagáért való jelenlét a jelölés mindenfajta eltérítését mellőzve” (DERRIDA 2013, 78). Az „ugyanabban a pillanatban” tételezése mögött hallgatólagos tudásként a jelen önmagával való azonossága áll.

¹⁰ Vö. „Dem Erleben, als originärem Bewusstsein vom Erlebnis entsprechen als mögliche Parallelen Erinnerungen vom Ihn somit auch als deren Neutralitätsmodifikationen Phantasien” (HUSSERL 1913, 225).

Az előadás jelentés- és jelenléthatásai
Performativitás

Az előadás színpadi, illetve elbeszelt formája között performatív folyamatok teremtenek kapcsolatot, amelyek *a műalkotástól az eseményig* vezető változást jelzik. A szöveg és az előadás performativitása között alapvető különbség, hogy az utóbbiban a performatív aktus a játékosok és a nézők között zajló eseményként, nyilvánosan megy végbe. Az előadás (*performance*) és a performativitás (*performative*) között nyilvánvaló és szoros a kapcsolat. Az elbeszelt előadás performativitásának alapja a nyelvi tevékenység, de a jelentés nem rendelődik alá teljes mértékben a közlésnek. A beszélők megnyilatkozásai mellett *a szöveg működésének dramatizálása* is része a kifejezésnek.

Akik a színház érzékiségét hangsúlyozzák (Mejerhold), hallgatólagosan szétválasztják a hatást és a jelentést. Talán helyénvalóbb itt kétféle hatásról beszélni: jelentés- és jelenléthatásról. Megtévesztő volna érzékinek és közvetlennek tételezni a jelenléthatást, s szembeállítani vele a közvetett és szellemi jelentéshatást. A *Pacsirta*-ban az értelemközvetítés nincs alárendelve a lélektani magyarázatnak s az ok-okozatiság láncolatának. Az érzéki jelentése megmutatkozik. Ákos és felesége reszkette néz egymásra a leszámolási jelenetben. Felindultságuk nemcsak az elhangzott kegyetlen szavak hatásával magyarázható, de a testük talán más éjszakákra is emlékezik. Pacsirta távollétében magukra maradnak, s egy-egy elejtett szóból, tétova utalásból arra lehet következtetni, hogy az érzéki vonzalom nem szűnt meg teljesen köztük, s éjszaka, hálóingben egymáshoz közel lépve talán átsejlik az emlékezetükön az, amiről lányuk állandó jelenléte miatt le kellett mondaniuk. Észleli az olvasó az érzékiség megjelenésére utaló jelzést, amely ugyanakkor lefordíthatatlan, ellenáll a jelentéstulajdonításnak. A figyelemfelhívó jel jelentéshalasztódásának értelmében „boszorkányos mesterség” az írás. A szöveg „közelről” engedi észlelni az érzéki jelenséget, amelynek így felerősíti az önreferenciális tulajdonságait.

Az elbeszelt előadás értelmezésnek az egyik kiindulópontja lehet, milyen mintákat követnek a jelölő elemek. Hogyan jelennek meg a tér és az idő alakzataiban a *jelzésre* vagy *jelölésre* szolgáló *jelek*? A hasonló jelölők sorba, hálózatba vagy egyéb mintázatba rendeződhetnek. Lényeges kérdés, milyen elv alapján szerveződnek a jelölők: ismétlődés, véletlen, valamilyen szabályszerűség vagy esetleg az emergencia szerint.

Az elbeszelt előadás jelentésalakzatai nem vezethetők le külső vonatkoztatási rendszerekből, mivel a jelölés önmozgásából keletkeznek. Nem elszigetelt jelenségekről van szó, inkább egyszeri, megismételhetetlen érzéki elemek társulásáról, és jelentéstelítődéséről a jelölő folyamatban. A jelentő más jelentőkkel kerül kapcsolatba, melyet így különböző szöveghelyekre s jelentésekre lehet vonatkoztatni, ebben rejlik az elbeszelt előadás többértelműségének egyik forrása. A *Pacsirta* esetében a legapróbb jelzések, kifejező mozdulatok is jelentéssé válnak, mert az olvasó valamilyen rendező elv szerint teremt kapcsolatokat a jelek között. A lélektani motiváció által meghatározott olvasásmód bizonyult meghatározónak a mű eddigi befogadástörténetében. E tanulmány poétikai kérdésfeltevése felől a mű ön-

értelmezésére helyeződik a hangsúly, a jelölés módjára irányuló reflexiók játékára. Külön figyelmet érdemelnek a „közvetlen” megmutatkozás jelenségei, melyek *szöveghatásként* értelmezhetők.

A színházi előadás önreferencialitása azt jelenti, hogy a néző fenomenális létében érzékeli a színész testét, mozdulatait. Elbeszélt előadás esetében az önmagára utalás elsősorban a *regényalak előállítására* vonatkozik. A jelhasználat módjának a vizsgálatára támaszkodhat a jellem lélektani magyarázata. Poétika és hermeneutika kapcsolatát érti félre az olvasó, amennyiben egyedüli célként a jelentés nélküli, tisztán érzéki jelenségeknek az észlelését tűzi ki. Az elbeszélt előadás jelentésképzésében *az észlelés feltételei* is szerepet játszanak. A valamiként észlelt tárgy jelentéséhez az is hozzátartozik, ahogyan észleli a befogadó. Az olvasás nem térhet ki a jelentő elemek összekapcsolódását eredményező folyamatok elől. Abban az esetben is egymáshoz illő elemeket keresünk, ha a jelentés széthangzásának irányába bontakozik ki a szöveg értelmezése. A jelölt anyagiságának észlelése nem önkéntelen: az értelmező tudatos tevékenységtől függetlenül nem keletkezik jelentés. A megjelenő regényalak fenomenális létében mindig csak részlegesen észlelhető. Imaginárius tevékenységet igényel az olvasótól az alak vázlatának a kiegészítése.

Az olvasó nem rendelkezik az elbeszélt előadás jelentése felett. A nyelv által teremtet világban a dolgok nem rendelkeznek önmagukban vett jelentéssel. A jel és a jelentés egysége merő káprázat.

A jelenlétalkotás szcenikai lehetőségei *Konceptuális regény?*

Párhuzam vonható az 1926-os év felületi jelenségeire összpontosító kultúrakutató visszatekintő távlata és a húszas évek regényírójának poétikai magatartása között. Gumbrecht szerint a sportesemények növekvő jelentősége része egy nagyobb mérvű átrendeződésnek a kortárs kultúrán belül, amelyben egyre fontosabbá válik a jelenlét előállítása. 1926. *Élet az idő peremén* című könyvében kísérletet tesz a világban való lét reprezentálására, vagyis *újra megjelenítésére*, olyan leíró diszkurzus közvetítésével, amely az 1926-os év anyagai jelenségeinek a leírásával, meghatározó „felületi érzeteket” hív elő. A kultúratudomány képviselője a kommunikáció materialitását választja leíró keretként a jelenlét újraalkotásához, a *Pacsirta* teremtett szerzője a történeten kívül álló narrátor pozícióját. Mindketten tartózkodnak a saját nézőpont s értékelési rendszer kiterjesztésétől, s visszafogottan értelmeznek. A kultúrakutató *önértelmezése* szerint, amennyire csak lehetséges, igyekszik távol tartani könyvének írásmódját „az »önkifejezéstől«, a mélyreható értelmezésektől és az 1926 »előtti« és »utáni« jelenségek és világképek felidézése általi diakrón kontextusteremtéstől. Ilyen módon remélhetőleg minden bejegyzés maximálisan a felületi jelenségekre összpontosíthat és a konkrétumokat tarthatja szem előtt” (GUMBRECHT 2013, 31). Kosztolányi műveiben különös jelentőségre tesznek szert a jelentéktelennek látszó apróságok. Amikor számot akar adni az olvasó a regények magával ragadó jeleneteiről, szinte egyik

tárgy, helyzet, kép követi a másikat a felsorolásban, s elég keresőszó szerint utalni rájuk: a piskótajelenet, az éjszakai leszámolás, Novák felettet. Kosztolányi „rajongói” ennél töredékesebb utalásokból is értik egymást, s egy-egy hívószóval fel tudják idézni a regény alaphangulatát: borjúdió.

Milyen írásmódnak köszönhető a *Pacsirta* jelenléthatása, miért hajlamos megfelekezni az olvasó arról, hogy nem a mű teremtett világában él? A túlságosan ismert és az idegen felcserélhetősége alakítja a Kosztolányi-regények hermeneutikai körét. A részletek jelentőségére utaló jelzések hatására az olvasó hajlamos kivétel nélkül mindennek figyelmet szentelni, s ennek köszönhetően nagyon alaposan feltérképezi a teremtett világot. A regény környezete a többszöri olvasásnak köszönhetően szinte túlságosan is ismertté válik, s ez valójában akadályt jelent a szöveg eltakart helyeinek az észlelése előtt. Az elbeszélés lassítása, az állóképek, az aprólékos leírások, a kimerévített pillanatok megörökítése, mintha érintésnyi közelségbe hozná, s jelen levővé tenné a megidézett világot. Az 1924-ben megjelent regény elbeszélt története a századfordulón játszódik, 1899. szeptember elsején indul a cselekmény.

Szövegesemény – hangulat *Az olvasás ütközetei*

A szövegesemény olvasása az érzékeket foglyul ejtő tapasztalatok megértésének korlátaival szembesíti a befogadót. A jelölés érzéki és szellemi oldalának az egysége és szétválása teremti meg a szövegesemény olvasásának megszüntethetetlen feszültségét. Valami zavarba ejtő hiányérzet kíséri a *Pacsirta* bizonyos szövegeseményeinek a magyarázatát: „Így meredtek egymásra Pacsirta agg szülei, egy ingben, mezítláb, majdnem meztelenül, a két kiszáradt test, melynek öleléséből valaha a leány született. Mind a ketten reszkettek az izgalomtól” (KOSZTOLÁNYI 2013, 415). Születés és elmúlás, a romló test emlékezete és megszégyenülése, az előben jelen lévő halál, a tehetetlen düh és a feltámadó érzéki vágy együttléte valósággal „sokkoló” tapasztalat. A francia *choquer* jelzi kapcsolatát az ütéssel, s ezt az összefüggést őrzi az efféle megrendítő hatás megnevezése: *az olvasó beleütközik a szövegeseménybe*.

Kosztolányi az irodalom szerepéről szóló esszéiben az egyértelmű magyarázat és értékelés helyett a dolgok felmutatását szorgalmazza, eseteknek, alakoknak az érzékletes megjelenítését, amely szinte kézzelfogható alapot kínál elvont szellemi jelentésüknek a mérlegeléséhez. A házmester úrhatnamságának a szemléletes bemutatása így képes rávilágítani a hatalomvágy természetének lényegére. A nyelvhasználat kitüntetett szerepet kap az elbeszélés érzéki közegének megteremtésében. Az események megjelenítésével egyenrangú esztétikai tapasztalatot kínál a regény nyelvi világának rétegzettségére: a szereplők és a narrátor megnyilatkozásainak elkülönбöződése, a szólam és hangnemváltások, a környezet leírására s az olvasói észlelés feltételeinek megteremtésére szolgáló nyelvek összjátéka. Kapcsolódva az olvasás irányultságára tett legutóbbi indítványokhoz – Peter Brooks: *Reading for the Plot*, Hans Ulrich Gumbrecht „hangulatorientált” mód –, javaslatot

tennék Kosztolányi regényeinek *szövegesemény vezérelt olvasására* (*Reading for the Text-Action*).

A szövegesemény kétféle irodalmi gondolkodásmód kapcsolatára utal. A *szöveg* a kilencvenes évekig a művészettudományokban azt a nézetet fejezi ki, hogy a műalkotást, s tágabb értelemben a kultúrát, jelek rendszerének kell tekinteni. A szöveg mint *esemény* a kutatás performatív fordulatának a metaforája, mely hangsúlyozza a kultúra cselekvésként értelmezhető jellegét, s a benne részt vevő befogadónak a műalkotás világával létesíthető gyakorlati kapcsolatát. A *szövegesemény* a fenti látókörök találkozásában a jelölés poétikájára és az olvasás hermeneutikájára egyaránt vonatkozó jelentésárnyalatok sokaságát hívhatja elő. Ezek a fogalmak nem állnak rendelkezésre, de körülírással felidézhetőek, megerősítve ezzel az értelmezés *performativitására* vonatkozó tételezést. Olyan jelenségekre lehet itt utalni, mint a nyelvi történésként észlelhető esemény, a narrációban megfigyelhető hirtelen kódváltás vagy törés, más bekövetkező történet, amely nem a cselekmény szintjén értelmezhető fordulat, a szövegen belüli kapcsolódások átrendeződése vagy az olvasó nézőpontjának elmozdulása. Az *esemény* felsorolt poétikai megnyilvánulásai közül – történetmondásos műről lévén szó – elsősorban a nyelvhasználattal s az elbeszélésmóddal összefüggő tényezők érdemelnek figyelmet.

A szövegesemények hatására újra és újra „helyzetek” állnak elő a befogadás folyamatában. Az észlelő megértés mozzanatai egyik ámulatból a másikba ejtik az olvasót, ugyanakkor addig kialakult értelmezésének az állandó felülvizsgálatára kényszerítik. A váratlanul felbukkanó szövegesemény nem a figyelem kihagyásának a rovására írható, éppen ellenkezőleg, megjelenése az észlelő összpontosításának köszönhető. A *szövegesemény olvasása* nem adja fel a magával ragadó hatásösszefüggések megértésének az igényét.

A regény befogadástörténetében talán kissé egyoldalúan a lenyűgöző hatásra helyeződik a hangsúly. Való igaz, számos szövegeseményről elmondható, hogy ámulatba ejt, elképeszt és magával ragad. A regény nemcsak érzéki erejével gyakorol mély benyomást az olvasóra, de a szövegesemények által előhívott értelemlenetségek gazdagságával is. Az „értelmet” éppúgy elkápráztatja s rabul ejti, mint az érzékeket. A szöveggondozás hagyományában gyökerezik az értelemtulajdonítás gyakorlata. Nem önkéntelenül keres jelentést a hivatásos olvasó a jelenlét testesen érzékletes hatásaiban. Idekapcsolható az étlap tanulmányozásának jelenete: Ákos, miközben a felolvasott ételnevek jelentéséhez az értelmével próbál közelebb férkőzni, eleve a testével is viszonyul hozzájuk. A szövegtérbe feledkezés eseménye az olvasás allegóriaként a regényben felbukkanó kifejezések jelentését érzet és gondolat, érzéki és szellemi feszültségében, az ismerősség és az idegenség közötti térben helyezi el.¹¹

¹¹ Az elbeszélt előadás a narrátori értelmezést távol tartó szcenikus regény modellje. Sokféle színházi hatás jelenik meg az elbeszélt előadásban. A játék a játékban, az elbeszélés története a történet elbeszélésében s más, éppen a „posztdramatikus” színházra emlékeztető jelenségek, amelyek azonban narratív közegbe helyeződve másként fejtik ki hatásukat. Az „ábrázolás folyamatának az ábrázoltban való jelenlétére és tudatosságára” vonatkozó kérdések tárgyalását lásd LEHMANN 2009, 30.

Fogas kérdés, ha nem tudja az olvasó, hogy a regényben idézett „csúf-csúf csak-ugyan” kezdetű dal valóban elhangzott a szabadkai színházban,¹² s a népszerű „japán” darab előadását Kosztolányi látta, akkor érvényesül-e az egykori és a mai *vershangzás* azonosságának tapasztalata, mely *az elmúlt valóság közvetlenségének* átélhetővé tételével válthatna ki hatást? Annyi bizonyos, hogy e történelmi ismeret nélkül is létrejön a századforduló szabadkai színházi életének a hangulata, melynek a megteremtése *nem a megjelenítés közvetlenségének*, de a színháztéma leginkább közvetett sémáinak és sztereotípiáinak köszönhető. A romlott, ám ellenállhatatlan díva allegorikus alakját Orosz Olga testesíti meg, a szegény hősszerelmes költőt Íjas Miklós. A párducok világa ehhez hasonló építőelemekből és alakzatokból áll, mégis megéri az olvasót.

Vajon az újraolvasás során a jelenléthatások nem veszítenek „közvetlenségükből”? A mű többszöri olvasására alapozott szövegtapasztalat minden szaktudományos igény-nel fellépő értelmezés szükséges feltétele. Az emlékezet terének folytonos tágulása maga után vonja a figyelem áthelyeződését a jelölők mozgására, a jelhasználat módjának érzékelésére, magyarul *a közvetítettség poétikai alakzatainak* magyarázatára. A szüntelen újraolvasás otthonossá teszi a kitalált és megalkotott világot a következő szövegesemény felbukkanásáig. A befogadó az „életben” zajló események magyarázatának sem szentel a szövegnél több figyelmet, s ennek köszönhetően a nyelv által teremtett műalkotás állandó jelenlétével elválaszthatatlan részévé válik az olvasó életének. A minden elemében mesterségesen létrehozott, nyelv által teremtett világ a befogadó számára *jelenvaló lét*, amely mintegy a maga „kézzelfogható” valóságában veszi körül. Amennyiben a jelenvaló lét számít kiindulópontnak a jelenléthatások értelmezéséhez, a műalkotás esztétikai tapasztalata a „valóssal” egyenrangú forrásként kínálkozik a jelenlét átéléséhez. A rózsaszín napernyőn átderengő fény, ahogy körbefonja Pacsirta arcát, a vasútállomásra érkező mozdony zaja, füstje, zaklatott lélegzése, Ákos könnyű áztatta arcán a szétkent szivarhamu sok mindenre emlékeztet, de ebben a formában véglegesen és megismételhetetlenül csak itt, a *Pacsirta* szövegvilágában van *jelen*. Semmivel sem „konkrétabb” az életvilágban fellelhető napernyő, mozdony vagy szivarhamu, bármennyire is hasonlítanak Kosztolányi regényének a kellékeihez. A jelenvaló lét eltörli a fikatív, az imaginárius és a valós közti különbséget.

Kosztolányi regényének hangulata jelen van a befogadó világában, mert a szöveg nem engedi el, folyton visszatér hozzá. Milyen értelemben „anyagi fenomén” a hangulat? Mit jelent a „történelmi közvetlenség” a hangulatok olvasásában? (GUMBRECHT 2013, 21.) Közvetlenségről beszélni a jelölés poétikájának értelmében képzetlenségre vall, a fogalomnak ez a megközelítése tehát kizárható ebben az esetben. Ha a „konkrétság” tapasztalata teszi jelen levővé az elmúlt hangulatokat, akkor visszakerülünk a materialitás kérdéséhez. Vajon a ritmuson s a prozódiaán kívül mi képes megtámaszteni „közvetlenül” a befogadó érzékeit, amelynek köszönhetően a testével élheti át az elmúlt jelenek jelenlétét?

¹² Lásd a regényről készített könyv terjedelmű, alapos értekezést: BÓNUS 2006.

Gumbrecht szerint a hangulatnak nincs jelentése, intuícióval közelíthető meg, amelynek az ellentéte a jelentéskonstituáló elemek módszeres összegyűjtése. A hangulat olvasása az „átélés közvetlenségének” beállítására képes *esszé*t részesíti előnyben az interpretáció rovására. Gumbrecht az esszé műfaj kapcsán Lukács György 1911-ben megjelent *A lélek és a formák* című könyve bevezetőjére hivatkozik (GUMBRECHT 2013, 21). Ennek a kísérletnek a tanulságai eléggé jól ismertek a magyar irodalmi gondolkodás történetében. Magam úgy látom, hogy az igazság artikulálásáról való önkéntes lemondás pátosza az igazság birtoklásának a hitéből táplálkozik, s nem az ellentétes álláspontok között ingadozó irodalom iróniájának a tapasztalatából.¹³

A valóságrepresentáció paradigmáján kívül helyezkedik el – Gumbrecht szerint – a hangulat, amelytől a befogadó elragadtatott állapotba kerül. „A hangulat iránti vágy megnőtt, mert sokan közülünk – talán leginkább az idősebbek – a mindennapok világában élt olyan élettől szenvednek, amelynek kétségessé vált a képessége, hogy körbevegye a testünket és burkot vonjon köré.” (GUMBRECHT 2013, 25.) A fizikai közelség iránti vágyat a burok metaforája fejezi ki, mely az otthonosság, védettség és meghittség képzeit hívja elő. Ezek szerint a szöveg jelenléthatása, a hangulat „fizikai” érintésének a minősége más, mint a valóság hétköznapi behatolása a test aurájába, az utóbbinak ugyanis nem önként engedi át magát az ember.

A fenti érvelés talán azért nem teljesen önkényes, mert ezen az értelmező horizonton nem látszik fenyegető lehetőségnek, ha a befogadó elmerül a nyelvben. Gumbrecht nem bontja ki a metafora jelentését, így csak valószínűsíteni lehet, hogy az elmerülés itt nem az örvénylő nyelv képzetéhez kapcsolódik, inkább *testi és lelki* elengedettséget sejtet, megfordítva az ember világát megkettőző fogalom-pár hagyományos sorrendjét: „Engem az irodalmi szövegekben »életként« – fizikai szubsztanciával bíró, mintegy »belülről megérintő« környezetként – abszorbeált hangulatok érdekelnek” (GUMBRECHT 2013, 25). Ebből viszont nem következik az, hogy egyensúly jön létre az anyagi és a szellemi pólusok között az esztétikai tapasztalatban. Gumbrecht – helyesen – valamiféle ingadozást, ide-oda mozgást feltételez.

Az olvasás elevensége és összetettsége távolról sem ragadható meg önmagában az öröm, a gyönyör, vagy az elragadtatottság metaforájával. A sokkoló tapasztalat megütköztet, s ennél fogva olyan ütközetet is jelent, mely a befogadó érzékeit s képzelőerejét egyaránt próbára teszi. Az *elbeszélt előadás* a színpadi hatások befogadása felé közelítve mélyrehatóan megváltoztatja az olvasói észlelés és érzékelés feltételeit, ezért válhat az olvasás ütközeteinek színterévé.

¹³ Talán nem véletlen, hogy a kísérleti esszé híve politikai megtérése után a szabályt adó esztétika hirdetője lett.

Bibliográfia

- BARTHES, Roland (2001), *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, ford. BABARCZY Eszter, KOVÁCS Sándor, MIHANCSIK Zsófia, ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest, Osiris.
- BÓNUS Tibor (2006), *A csúf másik. A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról. Kosztolányi Dezső: Pacsirta*, Budapest, Ráció.
- DE MAN, Paul (2000), *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában*, in *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Budapest, Janus/Osiris, 88–91.
- DERRIDA, Jacques (2013), *A hang és a fenomén. A jel problémája Husserl fenomenológiájában*, ford. SEREGI Tamás, Budapest, Kijarat.
- DOBOS István (2009), Performativitás a XX. századi magyar regényben. Narratív előadás. Jelentő testek, *Studia Litteraria*, 47 (2009), 1. sz., 7–19.
- DOBOS István (2014), Előadott elbeszélés, *Kalligram*, 23 (2014), 1. sz., 91–96.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009), *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Budapest, Balassi.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2013), Kockázatot vállalni, ford. VÁSÁRI Melinda, *Prae*, 2013/3, 4–9.
- HEIDEGGER, Martin (1989), *Lét és idő*, ford. ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, VAJDA Mihály, Budapest, Gondolat.
- HUSSERL, Edmund (1913), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle a. S., Niemeyer (Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 1,1, S. 1-323).
- ISER, Wolfgang (2001), *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Osiris.
- JAKOBSON, Roman (1995), *Nyelvészet és poétika*, ford. KATONA Gábor, in DOBOS István (szerk.), *Bevezetés az irodalomelméletbe*, Debrecen, Kossuth.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2013), *Pacsirta*, in KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes művei*, kritikai kiadás, szerk. BUCSICS Katalin, Pozsony, Kalligram.
- LEHMANN, Hans-Thies (2009), *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZCZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor, Budapest, Balassi.
- PLESSNER, Helmut (1976), *Die Frage nach der Conditio humana: Aufsätze zur philosophischen Anthropologie*, Frankfurt, Suhrkamp.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1997), *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Budapest, Corvina.

Az önéletrajzi regény a korporális narratológia tükrében

Meglehetősen nagy fába vágtam a fejszémet ezzel a témával, jóllehet szinte automatikusan botlottam a kérdésbe, hiszen egy ideje egy pragmatikus hozzáállású korporális narratológia megteremtése ügyében munkálkodunk *Corpus alienum* nevű kutatócsoportunkkal (vö. *Helikon* 2011/1–2, *Helikon* 2013/3). A kérdés a következő: hogyan lehet megragadni egy olyan kvázi referenciális műfajt, amelyben az önéletrajzi paktum értelmében (vagyis ahol a szereplő, a narrátor és a főszereplő egybeesnének) feltételezhető, hogy a szerző teste is *par excellence* módon beleíródik a szövegbe. Evidensnek tűnő kérdés, csakhogynem benne minden mondatrész árnyalásra szorul, újabb alkérdéseket vet fel, sőt – ha nagyon harcos kedvű vitapartnereket feltételezünk – kifejezetten jó támadási felületeket kínál. Ezért azután jelen tanulmány keretében egy vázlat elővezetésénél többre nem vállalkozom, jelen írásom egy strukturált kérdéshalmaz lesz.

Elsősorban teljesen világos, hogy az autobiográfia nem referenciális műfaj (még az úgymond klasszikus változata esetében sem, amikor X szerző elmeséli az életét). Csak az a kérdés, mennyire és mennyiben nem az, illetve mindez a fonákjáról: mennyire és mennyiben fikció. A továbbiakban röviden felvázolok néhány elméletet e kérdés tekintetében.

Tudjuk, a Lejeune-féle eredeti elképzelés a paktumra, a megállapodásra koncentrál, azaz arra, hogy az olvasó hajlandó fiktív helyett referenciálisként olvasni a szöveget. Lejeune maga úgy reflektál egy későbbi tanulmányában az őt ért kritikákra, hogy azokat két csoportba osztja: az egyik típus nem hisz abban, hogy a szubjektum igazságokat tud közölni saját magáról, azaz az önéletrajzi szerző írása olyan fikció, amely nem tudja magáról, hogy az, naiv és képmutató. Erre teoretikusunk úgy válaszol, hogy a narratív identitás mindazonáltal nem számít fikciónak az elbeszélő felől, aki az elbeszélés eszközeit kölcsönözve hűnek gondolja magát igazságához (LEJEUNE 2002, 272–285). Az elméletírók másik csoportja „az irodalomban hisz”, például Genette, aki szerint vannak konstitutív módon irodalmi szövegek, s olyanok, amelyek csak feltételes módon azok, s e másodrendűnek kikiáltott kategóriába sorolja az önéletrajzot is (Z. VARGA 2002, 247–257). Tulajdonképpen ettől az állásponttól rugaszkodik el a legújabb szakirodalom is, de már többnyire a hibriditás mellett teszi le a voksát, az összetevők aránya pedig – nyil-

ván a vizsgált korpusz sajátosságait figyelembe véve, hiszen nem mindegy, hogy Goethe önéletrajzát olvassuk, vagy esetleg *Az eltűnt idő nyomában*, s utóbbit egyfajta kvázi önéletrajznak tekintjük – függhet az elméleti megközelítéstől is.

Mint arra Arnaud Schmitt rendszerező igényű tanulmányában rámutat (SCHMITT 2010), a keverék felfogás tekintetében többféle opció is elképzelhető. A francia teoretikusok (Doubrovsky, Genette, Colonna, sőt olykor maga Lejeune is) autofikcióról beszélnek; az észak-amerikaiak többféle megoldást javasolnak a kérdésre – önéletrajzi regény, önéletrajzi fikció (Avrom Fleishman), autobiografikus (önéletrajzi) narratíva (Paul John Eakin). Az évezred utolsó évtizedeiben pedig más elnevezések is felrúntak, s még a nagyon biztos definíció mentén sem nagyon lehet közöttük különbséget tenni: faktuális fikció (*factual fiction*), tények fikciója (*fiction of facts*), fiktó (*faction*). De tegyük még egy lépést: Arnaud Schmitt egy újabb fogalmat javasol, amely, mint látni fogjuk, nagyrészt megfelel majd a mi céljainknak is: ez pedig az önnarráció, amely nagyjából az önéletrajz területéből azt fedi le, amit eddig *autofikciónak* neveztek. Schmitt azt is hangsúlyozza, hogy meggondolásainak lényegét a fent említett teoretikusok közül a legpragmatikusabbnak tűnő Doubrovskytól veszi (DOUBROVSKY 1988, 61–79). Tudniillik, hogy nem érdemes a szerző referencialitásával foglalkozni, vagy csak egy tágabb formában, azaz számolni kell a következő szempontokkal is: a szerzői nevet leginkább egyfajta linknek kell tekinteni a paratextuális valósághoz; az írói szabadság azért megengedhető ebben a műfajban, mert a self megrajzolásának inkább a képzeletnek kell engednie, semmint a tényeknek, hiszen valójában az játszik központi szerepet a narrációban. Végezetül pedig Schmitt arra is felhívja a figyelmet, hogy a pszichoanalízis felhasználása az autofikció határait bőven a tények meghatározta kerület (*factual perimeter*) határai mögé tolja (SCHMITT 2010, 122–137).

Az önéletrajz narratívaszerűségét illetően még figyelmeztetnünk kell a nyelv szerepére: Dobos István szerint az emlékezet nem a szemléletformákban őrződik meg, az események világa nem elkülöníthető az elbeszélésre szolgáló nyelvtől. Szerinte a nyelvi események ekképpen korlátozzák az antropomorfizáló olvasást, és megmutatják a jelentésképződés fontosságát: szakadás mutatkozik a szándékolt jelentés és mondás között, különbség a *mondott én* és a *szándékolt én* között, amely folyamatnak a befogadó maga is részese lesz (DOBOS 2005). Ezzel nagyrészt egyet is érthetünk, bár – mint látni fogjuk – nem is annyira megkérdőjelezi az antropomorfizáló olvasást, semmint más keretek közé helyezi.

Mindamellet a fikció is lehet önéletrajz. Először is, primer szinten is van rokonság a kettő között, például, ha valamely mű kulcsregényként való interpretációja is elképzelhető, s e kulcsregénybe – ahogy általában szokásos – a szerző beleírja önmagát is. De még ennél is tovább mehetünk, radikálisabban is értelmezhetjük a dolgot: mint Dobos István is jelzi ezt a kettősséget, az önéletrajzban bizonyos személyek kinyilvánított azonossága válik kérdésessé, az úgynevezett fikcióban viszont voltaképpen szerző és szereplő különbsége kérdőjeleződhet meg. Itt egy olyan alesetet említhetünk még, amely ugyan speciálisnak tűnhet, voltaképpen azonban elég szélesen felfogható: az *alter ego*, a hasonmás kérdését. Robert Rogers

A psychoanalytic study of Double in Literature című könyvében kifejti, az író néha tudta nélkül is hasonmásokat teremt, vagyis voltaképpen (akár több alakba vetítve) saját önéletrajzát írja (ROGERS 1970). Azért van szüksége hasonmásra, azért hasítja szét önmegfigyelés útján egóját több különböző részegőbe, mert ezen hősökben meg tudja személyesíteni saját szellemi-lelki élete konfliktusait.¹

Egy másik szempont: a szereplő és a szereplő teste, a korporális narratológia irányai

A továbbiakban a korporális narratológia megszületésének szakaszait vázolom. Ezen a ponton nem fogok sokat foglalkozni az önéletrajzzal magával, de hasznosnak tartom a lehetőségek bemutatását.

A formalisták és a strukturalisták a regényhőst testetlenítették, nem személynek tekintették, hanem egyfajta „papírlénynak” (vö. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale*), funkciónak, mint az orosz formalisták, aktánsnak, mint a hatvanas évekbeli strukturalisták (Greimas), vagy kétszeresen artikulált morfémanak (lásd Hamon szemiológiáját).² „A szereplőt nyelvi jelként tárgyalván a narratív struktúrák tudománya megszabadult minden pszichologizmustól, és a hős fizikai jellegzetességeitől is, amely az imaginárius térben hús-vér lénné teszi.” (BERTHELOT 1997, 8.) Későbbi könyvében (*Du Descriptif*) azonban Philippe Hamon már egész másról beszél, számára az a dilemma, hol van a könyvben a szereplő: vajon a tulajdonnevekben, az elnevezésekben, a bemutató körülírásokban; névmások, portrék, cselekvések, megnyilatkozások paradigmájában? A korporális narratológia gyökerét azonban olyan, nagyjából strukturalista szemléletű, de annak eredményein egyben túllépni is akaró próbálkozásokban találhatjuk meg, mint Francis Berthelot *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque* (BERTHELOT 1997) című munkája, amely az organikus és a narratológiai szempont együttes kamatoztatására törekszik. A test e könyvben a sokféle formában megélt élmény (*vécu*) helyeként határozódik meg, s kétféle feszültséghez rendelhető: egyrészt belső feszültségekhez, amelyeket a szereplő a megélt élménnyel kapcsolatban érez, illetve külső feszültségekhez, amelyek a hőst szembeállítják a környezetével. A szereplő e feszültségek működése tükrében foglalja el a helyét valamely történetben, ezek szerint alakulnak a tettei a cselekményben (s ezek alakítják a cselekményt). Berthelot a regény műfajához köthető kifejezési formákat (leírás, narráció, dialó-

¹ E tekintetben Freudra is hivatkozhatunk akár, *A költő és a fantázia működésére*, hiszen a hőst ő is az ego képviselőjének tekinti; de erről esik szó – mint azt Robert Rogers idézi – Henry Lowenfeld *Psychic Trauma and Productive Experience in the Artist* című tanulmányának egyik részletében is (LOWENFELD 1963, 302).

² Philippe Hamon szerint szemiológiai szempontból a szereplő nem más, mint a nem folytatolagos jelölő által képviselt „vándorló” morféma (amely bizonyos számú jellegzetességből áll), s mindez egy nem folytatolagos jelöltre utal (a szereplő „jelentésére” vagy „értékére”).

gus) veszi e szempontból számba, hiszen a szereplő test ezekben mintegy egyszerre, egyidejűleg jelenik meg. (Zárójelben megjegyezhetjük, hogy a narratológia mostani eredményei nem támasztják alá, hogy ezeket az egységeket tisztán elkülönítsük egymástól, lásd például Mieke Bal tanulmányát [BAL 1998, 135–171]).

Berthelot ilyesféle szempontokat tekint végig például a leírásban: valahová tartozást jelző/egyenítő, részletes/kevésbé részletes, szépségre/csúnyaságra utaló, a test térbeli elhelyezése, mozgó és mozdulatlan test ábrázolása, mitikussá váló testrész. A következő szinteket különíti el: a szó szerinti leírás, a szereplőről alkotott ítélet, egyes elemek szimbolikus értéke, továbbá elkülöníti a kimondott és a ki nem mondott (elhallgatott) testérzeteket. A narráció vizsgálatában a hős magatartását végiggitt cselekvések és megakasztott cselekvések határozzák meg, s a testhez köthetően formálódnak a szereplők közti viszonyok is; az olyan időtényező, mint az öregedés pedig végképp testi jelenség is egyúttal.

A korporális narratológia tudományának programkönyvét azonban Daniel Punday *Narrative Bodies: toward a Corporeal Narratology* (PUNDAY 2003) című köteté jelenti. Punday a korporális narratológiának kétféle utat szán: egyfelől – és ez az evidensebb – praktikus eszközöket kínál, hogy a test szerepét kijelölje a történetben, elemezze és kategorizálja a szövegeket és az olvasóra tett hatásukat. Másrészt Punday a történet testi elemeit úgy vizsgálja, hogy egy teljes „testi” atmoszférát vesz szemügyre, amelyen keresztül a művet megtapasztaljuk, s amely kapcsolatot jelent az olvasó, a szöveg és az író között, még mielőtt bármilyen meghatározott test megjelenhetne a művön belül. Kérdés e tekintetben, változik-e az atmoszféra, ha az olvasó egy ténylegesen élt (a narrátor) szerző testi tapasztalatait is érzékelni véli a szövegben. Ehhez részben Cixous-ra is támaszkodik, aki a női test vonatkozásában beszél erről, ám Punday a speciálisan textuális képződmények vizsgálatától, azaz a narratológiától várja el ugyanezt. Művének fejezeteit a következő pontok körül szervezi:

1. A művek képviselte fikcionális világok fogalmát miként befolyásolják az emberi test megértésének módzatai, miként képes a narratíva felépíteni egy „világot”. (Megjegyzés: hogyan alakul a fikcionális világ fogalma az önéletrajzban?)

2. Punday kérdésfeltevéseinek második fókusza a szereplőalkotással (*characterization*) kapcsolatos: az emberi test narratívába való beépülésére koncentrál, illetve arra kérdez rá, mi szükséges ahhoz, hogy az a bizonyos test az olvasó számára jelentéssel bíró tárgyként kiemelkedjék. Punday megkülönböztet szétválogatott (*sorted*), vagyis a többiektől elkülönülő testeket, amelyek meghatározott vonásokkal rendelkező tárggyá avatják az ezáltal elkülönülő szereplőt; illetve általános testeket, amelyek mintegy közvetítenek a szereplők között, s így hozzáférési pontot kínálnak a befogadó számára az értelmezésben. Az önéletrajzban a narrátor/szereplő teste kiemelt test. Kérdés, vizsgálhatjuk-e a többi testhez való viszonyát a fókuszáció és az érzékelés tükrében.

A testek egymástól való elválasztása sokféleképpen történhet, erre példa a raszista narratíva lehet, mikor is a bőrszín értelmi képességekre, a karakter erejére is utalhat; vagy a beteg test (szemben az egészséggel) lehet szánalomra méltó, de

akár torz is, amely mint ilyen, árulkodhat a faji vagy egyéni lelki élet visszásságairól is. Ez érzésem szerint különösen a korrajznak, a memoárnak is szánt önéletrajzok narratíváiban figyelemreméltó az idegen, az abjekt állandó felmutatásaként: ellene állandóan védekezni kell, el kell némítani, ki kell zárni, olyan szigorú keretek közé kell szorítani, amennyire csak lehetséges, és e tekintetben a bennszülött, a nő, a beteg pozíciója mind osztozik az érinthetetlenség e diskurzusában, az idegen szinonimái évszázadokon át (vö. RÁKAI 2011, 87–96).

3. A cselekmény: a narráció feladatát éppen az adja, hogy megoldja a testek (és események) mint durva, jelentés nélküli fizikai tények időbeli elrendezését (ekképp tényleges narratív tényezővé avatva őket), másfelől az elbeszélést irányító narratív szerkezetek olykor éppen szintén a testtel asszociáltatnak az életalakulásokkal kapcsolatban. (Tudniillik a regényben a test gyakran a szereplő sorsát rajzolja meg: vajon a klasszikus önéletrajzban is, vagy abban inkább a szellemi kalandok kerülnek előtérbe?) A szerzőnek az elbeszélői autoritásra vonatkozó tételei pedig többféle testalkotási (*embodiment*) metódust rajzolnak ki az elbeszélésben: kontrasztba emelnek szereplőket vagy olyan fizikai attribútumokat kölcsönöznek a főszereplőknek, amelyek kirajzolják erkölcsi tulajdonságaikat is, illetve privilegiálhatnak egyes szereplői csoportokat, ami egyúttal mások testi reprezentációjának a rovására mehet.

4. A tér és az elrendezés nem csupán konkrét, fizikai helyváltoztatásokra utal, hanem azt is szervezi, hogy imaginatív és perceptuális értelemben mely tájakra „utaznak” a szereplők, s erről korporalitásuk, gesztusaik, mozdulataik árulkodnak. Punday Susanne Langer „virtual space” elképzelése nyomán arra ösztönöz, hogy az elbeszélést alapszíntén ne az időbeliségre alapozottan, hanem inkább a téri mozgás függvényében vegyük szemügyre.

Pszichoanalízis, korporális narratológia, önéletírás

Mint ahogy azt Lejeune is jelzi, az önéletrajz azt állítja magáról, hogy az ember megismerésének, benső életének, lelki mélységének megismerését szolgálja, ez lenne a funkciója; ily módon azonban el kellett volna tűnnie, át kellett volna engednie helyét a pszichoanalízisnek. S valóban, 1920 után kevesebb önéletrajz születik, mint annak előtte. Ezen túl pedig még a hagyományos önéletrajzok is – legalábbis látszólag – célul tűzik ki, hogy mindent elmondjanak, különösen olyan dolgokat, amelyeket szokás másoknak feltárni, például a szexualitást. Mindennek ára azonban – hangsúlyozza Lejeune – a tartózkodás, amelyhez a vallomás retorikája kapcsolódik: hosszas mentegetőzés után maga a vallomás egy körülírásokkal és litotészekkel teli nyelven fogalmazódik meg, amely egyszerre kendőzi el és leplezi le az igazságot, megteremtve ezzel a tiltások művészetét.

Ezen ellentmondások felszámolására szolgálhat például a korporális narratológia találkozása a pszichoanalízissel, amelynek legjelentősebb megnyilvánulása talán Peter Brooks *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative* (BROOKS 1993)

című műve. Ez a könyv azt vizsgálja, miként és miért úgy képzelték, szimbolizálták a testet, ahogyan, miféle jelentést lehet tulajdonítani a testnek, és hogy miért lettek a testrepresentációk a jelölés kulcsai a modern narratívákban. Azok ugyanis szemmel láthatólag a test szemiotizációját hajtják végre, ami együtt jár a történet szomatizációjával. A test jelentések forrása és helye, a történetek nem mondhatók el anélkül, hogy a testet a narratív jelentések elsődleges hordozójává ne tennék. A szerző a pszichoanalízist teszi meg irodalmi elemzéseinek alapjául, a lelki és az irodalmi folyamatoknak meg kell világítaniuk egymást (azért is lehet a pszichoanalízist és az irodalmi kritikát egymáshoz közelíteni, mert a transzindividuális szimbolikus rend, a jelek rendszere a nyelvet is magában foglalja, márpedig Brooks szerint e kényszer alatt jönnek létre fikcióink is). A pszichoanalízis továbbá arra is képes, hogy megteremtse a testértést meghatározó ide-oda ingázást az igazi és a fantáziált test között. Ez a megközelítés legfőképpen a szexualitásában megragadott testet veszi célba, de kiterjesztett értelemben: központi eleme a szexuális létezésként felfogott self fogalma, a fantáziáknak és szimbolizációknak az a komplexuma, amely nagyban meghatározza az identitást. Martin Gliserman *Psychoanalysis, Language, and the Body of the Text* című könyve (GLISERMAN 1996) viszont a pszichoanalízist és az általános grammatikát ötvözi, ekképpen vizsgálja a test narratívába való beágyazódását. E tekintetben kevés szerepet szán az intenciónak, inkább a szövegtest mélyebb vizsgálatát javasolja. A testi gesztusokként megjelenő textuális jelenségek pszichoanalitikai analizisét, a stílus elemzését az író szintaktikai és szemantikai konstrukciós magatartásából vezeti le, s ennek feltárására Gliserman Chomsky *Mondattani szerkezetek (Syntactic Structures)* és *Aspects of the Theory of Syntax* című, a nyelvi mélyszerkezeteket feltáró általános nyelvészeti munkáiból két szignifikánsnak számító elemet emel ki: a rekurziót és a disztinktív sajátosságokat.³ A mondat hologrammatikus, s e jelenség rokon azzal, amit Freud a gondolkozásban adott momentumok túldetermináltságának, Lacan pedig a jelölő/jelölt kapcsolat elcsúszásának nevez (tudniillik hogy a jelöltekhez kapcsolható tudattalan ellenállása, önálló

³ A rekurzió azt mutatja meg, hogy a főneveknél és igéknél milyen egyéb mondatok ékelődnek be az egyes mondatokba, amely szintaktikai minták a szerző szintaktikai magatartásmódját mint egyfajta szerzői aláírást tárják elénk. A diszkurzív sajátosságok analízise az individuális szemantikai formák – és az általuk a szövegben kirajzolt szemantikai háló – feltérképezésében nyújthat mankót. Ugyanis minden szó – ha a narrációtól elvonatkoztatott minden szemantikai elem disztinktív valóságkomplexumnak tekinthető – egyfajta *on/off* disztinktíciósoporként írható le. Például ezekkel a párokkal: *+/- életteli-ség*, *+/- emberi*, *+/- absztrakció* stb. Ezt a testi jelleg kiütköztetésénél is felhasználhatjuk (*+/- test*), amely disztinktív vonás igencsak testinek tüntetheti fel az olyan igéket, mint az „eszik”, „néz”, „lát”, még ha látszólag absztrakt módon is vannak értve; vagy lesz képes egy látszólag „testfüggetlen” tárgyat korporális jellegzetességekkel összehozni: Gliserman John Cleland *Memoirs of a Woman of Pleasure* című művében a „kard” szó is a *+/- test* sajátosságokkal írható le, s ezt tovább göngyöltítvén, a többi disztinktív vonás figyelembevételével a következőkre juthatunk: *+ kemény*, *+ bebatoló*, *+ test*, *+ genitális*, *+ hímneműböz tartozó*, vagyis: „fallosz”.

rendként való fellépése a gondolatainkat, reakcióinkat preformáló nyelv, a jelölők világával szemben azt eredményezi, hogy ez utóbbi nem lesz stabillá, illetve hogy a jelölő nem a jelöltre ad választ). S végül egy megjegyzés: amennyiben tovább akarnánk gondolni a korporális narratológia módszerét, segítségül hívhatjuk bizonyos szövegek elemzésénél, sőt dekonstrukciós „felforgatásánál” akár a francia posztstrukturalista feminista teória különböző irányzatait (Irigaray, Cixous, Kristeva elméleteit), akár más szubverzív testszöveg-koncepciókat (Barthes, Harraway) is.

Bibliográfia

- BAL, Mieke (1998), *A leírás mint narráció*, ford. HUSZANAGICS Melinda, in THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák 2. Történet és fikció*, Budapest, Kijarat, 135–171.
- BERTHELOT, Francis (1997), *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan.
- BROOKS, Peter (1993), *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press.
- DOBOS István (2005), *Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Budapest, Balassi.
- DOUBROVSKY, Serge (1988), *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, in UŐ (éd.), *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 61–79.
- GLISERMAN, Martin (1996), *Psychoanalysis, Language, and the Body of the Text*, Gainesville, University Press of Florida.
- HAMON, Philippe (1977), *Pour un statut sémiologique du personnage, deuxième version*, in Roland BARTHES et al., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Helikon* (2011/1–2), Testírás, 2011/1–2.
- Helikon* (2013/3), Corpus alienum, 2013/3.
- LEJEUNE, Philippe (2002), Az önéletírás meghatározása, ford. Z. VARGA Zoltán, *Helikon*, 2002/3, 272–285.
- LOWENFELD, Henry (1963), *Psychic Trauma and Productive Experience in the Artist*, in William PHILLIPS (ed.), *Art and Psychoanalysis*, Cleveland–New York, Meridian Books.
- PUNDAY, Daniel (2003), *Narrative Bodies: toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan.
- RÁKAI Orsolya (2011), Idegen testek: xenológia, modernség és feminizmus az ezredfordulón, avagy a társadalmi nyilvánosság újabb szerkezetváltozása, *Helikon*, 2011/1–2, 87–96.
- ROGERS, Robert (1970), *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press.
- SCHMITT, Arnaud (2010), Making the Case for Self-narration Against Autofiction, *a/b: Auto/Biography Studies*, Volume 25, Number 1, Summer.
- Z. VARGA Zoltán (2002), Az önéletírás-kutatások néhány elméleti kérdése, *Helikon*, 2002/3, 247–257.

Könnyes komédia és mókás tragédia: műfaji ficamok vagy kultúraspecifikus variánsok?

A műfajok mint „beszélő képek”¹

Az Erzsébet-kor humanista értekezéseiben foglalt kritikus megjegyzésekből arra lehet következtetni, hogy a kortárs drámaírók ritkán tartják magukra nézve kötelezőnek az ókori drámák által hagyományozott műfaji szabályokat. Sir Philip Sidney is felpanaszolja *A költészet védelmében* (1579–1585),² hogy korának tragédiái és komédiái „nincsenek figyelemmel a költészet mesterségének szabályaira”;³ ugyanitt rámutat továbbá, hogy a darabok műfaji hovatartozása is kérdéses, mert a komédiák nem kizárólag a jókedv és az öröm bemutatására szorítkoznak, mi több, a tragédiák emelkedettsége is sok kívánnivalót hagy maga után.⁴ Tekintve, hogy az Erzsébet-kori lírai és epikus költészet fő áramlatába tartozó művek, köztük Sidney költeményei is, az ókori görög és római poétikai alapelvekkel összhangban íródnak, a kor dráma művészetének a klasszikus mintákkal történő harmonizációja nem tűnik logikátlan elvárásnak.

Meg kell jegyezni azonban, hogy Sidney bírálata, melyet kora drámai műveinek szabálytalan kompozíciójával szemben megfogalmaz, saját bevallása szerint is olyan darabokon alapul, melyeket maga is olvasott vagy látott,⁵ ám ezek, paradox módon, lényegesen hűségesebb adaptációi az akkoriban elérhető klasszikus, főként

¹ A beszélő kép (*speaking picture*) Sir Philip Sidney által *A költészet védelme* című írásában a költészetre alkotott fogalom. A tanulmányban az Albert S. Cook által gondozott angol nyelvű szöveget (SIDNEY 1890, 9) és az online elérhető magyar fordítást használtam.

² Sidney életének dokumentált eseményeiből és az életrajzi adatokból annyi bizonyossá vehető, hogy *A költészet védelmét* az *Arcadia* 1579-ben a Stationer’s Hallban történt nyilvántartásba vétele után kezdte írni, és 1585-ös, Angliából külföldi diplomáciai szolgálatra történő távozása után már valószínűleg nem lehetett ideje ilyen jellegű tevékenységre. Vö. SIDNEY 1890, ix–xv.

³ „[o]ur tragedies and comedies, not without cause cried out against, observing rules neither of honest civility, nor skilful poetry” (SIDNEY 1890, 47).

⁴ „[...] plays be neither right tragedies, nor right comedies [...] where the whole tract of a comedy should be full of delight, as the tragedy should be still maintained in a well raised admiration.” (SIDNEY 1890, 49–50.)

⁵ „[...] again I say of those that I have seen” (SIDNEY 1890, 47).

római példának,⁶ mint Marlowe vagy Shakespeare drámái, melyeket 1586-ban bekövetkezett halála miatt alkalmatlan sem lehetett ismerni. A klasszikus normákhoz igazított kritikai álláspontjából adódóan elődjéhez, Roger Aschamhoz hasonlóan Sidney két fontos dolgot hagy figyelmen kívül: egyrészt azt, hogy a kor dráma művészetének fejlődésében jelentős szerepe van a középkori vallásos dráma hagyományának is, másrészt pedig azt, hogy egyedi kulturális beágyazottságából fakadóan az Erzsébet-kori drámát alakító tényezők közül az arisztotelészi alapelvek lehettek a legkevésbé jelentősek.⁷ Bár a 16. század közepén a *Poétika* és a *Rétorika* egyes fejezetei már szerepelhettek az angol egyetemek filológiai tananyagában, teljes fordítása, kiadása s ezáltal szélesebb körű ismerete csupán a 18. század elején valósul meg.⁸ Miközben Sidney Arisztotelészt abszolút tekintélyként tiszteli, az Erzsébet-kor (számára ismert) dráma művészetét olyan neveletlen és műveletlen leányzóknak nevezi, aki miatt a rossz nyelvek anyját, a Költészetet is hírbe hozhatják (SIDNEY 1890, 50).⁹ Ismerve az 1560-as és 1570-es években előadásra kerülő – akkoriban tragédiának tekintett, ma már inkább a politikai morálitás, a történelmi tárgyú és ókori tragikus történeteket feldolgozó darabok egyfajta átmeneti vagy hibrid műfajának tartott – drámákat, mint amilyen például a *Gorboduc* (1562), a *Horrestes* (1565), a *King Cambises* (1569), vagy az *Appius and Virginia* (1575), Sidney megjegyzése csupán a maga kreálta, meglehetősen merev műfajelméleti szempontból tekinthető relevánsnak. A poétikai tekintetben már letisztultabb művek esetében, például Gager *Meleager* (1581) és *Dido* (1583) című darabjaiban azonban erőteljesen kiütözik, hogy az elméleti elvárásokkal szemben az angol reneszánsz dráma kevésbé idomul a klasszikus örökséghez. Ehelyett fejlődésében egymással párhuzamos folyamatok indulnak be: amellett, hogy az antikvitástól „örökölt” műfajok, a tragédia és a komédia egymástól is kölcsönöznek alkotóelemeket, jelentősen befolyásolja természetüket a középkori dráma hagyománya. Míg e két műfaj közti képzeletbeli határvonalak folyamatos mozgásban vannak, új, beazonosítható ókori előzményt nélkülöző és a késő Tudor- és kora Stuart-kultúra mentalitását tükröző drámai műfajok is felbukkannak.

A tragédia, legalábbis abban a konkrét cselekménymozgással és emberábrázolással asszociálható értelemben, ahogyan azt Arisztotelész meghatározza, olyan zárt halmaznak tekinthető, melynek egyes elemei között mutatkoznak bizonyos fokú eltérés, ugyanakkor e műfaji halmaz elemei önmagukban és kollektíve is képesek hordozni mindazt a gondolati tartalmat, amelyen keresztül a görög kultúra

⁶ Vö. SENECA 1581. A fordításokat korabeli humanisták, iskolamesterek és drámaírók, Jasper Heywood, Alexander Neville, John Studley, Thomas Nuce és Thomas Marsh készítették.

⁷ Roger Ascham már 1542-ben és 1543-ban írt leveleiben sérelmezi, hogy korának tragédiaírói nem igazodnak az arisztotelészi elvekhez. Vö. HERRICK 1976.

⁸ Vö. CLASSE 2000, 79.

⁹ „[...] an unmannerly daughter, showing bad education who causes her mother Poesy's honesty to be called in question.” (SIDNEY 1890, 50.)

megragadta és közvetítette az emberi lét akkoriban feszítő kérdéseit. Az ember önmagáról és a világban elfoglalt helyéről alkotott képe nehezen választható el a befoglaló kultúrától, így nem tűnik meglepőnek, ha az említett ontológiai és egzisztenciális kérdésekre adott poétikai reflexiónak tekinthető drámaforma mintegy kétezer évvel későbbi adaptációja az eredeti olykor radikális átalakulásával járt együtt.

Egy futó áttekintés is kimutathatja az Erzsébet-kornak a drámai műfajok terén megmutatkozó, figyelemreméltó találatekonyságát. Ahhoz, hogy mindegyik műfajváltozatot a maga helyén kezelhessük, vagy arra kell szorítkoznunk, hogy egy kérdéses műfajt csupán legjellemzőbb alkotóelemei alapján határozzunk meg, s így számos drámát egy adott kategóriába tartozónak tekinthetünk; avagy egy egész sor külön jelzöt kell alkalmaznunk a választott műfaji kategóriához, hogy a drámaírók által létrehozott variánsokat számon tartsuk.

Két jelentős kritérium, a főszereplő életében bekövetkező, jó sorsból balsorsba történő fordulat (*peripeteia*)¹⁰ és az azt követő halál¹¹ szerkesztett cselekmény formájában történő szemléltetése alapján, Thomas Kyd *Spanyol tragédia*, Christopher Marlowe *Doktor Faustus* és *A máltai zsidó*, William Shakespeare *Titus Andronicus*, *Romeó és Júlia*, valamint *Hamlet* című drámái ugyanabba a műfaji kategóriába sorolhatók. Hieronimo, Barabás, Faustus, Titus, a veronai szerelmesek és Hamlet ábrázolt életeseményeinek kezdetét és végét összevetve felismerhető a cselekménynek az egyén(ek) különböző okok és tettek következtében történő megsemmisülésének irányába történő mozgása, amely kizárja a tragédián kívül egyéb drámai forma lehetőségét a műfaji meghatározáskor. Az eseményeknek egy felismerhető sorsmintát követő ábrázolása mellett azonban számos olyan további, a korabeli tragédiákban nagy gyakorisággal előforduló, ám nem meghatározó érvényűnek tekinthető alkotóelem fedezhető fel, amely alapján különböző kultúrtörténeti korszakokban élő kritikusok és műfajelméleti szakemberek a fenti példákat még mindig inkább a tragédia kategóriájába sorolják, hozzátéve azonban, hogy ezen elemek valamelyikének jelenléte vagy épp a hiánya már jelentősen árnyalhatja a tragikum adott kultúrára vonatkoztatható specifikus fogalmát.

Ha lett volna módja ismerni őket, Sidney még *A költészet védelmében* rögzített perspektívájából sem vitathatta volna, hogy a fent említett művek a legmélyebb emberi sebeket nyitják fel, s megmutatják a felfakadni készülő tályogokat; a csodálat és együttérzés egyvelegét keltve e történetek az ember számára feltárják a világ mulandóságát, s azt, hogy díszes tetők alatt olykor milyen gyenge a támaszték (SIDNEY 1890, 28).¹² A tragédia ismérveit meghatározó szavai arra engednek kö-

¹⁰ Vö. ARISZTOTELÉSZ 1997, 22–23.

¹¹ Az európai reneszánsz idején, keresztény kultúrkörben íródott tragédiák cselekményének a halál a sorslezáró végkimenetele és a tragikum szükségszerű velejárója.

¹² „[...] high and excellent tragedies [...] open [...] the greatest wounds, and show [...] forth the ulcers that are covered with tissue; [...] that with stirring the effects of admiration and commiseration teach [...] the uncertainty of this world, and upon how weak foundations gilden roofs are builded.” (SIDNEY 1890, 28.)

vetkeztetni, hogy az Arisztotelész által jobbára cselekményszerkesztési alapelvek és következetességek mentén meghatározott tragédiaminta követendő példaként történő kijelölése mellett az Erzsébet-kor tragédiafogalmában számottevő teret kap a tragédiák által közvetítendő gondolati tartalom és annak vizuális formában történő közvetítése is, s ezek között is központi helyet foglal el, nagyrészt senecai hatásra, a testi és lelki szenvedés minél intenzívebb ábrázolása.¹³ Mindez nem minden előzmény nélküli, hiszen a középkori kultúra is kialakítja a maga tragédiakonceptióját, még ha ez nem is tükröződik az üdvtörténetre és bűnbocsánatra építő drámaformáiban. A „tragédiamodor” Geoffrey Chaucer előtt is ismeretes, hiszen a *Barát meséjének* előbeszédében szó esik olyan históriákról, melyek „hőset szerencse, boldogság övezte, / majd mélyre hullt, siralmas lón veszte, / s nyomorultul, kifosztva végezé” (CHAUCER 1987, 481). Ugyanakkor belátható, hogy a korszak kultúrája számára az emberi lét és esendőség tragikus mivoltáról körvonalazódó koncepció nem a klasszikus görög tanítómesterek által meghatározott elemekből építkezik, hanem a maga útját járva egy, a korábbi mintáknál lényegesen árnyaltabb változattal áll elő, melynek különböző vetületei utolérhetők a késő Tudor- és kora Stuart-kor által felölelt néhány évtized alatt „kitermelt” tragédiákban. Várható, hogy e művek csak elvétve fedik *A költészet védelmében* szorgalmazottakat, s ha mégis, akkor is csak a silányabb iskoladarabok. Sidney-nek láthatóan nem tűnik fel, hogy olyan elveket kér számon a kora Tudor-dráma művészen, amelyeket egyetlen korabeli tragédiaként számon tartott mű – még az általa magasztalt *Gorboduc* – sem alkalmaz.

Műfajt váltva, a komédia esetében sem lehetne elvi akadály, hogy olyan darabokat hozzunk közös nevezőre, mint a *Handabanda Bandi*¹⁴ a *Bacon barát*,¹⁵ a *Volpone*¹⁶ és a *Tévedések vígjátéka*, a *Szentivánéji álom*, a *Vízkereszt, vagy amit akartok*, valamint a *Szeget szeggel*. Mindegyik említett komikus dráma cselekménye a világban tapasztalható emberi gyarlóságok nevetséges és pirongató módon történő ábrázolásán alapul, hogy semmiképp ne lehessen nyugodt az, aki e gyarlóságok láttán magára ismer (SIDNEY 1890, 28).¹⁷ Általános célkitűzésükként az is leszögezhető, hogy a (ki)nevetés segítségével békítik össze a közönséget a világban tapasztalható zűrzavarral, képtelenséggel, illetlenséggel és abszurditással.¹⁸

¹³ Vö. CLEMEN 1961; LUCAS 1969, 90–133.

¹⁴ Nicolas Udall: *Ralph Roister Doister*.

¹⁵ Robert Green: *Friar Bacon and Friar Bungey*.

¹⁶ Ben Jonson azonos című darabja.

¹⁷ „[...] the common errors of our life, which the playwright representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be, so as it is impossible that any beholder can be content to be such a one.” (SIDNEY 1890, 28.)

¹⁸ „[...] us through laughter to the disordered, the nonsense, the incongruities and absurdities which we meet everywhere in experience.” (MYERS 1956, 123.)

Mindazonáltal, ha közelebbről is megvizsgáljuk az említett drámacsoportokból bármelyik két elemet, azonnal szembetűnik, mennyire különböző eszközökkel érik el az említett általános elveket. Ahhoz, hogy pontos és kellően árnyalt képet alakíthassunk ki magunkban a fent említett darabok által alkalmazott változatos költői eszközökről, melyek segítségével az emberi természetet a maguk módján kommentálják, szükségesnek érezhetjük olyan „címkék” használatát a tragédiák esetében, mint „hősi”, „bosszú”, vagy „sors”, a komédiák esetében pedig olyanokét, mint „romantikus”, „pásztori”, „szatirikus”, sőt akár „tragikus”, „keserű”, vagy éppen „sötét”.¹⁹ Mint látható, jelentős számú variáció születhet egy műfajon belül, ebből következően az olyan „egykomponensű” műfaj-meghatározások, mint „tragédia” és „komédia” szinte plátói ideakategóriának tűnnek, vagy legjobb esetben olyan prototipikus alapfogalmaknak, melyeket viszonyítási alapként érdemes használni. A jelenség, amely nagyban hozzájárult e műfaji változatossághoz, az a széles körű adaptáció, vagy inkább az adaptáció olyan egyéni technikája, melyet a művészek saját variánsaik alkotásakor alkalmaztak.

Esetünkben, amikor az Erzsébet-kori drámavariációk műfaji sajátosságainak lehetséges okait próbáljuk meg körüljárni, az adaptáció kérdése kulcsfontosságú lehet. Nyilvánvaló, hogy az adaptáció jelentősége ez idő tájt túlmegy azon, hogy csupán az alkotói folyamat egyik fázisának tartsuk; azt a korabeli elvárást is hivatott teljesíteni, hogy a szerzők korábban bevált, hiteles mintákat kövessenek. Kezdetben az adaptáció a humanista fordítók és iskolamesterek bevett gyakorlata volt, majd később válik a művészi alkotás meghatározó, rutinszerű részévé. A szerzők igen hasonló iskolai és műveltségi hátterének tudatában a drámaköltészeti szövegek széles spektruma mögötti egyik okként az adaptált forrásszövegek sokféleségét és a korszakban élők egyedi olvasási szokásait sejthetjük. Az adaptáció tevékenysége, ahogy Shakespeare és kortársai művelték, gyakorlatilag a mechanikus másolás és/vagy szerzőtársak szövegeiből való „kölcsonzés”,²⁰ valamint a kreatív, művészi átformálás közötti skálán mozog: mire a végeredmény, az új költői munka elkészül, a felhasznált eredeti szöveg által közvetített tartalom is radikálisan átalakulhat. Habár a hat fent említett tragikus dráma közül négy esetében biztosra vehető a senecai bosszútragédia forrásként való felhasználása (vagy legalábbis ismerete), csupán Kyd *Spanyol tragédiája* és Shakespeare *Titus Andronicus*a mutat

¹⁹ A 19. században Edward Dowden használta ezeket a címkéket Shakespeare drámáinak osztályozásakor *Shakespeare. A Critical Study of His Mind and Art* (1881) című művében. A harmadik kiadáshoz írt előszóban *A makrancos bölgyet* „vaskos és féktelen” komédiának nevezi, a *Sok hübő semmiért* és az *Ahogy tetszik* „örömteli, csiszolt és romantikus” jelzót kap, míg a *Minden jó, ha a vége jó*, a *Szeget szeggel* és a *Troilus és Cressida* minősítése „komoly, ironikus és sötét”.

²⁰ Shakespeare sokszor saját magát is kölcsonöz. Ennek bizonyítékaként a textológusok gyakran utalnak szövegbeli megfelelésekre a *Tévedések vígjátéka*, *A két veronai ifjú* és – meglepő módon – a *Vízkereszt, vagy amit akartok* között. Utóbbi azért lehet meglepő példa, mert évtizedek választják el az első kettőtől.

lényegi hasonlóságot az eredeti mű cselekmény- és gondolatszerkezetével. Shakespeare *Hamlet*-je már a senecai forma radikális újragondolásának is tekinthető, mely esetben az adaptáció az eredeti mű poétikai jegyeinek szinte teljes újraértelmezését eredményezte – gondolhatunk itt a bosszú mint tudatosan megtervezett és végrehajtott tett cselekménybeli ábrázolására.

Amellett, hogy az adaptáció a már létező műfajok (addigi) jellemzőinek az adott kultúra igényeihez való markáns hozzáalakulását eredményezi, új, egyedi műformák létrejöttét is nagyban elősegíti. A Tudor-kori történelmi tárgyú darabok²¹ műfajának kialakulását nyomon követve látható, ahogy a politikai moralitásjátékok, a krónikák szövegei és az úgynevezett történelmi költészet a kor érdeklődésére jellemző, drámai megnyilvánulássá olvad össze. Ebben az új drámafajtaban ölt érzékeltes alakot – Umberto Eco szavaival – egy új figuratív reflexió, ami tükrözi azt a módot (hasonlóság, metaforizáció, vagyis a fogalom figuratív kifejezése révén), ahogyan az adott kor tudománya vagy általában vett kultúrája látja a valóságot” (Eco 1998, 92). Az angol reneszánsz mentalitás fő aspektusainak megragadására a történészek gyakran élnek olyan kifejezésekkel, mint kivételes életerő, turbulens történelmi jelentőségű korjelenségek, vallási és politikai ellentmondások; s ez a mentalitás, vagy T. S. Eliot fogalmával élve „a kor természete” kiütözik egy sereg drámai műfajban is. Ahogy Eliot megjegyzi, az Erzsébet-kori drámaköltő nem csupán a rímtelen jambikus pentameter (*blank verse*), az ötfelvonásos drámaszerkezet, a színház és a cselekmény adta keretek között mozog; a cselekményt mindig az alkalom igényei szerint adaptálja és építi be a magáéba, átír egy korábbi változatot, vagy ritkán, szükség esetén saját kútfőből ír egyet. Igen fontos azonban az a mindig alakulófélben lévő ὕλη, ami jobb híján a kor természeteként vagy mentalitásaként határozható meg; egyfajta állandó reflexiókészségként, s a publikum azon habitusaként, hogy új, különleges stimulusokra reagáljon (ELIOT 1967, 63–64).²²

²¹ A történelmi tárgyú darabot vagy históriát gyakran tekintik a késő 15., kora 16. században népszerű politikai moralitásjáték egyenes ági leszármazottjának. Vannak vitathatatlan összefüggések a két műfaj között, az Erzsébet-kor történelmi drámáinak, különösen azok shakespeare-i tetralógiaváltozatainak cselekmény- és gondolatszerkezete azonban legalább annyit köszönhet a misztériumciklusoknak is. Ezek utolsó képviselőit Shakespeare gyerekként még láthatta. A drámafajtabat életre hívó erők között meg kell említeni még a Tudor-korabeli angolok történelmi események iránt mutatott intenzív érdeklődését, valamint a kor erőteljes igényét a történelem tanulmányozásában rejlő nevelési lehetőségek maradéktalan kiaknázására. Vö. SMALLWOOD 1986, 146.

²² „[t]he framework which was provided for the Elizabethan dramatist was not merely blank verse and the five-act play and the Elizabethan playhouse; it was not merely the plot – for the poets incorporated, remodelled, adapted or invented as occasion suggested. It was also the half-formed ὕλη, the temper of the age (an unsatisfactory phrase), a preparedness, a habit on the part of the public, to respond to particular stimuli.” ELIOT 1967, 63–64.

Eco gondolatmenetében, amely úgy értelmezi a műfajt, mint egy adott kultúra önmagáról alkotott képének speciális poétikai szerkezetben megnyilvánuló reflexióját, és Eliotéban, amely szerint a dráma a kor természetének megnyilvánulása-ként is tekinthető, van egy lényeges metszéspont: mindkét elgondolás érzékelhető és értelemmel bíró jelenségként tekint a költői formákra, azaz olyan összetett esztétikai alakzatként, amely korszpecifikus szellemiséget képes közvetíteni. E két elgondolás ugyanakkor összecseng Sidney-nek a költészetet általában „beszélő kép”-ként történő meghatározásával; ebben az esetben egy korszak jellemző műfaji formái is annak a képnek értelmezhető részei, melyet az adott kultúra magáról alkot.

Az Erzsébet-kor drámaköltészetének a rendelkezésre álló művészi és nem művészi forrásanyagok saját céljaira történő adaptálására és átalakítására tett fáradhatatlan erőfeszítéseinek eredményeképp a korábbi korokéhoz képest igen tág műfaji kategóriákat találunk, melyek egyedi attribútumok eltérő sokaságával rendelkező reprezentánsokat foglalnak magukba, s esetünkben már az eltérések mértéke is lényeges kulturális információt hordoz. A főáramba tartozó, népszerű drámai műfajokon belül viszonylagos stabilitás figyelhető meg, ami esetünkben azt jelenti, hogy az egyes műfajok halmazán belüli variánsok között felfedezhető poétikai eltérések ellenére a lényegi aspektusok alapján még mindig egy csoportba tartozókként láthatjuk őket. A *Szeget szeggel* például méltán borzolja a műfajelméleti kedélyeket, jóval több kihívással él a shakespeare-i romantikus komédia egyébként korántsem szétartó ismérveivel szemben, semmint hogy a kategória felismerhető képviselője lehessen. Ugyanakkor, ha a főszereplők, Claudio és Angelo sorsában a nyilvánvaló rosszból (kivégzés) – a darab által felvezetett körülményeket tekintve – a némiképp megkérdőjelezhető jóba (házasság) történő fordulatot vesszük alapul, műfaji identitás tekintetében még mindig inkább a komédiához áll közelebb.²³ Mindezek mellett be kell ismernünk, hogy Shakespeare abszurdabbnál abszurdabb helyzetekkel búcsúzik a komédia műfajától a *Minden jó, ha vége jó*-ban és a *Szeget szeggel*-ben, nem beszélve az e helyzetekre adott ambivalens megoldásokról. Az a tény, hogy Shakespeare halálát követően az angol romantikus komédiának gyakorlatilag nincs számottevő folytatása, akár azt is jelezheti, hogy a műfaj ezen alapvetően az Erzsébet-korral asszociálható változata, amelyben a cselekmény – a Plautus és Terentius munkái által közvetített görög komédia hagyományának megfelelően – fiatal párok egymásra találásán keresztül a komikus társadalom megújulásának irányába tart,²⁴ már nem illeszkedik egy épp alakulófélben lévő új kultúra, a Jakabkor színházi közönségének igényeihez.

²³ A *Szeget szeggel* először az 1623-as kiadású *Folió*-ban jelent meg, ahol negyedikként szerepel a komédiák közé sorolt művek között; lásd a darab Julius Walter Lever szerkesztésében kiadott Arden Edition változatához tartozó bevezető fejezeteket.

²⁴ Vö. FRYE 1991, 163–164.

A 17. század végén és a 18. század első évtizedeiben megjelenő komédiák szintén arról tanúskodnak, hogy a műfaj szatirikus változata ez idő tájt legalább olyan radikális átalakuláson megy keresztül, mint romantikus kollégája Shakespeare kései komédiáiban. A kora 18. századig nyilvánvaló, hogy a nevetés és a nevetségesség legalább olyan lényegi alapelvei a komédia létező variánsainak, mint a véres tettek, fájdalmas felismerések és könnyfakasztó jelenetek a tragédiáénak. Az 1700-as évek első éveiben azonban a műfajon belül látványos törés áll be, melynek eredményeképp, ahogy Joseph Wood Krutch a restauráció korában népszerű komédiafajtat érintő változások elemzésekor megállapítja, „a komédia kezdi átvenni a tragédia egyes funkcióit” (KRUTCH 1949, 192).²⁵ Legalábbis – tehetnénk hozzá – az egyre népszerűbb *commedia lacrimosa*, vagy „könnyes” komédiváltozat mindenképp.

A Jeremy Collier szavaival, a „darabok dolgát” érintő radikális keveredés, melynek következtében az addig megszokottakhoz képest más eszközökkel „mutatnak példát az erényre, s intenek óva a bűntől” (COLLIER 1997, 493),²⁶ a kor kultúrájának számos aktuális jelenségével és eseményével összefüggésbe hozható. Ezek közül mindenképp a legjelentősebbek közé tartozik az a hírhedt polémia, melyet maga Collier indított el 1798-ban kiadott, a kor komédiáiban a restauráció óta véleménye szerint végzetesen elhatalmasodó trágárságot, cinizmust és léhaságot ostromozó pamfletjével. A legkiválóbb szerzők, kritikusok és színházi szakemberek tollából Colliernek címzett olykor dühödő és háborgó, máskor visszafogott és higgadt hangú válaszok azonban világosan rámutatnak arra, hogy a korabeli komédiák cselekményelemeit kifogásoló lelkészek vajmi kevés fogalma van arról, hogy a vígjátékíróknak miként is kellene ábrázolniuk az emberi ostobaságot, és rávilágítani a kor szabados és erkölcstelen voltára. William Congreve, fergeteges társasági komédiák szerzője, így fogalmazza meg, mit ért a „komédia dolgá”-n:

Arisztotelész szerint a komédia a hitványabb emberek utánzása [...] Hitványabbnak pedig nem tulajdonságaik, hanem viselkedésük szerint tart embereket [...] a komédia feladata az életüket a szabadosság elve mentén élők leggyakoribb vétségeinek ábrázolása. Sőt még azt is mondja, hogy ezeket nevetség tárgyává kell tenni. Mert a komédiában az embert a nevetés útján kell kinevelni a vétkeiből; a komédiának az a dolga, hogy egy időben szórakoztasson és okítson is (CONGREVE 1997, 515).²⁷

²⁵ „[...] comedy began to take on some of the functions of tragedy [...]” (KRUTCH 1949, 192.)

²⁶ „[...] the business of plays [...] to recommend virtue and discountenance vice [...]” (COLLIER 1997, 493.)

²⁷ „Comedy (says Aristotle) is an imitation of the worse sort of people. [...] He does not mean the worse sort of people in respect to their quality, but in respect to their manners [...] the vices most frequent, and which are the common practice of the looser sort of livers are the subject matter of comedy. He tells us farther, that they must be exposed after a ridiculous manner. For men are to be laughed out of their vices in comedy; the business of comedy is to delight as well as to instruct [...]” (CONGREVE 1997, 515.)

Congreve utolsó remekműve, az *Így él a világ* és George Farquhar *The Constant Couple* című darabja két évvel Colliernek az angol komédiák erkölcsstelensége ellen indított első támadása után jelenik meg, s mindkét darab bővelkedik a restauráció társasági komédiáit oly jellegzetessé tevő szertelen elemekben; ebből egyrészt a műfaj rendkívüli életképességére, a közönség igényére és egyúttal az azt a Collier kirohanásai ellen védelmezők győzelmére is következtethetnénk. Nemsokára azonban az addig a cinikus és tékozló korhelyek sikerével beteljesedő komédiákban gyönyörködő közönség ízlésében beálló erőteljes fordulat arra kényszeríti a – mi tagadás, javarészt egzisztenciális okokból a közönség kedve szerint írni kényszerülő – szerzőket (JOHNSON 1747),²⁸ hogy komolyan átgondolják mindazt, amit a komédia világát irányító alapelvekről valaha is vallottak.

1723-ban, Richard Steele *The Conscious Lovers* című könnyes komédiájának nyomtatásban való megjelenésére reflektáló pamfletjében John Dennis kritikus-társaihoz hasonlóan vonakodik a műfaj e legújabb, szentimentális kinövésének pozitív befogadásától:

Amikor Sir Richard szerint bármi, ami boldogságból és sikerből ered, bizonynyal lehet a komédia tárgya, akkor azt az olyan tragédiával téveszti össze, amelyik boldog katasztrófával végződik. Amikor azt mondja, hogy kifejezetten a komédia javára válik, ha olyan örömeket ábrázol, amelyek túl fennköltebbek ahhoz, sem hogy nevetni lehessen rajtuk, voltaképp minden tőle telhetőt elkövet, hogy bebizonyítsa, fogalma sincs a komédia valódi természetéről. [...]

Amikor Sir Richard azt hangoztatja, hogy nem ildomos nevetni azon, ha valaki szólni való dolog miatt könnyekre fakad, hiszen mindez tetszetős példája a jó érzésnek és emberségnek, csupán olyat állít, amit a világ értelmesebb fele mindig is elismert; ugyanakkor a világ értelmesebb fele sosem tartotta ildomosnak szólnivaló dolgokkal példálózni a komédiában (DENNIS 1997, 530).²⁹

²⁸ „[...] we that live to please must please to live.” „Nekünk, akik abból élünk, hogy tetszést aratunk, tetszést kell aratnunk ahhoz, hogy megéljünk.” Samuel Johnson önjónikus szavai a Drury Lane Színház 1747-es megnyitása alkalmából írt előbeszéd-ből. Forrás: <http://rpo.library.utoronto.ca/poems/drury-lane-prologue-spoken-mr-garlick-opening-theatre-drury-lane-1747>.

²⁹ „When Sir Richard says that anything that has its foundation in happiness and success must be the object of comedy, he confounds comedy with that species of tragedy which has a happy catastrophe. When he says that ‘tis an improvement of comedy to introduce a joy too equisite for laughter, he takes all the care that he can to show that he knows nothing of the nature of comedy. [...] When Sir Richard says that weeping upon the sight of a deplorable object is not a subject for laughter but that ‘tis agreeable to good sense and to humanity, he says nothing but what all the sensible part of the world has always granted; but then all that sensible part of the world have always denied that a deplorable object is fit to be shown in comedy.” (DENNIS 1997, 530.)

A Collier-polémia távolról összefüggésbe hozható ugyan a restauráció idején elharapódzó léhaság és erkölcsi relativizmus kendőzetlen bemutatására építő szatirikus társasági komédia megszelídülésével, de az új alműfaj, a „síró” (*crying*) vagy „könnyes” komédia fokozatos térhódítása valószínűleg csak több egykorú jelenség együttes jelenlétével magyarázható. Ezek között mindenképp meg kell említeni a korábban nem mutatkozó, egyre erősödő igényt az olyan lélektani jelenségek megragadására és ábrázolására, mint a hangulat, érzések, érzelmesség, vonzalom és szenvedély, és az esztétikai űrt, amelyet a hősi tragédiának a nagy formátumú emberi szenvedélyek hiteles és megindító ábrázolásában vallott kudarca hagyott hátra. Nem beszélve az 1737-ben elfogadott „Engedélyeztetési törvényről” – voltaképpen cenzúráról –, amelyet a befolyásos politikai elit ellenszenve diktált saját, a nevető (*laughing*) variánsokban való felismerhető, nem épp hízelgően ábrázolt jelenléte miatt.³⁰

Mindaz, amit Umberto Eco és T. S. Eliot azokkal a kreatív eszközökkel és eljárásokkal kapcsolatban állít, amelyek segítségével egy kultúra önnön lényegét és a magáról alkotott képét kíséri meg különféle művészi formákon keresztül közvetíteni, olyan nézőpontot teremt számunkra, amelyből szemlélve a könnyes komédia a drámai műnem különböző korabeli stimulusokra adott látványos válaszának tekinthető. Mindazonáltal a műfaj „egészséges poétikai ösztöneit” igazolni látszik az, hogy a néhány évtizeddel később írt komédiákban ismét a korábban meghatározó úgynevezett nevető változat elemei kerekednek felül,³¹ a regényre és a lírai költészetre hagyva az érzelmesség közvetítését.

³⁰ Sir Robert Walpole, 1730 és 1742 között Nagy-Britannia miniszterelnöke, a korabeli komikus politikai szatírák gyakori céltáblája volt. Szinte egyértelmű, hogy John Gay *Koldusopera* (1728) című művében róla mintázta MacHeathnek, az útonálló vezérének alakját. A hírhedt „Engedélyeztetési törvény” (*Licensing Act*) kidolgozását és bevezetését ő szorgalmazta; ennek értelmében bemutató előtt minden új darabot engedélyeztetni kellett a Lord Kamarásnál. Walpole így állt bosszút többek között Henry Fieldingen, akinek darabjaiban sűrűn szerepelt.

³¹ A 18. század utolsó harmadában Richard Brinsley Sheridan *A rágalom iskolájában* és a *Riválisok*ban nagy sikerrel adaptálta és igazítja saját kora igényeihez a restauráció társasági komédiájának alapelveit.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ (1997), *Poétika*, ford. SARKADY János, Budapest, Kossuth.
- CLASSE, Olive Fitzroy (ed.) (2000), *Encyclopedia of Literary Translations into English*, I, London, Dearborn Publishers.
- COLLIER, Jeremy (1997) [1698], *A Short View on the Immorality and Profaneness of the English Stage*, in Scott McMILLIN (ed.), *Restoration and Eighteenth-century Comedy*, New York, The Norton Company, 493–506.
- CONGREVE, William (1997) [1698], *Amendmens of Mr. Collier's False and Imperfect Citations*, in Scott McMILLIN (ed.), *Restoration and Eighteenth-century Comedy*, New York, The Norton Company, 513–516.
- DENNIS, John (1997) [1723], *Remarks on the Concious Lovers*, in Scott McMILLIN (ed.), *Restoration and Eighteenth-century Comedy*, New York, The Norton Company, 529–534.
- ECO, Umberto (1998), *Nyitott mű*, ford. DOBOLÁN Katalin, Budapest, Európa.
- ELIOT, Thomas Stearns (1967), *The Possibility of a Poetic Drama*, in *The Sacred Wood*, London, Methuen and Co.
- FARNHAM, Willard (1956), *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, Oxford, Oxford University Press.
- FRYE, Northrop (1991), *Anatomy of Criticism*, London, Penguin Books.
- HERNADI, Paul (1972), *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca–London, Cornell University Press.
- HERRICK, Mervin Theodore (1976), *The Poetics of Aristotle in England*, New York, Phaeton Press.
- JOHNSON, Samuel (1747), *Prologue to the opening of Drury Lane Theatre*, <http://rpo.library.utoronto.ca/poems/drury-lane-prologue-spoken-mr-garrick-opening-theatre-drury-lane-1747> (Letöltés ideje: 2014. 12. 12.)
- KRUTCH, Joseph Wood (1949), *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York, Columbia University Press.
- LEVER, Julius Walter (ed.) (1987), *The Arden Edition of William Shakespeare's Measure for Measure*, London–New York, Routledge.
- LUCAS, F. L. L. (1969), *Seneca and Elizabethan Tragedy*, New York, Haskell House Publishers.
- MYERS, Henry Alonso (1956), *Tragedy. A View of Life*, Ithaca–London, Cornell University Press.
- SENECA (1581), *His Tenne tragedies, translated into Englysh*, London.
- SIDNEY, Sir Philip (1890), *Defence of Poesie*, ed. Albert S. COOK, Boston–New York, Ginn and Company.
- SMALLWOOD, R. L. (1986), *Shakespeare's use of history*, in Wells STANLEY (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, Cambridge University Press.

MICHEL FAURE

Osszián vs. az emberiség egyetemes története,
avagy miért kényes kérdés a műfaji-irodalmi identitás
a skót felvilágosodás számára?

A skót felvilágosodásra jellemző, javarészt filozófiai, történelmi és antropológiai vizsgálódások, valamint a kifejezetten az irodalmi jelenségek területén bekövetkező változások közti összefüggések egyáltalán nem számítanak új kutatási témának. David Hume irodalom iránti érdeklődését bőségesen dokumentálják az erkölcsi, politikai és irodalmi témájú *Esszéik*, valamint a levelei. Ugyanakkor kétkötetnyi anyag¹ a bizonyíték arra, hogy a filozófiának az irodalom felé fordulásával egy időben a 18. századi skót költők és regényírók figyelme miként irányul a felvilágosodás eszméi felé. Jelen dolgozat azonban más problémát kíván körüljárni, nevezetesen azt, ahogy a 18. századi skót irodalmi élet felvilágosult képviselőinek irodalommal kapcsolatos általános reflexiója – beleértve a műfajok, vagy legalábbis az az idő tájt műfajként tekintett formák tipologizálására tett kísérleteket – szorosan összekapcsolódik egy, az emberiség egyetemes történelmére vonatkozó, tágabb értelmű elmélkedéssel. Ugyanakkor ezt a látszólag az egyetemesség iránt táplált érdeklődést nehéz elválasztani a nemzeti sajátosság és identitás kérdéseitől, pontosabban egy skót irodalmi identitás megalapozására irányuló törekvéstől, mely egyike volt azon dolgoknak, amelyekkel az 1707-es egyesülési törvény értelmében bekövetkezett nemzeti identitásvesztést próbálták kompenzálni. Mindezt egy részben hamis irodalmi műfaj kialakulásának és igazolásának, az *Osszián költeményei* (*The Poems of Ossian*, 1765) fordításának/újraírásának/megírásának példáján keresztül kívánjuk bemutatni, majd kitérünk egy – javarészt képzeletbeli – nemzet, a kaledóniai nemzet pásztori és hősi erényeinek irodalmi ábrázolása körül keletkezett kritikai diskurzus bemutatására is.

Három ellentmondás

Hogy elkerüljük az alkalmazott kritikai perspektíva anakronisztikus torzulását, hasznosnak tűnik, ha leszögezzük három ellentmondást.

¹ A John MacQueen szerkesztésében 1980-ban megjelent *Progress and Poetry*, illetve a *The Rise of the Historical Novel*.

Először is: a jelenleg is vizsgált, 1707-től az 1780-as évek végéig tartó időszak kezdetén nem húztak éles határt az általános értelemben *literatinak*, azaz írástudónak számító, ma már inkább erkölcsfilozófusként, teológusként, történetíróként vagy politikai közgazdászként számon tartott személyek írásai és a mai felfogás szerint specifikusan irodalmi művekként kezelhető korpusz között. Sőt, utóbbit sokáig a pusztán szórakoztató kategóriába sorolták, vagy egyenesen az erkölcsatlenség vádjával illették; ezt példázza a közszínházak előadásainak 1767-ig tartó betiltása is.² Az írásbeli kompozíció különféle formáit vizsgálva Hugh Blair a történeti és a filozófiai írásmódot még 1783-ban is belefoglalja *Retorikai és szépirodalmi előadások* című munkájának harmadik kötetébe (BLAIR 1783, 51–77, 78–102). Nagy a kísértés, hogy Robert Crawford felvetése alapján elfogadjuk, hogy az angol irodalom fogalma, vagy legalábbis akadémiai diszciplína státusza tulajdonképpen skót kezdeményezésre körvonalazódik,³ szinte egy időben azzal a folyamattal, amelynek eredményeképp Franciaországban is megjelennek a szépirodalmi (*belles-lettres*) tanulmányok Charles Rollin (1661–1741) 1726–1728 között Párizsban napvilágot látott, híres *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres par rapport à l'esprit et au cœur* című munkájának köszönhetően. E műnek 1734-ben elkészül az angol nyelvű fordítása, és mutatós octavo kiadásban még abban az évben meg is jelenik. Ian Duncan csatlakozik ehhez a felvetéshez, és felhívja a figyelmet Adam Smith úttörő szerepére abban, hogy a *belles-lettres* tanulmányokat bevezették olyan egyetemek tanterveibe, mint Glasgow és Edinburgh, ahol addig csak a retorika oktatása létezett, valamint arra, hogy Hugh Blair irodalmi vonatkozású előadásai és azok publikációja nagymértékben hozzájárultak e minta elterjedéséhez.⁴

Hasonló *ellentmondás* húzódik a *genre* (műfaj) fogalmának anakronisztikus használata mögött is, ugyanis az *Oxford English Dictionary* szerint ezt a francia szót csak 1770 után használják a különféle irodalmi formák jelölésére,⁵ bár ez idő tájt a kü-

² Vö. SORENSEN 2007, 134.

³ Egy a Saint Andrewsban 1720-ban meghirdetett professzori státusz kapcsán kialakult vita folyományaként.

⁴ Az előadások először Edinburghban hangoztak el az 1748 és 1751 közötti időszakban szakmai hallgatóság előtt, majd ezt követően 1751 és 1763 között a Glasgow-i Egyetem logika és erkölcsfilozófia curriculumának „privát” kurzusaként. Adam Smith retorikáról és szépirodalomról tartott előadásai alkotják az angol nyelvű irodalmi közlésformákat behatóan vizsgáló első jelentős egyetemi szakprogram gerincét. Vö. DUNCAN 1998, 37 és BLAIR 2005.

⁵ Charles JENNER (1736–1774) május 5-ei levele D. Garrick személyes levelezéséből (*Private Correspondence* [1831] I, 384). „With regard to the *genre*, I am of opinion that an English audience will not relish it so well as a more characteristic kind of comedy.” („Ami a zsánert [*genre*] illeti, azon a véleményen vagyok, hogy egy angol nyelvű közön-

lőnféle írásmódokkal tisztában vannak és meg is különböztetik őket egymástól. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a francia nyelvnek a brit értelmiségiek körében való gyakori használata miatt nem könnyű pontosan meghatározni az irodalmi művek tipologizálásakor 'műfaj' értelemben használt francia *genre* szó meghonosodásának idejét az angol szókincsben. Mi több, a *genre* szót a 17. század végétől ambivalens módon egyszerre alkalmazzák a francia nyelvben egy irodalmi mű műfaji megjelölésére, és egy sajátos írásmód meghatározására is.⁶ Kérdéses, hogy brit kritikusok egyáltalán használták-e a terminust, különös tekintettel arra, hogy a 19. század közepéig nem beszélhetünk a *genre* szó angol szókincsbe való teljes beépüléséről. Ugyanakkor, ahogyan dolgozatunkban is rá kívánunk mutatni, a különböző kompozíciós formák azonosítása teljes mértékben szabályok alapján működő, bár olykor meglehetősen fáradságos tevékenységnek számított.

A harmadik, és az eddigieknél sokkal kényesebb probléma a skót identitás akár nemzeti, akár kulturális értelemben történő meghatározásának kérdése az 1707. évben elfogadott egyesülési törvény utáni Brit Egyesült Királyságban. Nem mint ha csak e témáról vitáztak volna ez idő tájt, sokkal inkább azért, mert az ügy túl kényes volt ahhoz, hogy kulturált társalgási beszédtema legyen, bár – főként a cul-lodeni csata után – sokakat foglalkoztatott a dolog. A téma kifejtése egy egész könyvet megtöltene, a kiterjedt szakirodalmi háttérből azonban kiemelkedik két, a kérdést alaposan körüljáró, meglehetősen figyelemre méltó tanulmány: Kenneth McNeil *Scotland, Britain, Empire* (Skócia, Britannia, birodalom) című munkája perspektivikus összefoglalót ad a Skót-felföld 1760 és 1860 közti brit ábrázolásáról (MCNEIL 2007), Evan Gottlieb pedig a brit egység irányába történő elmozdulás összetett jelenségét járja körül *Feeling British: Sympathy and National Identity in Scottish and English Writing, 1707–1832* (A brit érzés: szimpátia és nemzeti identitás a skót és angol írásokban) című könyvében (GOTTLIEB 2007). Valójában még a jelen tanulmányban vizsgált – az 1760-as évektől az 1770-es évekig tartó – rövid időszakra vonatkozóan is fölmerülhet, hogy vajon a skót irodalmi és szellemi törekvések részét képezik-e azoknak a nagy formátumú erőfeszítéseknek, melyek egy akkor még csak elméleti alapokon egyesült királyság északi fertályának modern, felvilágosult mivoltát hivatottak megerősíteni. Ez az északi terület joggal volt büszke aktív egyetemeire és tanult, tudós társaságaira, ezzel egy időben viszont érvényesíteni kívánta egy mélyen a hagyományokban gyökerező örökség különleges méltóságát is, mely először *Osszián költeményeiben* talált kifejezésre arra érdemesnek tűnő formában; a James Macpherson által előásott, lefordított, átfor-

ségnek nem lesz annyira ínyére, mint egy karakteresebb komédia.”) Az információt 2012. október 12-én hívtam le az *Oxford English Dictionary* online verziójából. Charles Jenner a David Garricknek szóló levélben a megjegyzést Jenner *The Man of Family* (A családós férfi) című darabjához fűzi.

⁶ Ezúton kívánom megköszönni Szegedy-Maszák Mihály professzor segítő megjegyzését ebben a témában.

mált, cizellált és újjáteremtett költemények azonban idővel egyre zavarba ejtőbbé váltak. Még ha tekintettel vagyunk is arra, hogy Culloden után a Stuart-házhoz való állampolgári hűség jelei ritkán voltak nyíltan tapasztalhatók, semmiképp sem mehetünk el Skócia több szempontból is mélyreható megosztottsága mellett. Hiszen földrajzi és gazdasági szempontból a Felföld és az Alföld különvált, a nyelv a *gael* és az *angol* dialektusok között mozgott a *Gàidhealtachd*, avagy *Gaeldom* fokozatos sorvadása mellett, s végül vallási szempontból három egyház is osztozott a térségen: a római katolikus, a skót presbiter (Kirk of Scotland) és az episzkopális egyház. Nem beszélve arról a komoly szakadásról magán a skót egyházon belül, amely a híveket két pártra osztotta: egyik a meglehetősen rideg presbiter hagyomány szigorú követője volt, a másik egy sokkal alkalmazkodóbb, „méréselt” csoport, mely támogatta a vallásnak a felvilágosodással társított világi értékekkel és gondolatokkal való összeegyeztethetőséget is. Mindezek mellett Skócia, független parlament hiányában, nem vonhatta ki magát teljes mértékben az olyan, többnyire az angol oldalról érkező általános politikai viták alól, mint amilyen az alkotmányos reform, az amerikai gyarmatokhoz, vagy épp a rabszolga-kereskedelemhez való viszonyulás kérdése. Történetesen azonban ez a többszörös megosztottság kitűnő alapot is szolgáltatott a skót nemzeti identitás számára, s megóvta attól, hogy teljesen szétmálljon az uralkodó Britannia – nem mindig baráti ölelésre tárt – karjaiban.

Osszián, a „négy korszak elmélet” és Skócia nemzeti büszkesége

Mint korábban már futólag említettük, a skót értelmiségnek a szépirodalom (*belles-lettres*) felé fordulása rendszerint összekapcsolódik az emberiség történetének korszakolására irányuló kiterjedt vizsgálódással, illetve annak részét képezi. Még pontosabban ez a vizsgálódás az emberi társadalom kialakulásának, „fejlődésének” vagy „csiszolódásának” egymást követő szakaszaira terjedt ki, ezzel egy időben mutatva be a fennmaradás különböző módozatait. Első látásra úgy tűnik, hogy David Hume a korai történeti társadalmi antropológiára emlékeztető „embertudomány” megalkotásával túllép a nemzeti vagy egyedi identitás fogalmán, tekintve, hogy a társadalmi antropológiai vizsgálódások egyik célja a megfigyelt esetek sokszerűségére magyarázatot adó általános alapelvek feltárása. Klasszikus példa erre az Adam Smith és Adam Ferguson által kidolgozott „négy korszak elmélet”, amely szerint az emberi társadalom fejlődése a vadászok korával kezdődik, ezt követi a pásztoroké, a földművelésé és végül a kereskedelemé. Ugyanakkor azonban az emberi történelem e csupán vélhetően empirikus alapozású és főként sejtelmeken alapuló megközelítése (nem beszélve a kézzelfogható bizonyítékok hiányáról, aminek következtében a legkorábbi időszakokról képtelenség volt bármiféle feltételezést igazolni) széleskörű érdeklődéshez vezetett a korabeli társadalmak egyedi körülményei iránt, feltételezve, hogy ezek közvetett bizonyítékokat őrizhetnek távoli korokról. Ez az érdeklődés nemcsak Hugh Blairt (1718–1800), az Edinburghi

Egyetem retorika- és szépirodalom-professzorát készítette arra, hogy az emberi civilizáció kezdeti szakaszát feltehetőleg tükröző egzotikus társadalmak tüzetesebb vizsgálata mellett saját országa felé is forduljon, hiszen a Skót-felföld némely területén még mindig részben középkori feudális, részben klán alapú rend uralkodott. Hanem olyan írókat is jellemzett, mint a bíró, polihistor Lord Kames (1696–1782), a skóciai *république des lettres* központi alakja, Adam Ferguson (1723–1816) morálfilozófus, szintén Edinburghból, vagy John Millar (1735–1801), a polgárjog professzora Glasgow-ból. Annak ellenére, hogy Blair kivételével egyik tudósnak sem a szépirodalom volt a szakterülete,⁷ érdeklődésük a – jobb híján – skótnak mondott irodalmi identitás egyes megnyilvánulásai iránt szembeűnő, különösen az ossziáni költemények által kiváltott vitákban tanúsított hozzáállásukban.

Először is nagyon valószínű, hogy a James Macpherson (1738–1796) által kiadott, eredeti, gael nyelvből fordított *Osszián költeményei*, melyekről később kiderült, hogy részben vagy inkább javarészt az állítólagos fordító-kiadó hamisítványai, sosem látnak napvilágot, ha – Adam Ferguson tanácsára – Hugh Blair és Lord Kames nem támogatja kitartóan a munkát. Ahogy Fania Oz-Salzberger fogalmaz:

Macpherson kötete, az Ősi költemény-töredékek a Skót-felföldről gyűjtve (*Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland*) 1760-ban jelent meg, az előszót Hugh Blair írta. A *Fingal* (1761) és a *Temora* (1763) megjelenése után az edinburghi értelmiség azt remélte, hogy a skót Homéroszt mutathatják be a világnak. [...] Itt [...] Ferguson kulcsszerepet játszott: az ő gael háttere hitelességet nyújtott a munka számára, s később emiatt kényelmetlen és mentegetőző szóváltásba kényszerült az angol ősköltészet gyűjtőjével, Thomas Percyvel, aki néhány kritikussal egyetemben elsőként vádolta meg csalással Macphersont. (OZ-SALZBERGER 1995, XI–XII.)⁸

Amint Gilles Robel nemrégiben rámutatott *David Hume et l'héritage celte* (David Hume és a kelta örökség) (ROBEL 2009, 113–136) című tanulmányában, tulajdonképpen maga Hume is már egész korán – bár nem egyértelmű – kételkedésének adott hangot Osszián-ügyben. Valójában a skót értelmiség többsége által az ossziáni versek hitelességét megkérdőjelező vita kezdetekor nyújtott jó szándékú támogatás azon óhaj megnyilvánulásának is tekinthető, mely a költészet területén kívánta igazolni a nemzeti identitás büszkeségét. Hugh Blair 1763-ban megjelent

⁷ Hogy jellemző példával éljünk, számos edinburghi professzor, közülük Adam Ferguson és a híres történész, William Robertson (1721–1793) az 1761-es Szépirodalmi (Belles-Lettres) Társaság Jegyzékében is szerepeltek. Ez a dokumentum az ECCO weboldalon megtekinthető. Ezen a jegyzéken azonban, melyen maga David Hume is szerepelt, több jogász, egy botanikus és egy kémikus neve is megtalálható.

⁸ Az Osszián-vita sokkal részletesebb és dokumentáltabb összefoglalóját adja SHER 1982, 53–63.

A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, Son of Fingal (Kritikai értekezés Fingal fiának, Ossziánnak költeményeiről) című munkájának bevezető sora e tekintetben kellőképp árulkodó:

Ezen értekezés célja, hogy nemzetek ősi költészetét tanulmányozza, különös tekintettel a rovásírásos és kelta költészetre olyan ókori sajátságokat kimutatandó, melyekkel Osszián művei is bírnak, s hogy érzékeltesse költészetének szellemét és hangulatát; majd a kritika szabályait a Fingalra mint eposzra alkalmazván általában megvizsgálja Osszián szerzeményeinek a szemléltetés, szóképek és érzelmek tekintetében mutatott érdemeit (BLAIR 1763, 1).

Nehéz szabadulni attól az érzéstől, hogy az edinburghi karrierjét a retorika és szépirodalom professzoraként ez idő tájt kezdő Hugh Blair (1718–1800) túl sok legyet akart ütni egy csapásra, amikor egyetlen értekezéssel kívánta igazolni, hogy ez a feltételezhetően hiteles ősi költészeti forma megfelel a korabeli olvasóközönség minden kritikai elvárásának – ami több mint nyilvánvaló volt, hiszen Macpherson eleve így alkotta meg. Ha figyelmen kívül hagyjuk is azonban e túlzott buzgalmat, akkor is feltűnő az erőfeszítés, hogy összekapcsolja a költészet ezen ősi formáját, ha úgy tetszik, „műfaját” a kelta értékek és kultúra magasztalásával. Ez a részlet később bontakozik ki az értekezésben, amikor Blair, miután tessék-lássék lerója tiszteletét a gót, avagy runikus irodalom iránt, lényegesen érzelmesebb hangot üt meg a méltatlanul alábecsült kelták kiemelkedő érdemeit illetően:

Ezért aztán nem szabad úgy gondolnunk a keltákra, mint egészében véve otromba és bárdolatlan népre. A fegyelem és viselkedési formák régmúlt időkben gyökerező átfogó, mélyreható és hosszan tartó rendszerét alakították ki. Ammianus Marcellinus egyértelmű tanúbizonyságot tesz amellett, hogy virágzott körükben a legdicsőbb művészetek tanulmányozása, s mindez a bárdok kezdeményezésére, kiknek feladata volt a legkiválóbb férfiak bátor tetteinek hősi verzesetbe foglalása, s a druidákéra, akik püthagoreusi módra közösségi, szinte kollégiumi keretek közt éltek együtt, és a legemelkedettebb témákról elmélkedve hirdették a lélek halhatatlanságát (BLAIR 1763, 12).

Bármely magára valamit is adó skót felismerné a kelta múlt e tetszetősen megrajzolt képében a 18. századi skót önábrázolás két fő összetevőjét, nevezetesen a presbiter fegyelmet, valamint a Felföld bátorságát és katonai vitézségét. Blair ugyan személy szerint nem volt érintett az emberiség egyetemes történelmének kidolgozásában, mégis újabb egyezési pontot emelt ki ezúttal az újonnan felfedezett ossziáni műfaj és a korábban említett „négy korszak elmélete” között:

Az emberi társadalom fejlődésének négy egymást követő nagy korszaka van. Az első és legkorábbi a vadászok élete, melyet a tulajdon fogalmának meghonosodása után a pásztori életmód vált felt; ezek után következik a földművelés, majd

végül a kereskedelem. Nyilvánvaló, hogy *Osszián költeményeiben* véges-végig az emberi társadalom legelső korszakában találjuk magunkat [...]. (BLAIR 1763, 16–17.)

Annak ellenére, hogy Blair csupán futólag említi az összefüggést a „négy korszak elmélet” és az *Osszián* sajátos műfajú költeményeiben talált „bizonyítékok” között, egyértelműen rámutat valamire, ami később roppant összetett probléma lesz a skót felvilágosodás egyetemes emberi történelemmel foglalkozó képviselői számára. Lord Kames, az 1788-ban poszthumusz kiadott *Sketches of the History of Man* (Az emberiség vázlatos történelme) című meghatározó munkájában az ossziáni költemények hitelességét megkérdőjelező viták közepette dolgozza ki a témát, s próbál meggyőző válasszal szolgálni arra a paradox alapproblémára, amely a – látszólag az emberiség korai korszakához tartozó – kaledóniai kelta kultúra kulturális, erkölcsi és szellemi kifinomultságából eredt. Lord Kamest, ezt az egyébként meglehetősen epés és fanyalgó presbiter bírót a nemzetének mitikus múltjában rejlő rendkívüli erényeibe vetett hite azonban arra ragadtatta, hogy mindenki meglepetésére elfogadta azt, ami nemcsak hogy paradoxon volt, de szinte felért a csodával. Annál is inkább, mivel saját korában nem sokra becsülte felvidéki honfitársait:

Mind ez idáig olyan mértékű egyöntetűség látszik a viselkedés fejlődésében, amilyen elvárható ennyiféle különböző nemzet esetében. Van azonban egy kivétel, mely, ha igaz, rendkívülinek mutatkozik, s ez nem más, mint az Osszián által leírt kaledóniaiak viselkedése, mely oly makulátlan és kifinomult, aminőt még a legcsiszoltabb nemzetek között is nehéz találni. El kell ismerni, hogy a társadalmi fejlődés első szakaszában lévő, kizárólag a vadászat és háborúzás mesterségében járatos néptől efféle magatartás csodaszámba megy. Ugyanakkor nem kevésbé menne csodaszámba, ha mindez a kultúráltság csupán egy írástudatlan barbár képzeletének szüleménye volna. Hamarabb várnám egy barbártól, hogy olyan szintű teljesítménnyel álljon elő, mint Euklidész *Geometriája* vagy Newton *Principiája*. Első látásra az ember kész bátran mai képzeletműnek kikiáltani az egészet. Hisz ugyan miképp is lenne hitelt érdemlő, hogy egy manapság durva és iskolázatlan nép létének kezdetekor nagyfokú pallérozottságra tett szert viselkedésben és szellemben? Mégis, közelebbi vizsgálódás után, számos komoly tényező merül fel, mely megerősíti e feltevést (KAMES 2007, 232).

A fenti idézet konklúziója meglepetésként hat, s többoldalnyi, bíróhoz illő, meglehetősen munkaigényes, elmélyült vizsgálódás követi, mely után Lord Kames elveti az ősi szerző által hamisított történet hipotézisét, majd újabb fáradságos nyomozómunkába kezd, hogy megállapítsa a szövegbeli bizonyítékok megbízhatóságát arra vonatkozóan, hogy nincs sem anakronizmus, sem következetlenség a műben. Végezetül Kames megismétli, hogy hinni óhajt ebben a csodában, félig-meddig beismervé ugyanakkor a személyes elfogultság lehetőségét is:

Ha e viselkedési minták valódiak, akkor a jelenség biztosan egyedülálló az emberiség történetében; ha viszont az ilyen magatartásformákat hírből sem ismerő barbárok közül való tanulatlan bárd képzeletének szüleményei, akkor a dolog legalább oly páratlan. Akármelyik lehetőség mellett is foglalunk állást, be kell látnunk, valamiféle csodával állunk szemben. A fent idézett példákban az egyszerűség és a méltóság oly szép elegyével találkozhatunk, s a leírt magatartásformák oly életteliak, hogy valóságos viselkedést sem ábrázoltak még a valószerűség ennél meggyőzőbb látszatával. Ismétlem, ha ezek csupán képzeletbeli magatartásformák, akkor a szerző zseniális ihletettséggel bírt, hiszen nyilvánvaló, hogy mindez messze túlszárnyalja azt, amire egy barbár írástudatlan képes; sőt, még azt is, amire bármely ismert szerző képes. Mindenki ítéljen a maga véleménye szerint: én talán az ilyen kifinomult magatartásformák iránti elfogultság miatt érzek késztetést arra, hogy valósnak és igaznak fogadjam el őket (KAMES 2007, 232).

Mégsem tarthatjuk az érdemes bíró vélekedését az érintett dologban egyedülállónak, tekintve, hogy saját korában Kames a szakterületétől meglehetősen távol eső témákban tett kategorikus megállapításairól volt ismert, másrészt Skócia felvilágosult státuszának noha nem hivatalos, de elismert szószólójaként állnia kellett a sarat a határ túlsó feléről érkező, megvetően ironikus visszajelzésekkel szemben. Hiszen érdekes módon egy, az övéhez igen hasonló reakcióra bukkanhatunk John Millarnak a társadalom történetére vonatkozó, lényegesen hűvösebb hangú és szisztematikusabban dokumentált nézetei között.

John Millar: az eposztól a pásztoralíg

Valójában semmi sem kényszerítette Millart, a polgárjog professzorát arra, hogy véleményt mondjon Skócia nemrégiben előkerült és felfedezett költői örökségéről, meglepő módon azonban az 1771-ben *Observations concerning the Distinction of Ranks in Society* (Megfigyelések a társadalmi rangok megkülönböztetéséről) címmel kiadott könyvében, pontosabban annak egy, az érzelmek kifinomodását taglaló fejezetében, úgy döntött, terjedelmesen idéz az ossziáni korpusz James Macpherson által 1765-ben kiadott egyik töredékéből, *A lorai csatából*. Az ossziáni időket a vadászok korszakába helyező Hugh Blairtól és Lord Kamestől eltérően azonban ő úgy tartotta, hogy a pásztori korszak biztosítana megfelelő színteret egy olyan irodalmi formának, amely ennyire felmagasztalja az érzelmességet és ilyen nagyra értékeli a női nem iránti tiszteletet. Úgy érezte tehát, hogy az ossziáni műfaj meghatározását ki kell emelni az eposzi kategóriából, ahová akkor került, amikor Osszián skót Homéroszként való igazolása volt a fő cél. Miközben az ossziáni hangulatot és érzelmeket a pásztori szerelmi költészet műfaji kontextusával párosította, bizonyára kevésbé érezte kényszeredettnek a helyzetét, mint Kames. Ő sem hagyhatta azonban szó nélkül, hogy az érzelmeknek – a társadalmi és kulturális fejlődés

e korai szakaszát jellemző – kifinomultsága nagyfokú kihívást jelentett azzal az általános érvényű felfogással szemben, mely a magatartásformák és az érzelmi élet fokozatos kifejlődését jellemezte:

Osszián költeményeiben, melyek a pásztori életformában élő emberek viselkedését mutatják be, gyakran lelhető fel az érzékenység és az érzelmi gyengédség oly mértékű jelenléte, melyhez hasonló még egy kiművelt korszak legcsiszoltabb műveiben sem található. Nem kétséges, hogy muszáj némi engedelményt tennünk egy kiemelkedő, rendkívüli tehetséggel és érzékeny alkattal megáldott költővel szemben; ugyanakkor az is lehetséges, hogy honfitársainak valódi történetét felhasználta az általa megénekelt eseményekhez, és azokhoz a tragikus következményekhez, melyeket gyakorta a férfi és nő közti szenvedélynek tulajdonított (MILLAR 1771, 43).

Ahhoz, hogy az eposzt a pásztori világba emelő gesztus működjön, Millarnak figyelmen kívül kellett hagynia azt a tényt, hogy Aldót, a tragikus történet hősét egyértelműen „conai vadász”-ként, illetve „erdős Cona vadásza”-ként említik, illetve, hogy az általa idézett terjedelmes részlet tele van fenyérre, erdőre, vadászkutyára, üldözésre és rőtvadra történő utalással, míg csordának, nyájnak, vagy kecskének nyoma sincs benne. Íme, egy rövid idézet Millar *Lorma panaszából*, mely egyértelmű képet nyújt a helyszínről:

Hadd lássam a hegy orcáját! A Hold keleten jár. Sima és ragyogó a tó kebele!
Mikor láthatom hajtásból visszatérő kutyáit? Mikor hallhatom a hangját, melyet távolról is hangosan hoz a szél? Jöjj elő visszhangos hegyeidből, erdős Cona vadásza!⁹

A *Megfigyelések* második kiadásában azonban Millarnak gondja volt arra, hogy egy lábjegyzetben igazolja magát, amivel sikerült jelentősen rontania a helyzetén, ugyanis annak ellenére, hogy az ossziáni költeményekben hemzsegek a leíró részek, neki csupán egyetlen soványka példát sikerült találnia arra, amivel a maga csöndes forradalmát elindította Kaledónia ábrázolásának világában. Így tehát, miután Millar újragondolta a témát, már csak alig vagy egyáltalán nem történik említés csordáról vagy nyájról, nyilván azért, mert a bárd gondolatai másfelé jártak, s a jelentéktelen pásztorfiú hiánya, amit Macpherson – aki általában sikeresen elkerülte a következetlenségeket – szórakozottan vagy véletlenül megemlített, a csodával határos módon megmentette őt a teljes felsüléstől:

⁹ „Let me behold the face of the hill. The moon is in the east. Calm and bright is the breast of the lake! When shall I behold his dogs returning from the chace? When shall I hear his voice, loud and distant on the wind? Come from thy echoing hills, hunter of woody Cona!” Idézi MILLAR 1771, 44.

Mivel ez a költő leginkább nagyszerű és fennkölt tárgyak leírásával volt elfoglalva, ritkán adódhatott alkalom arra, hogy a pásztori életből származó képeket tárjon elénk. A következő részletből azonban minden kétséget kizáróan kiderül, hogy Morven lakói előtt nem volt ismeretlen a pásztorkodás: „Rőtvdal ereszkedik le a hegyoldalon, vadászt távolról sem látni. Füttyörésző pásztorfiú sincs a közelben.”¹⁰

Minden kíváncsi lelket kielégíthet az a tudat, hogy Macpherson úgy döntött: a költemények 1773-as kiadásából a szerencsétlen sorsú, bár távol lévő pásztorfiúnak haladéktalanul mennie kell (MACPHERSON 1765, 58), romba döntve ezzel Millar agyafűrt elméletét. Malcolm Laing – enyhén ironikus – lábjegyzetét idézve *Osszián költeményeinek* híres, 1800-as kiadásból: „a füttyörésző pásztorfiút elhallgattatták a javított kiadásban” (LAING 1800, 421). Ám egy jogász nem hagyhatja annyiban: könyvének harmadik, ezúttal *The Origin of the Distinction of Ranks* (A rangok megkülönböztetésének eredete) címmel megjelenő, egyben utolsó kiadásában, John Millar még több bizonyítékot próbált gyűjteni a nyájak létezéséről az ossziáni világban, megjegyezve többek közt azt is, hogy a *Fingal* második könyvének egyik passzusában említés történik a nyájak megosztásáról. Erre a későbbiekben egy fesszengő lábjegyzet volt a válasz Malcolm Laing *Osszián*-kiadásában, melyben a nyáj jelenlétét ír hatásnak tulajdonította (MILLAR 1779, 76–77).

Következtetések

Mára, mintegy kétszáz év távlatából jelentéktelennek tűnhet az amatőr irodalmárok közti udvarias hangvételű, meg-megújuló vita holmi marhacsordák jelenlétéről és füttyörésző pásztorfiúk hiányáról Osszián kétszeresen is fiktív világában. Ugyanakkor e vita egyértelműen jelzi azt az intellektuális erőfeszítést, valamint a találmányosság és az eredeti gondolkodásmód együttes erejét, mellyel a skót *république des lettres*, azért, hogy saját nemzeti identitásának széthullását túlélje, megpróbálta összehétközíteni két fő vetületét és összetevőjét mindannak, ami retrospektíve saját örökségének tekinthető. Nevezetesen: szellemi téren jelentősen hozzájárultak annak létrehozásához, amit Dugald Stewart később „az emberiség feltételezett történelmé”-nek nevezett, irodalmi vonatkozásban pedig egy új, gyakorlatilag besorolhatatlan műfaj létrehozásához. A besorolhatatlanság nemcsak az akkor létező műfaji kategóriák inadekvát voltának következménye,¹¹ hanem talán annak is, hogy a Macpherson által az ossziáni költészet (újra)komponálásához¹² használt, számtalan motívumban túl sok

¹⁰ „The deer descend from the hill, no hunter at a distance is seen. No whistling cow-herd is nigh.” Idézi MILLAR 1773, 56.

¹¹ Mint ahogy a „négy korszak elmélete” is inadekvát számos tekintetben.

¹² A szerző a *patchwork* – különböző anyagdarabokból összeállított foltkézimunka – kifejezéssel minősíti a végeredményt.

minden csengett ismerősen a korabeli olvasó számára. E furcsa, zavarba ejtő, ugyanakkor roppant vonzó irodalmi vállalkozás Európa-szerte tapasztalható hihetetlen sikere a részben távoli és megszépített múlt ködös emlékeiből táplálkozó, újonnan megteremtett műfaj elemi rugalmasságának és képlékenységének is köszönhető volt. Az egyedi kulturális örökség, illetve identitás igazolásának eszméje iránt őszintén elkötelezett skót felvilágosult gondolkodók nézőpontján túl ennél is jelentősebb lehet azonban, hogy a költeményeket kíséző vita határozottan segít megvilágítani azoknak a tényezőknek a sokféleségét, melyek hatással voltak egy új irodalmi műfaj kialakulásának, megismerésének és befogadásának csaknem egyidejű folyamataira.

Bús Éva fordítása

Bibliográfia

- BLAIR, Hugh (1783), *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Dublin, Whitestone, Colles, Burnet, Moncrieffe et al.
- BLAIR, Hugh (2005), *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, eds. L. FERREIRA-BUCKLEY, S. M. HALLORAN, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- BROWN, Ian–MANNING, Susan (eds.) (2007), *The Edinburgh History of Scottish Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- DUNCAN, Ian (1998), *The Scottish Invention of English Literature*, Cambridge–New York, Cambridge University Press.
- GARRICK, David (1831), *Private Correspondence*.
- GOTTLIEB, Evan (2007), *Feeling British: Sympathy and National Identity in Scottish and English Writing, 1707–1832*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- KAMES, Henry Home, Lord (2007), *Sketches of the History of Man* [1788 posthumous edition], ed. James A. HARRIS, Indianapolis, Liberty Fund.
- LAING, Malcolm (ed.) (1800), *The Poems of Ossian & c., containing the Poetical Works of James Macpherson, Esq.*, Edinburgh, A. Constable, Longman, Rees et al.
- MACPHERSON, James (transl.) (1765), *The Works of Ossian, the Son of Fingal*, London, T. Becket & P. A. De Hondt.
- MACPHERSON, James (transl.) (1773), *The Poems of Ossian*, London, W. Strahan & T. Becket.
- MCNEIL, Kenneth (2007), *Scotland, Britain, Empire, Writing the Highlands, 1760–1860*, Columbus, Ohio State University Press.
- MILLAR, John (1771), *Observations concerning the Distinction of Ranks in Society*, London, J. Richardson for John Murray.
- MILLAR, John (1779), *The Origin of the Distinction of Ranks*, London, J. Murray.
- OZ-SALZBERGER, Fania (1995), *Introduction*, in Adam FERGUSON, *An Essay on the History of Civil Society*, Cambridge, Cambridge University Press, XI–XII.
- ROBEL, Gilles (2009), *David Hume et l'héritage celte*, in Marie-Françoise ALAMICHEL (éd.), *Héritage dans le monde anglophone. Concepts et réalités*, Paris, L'Harmattan, 113–136.
- SHER, Richard (1982), *Those Scotch Impostors and their Cabal. Ossian and the Scottish Enlightenment*, in R. L. EMERSON (ed.), *Man and Nature*, London (Ontario), University of Western Ontario, 53–63.

KOVÁCS GÁBOR

A novella prózanyelvének poétikája¹

E. A. Poe: *Az ovális arckép*

Minden egyes esetben, amikor egy költő vagy író kritikai esszéiből kiindulva próbálunk kialakítani egy olyan egységes poétikai elvet, melyet az adott író műveire vagy esetleg bármely műalkotásra kiterjeszthetőnek gondolunk, számolnunk kell a súlyos ellenérvekkel. A filológus számon kérheti azt, hogy vajon milyen alapon olvassuk egy költő esszéit tudományos, és nem költői szöveggént, vagy milyen alapon gondoljuk azt, hogy egy írónak egész életében következetesnek kell lennie saját elveihez. Az irodalomtörténész mindig emlékeztet a kritikai esszét befolyásoló korszakra kizárólagosan jellemző esztétikai ideológia időbeli kiterjesztésének veszélyeire. Az irodalomelméleti szakember pedig vagy figyelmeztet a költői nyelv egyetlen törvényére, tudniillik arra, hogy az sohasem hajlandó jelentésszabályoknak engedelmeskedni, vagy pedig ránk süti a történetietlenül gondolkodó strukturalista (máskülönben olykor igencsak hízelgő) bélyegét.

Azonban minden ellenérv ellenére egyetlen interpretáció sem képes úgy működni, hogy ne feltételezne egy olyan alapvető előfeltevést, amelyet a „szerzői” jelentésszándék valamilyen formájú megvalósulásaként ragadhatunk csak meg (vö. HIRSCH 1998, 267–283). A „szerzői” poétika egy olyan olvasásalakzat, amely magának a szövegértelmezésnek az előfeltétele. Ezért kulcsfontosságú az, amit Ricœur mond a szerzővel kapcsolatban: hermeneutikai szempontból „nem lehet kitörölni a diszkurzus egyik fő alkotóelemét [tudniillik a szerzőt] anélkül, hogy ezáltal ne fokoznánk le a szöveget egy olyan természetes tárgygyá, melyet nem az ember alkotott, amely olyan, mint a homokban talált kavics” (RICŒUR 1976, 30). Az interpretáció nem működhet másként, mint egy valós vagy feltételezett „szerzői” jelentésszándék követkekeként, akár bevallja, akár elrejtje ezt az értelmezés folyamata. A poétikai előfeltételezés tényének nem lehet ellenállni, ha egy költői szöveget *költőiként* olvasunk. Éppen ezért kiemelt jelentősége van annak, hogy az értelme-

¹ A kutatás a TÁMOP-4.2.4.A/2-11/1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

zés mindig tudatosítsa a saját olvasásmódját megalapozó poétikai elveket – így legalább valamelyest ellenőrizhetővé válik az mind filológiai, mind történeti, mind elméleti szempontból. S az olvasás-módszertani előfeltételezettség tudatosításának talán az egyik legproduktívabb ellenőrzési módja az, ha saját előítéleteinket egy olyan poétikai felfogással ütköztetjük, amellyel kapcsolatban ki sem tudjuk kerülni a „szerző” gyakran száműzött fogalmát. Egy szépíró irodalomkritikai esszéinek legfőbb haszna az, hogy mindig elsősorban arra készítetik az interpretációt, hogy a szerzőt ne pszichológiai szándékként, hanem jelentésként, vagyis mindenekelőtt poétikai eljárásokból épülő aktusként, a költői szöveggel együtt születő nyelvi figuraként fogjuk fel. Talán így lehet az értelmezés során kiküszöbölni a legtöbb filológiai, történeti és elméleti tévedést...

Néhány szó Poe novellafelfogásáról

Egy olyan irodalmi mű esetében, amely egy képzőművészeti alkotás létrehozásáról vagy befogadásáról szól, mindig felmerülhet az az előfeltevés, hogy a szöveg – autopoétikus módon – egyben önnön keletkezését is demonstrálja. E. A. Poe alkotása, *Az ovális arckép* esetében ez hatványozottan így van. Egyfelől erre utal a szöveg műfaji tipologizálásának nehézsége: *Az ovális arckép* a novella és az esszé műfajának határán egyensúlyoz, amennyiben egyszerre lehet felfogni a művet egy kitalált történetként és egy, a műalkotás születését és befogadását általánosan tematizáló – helyenként tudományos hivatkozásokkal dolgozó – irodalmi esszéként. Másfelől az eltérő művészeti ágakhoz tartozó alkotások egymásra vetítése és a képzelőerő eltérő működésmódjainak keresztezése is olyan művészi fogásként mutatkozik meg Poe művében, amely önreflexív sajátosságokra utal. Szegedy-Maszák Mihály megfigyelései szerint *Az ovális arckép* „egyrészt Pygmalion történetének változata s egyben kifordítása, amennyiben azt sugallja, hogy a művészet inkább képzeleti tevékenység, mintsem ábrázolás; másrészt annak a megnyilvánulása, amit Derrida »gyilkos művek irodalmának« nevezett. Csak fokozza az iróniát, hogy a kitalált képzőművészeti alkotás kitalált szöveg függvénye” (SZEGEDY-MASZÁK 2001, 55). Éppen ezért egy olyan interpretáció, amely a műalkotás születéséről szóló, s az esszé stílusát is felidéző novella felépítésének magyarázatára tesz kísérletet, a legkevésbé sem tudja kikerülni, hogy ne adja egyúttal a novellai képzelőerő mint olyan általános szövegpoétikai jellemzését is. Bár az alábbiakban egy adott szerző sajátos kritikai elveire – és azok 20. századi elméleti továbbgondolásaira – támaszkodva lesz szó egy konkrét műalkotásról, mégis fenntartom, hogy a novella egy tömör – s így valószínűleg elnagyolt és vázlatos – poétikáját próbálom meghatározni.

Amikor Poe poétikai elveit tárgyaljuk, elsősorban *A műalkotás filozófiája* című, igencsak sokat vitatott esszéje kerül előtérbe. *A holló* című versről írt tanulmány olvasása kapcsán számtalanszor felmerült már: a legkevésbé sem biztos, hogy a benne leírtakat komolyan lehet venni, minthogy – bizonyos közlések szerint – a szerzői

szándék a kritikusok félrevezetéseként határozza meg a cikket. Talán nem is olyan fontos eldönteni, hogy valóban félrevezetésről van-e szó, hiszen, ha valóban félrevezetésről, akkor minden bizonnyal igencsak produktívról: a vers és maga a tanulmány is vitathatatlanul nagy hatást gyakorolt a 19. század végi francia költőkre (Baudelaire 1964, 423–439) és a róluk író Eliotra (ELIOT 1981, 391–408), valamint a magyar nyugatosokra (KOSZTOLÁNYI 1999, 495–499), illetve az elméletírásban Roman Jakobsonra, aki a vers poe-i magyarázatából a versnyelvi kommunikáció és a paronomázia – műértelmezésekben sokszor azóta is sikeresen alkalmazott – általános poétikai elvét bontotta ki (JAKOBSON 1982, 142–161). Mindenesetre sajátos megvilágításba helyezi a tárgyalt esszé következetességét az, ha felismerjük, hogy az 1846-ban először publikált *A műalkotás filozófiája* milyen lényegi összefüggéseket mutat az 1842-ben megjelent kulcsfontosságú novellaelméleti megfontolásokat tartalmazó *Hawthorne „meséi”*-vel.

Poe-nál a novella ugyanúgy a hatásegység poétikájára épül, mint a verses költemény. Ahogy a költemény esetében minden egyes versnyelvi eljárás egyetlen központi hatás- és jelentésképző szóból bomlik ki (*A holló* esetében ez a *nevermore*),² úgy a novella esetében is a már eleve megtalált és kijelölt jelentéshatás³ vezérli az elbeszélő diszkurzus minden költői nyelvi eljárását:

Az irodalom gyakorlott művésze megépíti elbeszélését. Ha bölcs ez a művész, akkor nem próbálja gondolatait úgy alakítani, hogy összhangban álljanak az általa ábrázolni kívánt eseményekkel; először inkább gondos mérlegeléssel elképzeli azt a bizonyos egyszeri és egyetlen *hatást*, amit ki óhajt dolgozni, és csupán azután talál ki ilyen eseményeket; majd ezeket az eseményeket úgy ötvözi, hogy leginkább segítsék az előzetesen elképzelt hatás létrehozásában. Ha már a legelső mondatából sem világlik ki ez a hatás, akkor első lépése is botlás volt. Az egész műben nem lehet egyetlen leírt szó sem, mely közvetlenül vagy közvetett módon ne mutatna az előzetesen rögzített alapterv irányába. És ezen a módon, ilyen gonddal és gyakorlattal, végül létrejön a kép, melyben mélységes kielégülést talál a művészettel rokon lélek. Az elbeszélés eszméje hibátlanul áll előttünk, mert zavartalanul állhatott elénk; és ugyanez a cél regényben elérhetetlen. A túlzott rövideg ezen a területen is ugyanúgy kifogásolható, mint a költeményben; de a túlzott hosszúság még inkább kerülendő. (POE 1981b, 814.)

² „Miután a *refrain hangzása* felől ily módon döntöttem, ki kellett választani egy szót, amely e hangzásnak tested ad, s ugyanakkor a lehető legteljesebben illik a melankóliához, amit már előbb kijelöltem költeményem alaptónusául. Ily keresésben teljességgel lehetetlen volna nem gondolni erre a szóra: »sohasem«. S valóban, ez volt az első, ami eszembe jutott” (POE 1981a, 836).

³ A szöveg affektív hatása és jelentése szétválaszthatatlan. Vö. Beardsley problémafelvetésével: vajon „vannak-e olyan szavak vagy mondatok, amelyeknek van emotív beviteli teljesítményük anélkül, hogy lenne bármilyen tartalmuk [...], vannak-e olyan szavak vagy mondatok, amelyeknek van emotív tartalma anélkül, hogy lenne bármilyen jelentése?” (BEARDSLEY 2012, 423, 425).

Poe szerint tehát az elbeszélés nem az elbeszélő aktussal kezdődik. Egy műalkotás csak akkor válik eredeti és egységes egésszé, ha minden nyelvi eljárást megelőző és meghatározó egy bizonyos – általa „hatásnak” („effect”) nevezett – fundamentális alkotóelem felfedezése és kiválasztása. Minden konkrét nyelvi kibontás ebből a heurisztikus alkotóelemből indul ki. Az egységesítő komponens kifejtése a hozzá illeszkedő események kiválasztásával, a cselekedetek mondatba foglalásával és az így létrejövő különböző cselekménysorok összekapcsolásával (az „események ötvözésével”) megy végbe. S csak ezúton lehet eljutni a gondolatképzésig (amit Poe egy „kép létrejöttéként” [„a painted picture”) is megnevez) – egyfajta költői bölcselétig, amely semmi esetre sem előzi meg a szöveget, mivel kizárólag a költői eljárások eredményeként, a poétikai aktus végeseményeként születhet meg.

Ennek a tömören összefoglalt poétikának a középpontjában az az elv áll, hogy a költői szöveg legalapvetőbb fundamentális építőegysége és a teljes nyelvi alkotás egésze között egyenértékűség áll fenn. A novella esetében az elbeszélő diszkurzus minden eljárása a legkisebb elem és az alkotás totális egésze közötti megfeleltethetőséget segít kidolgozni. A diszkurzív poétika ezt a specifikus összefüggést a költői szó és a költői szöveg szemantikai ekvivalenciájaként ragadja meg (vö. KOVÁCS 2004, 98–107). E szerint a poétikai alapelv szerint minden költői alkotás előfeltételezi a költői szószemantika (a metafora) létrehozásának és a költői szöveg világ-létesítő aktusának szétválaszthatatlan egységét.

A novella háromdimenziós szerkezete

Az *ovális arckép* (POE 1981c, 260–263; POE 1975, 290–292) olvasásakor nem okoz különös nehézséget az, hogy felismerjük azt a Poe által „hatásnak” nevezett alkotóegységet, amely az egész novella sajátos költői aspektusát meghatározza. A szöveg legvégén ezt a két mondatot találjuk: „Csakugyan ez maga az Élet! – S ekkor hirtelen kedvesére nézett – halott volt” („»This is indeed *Life* itself!« turned suddenly to regard his beloved: – *She was dead!*”). Az élet és a halál attribútumainak folytonos felcserélését biztosító különlegesen bizonytalan látásképesség alkotja azt a központi hatásmechanizmust, amely e novella esetében állandóan kizökkenti az olvasást az automatizmusból, s amely a teljes szöveg felépítését alapvetően befolyásolja. S ez a képzelet és valóság határát elmosó különleges látás már a szöveg első sorában bevezetésre kerül: „az a kastély, ahova szolgám inkább betört, semmint hogy súlyos sebesülten kinn, a szabad ég alatt engedje eltöltenem az éjszakát, egyike volt a pompa és ború azon kőbe faragott példának, melyek oly régóta bámulnak le komoran az Appenninek völgyébe, a valóságban éppen úgy, mint Mrs. Radcliffe képzeletében”.⁴

⁴ „The chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe.” (POE 1975, 290.)

A „valós” és képzelt, a létező és a nem létező, az élet és a halál felcserélésének domináns effektusa azonban önmagát nem tudja közvetíteni. A hatás kizárólag jelentéshatásként jöhet létre egy irodalmi alkotásban; a novellában mint nyelvi építményben a nyelvi jelentéssel bíró kifejezések képesek elérni a kívánt művészi hatást. A domináns hatás egy, a teljes szöveg szerveződésének tekintetében dominánssá váló nyelvi kifejezés különleges szemantikájából szabadul fel – s ahogy a hatáselem, úgy az elbeszélő diszkurzus eljárásai is erre a kifejezésre vezethetők vissza.

A novellát jellemző elbeszélő diszkurzus sajátossága, hogy két jelenetet kapcsol össze, két cselekményt formál egy sorozattá. A két cselekmény egymás tükörképe. Az első jelenet perszonális elbeszélőnyelve egy lázas önkívületben lévő ember önmegfigyeléséről szól: arról az analízisről, hogy vajon miért válik egy arcképfestmény befogadása egy önkívületi állapotban különlegessé. A második jelenet pedig ennek a műalkotásnak a létrehozását beszéli el egy olyan könyv szavainak a felidézésével, amelyet a festmény befogadója olvas el, s amely a kép születésének történetét tárja fel. A műalkotásról szóló műalkotás tehát azt járja körül, hogy hogyan jön létre és hogyan kerül befogadásra egy műalkotás. Végeredményben egy festmény megalkotásának és befogadásának történetét elbeszélő keretben válik az élet és halál attribútumainak felcserélése domináns hatáselemmé.

Az *ovális arckép* című novellának mint kétosztatú elbeszélésnek azonban van egy másik diszkurzív sajátossága is. S ez a sajátosság nem annyira narratív, mint prózanyelvi specifikumokkal bír. Nemcsak a cselekményszövé, hanem a prózanyelvi metaforaképzés hatására is kialakul egy cselekménybeli kettősség. Ugyanis a novellát olvasva nem csak az ovális arckép alkotástörténetének és befogadástörténetének kettőssége tűnik fel. A kétosztatú cselekményt körülfogja egy olyan részletezően leíró prózanyelv is, amely a cselekedetek kontextusát határozza meg. A tér leírása azonban cselekményképző tulajdonsággal is felruházódik, mert a sokszoros ismétlés hatására egy térképző részlet kiemelkedik a sok közül, és dominánssá válik – a prózanyelv pedig egy sajátos cselekmény főhőisévé avatja ezt a részletet. Ez a részlet a fénysugár; a róla szóló cselekmény pedig a fénysugár mozgását megnevező mondatok sorában érhető tetten. A festmény megalkotását és befogadását leíró történettel párhuzamosan halad a fény mozgásának vagy mozgatásának története is. Végeredményként pedig egy olyan narratív paralelizmus jön létre, amely a festmény létrehozását és befogadását a fénymozgatus metaforáján keresztül értelmezi. Kövessük végig ezt a narratív paralelizmust, amint szemantikai paralelizmussá alakul át!

Az arckép befogadásának története elszakíthatatlan kapcsolatban áll a fényviszonyok változásával. A sötét kastélyban csak azt lehet meglátni, amit megvilágít a fénysugár. Éppen ezért már a kastélyban található alkotások vizsgálatának legelőjén előtérbe kerül a fénymotívum:

Lehet, hogy lázas kábulatom volt az oka, de mély érdeklődéssel vizsgáltam ezeket a képeket, amelyek nemcsak a fal síkját borították el, hanem azt a számos fülkét is, amelyet a kastély bizarr építkezése tett szükségessé. Megkértem hát Pedrót, hogy hajtsa be a súlyos ablaktáblákat – már éjszakára járt –, *gyújtsa meg*

*ágyam fejénél a magas kandeláber gyertyáit, és húzza el a fekete rojtos bársonyfűgönyt mennyezetes ágyamról. Mindezt azért, hogy ha el nem alszom, átadhasam magam a szemlélődésnek és legalább időnként annak a kis kötetnek, amely a párnán találtam, s amely a képeket értékelte és ismertette.*⁵ (POE 1981c, 260. Kiemelés tőlem – K. G.)

Olyannyira jelentőssé válik a látás, a fény és a műalkotás befogadásának összefüggése, hogy a fény mozgatója már magát a látást és a befogadást kezdi el helyettesíteni:

A gyertyatartó rossz helyen állt, és mert nem akartam szunyókáló szolgálmat felébreszteni, kinkeservesen kinyújtottam a karom, és magam mozdítottam el úgy, hogy *sugarai jobban megvilágítsák a könyvet.*

De ez váratlan eredménnyel járt. *A gyertyák fénye (mert sok gyertya égett) most megvilágított egy fiulkét,* amely eddig az ágy egyik oszlopának mély árnyékában rejtőzött el. Így *az élénk fényben egy kép tűnt elém,* amelyet eddig nem vettem észre. Egy asszonnyá érő fiatal lány arcképe volt.⁶ (POE 1981c, 260. Kiemelés tőlem – K. G.)

Egyedül a gyertyák fénysugara („the rays of candles”) az, amely képes életre kelteni a látást, lehetővé tenni az olvasást és a festmény(ek) befogadását. „Élénk”, élettel telített fényről van tehát szó: „vivid light”. S ez azért fontos, mert a gyertya fénysugara csak annyiban teheti látszólag élővé az ovális arcképet, amennyiben metaforikus szemantikájú jelzőjévé az *élénk* (*vivid*) szó válik: „félálomban szunnyadó fantáziám hirtelen felriasztva élőnek látta a csodálatos fejet” („my fancy, shaken

⁵ „In these paintings, which depended from the walls not only in their main surfaces, but in very many nooks which the bizarre architecture of the chateau rendered necessary – in these paintings my incipient delirium, perhaps, had caused me to take deep interest; so that I bade Pedro to close the heavy shutters of the room – since it was already night, – *to light the tongues of a tall candelabrum which stood by the head of my bed,* and to throw open far and wide the fringed curtain of black velvet which enveloped the bed itself. I wished all this done that I might resign myself, if not to sleep, at least alternately to the contemplation of these pictures, and the perusal of a small volume which had been found upon the pillow, and which purported to criticise and describe them.” (POE 1975, 290. Kiemelés tőlem – K. G.)

⁶ „The position of the candelabrum displeased me, and outreaching my head with difficulty, rather than disturb my slumbering valet, I placed it so as *to throw its rays more fully upon the book.* But the action produced an effect altogether unanticipated. *The rays of the numerous candles (for there were many) now fell within a niche of the room* which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bedposts. *I thus saw in vivid light a picture* all unnoticed before. It was the portrait of a young girl just ripening into womanhood.” (POE 1975, 290. Kiemelés tőlem – K. G.)

from its half slumber, had mistaken the head for that of a living person”). Ebben a metaforizációs folyamatban a fény tehát fokozatosan (és nem meglepő módon) az élet szimbólumává válik. Amit ebben a szövegvilágban a fény megvilágít, egyedül az válhat élővé, s minden más, ami a sötétben rejtőzik – holt, s arra vár, hogy az élet színterére lépjen: „A kép vásznára hulló gyertyafény eloszlatta érzékeim álmokdét, és egy szempillantás alatt visszahívott az eleven, a való életbe” („the flashing of the candles upon that canvas had seemed to dissipate the dreamy stupor which was stealing over my senses, and to startle me at once into waking life”). Ezért van az, hogy a műalkotás befogadása sem zárulhat másként, mint a fénysugarak újabb áthelyezésével: „Mély és tiszteletteltjes rettegéssel visszatoltam előbbi helyére a gyertyatartót” („With deep and reverent awe I replaced the candelabrum in its former position”). A fénysugár megmozdítása jelöli meg a befogadás folyamatának kezdetét, s újabb megmozdítása jelöli meg a végét is; tehát végül is a fénysugár az, amely az élet terébe helyezi át a festményt.

Az arcképfestmény befogadásának fentiekben részletezett története csak annyiban kerülhet elszakíthatatlan összefüggésbe a fénysugár mozgásával, amennyiben az alkotás is már eleve a festésaktus és a fény viszonyából bomlik ki. A festmény megalkotását elbeszélő, idézőjelbe foglalt könyvrészlet fikciója abban rejlik, hogy az étellel telített fény az élet szimbólumává válik. A festés aktusa pedig úgy tudja végeredményként realizálni élet és halál attribútumainak felcserélését, hogy a prózanyelvi metaforaképzés a fény áthelyezésével azonosítja azt. A festés ebben a szövegben nem színek vászonra történő felviteléből áll, hanem különös összefüggésbe kerül a fény mozgatásával. Az arckép által ábrázolt nő halála már a festés megkezdése előtt összekötetésbe kerül a fény hiányával: „ült heteken át a magas, homályos toronyszobában, ahol a sápadt vászonra csak felülről hullott a fény” („sat meekly for many weeks in the dark, high turret-chamber where the light dripped upon the pale canvas only from overhead”). A prózanyelvi metaforaképzés pedig nyíltan a fénymetaforikával fejezi ki annak a nőnek a haldoklását, aki maga is „csupa világosság” („all light”): „a fény, amely kísérteti sápadtsággal szűrődik a magányos toronyszobába, megtámadja ifjú asszonya lelkét, egészségét” („the light which fell so ghastly in that lone turret withered the health and the spirits of his bride”). Végeredményben az élet a fénysugárral, maga a festés pedig a fény áthelyezésével azonosítódik:

[...] a remek színeket, amelyek olyan élettélivé tették a képet, az arcáról rabolta el. És hosszú hetek múltán, amikor már majdnem elkészült a kép, és csak egy ecsetvonás kellett a szájhoz, egy fénysugár a szembe: akkor még egyszer, utoljára, *fellobbant az életerő az asszonyban, mint ahogy a kanóc utolsó lobban a lámpában*, mielőtt elalszik. És megtörtént az utolsó ecsetvonás: a szembe belelopta az utolsó fényt. (POE 1981c, 263. Kiemelés tőlem – K. G.)⁷

⁷ „[...] the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him. And when many weeks had passed, and but little remained to do, save

Ez az a prózanyelvi metaforikus folyamat, amelynek eredményként az arcképfestés az élet és a halál attribútumai felcserélésének aktusává válik. A festés aktuusa ebben a metaforizációs folyamatban az étellel telített fényt áthelyezi az élő nőről a holt vászonra, s így egyszerre pusztítja el az emberi életet és kelti életre a műalkotást. A novella szövegvilága szerint tehát a művészet végeredményben nem más, mint a „valóság” felszámolása és a műalkotás teremtett világának étellel telítése – élet és halál attribútumainak felcserélése.

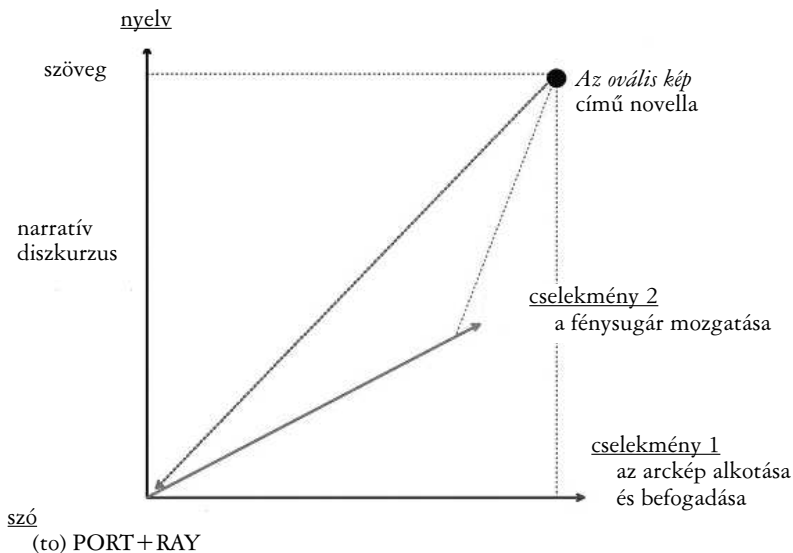
A novellát alkotó két jelenet, vagyis a festmény befogadásáról és megalkotásáról szóló történet részletes áttekintése egy különös narratív paralelizmust tár fel. Nyilvánvalóvá válik, hogy a két jelenetet előadó prózanyelv az emberi szereplőkön kívül egy új hőst is felavat. Ez a fénysugár. A fénysugár a külön felépített cselekmény hőseként jelenik meg. A novella tehát csak a történet szintjén foglal magába két történetet. A szöveg szintjén egy újabb, harmadik történet is előáll. A sokszoros ismétlés hatására a látszólag részletjelentőségű fénysugár kiemelt motívummá válik. A motívum pedig cselekményképző jelentőségre tesz szert, amennyiben átível a festmény befogadásának és megalkotásának látszólag szétválasztható történetén. A két folyamatot a fénysugár ismétlődése egyetlen cselekménnyé forrasztja össze. Mégpedig úgy, hogy a fénysugár motívuma metaforikus összefüggésrendszert épít ki a festmény befogadásának és megalkotásának egyes cselekményelemeivel. Mindennek eredményeként a fénysugár végül is felölti a hozzá hagyományosan kötődő és jól ismert életszimbolikát. A fénysugár jelentős „karriert” fut tehát be a novella szövegében: először részletjelentőségű kontextuális elemként említődik meg; a sokszoros ismétlődés hatására motívummá válik; majd a metaforikus kifejezések hatására összefüggésbe kerül tőle látszólag idegen cselekményelemekkel; az elbeszélő diszkurzus egy olyan cselekménnyé fűzi össze az immár metaforikus szemantikával bíró ismétlődő motívumot, amely a festmény befogadásának és megalkotásának narratív ekvivalensévé, értelmezőjévé válik; az így felépülő narratív paralelizmus hatására pedig végül a fénysugár a művészet által teremtett élet szimbólumává válik. Ilyen alaposan felépített és részleteiben kidolgozott szemantikai összefüggésrendszert alkot a novella diszkurzív elrendezése, s csak ezen a költői nyelvi aktuson keresztül válhat az élet és halál attribútumainak felcserélése a mű domináns hatáselvévé.

Bár a szöveg számos szintjét körüljártuk már, azonban még mindig feltáratlanul maradt a legalapvetőbb alkotóelem, amely létrehívja az élet és halál attribútumainak felcserélésében azonosítható, s az egész szöveget átható különös költői effektust. Miből is ered az a heurisztikus fikció, amely a festmény befogadásának és megalkotásának, illetve a fény áthelyezésének narratív paralelizmusát elő tudja hívni? A szövegben előkerül egy különös kifejezés. Az angol nyelvben egy fest-

one brush upon the mouth and one tint upon the eye, *the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp*. And then the brush was give, and the tint was placed.” (POE 1975, 292. Kiemelés tőlem – K. G.)

mény létrehozásának megnevezésére nem csak a *to paint* szót lehet használni. Ha egy arcképfestésről van szó, akkor az angol nyelv felkínálja a *to portray* kifejezést is. A novella realizálja ezt a lehetőséget: „It was thus a terrible thing for this lady to hear the painter speak of his desire *to portray* even his young bride” („Szörnyű volt hát hallania, hogy a festő őt, ifjú asszonyát is le akarja [arckép]festeni”). A *portray* ige az egész novella legjelentősebb szótémájává válik. A szó egyfajta költő etimológiája bomlik ki cselekménnyé a szövegben. A lefestés aktusát megnevező szó két elemre bomlik a költői szemantika munkájának eredményeként: *port* + *ray*. A *ray* (‘sugár’) szóelem a kandeláber gyertyáinak és a lámpa kanócának fénysugaraként realizálódik a történetben. A *port* szórész pedig az angol *portable* szóban is jelen levő latin szó szemantikáját hívja életre: ‘átvisz, szállít’. A költői etimológia egy olyan metaforikus szemantikát is feltár a szóban, amelyet annak szó szerinti jelentése eltakar – így kezd el a *portray* szó egyszerre két jelentést képviselni: ‘lefesteni az arcképet’ + ‘átvinni a fénysugarat’. A novella fikciója ezt a két jelentést egyszerre realizálja, amennyiben a festmény létrehozását és befogadását egyaránt a *fénysugár átviteleként* jeleníti meg. Tehát a *portray* szóban rejlő potenciális metafora alkotja az egész szöveget átható heurisztikus fikció kiindulópontját.

Az *ovális arckép* szemantikai felépítéséből a novella egy általános háromdimenziós modelljét lehet kikövetkeztetni:



A háromdimenziós modellnek van két horizontális és egy vertikális tengelye. A két horizontális tengely alkotja a novella cselekményének két szálát. Minden novella legalább két történetet mond el. Az egyik előtérbe helyezi magát, a másik háttérbe húzódik. Az előtérben levő mindig egy emberi főszereplő cselekedeteit mondja

el. A háttérbe húzódó egy részletjelentőségűnek tűnő tárgy történetét hozza létre. A novella végére a látszólag összeférhetetlen két történet szervesen összekapcsolódik, s visszamenőlegesen is átírja a háttérbe húzódó cselekményszál jelentőségét. Így alakul ki a narratív paralelizmus, amelyben a tárgyról elmondott történet metaforikusan értelmezi az emberről szóló történetet. Azonban a novella cselekményének végén észrevehetően összefonódó két történet már a novella legelején egy pontból indul ki. Ez a pont azonban nem a narratív szinten, hanem a szöveg szintjén azonosítható. Egy olyan prózanyelvi metaforáról van szó, amely egy metaforikus kifejezésben már eleve szemantikailag összekapcsolja a későbbiekben kibontott két cselekményszálat. A metafora mindig előre kijelöli a narratív paralelizmus útját; a novella végén felismerhetővé váló összefüggés pedig mindig visszamutat a szöveg eredetét meghatározó metaforára. A szó belső metaforájából kiinduló, a narratív paralelizmuson és a sajátos költői elbeszélő diszkurzuson keresztül kibontott, s a költői szöveg egészéig elvezető metaforikus folyamat alkotja a novella modelljének vertikális (nyelvi) tengelyét. A novella teljes szövegvilága a heurisztikus fikciót felszabadító metaforából indul ki, s minden narratív és diszkurzív folyamat erre mutat vissza. Ez a szemantikai összefüggésrendszer biztosítja a novella egységességét, ökonomikusságát, redukáltságát és minden redukáltság ellenére felismerhető totalitását. S hogy ez a Poe által felismert és megmutatott működésmód valóban általánosítható-e, azt csak további novellaelemzések bizonyíthatják be...

Bibliográfia

- BAUDELAIRE, Charles (1964), *Edgar Poe*, in Charles BAUDELAIRE *Válogatott művei*, szerk. és ford. RÉZ Pál, Budapest, Európa, 1964, 423–439.
- BEARDSLEY, Monroe C. (2012), *Az irodalmi alkotás*, in KOVÁCS Árpád–SZITÁR Katalin (szerk.), *Regényművészet és íráskultúra*, ford. KOVÁCS Gábor, Budapest, Argumentum, 417–454 (Diszkurzívák, 11).
- ELIOT, T. S. (1981), *Poe-tól Valéryig*, in EGRI Péter (szerk.), *Káosz a rendben*, ford. GASPANN Veronika, Budapest, Gondolat, 391–408.
- HIRSCH, E. D. (1998), *A szerző védelmében*, in FABINY Tibor (szerk.), *Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*, ford. KISS Anikó, Szeged, JATEPress, 267–283.
- JAKOBSON, Roman (1982), *A nyelv működésben*, in FÓNAGY Iván–SZÉPE György (szerk.), *A költészet grammatikája*, ford. ALBERT Sándor, Budapest, Gondolat, 142–161.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1999), *A holló*, in Uő, *Nyelv és lélek*, Budapest, Osiris, 495–499.
- KOVÁCS Árpád (2004), *Diszkurzív poétika*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó (Res Poetica, 3).
- POE, E. A. (1975), *The Oval Portrait*, in *Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Vintage Books, 290–292.

- POE, E. A. (1981a), *A műalkotás filozófiája*, in Edgar Allen POE *Válogatott művei*, szerk. BORBÁS Mária, KRETZOI Miklósné, ford. BABITS Mihály, Budapest, Európa, 830–844.
- POE, E. A. (1981b), *Hawthorne „meséi”*, in Edgar Allen POE *Válogatott művei*, szerk. BORBÁS Mária, KRETZOI Miklósné, ford. TAKÁCS Ferenc, Budapest, Európa, 803–819.
- POE, E. A. (1981c), *Az ovális arckép*, in Edgar Allen POE *Válogatott művei*, szerk. BORBÁS Mária, KRETZOI Miklósné, ford. PÁSZTOR Árpád, Budapest, Európa, 260–263.
- RICŒUR, Paul (1976), *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth, Texas, The Texas Christian University Press.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2001), *Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társ-művészetek a romantikus szépprózában*, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály–HAJDÚ Péter, *Romantika: világkép, művészet, irodalom*, Budapest, Osiris, 2001, 52–65.

SZÁVAI DOROTTYA

Az elégia visszavág A kortárs magyar elégiáról. Vázlat

„[...] kit úgy szeretett, hogy egyetlen lantból /
több panasz fakadt, mint amennyi valaha is
siratóasszonyokból felszakadt, / hogy a panaszból
világ lett, melyben / újra jelen volt minden [...]”

(R. M. Rilke)

Bevezető

Annak ellenére, hogy az utóbbi fél évszázad több jelentős elméletírójánál – lásd Blanchot, Derrida és mások írásait – az irodalmi *műfaj fogalma* mint olyan problematikussá vált, sőt kimondottan műfajfelszámoló elgondolásokkal is találkozhatunk, írásom tárgya egy hagyományos lírai műfaj, az *elégia*. Ennek egyik magyarázata, hogy a költészetben minden jel szerint maradandóbbnak mutatkoznak a kanonikus műfajok. A másik, hogy kérdésfelvetésem éppenséggel határfeszegető szándékú, amennyiben az elégia műfaja, műfajtörténete felől a műfajiség/korszak/paradigma stb. fogalmak univerzalitására, a komparativitás egyetemes érvényűségére próbál rákérdezni.

A kortárs magyar – több-kevesebb joggal posztmodernnek – mondott irodalom kiemelkedő lírai életműveiben az utóbbi évtizedekben jellegzetes poétikai tendenciának mutatkozik az elégikus beszédmód feltűnése, az ironikus beszédpozíciót rendre átható és átformáló elégikus lírai beszéd előtérbe kerülése. Amennyiben a posztmodernnel az *én* modernségbeli integritása is végképp megtört, az elégia műfaji hagyományára épülő kortárs magyar lírában az elégikus beszédpozíció ab ovo *basadt*: a beszélő szubjektum olyannyira reflexívvé válik, hogy egyfajta hasadás következik be a lírai én és az általa – épp a hagyományon át – megszólaltatott, illetve megszólított elégikus beszédmód között, aminek következtében az elégikus hagyomány integrálása elsődlegesen az ironikus beszédpozíción keresztül válik hozzáférhetővé egyfajta *belső szölamként*. Az ekként „kétszölamúvá” váló kortárs magyar elégia műfaji identitása elsődlegesen *intertextuális* lesz tehát.

Felmerül a kérdés, hogy a – sokszor sematikusán egységesítőnek tetsző, olykor éppen az értelmezés, azaz az adott költői nyelv egyediségének feltárását gátló – *posztmodern* minősítéssel szemben a kortárs magyar költészetben vajon megmutatkozhat-e egy olyfajta hagyományértelmezés, melyet többnyire az irónia, a paródia, a pastiche vagy a travesztia felől szokás megragadni, melyet a magam részéről az elégikusság felől szeretnék láttatni, s melyet *ironiko-elégikusnak* mondanék. Másként szólva az a probléma foglalkoztat, hogy az elégikusság „visszatérése” hogyan szab határt a mai magyar versben az ironikus megszólalásnak.

A *posztmodern* mint korszakparadigma – a modernhez fűződő sajátos viszonya nyomán – szinte ránk kényszeríti az *összehasonlítás* „kísértetét”. Mindez a kortárs

magyar költészet homogenizáló felfogásának, posztmodernként való tételezésének *kritikai újragondolására* késztet. Az elégia „visszavágásának” és az ironia relatív viszszaeszesorulásának jelensége felől tekintve úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kortárs magyar líra – legalábbis innen nézve, legalábbis bizonyos értelemben – *túl* van a *posztmodernen*. Feltehetőleg szoros összefüggésben áll az általam feszegetett kérdéssel, hogy mind az európai, mind a magyar költészetből vett példáim többségükben olyan *ars poeticus/autopoétikus/önreflexív/önreferenciális*, illetve *aposztrofikus* költemények, melyek a líratörténeti hagyomány markáns újraértelmezéseiként állnak előttünk. Némi önironiával azonban fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy egy *műfaji* kategóriát (*elégia*) állítok egy *alakzat*, figura avagy modalitás mellé (*ironia*). E terminológiai hibriditás, mely ellentmondásosnak tűnhet, talán úgy oldható fel, ha mind az ironiára, mind az elégiára nem műfajként, alakzatként, illetve modalitásként tekintünk, sokkal inkább beszédpozícióként, azaz egyfajta lírai *olvasásmódként*.

Az elégia műfaji hagyománya

„Valamennyi műfaj tevékeny részese önnön (át)alakulási, önszerveződési folyamatának – írja Fried István –: a római elégia, ovidiusi–proPERTIUSI változatát tekintve, verselésében nem, de tematikájában, modalitásában, »megszerkesztettségé«ben, mitológiájában Goethe római elégiáiban számottevő módon átalakul, szinte új műfaji képződményként létezik tovább, hogy aztán a 20. században részben visszatérjen az antik mintaképhez, részben messze térítsen történetétől. József Attila *Elégiája* névadásával nem feltétlenül az elégia történetének változatait célozza meg, inkább az irányváltást. [...] Az egyes műfajok meghatározásának [során] [...] érdemes figyelmet szentelni az öndefiníciós kísérleteknek, a műfaji öntematizációknak” (FRIED 2006).

Nézőpontomból különös jelentőséggel bír, hogy a modern líraelmélet atyja, Schiller, az elégia műfaját az *idill és a szatíra* közé helyezi.¹ Itt emlékeztetnék arra, hogy már a Schlegel fivérek is felhívták a figyelmet az *Athenäum-töredékek*ben ironia és elégia genetikus rokonságára.² Ahogy az is figyelmet érdemel, hogy

¹ „Ha a vágy egy beteljesedett, elért ideált rögzít a versben, úgy az idill hangzik fel a költő ajkán: harmóniát érez ekkor a gondolat és cél, eszmény és valóság között. A második lírai faj – s új, másfajta érzelmi, gondolati viszony – akkor támad, ha a valóság és gondolat, környezet és eszmény között nagy a különbség; minden csupa diszharmonia, feszülő ellentmondás. Ekkor az ellentmondások műfaja, a szatíra sistereg ki a költői indulatból. És a kettő között egy szép és nagyszerű műfaj áll, az elégia.” (SCHILLER 2005, 312.)

² „A humornak dolga léttel és nemléttel van, és sajátos lényege: reflexió, innét rokonsága az elégiával és mindennel, ami transzcendentális [...]” (SCHLEGEL–SCHLEGEL 1980, 322).

Northrop Frye a *Kritika anatómiájában* azt állítja, hogy az irónia nemcsak komikus, de tragikus is lehet (FRYE 1998, 198). Az elégia *panaszdal*, egyik változatában *jeremiáda*. A panasz/jeremiáda mindig egy másik, leginkább transzcendens szubjektumhoz szól: innen tekintve megkockáztatható a kijelentés, hogy a líra műfajilag értett dialogikussága, még inkább *aposztrofikussága*³ és az *elégia műfaja* között valamiféle szubsztanciális, mi több, genetikusan összefüggés áll fenn.

A Másikhoz való aposztrofikus odafordulás magában hordozza az elégia – már Schiller által leírt – inherens feszültségét: „A szentimentális költőnek ezért mindig két, egymással viaskodó megjelenítéssel és érzéssel van dolga: a valósággal mint határral, és a maga eszméjével mint végtelennel [...]” (SCHILLER 2005, 289–299). Az aposztrophé alakzatában az Én és a megszólított Másik közt áll fenn feszültség mint „valóság” és „végtelen” között. Feltehető tehát, hogy bizonyos költői életművekben – Baudelaire-től Tóth Krisztináig – elégikus és aposztrofikus beszédpozíció legalábbis szoros átfedésbe kerül egymással, amennyiben a dialógusban megszólított Másik elérhetetlen vagy elvesztett idealitásként jelenik meg, s ekként gyász tárgyává lesz.

Az elégia schilleri koncepciójában érdemes tehát figyelni *vágy és valóság* kettősségére, mely megfeleltethető a lírai *szubjektum* – a modernséggel dominánssá váló – *megosztottságának*, reflexivitásának. Az elégia műfajának esetében e kettősség a „vágy” szubjektuma és a „valóság” szubjektuma közt húzódik.

Mintha a kortárs magyar költészet sokszor épp azzal játszana, hogy a szubjektum dialogikus megosztottságából következő reflexivitáson keresné azokat a „részeket”, melyek a – programszerű posztmodern esztétikának szögesen ellentmondó – személyesebb elégikus megszólalást is lehetővé teszik. Így jön tehát létre egy olyan *belső beszéd* a lírai beszélő szólamában, melyben egyszerre jut szóhoz az ironikus és az elégikus lírai szubjektum. Schiller líraelméleti tipológiájának fogalmaival élve: az „Ich” ironikusan reflektál az elégikus „Selbst”-re.

Az önmegszólító elégia: József Attila

Itt és most csak utalni tudok arra, hogy József Attila *Elégiájában* (1933), mely a műfaji kánon egyik mérföldköve a modernség magyar lírájában, a lírai beszélő – miközben felhasználja és újjáalakítja az elégia műfaji hagyományát – önmagához és a világhoz egyszersmind ironikusan is viszonyul.⁴ S nem kevésbé fontos, hogy a „*Té kemény lélek, te lágy képzelet!*” kezdetű költemény az *önmegszólító* verstípus egyik reprezentatív példája a magyar modernségben.⁵

³ Vö. DE MAN 2002, illetve CULLER 2004.

⁴ Vö. például SZABOLCSI 1987.

⁵ Vö. NÉMETH G. 1982, illetve KULCSÁR-SZABÓ 1997.

Szintén csak említeni van módom az *elégia műfajának az önmegszólító verstípussal* való összefüggését. Az elégia műfaji problémája felől tekintve e kérdés a következő formát ölti: az *én önreprezentációjában* az ironikus én megszólítja az elégikusot, éppen a költészettörténeti hagyománnyal folytatott dialógusában, melyben a tisztán elégikus pozíció nem lehet már adekvát.

Elégia és melankólia: Baudelaire

Mielőtt rátérnék a kortárs magyar költészet kérdésére, a modernség két kiemelkedő lírikusának kanonikus és kánonformáló elégiaiáról szeretnék néhány vázlatos szót szólni, éppen a műfaj- és korszakfogalmak, illetve a komparativitás rögzült sémáinak kritikus-önkritikus végiggondolásának igényétől vezérelve.

A műfaj európai történetében – a modernség korszakküszöbét jelölő – baudelaire-i elégianak annál nagyobb jelentőséget kell tulajdonítsunk, hogy a Baudelaire-mű, benne a *Spleen és ideál* elégiainak hatása, szervesen beépült a *Nyugat* első nemzedékének, különösképp a „szép hűtlenek” poétikájába.

Jean Starobinski nagyszerű könyvében, a *Visszatükröződő melankóliában* Baudelaire költészetét a *melankólia* kultúrtörténeti összefüggésében olvassa. Mi több, *A Hattyú* című költeményt a schilleri értelemben vett „szentimentális elégia” műfaji reprezentánsának tekinti. A genfi iskola legendás alakja odáig megy, hogy azt állítja: „*A romlás virágai* című kötet első részének alcíme, a *Spleen és ideál* viszonylag pontosan megfeleltethető a schilleri kategóriáknak” (STAROBINSKI 2006, 199).

Gondolatmenetem szempontjából különös figyelmet érdemel, hogy Starobinski a melankóliát, illetve az elégikus modalitást a *megszólító, aposztrofikus* beszédpozícióval hozza összefüggésbe: „A melankóliáról szóló nagy vers, *A Hattyú* a gondolkodás (*pensée*) aktusát és a lehajoló (*penchée*) alak képét egyesíti magában. Ezt az egyesítést úgy valósítja meg, hogy ugyanakkor el is mélyíti, méghozzá megkettőzés útján. A lehajoló alak először is egy olyan – távoli, elképzelt – lény, aki felé a »lírai én« *gondolata* irányul. (»Andromaché, ma rád gondolkok!«) [...] *A Hattyú* [...] remek példáját szolgáltatja annak, amit Schiller *A naiv és szentimentális költészetéről* című híres tanulmányában (1795) »szentimentális elégianak« nevez. Ennek a hozzáállásnak egyik változata a szentimentális *idill*: Baudelaire-nek ez eszébe is jut, amikor a *Párizsi képek* nyitó versében – hangjában persze az álnaivitás *ironiájával* – kijelenti: »És álmodni fogok [...] minden gyermekit, mit az Idill szeret«” (Szabó Lőrinc fordítása). (Uo.)

Jelentőségteljes számomra az is, hogy *A romlás virágai* kérdéses darabját a költő Victor Hugónak ajánlja. Vagyis a megszületőben lévő modern azt a líratörténeti hagyományt, melyből kinő, épp az *elégia* műfaján keresztül szólítja és szólaltatja meg. Ahogy annak is jelentőséget kell tulajdonítsunk, hogy a *Visszatükröződő melankólia* szerzője *A Hattyúban* feltárja az Ovidiusra vonatkozó allúziókat,⁶ illetve az

⁶ „Megfordítást találunk két kép között is, az egyik az állat »görcsös nyaka«, melyet a »gúnyos, zordkék ég« felé tart, a másik pedig »az üres sír mellett« görnyedt eksztázis-

önmagát elégiaként identifikáló versben felfedi az irónia mozzanatát, mégpedig éppen a hagyományhoz való viszony távlatában – *autopoétikus* vers és *elégiko-ironikus* olvasásmód szerves összefüggésének reprezentatív példaként.

Az elégia trópusai: Rilke

Az elégia műfajának modernségbeli történetében Rilke *Duinói elégiái* minden kétséget kizáróan megkerülhetetlennek mutatkoznak. Jelen írásban a műfaji kánon e 20. századi csúcspontjának csupán néhány elemét tudom vázolni, Paul de Man emlékezetes Rilke-tanulmányára támaszkodva, melynek beállításában a rilkei elégia több szempontból is előlegezi a kortárs magyar elégia – fentiekben körülírt – ambiguitását. Az *Elégiák* irodalom- és műfaj történeti szituálása innen tekintve ugyancsak a paradigmatisáció nehézségeire, a *modern-posztmodern korszakküszöb* vs. *történeti kontinuitás* dilemmájára irányítja figyelmünket.

Az *olvasás allegóriáiban* Paul de Man a „Rilke és olvasói közti intimitás”, „valamifajta kétértelmű, cinkos részesülés” csábítására hívja fel a figyelmet. A Rilke-életmű bizonyos darabjai, köztük az *Elégiák* „kissé sietős olvasata [...] ebbe az irányba terelik az olvasást” (DE MAN 2006, 33). A *Trópusok (Rilke)* című írás a költő „magas fokú reflexív önismeretéről” beszél (DE MAN 2006, 37).

De Man az elégia rilkei változatát a *kiazmus* alakzatával hozza összefüggésbe, ami több szinten is felidézi a műfaj kanonikus schilleri meghatározását. „Rilke egyedisége ugyanis egy olyan áthelyeződésben mutatkozik meg, mely eltorzíttja téma és alakzat szokásos viszonyát. [...] A figurális rend ilyenén megfordulása – a kiazmus alakzata, mely keresztezi a belső és a külső attribútumait, a tudatos szubjektum megsemmisüléséhez vezet – a témát és a retorikát a hagyományostól egy sajátosan rilkei beszédmód irányába viszi el. [...] Rilke költészetének a kiazmus a meghatározó alakzata, mely megfordítja a szavak és a dolgok attribútumait.” (DE MAN 2006, 49–51.)

A rilkei elégiát de Man ugyancsak összekapcsolja az *autopoézis* jelenségével: „A költői hivatást a vers – írja egy *Új versek*-beli költemény, az *Orpheus. Eurüdiké. Hermes* kapcsán – nyíltan a kiazmatikus megfordítás egy tematizált változatával jellemzi. [...] A lét hiánya – Eurüdiké halála – vágyat szül, s ez a vágy a panasz elégikus hangnemében fejeződik ki. [...] Ez a lemondás (tudniillik Hermészé)

ban síró Andromaché ezzel kontrasztban álló testtartása. A hattyú alakja által hangsúlyozott függőleges dimenzió az égben tapasztalható hiányra, távollétre utal – olyasmire, mint amivel Andromaché gyászának is szembesülnie kellett, amikor a mesterként folyó hazugságával és a síremlék ürességével találkozott. [...] Azon a ponton, ahol az állat »mobó csőrét fölfelé tartja«, a mozdulat ironikus jellemzőképp Baudelaire »Ovidius emberével« az ember függőleges testtartásának antik dicsőítésére tesz célzást.” (STAROBINSKI 2006, 205.)

a költői nyelv szintjén megegyezik a referensben megtalálni vélt jelentés elsődlegességének elvesztésével.” De Man „szemantikai aszkézisről” beszél, arról tudniillik, hogy „Rilke egyes allegorizáló versei, mint pl. az *Orpheus. Eurüdiké. Hermes* vagy a *Tizedik elégia* programszerűen, narratív formában tárgyalják a lemondást, elbeszélve annak történetét.” A *Trópusok* (Rilke) azonban egy ezzel ellentétes poétikai mozgásra is felhívja a figyelmet, arra nevezetesen, hogy „az *Elégiák* [...] a figuráció igazi egzisztenciális filozófiáját hirdetik. [...] A *Duinói elégiaiak* [...] az olvasó érzelmeire és részvételére apellálnak. Ez a paradoxon [...] a költői nyelv kétértelműségének velejárója.” (DE MAN 2006, 59–63.) Figyelemreméltó, hogy az elégikusság számos hasonló mintázatára – a költői hivatásra vonatkoztatottságára, „a referenciális kényszertől való megszabadulásra”, vagy épp ellenkezőleg, az olvasói részvételre – ismerhetünk a kortárs magyar elégiaiban is, mely ennyiben a rilkei örökséghez is kötődik.

A kortárs magyar elégia

Tanulmányom hosszabb változatában két olyan költői életmű is szerepel, melyek érvelésemben döntő jelentőségűek, tárgyalásuk azonban jelen tanulmány kereteit meghaladja: Petri György és Parti Nagy Lajos költészetéről van szó, melyek mind-egyikében meghatározónak mutatkozik az általam vázolt poétikai jelenség. Nyilvánvaló, hogy a Petri-líra semmiképp sem rendelhető a posztmodern fogalma alá, annál nagyobb a történeti jelentősége a fordulat előzményeként. A Petri-recepció teljes joggal láttatja e lírát a líratörténeti hagyomány korszakküszöbének/fordulópontjának „már nem – még nem” helyzetében.⁷ A Petri-versek, és nem csupán az utolsó kötet, az *Amíg lehet* darabjai, eminens példái az „elégiko-ironikusnak” (például a kiemelkedő jelentőségű *Hogy elérjek a napsütötte sávig*), mégpedig szoros összefüggésben alapvető *etikai* irányultságukkal.

A továbbiakban az úgynevezett *kilencvenes évek költészete* két meghatározó életművének összefüggésében szeretnék néhány kérdést megfogalmazni. Korántsem mondható véletlennek, hogy mind Tóth Krisztina, mind Kemény István költészete – bár más és más módon – erős szálakkal kötődik a Petri-mintához.

Elégia és epigráfika: Tóth Krisztina lírája

Arra a kérdésre nézvést, hogy a kortárs magyar költészet hogyan értelmezi, illetve teremti újra a magyar líratörténeti hagyományt, ezen belül elsősorban a Babits-, Kosztolányi-, illetve József Attila-féle modernséget, valamint az *Újhold* örökségét, s ez hogyan alakítja a jelenkori magyar vers meghatározó poétikai irányzatait, illetve befogadásának diskurzustereit, Tóth Krisztina lírája minden bizonnyal meg-

⁷ Vö. KERESZTURY 1998.

kerülhetetlennek bizonyul. Annak ellenére, hogy az utolsó verseskötet, a *Magas labda* (2009) a hagyományhoz való kötődés egyre inkább távolságtartó és ironikus módozatait artikulálja, e kötődésében továbbra is kimutatható egyfajta elégikus-ság (lásd például a *Hálaváltozat* című verset).

Az emlékezés helyzete meghatározó pozíciója ennek a döntően *narratív versbeszédnek*, mégpedig egy alapvetően *elégikus* beszédhelyzetben.⁸ A mulandósággal való folytonos (ön)szembesítő gesztus Tóth Krisztina lírájában összefügg az *elégia* műfajának a meghatározó jelenlétével. Erről tudósít a – műfajmegjelölő – *Elégia* című vers is a *Síró ponyvából*, melyben az idő múlásának elégikus rögzítése a jellegzetes *arc*, illetve *szál-/kötél*metaforához, e költészet megalkotó metaforájához kapcsolódik, a versbeszélő arcának öregedését tematizálva. A verszárlat anagrammatikusan – ha úgy tetszik, *ironikus* áletimologizálással – rájátszik az elégia szó hangalakjára, újabb példaként az elégiko-ironikus beszédmódnak: „Fellobbanna, kúszna, / a gyöngye láng, csak nézni, ahogy az / elhagyott vidék / *elég, elég, elég.*” (Kiemelés tőlem – Sz. D.)⁹

Fontos megjegyezni, hogy Paul de Man, s nyomában Jonathan Culler szerint a – költői szövegbe az aposztrophé alakzata által beírt – *temporalitásprobléma* legeminebb példája éppen az *elégia* műfaja. Ennek megfelelően a Tóth Krisztina-életmű igen erősen tematizálja az *idő irreverzibilitásának* problémáját: „Visszasírod majd, ez a múlt” (*Frizbi*). Az elégia életműbeli jelentősége ugyancsak a *paradigmatizáció problematikusságát*, vagy ha úgy tetszik, az életmű „poszt-posztmodern” irányultságát példázza.

A halott költőtársat, Simon Balázst megszólító *Varázsolás* – Babits *Balázsolásá*-nak remekbe szabott újraírásaként – olyan kiemelkedő verse e lírai korpusznak, mely szintetikus igényű összegzését adja az engem foglalkoztató kérdésnek: „Szépen könyörgök, ne engedd elmúlni még / a megfeszített percek / [...] Egy *különös* / járt erre, májusi vihar, / és mindent visszavett / [...] visszavett mindent a volt idő.” Itt is, ahogy lényegében e líra egészében, *aposztrofikus* és *elégikus* olyan szerves összefonódását tapasztalhatjuk, amit Jonathan Culler a következőképpen ragad meg: „az aposztrophikus lírában [...] temporális probléma vetődik fel: valami egykor jelen lévő veszve vagy eltűnőben van, a veszteség elbeszélhető, de az időbeli szekvencialitás visszafordíthatatlan, akárcsak maga az idő. [...] Ennek a struktúrának a legvilágosabb példája természetesen az *elégia*, amely a visszafordíthatatlan időbeli szétválasztást, az élettől a halál felé tartó mozgást a gyász és vigasz attitűdjei közötti dialektikus váltakozással, a jelenlétnek és távollétnek a megidézésével helyettesíti. [...] a vers visszaemlékezésekkel tagadja a temporalitást [...]” (CULLER 2000, 383–384).¹⁰

⁸ Vö. PRÁGAI 2002.

⁹ Az anagrammatikus retorikáról mint a posztmodern líra sajátosságáról lásd BÓKAY 2003, illetve SZÁVAI 2009.

¹⁰ Jegyezzük meg, hogy mindezzel feltűnően egybeesik, amit Benveniste a diszkurzus temporalitásáról, az „örök jelenről” mond. Vö. BENVENISTE 2002.

„Esős és meleg nyár volt te már valószínűleg elrohadtál. / És a bútorokat is elvitték ott már valaki más van. [...] / Pedig el akartam mondani hogy megszületett és van egy fiam valami furcsát is megfigyeltem.” (*Napló* II.) A Tóth Krisztina-versekben megképződő *prosopopeia*-alakzatok nemcsak e költészet antropomorfizáló hajlamától, de elégikus beállítódásától is elválaszthatatlanok.¹¹ S ennyiben is felidézik az elégia műfajának egyik eredeti jelentését: a *sírfeliratot*.

Ugyancsak elégiko-ironikus tapasztalatot rögzít a – *Síró ponyva* köszöntő ciklusából való – *Váradi Szabolcsnak, hatvanadik születésnapjára* írt *Készenléti dal*, mely Kosztolányi egyik nagy elégijának, a *Boldog szomorú dalnak* újrainírása („Van már elegendem, korom is van”).

A *Síró ponyva* kötet még kompozicionális elvében is az elégikus látásmódot példázza: a kötet ciklusai a *Macabre*-tól az *Őszi kékig* ívelnek, a villoni haláltáncától a kései Arany halállírájáig járva körbe „danse macabre”-ként a kulturális emlékezet mérföldköveit.

Az „egy” archeológiája: Kemény István költészete

Kemény István költői életművében élesen körvonalazódik a fent vázolt dinamika. Ez a költészet sokszorosan túl van a rend József Attila-féle kétségbeesett keresésén, vagy – a Kemény számára egyébiránt kultikus jelentőségű – Ady elégikus „minden egész eltörött” élményén. Miközben az Ady-féle hagyományhoz való alapvető jelentőségű és komplex viszonya sokkal inkább affirmatív, mintsem ironikus, s ekként gyakorta elégikus. Mégis döntő törekvés e lírában, hogy a költői szubjektum nem mond le a Titok, az „egy” kereséséről, legalábbis a nyelv szintjén, s szüntelenül letűnt korok, süllyedő kultúrák, s mindenfajta dekadencia *archeológiájára* vállalkozik, ami egyik legsajátosabb poétikai jegye. Pontosabban, ha folytonosan azzal is szembesíti magát a lírai beszélő, hogy az „egy” integritása megszűnt („Nem dőlt össze a világ. / Ez már nem az a világ, / ami összedől.”), azt valamiképpen ebben az elsüllyedt, feledésbe merült dimenzióban mégis felmutatni véli. S éppen itt, e kettősségben, e felismeréshez való ambivalens viszonyában találja meg a helyét a Kemény-féle *ironiko-elégikus*. („Egyszer volt, hol nem volt / az üveghegyen is túl, élt egyszer / Egy”) S hasonló a helyzet e költészet – ugyancsak nagy jelentőségű és sajátos – *történelemszemléletének* esetében, mely karakterisztikusan helyezkedik szembe a kortárs poétikák többségének ahistorikus törekvéseivel. E *mesemondást* imitáló, sokszor mégoly ironikus versbeszéd tehát mégiscsak egyfajta egység visszaállításának kísérleteként áll előttünk, legalábbis a nyelv szintjén. Kemény köl-

¹¹ A kései de Man szerint „a líra jellegzetesen az aposztrophé és a prosopopeia [...] alakzatain alapul, amelyek a lírát a hanghoz társítják, és az én–te relációk tételezése és előtérbe helyezése által antropomorfizmusokat hoznak létre.” (CULLER 2004, 122–123.)

tői nyelvének e rétege a *premodern* struktúráival szövi át a *posztmodern* textúrát, mely – meggyőződésem szerint – minden vélhető áttétel és idézőjel ellenére nem kívánja felszámolni a prelogikai vagy preracionális látásmódot. Márpedig ez újfent a kor-szakok kanonikusan egyetemes képzetének kritikai újragondolására késztet bennünket – éppen a kortárs magyar elégia sajátságos státuszának összefüggésében: ebből a perspektívából nézve nem túl, hanem „innen” vagyunk az – ekként is problematikusnak mutakozó – posztmodernen mint átfogó, komparativitásra alkalmas történeti paradigmán. A – részben történelmi – büntudat témája mintha a játék részeként jelenne meg Keménynél, s feltétlenül távolságtartó, következőképpen (ön)ironikus. Ám az ironikus távolságtartás az életműben – az *Élőbeszéd*, s főképp *A királynál* kötetétől kezdődően – egyre inkább átfordul az elégia két síkjának távolságába, a valóságos és az ideális feszültségébe: a költő etikai felelősségének, büntudatának, történelemmel szemben érzett felelősségvállalásának – Adyt, másfelől Petrit idéző – afirmációjaként. Pontosabban utóbbi anakronizmusához való egyre kevésbé ironikus, ezzel egy időben egyre inkább elégikus viszonyként. Az irónia szubjektummegosztó, éneltvoltító mozgása így közelít Kemény István – posztmodernnek mondott – lírájában egyre inkább az elégiának a valóságtól az ideál (itt etikai ideál, másként ideális költői szerep) irányába való mozgása felé. Kemény István költői kultúrája a *homo ludens*é, még akkor is, ha a játék itt inkább mítosz, mintsem kultusz, inkább művészet, mintsem ünnep. Így közelít az irónia egyre erőteljesebben az elégia felé.¹²

Az elégikus beszédpozíció a Kemény-versekben a *Valami a vérről* kötet óta elsődlegesen a férfikor beszédpozíciója, mely az apa elvesztésének témája, s egyáltalán az apához, a gyökerekhez való viszony kérdése körüli verstérben bontakozik ki.¹³ S a gyökerekhez való viszony a kulturális és irodalmi tradícióval szemben is hasonlóan paradoxnak mutatkozik: a szembefordulás kényszerének és a gyökerek kitéphetetlenségének kettős tapasztalataként, mely ebből következőleg egyszerre ironikus és elégikus beszédmódban formálódik meg.

Kemény lírai műve sajátos szintézisét alkotja a líraiság posztmodern retorizálódásának és a korábbi történeti paradigma szimbolikus versbeszéde nem kizárólag ironikus fenntartásának-fenntarthatóságának.

A *Haláldal/Égi harmónia* című párversben (1993–2001) – melyek voltaképpen autotextuális viszonyt alkotnak egymással – a költői beszéd a megszólítás vagy önmegszólítás egy igen sajátos változatára, a *név megszólítására* épül.¹⁴ Az *önreflexió*, illetve az *autopoézis* sajátos esetével van tehát dolgunk, amennyiben a költemény a – név felé forduló – aposztrofikus invokációval önmagát mint költőt, vagy a köl-

¹² Vö. SZÁVAI 2002.

¹³ A költői életmű egyik legjelentősebb darabja, a *Fel- és alá az érddligeti állomáson (Élőbeszéd)* igen fontos példája a Kemény-féle elégikus lírai beszédnek.

¹⁴ Vö. SZÁVAI 2009.

tői név viselőjének énjét, s ezzel lényegében magát a *költészetet*¹⁵ szólítja meg – mégpedig ironikusan és egyben elégikusan. („Semminek nincs már neve / a nevek már szabadok / édes nevem, okos nevem / menj a tieid közé.”)¹⁶

Jellegzetesnek mondható, hogy Kemény a kései Kosztolányi-líra egyik olyan csúcspontját idézi meg, amely döntően elégikus. A *Haláldal* és az *Esti Kornél éneke* közti architextuális kötődés a dal műfaján túl az elégia műfajára is vonatkozik. Az elégia mint műfaji identitás vizsgálata egyszerre mutatkozhat tehát az összehasonlító módszer tárgyaként és a „minden összehasonlításon túli” jelenségeként. Tudniillik egy korszakparadigma, a posztmodern (?) komparatív, asszimilatív jellege áll szemben az egyedi műalkotás, az egy és megismételhetetlen – itt elégia formáját öltő – vers szingularitásával. Másként fogalmazva a paradigmán (kortárs magyar irodalom/posztmodern) belül dominánsként tételezett műfaji azonosság/összemérhetőség képzete, az összehasonlítás „kísérteties” kényszere kerül szembe az elégikus, illetve az ironiko-elégikus beszédhelyzet „egyediként”, „egyszeriként” való értelmezhetőségének lehetőségével.

Bibliográfia

- BENVENISTE, Émile (2002), *Szubjektivitás a nyelvben*, ford. Z. VARGA Zoltán, in BÓKAY Antal–VILCSEK Béla (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 59–64.
- BÓKAY Antal (2003), *A líra öndekonstrukciója*, in BÓKAY Antal–SÁNDORFI Edina (szerk.), *Keresztez(ő)dések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, Budapest, Janus–Gondolat, 65–81.
- CULLER Jonathan (2000), Aposztrophé, ford. SZÉLES Csongor, *Helikon*, 2000/3, 370–389.
- CULLER, Jonathan (2004), *Líraolvasás*, ford. FÜZI Izabella, in FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc (szerk.), *Figurák*, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 119–131.
- DE MAN, Paul (2002), *Hypogramma és inskripció*, ford. NEMES Péter, in Uő, *Olvasás és történelem*, Budapest, Osiris, 2002, 395–432.
- DE MAN (2006), *Trópusok (Rilke)*, in Uő, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető, 32–72.

¹⁵ Szabó Lőrinc versében, *A huszonhatodik év* alábbi részletében az aposztrophé tárgya ugyancsak a költészet, a lírai beszélő saját versét szólítja meg: „Itt az érc, s te, *aere perennius*, / versem, aki csillagfénykoszorús, / gyászodban már-már mosolyogni tudsz, / túl-éled őt!” (E versrészletet Kulcsár Szabó Ernő is a dialogikus költői paradigma összefüggésében idézi, vö. KULCSÁR SZABÓ 1993, 45.)

¹⁶ A kilencvenes évek költészetének ars poeticus jellegét Prágai Tamás is hangsúlyozza fentebb hivatkozott tanulmányában.

- FRIED István (2006), *Regényesség, regényiség, regényesély*. www.forrasfolyoirat.hu/0206/fried.html
- FRYE, Northrop (1998), *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Budapest, Helikon.
- KERESZTURY TIBOR (1998), *Petri György*, Pozsony, Kalligram.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (1993), *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, Argumentum.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (1997), *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez*, in Uő, *Az olvasás lehetőségei*, Budapest, Kijárat.
- NÉMETH G. Béla (1987), *Az önmegszólító verstípusról*, in Uő, *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, Budapest, Szépirodalmi, 264–297.
- PRÁGAI Tamás (2002), Mnemoszüné arcai. Tóth Krisztina: *Porbó, Kortárs*, 2002/6, 117–122.
- SCHILLER, Friedrich (2005), *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. PAPP Zoltán, Budapest, Atlantisz.
- SCHLEGEL, August Wilhelm–SCHLEGEL, Friedrich (1980), *Athenäum-töredékek*, ford. ZOLTAI Dénes, in *Válogatott esztétikai írások*, Budapest, Gondolat, 261–357.
- STAROBINSKI (2006), *Poppea fátyla. Jean Starobinski válogatott irodalmi tanulmányai*, szerk. SZÁVAI Dorottya, Budapest, Kijárat.
- SZABOLCSI Miklós (1987), *Elégia*, in Uő (szerk.), *József Attila-versek elemzése*, Budapest, Tankönyvkiadó, 132–144.
- SZÁVAI Dorottya (2002), *Játék a büntudattal*. Kemény István: *Hideg, Kortárs*, 2002/1. <http://kemeny.irolap.hu>
- SZÁVAI Dorottya (2009), *A „Té” alakzatai*, Budapest, Kijárat.

LADÁNYI ISTVÁN

Műfaji és mediális közvetítettség

Tolnai Ottó *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben*
című versciklusában

Tolnai Ottó *Ómama* versciklusában a műfaji és a mediális vonatkozások az értelmezés megkerülhetetlen részét képezik. A versciklus néhány műfajra nyitott, és több műfaj, irodalmi forma, illetve művészeti ág kódrendszerét használja. A költemény számos utalást, állítást fogalmaz meg ezekkel kapcsolatban, illetve provokálja a hozzájuk kapcsolódó elvárásokat és szabályokat. Ez a sajátosság pályája kezdetétől jellemzi Tolnai költészetét és prózai műveit. Munkámban azt vizsgálom, hogy a műfajokhoz, illetve a művészeti ágakhoz kapcsolódó kijelentések, utalások, illetve a versbeszéd ezekhez kapcsolható sajátosságai hogyan alakítják a versben létesülő szubjektumok, illetve a keletkező irodalmi szöveg identitását.

Neoavantgárd kontextusok, műfaji kísérletek

Tolnai Ottó pályája kezdetétől, az ötvenes évek végétől, a hatvanas évek elejétől az európai neoavantgárd kontextusában határozta meg magát. Kezdetől fogva s azóta is kedvelt műszava a *kísérlet*, amely a neoavantgárd útkeresésekből nyeri értelmét, abból az aktivitásból, amely adekvát új formákat, beszédmódokat, művészeti nyelvet keresett. Ezek között a *kísérletek* között fontos helyet kaptak a műfajokat próbára tevő, azok határait romboló szövegek. A műfajokra, a műfajfogalomra való érzékenységet jelzik Tolnai kötetcímei, cikluscímei is: a korai *Gerilladalok*, a nyolcvanas években íródott *Wilhelm-dalok*, a *Feljegyzések a vég tónusához*, a *Költő disznózsírból* kötet alcíme: *Egy rádióinterjú regénye*. Ebbe a sorba illeszkedik az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* cím is, akárcsak alcíme, a *Regény versekből*. (A *regény versekből* kifejezést használja Thomka Beáta már a *Wilhelm-dalokra* 1994-es Tolnai-monográfiájának Wilhelm-fejezetében, vö. THOMKA 1994, 122.)

„Prózát írok, de inkább a vers és próza közti műfajban érzem otthon magam” – idézi Thomka Beáta Tolnairól szóló monográfiájában a korai, jóformán még gyermek író bemutatkozó szövegét az *Ifjúság* című lap 1957. áprilisi számából (THOMKA 1994, 10). Ez a műfaji köztesesség, a műfajok perifériáján, határzónájában létezés később s azóta is jellemző az életműre. A *Költő disznózsírból* című, *Egy rádióinterjú regénye* alcímű és műfajmegjelölésű kötetének már az első beszélgetésében előkerül a mű-

faj problémája (és voltaképpen a kérdés aktív marad az egész kötetben): „Tehát valamiféle hosszúkás, sokszor át-, illetve összevissza tört mondatok, amelyek közben vissza is vonatnak, s talán éppen ez a visszavonási gesztus tartja össze, teszi egyanyagúvá, ha egyáltalán egyanyagúvá fújható ez az abszolút heterogén anyag, nyers, rurális prózai részletek (szopja a kismacska a kutya faszát) és városi esszéisztikus momentumok, részletek, citátumok, szócikkek tömege, valójában éppen ezeknek a véletlen szócikkeknek kellene majd az Egészet, a Nagy Formát, mármint az *Új Tolnai Világlexikont* biztosítani (minden bizonnyal innen eredeztethető az iskolás, illetve populáris, üzleti műfajok iránti teljes érdektelenségem már gyermekkoromtól fogva, jöllehet végső soron a lexikon is egy populáris műfaj), majd megint tanyasi, járásszerű, illetve a *Palics és környéke* (ez a privát kis újság is megint csak a műfajok egyfajta meghaladása, persze a lexikkal ellentétes póluson), valamint kis-, illetve világvárosi mozzanatok (egy pesti földémbádogos végtelen zuhanása, báméskodása a pesti lakásokba, egy New York-i vak ember követése, azonosulása vele a *New York egy világtalan szemében* című naplójegyzeteimben).” (TOLNAI 2004, 13.)

A Tolnai-szakirodalomban se szeri, se száma az erre való reflexiónak. Radnóti Zsuzsa a drámái kapcsán hozza szóba a kérdést, a műfaji behatárolás kapcsán szintén Tolnaira hivatkozva: „Darabjai a »se műfajok« kategóriájába tartoznak – ez Tolnai Ottó egyik kedvenc meghatározása –, mert nála sokszor átjárhatóvá válnak, elmozdulnak, elmosódnak a műfaji határok; »prózáti írók, de inkább a vers és a próza közötti műfajban érzem otthon magam« – mondta az egyik interjújában, s darabjai is mint ha a próza – a líra – az esszé és a dráma közötti műfajban éreznék jól magukat: a se itt, se ott határtartományaikban. (A *Bayer-aszpirin*, valamint az ebben a kötetben nem szereplő *Izéke homokozója, avagy a mamuttemető* és a *Briliáns* is ilyen köztes állapotú szövegeknek tekinthetők.)” (RADNÓTI 1996, 200.) Menyhért Anna a *Balkáni babér* katelektái kapcsán állapítja meg, hogy „[a] katelekta műfaj e »még műfajukat kereső / műfajukat sosem is megtaláló« ([TOLNAI 2001], 56) szövegek számára úgy ad keretet, hogy egyben e keret viszonylagos jellegére is rámutat”, illetve utal arra, hogy a katelekta műfaji határai, valamint a szöveghatárok problematikussága párhuzamba állítható „a földrajzi, kulturális határok problematikájával, a nyelvek kérdésével, az emlékezet összekötő és elválasztó funkciójával, és mindez, a konkrét életvilágbeli helyzetre vonatkoztatva, háború és írás viszonyával” (MENYHÉRT 2004, 71).

Thomka Beáta az induló Tolnai kapcsán állapítja meg „az artisztikus megnyilatkozással szemben értékképzőnek tekintett spontaneitás” igényét (THOMKA 1994, 19–20), az „asszociáció formaelvéről” beszél (THOMKA 1994, 21–23), a korai *Geriladalok* ciklust összefüggésbe hozza a *Wilhelm-dalokkal* és az *árvacsát* kötetel, ezeket „verses narratív sorozatok”-nak nevezi, illetve észleli regényszerű összefüggéseiket (THOMKA 1994, 28–29). Thomka Tolnai-monográfiájának több fejezetcíme is a műfajköziséget láttatja: *Nyelv és kép kollázsai; A kollázs epikuma, a patchwork-elbeszélés, Mozzanat-mozaikok, reszelékek, szilánkok; Pillanatpróza; Nem epikus elbeszélés, metaforikus szociográfia; Képzőművészeti esszé vagy „kép-írás”?*, de az írás és a létgyakorlatok közötti átjárás igénye is többször megfogalmazódik: *Az írásgyakorlat – létforma; Csak tárgy és tény legyen* (THOMKA 1994, 206–207).

Sajátos, több műfaj együttműködésével létrejövő műalkotásnak tekinti a folyóiratot is. Alapítója és legjelentősebb szerkesztője az *Új Symposion*nak, amely a folyóirattal mint művészeti médiummal való kísérletezései, radikális poétikai célkitűzései, újszerű vizuális arculata révén a közép-európai térség egyik ismert folyóiratává tudott válni, annak ellenére, hogy egy nemzeti kisebbség, a jugoszláviai magyarság irodalmi-művészeti orgánuma volt. A jugoszláv térségben a vizuális arculatát és a nyelvi határokat is áttörő avantgárd akcionizmusát értékelték, az 1960–1980-as évek Magyarországon pedig az irodalmi nyelv és poétikai lehetőségek megújítójaként, kísérleti folyóiratként tartották számon.

Ennek a műfaji problematikának átfogó, eredeti, az egész kérdéskört újraértelmező összefoglalása Tolnai évtizedeken, köteteken, műfajokon átívelő imaginárius projektje, az *Új Tolnai Világlexikon*, amelynek szócikkei csak említés, utalás szintjén léteznek az életmű számos darabjában, amelyekről vagy amelyek részeiről megállapítja, hogy helyük van ebben a lexikonban, vagy már eleve abból származnak. Ebben a lexikonban egyaránt szócikkhez juthat a hétköznapi és a különleges, a provinciális és a nagyvilági, a faluszéli „necegugák” és a történelmi személyiségek, a jelentéktelen és a jelentőségteljes, a populáris kultúra talmi produktumai és a magas kultúra kanonizált artefaktumai. A névmagyarosítással sajátta és szerzői névvé lett Tolnai – eredeti Kracsun családnevét már a költő gyerekkorában változtatta az apa Tolnaira, ennek talán legátfogóbb s a lexikkal is kapcsolatba hozott kifejtése a *New York-i beszéd* (vö. TOLNAI 1989) – az életműben így feltételes és megalkotott módon lesz az azonosság jelzője, az életrajzi szerző nevéből ténylegesen a műbe írt szerző neve.

Tolnai irodalmi tevékenységének fontos aspektusa, amely kiváltképpen megmutatkozik imaginárius enciklopédiájában, hogy jelentőségteljes, jelentésekkel telített viszonyt létesít a legprovinciálisabb vidék és a nagyvilág emblematikus helyszínei (Velence, Párizs, New York, Németalföld stb.) között. Énekesi pozícióját nagyon világosan kijelöli a *Vidéki Orfeusz* kötetcímmel. Ezeknek a kapcsolódásoknak a hagyományosan nagyra értékelt, kanonizált szerzők-művek mellett meghatározó vonatkozása a populáris kultúra alkotásaira, műfajaira való reflexió. Ebben talán szerepet játszhat, hogy a provincia világában a populáris kultúra ikonjai, valamint az úgynevezett magas kultúrához tartozóként kanonizált művek együtt alkotják a „nagyvilágit”, ezek nem élesen megkülönböztetendők, egyik is, másik is a világhoz való kapcsolódás, odatartozás jelzése a 20. század folyamán. Mindez sajátos jelentéseket kap Tolnai költészetének többirányú kontextualizációjában. A helyhez kötött vajdasági magyar kontextus természetszerűleg olvad össze az egyetemes magyarral és a délszláv irodalmi, kulturális és társadalmi közeg összefüggéseivel. A kisebbségi kontextust Tolnai lehetőségként értelmezi és használja. Jelzésértékű, hogy Gilles Deleuze és Félix Guattari Kafkáról mint kisebbségi íróról szóló könyvéből az első magyar fordítás a Tolnai által szerkesztett *Ex Symposion* folyóirat tematikus számában jelent meg (DELEUZE–GUATTARI 2003).

A műfajköziség, a műfaji behatároltságok provokálása Tolnainál természetszerűleg kapcsolódik a határhelyzetek, a határátlépések, a senkiföldje stb. tematizá-

lásához. A vizsgált költeményben ez a színhelyként szóba kerülő rotterdami irodalmi fesztivál egy praktikus, szervezői kérdése kapcsán abszurd, önmagába záruló, egyértelműen meg nem válaszolható problémaként jelenik meg: melyik országot képviseli a vers lírai szubjektumaként azonosított költő a fesztiválon: Magyarországot, Jugoszláviát, Kis-Jugoszláviát, esetleg Szerbiát?

A műfajokkal való tudatos és önreflexív játék tehát meghatározó sajátossága Tolnai irodalmi tevékenységének. Számos műfajban alkot: lírai szabad verseket ír, lírai prózát, prózaverset, narratív jellegű költői kompozíciókat hoz létre, rövidtörténeteket, novellákat, regényt, monodramát, drámát, nem beszélve az olyan műfaji meghatározásokról, mint a „regény versekből”, „egy rádióinterjú regénye”, vagy a költeményként és drámai játékként is olvasható műveiről, mint a *Briliáns* vagy a *Kisinyovi rózsza*. Képzőművészeti esszéi, a képzőművészet iránti érdeklődése (lásd például Tolnai ready-made-jeit: *Ex Symposion*, 2013) szépirodalmi tevékenységére, így költészetére is hatással vannak, számos vizuális kulturális utalással, ekphrasztikus jellegű szövegegyességgel.

Ezek a kísérletek egyfelől felfoghatók a költői beszéd szabadságának tágításaként, ahogyan az avantgárd és nyomában a neoavantgárd alkotói attitűd előszeretettel definiálta önmaga formabontó tevékenységét, másfelől annak láttatásaként is, mennyire meghatározó és elkerülhetetlen a műfaji rendszer érvényesülése az irodalmi alkotásoknál – azokban az esetekben is, ahol a műfajhatárok áthágása, illetve a műfajköziség jellemző. Nemcsak arról van szó, hogy a műfaji szabályok nyilvánvalóbbá válnak áthágásuk során, mintha maguktól értetődően érvényesülnének, hanem arról is, hogy az ily módon is érvényre jutó műfaji/műnemi karakterisztikumok mennyire meghatározzák a mű, a költői szubjektum, az elbeszélő identitását. Thomka Beáta a befogadásban, a megértés és az értelmezés síkján szerephez jutó műfaji hagyomány mellett, Ricoeurre hivatkozva hangsúlyozza a műfajok jelentőségét az alkotási folyamatban is: „Ricoeur generatív szerepet tulajdonít a műfajoknak a beszéd mint műalkotás létrehozásában. »A műfaj nem a besorolás kategóriája – nem az osztályozás, hanem az alkotási folyamat eszköze.«” (THOMKA 2001, 18.) Tolnai művei meggyőzően illusztrálják Derrida sokat idézett megállapítását is a művek és a műfaji rendszer viszonyáról, amely szerint minden szöveg részesül egy vagy több műfajból, nincs műfaj nélküli szöveg, de a részesülés (participáció) soha nem jelent teljes odatartozást (vö. DERRIDA 1981, 61).

Az Ómama egy rotterdami gengszterfilmben versciklus szerkezete és keletkezése

A versciklus tizenhárom darabból álló narratív jellegű kompozíció, amely az azonos című kötetben jelent meg 2006-ban. Első darabja, az *Ómama*, egy harmincnégy soros szabad vers jóval korábban keletkezett, kötetben az 1992-es *Versék könyvében* jelent meg először (TOLNAI 1992, 72). A ciklus további darabjai 2001 és 2006 között jöttek létre. A második költeményt indukáló esemény, a Rotterdami Nemzetközi Költészeti Fesztivál (Poetry International Rotterdam, PIR), amelyen

Tolnai is részt vett, 2001-ben volt, amikor is Rotterdam az Európa kulturális fővárosa címet viselte.

Az első darab, az *Ómama* a költői beszéd invokáló performatív erejére építve hozza létre a költemény és a ciklus központi szubjektumát, „főhősét”, ómamát, akiről a vers csak negatív állításokat közöl („ómama nincs / ómama valójában sosem is feködött az almáriumfiókban”), a beszéd, a szóba hozás mégis létrehozza a költemény terében, elhelyezi az ómamaszagú almáriumban, hogy onnan invokálja a költői beszéltőt („írni mégis szép volt ilyesmiket / ilyesmiket szép / szép ilyesfajta költészetet csinálni / ómama kiszól az almáriumfiókból és hív / és én kezemben ceruzám száraz ágával / mely olykor még ki-kirügyezett levelek bomoltak rajta / befekszem ómama mellé az almáriumfiókba”). Ne feledjük, Tolnai költészete többször érinti az orfikus megszólalást, hiányként vagy depoetizált kontextusban, így az *Orfeusz új lantja* című versben a bebörtönzött költőtárs cipőpertlijeivel (TOLNAI 1992, 119), vagy a *Vidéki Orfeusz* kötetcímmel (TOLNAI 1983), már ebben is elsősorban a Wilhelm-dalok félnótás költői énjével kínálva föl az orfeuszi hang azonosíthatóságát, hogy aztán a Wilhelm-dalok alcímével (*avagy a vidéki orfeusz*) ezt megerősítse.

Egy üres almárium áll tehát a költemény középpontjában, amelyben nincs semmi, legfőképp pedig nincs benne az, akiről szól a költemény, akinek csak a hiánya van ott az almáriumban, aki a hiányával hív magához az üres almáriumfiókba. A hiány és voltaképpen az azt láthatóvá tévő, nevesítő forma neveződik meg a versben, illetve maga a létrehozás módja – a tiszta és a nyers költői beszédmód együttes működtetése: „mert mondom szép ilyesfajta tiszta¹ / valamint nyers² költészetet csinálni”.

A jelzett *ős-Ómama* vers fölolvadásának aktusa az *Ómama II.* tárgya és a második költői megszólalás indoka. Az elbeszélő jellegű hosszúvers az *Ómama* többszöri, tizenkétszeri, szinte végtelenített felolvasását állítja középpontjába, azt a jeleneget, amikor a költészeti fesztiválon részt vevő versbéli költőt megkérlik az *Ómama* című költeménye felolvasására egy rövidfilm felvételéhez, amelyet a fesztivál honlapja részére készítenek. A forgatás részletező leírása (némázás, majd a különféle beállításokban történő felvétel, a rotterdami kikötő az óriási óceánjárókkal, hatalmas daruival, utcákat képező raktáraival, a gyarmatárúk illatával, az ott grasszáló fekete fiúkkal), a ráolvasásszerűvé váló felolvasás a beszédjelentések apró, asszociatív elmozdításával eljut egy másik film felvételének, voltaképpen a film fikciójának valóságként való szemléléséhez, amelyben az almáriumban szállított ómama egy tarantinói gengszterfilm kellős közepén találja magát, akit daruval emelnek ki egy rozsdás óceánjáró hasából, és az égi hárfaként azonosított rotterdami híd konstrukciója előtt ellebegtetve kihelyezik az egyik, egzotikus madarakkal teli raktár elé. A költői én még látja, hogy „ómama kidugja fonottkalácsforma kontyos fejét / az almárium alsó fiókjából”, hogy aztán, a (költői) hitelesség kedvéért, beszédmódot

¹ poésie pure [az eredeti költemény lábjegyzete]

² poésie brute [az eredeti költemény lábjegyzete]

váltva, még lehivatkozza a film megtekintési lehetőségét a PIR honlapján: „www.poetry.nl”. Az *Ómama II.* a versbe írt felolvasás keretében majdnem teljes egészében újrarendel/újraírja az eredeti *Ómama*-versszöveget, viszonyba hozza az aktuális idegen helyszínt, az ipari-kereskedelmi zóna és a mediális közegek (film, honlap) sajátosságaival, a montázs, az áttűnés, a hangszinkron eljárásaival, illetve a hasonló közegben játszódó gengszterfilmek (Quentin Tarantino, a fekete fiúk és Jackie Brown említésével leginkább a *Jackie Brown* című film) világával.

A rotterdami költészeti fesztivált követően az így életre kelt ómama aktívan dolgozik tovább a költői én világában, a családi örökségként a padlásra került almáriumból kiköveteli a jogait, a zöld almárium lekerül a padlásról a szintén régóta költészeti kellékké avanzsált fekete asztal (gondola), a zsongó kékarany kaptár és a bíbor dívány mellé. A meglódult költői fantázia a Rotterdamban indult filmes karrier nyomán, némiképp a hollywoodi filmes karriernarratívákat is követve, a tragikus és a komikus regisztert vegyítve, a társasági élet középpontjába kerül, bevonul a készülő új filmlexikon vajdasági vonatkozású anyagába, sőt egy újabb filmszerep is szóba kerül, mert „a versekben nem halnak meg az öregasszonyok / [...] / ómama minden pillanatban készen áll a szerepére” (*Ómama XI.*).

A költői beszéd részesül a hétköznapi beszélt nyelv műfajaiból (beszélgetés, anekdota, telefonbeszélgetés, pletyka), a sajtóműfajokból (piaci jelentés, újsághír), a képzőművészeti esszé műfajából, az utalások, illetve a narratív szerkezetek révén a populáris (film)kultúra műfajaiból (gengszterfilm, ponyvaregény, videoklip, honlap).

Ómama átmedializálódása a versciklusban

A költészeti fesztivál honlapjára készülő film forgatásának hátterében, az *Ómama* verset felolvasó költői énnel szemben egy fiktív gengszterfilm képsorai peregnek, ómamával mint filmcsillaggal a főszerepben. A költeményben hangsúlyozott sokszori felolvasás azt sugallja, mintha ómama sorsa a róla olvasott költemény folyamatos elhangzásán múlna leginkább. Az *Ómama* vers, akárcsak az imák elhangzása, valóságálméltító erőként jelenik meg a versciklus világában.

A ciklus további tizenegy darabja az első két darab által megképzett világból építkezik, ennek az *inventio poeticának* a folytatásai, bővítései. Ebben a versbeszéd-életre hívott ómama egy zöld almárium fiókjában fekvő főszerephez jut abban a gengszterfilmben, amelyet az *Ómama* verset felolvasó költői én néz, s amelyben szerephez jutnak a kikötőben grasszáló vagy sötét autóikkal végtelenül lassan elhúzó fekete fiúk, a kikötőben lévő épületek, hajók és daruk, amelyek ki-be rakodják a zöld almáriumot, benne ómamával az óceánjárók és a kikötői raktárak között. Felolvasó és felolvasott, a felolvasás/forgatás helyszíne egyaránt fikcionalizálódik, és a használt műfaj szabályai szerinti életet nyer.

Ómama alakja az első költemény ómama szavának elhangzása által lép be a költemény világába, még ha ez az alany a „nincs” állítmány által is jut jelentéshez. Az „ó” hang a „rég” jelentés mellett a megszólítás, a vocativus Ó-ját is jelenti, ahogy

Jonathan Culler kifejti *Aposztrophé* című tanulmányában (CULLER 2000). Culler meghatározó poétikai figuraként állítja elének az aposztrophé retorikai figuráját, amely a beszédhelyzet résztvevőinek, így a beszélőnek a megképzésére is szolgál: „Föltételezhetjük tehát az olvasás egy harmadik szintjét, ahol az aposztrophé vocativusa olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát” (CULLER 2000, 376). Ez az „aposztrofikus fikció” (CULLER 2000, 380) létezőként tünteti föl a megszólítottat és a megszólítót („A vocativus két szubjektum közti viszonyt tételez akkor is, ha a mondat tagadja a megszólított létezőségét” [CULLER 2000, 376]: „ómama nincs”), kommunikációt generál azáltal, hogy a megszólító provokál, válaszra, ön-maga figyelembe vételére próbálja bírni a megszólítottat. Grammatikai formája a vocativus, az odafordulás szava az „Ó”. Az Ómama „ó”-ja is működteti ezt az aposztrofikus hatást az alapjelentése mellett, és nemcsak a névként is funkcionáló szó megszólításként való használatával, hanem a szó hangzása révén, az „ó” hangoztatásával, ismételtetésével közlekedve a lehetséges jelentések között.³ Az ily módon létrejött (a költői én szerint is több személyből összegyúrt) fiktív személy, a műfaji váltások függvényében újabb és újabb azonosságalkakzatokat vesz fel, tagadva egyetlen, a szöveget megelőző azonosság lehetőségét. Azonosságát leginkább a szóba hozott gengszterfilmek, Quentin Tarantino *Ponyvaregény* és *Jackie Brown* című filmjei alakítják: „szeretném még mondtam a zöld almáriumot is / az alsó fiókjában ott a rotterdami ómama / feleségem tágra meredt szemekkel nézett rám / a rotterdami ómama / különben is már összegyúrtad a vitéz nagymamát / a vitéz ómamával mind nehezebben követem / mikor melyikről beszélsz / most meg még egy rotterdami ómama is a színre lépett / igen jól mondd / a rotterdami ómama aki abban a bűnügyi filmben játszott / a szentes ómama bűnügyi filmben kérdezte / most ne játszd meg az eszed mondtam / hiszen te is mennyire szeretted tarantino jackie brownját / akárhogy nézem is: / ómama rotterdamban egy bácskai jackie brownnak bizonyult” (TOLNAI 2006, 107).

Egyre inkább egy komikus krimi töredékeinek leírását kapjuk, a ponyvaregény paródiájának elemeit felhasználva: hulla, sőt hullák egy szekrény fiókjában, amelyet különféle helyekre cipelnek, újabb és újabb helyzetekbe juttatnak. A gengszterfilm konvenciói az önreflexív ironia alakzataként realizálódnak, és ómama identitása egyre bizonytalanabb és elmosódottabb lesz.

A versbéli történetben szóhoz jut Tolnai prózájának egyik, parodisztikusan beszédes nevű hőse, Regény Misu is, mégpedig egy panasz részeként: a kiadói elvárásoknak megfelelően egyre inkább szabályos regényhőssé kellene formálnia. A kiadói/olvasói műfaji elvárások összefüggésében szólal meg az almáriumfiókból ómama, és ceruzája kettétörésére biztatja a költői ént, költői identitásának föladására, és apró, hétköznapi tevékenységek folytatására, illetve arra, hogy feküdjön mellé az almáriumfiókba. Itt maga a fiók is új értelmet nyer: csónakként, illetve

³ Lásd erről bővebben LADÁNYI 2013, 160–170.

koporsóként aposztrofálódik: „vagy feküdj ide mellém az alsó fiókba / a kripták mind drágábbak talajvízen csónakáznak a holtak” (TOLNAI 2006, 109). Maga a kötet a *Regény versekből* alcímmel/műfajmegjelöléssel, illetve a versciklus az összefüggő narratív építkezéssel is a regényműfajt evokálja, jelezve egyúttal regényhőseinek szabálytalan, atipikus voltát.

A második vers utolsó soraként közölt link révén maga a honlap is bekerül a költemény játékterébe, a felolvasásról készült klippel együtt, tovább problematizálva a fikciós alkotás és a dokumentum közti határ kérdését. A honlapon közölt dokumentum és maga a honlap is fikcionalizálódik, mihelyt a vers terében jut értelemhez.

Rotterdam mint a forgatás helyszíne

A forgatás helyszínének több szempontból is jelentősége lesz a versciklusban. Ómama vidéki világának kontrasztjaként, nagyvilági helyszínként jut először jelentéshez. Ehhez kapcsolódóan kel életre a gyarmatárak egzotikus világa, akár a vidéki gyarmatáru-kereskedő apa, akár az *Új Tolnai Világlexikon*, akár a ponyvaregények kontextusában. Rotterdam, illetve Hollandia teszi lehetővé a németalföldi festészet hatalmas hagyományának a megnyitását és bevonását a költemény terébe, amelynek tágassága nemcsak a vidékisége, a provincia világához viszonyítva jut értelemhez, hanem, újabb műfajokat is aktivizálva, a délszláv háborúk bűnöseinek és legfőbb kioldozójának büntetési-számonkérési helyeként is, a Hágai Nemzetközi Törvényszék játékba hozásával. A hollandiai helyszínek a németalföldi festők perspektívájából jutnak jelentéshez, a hagyomány megrendítő mélységét és tágasságát kontrasztként kínálva fel a lírai én származási helyének több értelemben is bizonytalan térségével szemben (háborús érintettség, de egyáltalán a költői én/a költő nemzeti hovatartozásának aggasztóan megoldhatatlan, ugyanakkor komikus kérdése). A régmúltba ágyazott németalföldi világot, annak árnyaltságával, színeivel, sokrétűségével Eugène Fromentin *A régi mesterek. Belgium – Hollandia* Erdély Aladár 1908-as kiadású fordításának a szövegtérbe vonásával hozza létre számos hivatkozással és terjedelmes idézetekkel közvetítve Fromentin és Németalföld találkozásának több mint százéves élményét. Az Ómama XII.-ben szóhoz juttatott Fromentin a költemények korábbi képzőművészeti, illetve vizuális utalásait is új összefüggésekbe helyezi. Johannes Vermeer *Delft látképe* című képe Proust regényét idézve jut szerephez: „HÁGA / s én akárha a fenti képzőművészeti témát folytatva / felsóhajtottam / istenem milyen jó lenne ismét eljutni HÁGÁba / el a vermeerekhez / egész életemben képtárakba jártam / de ha egyet kellene választanom / az a HÁGAi mauritshuis lenne / és különösmód nem a delft látképe miatt / pedig azért mentünk oda (valójában proust miatt / akinek hőse e kép egyik detaille-jében gyönyörködve / lesz rosszul hal meg jut el végső felismeréséig: / *A legutóbbi könyveim túlságosan ridegek, több rétegben / kellett volna felvinnem a festéket, minden egyes mondatot / becsessé kellett volna tennem, olyanná, amilyen ez a kis / sárga fal-*

darab.) / hanem a kis kékturbános lány képe miatt”. A *Kék turbános lány* vagy az *Anatómiai lecke*, az *Éjjeli őrnjárt*, Paulus Potter *Bikája* új perspektívákat hoz létre a korábban központi szerephez juttatott zöld almáriumnak, a rotterdami raktár hangsúlyosan orange-ra mázolt ajtajának, az apa egykori vegyeskereskedése kapcsán emlegetett azúr, indigó és bíbor színeknek. De a németalföldi festészet és Fromentin művének tágassága tulajdonképpen leginkább ahhoz kell Tolnainak, hogy (a költeményben nagybetűkkel szedett) Hága aktuális jelentésének szükségét létrehozza. A költeménynek az ómama figurája és a provinciába zárult világa által meghatározott költői énje sajátos elégtételt vesz a származási helyet szűkös provinciává változtató, a csak zárójelbe tett M betűvel jelzett egykori szerb elnökön, aki hágai cellájában várja a délszláv háborúkhöz kapcsolódó bűnei tárgyalását. A költemény szövege itt a politikai publicisztika, a személyes vallomás, a történelmi regény és persze a képzőművészeti esszé műfajait szólítja meg, megemlítve az elnök bikanyakát, a reflektorok hatására orange-ba váltó vörös téglafal hátterét, rövid leírást ad az elnök cellájáról, megpihentetve tekintetét üres könyvespolcán: „s míg az üres könyvespolcokat néztem / arra gondoltam ha könyveket ajánlhatnék volt elnökömnek / mindenekelőtt fromentin könyvét ajánlanám természetesen / különös tekintettel fromentin kis fejezetére potter bikájáról / meg még könyveket a németalföldi festészetről / amilyen például hippolyte taine kis könyve / amelyből sok mindent megtanulhatna a holland / árnyalatról mint olyanról / komor időszakokról amelyeket egyszer csak / felrobbant a napsugár / mint annak a háznak a falát amely proustot annyira megigézte / igen a fogoly lányt okvetlenül ajánlanám még könyvespolcára / annál is inkább mivel a szerb fordító / (horvátul is megvan a komplett proust / tehát összevethető az árnyalatok) / éppen börtönben fordította volt le a 8 kötetet”. A képzőművészeti vonatkozások nagyszerű tágassága kegyetlenül szelíd ironiába vált, hogy végül a költői én, szóba hozva Fromentin könyvének Újvidéken megjelent szerb kiadását is, a költemény tördelésében is prózába váltva hosszasan, másfél könyvoldalon keresztül idézzen Fromentin könyvéből, a fikció újabb szintjén felolvasva az elnöknek Hága és környéke leírását, különös tekintettel Scheveningen fényeire. A költemény a hosszú prózai idézetet is elviseli, Hága leírása ebben az összefüggésben, összes konnotációjával, metaforikus jelentéseivel, voltaképpen az áldozatok nevében is beszélő költői én révén a szöveg egyik leglíraibb részévé válik. Scheveningen említésénél Fromentin és az idéző is utal a képzőművészet világára, és a tér tágassága mellett létrehozza az idő tágasságát is: „Emlékezzünk vissza a hollandi iskola egynémely nagy képére, s ismerjük Scheeveningent, éppen olyan, a milyen volt. A modern élet megváltoztatta a mellékes dolgokat; minden kor megújította a személyeket, beleviszi divatját és szokásait. Mit tesz az? Alig egy pont a körrajzban. Hajdan a polgárok, ma az utazók, ítéletükre váró államfők csak mozgó és változó festői foltok, mulandó pontok, melyek századról századra nyomon követik egymást, a nagy ég, a nagy tenger, a végtelen dűne és a hamvasszürke part között (Erdey Aladár, 1908).” A pontosan bemásolt idézetnél persze a *litentia poetica* megnyilvánulása az „ítéletükre váró államfők” besorolása a „mozgó és változó festői foltok, mulandó pontok” közé.

„A vers lám – / lám még ezt is tudja / lám még ezt is / mikor kell az ideológiák általános / az általános konkrét csőtörésekor / egy pillanatra (vagy örökre / mind egy kinek mi köze hozzá) / kialudnia” – írta Tolnai a hosszú költői hallgatás után 2001-ben megjelent, a háború tapasztalatainak is teret engedő *Balkáni babér* című kötete első versének első soraiban. Az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* kompozíciója, műfaji sokrétűsége, illetve a jelentésképzésbe bevont művészeti ágak sokrétűsége sajátos módon még a politikai tematika és a háború traumatikus tapasztalatainak versbe emelését is lehetővé tette.

A ciklus utolsó, XIII. darabja visszatér a vidék világához, az ómama figurájához és a filmes kontextushoz, hogy a nem létező ómamát a molyok által rég megevett indigó pruszkijában útnak indítsa Rotterdamba, a 35 milliméteres szalagra készülő film forgatására.

Tolnai műfajokat és műnemeket váltó, a társművészetek nyelvét, jelentésképzési eszközeit is megidéző, a szöveg műfaji identitását folyamatosan nyitva hagyó költői beszéde a költemény központi szubjektumát és vele összefüggésben a lírai én identitását is dinamikus mozgásban tartja. A műfajváltások és átmeneti közvetítő alakzatok láthatóvá teszik ezeket a műfajokat és művészeti ágakat, a hozzájuk kapcsolódó jelentéslétesítési módozatokat, és ez a transzparencia erősen hozzájárul a jelentésképzéshez, különösen az irónia olvasásalakzatának aktívan tartásához.

Bibliográfia

- CULLER, Jonathan (2000), Aposztrophé, ford. SZÉLES Csongor, *Helikon*, 2000/3, 370–389.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2003), Mi a kisebbségi irodalom?, ford. KARÁCSONYI Judit, *Ex Symposion*, 2003/1–9.
- DERRIDA, Jacques (1981), *The law of genre*, in W. J. T. MITCHELL (ed.), *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- Ex Symposion* (2013), Tolnai Ottó-tematikus szám, 2013/83.
- FROMENTIN, Eugène (1908), *A régi mesterek. Belgium – Hollandia*, ford. ERDEY Aladár, Budapest, Deutsch Zsigmond és Társa Könyvkereskedése.
- LADÁNYI István (2013), *A tábornok fordított távcsövében. Tolnai Ottó: Ómama egy rotterdami gengszterfilmben*, in UÓ, *Eresszai észrevételek. Esszék, tanulmányok*, Zenta, zEtna, 160–170.
- MENYHÉRT Anna (2004), *A katalékták otthontalansága*, in THOMKA Beáta (szerk.), *Tolnai-symposion. Tolnai Ottó műveiről*, Budapest, Kijárat, 2004, 70–76 (Kritikai Zsebkönyvtár, 3).
- RADNÓTI Zsuzsa (1996), *Magányra ítélve. Tolnai Ottó drámáiról*, in TOLNAI Ottó, *Végel(ő)adás*, Budapest, Prológus Kft., 200–209.
- THOMKA Beáta (1994), *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram.
- THOMKA Beáta (2001), *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Budapest, Kijárat.
- TOLNAI Ottó (1983), *Vidéki Orfeusz. Válogatott versek*, Budapest, Magvető.

TOLNAI Ottó (1989), New York-i beszéd, *Híd*, 1989/2, 220–230.

TOLNAI Ottó (1992), *Vérsek könyve*, Budapest, Széphalom.

TOLNAI Ottó (2001), *Balkáni babér. Katalekták*, Pécs, Jelenkor.

TOLNAI Ottó (2004), *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye*, kérdező PARTI

NAGY Lajos, Pozsony, Kalligram.

TOLNAI Ottó (2006), *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben. Regény versekből*, Zenta, zEtna.

Valóban elbeszélnek a képregények?¹

„Elbeszélés a képregényben”: a Képregénykutató Társaság negyedik tudományos értekezlete alkalmából Mawill egy csodálatos rajzot készített, amely Fritz Koch-Gotha és Albertus Sixtus *Lepusculorum schola* (Nyulak iskolája) 1924-es képének egy olyan variációja, amely a fenti vállalkozás didaktikai és episztemikus igényére utal, azt egyszerre tudatosan ünnepli, és egyben parodizálja is. Ez egyben felhívás is arra, hogy ezt a szerepet élvezettel játsszuk el (vö. 1. ábra). Ehhez a kísérletsorozathoz tartozik egyebek mellett az a gyakran meddőnek tűnő, ugyanakkor meglepően termékenynek is bizonyuló kérdés: Mi egyáltalán a képregény? Vagy pontosabban Mawill képére vonatkoztatva: Tekinthető-e az képregénynek, és ha igen, akkor miért?

Egy bizonyos rutinnak köszönhetően e kérdés mentén megfogalmazhatók e tanulmány alapvető érdeklődési irányai: Milyen viszonyban van az írás és a kép a plakát esetében? A színes lapfelületen címek, információk, szervezők, webcímek és a rajzoló szignója tárgyi motívumokkal osztoznak, viszont a peremen, a kép és a képszegély közötti szűk területen maradnak – mindenesetre nem lépnek semmilyen további kapcsolatba a piktorális elemekkel. Ennek oka, hogy az írásos elemek egyrészt nincsenek semmilyen diagrammatikus egységben a többi elemmel, azaz nincs helyük az ábrázolt térben, másrészt nem az ábrázolt figurák közléseit jelenítik meg, ahogy az ábrázolt jelenetet sem értelmezik, eltekintve a fent említett nagyon is közvetett módon kiolvasható parodisztikus értelmezéstől. Egyes írásjelek formájuk és színezettségük alapján a képi elemekhez kapcsolódnak, mások elkülönülnek azoktól. A képregény



1. ábra. Vajon elbeszél Mawill?
Mawillnak a ComFor 4. tudományos konferenciájára készült plakátja

¹ A fordítás az alábbi eredeti forrás alapján készült: Stefan PACKARD, *Erzählen Comics?*, in Otto BRUNKEN–Felix GIESA (Hg.), *Erzählen im Comic. Beiträge zur Comicforschung*, Bochum, Ch. A. Bachmann, 2013, 16–31.

esetében az írást sokan fakultatív jellegűnek tekintik, amellet, hogy továbbra is a képsornak, és nem az írásnak kell megjelenítenie a képregény alapvető rendezési elvét. Ez a kritérium az idézett plakát esetében alapjában véve megvalósul, amennyiben az írás ugyan meghatározza a plakátot, viszont nem a plakátba beemelt kép, amely az írás nélkül is elképzelhető lenne, anélkül, hogy struktúrája alapvetően megváltozna.

De mi a helyzet a „képsorral”, amellyel szemben az írásnak alárendelt szerepet kellene betöltenie? A plakát esetében annyiban mindenképpen több képről beszélhetünk, hogy az ábrán elkülönül egymástól a szemléltető táblán belüli és az azon kívüli kép. Ezenkívül a táblán kívüli felületen elhatárolhatjuk a hallgatóságot a tárnártól és a hozzá tartozó táblától, akárcsak a sünit a nyusztól. Ugyancsak nem jelent nehézséget mindehhez egy olyan progressziót társítani, amely a fenti elemeket sorba rendezi: egyrészt itt valaki prezentál; másrészt jelen van egy hallgatóság is; harmadrészt ebből a közegből kitűnik egy szereplő, aki a prezentáló számára konkurenciát jelent a hallgatóság figyelméért, pontosabban tekintetéért folytatott harcban. Eltérően a szöveg értékelésétől, a képi elemek esetében már valószínűleg nehezebb lenne konszenzust kialakítani annak tekintetében, hogy lehet-e a plakáton egymásba fonódó képrészleteket a „szekvenciális művészet” példajaként értékelni. Ezzel szemben a szemléltető táblán a keretek által szeparált, lineárisan felsorakoztatott panelek formálisan sokkal egyértelműbb, osztatív sorozata egyenesen triviálisnak hat. Ugyanakkor ezek a panelek olyan motívumokat ábrázolnak, amelyek progressziója sokkal nehezebben motiválható: egy fényes nappal történő, cowboyok közti végső leszámolást egy tüzelő vadászgép ábrája követ, majd egy gondolatbuborék mellett síró nőalakot látunk, akit a következő panelben talán megcsókolnak – vagy mégsem. Ezen a táblán inkább a zsánerre jellemző példák egy nyitott és szinte összefüggés nélküli felsorolása alkot egy cselekményszekvenciát, habár a záró panelben ismét egy cowboy jelenik meg, aki a cselekményt mintegy lezáró naplemente irányába lovagol.

Elbeszélés a képregényben: Van valami tehát ezen a képen, ami elbeszél, és ami miatt a képet képregénynek tekinthetjük? Mesél a szemléltető táblán látható standardizált képregényoldal annak ellenére valamit, hogy az egyes képek nem fűzhetők fel egy cselekményívre, és azok elemei nem ismétlődnek az oldalon? Vajon lehet narrativitásról beszélni az iskolát ábrázoló kép elkülöníthető elemeinek felvázolt progressziója esetében, annak ellenére, hogy azok sem az idő, sem az ok-okozat síkján nem hozhatók egymással összefüggésbe? Amennyiben a tábla tartalma, illetve a kép tartalma között kölcsönös tükröződési viszony áll fenn, az milyen módon hozható kapcsolatba a narráció fogalmával? Vagy lehet, hogy függetlenül a képsortól (és ezzel együtt függetlenül annak vitatott képregény-formájától) a kép már önmagában is egy elbeszélő kép, azért, mert cselekményt ábrázol, amennyiben egy cselekvő figurákkal benépesített jelenetet mutat, illetve azért, mert a rajzosított, stilizált testek és arcok tekintetlancelata szereplőről szereplőre, illetve képrészletről képrészletre vezet át, és a képregény szemlélőjét több irányból is e tekintetlancelat tárgyává teszi? És végül: rokonítható valamiképpen a részek kohe-

rens szerkezetű való összekapcsolása által létrejött kognitív egész egy narráció koherenciájával, oly módon, hogy ez a szövegtől nagyrészt független értelmezés ebben az esetben ennek ellenére a szöveg közegében is megjelenítődik, megerősítést nyer vagy megismétlődik? Valószínűleg találunk olyan befogadót, aki a fenti megoldásokkal egyet tud érteni. Viszont egyik értelmezési javaslat sem teszi lehetővé, hogy a képregényről minden fenntartás nélkül azt állíthassuk, hogy az éppen azért narratív jellegű, mert formailag képregénynek számít, azaz olyan képekből áll, amelyek nincsenek az írásra ráutalva, és mégis – vagy ennek ellenére – olyanra képesek, amire a szöveg. Vagy azért, mert a képregény több képből vagy képek sorából, vagy akár egy sűrű tekintetláncolat erőterében egészzé szerveződő rész-képek viszonyrendszeréből áll.

Az alábbi gondolatmenet nem arra a kérdésre keresi a választ, hogy a képregény elbeszélő jellegű-e, hanem sokkal inkább szeretné védelmébe venni ezt a kérdést, nem utolsósorban az elhamarkodott válaszokkal szemben. Ez a szándék három formában jelenik meg: megalapozott kételkedésként (1), akárcsak heurisztikus eszközként (2), de mindkét szempontból mindenekelőtt magának e művészeti formának egy lényegi jellemzőjeként (3), amely modern jelenséggként nem kis mértékben járul hozzá az elbeszélés fogalmának tágulásához, illetve az azt övező, történelmileg specifikus konfúzióhoz is. Az itt felállítandó tézis szerint a képregény narratív jellegére vonatkozó kérdés elutasításával egyúttal lemondanánk arról is, hogy koherensen leírjuk, hogy mi a képregény, és hogy mire jó.

Kételkedés

A „comic” művészeti forma napjainkban használatos definícióit két csoportra oszthatjuk: az egyik fenntartások nélkül a narrativitást tekinti a képregény alapvető jellemzőjének, míg a másik lemond arról, hogy a képregényt a funkcionális műfajok között helyezze el, és csupán a jelrendszer formai leírására szorítkozik.

Amennyiben a második csoport esetében kialakítható egyfajta többségi konszenzus, az általában a képsor fogalma mentén szokott létrejönni. Ez annak köszönhető, hogy Eisner nagyhatású definíciói határozták meg a képregényről mint a „sequential art” egyik megjelenési formájáról alkotott elképzelést (néhány felületes olvasatban a comic mint maga a szekvenciális művészet jelenik meg). E művészeti formához sorolnak minden olyan művészeti alkotást, amely mint „a train of images deployed in sequence” (EISNER 1996, 6)² jelenik meg. Ezt a definíciót követi McCloud nagyhatású argumentációja, amely szerint – mint az *A képregény felfedezése* című művében olvasható –, a képregény nem más, mint „egy más melletti

² „szekvenciába rendezett képek láncolata” (*A ford.*)

rajzok és más képek megadott sorrendben” (McCLOUD 2009, 17).³ Az ehhez hasonló szemiotikai jellegű meghatározások nyitva hagyják azt a kérdést, hogy ezek a szekvenciális képződmények elbeszélő jellegűek-e, lehetnek-e elbeszélő jellegűek vagy egyenesen annak kell lenniük.

Az első felfogást hirdető csoportban a szekvencialitás majdnem teljes mértékben megerősítést nyer. Viszont ugyanazzal a lélegzetvétellel azt is kijelentik, hogy a képregények esetében alapvetően a „vizuális-verbális elbeszélés egyik műfajáról” (DOLLE-WEINKAUFF 1997, 312), vagy pontosabban egy „legalább két állóképet tartalmazó elbeszélésről” van szó, ami persze „a (szekvenciálisan felsorakoztatott) képek között egy okozati összefüggést” (SACKMANN 2010, 6) feltételez. Ugyan nem mindig fogalmazódik meg határozottan a képsorozat formális meghatározása és a funkcionálisan képi elbeszélésként való meghatározás közötti viszony: Kunzle például négy egymástól független kritériumot sorol fel, amelyek közül a negyedik – a szekvencialitást, a képnek a szöveg feletti dominanciáját és a tömegmedialitást követően – az elbeszélés módjaira való leszűkítésként olvasható: „The sequence must tell a story which is both moral and topical” (KUNZLE 1973, 2).⁴ Ennek ellenére implicit módon még itt is összekapcsolódik a szekvencia a narratív progresszióval, amennyiben az az állítás fogalmazódik meg, hogy vagy az (okozatilag vagy más módon) motivált szekvencia már önmagában is narrativitást hordozhat, vagy további jellemvonások segítségével elbeszélő jellegű sorrendként lehetne azt meghatározni. Utóbbi felfogás ismételten válaszút elé állít, ahol arról kell döntenünk, hogy vagy csak azon műveket fogadjuk el képregénynek, amelyek ez utóbbi specifikus kritériumnak megfelelnek (vö. BLACKBEARD 1974), vagy az elbeszélő jellegű képregényeket csupán a képregények egyik részhalmazaként értelmezzük, amelyek ezenkívül más, a narratív jellegűektől eltérő képsorozatokat is magukban foglalhatnak (így például PACKARD 2009). Ez alapján a képsorozat általános kódként lehetne értelmezni, amely különböző műfajok megvalósulását teszi lehetővé, ezek között olyanokat is, amelyek narratív jellegűek. E koncepció profilját – *ex negativo* – az „impossible definition” fogalmának Thierry Groensteen általi aporetikus értelmezése határozza meg, amely ugyancsak a képek közötti formális interrelációra mint „ikonikus szolidaritásra” vonatkozik, de ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy ez az értelmezés éppen a hétköznapi használat egy általánosabb kódját nem képes megalapozni: „It is not noted that everything can be expressed by this means” (GROENSTEEN 2007, 17).⁵ A képregény sokszínűen meg-

³ Packard az angol nyelvű eredetiből idézi a definíciót: „juxtaposed pictorial and other image in sequence” (McCLOUD 1994, 9). A továbbiakban az *Understanding comics* magyar nyelvű kiadását idézem (*A ford.*).

⁴ A szekvenciának egy olyan történetet kell elmesélnie, amely mind morális, mind topikus jellegű.” (*A ford.*)

⁵ „Nem igazolható egyértelműen, hogy ezzel az eszközzel bármi kifejezhető.” (*A ford.*)

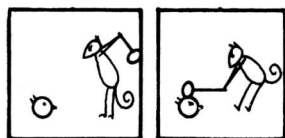
valósult rendszere sokkal inkább már önmagában is egy standard nélküli deviancia, mivel esetükben nem lehetséges az, ami irodalmi szövegek esetében megvalósítható: egy kiegészítő kritérium segítségével kiemelni azokat az írott szövegek halmazából. Éppen emiatt nem tekinti Groensteen a narrativitást e művészet kötelező specifikumának, mivel az specifikus formájából adódóan elégséges módon meghatározott.

Így a képregény általános narrativitására vonatkozó kérdés tulajdonképpen a képkombináció és az elbeszélés viszonyára vonatkozik: Léteznek-e olyan kognitív eljárások, amelyek oly módon szintetizálnak képeket szekvenciákká, hogy elbeszélések jönnek létre, vagy esetleg mindenfajta értelemadó szintézis már önmagában is szükségszerűen egy elbeszélés? Ezzel a szisztematikus magyarázatok különféle módokon abba a térbe helyezkednek bele, amelyet még Lessing alapozott meg a modern medialitás kezdetén, amikor az elbeszélő nyelvi művészetet elkülönítette az (érzékletes) képzőművészetektől. A *Laokoón*ban olvasható eszmefuttatása a drámára mint „a poézis legfőbb műfajára” („höchste Gattung der Poesie; LESSING 1769, [609]) van kihelyezve, amelyben megszűnik a fenti szétválasztás, mégis – bár szerinte téves és ismeretlen lehetőségként – leírja azt a lehetőséget is, hogy „a festőnek öt-hat külön festményt kellene készítenie, ha az egészet [egyetlen – S. P.] vásznára akarná vinni” (LESSING 1999, 63), hogy ezáltal képek által is megvalósuljon az elbeszélés. A narrativitásra vonatkozó kérdés súlyosságát az is mutatja, hogy a képregénykutatás, új szempontok után kutatva, rendszeresen visszanyúl a *Laokoón*hoz (vö. BREITHAUPT 2002). Annak ellenére, hogy Lessing azt állítja, hogy megkísérli „az egészet a legeslegelején kezdeni” (LESSING 1999, 61), azaz a dolgot annak első alapjaiból levezetni, az mégis minden mai vitában is az marad, ami már nála is volt: egy korszakspecifikus probléma, nem pedig egy fogalmi megoldás. Lessing azon terve, hogy a *Laokoón*-argumentációt egy vagy két további részben lezárja, kudarcra végződött, mivel a kép és az elbeszélés általa felállított alapvető distinkciója egy diszkurzív jellegű tételezés marad, amelyet nem alapoznak meg kellően a másik, az önkényes és a természetes nyelvi jeleket érintő differenciára vonatkozó általános eszmefuttatások, így maga a tételezés is inkább történeti és járulékos jellegű marad. Ebből eredően Lessing kérdésfeltevése nem vagy nem csupán a kép és az elbeszélés alapvető szemiotikai konstellációját alapozza meg, hanem a képregényről folytatott vitának egy időbeli, historikus aspektust kölcsönöz. Ez azt jelenti, hogy aki a képregényt képi szekvenciának és ezáltal teljes mértékben vagy részben elbeszélésnek tekinti, az elsősorban a modern médiumfelfogás egyik konvencióját követi – függetlenül attól, hogy ezt a magától értetődés gesztusával teszi, mintegy magyarázatot keresve egy nehézségre, vagy azzal a szándékkal, hogy a művészetek rendszerében egy részhalmazt elkülöníthesse. Ez a konvenció nem egy állítás, hanem a kételkedés formáját hordozza. Éppen ezt a kortárs kételkedést kellene a képregény mint egy eredetileg modern művészeti forma esetében meghatározó momentumként komolyan venni. Ugyanis ez nem elsősorban a nyúl tanító bácsi által megszemélyesített absztrakt tükröződés-irányul, amely során a figura mutatópálcája segítségével levezeti a képregény

lényegét a többi nyuszi számára, hanem olyan kételkedésről van szó, amely maguknak a műveknek is a velejárója, és amely nem kizárólag Mawillnak az akadémiai kutatást érintő kommentárjában jelenik meg. Lessing leírása, amelyben feltételes módon beszél több különleges kép kombinációjáról, a Hogarth elbeszélő képsorozataira vonatkozó szinte parttalan európai vita közepette egy olyan indikátorrá vált, amely az érzékletes, illetve az elbeszélő művészeti módozatok rendjének eltolódását jelezte előre. Két és fél évszázad múltán ez a folyamat ugyanolyan virulens, és változatlanul nagy szerepet játszik e művészeti forma legproduktívabb eljárásainak kialakulásánál. Így például Chris Ware erőteljes iróniával idézi meg az *Adventures of Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* című műve belső borítóján található fülszövegben a képregénykutatás vitáit.

many animals, and moving
foundational groundwork, t

understanding of the comic su-
ficient to embark. Reference r
diagram (fig. 1) on the opposit
Study the space below:



**1. Do y
printed
filled
arrang
shapes**

incomprehensible, or b) two b
midst of text on a page with ti
and a cat head inside them?

2. If b), do you see a) two mic

Egy apró illusztráción egy egér jelenik meg, amint kalapáccsal egy macska fejére céloz, majd ezt a képet az odacsapás pillanata követi (lásd 2. ábra). A *Krazy Kat*re vonatkozó analógiát szemléltető példaként kommentálja:

1. Do you see a) two boxes printed in the midst of text filled with a confusing arrangement of outlined shapes that are utterly incomprehensible, or, b) two boxes printed in the midst of text on a page with tiny pictures of mice and a cat head inside them?

2. If b), do you see a) two mice

and two cat heads in two boxes next to each other, one raising a hammer above his head, the other striking a cat head with a very similar hammer, or b) one mouse and one cat head, portrayed at two different points in time, the result of comparison being the impression of the same mouse striking the same cat head with the same hammer?

3. If b), did a) the mouse strike the cat head first and then raise the hammer, or b) first raise the hammer and then strike the cat head?

[...] If you answered b) to all of these questions, congratulations. You are sufficiently well-versed to continue. (WARE 2001, 2.)⁶

2. ábra. *What do you see?*
Chris Ware: *The Adventures of Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, New York, 2001.

⁶ „1. Ön mit lát? a) A szöveg közepébe nyomtatott két dobozt, amelyek olyan zavaros elrendezettségű, vázaltszerű vonalakat tartalmaznak, amelyek teljesen érthetetlenek, vagy b) a szöveg közepébe nyomtatott két dobozt, amelyekben egerek és egy macska fejé-

A kép és a kommentár egymást kiegészítve annak az elképzelésnek a naiv ábrázolásává válik, amely szerint több kép szekvenciája problémamentesen átalakulhat elbeszéléssé, és ez az átalakulás a képek érzékelésétől (1), azok szintézisén (2) át egy időbeli szekvencia (3) ábrázolásához vezethet. Azáltal, hogy a kimondottan kicsi méretű képek egy aprón szedett és tipográfiaileg monoton írás tengerében jelennek meg, a képregény emergenciája éppen egy olyan folyamat elindulásaként értelmezhető, amely során a műfaj kilép a szokásos medialitásából, és az információkövetítés nyelvi dominanciájának konkurenciájává válik.



3a és 3b ábra. Chris Ware: *The Adventures of Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, New York, 2001.

Ha viszont valaki úgy gondolná, hogy a képek szekvenciákba való összefoglalása őt „gyakorlottá” („well-versed”) teszi, oly módon, hogy minden további nélkül tovább tudja azt olvasni, hamar irritációkkal kell szembesülnie. Ennek oka, hogy a különbség a főszöveg oldalaihoz viszonyítva annál nagyobb nem is lehetne, mint az a 3a és a 3b ábrán élénk tárul. Az olvasást nem is a szokásos módon a narratív szekvencia perspektívájából leírt variációk nehezítik meg, ugyanis a panelek egymástól egyértelműen elhatárolódnak, a figurák könnyen felismerhetők, az ábrázolt folyamat pedig mentes mindenféle metalepszistól vagy önreflexív elemtől. Ellenben a szekvencia megalkotása ugyanolyan problematikus, mint a képek kognitív

nek apró képei láthatók? 2. Amennyiben a b) esete áll fenn, akkor a) két egér-, illetve két macskafejet lát két egymás melletti dobozban, amint az egyikben az egyik egér egy kalapácsot tart a feje felett, míg a másikban egy másik egér éppen fejbe vág egy macskát egy hasonló kalapáccsal, vagy b) egy egér és egy macska fejét látja, két különböző időpontban megrajzolva, amelyek összehasonlítása azt a benyomást erősíti, hogy ugyanaz az egér ugyanazzal a kalapáccsal ugyanannak a macskának a fejére sújt le? 3. Amennyiben itt is b) a válasz, akkor azt látja, hogy a) az egér előbb fejbe vágja a macskát, és utána emeli fel a kalapácsot, vagy b) előbb felemeli a kalapácsot, és ezt követően sújt le a macska fejére? [...] Amennyiben minden kérdésre a b) választ adta, akkor gratulálunk. Ön elegendően gyakorlott ahhoz, hogy folytassa.” (A ford.)

módon zajló történetné rendezése, lévén, hogy még ott sem sokat nyernénk a narrativitás szempontjából, ahol esetleg a szekvencializálás sikeresen megtörténhetne. Ez megfordítva is igaz. Így a közvetlenül izoláltan egymás mellé helyezett emblémák vagy felsorolásként lesznek a képsorozatra vonatkoztathatók, vagy a karakterek vándorló tekintetében megjelenő objektumokként válnak értelmezhetővé. Hasonlóságuk a többi panelben ábrázolt objektumhoz vagy a kategória – egy telefon egy másik telefon mellett –, vagy a jelenet – tárgyak egy kórházban – vonatkozásában és összefüggésében alapozható meg, anélkül, hogy e kombinációknak értelmet vagy jelentést tudnánk kölcsönözni. (Két különböző telefon a kórházban? Ki telefonál?) Az írásjelek vagy szisztematikusan oszlanak meg az oldalon, vagy a beszédre, illetve a figurák gondolataira lehet őket vonatkoztatni – de a kettő egyszerre nem lehetséges.

Az olvasóval való kommunikáció felfüggesztése, akárcsak a képeknek a képsortól és az elbeszéléstől való izolálása a cselekmény témáját tükrözi vissza, ami arról szól, hogy egy felnőtt fiú felkeresi ismeretlen apját, és mindkettejüknek rá kell jönniük, hogy semmi mondanivalójuk, semmi elbeszéltnivalójuk nincs egymásnak, amit még az is tetéz, hogy egymás tekintetét csak keresik, de azok sosem találkoznak. Viszont Ware a képregény főszövegének egyetlen helyén sem engedi meg az olvasónak, hogy ezt egy egyszerű képletre leegyszerűsítse, vagy ezt az olvasatot a szöveg ellenállásának megtörésére használja. Amikor a kötet végén egy másik belső fülszöveg írásos formában beszéli el Ware-nek apjával való megkérdőjelezhető önéletrajzi találkozását, e magyarázat egyszerűsége szinte kigúnyolja a reménytelen kommunikáció és a világhoz való tartósan sérült viszony sokkal mélyebben ható jelenségét, amely a képregény több száz oldalának fő témáját képezi. Elvétené a szöveg esztétikai rafináltságát és erejét az a próbálkozás, amely azt az egyetlen megoldást keresné, amely a képek szekvenciáját egy narratív egésszé lenne képes formálni.

Az, ami a *Jimmy Corrigan* bevezető paratextusában még csupán az akadémikus tudatlanságtól való ironikus elhatárolódás volt, és ami a záró paratextusban egy ugyancsak ironikusnak ható, semmire választ nem adó, személyes érintettségigesztusba torkollik, a képregény oldalain tulajdonképpen Ware művészetének legproduktívabb eljárásaiba enged betekintést. Az oldalak kialakítása egyrészt nem felel meg egy minden további nélkül, narratív módon megfejthető szekvencia képzetének, de másrészt nem is akar attól teljesen elszakadni. Ebben a képregényben igazából az válik központi művészi eljárássá, hogy az olvasó folyamatosan azzal a kihívással kénytelen szembenézni, hogy a panelszerkezet óriási ellenállása közepette meg kell próbálnia megalkotni a képkombináció szintézisét. Ennek során két progresszió különül el egymástól. Az egyik ilyen progresszió a képeknek mint az ábrázolás elemeinek értelmes sorrendjére, a másik az ábrázolt momentumok okozati, időbeli és más, az ábrázolt világba ágyazott kritériumok mentén létrejövő sorrendjére vonatkozik. A képek jelentés- és értelemgeneráló kombinációjával szemben a szerkezet síkján megjelenő ellenállás a cselekmény síkján az apa-fiú viszonyoknak egy olyan jellegzetességével állítható párhuzamba, ami a figurák számá-

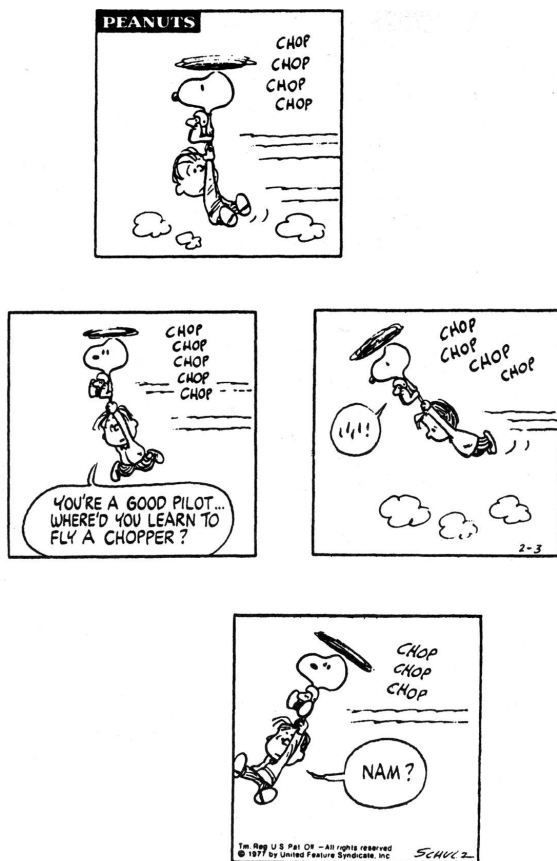
ra a kommunikáció sikertelenségében mutatkozik meg. Az e viszonyra jellemző közvetlen megértés hiánya megismétlődik a recepció szintjén is. Ez az összefonódás, ami Ware előszavát a képregény alapvető lehetőségeivel kapcsolja össze, a képkombináció és az elbeszélés mozgásait a modern kételkedés által fűzi össze, és éppen ebben a kételkedésben, nem annak ellenében, találja meg a saját megfelelő kifejezési formáját.

Martin Schüwer számos hasonlóan jelentős képregény vizsgálata során többször tárgyalta a „narratológia” és a „képregény” kapcsolatát, mintegy „*mesalliance*”-ként állítva be azt. Ebből ered, hogy az általa kidolgozott „grafikus irodalomra vonatkozó elbeszéléselemélet” kiindulópontját éppen a képek elbeszéléssel szemben tanúsított ellenállásában találta meg. Így például egy *Krazy Kat*-csík vagy sztrip önreflexív struktúráján mutatta meg, hogy milyen módon jelent fenyegetést a térrel való karikírozó bánásmód – Ignatz egy késsel szétvágja a horizontot – a narratív megközelítésekre vonatkozóan (SCHÜWER 2008, 17; vö. még BALZER 2002, 150). Viszont éppen ebből az apóriából vezethető le – az elbeszélő tevékenységnek a narratív közvetítői formától való elválasztásán keresztül – a lessingi csomó megoldása. Így a képregény elbeszéléseleméletének kialakításához a történelmileg továbbra is feloldhatatlan csomó, valamint a karikírozó kép és az elbeszélés szisztematikusan szétválasztott szálainak a képregények terében megvalósuló egymásmellettisége szolgáltathatja az alapot. Ez azért is van, mert a jelentősnek ítélt képregények mellett, amelyekre Schüwer is koncentrált, természetesen létezik a képregényeknek egy olyan, ennél is nagyobb hányada, amelyek a képi elbeszélés problematikáját vagy fel sem vetik, vagy azt nem használják művészeti célokra. Ez azonban nem mond ellent a fent leírt kételkedés módszerének, hanem inkább megerősíti azt a különbséget, ami annak szemiotikai megválaszolhatóságából, valamint ennek ellenére a történelmi időben konstatálható állandó fennállásából adódik. Ez abból ered, hogy számos képregényben a több kép progresszív szintézisének kognitív problémája könnyen és szisztematikusan megindokolható (vö. egyebek mellett PACKARD 2006). Az a tény viszont, hogy ez a progresszió a narráció felé közelít, egyenesen a historikus kételkedés pozitív fordulataként is értelmezhető, ugyanis ennek a szférájában helyezkednek el ezek a képregényszövegek is. Ezt a differenciát Schüwer igen találó kérdésekkel domborítja ki:

Helyes lenne Charles M. Schulz *Peanuts* című képregényének karikaturista stílusát kizárólag a diskurzusnak tulajdonítani, és azt képzelni, hogy az elbeszél világ keretei közt Charlie Brown és Lucy teljesen másképpen néznek ki? (SCHÜWER 2008, 23.)

Schüwer nemmel válaszol a kérdésre, és ezáltal – valóban joggal – a folyamatos kételkedés nyomán jár. E szkepszis kettőssége viszont éppen abban áll, hogy a kérdés igennel is megválaszolható. Többek között ezt teszi McCloud is, mégpedig explicit módon mindenhol, ahol a saját „rajzfigura” fogalmát kifejti: a tipikus képregényfigura stilizálása, karikírozó eltorzítása számára az ábrázolásmódra vo-

natkozó döntés, és nem az ábrázoltak egy kvalitása: „Ezért is rajzoltam önmagamat egyszerű stílusban”, érvel McCloud alteregója a panelben: „Odafigyelnétek rám, ha *így* néznék ki [mint egy realisztikus rajz]?” (McCLOUD 2009, 44).



4. ábra. Charles M. Schulz: *Snoopy features as the flight ace*, Berkshire, 2000.

Ezek alapján a *Peanuts* egyik sztrípe is apóriaként olvasható, mivel nem oldható fel az elbeszélés és a kép közötti feszültség (4. ábra). Az egyszerűbb, problémamentes olvasat szerint itt egy gyermek fantáziálását látjuk. Ha közelebbről vizsgáljuk a képregénycsíkot, akkor ugyanúgy el is utasíthatjuk az előbbi olvasatot, akárcsak Ware nem kielégítő paratextusait: Ki fantáziál itt igazából? A kutya? A kutya és a gyerek együtt? És miről? Egy helikopteres repülésről vagy egy ilyen repülésről szóló álomról? Valószínűleg a válasznak úgy kellene hangoznia, hogy a gyerekek a kutyaival való játszadozás során arról képzelődnek, hogy a kutyaival egy helikopteres bevetés imaginációját játsszák el – viszont ennek megfogalmazása elveszi az olvasás mindenféle varázsát. A torzításoknak az olvasás során megkísérelt kiegyen-

lítése ugyanúgy célt téveszt, mint Ware *Smartest Kid*-je: a négy, látszólag egyszerű panel tele van számos hermeneutikai szövevénnel és mélységgel, kezdve az összes figura stilizálásával, egészen a kutya és a madár megszemélyesítéséig, vagy a kutya repülőtársként való újratárgyasításáig, nem beszélve a Woodstock szóbuborékában látható homályos nyomokról, amelyeknek interpretációját illetően Linus – bizonytalan? Vagy biztos az olvasatban, de képtelen azt elhinni?

Tehát minek tulajdonítható, hogy a *Peanuts* és a *Smartest Kid* esetében a kiszámíthatatlansággal kapcsolatos olvasói élmény ennyire eltérő? Az, hogy a *Peanuts*-olvasat nem az irritációt funkcionalizálja, hanem azt a játékot, amelyet az elbeszélés a saját lehetetlenségével folytat, nem egy szemiotikai szükségszerűség, hanem a kontingens jellegű modern kételkedés két oldala közül való konvencionális választás. Mindkét esetben az irritáció és a játék a képtől az elbeszélésbe való átmenetet érinti, amely különböző kétes szekvencián át vezet.

Ezek alapján a képi elbeszélésre vonatkozó kételkedés nem a leírás hiányosságából adódik, hanem a képregény alapvető funkcionális összetevője – akárcsak a modern elbeszélésé is, amely sosem mentes attól a veszélytől, hogy különböző sorokra és láncolatokra essék szét. Viszont ez az aspektus nem tárgya e tanulmánynak. Mindenesetre hiba lenne a képregényes elbeszélést érintő aktuális irritáció specifikumából a „normális” nyelv és írás médiumában történő problémamentes elbeszélés szükségszerűségére következtetni. Ugyanis nem arról van szó, hogy el kellene választani a bonyolult képregényes elbeszélést egy feltételezett képregényen kívül létező egyszerű narrációtól, hanem arról, hogy tudatosítsuk, hogy egyáltalán a modern elbeszélés komplexitása milyen módon veszélyezteti a képregény esetében a szekvenciából az elbeszélésbe való átmenet lehetőségét. Viszont ha ez a fenyegetés a képregény számára alapvető tényező, akkor az említett kételkedésnek nyitnia kell egy olyan heurisztika felé is, amely a kép, az elbeszélés és a képregény momentumait, tényezőit eredményesen és termékenyen képes izolálni és elemezni.

Heurisztika

Ehhez először is arra van szükség, hogy a kételkedéstől eltávolodjunk, és ismét egy olyan szemiotikai naivitásra törekedjünk, amely függetlenül minden történelmi keretfeltételtől, megalapozza azt a lehetőséget, hogy értelmes logikai következtetés útján egy képi szekvenciát egy olyan propozicionális szövegszerkezetként olvassunk, amelyet a nyelvi szövegekkel ekvivalensnek, de nem teljesen megegyezőnek tételezünk. Abból a módszertani hipotézisből kiindulva, hogy a képregények képesek valamit állítani, anélkül, hogy bármit is el kellene beszélniük, szándékosan meglepetést okozhatunk magunknak, amikor megállapítjuk, hogy nagyon sok esetben mégis ezt teszik. Maga Scott McCloud *A képregény felfedezése* (*Understanding Comics*) című műve is, mondhatnánk, nem elbeszélés, hanem egy művészeti forma elméleti tárgyalása, mégis hamar észrevehető, hogy a szöveghatás növelése érdekében szükség van egy cselekvő hasonmásra, aki McCloud helyett végigvezeti az

olvasót a téziseken, azt a hatást keltve, hogy a könyv nem argumentál, hanem egy argumentációs folyamatot beszél el.

Ebből a perspektívából elemezhetővé válnak a tényleges narrativitás lehetőségei feltételei és meghatározó tényezői. Ez alapján a jelenségeknek és a finom distinkcióknak egy olyan – itt kimondottan csak példaként és nyitottként értelmezett – listája állítható össze, amely az elbeszélés bevett fogalmai és a képregény struktúrái között fennálló explicit feszültségeket érinti. Ez alapján minden jelenségben felismerhetővé válnak egyrészt a visszatérő kételkedés, másrészt a különböző szekvenciák megalkotásánál alkalmazott, a képet és az elbeszélést összekapcsoló kétes, a modernre jellemző eljárások alakzatai. A cél olyan törésvonalak beazonosítása kell hogy legyen, amelyeknek leírása az egyes képregények és konkrét művészeti eljárások tekintetében heurisztikus jellegű, új ismereteket lehetővé tevő eredményekkel kecsegtet.

A transzmedialitás-kutatás hatására az elbeszélést gyakran kiemelik a klasszikus műfaji hármashból, azzal a céllal, hogy az epikai szövegeket, együtt a drámával, a filmmel, a televízióval, a hangjátékkal, a számítógépes játékokkal és természetesen a képregénnyel az „ábrázoló művészetekhez” vagy a „cselekményábrázoló irodalomhoz” sorolhassák (vö. KORTHALS 2003 példaszerű munkáját). E műfajokkal szemben összességében talán a lírai, de mindenesetre a zenei és az absztrakt ábrázoló formák állnak, ezenkívül némelykor az építészet, a dizájn, a tánc néhány formája és egyebek is. Itt lelhető fel egy első kiindulási pont a képregény narratív dimenziója tekintetében, mivel amennyiben a képregény képekből áll, akkor ez azt is jelenti, hogy az az extenzionális ábrázolás mellett kötelezte el magát. Amennyiben a képek ikonikusan a hasonlóság alapján az általuk ábrázolt dologra vonatkoznak, akkor e dolgok tárgyi jellege joggal feltételezhető.

Annak ellenére, hogy ez az összefüggés ritkán kerül explicit módon kifejtésre, számomra mégis úgy tűnik, hogy számos képregénnyel kapcsolatos érvelés alapjául szolgál, amikor valaki nagyon gyorsan narratív jelleget tulajdonít képeknek, azaz érvelve, hogy az elbeszélt dolog háromdimenziós, és emiatt egy ábrázolt vagy akár egy elbeszélt világ részét képezi. Mégis a modern kételkedés értelmében különbséget kell tenni az ábrázolás extenzionalitása és az ábrázolt dolog tárgyiassága között. Még csak nem is szükséges a nagymértékben kísérleti jellegű képregényekre utalni, amelyek absztrakt formákkal operálnak (vö. például MOLOTIU 2009), de a már kifejtett karikírozás vagy a rajzfigurákat stilizáló eljárásokra sem, amelyeknek a képregény képeit alávetik, hogy már ezen az alapsíkon egy olyan ellenállást fedezzünk fel, amely a kép és elbeszélés egységét megkérdőjelező kételkedéshez vezet vissza. A tisztán síkszerű ikonicitásnak a jellel, valamint a konkrét térbeliségnek a jelzettel való azonosítása már a *Smartest Kid* kórházi jelenetében kompromittálódik. Ugyanis egyik oldalról nem lehet kétség afelől, hogy itt egy térbeli szituáció kerül ábrázolásra, másrészt viszont ez nem a tárgyi jellegű aspektusok képmásainak azok tárgyaira való egy az egyben történő lefordításával valósul meg, mivel a fent idézett képregényoldalon megjelenő emblémák nem vonatkoztathatók valamiféle olyan tér képzetére, amelyben az apa és a fiú helyezkedik el. Éppen ezen

a ponton inkább zavar jellemzi a tájékozódást: mivel mindkét figura tekintete ezekre az emblémákra irányul – legalábbis ez lehetne a leginkább térjellegű interpretáció –, azoknak a városzobában kellene lenniük. Az olvasó viszont éppen itt nem találja azokat, sőt az ábrázolt térben sem tudja beazonosítani, hanem a képregényoldal az emblémákat már előzetesen ott-, illetve jelen lévőként prezentálja számára. Ennél élesebben nem is lehetne a tér és a kép közti különbséget illusztrálni. Itt például a csak nagyvonalúan skiccelt bemutató tábla, rajta a női szervekkel, a falon levő berámázott képből egy izolált panelbe vándorol, amelyben annak tartalma pirulákkal, a rajta található skiccelt rajz pedig a *US Mail* sólymával, végül a keret egy ablakkerettel kerül párhuzamba. Hogy hol van a pirulásüveg, az ablak vagy a postacímer, aligha tisztázható, de ugyanakkor nem is szükséges ezt tisztázni, hogy az oldalt végig tudjuk olvasni.

Ily módon ez a fajta tárgyiaság megghiúsítja azt a kísérletet is, hogy a Werner Wolf által kidolgozott „narrativitást jelző” médium fogalmát (vö. WOLF 2002) elhamarkodottan a fenti jelenségre rávetítsük. Ha a narrativitás e gyengébb formájának meglétét – ellentétben az epikai írott szövegekben, a drámában, a filmben és a képregényben megjelenő elbeszélés prototípusaival – az önmagában álló egyes képek esetében feltételezzük, ez egy koherenciateremtő tevékenységre utal, amely az ábrázoltat egy értelmezhető ábrázolási intenció, valamint egy jelentéssel bíró ábrázolt tartalom kontextusába helyezi. De, legalábbis a panelek sorát figyelembe véve, ennek az ellenkezője történik: a kontextus az emblémákat körbevevő képek által már eleve adott, ugyanakkor a kontextus eltávolítja az ábrázoltat a tér szövedékéből, és ezzel éppen azt demonstrálja, hogy mennyire távol esik a sima extenzionális ábrázolás egy narratív tárgy bevezetésétől.

Amennyiben a „történés” ábrázolását szűkebb értelemben vizsgáljuk, a tárgyak helyett azok az ágensek kerülnek előtérbe, akik/amelyek cselekményt képesek hordozni. Ahelyett, hogy az arisztotelészi tradíciót követve a cselekményábrázolást aszerint differenciálnánk, hogy az cselekvő személyek vagy elbeszélés útján történik-e, inkább arra kell helyoznunk a hangsúlyt, hogy egy cselekmény elbeszélése is egy cselekvő személyhez kötődik. Blackbeard (1974) például azt emeli ki, hogy a képregények rá vannak utalva arra, hogy a szekvenciákban jelen legyen legalább egy beazonosítható karakter, de már Krafft lingvisztikai elemzése is hangsúlyozza a „cselekmény-jelek” jelentőségét (KRAFFT 1978, 136) a szekvenciakezdetek ábrázolásánál. Ezzel összhangban van McCloud érvelése is, aki kiemeli annak többlethatását, ha a cselekvő figurákat leegyszerűsített rajzfiguraként ábrázolják. Ezekkel állnak szemben a kevésbé absztrahált és stilizált tárgy- és térjelek (MCLOUD 2009, 36–44). Abban az esetben, ha a testábrázolás az ilyen maszkra való leegyszerűsítés módszerével él, éppen azért, hogy az egyéni identitás ellentmondásait tárgyalja (vö. FRAHM 2006), vagy azért, hogy egy képregényfigura emfatikus tekintetét egy másik tekintettel keresztezve egy, a tekintetet viszonzó, másik személyt tételezzon (vö. PACKARD 2006), akkor itt joggal feltételezhető egy olyan tendencia, amely a cselekvésre képes személyek cselekvéseit szándékozik ábrázolni.

A fenti feltételezésben magával ragadó lehet az a – emiatt korántsem érvényét vesztt – tény, hogy az elbeszélő és az önmagában létező kép közötti ellentét megfordul. A névadó Laokoón-figura Lessing traktátusa számára egy olyan képzőművészet példaként szolgál, amely ugyan narratív szempontból termékenynek bizonyulhat, de önmaga ennek ellenére sem válhat az elbeszélés rendjének részévé. Ezzel áll szemben a Laokoón-jelenet Vergilius általi ábrázolása, amelyet epikai szukcesszivitás jellemez. A narráció e dimenziója azonban egy tipikus alternatíva elé állít bennünket. Az, aki a kőből megalkotott Laokoónban, annak hatalmas kifejezőereje és az interszubjektív módon hatalmába vonó tekintete alapján ágenst, cselekvő személyt lát, ezzel pedig egy átmenetet alapoz meg a narrativitás irányába, az máris megkerülte a képregényben megjelenő szekvencializálást. Az, hogy Mawill képe a nyúliskola egy tanóráját beszéli el, a fentiek alapján csak annyiban jelenthető ki, hogy az ábrázolás nem esik szét éppen azokra a részekre, amelyek egy progresszió elemeiként szolgálhatnának. Viszont az is tény, hogy az aktív képregényfigurák, hasonlóan a kép elkülöníthető részeihez, nyitottak egy elbeszélés irányába – de ugyanolyan mértékben el is zárkoznak az előtt. Azonban a két aspektus konkurenciája ellehetetleníti a narrativitás bármilyen garanciáját, köszönhetően a formának, ami mindkettőt összeköti.

Megfordítva megállapítható, hogy ezzel a legismertebb alakzat is megkérdőjeleződik, amellyel a szekvencialitást és a narrativitást megalapozzák. Arról az elképzelésről van szó, amely szerint az ábrázolt világban lezajló történések időbeli vagy okozati sorrendje átültethető a képregényben használatos képszekvenciára. Ez a leegyszerűsítő felfogás ugyan számos erőteljes kritika tárgyát képezte már (összefoglalóan vö. SCHNACKERTZ 1980, 9). Láthattuk, hogy nemcsak a Ware képregényében ábrázolt komplex szövevény, vagy Mawill iskolai jelenetének a tanulmány elején megfontolásra ajánlott, egyidejű, viszont kizárólag egymásutániságként elbeszélhető történésekre való szétbontása mond ellent egy egyszerű átültetés lehetőségének. Magában a négyrészes *Snoopy*-sztripben is, amelyben a négy kép sorrendje nagy vonalakban valóban megfelel egy bizonyos folyamatszerű időtartamnak, hamar zavart kelt, ha Snoopy és Linus mozgásgesztusait egymástól elkülönítve szemléljük, és utána megpróbáljuk azokat négy párban egyidejűleg elképzelni. Ugyanis legkésőbb a kanyar, amelyet a repülés irányába a harmadik és a negyedik panel között vesz, különböző mértékben gyorsítja fel a testek mozgását. (Nem beszélve a beékelt írott szövegről és Woodstock beszédéről.) Emiatt inkább azt kell feltételeznünk, hogy a képregénynek egy már megtörtént értelmezése, amely egy időbeni lefolyás képzetén alapul, utólag a képek sorrendjének is hasonló analógiát kölcsönöz. Kizárólag ilyen értelemben válik Wolf (vö. fentebb) álláspontja elfogadhatóvá, aki előnyben részesíti a képsorokat az izolált képekkel, valamint a többfázisú egyedi képeket az egyfázisúakkal szemben.

Ha a narratív értelmezés megelőzi az időbeli progressziónak a szövegekben megvalósuló progresszióval való rokonítását, akkor fordítva is igaz, hogy az idő ábrázolása nem kötődik többé a szekvencia formájához. Amennyiben már eleve narrativitást feltételezünk, lehetővé válik, hogy éppen a tér olyan képi ábrázolása ese-

tében, amelynek nem a háromdimenziós leképezés a célja, az időnek egy olyan átváltozását ismerhetjük fel, amelyet Mihail Bahtyin a nyelvi elbeszélésekre vonatkoztatva „kronotoposznak” („téridőnek”) nevezett (vö. BACHTIN 1989; PACKARD 2006). Ebben az értelemben a terek, főképpen a képregénypanelek egyszerű fóliajellegű és emiatt látszólag alulértelmezett terei visszamenőleg olyan terekként határozhatók meg, amelyek az előbbieket negatívjaként a bennük felbukkanó tárgyak és események lehetőségi tereiként funkcionálnak. Ez az olvasat például sokkal hűbben dekódolja a már idézett Snoopy-sztripben megjelenő eget, mint minden egyéb térjellegű elképzelés. Ahelyett, hogy ezt az eget az elbeszélt világ azon felső légrétegének tekintenénk, amelybe Snoopy, Linus és Woodstock az első panelben felrepül, inkább az ezt az eget megjelenítő panelt kell a hely és az elbeszélés lehetőségeinek olyan kapcsolódási tereként értelmeznünk, amelyben a figurák repülése egyáltalán lehetővé válik. Az a tény, hogy azok hárman ott repülni tudnak, többet árul el erről a topográfiáról bármilyen hatalmas világról való tudásnál, amelyet esetleg a felhők látványa felidézhet bennünk.

A fenti megfigyelések, amelyek semmiképp nem törekednek teljességre, azon jelenségek terepét szeretnék feltérképezni, amelyekben – a képregények szisztematikus megfigyelése által – megrajzolható az a konkurencia, amely a kép és elbeszélés összekapcsolását övező történelmi kételkedés, illetve ezen összekapcsolhatóságnak a szisztematikus lehetősége között áll fenn. Ezt egy következő lépésként egy olyan pontosabb elemzés kell hogy kövesse, amely ennek az egymásnak feszülésnek a történelmileg meghatározható helyét járja körül, és amelyre e tanulmány keretei között nem kerülhetett sor. Az olyan legújabb javaslatok segítségével, amelyek a modern esztétika intenzíven vitatott eszmetörténetét érintik – például amilyeneket Jacques Rancière fogalmazott meg –, lehetővé kell tenni, hogy a fent leírt formák által érintett társadalmi, kulturális és eredetileg politikai dimenziókat összehasonlító elemzések keretén belül, valamint az irodalom, a fotográfia, a film és a képzőművészet területén elért párhuzamos kutatási eredmények bevonásával jobban megvilágíthassuk. Annak az alapvető kételkedésnek a tere ugyanis, amely Lessing *Laokoónj*át jellemzi, nem véletlenül fekszik azon törésvonal mentén, amely a reprezentáció klasszikus modelljei és az esztétikai művészetfogalom emphatizálása között húzódik. Ennek megfelelően a képszekvencia problematikus, pusztán formális koncepcióját Rancière „nagy parataxis” („große Parataxe”) (RANCIÈRE 2005) fogalma mentén kell új megvilágításba helyezni. Ugyanis ez a fogalom foglalja keletbe azokat az eltolódásokat, amelyek a szóban kifejezhető, valamint a látható dolgok rendjében következnek be, és amelyek látható – a nyelvben ugyanúgy, mint a fotográfiában, a regényben ugyanúgy, mint a filmben fellelhető – referenciák egymásmellettségében csapódnak le.⁷

Sata Lebel fordítása

⁷ Időközben a projekt egy részét sikerült a ComFor 2010-es gießeni tudományos konferenciáján megvalósítani; vö. Stefan Packard: „welche zu lesen wir uns vielleicht mehr befließen sollten” (PACKARD 2012).

Bibliográfia

PRIMER IRODALOM

- MOLOTIU, Andrei (Hg.) (2009), *Abstract Comics*, Seattle, Fantagraphics.
 SCHULZ, Charles M. (2000), *Snoopy features as the flight ace*, Berkshire, Ravette.
 WARE, Chris [Franklin Christenson WARE] (2001), *The Adventures of Jimmy Corrigan: The smartest kid on earth*, New York, Pantheon.

SZEKUNDER IRODALOM

- BACHTIN, Michail M. (1989), *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Hg. Edward KOWALSKI, Michael WEGNER, Frankfurt am Main, Fischer.
 BALZER, Jens (2002), *Der Horizont bei Herriman. Zeit und Zeichen zwischen Zeitzeichen und Zeichenzeit*, in Michael HAIN–Michael HÜNERS–Torsten MICHAELSEN (Hg.), *Ästhetik des Comic*, Berlin, Erich Schmidt, 143–152.
 BLACKBEARD, Bill (1974), Mislabeled Books, *Funny World*, 1974/16, 39–46.
 BREITHAUPT, Fritz (2002), *Das Indiz. Lessings und Goethes „Laokoon“-Texte und die Narrativität der Bilder*, in Michael HAIN–Michael HÜNERS–Torsten MICHAELSEN (Hg.), *Ästhetik des Comic*, Berlin, Erich Schmidt, 37–49.
 DOLLE-WEINKAUFF, Bernd (1997), *Comic* [szócikk], in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3. neubearb. Aufl., Hg. von Klaus WEIMAR et al., Berlin et al., de Gruyter, I, 312–315.
 EISNER, Will (1996), *Graphic storytelling and visual narrative*, 2. ed., Tamarac, Fla.
 FRAHM, Ole (2006), *Genealogie des Holocaust: Art Spiegelmanns „Maus“ – A survivor's tale*, München, Wilhelm Fink.
 GROENSTEEN, Thierry (2007), *The system of comics*, Jackson, Miss.
 KORTHALS, Holger (2003), *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin, Erich Schmidt.
 KRAFFT, Ulrich (1978), *Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics*, Stuttgart, Klett-Cotta.
 KUNZLE, David (1973), *The early comic strip: Narrative strips and picture stories in the European broadsheet from 1450 to 1825*, Berkeley, Cal (The history of the comic strip, 1).
 LESSING, Gotthold Ephraim (1987), *Brief an Nicolai*, 26. Mai 1769, in Helmuth KIESEL et al. (Hg.), *Lessing: Werke und Briefe in 12 Bänden*, Bd. 11/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 608–611.
 LESSING, Gotthold Ephraim (1990), *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in Wilfried BARNER et al. (Hg.), *Lessing: Werke und Briefe in 12 Bänden*, Bd. 5/2, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker, 11–322.
 LESSING, Gotthold Ephraim (1999), *Laokoön. Hamburgi dramaturgia*, Budapest, Fekete Sas.

- McCLOUD, Scott (1994), *Understanding comics*, New York, Harper Paperbacks. (Első kiadás: Northampton, MA, 1993.)
- McCLOUD, Scott (2009), *A képregény felfedezése*, Budapest, Nyitott Könyvműhely.
- PACKARD, Stefan (2006), *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*, Göttingen, Wallstein.
- PACKARD, Stefan (2009), *Comic* [szócikk], in Dieter LAMPING (Hg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart, Kröner, 113–120.
- PACKARD, Stefan (2012), „*welche zu lesen wir uns vielleicht mehr befließigen sollten*”, in Uő (Hg.), *Bilder des Comics*, Sonderausgabe der Zeitschrift Medienobservationen.
- RANCIÈRE, Jacques (2005), *Politik der Bilder*, Berlin, Diaphanes. (Eredeti kiadás: *Le destin des images*, Paris, Ed. La Fabrique, 2003)
- SACKMANN, Eckhart (2010), *Comic. Kommentierte Definition*, *Deutsche Comicforschung* 6, 6–9.
- SCHNACKERTZ, Hermann Josef (1980), *Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip*, München, Wilhelm Fink.
- SCHÜWER, Martin (2008), *Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag.
- WOLF, Werner (2002), *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in Vera NÜNNING–Ansgar NÜNNING (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 23–104.

Írországtól Hollywoodig

Eamonn Jordan, *From Leenane to L. A. – The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*, Sallins, Irish Academic Press, 2014, 288 oldal

Eamonn Jordan színháztörténész, a University College Dublin Dráma- és Filmtudományi Tanszékének egyetemi docense. Szakterülete elsősorban a kortárs ír színház és dráma, történeti és elméleti írásai e téren nemzetközileg széles körben ismertek. Számos megjelent kötete közül¹ a mostani előzményének tekinthető a *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories* (Dublin, Carysfort Press, 2006), amelyet Lilian Chambersszel együtt szerkesztett, s amely McDonagh drámaíval és ezek színházi adaptációival kapcsolatos tanulmányokat tartalmaz.² Legújabb monográfiájának címe *From Leenane to L. A. – The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*, amely 2014 januárjában látott napvilágot az Irish Academic Press gondozásában.

A szóban forgó kortárs angol-ír drámaíró 1970-ben született Londonban, aki ma éppen annyi idős, mint Frank McGuinness volt akkor, amikor Jordan róla írta első monográfiáját. McDonagh neve és munkássága mára szinte világszerte ismert mind irodalmi, mind színházi berkekben, Magyarországon is egyre több társulat játssza darabjait. Műveihez többek között olyan neves rendezők nyúltak, mint Gothár Péter, Ascher Tamás vagy Bérczes László, Székely Csaba Szép Ernő-díjas drámaíró pedig Csehov után elsősorban McDonagh-nak mond köszönetet *Bánya-vidék* című drámatrilógiája végén, amiért inspirálta őt eddigi munkásságával, így nem kérdés, hogy a szerző művei nagymértékben hozzájárulnak a magyar színháztörténet alakulásához is.³ McDonagh művészete filmrendezőként és forgatókönyv-

¹ *The Feast of Famine: The Plays of Frank McGuinness* (Bern, Peter Lang, 1997) című könyve az első monográfia volt, amely a szerző munkásságával foglalkozik. Ezután *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre* (Dublin, Carysfort Press, 2000) címmel szerkesztett kötetet, majd 2010-ben jelent meg következő önálló kötete a *Dissident Dramaturgies: Contemporary Irish Theatre* az Irish Academic Pressnél.

² A kötetben magyar színháztörténészek szövegei is olvashatók. Jordan Lilian Chambersszel közösen szerkesztett könyve még a *The Theatre of Conor McPherson: Right beside the Beyond* (Dublin, Carysfort Press, 2012).

³ Székely Csaba drámái kapcsán több értelmező is hivatkozik a McDonagh-val való összefüggésekre.

íróként is figyelemre méltó: eddig három filmje jelent meg, melyek számos díjat és elismerést hoztak számára, köztük BAFTA- és Oscar-díjat is.

Eamonn Jordan műve a negyedik angol nyelvű kötet, amely a szerző eddig megjelent műveivel átfogóan próbál foglalkozni. Az első a már említett tanulmánykötet volt, amelyet Jordan és Chambers szerkesztett 2006-ban, ezt követte a Richard Rankin Russell által szerkesztett *Martin McDonagh: A Casebook* című tanulmánykötet, amely a Routledge kiadó *Casebooks on Modern Dramatists* sorozatában jelent meg (RUSSELL 2007). Az első monográfia, amely már a szerző filmjeivel is foglalkozik, Patrick Lonergan tollából származik, *The Theatre and Films of Martin McDonagh* (LONERGAN 2012), ezt követi Jordan jelenlegi kötete, amely a korábbi értelmezéseket felhasználva már jelentős szakirodalmi anyagot dolgoz fel, biztos kézzel, kritikusan válogat közöttük, és értekezésébe McDonagh legújabb filmjét, a *Seven Psychopaths*-ot (Magyarországon *A hét pszichopata és a si-cu* címmel került a mozikba) is beveszi. A kötet címe két végpontot jelöl, amely nemcsak két valós földrajzi helyet, hanem két fikcióban szereplő helyszínt, valamint egy időszakot is jelöl: Leenane egy kis falu Nyugat-Írországbán, ahol McDonagh első darabja, a *The Beauty Queen of Leenane*⁴ játszódik, amellyel 1996-ban robbanásszerűen tört be az irodalmi és színházi köztudatba; Los Angeles (L. A.) a *Seven Psychopaths* című film helyszínéként funkcionál, s így a könyv nyilvánvalóvá teszi a befogadó számára, hogy tárgya a szerző 1996 és 2012 között megjelent műveinek vizsgálata. A cím másrészt rájátszik Werner Huber egy korábbi tanulmányára, amely *From Leenane to Kamenice* (HUBER 2005) címmel jelent meg, ahol az utóbbi helységnév McDonagh 2003-as *The Pillowman*⁵ című drámájának fiktív helyszíne.

A bőre szabott (harmincnégy oldalas) bevezető részt a könyvben három nagy fejezet követi. Minden fejezetet bevezető nyit és összefoglaló zár, amelyek a három (az utolsó fejezet esetében négy) műelemző alfejezetet fogják közre, majd a könyv végén (még) egy „nagy összegzés” olvasható. A felosztás megválasztása nem túl szerencsés, mert a bevezetőkből és a konklúziókban számos olyan megállapítás hangzik el, amelyek beépíthetők lennének a műveket tárgyaló alfejezetekbe, amelyek az értekezés érdemi részét képezik. A fejezetekben tárgyalt műveket a kronologikus sorrend helyett Jordan a vizsgálat témaköreinek megfelelően csoportosítja, ennek ellenére a darabok elemzésének sorrendjében jól elkülöníthetők maradnak a korábban (az 1990-es évek végén) és a később (a 2000-es években) keletkezett műalkotások. A bevezető és az első rész a drámákban megjelenő nemzeti identitás kérdéseivel, a fikciók helyszíneivel, a kevert műfaj kérdéseivel foglalkozik, továbbá igyekszik feltérképezni az ír, valamint az angol drámaírói hagyomány kapcsán felmerülő lehetséges kapcsolódási pontokat. Utóbbi két témakör – a műfaj és a hagyomány – a második részben szintén kiemelt szerephez jut, azonban ezekben a fejezetekben leginkább a grand guignol és a farce kapcsán kerül előtérbe. A harmadik rész a drámákkal kapcsolatos

⁴ A drámát Upor László *Leenane szépe* címmel fordította.

⁵ A drámát *A Párnaember* címmel Merényi Anna fordította.

történelmi, politikai és társadalomtudományi vonatkozásokat tárgyalja, valamint – elsősorban a művek karaktereinek jellemábrázolása szempontjából – szintén társadalomtudományi, orvostudományi és pszichológiai szakirodalmakra hivatkozva vizsgálja az empátia, a különböző pszichoszomatikus betegségek és a morális ellentmondások rejtélyességének kérdéseit. A fejezetek beosztásától függetlenül, a mű egészen végigvonul az intertextualitás és az önreflexió alakzatainak alkalmankénti tárgyalása, amelyek az utóbbi évtizedek ír drámáiban igen gyakori jelenségek, és McDonagh művészetének is kedvelt eszközei.

A könyv az angolszász színháztudomány gyakorlatához híven egyszerre vizsgálja a drámákat és az ezek alapján készült színházi előadásokat. Az utóbbi alkotások nagy része azonban ma már nincsen repertoáron, s ha így is volna, a befogadónak akkor is nehéz lenne a szerző színházi tapasztalataival felvenni a versenyt, hiszen a szóba kerülő adaptációk elsősorban londoni, dublini, galwayi, edinburghi és New York-i színházakhoz, fesztiválokhoz kötődnek, amelyek távol esnek egymástól. Ennek ellenére a témakörök szerint elemzett előadásokat Jordan akkurátusan idézi meg, így a legtöbb fontos angolszász területen előadott drámaadaptáció részlegesen rekonstruálható marad, s a kötet e szempontot érvényesítve akár kézikönyvként is használható.

Emellett a kötet óriási ismeretanyaggal dolgozik, amely nemcsak a McDonagh-hoz szorosan kapcsolódó kritikákat, tanulmányokat, interjúkat tartalmazza, hanem olyan elméleti munkákat is, amelyek új megvilágításba helyezik a drámaíró életművét. Az előbb említett szakirodalom-típusokból az értelmezők számára ismert volt, hogy az Aran-daraboknak (*The Cripple of Inishmaan*, *The Lieutenant of Inishmore*⁶) létezik egy harmadik része, a *The Banshees of Inisherin* (Az inisher-i kísértetek), amelyet a szerző még nem publikált, arról azonban Eamonn Jordan nyilatkozik először, hogy több ilyen darab, sőt forgatókönyv is van McDonagh fiókjában (lásd JORDAN 2014, 2, 261). Az interjúkból vett idézetek és a bevezetőnek az ezekre támaszkodó alfejezetei azonban olykor meddő értelmezésekhez vagy kevésbé fontos információk hangsúlyozásához vezet. A *Fairy tales in Galway, London, and New York* című rész például olyan, már-már pletykának minősülő részleteket közöl McDonagh életéről és munkásságáról, amelyeket a *New York Times*, a *The Sunday Times*, vagy az *Evening Standard* írt róla. Ezek között az olvasó olyan információkhoz juthat, mint az *In Bruges* (Magyarországon *Erőszakik* címmel jelent meg) című film költségvetése, vagy hogy McDonagh tinédzser korában nem gondolta volna, hogy három darabját fogják játszani egyszerre a Broadwayen (JORDAN 2014, 4–6). A *From Leenane to L. A.*-ben felsorakoztatott elméleti szakirodalom rendkívül sokszínű, szerteágazó, és Jordan már a bevezető fejezetben említi azoknak a köteteknek a többségét, amelyek a későbbi elemző fejezetek fontos pillérei lesznek. E feje-

⁶ A *The Cripple of Inishmaan* Varró Dániel *A kripli* címmel fordította magyarra, a *The Lieutenant of Inishmore* pedig Hamvai Kornél fordításában *Az inishmore-i hadnagy* címmel olvasható a *Pogánytánc – Mai ír drámák* című gyűjteményes kötetben (Budapest, Európa, 2003, 493–558).

zetekben olvashatók az értelmezés szempontjából erős és kevésbé erős részek, a különbség pedig leginkább abban ragadható meg, hogy Jordan olyan elméleti szövegeket használ, amelyek hol szorosan, hol lazán kapcsolódnak a művekhez, s az utóbbiak esetében olykor meglehetősen távolról kell indítania az elemzést.

Az egyik ilyen szöveg Simon Baron-Cohen *Zero Degrees of Empathy: A New Theory of Cruelty* (BARON-COHEN 2011) című munkája, amely Jordannél McDonagh műveinek karakteranalízise felől lesz jelentős. Baron-Cohen szerint a zéró empátiával rendelkező emberek nem tudnak hétköznapi értelemben vett kapcsolatot teremteni a másikkal, nem tudnak interakcióba lépni velük, és a legcsekélyebb érzékük sincs meg ahhoz, hogy megjósolják a másik reakcióját a saját cselekvésükkel kapcsolatban (JORDAN 2014, 23). Az elmélet szerint a zéró empátián belül zéró pozitív és zéró negatív csoportokat különböztethetünk meg, ez utóbbi pedig további három típusra (N: nárcisztikus, P: pszichopata és B: határeset⁷) bontható, és mindhármát pszichológiai rendellenességnek tekinthetjük (JORDAN 2014, 176–180). Jordan McDonagh karaktereinek cselekvéseit interpretálva és bizonyos tulajdonságaira hivatkozva próbálja a szereplőket a különböző kategóriáknak megfeleltetni, ami hol éles szemű megállapításokat, hol pedig kevésbé releváns értelmezéseket eredményez. A könyv több alkalommal is orvostudományi fejtegetésekbe, pszichopatológiai interpretációkba bocsátkozik, amelyek érdekes értelmezési perspektívákat kínálnak. McDonagh legújabb darabjában, a 2010-es *Behanding in Spokane*-ben a főszereplő, Carmichael, huszonhét évvel a dráma cselekménye előtt elvesztett jobb kezét szeretné mindenáron visszaszerezni. Ennek kapcsán a szerző Ramachandran és C. J. Ryan (RAMACHANDRAN 2011 és RYAN 2009) kutatásaiból kiindulva ír az apotemnofília és a testdiszmorfiás zavar jelenségeiről, amelyek termékeny kutatási terepnek bizonyulnak a dráma groteszk világának és Carmichael morbid, ellentmondásokkal teli jellemének feltérképezése szempontjából (JORDAN 2014, 148–150).

A könyv legmarkánsabb részei közé tartozik az *A Skull in Connemara* (A connemarai koponya) című drámáról szóló fejezet, amelyben Jordan a darab térszerkezetét vizsgálja Michel Foucault *Más terekről* (más fordításban *Eltérő terek*) című műve alapján. A szöveg egy pontján Foucault a temetőt hozza példaként a heterotópiák demonstrálására. Ez nem csak azért érdekes, mert az *A Skull in Connemara* egy hosszú jelenete a temetőben játszódik, s ott Mick, a dráma egyik központi karaktere épp halott feleségét igyekszik kiásni. A temető, mint azt Foucault írja, a modern társadalomban már nem központi hely. A 19. századtól kezdve a település periferiáján, a lakosoktól egyre távolabb helyezkedik el, egy részlegesen tiltott, szakrális helyszín, amely kapcsolatban áll a valósággal (FOUCAULT 1967). E tekintetben több értelemben párhuzam vonható egy heterotopikus és a reális tér, valamint egy heterotopikus tér és McDonagh fikcionális Írországa között. Eamonn Jordan Nina Witoszek és Pat Sheeran *Talking to the Dead* (WITOSZEK–SHEERAN 1998) című könyvére és Írország

⁷ Az eredetiben „Borderline”.

történelmi tényeire hivatkozva odáig jut, hogy egész „Írország a végzet és halál helyszíneként konstituálható” (JORDAN 2014, 65),⁸ ily módon McDonagh ír témájú darabjainak helyszínei maguk is értelmezhetők a foucault-i heterotópia felől. Az írek történelmében számos olyan pont van, amely hosszan tartó szenvedéssel, nélkülözéssel, éhínséggel és háborúval járt (a 19. század közepén a Great Famine, amelynek következtében Írország lakossága elvesztette több mint a felét, az ezt követő és még a 20. században is tartó emigráció, a majdnem nyolcszáz évig tartó angol megszállás, saját nyelvük elvesztése stb.). A történelemből fakadó reménytelenség, kilátástalanság és a mindennapokban jelen lévő nyomor évszázadokra visszamenőleg meghatározza Írország kultúráját, folklorisztikáját, amely siratódalokat, szomorú kocsmadalokat, babonákról, szellemekről, tündérekről és koboldokról, élőhalottakról és elrabolt gyermekekről szóló horrorisztikus történeteket foglal magába, melyeknek hatása van a szépirodalomra is. Emellett Írország földrajzi elhelyezkedése, domborzati és meteorológiai tényezői szintén rájátszanak arra, hogy a szigetet izolált térként interpretáljuk, ahonnan mindenki igyekszik menekülni. A halállal, halottakkal, kísértetekkel, babonákkal való játék nem új keletű az ír drámairodalomban, és Jordan számos példát hoz a fejezetben, amelyek Marina Carrtól Conor McPhersonon át Dermot Bolgerig termékeny komparatistikai elemzések tárgyát képezhetnék (JORDAN 2014, 64–72).

A kötet pozitívumaiként kell kiemelni azokat a részeket, amelyek McDonagh munkásságából kiindulva további ír szerzőkkel, a 20. századi ír történelemmel, vallási és politikai kérdésekkel és az ír drámairodalom posztkolonialista szemléletű befogadásával teremtenek allúziót, hiszen így válik láthatóvá az, hogy az 1990-es évek ír drámairodalma – és benne McDonagh művészete – mennyiben hoz újat az előző évtizedekhez képest, ugyanakkor mennyiben kapcsolódik az ír dráma első és második reneszánszához. Az utóbb említett alfejezetek bármelyikét tárgyalhattam volna részletesebben e recenzióban, azonban úgy gondolom, hogy a korábban kiemelt elméleti szakirodalmakkal alátámasztott fejezetek ugyanilyen értékes részei a könyvnek, a negatívumok pedig ez esetben olyan jellegűek, amelyek további tudományos diskurzusokhoz vezethetnek. Eamonn Jordan legújabb kötete mindent összevetve tehát széleskörű, alapos kutatómunka eredménye, amely az utóbbi két évtized egyik legnépszerűbb nyugat-európai drámaírójának és tehetséges filmrendezőjének összetett és izgalmas világába enged betekintést. Frank McGuinness és Martin McDonagh után a szerző jelenleg Conor McPherson monográfiáján dolgozik, akinek eddigi művei ismeretében megengedhető az a feltételezés, hogy Jordan következő könyve méltó követője lesz az előbb említett két szerzőről szóló kötetnek.

Görösi Péter

⁸ Saját fordításom – G. P.

Bibliográfia

- BARON-COHEN, Simon (2011), *Zero Degrees of Empathy. A New Theory of Cruelty*, London, Allen Lane an imprint of Penguin Books.
- FOUCAULT, Michel (1967), *Más terekről*, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>
- HUBER, Werner (2005), *From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh? Literary Views on Post-Wall Europe*, eds. Christoph HOUSWITSCHKA–Ines DETMERS–Anna-Christina GIOVANOPOULOS–Edith HALLBERG–Anette PANKRATZ, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- JORDAN, Eamonn (2014), *From Leenane to L. A. The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*, Sallins, Irish Academic Press.
- LONERGAN, Patrick (2012), *The Theatre and Films of Martin McDonagh*, London, Methuen Drama.
- RAMACHANDRAN, V. S. (2011), *The Tell-Tale Brain: Unlocking the Mystery of Human Nature*, London, William Heinemann.
- RUSSELL, Richard Rankin (2007) (ed.), *Martin McDonagh. A Casebook*, New York, Routledge.
- RYAN, C. J. (2009), Out on a Limb: The Ethical Management of Body Integrity Identity Disorder, *Neuroethics*, 2009/2.
- WITOSZEK, Nina–SHEERAN, Pat (1998), *Talking to the Death – A Study of the Irish Funerary Tradition*, Amsterdam–Atlanta, GA: Rodopi.

Elmélet és irodalomolvasás harmóniája

Bollobás Enikő, *Egy képlet nyomában:*

karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból,

Budapest, Balassi, 2012, 236 oldal

Bollobás Enikő az ELTE Amerikanisztika Tanszékének tanszékvezető professzora, az irodalomtudományok doktora. Őt saját könyv és számos jelentős tanulmány szerzőjeként a hazai irodalom- és kultúratudományi kutatások egyik meghatározó, sokat idézett alakja. Legújabb könyvének főcíme, *Egy képlet nyomában*, azt sejteti, hogy az olvasót a szerző izgalmas felfedezőútra kalauzolja. Az egzakt tudományok világát idéző „képlet” olyan struktúra, amely sokrétű, tapasztalatok által ihletett szellemi folyamatok párlata, és technikai, módszertani szerepe van: utat nyit bizonyos jelenségek újfajta kutatásának, másfajta értelmezésének. Bollobás Enikő munkájában a képlet felállításáig szintén gondosan kikövezett út vezet, kiindulva a nyelvtudományokból, filozófiából, narratológiából és gender-tudományokból, hogy a posztstrukturalista és posztmodern irodalomtudomány belátásaival ötvözze tovább a gondolatmenetet. Miközben egy sor elméleti kérdést fejteget, a szerző sikeresen elkerüli, hogy pusztá elvontságokkal terhelje az olvasót, sőt, szövege a szellemi felfedezés céljához illően, a hasonló könyvekkel összevetve elég szokatlanul, mindvégig olvasmányos marad. Egyrészt azért, mert a gondolatvezetés pontos és következetes; bár megannyi szálát fűz egybe, mégsem tartalmaz a szöveg túlzottan részletes vagy felesleges kitérőket. Másrészt azért, mert nem távolodik el a céljával összefüggő, konkrét szakmai, intellektuális kérdésektől, az irodalmi karakterek korszerű, megújítható értelmezésének igényétől. Elsősorban azért válik izgalmassá ez a felfedezőút, mert számos, az olvasónak többnyire ismerős és jórészt kanonikus művet, népdalt, verset, elbeszélést, regényt vagy drámát új szempontból mutat be, defamiliarizáló módon láttat a könyv, hogy új jelentésekre irányítsa a figyelmet. Bollobás Enikő előző könyvéhez (*They Aren't, Until I Call Them: Performing the Subject in American Literature*, 2010) és a hozzá kapcsolódó tanulmányaihoz hasonlóan, tulajdonképpen ezeket folytatva és árnyalva, az *Egy képlet nyomában* további szembeszökő és egyben olvasóbarát sajátága, hogy a primer (főként amerikai, részben magyar, kis részben brit) irodalmi anyag elemzésére részletesen kifejtett, az összefüggéseket folyamatosan, ahol szükséges, visszaulások formájában is megerősítő elméleti beágyazással kerül sor. Elméleti alapozás és irodalomolvasás összefonódottságának, egymást megvilágító és magyarázó erősítésének a hazai szakirodalomban kiemelkedő példáját nyújtja ez a könyv.

A művészi karakterábrázolást vizsgáló elemzések szükségszerűvé teszik, hogy a szubjektum kerüljön a képlet felépítésének középpontjába, a szerző által kijelölt képletelemek pedig a „szubjektiváció, a performativitás, a diszkurzív megképzettség és a tropizálódás” folyamatai, amint a *Bevezető*-ben olvasható (11). Bollobás Enikő biztos tudását kiegészítve szigorú logikával dolgozik, amikor ezen elemek genealógiáját az első két, elméleti fejezetben végigvezeti, hogy együttes működésük, illetve működtetésük lehetőségeit minél több részlet nyomon követésével feltárja, egyúttal felhasználja. Ebben áll a képlet egyedisége és ugyanakkor módszertani eredetisége, melynek kreatív működőképességét elemzések sora bizonyítja. Az *alany mint elméleti kérdés* című első fejezetben a szubjektumról való gondolkodás történetének egyes állomásainak említésétől egy fejlődési vonalat húzva érkezik a szerző a számára irányadó posztstrukturalista értelmezéshez, elsősorban Foucault, Althusser és Derrida nyomán, mely szerint a szubjektum a nyelv világában, egymással érintkező vagy egymást átmetsző diszkurzusok termékeként létrejövő „jellemzően szöveggépződmény” (31). Egyúttal performatív konstrukció is, melyet a szerző Judith Butlernek a szubjektumperformativitást hordozó cselekedetekről, elsősorban a társadalmi és biológiai nem megképzésével kapcsolatban kifejtett gondolatait idézve mutat be. *Katakrezis: alakzat és alanyképzés* címmel a könyv második fejezete a katakrézis fogalmát járja körül, retorikai meghatározásainak történetétől a nem mimetikus vagy leíró alanyképző trópus funkcióig. Újat teremtő működésének illusztrálása már irodalmi példákon keresztül történik, Emily Dickinson egyes verseinek és a megtérésélményekről szóló, 18. századi amerikai narratívák megidézésével. Dickinson általában nehéznek tartott költészetét tekintve Bollobás kiemeli, hogy nála a „különös, nevenincs pszichológiai állapotok” jelölője a katakrézis (53), míg a megtérés narratívák hozadéka az amerikai identitás, az amerikaiság újszerű, katakretikus megképzése. A fejezet kulturálisan kontextualizált fejtegetései egyben azt is illusztrálják, hogy a könyv talán elsődleges kulcsfogalma, a katakrézis szerepének Bollobás Enikő által kimunkált értelmezése mennyire megtermékenyítheti az irodalomhoz való közelítés módozatait.

Az *Egy képlet nyomában* gerincét *A társadalmi nem megképzései* című, egyben leghosszabb fejezet alkotja. Bollobás Enikő a *gender* identitás performatív konstruálásának két alapvető fajtáját különbözteti meg: „a metaforikus (metaforikus-katakretikus) megképzés során a társadalmi normát rögzítő szöveggönyv újrajátszása történik, amikor is újraíródnak a bináris különbségek, míg a tisztán katakrézis révén olyan új jelölő-megképzés jön létre, amely *el-különbözik* a korábban képzett jelöltektől. [...] a metaforikus konstrukciók azt a pozíciót rögzítik, amelyet az újrajátszások során követendő szöveggönyvekben találnak [...] Ez a pozíció férfiak esetében alanyi, a nők esetében pedig tárgyi. Ezzel szemben a tiszta katakretikus megképzés – minthogy nem utal létező normatív elvárásokra – megengedi a nő alanyi pozícióban való konstituálódását, látó-beszélő-cselekvő ágenciáját” (69). Mivel a Butler nyomán „referens nélküli jelölőnek” (56) tekintett társadalmi nem szintén katakrézis, a fenti alapvetés sikeresen elkerüli, hogy a kétfajta megképzést lehatárolt bináris oppozícióként írja le. A fejezetben található karakterelemzések először a kétfajta megképzés együt-

tes megjelenését (magyar népdalokban és népballadákban, további Dickinson-versekben) vizsgálják, majd a normakövetés irodalmi előadásait Szerb Antal, Török Sophie, Márai Sándor, Ignotus, Szócs Géza, Henry James, Theodore Dreiser, Kate Chopin, Edith Wharton, William Faulkner, Tennessee Williams és Flannery O'Connor egy-egy művében. Végül a normataszítás előadásairól nyújt példákat a szerző Ignotus, Kosztolányi Dezső, Kaffka Margit, Németh László, Gertrude Stein, Djuna Barnes, H. D., Carson McCullers és Rácz Zsuzsa nőszereplőinek elemzésével. Néhol csak implikálva, de valamilyen módon mindenütt tudatosítja olvasóiban a szerző, hogy a normákból összeálló szkript, amelynek szerinte a magyar köznyelvben a gyakran hivatkozott „Nagykönyv” a megfelelője, a kor, a kulturális közeg és sok egyéb dolog függvényében érvényesül, ahogyan a patriarchátus kényszerei sem jelentik bárhol és bármikor ugyanazt. Az elemzések ugyanakkor érzékeltetik, hogy a társadalmi nemesítés alanyképző folyamatai átmeneteket és átfedéseket is gyakran produkálnak, legpregnansabban talán Kosztolányi Édes Annája esetében, akinél a megingathatatlannak látszó, normakövető tárgyi megképzettség „normataszítássá lényegül át” (127).

Egy képlet nyomába szegődve nyújtja a könyv ezeket a rendre igen izgalmas, néhány oldalas elemzéseket, következésképpen egy-egy mű komplex és mindenoldalú megtárgyalására szükségszerűen nem kerül sor. A képlet működésének bemutatása szempontjából ez a „leszűkítés” kétségtől termékeny, például a találónan elnevezett „Márai-háromszög” (két férfi, egy nő) normakövető karakterábrázolásainak, vagy Dreiser tárgyi pozícióban rögzült hősnője ürességének tárgyalásakor. Vezethet azonban ahhoz is, hogy a górcső alá vett, a mű teljességéből kiemelt karakternek csak az egyik (igaz, lényegi) oldalát veszi figyelembe. Fontosak lehetnek emellett a pillanatnyi gesztusokban megnyilvánuló reakciók, amelyek netán problematizálják a normakövetés következetes megvalósulásának látszatát, vagy éppen arra figyelmeztetnek, hogy egy másik szereplő még inkább normakövető. *A vágy villamosa* című Tennessee Williams-dráma kapcsán a hősnő, Blanche DuBois elemzésében Bollobás Enikő hangsúlyozza, hogy az asszony az amerikai déli úrinő szkriptje szerint képződik meg, akárcsak Faulkner és Flannery O'Connor megidézett nőszereplői. Blanche azonban annyiban különbözik a többiekétől, hogy tudatosan játssza ezt a szerepet, ebbe próbál menekülni a neve által is jelzett üresség, a sehová nem tartozás érzése elől. A könyvben azt olvassuk, hogy „Blanche egyszer sem hagyja magát kizökkenteni a déli úrnő szerepéből” (117). Elgondolkodtató azonban, és ellentmond ennek, hogy a dráma 6. jelenete elején, amikor Mitch az együtt töltött program után estefelé visszakíséri nővére és sógora aprócska lakásába (a „hazakíséri” szó itt nem lenne megfelelő, hiszen a főszereplőnek nincs otthona), Blanche lehangoltan ismeri be, hogy csődöt mondott a nőkre kötelezően kiszabott szerep teljesítésében, mert nem tudta a társaságában levő urat kellően szórakoztatni a délután folyamán. Úgy tűnik, szerepjáték helyett inkább őszinteségre vágyik, amire a jelenet vége felé nyílik alkalom. Ekkor, mondhatni normataszító módon, hiszen az áhított házasságot ígérő kapcsolat befejezését kockáztatja vele, Blanche elmondja Mitchnek rövid életű házasságának

tragikus történetét, megvallja neki magányát. A jelenet az egymásra találás pillanatával zárul, meglebbentve a katakretikus alanyiség lehetőségét: Blanche talán leteheti a déli úrinő farszto szerepét, hogy egy kölcsönös megértésre és egyenlőségre épülő kapcsolatban újraalkossa magát. A Blanche számára tragikus végkiemenetelt tekintve megalapozottnak látszik az a felfogás, hogy a tisztán normakövető szereplő a drámában nem ő, hanem Stanley Kovalski, aki számára a nő mindig csak tárgy (a felesége éppúgy, mint mások), a bukott nő (jelen esetben Blanche) pedig a társadalmi morál nevében szigorúan elítélendő és kivetéssel büntetendő abjekt (főként mert az ő egyeduralmi hatalmát veszélyezteti a jelenléte), és a konzervatív normákat nem habozik keményen érvényesíteni.

A társadalmi nemesített alany mint tiszta katakretizis: a normatásítás előadásai az irodalomban című alfejezet elemzéseinek kiemelkedő hozadéka, hogy a tárgyiasítás elbizonytalanodásától és a női alanyiságra tett kísérleteken át a társadalmi nem viszonylagosságáig és a szubjektumköziség egyéniséget építő kontextusáig az alanyképzés igen sok árnyalatára irányítják a figyelmet. Ebben az értelmezési keretben a művekről írott kritikában korábban nem, vagy kevésbé érintett vonások kerülnek előtérbe. Kaffka Margit *Színek és évek* című regényét például fejlődésregények tartja Bollobás Enikő, mint az irodalomtörténészek általában, de ezt a besorolást tovább finomítja annak hangsúlyozásával, hogy Kaffka megadja hősnőjének „az önreflexió, az önértékelés és az önátértékelés fájdalmas, egyszersmind öntisztító folyamatát. Kaffka elsőként adhatja elő egy idősebb nővel saját élettörténetét: az ötvenéves Pórtelky Magda leplezetlenül szól hibás döntéseiről, kudarcairól és tévedéseiről, melyekért, tudja, azért felelős, mert nem kérdőjelezte meg az őt megképző társadalmi diszkurzust” (131). Carson McCullers *A szomorú kávéház balladája* (*The Ballad of the Sad Café*) című kisregényének tárgyalásában kifejezett újdonság, hogy a szerző az interszubjektivitás elméletét Lévinas, Foucault, Nancy J. Chodorow és Jessica Benjamin gondolatainak értelmezésével kiindulópontként alkalmazza, amikor a főszereplők (egy nő és két férfi, bár a Márai-háromszöghöz csak a számarány hasonlít) tárgyi és alanyi pozícióinak relativizálódását elemzi. A kisregényben, írja Bollobás, „a társadalmi nem a személyek közti kapcsolódások és szétválások, szimmetriák és aszimmetriák, komplementer és szupplementer kiegészülések – azaz az interszubjektivitás – effektusa lesz” (150), vagyis az író a *gender* átmenetiségének rendszerint rejtve maradó lehetőségét teszi láthatóvá szereplőin keresztül.

A szexualitás megképzései című fejezet a meleg szubjektum különböző, de mindeképpen a liminális, tárgyi és alanyi pozíciók váltásaiban manifesztálódó megképzéseire nyújt példákat Herman Melville, Oscar Wilde, Arthur Miller és Nádás Péter egy-egy művének részletei kapcsán. Kódoltságukban összetettebb irodalmi művekre világít rá Henry James két kisregénye elemzésével, melyek esetében az „alszóveg” működésének feltárása révén vezeti el olvasóját Bollobás Enikő a rejtett és titkolt melegség ábrázolásának értelmezéséig. A „meleg identitás” *Az őserdei vadban* (*The Beast in the Jungle*), írja a szerző, annak ellenére megkonstruálódik, hogy „a melegség mindvégig nem jelenik meg jelöltként”, mégpedig „az elhallgatás, a hiány és a kihagyás trópusainak segítségével” (178). Végül a könyv utolsó

fejezete, *A többszörösen ragozott alany megképzései* címmel, a rassz, *gender* és szexualitás inflekcióit néhány más jelölővel (testi állapot, életkor) kiegészítve az átlépések (*passing*), elcsúszások és kategóriaváltások többnyire egymással keveredő eseteit veszi szemügyre Mark Twain, James Weldon Johnson, Nella Larsen, Vladimir Nabokov, David Hwang és Philip Roth szövegeiben. Többszörösen rendhagyó olvasmány itt Mark Twain egészen 2003-ig kiadatlan, 1898-ban keletkezett vígjátékának (*Is He Dead?* [Meghalt már?]) elemzése, hiszen már csak a műfaj okán is sokkal kísérletezőbb és besorolhatatlanabb Twaint állít az olvasó elé, mint amilyennek az író eddig valószínűleg gondoltuk, de úgy teszi ezt, hogy rámutat a korábbi művekkel való kontinuitásra is. Twain, összegzi Bollobás Enikő, „legalább négy bináris párról mondja ki ebben a komédiában, hogy konstruált: az élő/halott, a férfi/nő, a természetes/konstruált és az eredeti/másolat dichotómiák egyaránt eljátszhatók, megrendezhetők, megalkothatók. Ugyanakkor felülírja a teljes átlépés és a játékos ragcsúzás típusú *passing* közti különbségtételt is” (192).

Az *Egy képlet nyomában* számos egymással dialógust folytató elméleti megállapítást integrál szövegébe a dekonstrukciótól a feminizmusig, testelméletekig és pszichoanalitikus kritikáig, és miközben alkalmazza őket, saját stílusát is gazdagítja. Nyelvezetének kifejezett erénye a fogalmi tisztaság, az értelmezési mezők és érintkezéseik, átfedéseik világos megrajzolása. A magyar kritikai szaknyelv fejlesztése szempontjából igen fontos, hogy Bollobás Enikő nemritkán nyelvújítóként is fellép, amikor egy-egy eddig lefordítatlan vagy nem megfelelően lefordított angol terminusnak minél pontosabb magyar megfelelőt talál szövegében (például „társadalmi nemesített” az „engendered” fogalomra). Ugyanakkor nem ódzkodik – lehetőleg magyaros helyesírással megadott változatban – az idegen terminusoktól sem, ha lefordításuk erőltetett vagy félrevezető lenne, például a „szelf” vagy „deszubjugáció” kifejezések esetében. A sok-sok információval, összefüggéssel szolgáló szöveg mindvégig közérthető, sőt élvezettel fogyasztható, így feltehetően nem csak az akadémiai világhoz tartozók tudnak elmélyedni benne. Mobilizálni képes az olvasó képzeletét, akinek más diszkurzív helyzetű irodalmi karakterek mint újabb kérdéseket feltevő párhuzamok juthatnak eszébe, amikor Bollobás Enikő fejtegetéseit követi. A posztkoloniális irodalmakat képviselő művek például nem jelennek meg az elemzések között, de a *passing* kapcsán a Homi K. Bhabha által leírt mimikrire és az abban implikált sosem teljes, el-elcsúszó kategóriaváltásra utaló kitérő (187) a gyarmati kontextusban született művek igencsak releváns párhuzamait sejteti. A karakterábrázolásokat folytató kutatások területén ez a munka bizonyára alapművé válik. Emellett, vagy talán még jelentősegteljesebben, a hazai feminista irodalomtudomány fejlődésében is előrelépést jelent, tekintve, hogy a társadalmi nemesített alany megképzésének esetei vizsgálatakor többnyire a jelöltre, a női szubjektumra összpontosít, és az elméleti keretek finomításába olyan szerzőket is bevon, mint Simone de Beauvoir, Teresa de Lauretis, Gayle Rubin, Shari Benstock, Eve Kosofsky Sedwick vagy a ruházat *gender*-technológiai szerepéről értekező Joanne Entwistle és Elizabeth Wilson, hogy csak néhány nevet említsünk.

A könyv összegző fejezetében a szerző reményét fejezi ki, hogy mivel „konkrét szövegekben és »hús-vér« irodalmi karaktereken keresztül – vizsgáltuk a nagy ket-
tőségek működését, az alanyképzés tanulmányozása talán hozzájárul a binaritá-
sok örök voltáról szóló felfogás lebontásához” (210). Ahogyan Németh László
Iszony című regényének elemzése során a patriarchátus által meghatározott, egyen-
lőtlen házastársi kapcsolat tragikus kimenetelét tárgyalva mondja Bollobás Enikő,
az egyik fél alárendeltségén nyugvó házasságszkepszis „valójában mindkettőjüket
alárendeltként képzi meg” (139). Az olvasatok azt igazolják, hogy valamilyen mér-
tékben és formában ez minden normakövető előadás velejárója, így a könyvben na-
gyobb teret kap a normataszítás ellenálló, játékos, antiesszenciális és felszabadító-
an transzgresszív, nemritkán szubverzív, katakretikusan tropizálódó alanyképzési
megvalósulásainak elemzése. Végül a szerző az egész könyvön végighúzó, ere-
detileg a színház világából kölcsönzött metaforák (performatív, előadás, színpad-
képes stb.) funkcióját a következőképpen teljesíti ki: „a szbjektumperformativitás
nem más, mint maga a nagy emberi színjáték” (211). Mint ilyenre, tehetjük hoz-
zá, manapság érvényesnek kell lennie annak, amit Erika Fischer-Lichte mond
A performativitás esztétikája című könyve zárszavában: mai fejlődési szintjén a szín-
házi esemény varázslatra képes, a liminalitás állapotába juttatja és transzformálja
a nézőt (FISCHER-LICHTE 2009, 248). Ilyen varázslatok és átalakulások lehetőségét
vetíti az olvasó elé az *Egy képlet nyomában* fejezeteinek élményszerű, izgalmas
kalandsorozata.

Kurdi Mária

Bibliográfia

- BOLLOBÁS Enikő (2010), *They Aren't, Until I Call Them: Performing the Subject in American Literature*, Frankfurt, Peter Lang.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009), *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Budapest, Balassi.
- JAMES, Henry (2011–2012) [1903], Az őserdei vad, I–III, ford. SZABÓ Szilárd, *Holmi*, 23 (2011), 12. sz., 1524–1538; 24 (2012), 1. sz., 29–38; 24 (2012), 2. sz., 218–230.
- KAFFKA Margit (1973) [1912], *Színek és évek*, Budapest, Szépirodalmi.
- MCCULLERS, Carson (1968) [1951], *A szomorú kávéház balladája*, ford. SZÁSZ Imre, in *A szomorú kávéház balladája. Amerikai kisregények*, vál. VALKAY Sarolta, Budapest, Európa, 438–546.
- NÉMETH László (1967) [1942], *Iszony*, Budapest, Szépirodalmi.
- TWAIN, Mark (2003) [1898], *Is He Dead? A Comedy in Three Acts*, Berkeley, University of California Press.
- WILLIAMS, Tennessee (1964) [1947], *A vágy villamosa*, ford. CZÍMER József, in UÓ, *Dramák*, Budapest, Európa, 5–107.

Számunk szerzői

BÚS Éva (1966) a Pannon Egyetem Angol-Amerikai Intézetének oktatója. Irodalomelméleti vonatkozású kutatásai az irodalmi szövegek térbeli vetületeire, főként (külső) alaki és (belső) formai jegyeire, valamint azok figuratív értelmezhetőségére koncentrálnak. Irodalomtörténeti témájú publikációiban a korai modern angol irodalom kultúraspecifikus műfajait vizsgálja, különös tekintettel a 16. és 17. századi drámaváltozatokra és a 18. századi angol regény írásformáira. Az intézet tértudományi fókuszú TOPOS kutatóműhelyének egyik alapítója és azonos nevű folyóiratának szerkesztője.

e-mail: buse@almos.uni-pannon.hu

DOBOS István (1957) egyetemi tanár (Debreceni Egyetem, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet), az MTA-ELTE Hálózati Kritikai Kiadás Kutatócsoport vezetője, a *Kosztolányi Dezső Összes Művei* kritikai kiadás egyik szerkesztője, valamint a *Studia Litteraria* című irodalomtudományi folyóirat főszerkesztője. Kutatási területei: 19-20. századi irodalomtörténet, narratológia, retorika.

e-mail: dobos.istvan@arts.unideb.hu

Michel FAURE a mulhouse-i Haute-Alsace Egyetem (UHA-Mulhouse – ILLE) tanára és Doktori Iskolájának vezetője. Főbb kutatási területei a 18. századi brit eszmétörténet, a skót felvilágosodás irodalma, John Millar munkássága, etika, politika és gazdaság összefüggései.

e-mail: michel.faure@uha.fr

FÖLDES Györgyi (1970) irodalomtörténész, kritikus, műfordító, az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának munkatársa.

e-mail: foldes.gyorgyi@btk.mta.hu

GÖRCSI Péter (1988) a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán az Irodalomtudományi Doktori Iskola PhD-hallgatója. Kutatási területe a 20. századi és a kortárs angol és ír dráma.

e-mail: gorcsi.peter@gmail.com

KOVÁCS Gábor (1980) a Pannon Egyetem Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének adjunktusa. Kutatási területe a 19. századi magyar irodalom története, az irodalmi alkotás diszkurzív elmélete, Arany János elbeszélő költészete és Gárdonyi Géza prózája.

e-mail: kovacsgabesz@freemail.hu

KURDI Mária (1947) a Pécsi Tudományegyetem Anglisztika Intézetének tanára. Főbb kutatási területei a modern ír irodalom, az angol nyelvű dráma története a 20. század elejétől, valamint összehasonlító irodalmi-kulturális tanulmányok. Eddig megjelent köteteinek és tanulmányainak többsége a kortárs ír dráma kérdéseivel foglalkozik.

e-mail: kurdi.maria@pte.hu

LADÁNYI István (1963) irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő, a veszprémi Pannon Egyetem docense, az *Ex Symposion* folyóirat alapító szerkesztője. Kortárs magyar, horvát és szerb irodalommal, irodalmi komparatistikával foglalkozik.

e-mail: lada1594@gmail.com

Stefan PACKARD (1978) a Freiburgi Albert Ludwig Tudományegyetem Médiakultúra-tudományi Intézetének juniorprofesszora, valamint a németországi Képregénykutató Társaság, a ComFor egyik elnöke. Kutatásainak középpontjában az új és a hagyományos médiumok szemiotikai, pszichoanalitikus és diskurzuselméleti elemzése, továbbá a cenzúra és a médiumok kontrolljának más formái, valamint a virtualitás kulturális konstrukciója állnak. 2006-ban megjelent *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse* című könyve a kortárs képregényelmélet egyik alapműve.

e-mail: stephan.packard@medienkultur.uni-freiburg.de

SZÁVAI Dorottya a Pannon Egyetem docense, az MFTK IKI Összehasonlító Irodalom- és Művelődéstudomány MA vezetője, a PPKE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola tagja. Fő kutatási területei a modern és kortárs magyar irodalom, líratörténet és líraelmélet, a komparatisztika és a magyar–francia szövegkapcsolatok. E témákban számos tanulmánya, több önálló tanulmánykötete és saját szerkesztésű kiadványa jelent meg.

e-mail: szavaidorottya@gmail.com

Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (1968) a mulhouse-i Haute-Alsace Egyetem (UHA-Mulhouse – ILLE) tanára, intézetvezető-helyettese (ILLE). Főbb kutatási területei a komparatisztika, az irodalom és a társzművészetek, az irodalom és a pszichoanalízis kapcsolata, a skandináv irodalmak, a drámatörténet és a kép elméletei. Nyolc önálló tanulmánykötet szerzője.

e-mail: frederique.toudoire@uha.fr

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva