

Előzetlenül a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/3.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ
www.balassikiado.hu



Példányonként megvásárolható

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

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy 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 támogatta



Literatura

Tartalom

XLII. évf. 2016/4.

Tanulmány

- SEREGI Tamás
A művészet konstruktív elmélete 259
- Richard WALSH
A fiktív reflex 279
- ANGYALOSI Gergely
A tanúsítás poétikája Derridánál 291
- Z. VARGA Zoltán
A vágy lokalizációja és az olvasás öröme:
test és erotika Roland Barthes olvasáselméletében 299
- TVERDOTA György
Komlós Aladár és Németh Andor 310
- SZOLLÁTH Dávid
A történet visszatérése és a „latin-amerikai szál”
a kései Mészöly-prózában 319

Műelemzés

- ALBERT Noémi
„Az önök faja az igazsággal is meglehetősen hadilábon áll”
– A Julian Barnes-féle történetkoncepció
A világ története 10 és ½ fejezetben alapján – 335

Műhely

- BARTOS Éva
A *Helikon* biblioterápiás tematikus száma
– *Biblioterápia, irodalomterápia, Helikon* Irodalomtudományi
Szemle 2016/2 – 353
- KAMARÁS István OJD
Irodalomszociológiai töprengés a biblioterápia ürügyén
– *Biblioterápia, irodalomterápia, Helikon* Irodalomtudományi
Szemle 2016/2 – 356
- MAJOR Ágnes
Csáth-kultusz az adaptációk tükrében
– Németh Zoltán, *Boldogságtelep, vetélőgépben* –
Csáth szeretője, Kalligram, Pozsony, 2011 – 361
- MIHÁLY Eszter
József Attila „megvalósítási elve”
– Gondolatok József Attila *Marx szimbolizmusa* című vázlatáról – 368
- Szemle*
- DECZKI Sarolta
Bozótvágóval az esőerdőben
– *Az ellopott tragédia, Rejtő Jenő-émlékkötet*,
szerkesztette Thuróczy Gergely,
Petőfi Irodalmi Múzeum–Infopoly Alapítvány, Budapest, 2015 – 378
- VILMOS Eszter
Holyheadtól Hegyeshalomig
– Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan* –
Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer,
Balassi Kiadó, Budapest, 2015 – 383
- JENEY Éva
Tény és fikció
– Françoise Lavocat, *Fait et fiction, Pour une frontière*,
Seuil, Paris, 2016 – 388

Tanulmány

Seregi Tamás¹

A MŰVÉSZET KONSTRUKTÍV ELMÉLETE

A művészet konstruktív elmélete 1.

– a reális idealitás

„A művészet konstruktív elmélete” megnevezésen nem a konstruktivista művészet elméletét szeretném érteni, hanem olyan gondolkodásmódot, amely a művészet lényegét annak megalkotottságában és csak abban látja. A művészet ilyen felfogásához legalább két feltétel teljesülése szükséges. Egyrészt az alkotó személyéről való gondolkodás megváltozása – közelebbről az, hogy az alkotás ne *kifejezés* legyen, hanem kizárólag a létrehozandó mű szolgálatába álljon, és így teljes mértékben külsődlegessé váljon a szerzőhöz képest. Mindez attól függetlenül így van, hogy ezt a külsőt konkrétumként tételezzük-e (a világban, sőt a fizikai világban létező entitásként) vagy absztraktumként (egyfajta idealitásként, amely érintkezésben állhat ugyan az emberi elme legkülönbözőbb területeivel, lehet érzetszintű, lehet képzeletbeli vagy akár gondolati is, ám mindhárom esetben nélkülöz mindenfajta személyes viszonyt, amitől szubjektívvé válhatna, sőt *elvileg* akár minden fajspecifikus viszonylásmódot is, azaz még az általános emberi érzékenységre sincs tekintettel). Ez utóbbival áll összefüggésben a második szükséges feltétel is: a konstruktivista művészetfelfogásnak teljesen át kell alakítania a befogadást és a befogadóról alkotott elképzeléseinket – a befogadót ugyanúgy személyteleníteni kell, mint az alkotót, így a befogadást tiszta „kontemplációvá” kell tennie. Legalábbis abban az értelemben, hogy a befogadás nem más, mint azoknak az (új) konstrukciós elveknek a pusztá *felismerése*, amelyeket a mű és a művészet munkába állított, az értékelés során pedig azt ítéljük meg, hogy a konstrukciós elvek mennyire sikeresen valósultak meg, illetve milyen későbbi megvalósulási lehetőségeket teremtettek más művek számára. Minden kizárólag a műből és a művészetből származhat, *a mű és a művészet intenciójából*, nem pedig az alkotóéból, és mindennek kizárólag a mű épülését és fennmaradását szabad szolgálnia. Nem a valóságét, hanem a műét és a művészetét, akár valóságnak tételezzük azt, akár nem.

¹ A szerző az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet Esztétika Tanszékének adjunktusa.

Ha belegondolunk abba, hogy minek kell következnie ennek a két feltételnek a teljesüléséből, teljesen érthetővé válik az a jelenség, hogy a konstruktív művészet-felfogás számára a művészet legalapvetőbb problémája az anyag–forma kérdése. Nem a művészet mimetikus funkciója, nem az esztétikai minőségek előállításának vagy fokozásának, tisztításának feladata, nem is a kifejezés, hanem kizárólag az alakíthatóság, az anyag és a forma közötti viszony. Ám az is érthetővé válik, hogy ezen a viszonyon belül az egyensúlynak az utóbbi, azaz a forma irányában kell elbillennie. Sőt akár azt is mondhatnánk, hogy a konstruktív művészetnek nyersanyagra, formátlan anyagra vagy egyenesen tiszta anyagra, *anyagtalan anyagra* van szüksége, hogy igazán ki tudjon teljesedni. Nem az anyagban rejlő lehetőségek kibontásáról, Arisztotelésszel szólva a potencialítások aktualizálásáról van itt szó, hanem egy igazi modern anyag-fogalomról, egyfajta atomista vagy még annál is formátlanabb anyag-ról, amely teljes mértékben aláveti magát a megformálás korlátlan hatalmának.

Ha mindezt megpróbáljuk a művésztre alkalmazni, eredményül a romantikus művészetfelfogás és münemi hierarchia megerősítését várnánk, vagyis azt, hogy a leganyagtalanabb anyaggal dolgozó művészeti ág, az irodalom kerül újra a művészet csúcspontjára. Ez azonban korántsem így történt, és egyáltalán nem azért, mert az irodalom szükségszerűen kötődne a megjelenítéshez, az ábrázoláshoz, és ezért alá lenne vetve valamiféle külsőnek, amely formát ad neki, és nem is azért, mert kötvé lenne az emberi lélekhez, ami formáját túlságosan partikulárisá, formálhatóságát pedig – az irracionálisnak való kiszolgáltatottsága miatt – korlátozottá tenné, de még csak nem is szintaktikai kötöttségei miatt, amelyek szintén akadályt jelentenek a szabad formálhatóság számára. A legfontosabb ok a nyelv *szemantikája*, az, hogy a nyelv szükségszerűen jelent, ez a jelentés pedig gátja mind korlátlan felbonthatóságának, mind pedig a magasabb szintű formai egységek képzésének, hiszen a nyelv hajlamos önmagától is nagyobb egységekké (gondolatokká, képekké stb.) összeállni.² Jól példázza ezt az a már Mallarménál felbukkanó törekvés, hogy próbáljunk meg minden szónak teljesen új jelentést adni (vagy legalábbis nagyon régi jelentéseit feleleveníteni), és igyekezzünk a magasabb szintű nyelvi egységek keletkezését is felügyeletünk alatt tartani, képezzünk egyfajta zárt, „képzeltbeli univerzumot”³ belőlük. Ennek csupán logikus folytatása – annak ellenére, hogy kevés közvetlen tör-

² Tinyanov például érzékeli ezt, ezért beszél előszeretettel *formálásról* és *deformálásról* egyszerre: „Közben azonban nem vesszük észre, hogy az anyag – szerepétől és rendeltetésétől függően – nem egynemű, nem egyrétű. Figyelmén kívül marad, hogy a szó, funkciójától függően, különféle nem egyenrangú mozzanatokot tartalmaz; az egyik mozzanat előtérbe kerülhet a többi rovására, ennek következtében a többi deformálódik, néha teljesen jelentéktelen rekvizitummá válik.” Ebből a dialektikus materialista szemléletből azonban ő is nagyjából ugyanazt a következtetést vonja le, mint társai, azaz mégis a korlátlan formálhatóságot hangsúlyozza végül: „Az »anyag« fogalma nem esik kívül a forma szféráján, maga is megformált; hibát követünk el, ha konstrukción kívüli mozzanatokkal keverjük össze.” J. TINYANOV, *A versnyelv problémája*, fordította SOPRONI András, in *Az irodalmi tény*, Gondolat, Budapest, 1981. 137.

³ Jean-Pierre RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Párizs, 1962.

téneti hatás mutatható ki benne – az a századfordulón megjelenő törekvés, hogy ezt az uralmi viszonyt próbáljuk meg lefelé, az alacsonyabb nyelvi szintek irányában is kiterjeszteni, és építsük a költészetet a nyelv auditív és vizuális összetevőire. Ez a törekvés kezdetben átdobta a költészetet az ellenkező oldalra, a konstrukcióból újra kifejezés lett, de ezzel együtt is meg tudta őrizni személytelenségét: mind az atavisztikus ősnyelvet kereső hangköltészetben, mind a futurizmussal kezdődően újra reneszánszát élő képvess-költészetben. A kifejezés azonban hamar elveszíti megalapozó szerepét, és visszatér a szimbolizmus ars combinatoria elve, ám immár sokkal elementárisabb szinten.⁴ Kurt Schwitters *Ursonate* (1922–1932) című verse eklatáns példája ennek a folyamatnak: ez a tíz éven át írt vers a címében még őrzi az említett expresszionista és dadaista törekvést, szerkezetében azonban már sokkal inkább a tiszta konstrukció felé mutat.

A konstruktív művészetfelfogás nagyon sokáig nem tudott mit kezdeni a nyelvvel és az irodalommal. Sikeres volt ugyan a dezemiotizáció és az apró darabokra bontás, ám az így kapott „téglákból” – ahogy Kassák Lajos nevezte ezeket az elemeket – felépíteni már nem nagyon sikerült semmit. A „megoldásra” egészen az ötvenes évekig kell majd várni, például a német konkrét költészetig, a francia új regényig és más hasonló törekvésekig. Addig leginkább a kiterjesztésben vélték megtalálni a továbblépés lehetőségét. Moholy-Nagy László például azt remélte, hogy az irodalmat a „lényegéig”, vagyis a vizuális és auditív összetevőig redukálva a nyelv önmagától kapcsolatba lép majd más művészeti ágakkal, jelesül a festészettel és a zenével, és ezen a közvetítésen keresztül megtalálhatja a maga helyét a konstruktivista összművészetben belül. Egy másik tipikus példa Tamkó Sirató Károlyé. Ő nem a redukción keresztül végrehajtott, hanem a közvetlen kiterjesztésben hitt: a költészetet *konkretizálni* kell vizuális és auditív összetevője mentén, ennek köszönhetően pedig síkszerűsége és hangzó jellege is közvetlenül bele tud majd illeszkedni a konkrét térbe. Ebből keletkezik a villanyvers (az utcákra kihelyezett versfelirat), illetve a közösségi előadóművészet részévé váló költemény. Ezeknek a megoldási kísérleteknek a valódisága elvitathatatlan, ha sikerességükről ez nem mondható is el, ezzel együtt azonban jól látszik az is, hogy valódiságuk ellenére mennyire részlegesek maradnak, hogy mennyi mindent kell feláldozni a nyelvi műalkotásból ahhoz, hogy ezek a kiterjesztési lehetőségek rendelkezésünkre álljanak (senki nem gondolhatja komolyan például azt, hogy a nyelv vagy a költészet lényegét a láthatósága és a hallhatósága alkotná). Ez pedig jól megmutatja azokat a gátakat, amelyeket a konstruktív művészetfelfogás saját maga elé emel, és amelyeket soha nem tud áttörni. Összességében három ilyen tényezőről beszélhetünk, véleményem szerint, amelyeket a konstruktív művészet ebben az első időszakában képtelen volt integrálni: a nyelvről, az emberről és a természetről.

⁴ John NEUBAUER, *Symbolismus und symbolische Logik, Die Idee der ars combinatoria in der modernen Dichtung*, Fink, München, 1978.

Az első kettő lebontására és újraalkotására konkrét kísérleteket tett, a harmadik esetében azonban még kísérletekről sem nagyon beszélhetünk. Mindenesetre jellemző, hogy a Bauhaust bezárató Hitler mire építette egész tevékenységét – éppen e három tényezőre: egyik első intézkedése volt, hogy utasítást adott egy átfogó vadászati és természetvédelmi törvény kidolgozására, nekiállt az ember formálásának (persze a maga sajátos módján), és politikája középpontjába a nyelvet állította, méghozzá annak esztétikai és retorikai összetevőire koncentrálni.⁵ Ám, hála az égnek, nem Hitler mondta ki az utolsó szót a konstruktív művészetről, ahogy a harmincas évek realizmusai és klasszicizmusai sem tudták végleg elbúcsúztatni, már csak azért sem, mert egy részük nem leváltotta, hanem inkább magába integrálta azt. Közvetlenül a háború után azonban újra feltámad a konstruktív szemlélet a konkretizmusban, az op artban, a kinetizmusban, az új realizmusban, a minimalizmusban, a Bauhaus újraindított iskoláinak újrafogalmazott programjaiban stb., és meg is indulnak azok a kutatások, amelyek ezeket a „hibákat” hivatottak orvosolni. Nem véletlenül kerül a vizsgálódások középpontjába az ember mint biológiai lény, és nem véletlenül nyúlnak eszközként leginkább a Gestalt-pszichológiához és a fenomenológiához, ahogy az sem, hogy már az anyagra sem pusztán tiszta anyagként, hanem valóban *nyers*-anyagként kezdenek tekinteni (konkretizmus, új realizmus, vernakuláris és brutális építészet stb.). Ez a nyersesség pedig már annak a jele, hogy a másik irányban, a természet felé is megtörtént a nyitás: az anyag már nemcsak nyers, hanem felhalmozódó, leülepedő, vagyis tektonikus is, a rendszer pedig nemcsak kibernetikai, hanem ökológiai.⁶

Mindezt azért szükséges legalább röviden jelezni, hogy a fentebb tett állítás, amely szerint a konstruktív művészetfelfogás nem egyenlő a konstruktivista művészettel, történeti igazolást kapjon. Ám ennél még fontosabb annak leszögezése céljából, hogy a konstruktív művészet eszménye egészen máig jelen van. Ez a reneszánsz sem tartott természetesen túl sokáig, talán nem tévedünk nagyot, ha a Pruiitt–Igoe tervezőpáros lakótelepének lerombolásához (1972), vagyis a modernség állítólagos végéhez kötjük kimúlásának időpontját. Ám ha jobban megnézzük a fejleményeket, ez a kimúlás nem is nevezhető kimúlásnak. Sőt, tetszhalottnak sem mondhatjuk a konstruktív művészetfelfogást. Mindvégig jelen volt, az utóbbi években pedig mintha újra az előtérbe kerülését látnánk az új médiumok, az elmekutatás, a géntechnológiák, a bioinformatika stb. fejlődésének és művészeti felhasználásának köszönhetően. És éppen azért van újabb reneszánsza, mert ezek a tudományos eszközök biztosítani látszanak számára a lehetőséget, hogy az említett problémákat vagy feladato-

⁵ Érdemes elgondolkodni azon is, hogy Leni Riefenstahl, aki a koncentrációs táborokat látva mélységesen megtört és mindent megbánt, dacára megbánása őszinteségének, amit nem szeretnék elvitatni tőle, a náci ideológiával való szakítás helyett öntudatlanul nem éppen kiteljesítette-e ezt a világnézetet azzal, hogy *Az akarát diadala* (nyelv) és *az Olimpia* (ember) megrendezése után természetfilmeket kezdett forgatni.

⁶ Lásd például Pierre RESTANY, *Le livre blanc de l'art total*, Apollinaire, Párizs, 1969.

kat megoldhassa, ezzel pedig még inkább totalizálhassa saját magát. Leginkább az emberrel kapcsolatos problémát – nem véletlenül hirdeti magáról Eduardo Kac, hogy az ő legfőbb művészi ambíciója az emberklonozás.⁷

Persze az emberklonozás messze nem a legtokéletesebb konstruktív művészeti alkotás lenne, és nemcsak azért nem, mert a konstruktív eszme kiterjedésében ehhez képest sokkal többre vágyna, mondhatni a világklonozásra, hanem mert éppen a konstrukció elvében rejlő leglényegesebb momentumhoz válna így hűtlenné. A konstruktív művészet ugyanis nem másolni, duplikálni akar, hanem újat teremteni, hiszen művészeti ideológiájának szinte legfontosabb alapelve a mimetikusság elutasítása. Éppen ezért kerül előtérbe a forma, és éppen ennek köszönhető az anyaghoz való meglehetősen ambivalens viszonya is. Ez az ambivalens viszony problémaként van jelen a kezdetektől egészen máig, a kezdeti időkben például ez hasított ketté az irányzat konstruktivista művészeti változatait Oroszországtól Németországon át Hollandiáig mindenhol. Mindhárom helyen nagyon hamar létrejött, sőt már az irányzat születésének pillanatában jelen volt a konstrukciónak egy konkretista (produktivista) és egy absztrakt (metafizikai) felfogása. Ma ugyanez a megosztottság az aktuális és a virtuális fogalmi dichotómiájában jelentkezik. És ahogy akkor sem az volt a vita tárgya, hogy melyik a valóságos a kettő közül, hiszen mindkettőt annak tekintették (s még csak nem is annak kellett volna lennie, hogy melyik valóságosabb közülük), hanem egyrészt az, hogy melyik területen lehet jobbat, többet konstruálni, másrészt pedig, hogy a két területet hogyan lehetne egyesíteni, és ezzel a valóságot totálisabbá tenni, ugyanígy ma sem arról folyik a vita, illetve nem arról kellene, hogy folyjon, hogy az aktuális vagy a virtuális a valóságos-e, hiszen mindkettő az, hanem hogy a kettőből hogyan lehetne egyetlen új valóságot teremteni.

Az anyagot azonban mindkét területen legyőzendő akadálnak tekintették, nem pedig kiaknázandó lehetőségek tárházának. Nem az anyagból kell dolgozni, hanem az anyag ellenében, mivel a formálhatóság, a formálás szabadsága, az anyag feletti uralom a legfontosabb cél. Ez pedig hamar elvezet ahhoz a következményhez, hogy nemcsak a kollázs-elvet utasítják ki a konstruktív művészet területéről, s számúzik a dada és a szürrealizmus átmeneti senki földjére (a ready made-től és az objet trouvé-tól kezdve a töredékeken és maradványokon át egészen a kidobott, elhasznált limlomig és szeméig terjedően, beleértve mindazon technikákat is, a kivágást, a ragasztást, a barkácsolást stb., amelyek ezekhez hozzátartoznak), hanem a hagyományos anyagokat is, mivel formálhatóságuk nem felel meg az új igényeknek. A tulajdonképpeni cél tehát új anyagok feltalálása lesz, ami pedig egyszerűen azt jelenti, hogy a formát és a formálást egészen az anyagteremtés szintjéig próbálják kiterjeszteni. Így kerülnek előtérbe a modern technológiák és a modern anyagok: a fémek, a plexi, az üveg stb. A konstruktív művészet belső logikája azonban itt sem áll meg, mivel

⁷ Eduardo KAC (ed.), *Signs of Life, Bio Art and Beyond*, The MIT Press, Cambridge, Mass.–London, England, 2007.

egy idő után általában az anyagban sem képes mást látni pusztá akadályozó tényezőnél. Naum Gabo már 1920-ban nekitámad Tatlinnak az Antoine Pevsnerrel írt híres *Realista manifestumban*, és túlságos konkretizmussal vádolja, amely gátja a konstruktív eszme teljes kibontakozásának. Ezzel párhuzamosan vezeti be a szintén híres sztereometrikus módszerét, amely segítségével a szobrászatot anyagformálásból tiszta térformálássá változtatja. Innentől az anyag tulajdonságai csak annyiban vehetők és veendőek figyelembe, amennyiben a térformálás *jelzései* képesek válni, így az anyag vékonysága, hajlékonysága, „mozgékonyasága” és átlátszósága, és csak az, kerül kiemelésre. Az igazi anyag nemcsak tiszta, sőt nem is csak teljesen szabadon formálható, hanem tömege és súlya sincs, vagyis tulajdonképpen anyagtalan.

A szobrászat anyagtalánításában valóban jelennek lehetőségek, ahogy Gabo és Pevsner művein ez látható is, a kérdés azonban az, hogy itt megállhat-e, vagy meg tud-e állni a konstruktív eszme kibontakozásának logikája. S ha Gabo írásait meg nézzük, meg is kapjuk gyorsan a nemleges választ. A valóság transzcendens, állítja Gabo, ami pedig azt jelenti, hogy ahova ezen az úton eljutunk, az valami minőségileg más tartomány, mint amelyik a szobrászat eddigi területe volt. A szobrászat nem pusztán anyagtalan térformálás, hanem ez a bizonyos tér sem az a konkrét tér, amelyben benne vagyunk. Máskülönben tényleg csak absztrahálnánk, amivel kétségtelenül teremtenénk új lehetőségeket a szobrászati konstrukció számára, de nem lépnénk teljesen új területre. Márpedig a konstruktivizmus szándéka egy ilyen új terület megnyitása. Különböző elnevezések születnek ennek a radikálisan újnak a jelölésére: a legvisszafogottabb a „kozmosz”, ennél kicsit merészebb a „negyedik dimenzió”, a talán legradikálisabb pedig a „belső” vagy a „szellemi”. Nem az a fontos most számunkra, hogy melyik és kinél pontosan mit jelent, hanem két dolog: az egyik az a szándék, hogy az átmenetek lehetősége fennmaradjon, vagyis annak szándéka, hogy az új valóság ennek a világnak a kiterjesztéseként legyen felfogható, amellyel az új valóság magába foglalhatná és esetleg gazdagíthatná a régit (erre utal implicit módon az első két fogalom); a másik pedig az, hogy ha esetleg megragadhatóvá is tehetnénk ezt a valóságot, azt sejtetően sokkal inkább a képi, mint a fizikai térben tudnánk végrehajtani (ha nem kizárólag a mentálisban). Ez azt jelenti, hogy magának a térnek a tiszta formálása nem pusztán az anyag kiiktatását követeli meg, hanem önmagunk mint meghatározott kiterjedéssel (test) rendelkező és földi dimenziók (világ) közepette élő lények kiiktatását is. Mindez nem annyira elképzelhetetlen dolog, mint amilyenek első hallásra tűnik, hiszen itt mindössze arról van szó, hogy a szobor ebben a pillanatban *képpé* válik, illetve kiderül, hogy ahol a tiszta térformálást annak négydimenzióssá vagy „belsővé” tételéig terjedően meg lehet csinálni, ha egyáltalán meg lehet, az nem a fizikai, hanem a képi tér. *Egy olyan képi tér, amelyik csak annyiban reális, amennyiben nincs semmilyen előzetes mintája, vagyis tisztán konstruált.* Mindez persze rengeteget változtat magán a képen és a modern képről való gondolkodásunkon – többé nem kell például azt gondolnunk, hogy a modern kép kizárólag a síkra való redukciót vagy minden illúzió eltávolítását jelentheti –, ám éppen azért hoztam fel a szobrászatot példaként, hogy lássuk, mindezzel újra megerősítést nyer

a képi és a nem-képi művészet közötti határvonal, ha nem az ábrázolás fogalma mentén is, sőt a kép változatlanul hatalmat gyakorol a szobrászat felett, csak immár nem az ábrázolás mentén.⁸ Nem is véletlen, hogy a konstruktív eszme ezen értelmezésének elsősorban festők lesznek a képviselői, közöttük olyan óriásokkal, mint Malevics, Kandinszkij és Mondrian.

A művészet konstruktív elmélete 2.

– az ideális realitás

Egyetlen okkal nehéz lenne megmagyarázni, hogy bizonyos idő elteltével miért a konkretista-produktivista irányzat került ki győztesen a konstruktív művészet belső harcaiból. Közrejátszott ebben a forradalmak kudarca vagy éppen győzelme (mindkettő az utópista idealizmus ellen hatott), a külső politikai-ideológiai nyomás, a gazdasági kényszerek, stb. De ha csak ilyen külsőnek nevezhető okokat tudnánk felsorolni a változás indoklásaként, valószínűleg megértésre sem tartanánk érdemesnek a folyamatot. Csupán egy művészeti eszmerendszer lassú elerőtlenedését észlelnénk benne, amelyik maradék energiáját ide-oda kapkodva pocskéolja el éppen azért, mert saját erejéből már nem tud lendületben maradni. Ám tényleg csak a legelvetemültebb avantgardisták képesek a húszas–harmincas évek táján értett konstruktív művészetében (amelybe a purizmus, az új klasszicizmus, az olasz fasiszta modernség, az új tárgyilagosság jelentős része is beleérthető) kizárólag a hanyatlás jeleit látni, még ha igaz is, hogy az avantgardizmus valóban kiürülni látszik a konstruktív eszméből (hogy a második világháború után újra telítődjön vele). Lennie kellett tehát valamilyen belső motivációnak vagy legalább valami megoldandó belső problémának magában a konstruktív eszmében, amely a feszültséget gerjesztette, és ezzel az irányzatot belülről átalakulásra sarkallta.

Hogy ezt a motivációt vagy problémát megértsük, érdemes visszatérnünk a konstruktív művészeti paradigma kezdeteihez, azon belül is inkább a filozófiához, mint a művészethez. G. E. Moore „szerves egész” fogalmára szeretnék hivatkozni, azon belül is arra az egyszerre magától értetődőnek, mégis képtelennek látszó érvre, amely szerint bármely ábrázolt dolognál jobbnak ítéljük ugyanannak a dolognak a

⁸ A probléma a konstruktív művészet paradigmáján belül, véleményem szerint, csak a második világháború után oldódik meg (és persze nem feltétlenül a művek színvonalának javára) az op art és a kinetizmus teoretikusainak köszönhetően, akik elkezdték részletesen kidolgozni a konkrét és a képi közötti átmenetek lehetséges lépéseit. Hatalmas és az utóbbi évtizedekben csak nagyon szűk körben elismert teoretikus teljesítményt tett le az asztalra például Frank POPPER *L'art cinétique* című művében (Gauthiers-Villard, Párizs, 1967), de természetesen Rudolf ARNHEIM, KÉPES György, James J. GIBSON vagy Ernst GOMBRICH neve sem hagyható említés nélkül a kérdéssel kapcsolatban.

világban valóságosan létező párdarabját.⁹ A gondolat mögött természetesen a létezés mint reális predikátum régi tétele áll, és az összes róla folytatott vita, amelyekről Moore nem vesz tudomást. Nem akarom azt a látszatot kelteni, hogy Moore-nak közvetlen hatása lett volna a konstruktív művészet eszméjére, mégis azt állítom, hogy kimondott valamit, ami a művészet közegében nagyon a levegőben volt. Ez pedig a művészet és a valóság viszonyának egy nagyon újfajta kérdésfelvetése. A kérdés itt nem a valóság művészeti ábrázolására vonatkozott, és nem is a művészet valóságra gyakorolt hatására, hanem magának a művészetnek a valóságos voltára. Művészet-történeti közhely, hogy a korszak egyik nagy művészeti vívmánya a valóság darabjainak közvetlen (vagyis átdolgozatlan) beemelése a művekbe. Ezt szoktuk kollázsnak nevezni. Ahogy az is közhely, hogy ennek legszélsőségesebb változata is megjelenik, amikor a művészet intézményrendszere egy közönséges, hétköznapi tárgyat önhatalmúlag saját részévé tesz, nem egy mű részévé, amelyen belül az még valamilyen konstrukciós elvnek rendelődik alá (ha csak külsődlegesen is), hanem közvetlenül és kizárólag a művészet részévé. Ezt szokás ready made-nek nevezni. Innen származik a korszak művészetében megszülető nagy dantói kérdés: mi a különbség egy műalkotás és egy közönséges tárgy között, ha a kettő külső megjelenésében teljesen megegyezik? Eddig a szokásos művészetelméleti és -történeti kérdésfelvetés, amely igazán csak az ötvenes évektől kezdve nyeri el a maga elméleti és történeti jelentőségét. A kérdésnek azonban van egy másik iránya is, amelyikkel itt találkozunk, és amelyik már a húszas években is nyugtalanítja a művészeti mezőt. A kérdés tehát úgy hangzik: *képes-e a művészet valóságos dolgot alkotni?*, vagy kicsit radikálisabban: *képes-e a művészet valóságot alkotni?*

Mielőtt elhamarkodott válasszal szolgálnánk, először próbáljuk meg magát a kérdést megérteni.

1. Azt talán mondani sem kell, hogy itt nem arról van szó, hogy a műalkotás tekinthető-e valóságos dolognak is, mivel ebben a látásmódban nincs semmi újdonság, hiszen amennyiben minden műalkotás rászorul valamilyen világbeli hordozóra, annyiban mindig megvan az a lehetőség, hogy csak ezt a hordozót lássuk benne, és annyiban – vagyis nem műalkotásként – minden mű tekinthető valóságos dolognak, még a nyelvi műalkotás is. (Bár épp az imént láthattuk, hogy a művészet ebben az időszakban mintha ezt a kihívást, vagyis a hordozó teljes eltüntetésének kihívását is felvállalni látszana.)

2. És nem is arról, hogy a művészet a maga termékét a természetes valósághoz képest ugyanolyan, vagy akár annál nemesebb valóságnak kezdené tekinteni. Találhatunk persze olyan korabeli elméleti fejtegetéseket, amelyek egy ilyen értel-

⁹ Moore azt írja: „Mindannyian úgy gondoljuk, hogy a természet látványának érzelemmenteli szemlélete bizonyos értelemben jobb dolog, mint egy festményen ábrázolt tájé, ha a kettő ugyanolyan szép: úgy gondoljuk, hogy a világ jobba válna, ha a legjobb ábrázoló műalkotásokat ki tudnánk cserélni ugyanolyan szép valódi dolgokra.” G. E. MOORE, *Principia Ethica*, Cambridge UP, Cambridge, 1976 (1903), 117. §, 195.

mezést erősítenek, például Mondriannál, aki a természetes valósággal szembeállít egy absztrakt valóságot,¹⁰ ám ennek az elméletnek – mint látni fogjuk – még az ő saját gyakorlata sem felel meg minden tekintetben, nemhogy a konstruktivista művészet egésze. Ha ebben merülne ki a valóság ezen új fogalma, akkor csupán egy valóságként értelmezett l’art pour l’art-ral állnánk szemben, és a konstruktív művészetnek a l’art pour l’art-ral való szembenállása csak ebben a valóságként való értelmezésben merülne ki, vagyis a konstruktív művészet olyan művészet lenne, amely nem a természetből indul ki, hanem az ideáltás területéről, teljesítménye pedig ennek az ideáltásnak a realizálása lenne.

3. És nem is valamiféle anti-művészetről, a művészet területének elhagyására tett kísérletről, amellyel majd a hatvanas évektől kezdve találkozhatunk lépten-nyomon, és amelyből mindig kőkemény elitművészet válik mind a mai napig. Tagadhatatlanul jelen vannak persze bizonyos törekvések, amelyek a művészet radikális megújításában akadálynak tekintik például a művészeti intézményrendszer egészét, illetve magát a művészet intézményes jellegét, ám ennek leépítését nem művészetellenes gesztusnak szánják, épp ellenkezőleg, a művészet kiteljesítésére, totalizálására tett kísérletnek.¹¹ A művészet és az élet egyesítése nemcsak a művészet ellen, hanem épp ennyire a művészet érdekében is zajlik, ahogy ezt Peter Bürger avantgárd-elmélete nagyon pontosan leszögezi.¹² Ez olyan törekvésekre is igaz, amelyek a funkcionalizmust tűzik zászlójukra. „A forma követi a funkciót” elve ugyanolyan fejlődést hozott a tiszta építészetben, mint bármelyik stílus előtte és utána, és egy idő után minden stílus ugyanúgy gátolta az építészet fejlődését, ahogy „a forma követi a funkciót” elve is ezt tette.

Máshol kell tehát keresni a művészet valóságalkotás iránti szándékának magyarázatát. Nem egy olyan törekvésben, amelyik a művészetet valami művészetén kívüli szolgálatába kívánta volna állítani (még ha ilyen is történt kétségtelenül, és nemcsak külső kényszer hatására, az eredmény azonban mindig siralmas lett – jól példázza ezt a szürrealizmusnak a szocialista realizmussal kötött frigye), hanem egy olyan meggyőződésben, amelyik a tiszta alkotás eszméjének megszületésében arra látott esélyt, hogy végre visszanyerhetővé válik az egységes valóságfogalom. Az a valóság, amelyben nem kell különbséget tennünk szellemi és anyagi, fiktív és valóságos, művészet és élet között. S mivel az alkotás legtisztább formája a művészetben bontakozott ki – az elméletben és a gyakorlatban egyaránt –, ezért a művészetből kiin-

¹⁰ Piet MONDRIAN, Természetes és absztrakt valóság, in HAJDU István, *Piet Mondrian*, Corvina, Budapest, 1987.

¹¹ Adorno kirojtosodás-elmélete túlságosan kiélezett dialektikát feltételez, amely a második világháború utáni művészet bizonyos gesztusaira sokkal érvényesebbnek tekinthető, mint a történeti avantgárdra, azon belül is talán legkevésbé a konstruktivizmusra. Vö. Th. W. ADORNO, *A művészet és a művészetek*, fordította ZOLTAI Dénes, in *A művészet és a művészetek*, Helikon, Budapest, 1998.

¹² Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, fordította SEREGI Tamás, Universitas, Szeged, 2010, 66.

dulva kell a megvalósítás egész folyamatát végrehajtani. Hogy azután a megvalósított eredményt majd művészetnek vagy valami másnak fogjuk-e nevezni, az már nem olyan fontos kérdés. A lényeg az, hogy a művészetnek ez az *anti-ready-made felfogása* olyan ideális realitás megteremtésére látszott lehetőséget biztosítani, amelyben *elismerhetővé* váltak mindazok a momentumok, amelyek a reális idealitás megteremtésének folyamatában szükségszerűen kizárásra kerültek. Három ilyen momentumot kell mindenképpen megemlíteni.

Az első természetesen az anyag – az anyag ekkor és így képes konkretizálódni. Ez persze nem jelenti azt, hogy a konstruktív művészet lemondana az anyagteremtés szándékáról, lemond viszont az anyagtalanítás szándékáról, a tiszta formává tételről. Mindez leginkább abban mutatkozik meg, hogy a műalkotásnak a *képpel* való azonosítása, amiről fentebb beszéltem, elkezd háttérbe szorulni, másrésztől pedig felerősödik a képi műalkotások tárgyi mivoltának felmutatására irányuló szándék. Az utóbbi még azzal együtt is kijelenthető, hogy az ábrázolás már a húszas évektől kezdődően visszatérően van. A visszatérés azonban – legalábbis a konstruktív művészeti paradigmán belül – nem ellenreakció az absztrakcióhoz való korábbi vonzódással szemben, tehát nem egyértelműen elfordulás az addigi törekvésektől és eredményektől, mint inkább az ábrázolás újbóli integrálására tett kísérlet. Malevics késői festészetében mutatkozik meg talán legtisztábban ez a tendencia. Még mindig az első momentum, vagyis az anyaghoz való viszony megváltozásának része az is, hogy a művészeti ágak közül végül mégis az építészet kerül ki győztesen, következésképpen az építészetre való tekintettel kezd meghatározódni a művészeti ágak lehető leg-többje – az építészetten innen vagy az építészetten túl. Ez még a fényképezésre és a filmre is érvényes. Mindkettő a műterem határait kezdi el feszegetni. Jellemző például, hogy a fényképezésben a konstruktív művészetfelfogás mennyivel nyitottabbá tud válni már a húszas években a valóság nyers adottságaira, mint a harmincas évek számtalan realizmusa (a préri realizmustól a szocialista realizmusig és a szürrealizmusig). A tízes–húszas évek műtermi anyag–forma kísérleteit a húszas évek második felében a szociofotóhoz való fordulás egészíti ki. Moholy-Nagy életműve példaszerűnek tekinthető ebből a szempontból. A filmművészetben is hasonló folyamatok indulnak meg a készítés és a bemutatás területén egyaránt. A műteremből való kilépés szándéka itt is ugyanúgy megfogalmazódik,¹³ ám ennél még fontosabb talán az,

¹³ John GRIERSON például így fogalmaz: „Hisszük, hogy új és életképes művészeti forma születik a filmművészetnek abból a képességéből, hogy körülnézzen, megfigyelje és kiválassza a »valódi« élet eseményeit. A műtermekben forgatott filmek szinte képtelenek a valóságot a mozivásznonra varázsolni.” John GRIERSON, *A dokumentumfilm alapelvei* (1932), fordította IVÁNYI Norbert, in *A dokumentumfilm és a valóság*, Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 1964, 45. Grierson itt a „megfigyelés” és a „kiválasztás” szavakat használja, a dokumentumfilmről adott általános meghatározása azonban ennél sokkal konstruktívabb jellegű: a dokumentumfilmet „a valóság alkotó módon történő feldolgozásának és átalakításának” nevezi (uo.).

hogy a bemutatás, a vetítés feltételeinek kibővítése kerül a vizsgálódások középpontjába. Moholy-Nagy például már a húszas évek közepén a nézők aktivizálásában, a moziterem minden falának kihasználásában (szimultán vetítés), a nem sík felületekre, sőt térbeli közegekre való vetítésben gondolkodik, s ez végső soron a moziból mint építészeti meghatározottságú térből való kilépés szándékához vezet el – a szabadtéri fényjátékok, a felhőre vetítés stb. ötletéhez.¹⁴ De ennél még fontosabb talán az, ami a többi képi művészetben zajlik. A festészet például nemcsak az ábrázolást kezdi elismerni, hanem ezzel párhuzamosan a sík felület adottságát is, és ennek az adottságnak az elismerésén keresztül az építészeti térbe való integrálódás irányában indul el (a falfestészet divatjánál erről semmi nem tanúskodik jobban). A szobrászatban is az építészethez való közeledés szándéka figyelhető meg – a nemrégiben letisztított felületeket újra birtokba veszik a domborművek.

A második momentumot az anyaggal szorosan összefüggő *eljárások* alkotják. Már Tynanov rámutat arra, hogy a konstruktív művészetfelfogás valódi lényegét tulajdonképpen nem is az anyag-forma középpontba állítása jelenti, hanem az eljárások, a „műfogások” problémájára való koncentráció. Márpedig sajnos ezen a téren történt a legkevesebb előrelépés. Az anyag elismerése persze jót tett ennek a törekvésnek, ám például az építészet középpontba állításáról ez már nem mondható el ilyen egyértelműen. A modern technológiai eljárások integrációját kétségtelenül segítette a fejlemény, ezzel pedig a szóba jöhető eljárások száma jócskán bővült, ám a tervezés és a kivitelezés szükségszerű különválása, illetve a kivitelezéshez szükséges szaktudás követelménye csak az egyik irányban tette lehetővé ezt a bővülést, az alkotó irányában. Az alkotónak viszont a technológiai ismeretek követelménye miatt professzionális alkotóvá kellett válnia, ami még tovább mélyítette a szakadékot a tervező és a kivitelező között. A befogadóról nem is beszélve. A művészetről alkotott általános ideológiának persze része lett az anyagokkal való élményszerű megismerkedés és a kézműves mesterségek eljárásainak elsajátítása (például a Bauhaus tanrendjében), ám ez magában a kiteljesedett művészetben, vagyis az építészetben, és annak gyakorlatában már nem vált egyértelműen jelenlévővé. A William Morris gótika-elméletében megfogalmazott kollektív, kiscsoportos, spontán kivitelezés eszméje nem tudott magának helyet találni a művészet konstruktív eszméjének területén. Sőt, a tervezés szükségszerű jelenléte gyakran túltervezettségé vált, aminek hatására a befogadó is kiszorítva érezte magát a „műből”. Az épületek totális megtervezése, az átrendezhetetlen és bővíthetetlen belső berendezés, a bútorok és falak megváltoztathatatlan színvilága hiába biztosított elegendő üres teret az élet számára, és hiába próbálta figyelembe venni az emberi test adottságait és igényeit, a befogadói spontaneitás és kreativitás kibontakozása számára mégsem volt megfelelő. Eltűzöttak

¹⁴ MOHOLY-NAGY László, *Festészet / fényképészet / film* (1925), fordította MANDY Stefánia, Corvina, Budapest, 1978.

persze azok a legendák, és az esetek többségében tényleg csak legendák, amelyek a modern mozgalom épületeivel kapcsolatos elégedetlenségről szólnak, az azonban tagadhatatlan, hogy előbb-utóbb a lakóknak vagy használóknak a saját egyéniségük kifejezéséhez és kreativitásuk kibontakoztatásához való joga és igénye mégiscsak a felszínre tört, és főleg a második világháborút követő időszakban már ellenállási gesztusok formájában is testet öltött. Ezek a gesztusok azonban, amelyek a szétszedés és dekollázsolás elméleteitől kezdve a különböző spontaneitás-elméleteken (a gesztuselméletektől a szituacionista elméletekig) és a barkácsolás- és fusizás-elméleten keresztül egészen a spontán építészet eszméjéig terjedően nyernek teoretikus megfogalmazást, a tagadás és ellenállás minden látszata ellenére a legtöbbször csak kompenzálják a háború előtti konstruktív művészetfelfogás egyoldalúságát, ezáltal pedig kibővítik, és nem felszámolják azt. Éppen abban az irányban haladnak tovább, amelyik ennek a művészeteszménynek a lényegéhez tartozott: az alkotás demokratizálása, az alkotó és a befogadó közötti határvonal eltörlése, a „minden átformálható és átformálandó” meggyőződés totalizálása, a valóság minél teljesebb integrálása felé (egészen az esetlegességig, az efemeritásig és a véletlenszerűségig terjedően). Nem véletlen, hogy ebben az időszakban kezdenek komplett életművek néhány, gyakran csak egyetlen eljárás alkalmazására felépülni (akkumulálás, préselés, becsomagolás, felnagyítás stb.).

A harmadik momentum, amelyik az ideális realitás megteremtését támogatta a reális idealitással szemben, az összművészet eszméje volt. Az összművészet eszméje nem a konstruktív művészetfelfogás terméke, hiszen ekkoriban már legalább százéves múltra tekint vissza, a konstruktív gondolkodásmód mégis a legnagyobb természetességgel viszi tovább az eszmét, bár nyilván igyekszik a maga képére formálni. Az átformálás alapvető problémái közül itt kettő fontos:

1. hogyan haladható meg az összművészetnek az a szintje, amikor az egyes művészeti ágakat pusztán külsődleges módon, vagy, ahogy Moholy-Nagy fogalmaz, *additív* módon kapcsoljuk egymáshoz?

2. hogyan képes az összművészet valami minőségileg más dolgot, *hatásában* is valami többet nyújtani, mint az egyes művészeti ágak együttesen? Az első problémára a már említett elementarizmus lesz a legnépszerűbb megoldás. A másodikra adott megoldást pedig leginkább Moholy-Nagy „Gesamtwerk” kifejezésével lehetne érzékeltetni, amelyet a „Gesamtkunstwerk” helyett vezet be, és amely a vágyott egyesítésben nem a művészet önmagába záródását, hanem éppen az élettől való elválasztottságának megszüntetését vizionálja.¹⁵ A lényeg azonban az, hogy az elementarizmusnak ebben a viszonyrendszerben, vagyis ha más művészeti ágakhoz akarunk közeledni vele, nemcsak az absztrakciót, hanem a materializációt és a konkretizációt is szükségszerűen magában kell foglalnia, hiszen az absztrakción keresztül mindig csak közvetetten, egymással analogikus viszonyba állított formák révén létesíthető

¹⁵ I. m., 15.

kapcsolat a különböző művészeti ágak között. És ugyanígy a második problémára adott megoldás is azt támogatja, hogy a művészetből ki kell iktatni minden olyan összetevőt, amelyik a közvetettségén, az eltávolításon keresztül teremti meg a művészet lehetőségét egyáltalán. Ezért szorulnak háttérbe a képi művészetek (beleértve a színházat is) az összművészet programjának megvalósításában – mert illúziókeltők, és mert intézményesek –, és kerül a középpontba először a zene, amely könnyebben materializálható, könnyebben kollektivizálható, amely magában hordozza az interaktivitás lehetőségét, amely folytonos átmenetet képez(het) a világ hangjaival, amely már eleve elementáris, így színesztéziákon keresztül más érzékterületekhez és így más művészeti ágakhoz kapcsolható stb. Nem tart azonban sokáig a zenébe vetett századfordulós remény, az építészet néhány éven belül átveszi tőle az összművészet megteremtésének feladatát. Az építészet előnyei ugyanis ezen a téren összemérhetetlenül nagyobbak bármelyik művészeti ágánál: nyitott az élet felé, nem intézményes jellegű, nem illúziókeltő, befogadó módon képes viszonyulni más művészetekhez és így tovább. És legfőképp: itt a legkisebb az ár, amit fizetni kell az egyesítésért – ha összehangolt és demokratikus módon csináljuk, az építészet összehasonlíthatatlanul kevesebbet veszít azzal, hogy magába fogadja például a festészetet és a szobrászatot, mint ha például a festészet fogadja magába az építészetet és a szobrászatot. Mindent az egész nézőpontjából kell megítélni, még ha mindennek meg is van az ára, vagy talán éppen azért. Az építészet egyszerűen a legkisebb áldozattal járó legnagyobb haszonnal kecsegtet. Mindezt azért szükséges hangsúlyozni, mert a konstruktív művészeteszmény hívei már viszonylag korán nagyon pontosan látták azt, hogy az építészet választása kompromisszumos megoldás, és nem is mondtak le arról, hogy amit fel kellett áldozniuk, azt valahogy és valamikor majd vissza tudják nyerni. Leginkább természetesen az illúziót, a képzeletbelit, a távollévt (térben és/vagy időben). Moholy-Nagy például már az imént hivatkozott 1925-ös művében elégedetlenségét fejezi ki az építészettel szemben (amit szintén az additív jelleg korlátozottságával vádol), és egy olyan anyagot, sőt közeget keres, amelyik ezt a továbblépést valóban továbblépésként, nem pedig kilépésként tudja biztosítani. Ez az anyag és közeg lesz *a fény*, amely a képi és a nem-képi művészetek összekötésére lett hivatott. De persze nemcsak ez az út kínálkozott felfedezésre az összművészet számára, nemcsak az építészet „feloldása”, bár anyagi szintű feloldása, hanem az építészet kiterjesztése is. Mondani sem kell talán, hogy ez a józanabb cél bizonyult termékenyebbnek, az az út, amelyik az urbanisztika és a tájépítészet felé vezetett, bár azt sem kell talán mondani, hogy bizonyos idő elteltével hatásában az előbbi utópisztikusabb, irreálisabbnak tűnő művészeti koncepció elkezdte utolérni józanabb rokonát.

A művészet mint konstrukció –

Piet Mondrian, *Kompozíció vörössel, kékkel és sárgával*, II., 1930.

Egy példán keresztül szeretném megmutatni mindazt, amiről a művészet konstruktív paradigmája kapcsán szó volt. Nem egy tökéletes konstruktív mű elemzésére esett a választásom, az ok pedig éppen az, hogy meggyőződésem szerint a konstruktív művészetnek nem egy, hanem két ideálja van, s ebből kifolyólag az elméletét és a történetét is az teszi igazán érdekessé, ahogyan ezt a két ideált megpróbálják összeegyeztetni – hiszen gyakorlatilag nincs olyan jelentős szerző, aki le tudott volna mondani arról, hogy valamilyen mértékben ne tartson igényt mindkettőre. A példát tehát erre a problémára való tekintettel választottam ki, ezért van az, hogy egy festészeti, vagyis egy képi műalkotásról lesz szó, azon belül viszont olyanról, amelyik akarva-akaratlanul a konkretizmus irányába mutat.

Vegyünk tehát egy nagyon sokak által ismert Mondrian-festményt, sőt Mondrian talán legismertebb festményét, az 1930-ban készült és a Kunsthaus Zürich gyűjteményében található *Kompozíció vörössel, kékkel és sárgával II.* címűt.

A kép kicsi, mindössze 46×46 cm nagyságú és négyzet alakja van. Egyik sem különleges tulajdonság Mondrian festményei esetében, bár tipikusnak sem mondható. A magam részéről mindig bizonytalan voltam annak a kérdésnek a megválaszolásában, hogy van-e jelentősége a fizikai méretnek ezeknél a műveknél. Ha mindenképpen választ kellene adnom, inkább amellet tenném le a voksomat, hogy nincs jelentősége, azaz minden egyes darab szabadon nagyítható és kicsinyíthető lenne. Ez a válasz persze azonnal egy következő kérdést szülne, mégpedig azt, hogy nem keletkezne-e így végtelen számú önálló műalkotás az egyetlen korábbi helyett, amelyek még csak nem is pusztán a típus és a példány közötti különbséget mutatnák. Ezt a problémát azért érdemes felvetni, mert – mint az látható lesz – több irányból is ehhez a kérdéshez jutunk, ha egy kicsit mélyebben próbáljuk megérteni Mondrian festményeit. A válasz tehát két szempontból is bizonytalan (és meggyőződésem szerint maga Mondrian sem tudna rá egyértelmű feleletet adni): egyrészt a nézőnek a képnél való jelenléte miatt, másrészt pedig a műalkotás egyedi (vagy zárt, vagy befejezett) voltának kérdése miatt.

Az első arról a bizonytalanságról szól, hogy a kép túlságosan konkrét, ám ennek ellenére nem tudunk szabadulni attól az érzésünktől, hogy ha nem is egy fiktív *térbe*, de mégis valami nem itt lévőbe pillantunk bele; hogy a keret mégiscsak keret marad, a szó hagyományos értelmében, azaz valami olyan külső instancia, amely egy tőle független „valóságból” vág ki egy darabot. Ezt az érzést több tényező is erősíti bennünk. Ha kicsit alaposabban megfigyeljük a képet, azt vesszük észre, hogy tulajdonképpen semmi nem szabályos rajta. Ezen azt értem, hogy a keret szabályos négyzet alakja sehol nem képeződik le az általa határolt sík belsejében. *Majdnem* megtörténik ez, hiszen a legnagyobb alak, a vörös téglalap, sőt a kék téglalap is, majdnem

négyszet alakú, ám mégsem az. Ennek pedig nagyon komoly hatása van az egész képsíknak a kerethez való viszonyára nézve: ez az *egyik* oka annak, hogy úgy érezzük, az alakok valójában nem érnek véget a keretnél, a keret önkényesen (ha nem is feltétlenül esetlegesen) vág ki egy darabot egy nála sokkal nagyobb, talán a végtelenségig terjedő síkból. Ezzel együtt pedig azt is érezzük, hogy a képsík nem azonos a konkrét képfelület síkjával, hogy van egy minimális eltérés a kettő között (amely *ontológiailag* a lehető legnagyobb eltérést jelenti), tehát hogy mégiscsak van itt egy mélység, még ha a lehető legsekélyebb is, és ennek köszönhetően képtelenek vagyunk megmondani, hogy amit látunk, az úgymond „mekkora”, illetve hogy milyen „messziről”, és hogy milyen szögből, nézetből látjuk. Ha a keret nem azonos *létmóddal* rendelkezik, mint a kép síkja, értsd, ha létezik képsík a vászon síkján kívül is, akkor mindezek a hagyományos kérdések felvetődnek – ám itt mindazon hagyományos támpontok nélkül vetődnek fel, amelyeken keresztül a hagyományos kép ezeket a kérdéseket megválaszolja. A probléma tehát összefoglalva így hangzik: figyelembe van-e véve egyáltalán, akár konkrét (fizikai testi), akár fiktív (fantom testi) valójában a néző teste, az emberi test léptéke, az ember testtartása, vagyis számít-e az egyáltalán, hogy ez a festmény mekkora? A szokatlanul kis méret is mintha arra a válaszra készítetne minket, hogy: nem.

A festmény mégis túlságosan konkrét. Nem arról van pusztán szó, hogy az említett viszonyok meghatározatlanok, mint egy tipikus Malevics- vagy Kandinszkij-festmény esetében, hanem arról, hogy azt sem tudjuk igazán eldönteni, értelmes-e feltennünk az iménti kérdést vagy kérdéseket. S ennek az az oka, hogy a képsík mégiscsak túl közeli, túl plasztikus, túl sűrű, sőt telített, sőt szilárd, mintha nem is festve lenne, hanem szelve, mint a kenyér vagy a hús, mintha ezek az alakzatok *lapok* lennének, és egy ilyen szilárd, tapintható és konkrét *lap* lenne a festmény egésze is. Amely ráadásul nem viseli magán senkinek a keze nyomát és ecsetnyomát, nem kifejezése senkinek és semminek, mégis teljes egészében mesterséges, nem keletkezett, hanem valahogy létre kellett hozni, de nem tudjuk, hogyan hozták létre, mert mintha nem úgy történt volna az alkotás, hogy egy vászonra festéket hordott fel a festő, hanem a vászon és a festék ki tudja, hogyan, de mégis valahogyan teljesen egygyé vált volna egy harmadik dolog formájában, amely maga viszont megtagadott minden eredetet és keletkezést – valami olyasmi, ami mindig volt és mindig lesz, és örökléte még a változást is magába tudja fogadni. Hiszen újabb és újabb műveket alkot. Épül. Vagy legalább variálódik.

A „hogyan”-ra azonban ugyanúgy nincs válaszuk. Hogyan épül, vagy hogyan variálódik ez a fajta festmény. A nyitottsággal nem tudunk mit kezdeni itt sem. Hiába tekintjük tehát konkrétanak a felületet, attól még ugyanúgy nyitott marad. Nemcsak az alakzatok nyitottak (az összes alakzat, a nem színesek is), hanem a vonalak is – minden vonal kifut a keretig legalább az egyik végén, sőt, amelyik csak az egyik végén, az mintha még inkább kifelé irányulna a kép felületéről, mintha éppen csak

most kezdődne, és nem tudhatjuk, valójában hol végződik. Mindenesetre nincs egyetlen folyamat sem, amely lezárulna a kép belsejében. S még a képet átszelő két egyenes is, amelyeket pedig – ha nagyon akarjuk – tekinthetünk a keretből származtatottnak, és így valamelyest (bár igazság szerint csak nagyon kis mértékben) végesnek, a metszéspontjukból kiindulva (és nyilván a metszéspontjuknak a kép középpontjától való távolsága mint feszültségkeltő tényező miatt) olyan átlót képeznek, amelyik a kép egészén nemcsak hogy nincs kiegyensúlyozva, hanem hatása nem is pusztán az átlós irány dinamikájának megteremtésében áll, hiszen emellett függőleges és vízszintes irányban is szétnyitja, szinte szétrobbantja a képet.

Mindenki a kiegyensúlyozottságról, a kontrasztokból épülő egységről, a változatlan és mozdulatlan lényegeket reprezentációjáról szokott beszélni Mondrian festményei kapcsán, és ez érthető is, hiszen ő maga is szeretett erről beszélni. Minél tovább nézzük azonban a festményeket, annál kevesebb jelét látjuk ennek, és ha időrendben nézzük végig őket, még az erre való törekvésnek is egyre kevesebb jelét látjuk. Ez a mű, amelyiken eddig szintén nem sok jelét tudtuk felfedezni az egyensúlynak és az egységnek, meggyőződésem szerint éppen azért lett Mondrian egyik leghíresebb festménye, mert mégis az egyik legjobb megvalósulása a szóban forgó esztétikai ideológiának. S mivel ez az esztétikai ideológia legalább azonosítható a nagyközönség számára, ha ízlésük számára nem is a legmegfelelőbb (bár egyáltalán nem áll olyan távol tőle, mint közülük sokan hiszik), ezért érthető, hogy ez vált leginkább megjegyezhetővé, emblematikussá és akár népszerűnek is nevezhetővé.

Aminék ezt a bizonyos klasszikusságát köszönheti, az természetesen a színes alakzatok elhelyezkedése és aránya. Elhelyezkedése a kerethez képest (az alakok mintha támasztékként használnák a keretet lefelé és oldalirányban egyaránt), a kép egészéhez képest (mindhárom mintha az egész képnek egy-egy sarokpontjára vetített lekicsinyítése lenne) és legfőképpen egymáshoz képest. Ezt az utóbbi tényezőt szokták a leggyakrabban említeni a különböző elemzésekben, vagyis azt szokták kiemelni, hogy a vörös és a kék alakzatnak egyrészt van egy aszimmetrikus méretaránya, ám a kettő közötti feszültség mégis mintegy a keretbe szorul, a két alak együtt szinte ki van támasztva, s ráadásul azt a súlyt, amely ily módon a kép jobb oldalára nehezedik, *vizuálisan* kiegyensúlyozza, szinte alátámasztja a jobb alsó sarokba helyezett kis sárga alakzat. Vizuálisan, vagyis a harmadik alapszínnel kiegészítve a másik kettőt, nem pedig érintkezés útján. Viszont ha a képnek ezekre az összetevőire koncentrálnunk, akkor valóban nehéz nem beleérezni a képbe egy virtuális érintkezést is, köszönhetően annak, hogy az egész szóban forgó látásmód a fizikai, földi tér érzetével telíti a képet. Ez a másik oka annak, hogy Mondriantól éppen ez a kép vált olyan ismertté és talán népszerűvé. Ha ugyanis így nézzük, a kép valóban nagyon hagyományossá válik, a talpára van állítva, és onnan elmozdíthatatlan. Ez pedig nyilván a néző számára is biztonságerzetet nyújt. Nem tudjuk ugyan, hogy mekkora, milyen messze van, vagy egyáltalán hol van az, amire és amibe nézünk, de azt legalább tudjuk, hogy előttünk van, és hogy egy olyan helyet mutat, amelyik hasonló a földhöz. Sőt, egy idő után kiderül, hogy ez a törvény, amely – mint látni fogjuk –

az egyetlen változhatatlan törvény Mondrian festészetében, még a keret konkrét valóságánál is erősebb valóság. Bizonyos festményei esetében ugyanis épp azt figyelhetjük meg, hogy a keret nemcsak elcsúsztatható ezen a virtuális képsíkon, hanem el is forgatható rajta (45 fokkal, éppen arra a bizonytalan határvonalra, ahol nem tudjuk eldönteni, hogy a függőlegetől vagy a vízszintesből keletkezett-e), a függőlegesek és a vízszintesek közötti minőségi különbség, tehát az egymásba átalakíthatatlanság viszont megmarad.

Am minden más folyamatos változásban van. Ha sorozatként nézzük a festményeket (és meggyőződésem, hogy minél többet nézzük őket, annál képtelenebbek vagyunk nem befejezetlen és több irányban nyitott sorozatként tekinteni rájuk), egyre több képi összetevő funkció- és jelentésváltozását figyelhetjük meg, és rájövünk, hogy a nagy dichotómiák, amelyekből ez a festészet látszólag felépül, voltaképpen csak arra valók, hogy a végsőig tudjunk redukálni, azután viszont a variálás következik, amely nemcsak építeni kezd, hanem ugyanakkor még tovább bont, mert magukat a dichotómiákat is rombolni kezdi.

Vannak természetesen nagy, klasszikus dichotómiák, amelyeket Mondrian eleve kizárt a festészetéből. Ennek oka vélhetően az, hogy úgy gondolta, tulajdonképpen csak így képes eljutni azokhoz a dichotómiákhoz, amelyeknek valódi tétjük van a modern világban és a konstruktív világnézetben. Ilyen kiiktatott dichotómiák az előtér–háttér és az alak–környezet megkülönböztetések, amelyeket annyira alapvetőnek és természetesnek tekintenek az észleléseleméletekben, hogy nélkülük a világészlelés lehetőségét is tagadni szokták. Akár igaz, akár nem, hogy ezt a kiiktatást feltétlenül meg kell tennünk (ezt a konstruktív művészet későbbi korszakai alaposan végiggondolják), arra mindenképpen jó ez a gesztus, hogy szinte kizárólagossá tud tenni egy következő dichotómiát, az alak és a vonal közötti megkülönböztetést. Mondrian festményei valóban erre a megkülönböztetésre épülnek, pontosabban ebből a megkülönböztetésből épülnek fel. Első pillantásra úgy tűnik, hogy a legfontosabb kérdés itt az, hogyan, értsd hányféle módon képesek vonalak (beleértve a keretet is) alakokat képezni, síkrészeket meghatározni, amelyeket azután a szín mintegy anyagként betölt majd. (A fent említett második redukcióra, az alak–környezet dichotómia kiiktatására éppen a lehetőségek számának növelése miatt volt szükség, vagyis azért, hogy a vonal ne csak körvonal lehessen.) Amikor azonban ide eljutunk, nemcsak a variabilitás növekszik, hanem a reflexió lehetősége és egyben kényszere is megjelenik, újabb kérdések bukkannak fel, legfőképpen az, hogy a festészeti vonalat lehetséges és egyáltalán szükséges-e geometriai vonallá tennünk, ami egyszerűen fogalmazva azt a kérdést jelenti, hogy mit kezdjünk a vonal vastagságával.¹⁶ Mondriant láthatóan foglalkoztatta ez a probléma, még ezen a festményen is.

¹⁶ Kandinszkijnél ugyanez a probléma a pont vastagságával kapcsolatban is felmerül. Vö. *Punkt und Linie zu Fläche*, Verlag Albert Langen, München, 1926, 19–23. (Bauhausbücher 9)

A vonalak különböző vastagságúak, és vastagságuk éppúgy nem szabályosan aránylik egymáshoz, ahogy az alakok mérete sem úgy aránylott. Ez leginkább a bal felső vízszintes vonal esetében nyer külön jelentőséget, mivel ezt a vonalat hajlamosak vagyunk két vonal egybeolvadásának látni. Ez pedig azt az érzésünket és értelmezésünket erősíthetné meg, hogy a képen látható alakokat a vonalak körvonalaként, nem csupán valamiféle raszterként teremtik, tehát hogy a vonalak hozzátartoznak az alakokhoz, a festmény szétszedhető lenne önálló alakokká. (És persze azt a fentebb már említett érzésünket is, hogy az alakoknak csak egy részletét látjuk.) A szóban forgó vonal azonban nem pontosan kétszer olyan vastag, mint a közvetlen környezetében lévő másik két vonal, nem is beszélve arról, hogy ráadásul a kép jobb alsó sarkában lévő rövid vízszintes vonallal mintha semmilyen aránybeli összefüggésbe nem lenne állítható. S ha ezt az összehasonlítást is megtesszük, akkor pontosan az ellenkezőjét kezdjük gondolni annak, amire az imént jutottunk: így nézve a vonaloknak szabadon bővíthető szélességük van, ami pedig egészen egyszerűen azt jelenti, hogy az alak–vonal dichotómia eltűnik a szemünk elől, vagy legalábbis csak tisztán eseti megkülönböztetésként érvényes.

De ezek szerint létezhet alak konstituáló (vagy reguláló) vonal nélkül is? Lehet, hogy az alakokat nem is a vonalak hozzák létre? Mondrian természetesen ezen a lehetőségen is elgondolkodott, és felszabadította a festészeti terepet a számára. Már ebben a korszakában születnek olyan képei, amelyek fekete határoló vonal nélküli színes alakokat tartalmaznak. Ezzel viszont nyilvánvalóan nem lezárul valami, hanem csak újabb kérdések születnek. Például az, hogy a vonalszerű hosszúkás alakok (amiket eddig vonaloknak nevezünk) képesek-e más módon is viszonyulni a szétterülő alakokhoz azon kívül, hogy mintegy szorosan melléjük állnak vagy közöttük ékelődnek. Miért ne szelhetne át egy ilyen hosszúkás alak bármilyen más alakot, ha egyszer ez nem sérti meg azt a kezdeti kizáró gesztusunkat, hogy ne legyen a képen előtér–háttér megkülönböztetés (mert vagy tényleg nem lesz, vagy ha lesz, immár akkor sem érdekel minket, mert más úton és saját elveink szerint jutottunk el vagy vissza hozzá, vagy esetleg az teljesen más lesz, mint a korábbi, mert például általunk abszolút uralttá vált, stb.)? És valóban felbukkannak Mondrian képei között olyanok, csak egy példa a sok közül: az 1942-es *Kompozíció vörössel, sárgával és kékekkel* című, amelyeken önálló színes alakok vannak, amelyeket esetenként át is szelnek a vonalak, ezért nem tudjuk megmondani, hogy a vonal két alak között vagy egy alak fölött van-e. S persze mindez nemcsak az alakoknak, hanem a vonaloknak is újfajta lehetőségeket ad.

Visszatérve eredeti példánkhoz, ha kicsit alaposabban megnézzük a jobb alsó sarokban lévő rövid vízszintes vonalat, két dolgot is láthatunk, egyrészt azt, hogy a vonal *rajta* van az alatta és felette lévő alakokon, másrészt pedig azt, hogy a vonal nem fut ki teljesen a keretig. Éppen hogy nem, de nem. Tekintheznénk ezt persze véletlennek vagy esetleg hanyagságnak (ami Mondrianra egyáltalán nem volt jellemző), de ha megnézzünk más képeket, számos hasonló esetre bukkanhatunk, vagyis jelentősége kell, hogy legyen. S ha az eddigi gondolatmenet alapján próbáljuk meg

értelmezni ezt a jelenséget, akkor arra jutunk, hogy tulajdonképpen a vonal esetében ugyanúgy megtörténik ez a bizonyos önállósodási folyamat, mint az alak esetében. Itt most éppen egy nagyon finom utalást láthatunk arra, hogy a vonal nemcsak a mellette lévő alakoktól, hanem a kerettől függetlenül is létezni képes (arra is van példa egyébként, hogy a vonal elkezd közvetlenül a keret mentén, de nem teljes hosszában futni, ezzel újra mintegy keretező, körvonal szerepre törve).

Talán ennyiből is látszik, hogy bőven lenne még mit mondani Mondrian festészetéről, épp csak belelendültünk a problémák feltárásába. Ám talán az is látszik már ennyiből is, hogy mennyire nem esztétikai kérdések vagy szempontok mozgatják ezt a fajta művészetet. Hanem leginkább az a dekonstruktív szándék, amely bizonyos dichotómiák kiélezése, majd pedig felszámolása felé hajtja az alkotókat, miközben az egész törekvés mögött az a remény munkál, hogy a destrukció valóban elvezet a konstrukció lehetőségéhez, hogy a destrukció – Heideggerrel szólva – valóban falak, akadályok lebontását jelenti, amelyek mögött olyan szabad területek nyílnak, ahol a művészeti ágak végre egyesülhetnek, sőt a művészet és az élet is egyesülhet majd. Az eddig elemzett mondriani képi gondolkodásnak is van egy tendenciája: a művészetet a lehető legnagyobb mértékben ki akarja terjeszteni. Ez a legfontosabb törekvés benne, még akkor is, ha nem az egyetlen törekvés. És mivel képi művészetben, festészetben dolgozik, érthető módon a képi és a nem-képi határának kérdése lesz az a legnagyobb akadály, amelyet le kell győznie. Ez pedig szintén nem esztétikai probléma. Léteznek esztétikai problémák ebben az életműben, például az, amikor a már említett nyugalom és egyensúly esztétikai eszméjét kezdi kiegészíteni, sőt egyre inkább felváltani a dinamizmusokhoz, ritmusokhoz, mozgásokhoz való vonzódás, legalább a harmincas évektől kezdődően, ám ez valóban „csak” esztétikai kérdés marad Mondrian művészetében, amely majd a kinetizmusban és az op art-ban tud valódi művészeti kérdéssé válni. Magánál Mondriannál ez ugyanúgy nincs kifejtve művészetileg, ahogy Seurat-nál is kifejtetlen marad nagyjából ugyanez a probléma.

Ennél és más hasonló esztétikai kérdéseknél azonban van valami sokkal fontosabb, ez pedig a különböző eszközöknek és fogásoknak a felszabadítása, vagyis a szabad konstruálás szolgálatába állítása. Az imént említett példára konkretizálva a kérdést: hogyan tehető a kép konstitutív, és nem pusztán regulatív mozzanatává a keret (erre tettem utalásokat az imént), vagy továbbmenve, hogyan számolható fel a keret (erre a fal-festészet szolgálhat talán a legjobb példával), vagy még továbbmenve, hogyan tehető a keret a kép nem pusztán konstitutív, hanem konstruktív összetevőjévé (erre a keret mint a dimenzióváltás eszköze lehetne az egyik legegyszerűbb példa, amikor a keret *éllé* változik, ahol a kép egy másik síkban kezd folytatódni); ugyanezt végigmondhatnánk a mondriani képek alakjai kapcsán is, amelyek tapintható, szilárd felületekké tudnak válni, s mint ilyenek nemcsak felvághatók, felszeletelhetők lesznek, hanem például ki is tudjuk emelni őket a kép síkjából, és így önálló alkotóelemmé képesek válni, *falak-ká*, ahogy Deleuze nevezi őket, amelyek már tárgyalkotó és téralkotó elemekként is képesek működni. És ez persze csak az egyik funkcióváltás, amit említhetnénk. És a vonalokról még nem is beszéltünk. Ott is végignézhetnénk azokat az irányokat, ame-

lyek még Mondriannál sem merülnek ki a hosszanti irányú dinamika vagy a kereszt és haránt irányú ritmusok problémájában, hanem a sűrítés és ritkítás kérdéséről kezdve a felületképzésig, az átfedéseken keresztüli hullámmozgás, a virtuális mélységképzet és vizuális vagy anyagi faktúraképzés kérdéséig, de még azon is túl, a konkrét felületek *textúráinak* kérdéséig vezetnek.¹⁷ Nem Klee volt az egyetlen, aki – még ha kicsit tanári tevékenységének kényszeréből is, de – eljutott a textilipari eljárásokkal való foglalkozásig. Akárhogy legyen is, mindenesetre sok igazság van abban az állításban, hogy Mondrian főműve valójában a műterme volt, legfőképpen természetesen a Rue du Départ 26. szám alatt található párizsi műterme. Itt láthatjuk ugyanis talán a legszabadabb, ha nem is a legnagyobb szabású, megvalósulását annak a konstruktív energiának, amelynek ezt az egész művészeti ideológiát köszönhetjük, és amely mindmáig ott munkál a művészet bizonyos változataiban.

¹⁷ Vö. például az 1942-ben készült *New York City* sorozat képeivel, amelyek még nem a *New York Boogie-Woogie* szinte digitalizált felületei, hanem vonalszövedékek.

Richard Walsh¹

A FIKTÍV REFLEX²

1. A reflexivitás és a narratív reprezentáció újraértelmezése

Tanulmányomban a fikcionalitást olyan narratív retorikaként közelítem meg, amely a reflexivitás fogalma révén az elbeszélés legalapvetőbb logikájával hozható összefüggésbe. Teszem mindezt úgy, hogy a reflexivitás két, egymást kiegészítő aspektusának – az öntudatosság létrejöttének, illetve a rendszer törvényszerűségeiből adódó folyamatos lejátsszódásának – alapvető különbségére építek, hogy megmutassam a kettő közötti kölcsönös függést. Kiindulási pontom egy közelmúltbeli narratológiai vita, amelyben egy előzetes probléma kristályosodott ki magukkal a fiktív narratív reprezentációkkal kapcsolatban. A *The Emergence of Mind*³ bevezetőjében David Herman kritikával illeti az egyik nézetet, ami a narratológusok körében uralkodik, s amelyet „Kivételességi Tézisnek” nevez: az állítás az ő megfogalmazásában az, hogy „az olvasóknak a fikcionális tudatokról való tapasztalata alapvetően különbözik attól, ahogyan azokat a tudatokat tapasztalják, amelyekkel a narratív fikció keretein kívül találkoznak”.⁴ Saját, anti-kivételességi álláspontja szerint viszont fennáll bizonyos kognitív folyamatosság a fikcionális és egyéb, valódi tudatok között, habár óvatosan megjegyzi, korántsem „azt javasolja, hogy a fikcionális elbeszélések értelmezői ugyanazt az álláspontot foglalják el az ezekben a szövegekben ábrázolt szituációkkal kapcsolatban, mint amelyet a valóságreferencia-igénnyel fellépő narratívák szituációival szemben képviselnek”.⁵ Észszerű megkérdőjelezni Herman megkülönböztetésének legitimitását a fikcionális narratívákkal és a fikcionális elmékkel kapcsolatos viszonyunkat illetően, és ez a megkérdőjelezés már meg is történt, nevezetesen egy új elméleti trend, az *unnatural narratology* részéről, amelyet Herman

¹ A szerző a University of York (Nagy-Britannia) professzora.

² A szöveg előadásváltozata az AILC Irodalomelméleti Bizottságának Pécsen 2015. május 21–23-án *The Realities of Fiction – Fictions of Reality* címmel rendezett konferencián hangzott el.

³ David HERMAN, Introduction, in D. Herman (ed.) *The Emergence of Mind, Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2011, 1–40.

⁴ I. m., 8.

⁵ I. m., 10.

kifejezetten a Kivételességi Tézissel hoz összefüggésbe az irányzat mimézis-ellenessége miatt.⁶ Elsősorban Henrik Skov Nielsennek *A Poetics of Unnatural Narrative* című kötetben megjelent szövegére gondolok,⁷ amely válaszol Hermannak az *unnatural narratology* kivételességet illető álláspontjára.

Először a narratív fikciók kivételességéről szóló vitát tárgyalom, mivel meglepett, hogy mindkét oldal milyen vehemensen sorakoztatja az ábrázolás tárgyaira vonatkozó általános érveit és finomabb fogalmi megkülönböztetéseit. Mind Herman, mind Nielsen (és igazság szerint a legtöbb elbeszéléselemélettel foglalkozó kutató) a fikcionális és nem fikcionális elbeszélések közötti hasonlóságok és különbségek természetét azon általános feltételezés alapján vitatja, hogy a fikció fiktív tárgyak ábrázolása. A kérdés ezután akörül forog, hogy némelyek e tárgyak közül (a fikcionális elmék) olvashatók-e ugyanúgy, mint a valódi elmék, vagy másfajta értelmezői figyelmet igényelnek (illetve, hogy eredendően így van-e ez, vagy csak bizonyos esetekben). Még Hermannál is, aki leginkább a hasonlóság mellett érvel, nyíltan jelen van a fikcionális és a nem fikcionális tárgyak kategorikus megkülönböztetésének premisszája – amikor például igyekszik leszögezni, hogy „a fikció és a nem fikció közötti ontológiai felosztás [elismerése] konzisztens azzal a feltételezéssel, mely szerint az elmékhez azonos módszerekkel történő közelítés keresztülvágja ezt az elkülönítést”.⁸

Ezzel ellentétben az én fikcionalitás-megközelítem éppen a vita fogalmait vágja keresztül.⁹ Mindkét fél osztja a feltételezést, hogy a fikcionális ábrázolásokat ontológiailag kell megkülönböztetni, míg én úgy vélem, hogy az ábrázolás alapvetően cselekvés – vagyis az „ábrázolás” szót inkább az ige főnevesüléseként, semmint főnévként szeretném érteni. Ennek fényében a fiktív ábrázolás aktusai valódi cselekvések, diszkurzív módon – és, ha úgy tetszik, ontológiailag is – folytonosak más (valódi, kommunikatív, ábrázoló) aktusokkal. Ezen a diszkurzív kontinuitáson belül azonban a fikcionalitás jól megkülönböztethető retorika vagy retorikai készlet, kulturálisan elterjedt, és kognitív szempontból is rendkívül erőteljes (*pervasive*). Ebből következik, hogy a fikcionalitás távolról sem egy abszolút ontológiai kettősség egyik pólusa, hanem bonyolult történettel, sőt előtörténettel rendelkezik. Története kapcsán a kialakulóban levő diakronikus elbeszéléseleméletre kell utalnunk, ami olyan poszt-klasszikus fejleménye a narratológiai kutatásoknak, amelyet többek között

⁶ I. m., 11.

⁷ H. S. NIELSEN, Naturalizing and unnaturalizing reading strategies – focalization revisited, in J. ALBER, H. S. NIELSEN & B. RICHARDSON (eds.), *A poetics of unnatural narrative*, The Ohio State University Press, Columbus, 2013, 67–93.

⁸ D. HERMAN, *Introduction*, 12.

⁹ A fikcionalitást illető megközelítésmódom következőkben vázolt premisszái ugyanazok, mint amelyeket a *The Rhetoric of Fictionality (The rhetoric of fictionality, Narrative theory and the idea of fiction)*, Ohio State University Press, Columbus, 2007) című könyvemben kifejtettem.

Monika Fludernik kezdeményezett.¹⁰ Jelen tanulmány az előtörténettel foglalkozik, vagy legalábbis ezen előtörténet elméleti paramétereivel. Más szóval a hangsúlyt olyan megfontolásokra helyezem, amelyek történetileg és logikailag megelőzik a diakronikus narratológia kultúrtörténetét.

A fiktív narratív aktusok másodfokú kapcsolatban állnak az informatív narratív aktusokkal, vagyis fiktívek, mert az ábrázolásra vonatkozóan elutasítják közvetlen, állító relevanciájukat, legyen ez az elutasítás implicit vagy explicit, illetve külső vagy belső a fiktív diszkurzushoz képest. A fikció minden megkülönböztető jegye olyan függő eshetőség (*contingent possibilities*), amely ennek a reflexív mozzanatnak következményeként születik; a fiktív ábrázolások annyiban működnek fiktív módon, amennyiben az ábrázoló aktus kijelentő erejének disszociatív keretezésén keresztül működnek. Ez a keretezés azért reflexív, mert ugyanazt a formát ölti, mint a kijelentő aktus, amelyet tagad – a reflexivitás ebben az értelemben ábrázoló reflexivitás. Tanulmányomat a „re-” előtaggal rendelkező szavak rendkívüli gyakorisága jellemzi, és az az állításom minden ilyen esetben, kezdve a *reprezentációval* (ábrázolással), hogy a „re-” a kritikus pont. A „re-” előtag viszonyt (és gyakran rekurzív viszonyt) fejez ki valamihez, ami logikailag vagy időben megelőzi, és ez a lényeges vonása az ábrázoló aktusoknak. Megközelítem a fikcionalitás reflexivitását szélesebb reflexív logikában helyezi el, amely lényegileg sajátja az ábrázolásnak, és képes számot adni a fikciós aktusok létrehozásának lehetőségéről, és arról, ahogyan ezek az aktusok működnek. A fenti kivételességi vita ontológiai premisszái tekintetében a legjobb esetben is vitatható filozófiai feltételezés az, hogy az ilyen fikciós aktusok létrehozna-e saját tárgyakat, vagy reflektálnak-e rájuk valamilyen értelemben. A fikció interpretációjának pragmatikája nem feltételez fikcionális vagy ábrázolt tárgyakat.¹¹

Az általam kifejtendő nézet viszont azon cselekvések felé fordul, amelyek az azokat időben vagy konceptuálisan megelőző cselekvésekkel összefüggésben szituálódnak, s mindeközben az ábrázolás *ismétlésben* gyökerező, reflexív felfogását részesíti előnyben; részben azért, mert ahogyan javasolni szeretném, ez a megközelítés az ábrázoló cselekvésnek olyan megértését teszi lehetővé, amely kognitív szinten magából a cselekvésből bontakozik ki (*emerge*), részben azért, mert a cselekvés és az ismétlés olyan időbeli hangsúlyt kap, amely hasznos az ábrázoló cselekvések speciálisan nar-

¹⁰ M. FLUDERNIK, The diachronization of narratology, *Narrative* 2003, 11. 3, 331–348.

¹¹ Sok jelenkori narratológia épít arra a feltevésre, hogy a fikció interpretációja igenis számol ilyen fikcionális tárgyakkal (beleértve számos kognitív narratológiát, s feltételezésem szerint ez csakis sok kognitív narratológus filozófiai-irodalmi képzettségének köszönhető). Ezt a feltételezést – amennyiben inkább elméleti premissza, semmint a fikcióról való közbeszéd átgondolatlan kifejezéseinek visszhangja – a fikcionális világok elméleteivel formalizálták olyan szerzők, mint például Thomas PAVEL (*Fictional worlds*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1986), Marie-Laure RYAN (*Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*, Indiana University Press, Bloomington, Ind, 1991); és a narratív szemantika jóval nyelvészetibb kifejezőmódján Lubomir Doležel (Truth and authenticity in narrative, *Poetics Today* 1980, 1. 3, 7–25).

ratív megközelítésekor. Más szóval: a fikcionalitás kimondottan mint a narratíva kibontakozásának járulékos jelensége érdekel. Az a szándékom, hogy összekapcsoljam a fikcionalitás kulturálisan leginkább kimunkált manifesztációit a narratív kogníció legalapvetőbb folyamataival.¹² A fikcionalitás kibontakozásának narratívaként történő leírása meglehetősen problematikus, éppen a rekurzió narratívizálásnak ellenálló logikája – a kibontakozó jelenségekben rejlő rendszerszerű kapcsolatok tulajdonsága – miatt. A narratív kogníciónak ezt a korlátját máshol már tárgyaltam, ehelyütt nem részletezem. A narratíva szekvencialitásra épülő logikáját nem lehet összeegyeztetni a rendszerszerű folyamatokban zajló kölcsönhatások sokféleségével, egyidejűségével és kölcsönösségével, hiszen még e folyamatok megértése is szekvenciális logika szerint történik. Így a narratív ábrázolás kibontakozó viselkedésformáihoz való hozzáférés csak annak árán valósulhat meg, ha sajnálatos módon félre-reprezentáljuk (*woeful misrepresentation*) azokat a rendszerszerű interakciókat, amelyek ténylegesen létrehozzák ezt a viselkedést.¹³ Az általában vett narratív ábrázolásnak ez a korlátja arra enged következtetni, hogy jelentős akadályok állnak a megértés útjában, amelyek itt alkalmazott megközelítésmódban rejlenek, ezért bármennyire előre kívánok is lépni, ezeket el kell ismernem. Ezért rögtön be kell valanom, hogy szükségszerű feszültség áll fenn a rendszerszerű folyamatokhoz való vonzódásom és érvelésem formája között, amely eredetet kutató (konceptuális) narratíva. Ha az ábrázolás létrejöttét olyan reflexív folyamatként fogjuk fel, amelynek lényege az ismétlésben rejlik, azzal egyáltalán nem ragadtuk meg a lényegét, mivel körköröséggé lappang a formulációban. Semmi sem történik meg kétszer, hacsak nem az értelmezés keretében – ami úgy is kifejezhető, hogy kivéve az ábrázolásban. Az ismétlés maga már eleve reflexív.

2. *Hadd kezdjem előlről*

Irodalmi kontextusban hajlamosak vagyunk a reflexivitást a metafikcionális önreferenciával egy kalap alá venni, vagyis az irodalomkritikában úgy gondolunk a reflexivitásra, mint azon különböző módok összességére, ahogyan az alkotás előtérbe

¹² Amikor a narratívának ezt a leszámztatását követem, természetesen figyelmen kívül hagyom a fikcionalitás azon formáit (például a vizuális művészetekben), melyek nem hozhatók összefüggésbe a narratívával.

¹³ Lásd a rendszerszerű folyamatok narratív reprezentációjával járó kettős kötésnek részletesebb kifejtését R. WALSH, Emergent narrative in interactive media, *Narrative* 2011, 19. 1, 72–78. A készülő *Narrating Complexity* című esszégyűjtemény közvetlenül tárja fel a narratológusok és a komplex rendszerek kutatói közötti párbeszéd problémáját (S. STEPNEY & R. WALSH (eds.), *Narrating complexity*, Springer, New York, Narrating Complexity–Interdisciplinary Centre for Narrative Studies ...<https://www.york.ac.uk> > ... > *Narrative and complex systems* (letöltés ideje: 2016.11.28.)

helyezi saját jellemzőinek mesterségességét és konvencionalitását fikcióként, narratívaként, ábrázolásként vagy nyelvként. Ebben az értelemben a reflexivitást tipikusan a narratíva kifinomult és erősen öntudatos vonásának tekintjük; én azonban ezzel ellentétes nézetet kínálok, amely a reflexivitást elementárisnak, mindent áthatónak és nemcsak a fikcionalitás nélkülözhetetlen alkotóelemének, hanem a narratív ábrázolás előfeltételének tekinti.

A metafikcionális reflexivitást korábban az irodalomkritikai diskurzusokban dekadens gyakorlatként kárhoztatták. Gyengeségként, a regény halálának a tünete-ként, John Barth klasszikus megfogalmazásában¹⁴ a kimerülés irodalmának meghatározó jellemzőjeként tekintettek rá. A posztmodern korai, mámoros időszakában egyszerre ünnepezték és kritizálták mint a fikció kulturális szerepének botrányát vagy bukását, még akkor is neo-realista ellenhatásokat kiprovokálva, amikor a metafikcionális eljárások és az önreflexív ironia vált fővonallá, és elveszítette ellenkulturális/blaszfém (*antinomian*) auráját. Amint azt Gerald Graff élesen megjegyezte ez utóbbi fejleményre reagálva,¹⁵ a fogyasztói kapitalizmus boldogan alakítja árucikké saját ironizációját.¹⁶ Még a posztmodern metafikcionalitás stratégiáihoz való elköteleződési kísérleteknek is számolniuk kellett a metafikcionalitás feletébb gyanús kulturális státusával. Hivatkozhatnék David Foster Wallace hősi erőfeszítéseire is, hogy saját írásaiban meghaladja a metafikciót, és az ironia túloldalán lyukadjon ki, amelynek a mindenhatósága teljesen kimerítette kultúránkat.¹⁷ Vagy gondolhatunk arra, ahogyan Linda Hutcheon ismert megfogalmazása, a „historiográfiai metafikció” révén igazolja azt, hogy a metafikció saját mesterségességének megszállottja, oly módon, hogy a nem-fiktív diskurzusok hasonló, de bevallatlan mesterségességének bemutatásaként olvassa azt.¹⁸ Ebben az olvasatban a fikció válasza a historiográfiára csupán ennyi: „úgy gondold, *én vagyok rossz?*” Vagy emlékezhetünk arra, ahogyan Brian McHale rájött, hogy „nem kell félni a posztmoderntől, meg is lehet szeretni” – azáltal, hogy az ontológia formális, metafikcionális vallatásaként értelmezi azt (habár okfejtése az általam éppen elvetett fikcionális világok szemantikáján alapul), amely ennek ellenére végül visszanyeri státusát a szerelem és a halál meta-tematikájának a fényében.¹⁹

A posztmodern metafikció leggondosabb formalista elemzése azonban éppen az, amiben kategorikus megkülönböztethetősége elkezd összeomlani. Ez Patricia Waugh

¹⁴ J. BARTH, The literature of exhaustion, *Atlantic* 1967, 220. 2, 29–34.

¹⁵ G. GRAFF, *Literature against itself, Literary ideas in modern society*, University of Chicago Press, Chicago, 1979.

¹⁶ I. m., 223–224.

¹⁷ D. F. WALLACE, E unibus pluram: Television and US fiction, *Review of Contemporary Fiction* 1993, 13. 2, 151–193.

¹⁸ L. HUTCHEON, *A poetics of postmodernism, history, theory, fiction*, Routledge, New York, 1988.

¹⁹ B. MCHALE, *Postmodernist fiction*, Routledge, London, 1991, 217–232.

*Metafiction*je, amely „a metafikcionális gyakorlatok csúszkáló skáláját”²⁰ javasolja, s követve ezt az osztályozást a mérsékeltől a szélsőségesig olyan váratlan végpont-hoz érkezik, ahol következtetése szerint „minden fikció implicit módon metafikcionális”.²¹ Mi is hasonló következtetésre juthatunk, ha ennek a csúszkáló mértéknek a mentén a másik irányba indulunk el. Amint a metafikcionalitást elválasztjuk a poszt-modern sajátos kontextusától, ez természetesen sokkal lényegesebb helyet fog elfoglalni a fikció történetében. Hatályának bármiféle újradefiniálása nélkül is jelen van – ha szórványszerűen is, de explicit módon – mindenhol, ahova csak tekintünk. Erősen összefonódott a narratív fikció történetének különböző típusú és különböző mértékkel mért határhelyzeti pillanataival. Ott van Trollope prózájának kiemelt helyén, Hawthorne kétszer elmesélt történetének keretezésében vagy egy divatjamúlt konvenció elutasításában Diderot-nál. Az extenzív metafikcionalitás legszembetűnőbb felbukkanásai, úgy tűnik, egybeesnek egy új fikciós műfaj, forma vagy médium megjelenésének korai szakaszával. Nyilvánvaló esetei a *Don Quijote* vagy a *Tristram Shandy*, de ugyanez elmondható a mozi első éveinek erősen önreflexív útkereséséről is illuzionizmus és narrativitás között.²² Más szóval a metafikcionális reflexivitás hatékony eszköz lehet, amelynek segítségével a fikcionalitást mint absztrakt koncepciót diakrón perspektívába helyezve vizsgálhatjuk.

Ám az én megközelítemben a metafikcionalitás csupán a legnyilvánvalóbb és legfeltűnőbb végpontja a reflexivitás különféle típusait tartalmazó spektrumnak; s ez a reflexivitás különösképpen a fiktív narratív aktusok és általában a narratív ábrázolás generatív elve. Azért hangsúlyozom a metafikcionalitás határhelyzeti státusát, mert tökéletes példája és összhangban áll a reflexivitás bevezető (*inaugural*) funkciójával – sokkal általánosabb értelemben, mintsem ábrázoló lépések rekurzív sorozata: a metafikcionalitás új kulturális formák és műfajok felbukkanásának (*emergence*) jellemzője, ahogyan a reflexivitás elve azé az ábrázolásé, amely inherensen jelen van a kialakulás (*emergence*) rendszerszerű logikájában. Vagyis: a nyílt reflexivitás határán túl létezik egy tágabb spektrum, amely a mimézis alapvető logikájától az eljárások öntudatos felmutatásáig tart, ami az orosz formalisták számára definiálta az irodalmiságot.²³ Sklovszkij híres kijelentése szerint a *Tristram Shandy* „a világirodalom legtipikusabb regénye”, és én Sklovszkij saját diskurzusán jóval túlmutató módon szeretném alátámasztani e megjegyzés helyénvalóságát. Hogy részben igazoljam a

²⁰ P. WAUGH, *Metafiction*, Methuen, 1984, 115.

²¹ I. m., 148.

²² Ezen útkeresések összetettsége nyilvánvalóvá válik Tom Gunning *Az attrakciók mozija, A korai film, nézője és az avantgarde* (1990) című tanulmányában és ugyanazon kötet számos másik írásában: T. GUNNING, The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant garde, in T. ELSAESSER (ed.), *Early cinema, Space, frame, narrative*, British Film Institute, London, 1990.

²³ V. SHKLOVSKY, Sterne's *Tristram Shandy*, Stylistic commentary, in L. T. LEMON & M. J. REIS (eds. and trans.), *Russian formalist criticism, Four essays*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1965, 26–30.

lopást, saját elidegenítés-definíciójának kettős logikáját alkalmazom. Az elidegenítés, úgy tűnik, egyszerre az irodalmiság ős-principiuma, mint a mesterségesség szüntelen reflexív előtérbe helyezése, és az a kiindulópont, amelynek alapján megítélhető az irodalmi érték a mindennapi élet fenomenális esztétikájának szempontjából. Az elidegenítés az észlelés meghosszabbítását szolgálja, hogy „a kő kőszérű legyen”.²⁴ Az elidegenítés így egyszerre kétfelé néz: a tapasztalattól való tudatos elkülönülése feltétele a felé irányuló orientációjának.

A mimézis és az eljárás felmutatása tehát nem ellenfelek, hanem szövetségesek, sőt ez a kölcsönösség nemcsak az irodalmi narratívák szintjén érvényesül, hanem a narratív ábrázolások egész skáláján keresztül, beleértve a narratív megértés mentális ábrázolásait. A reflexivitás nem az ábrázolás lerombolása, mivel az ábrázolás maga reflexív. Mi több, az ábrázolás maga is reflexivitás által jön létre, a reflexivitás pedig eredendően tartalmazza az ábrázolást. A rekurzió, a visszatérés, az ismétlés lehetősége megköveteli az ábrázolást, mivel semmi sem történik meg kétszer, kivéve egy értelmezés keretében. Az ismétlés maga már eleve reflexív.

3. *Hadd kezdjem előlről*

Amikor a tükörneuronokról szóló neurológiai kutatások először megjelentek, nagy visszhangot váltottak ki sok olyan kutató körében, akiket érdekelt az irodalom és az agy működésének kapcsolata. Az érdeklődés azonban nem annyira a neurológiai kutatásban leírt jelenségre vonatkozott, mint inkább magára a kifejezésre, az eredmények speciális értelmezésével. Az idegtudományi jelenséget először egy 1992-es tanulmányban figyelték meg, és írták le,²⁵ de a „tükörneuron” kifejezést csak négy évvel később alkották meg.²⁶ A tükör-metafora nagy figyelmet keltett, nem utolsósorban az irodalomkritikusok világában, ahol elkerülhetetlenül felidézte a nyugati esztétika egyik nagy hagyományát, a mimézis klasszikus trópusát, amelynek legtipikusabb példája Hamletnek az elsinore-i/helsingøri színészek számára kiadott utasítása, miszerint a színjáték főadata „most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek” (III. felvonás, 2. szín). Úgy tűnt, hogy a tükörneuronok idegtudománya empirikus alapot biztosít az ábrázoláshoz, különösen a fikcionális ábrázolásra vonatkozó irodalmi-elméleti elképzelések egész sorához, akárcsak az ehhez történő olvasói elköteleződés és érzelmi bevonódás természetéhez

²⁴ V. SHKLOVSKY, Art as technique, in L. T. LEMON & M. J. REIS (eds. and trans.), *Russian formalist criticism, Four essays*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1965, 12.

²⁵ G. DI PELLEGRINO, L. FADIGA, L. Fogassi, V. Gallese & G. RIZZOLATTI, Understanding motor events, a neurophysiological study, *Experimental Brain Research* 1992, 91, 176–180.

²⁶ V. GALLESE, L. FADIGA, L. FOGASSI & G. RIZZOLATTI, Action recognition in the premotor cortex, *Brain* 1996, 119. 2, 593–609.

is, és csábító módon új tudományos terminológiát kínált e jelenségek leírására. Ez például ahhoz a széles körben elterjedt és elhamarkodott feltevéshez vezetett, hogy a tükroneuronok alátámasztják a mentális szimuláció elméleteit,²⁷ és megerősítenek bizonyos *reader response*-elméleteket a fikcionális ábrázolással kapcsolatban (elsősorban a fikcionális világok elméleteit).

Csodálom Marie-Laure Ryan minderre adott válaszát a *Narratology and cognitive science: A problematic relation* (Narratológia és kognitív tudomány – egy vitatható kapcsolat) című kötetben.²⁸ A cikk apropóját a sok népszerűsítő sajtóközlemény egyike adta, amely üdvözölte, hogy az idegtudományos kutatás igazolja a mentális szimuláció elméleteit (jelen esetben kifejezetten a narratívákra adott, MRI-felvételekkel észlelt válaszokról van szó). Ryan saját munkásságában régóta szószólója a fikcionális világok modelljének a fikció olvasóinak tapasztalatai kapcsán, csakúgy, mint az olvasó virtuális kognitív és érzelmi belemerülésének ezekben a világokban; el is ismerte azt a kísértést – amely számára éppoly erős volt, mint bárki más számára –, hogy érveinek végső tudományos igazolásaként üdvözölje ezt a fajta neurológiai kutatást. De ellenállt a kísértésnek, és nem esett bele a csapdába. Alaposabb mérlegelés után kritikai érzéke diadalmaskodott, és meglehetősen szkeptikus álláspontra helyezkedett, hogy vajon az empirikus eredmények valóban igazolták-e azt a bombasztikus értelmezést (*interpretative gloss*), amelyet a tudományos média és kevésbé alapos kutatók adtak nekik. Számos érve közül azt emelném ki, ahogyan felhívja a figyelmet arra, hogy a neurológiai kutatásokkal kapcsolatban csak a felszínes értelmezés hajlamos előfeltételezni azokat a tényállásokat, amelyeket éppen bizonyítani kéne. Ez a körkörösség különösen látványos a tudományos tanulmányok és az abból születő folyóiratcikkek közötti különbségekben, ahogyan arra Ryan rámutat az első esettanulmányában,²⁹ ám ez gyakran és még alattomosabban magának a kutatásnak a konceptualizációjában rejlő tendencia.

A tükroneuronok koncepciója is ezt példázza: a lelkesedés, amivel néhány narratológus és irodalmár felkarolta a tükrö-metaphorát, figyelmen kívül hagyta, ahogyan annak eredeti használata – éppen kulturális népszerűsége miatt – már eleve épített e metafora konnotációira. Azonban míg a tükroneuronok körüli izgalom miatt a narratológusok érthető módon a mimézis egyik archetípusa, a tükrö által létrehozott virtuális kép értelmében fogták fel a metaphorát, az eredetileg e neuronok *akcióinak* jellemzésére vonatkozott. Vagyis a tükroneuron akkor aktivizálódik, ha észleli egy bizonyos akció végrehajtását, ami arra utal, hogy ha a metafora egyáltalán alkalmazható, akkor is másképpen kell felfognunk. A visszatükrözés a szó hétköznapi, tárgyi értelmében korántsem ábrázolás, hanem szituált észlelési folyamat eredmé-

²⁷ Felveti: V. GALLESE & A. GOLDMAN, Mirror neurons and the simulation theory of mindreading, *Trends in Cognitive Sciences* 1998, 2, 493–501.

²⁸ M.-L. RYAN, Narratology and cognitive science, A problematic relation, *Style* 2010, 44. 4, 469–495.

²⁹ I. m., 470–471.

nye. A tükörben nem jelenik meg a nézés aktusától független kép. A visszatükröződés „reflexes kép” (*reflex image*) – abban az értelemben, ahogyan az ismerős lehet az „egyensúlyos tükörreflexes fényképezőgép” kifejezésből –, amely a fény tükröződő felületről való visszaverődésének kísérőjeleségeként jelenik meg, s amely mindig csak egy speciális szubjektum-pozíció perspektívájából ölt bármilyen formát. Ami azt illeti, a tükörneuronok tudományos kutatása közelebbi kapcsolatban áll az automatikus akciókként értett reflexekkel, mint a képekkel. Egy tükörneuron tükrözése nem a leképezés értelmében vett tükrözés, hanem egy másik részecske által végrehajtott és a tükörneuron által észlelt akció neurológiai szintű ismétlése. Azonban még ismétlésként értve sem hoz létre, inkább előfeltételez egy ábrázolási kapcsolatot: semmi sem történik meg kétszer, kivéve egy értelmezés keretében. Az ismétlés maga már eleve reflexív.

4. Hadd kezdjem előlről

Tanulmányom címe – *A fiktív reflex* – arra szolgál, hogy áthidalja a szakadékot a „reflexivitás” ismert irodalmi jelentése és a „reflex” „reflexes akció” értelmében vett jelentése között. Természetesen etimológiailag mindkettő forrása a klasszikus latin *reflexus*, amelynek jelentése: *hajlott* vagy *visszahajlított* (*Oxford English Dictionary*). De a reflex – szigorúan definiálva, reflexes akció értelemben – a szenzoros neuron és a motoros neuron közötti kapcsolat egy reflexkörön (reflexíven) keresztül, így nincs kapcsolatban az aggyal, nem is a kogníció közvetíti, csupán egyszerű visszacsatolási ciklus (*feedback loop*) test és környezet között. A reflexek tehát akaratlan akciók, s a reflexes akció koncepcióját (ha a fogalmat magát nem is) Descartes vezette be a test mechanisztikus leírásának részeként, mint amely (az emberekben) jól megkülönböztethető az értelem, a tudat és a lélek tulajdonságaitól.³⁰ A reflex és a reflexivitás a karteziánus modellben így egy antitézis két végletét jelöli: egyfelől a tudattalan, automatikus, másfelől a racionális, tudatos viselkedést. A modern pszichológiának a Descartes-énál jóval árnyaltabb tudat- és gondolkodásfelfogásában mind az automatikus, mind a reflektív (*reflective*), gyors és lassú gondolkodás helyet kap.³¹ Ám a karteziánus dualizmus valamiféle maradványa mindaddig megmarad, amíg nem vagyunk képesek úgy felfogni a tudatos gondolkodást, mint amely ontogenetikailag és filogenetikailag a reflexes akcióból alakul ki.

Reflex és reflexivitás között ehelyütt szembeállítás helyett a folyamatosságot hangsúlyozom, egymást kiegészítő párként tekintve rájuk. A közöttük levő kapcsolat

³⁰ R. DESCARTES, *Treatise of man* (1664), translated by T. S. HALL, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1972.

³¹ D. KAHNEMAN, *Thinking fast and slow*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 2011.

tulajdonképpen egy önmagára visszahajló formális mozzanat két aspektusa közötti viszonyoknak feleltethető meg. Ez a mozzanat reflexként tekintve rendszerszerű viszonyok halmazának paraméterein belül definiálható, reflexivitásként nézve ez ugyanaz a mozzanat, ugyanazon viszonyhalmazra vonatkoztatva, csak éppen a lépés által bevezetett különbség keretei között felfogva. Ez a különbség (mivel ami visszahajlik, az nem ugyanaz, mint amire visszahajlik) megnyit egy külső, kibontakozó nézőpontot a rendszerszerű tartományban, ahol végbemegy, s ezt felfoghatjuk úgy, mint az ábrázoló viszony létrejöttének általános feltételét. E nézet szerint a reflex mindig létrehoz, és lehetővé teszi a reflexivitást, ezért olyan mechanizmusként tekinthetünk rá, mint ami minden rendszerben megalapozza a kibontakozást. A közvetítő kifejezés a rendszerszerű és a kialakuló, a cselekvés és az ábrázolás között: az implicit. Az implicit – limináris tér, amely a visszahajlásban jön létre, s maga is rendszerszerű működésmód tulajdonsága, de már látens módon hordozója egy magasabb szinten megjelenő, kibontakozó viselkedésnek.³² Rekurzív módon, minden szinten, a reflex reflexivitássá válik, az implicit explicitté, ami cselekvés volt, esemény (*occasion*) lesz. A rekurzió egyszerre ismétlés és mégsem az, mivel semmi sem történik meg kétszer, kivéve egy értelmezés keretében. Az ismétlés maga már eleve reflexív.

5. Hadd kezdjem előlről

A narratívák általában és a fikciók különösképpen – ábrázolások, és ezen nem azt értem, hogy ábrázolt tárgyakkal állnak valamiféle korrelációban, hanem hogy maguk ábrázoló aktusok. Ha így fogalmazom meg a kérdést, nyilvánvalóan egyfajta megalapozási (*grounding*) probléma merül fel: azzal kapcsolatos aggodalom, hogy ha nem egy tárgyra vonatkozó viszonyban fogjuk fel az ábrázolás alapjait, akkor viszont hogyan? Ez az alapozási probléma mindig is jelen volt: mivel az ábrázolás tárgyai már eleve maguk is ábrázolások – emiatt nem képesek megalapozói státusra szert tenni – ezért magukban nem képesek megmagyarázni egy feléjük irányuló ábrázoló viszonyt. A probléma nem tűnik el, ha a narratív ábrázolás logikáját visszavezetjük a narratív ábrázolás elsődleges kognitív sablonjainak fogalmára, mint például a Mark Turner által a *The Literary Mind*-ben³³ a történet és a parabola alapjaira alkalmazott kép-sémák variációi. Az alapvető kognitív alakzat, amely az elképzelés szerint testi tapasztalaton alapul, még itt is kétértelműséget rejteget: ha a kép-séma maga is ábrá-

³² Az implicit, mely bevezeti az ábrázolást, anélkül, hogy ő maga ábrázolás volna, rendelkezik egy proto-szemiotikai funkcióval, akár csak a „manifeszt” proto-kommunikatív funkciója a Relevancia Elmélet pragmatikus, beszédaktus-orientált kontextusában. D. SPERBER & D. WILSON, *Relevance, Communication and cognition*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1986.

³³ M. TURNER, *The literary mind, The origins of thought and language*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

zolás (és feladatának elvégzéséhez az kell, hogy legyen), akkor minek az ábrázolása, és hogyan jött létre ez az ábrázoló viszony? Nem elég, ha azt mondjuk, hogy lefelé mindvégig teknősök állnak,³⁴ ezért úgy gondolom, itt segíthetnek a kogníció enaktív megközelítései. Javaslatom szerint az *implicit* kategóriájára van szükségünk, amely maga nem ábrázolás, de kognitív teret nyit egy reflexív mozzanat számára, amely lehetővé teszi az ábrázolás megjelenését. Számos dolog van a kommunikációs pragmatika beszédaktus-elméleti hagyományában, ami súlyt ad ennek az elképzelésnek, és az általánosítás, amelyet javaslok a kommunikációs viselkedés és az ábrázoló viselkedés, illetve az ábrázolás közötti különbség áthidalására, valójában nem olyan nagy ugrás. Az implicit fogalma pontosan azért képes ellátni a szükséges feladatot, hogy közvetítsen cselekvés és ábrázolás között, mert az implicitet a viselkedésnek alapvető szintje hordozza magában. Nemcsak a tudatos, szándékos viselkedésben, de minden irányultsággal rendelkező vagy reszponzív viselkedésben jelen van, mely a legtágabb biológiai értelemben véve magában foglalja a bakteriális és az emberi viselkedést is.

Törekvésem, hogy felvázoljam annak az alapvető filozófiai újraértelmezésnek jelentőségét, amely a fikciót, a narratív ábrázolást és a tágabb értelemben vett reprezentációt a gondolkodás enaktív megközelítésének keretében cselekvések reflexív ciklusaiént fogja fel. Az újraértelmezés véleményem szerint a szubsztancia-metafizikától a folyamat-alapú metafizikáig vezet,³⁵ az afféle intellektuális alapállástól, amelyet az analitikus redukció metodológiája vezérel, s amely állandóan alapvető építőelemeket, tárgyakat, dolgokat próbál azonosítani, addig az álláspontig, amely ezzel ellentétben megpróbál minél több inkluzív cselekvést, eseményt és folyamatot szintetizálni. Arra akarok rávilágítani, hogy a folyamat-alapú filozófia nem a szubsztancia-filozófiának módszere, hogy fundacionalizmussal megkerülje a problémáit. Ha alkalmazható, akkor rendszerszerűen alkalmazható. A kibontakozás fogalma a rendszerszerű gondolkodás (*systems thinking*) birodalmába tartozik, és sok minden, amit fölvettem, azt célozza, hogy a fiktív, narratív és ábrázoló aktusokat mint rendszerszerű folyamatok kibontakozó viselkedését ragadjam meg. Más szóval az enaktívizmus nem arra szolgál, hogy eljussunk a reprezentacionalizmusig, hanem, ahogy

³⁴ Utalás arra az anekdotára, hogy az indiai kozmológiai magyarázatok végtelenül ismétlődő magyarázatokba futnak. Lásd például LUKÁCS György, *Történelem és osztálytudat*, Magvető, Bp., 1971, 359.: „Éleselméjűsége egyre inkább ahhoz a mondabeli »kritikához« kezd hasonlítani, mely Indiában, azzal a régi elképzeléssel szemben, miszerint a világ egy elefánt hátán áll, felvetette a »kritikai« kérdést: de min áll az elefánt? De miután megtalálták a választ, hogy az elefánt egy teknősbéka hátán áll, a »kritika« megnyugodott. Világos azonban, hogy további, hasonlóan »kritikai« jellegű kérdések is legfeljebb csak egy harmadik csodás állat létezésének feltételezéséhez, nem pedig a valódi kérdés megoldásához vezethettek volna.” (*A fordító megjegyzése*)

³⁵ A Stanford enciklopédia folyamat-filozófiáról szóló bejegyzése segít tisztázni a szóban forgó problémákat. J. SEIBT, Process philosophy, in E. N. ZALTA (ed.) *The Stanford encyclopedia of philosophy*, 2013, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/process-philosophy/> (Retrieved May 13, 2015)

mondhatnánk, teknősök vannak mindvégig felfelé. Gondolatmenetem itt egybevág az evolúciós irodalomkritika kortárs trendjével az alapvető kognitív affordanciák és általános kulturális jelenségek (illetve esetemben a fiktív retorika) közötti folyamatosság vizsgálatának tekintetében. Az én javaslatom szerint azonban az efféle folyamatosságokat reflexív folyamatokként és rendszerszerű paradigmákban működő különböző szintű kibontakozásokként kell elgondolnunk, és nem mint kogníció és kultúra között többé-kevésbé közvetített oksági viszonyok narratív leírásait.³⁶ Ugyanakkor elismerem, hogy nehéz ellenállni az összefüggések narratív jellegű magyarázatának, annak ellenére, hogy a rendszerszerű folyamatok megragadására természetüknél fogva nem alkalmasak az ilyen jellegű leírások. Ugyanakkor legalább ennyire nehéz az, hogy felismerjük a nem narratív formájú érvek magyarázó erejét.

Az egyik mód az, ahogyan korábban megpróbáltam elmondani egy nem-történetet, s ez megvilágító erejű példaként szolgálhat: a zene és az elbeszélés lehetséges közös kognitív gyökereivel foglalkoztam a szomatikus, szociális és affektív dimenzióival leírható, nyelv-előtti kommunikatív viselkedésben.³⁷ Ennek a vizsgálatnak a fókuszában a ritmus állt, és úgy tűnik, hogy még több is elmondható a ritmusról kognitív fejlődésünk és a reprezentációs viselkedés kibontakozása kapcsán. Elvégre a ritmus az ismétlés legtisztább esete. Ahhoz, hogy a ritmust ritmusként lehessen érzékelni, szükség van a múltnak alapvető felfogására. Egy ütem, akár mennyire nyilvánvaló is, csak egy korábbi ütemhez képest válik ütemmé.³⁸ Ez az implicit viszony, amely létrehozója az érzékelhető időbeliségnek, archetípusa lehet annak a módnak, ahogyan a reflexivitás manifesztte válásának általános feltételeit és az ábrázoló, narratív és fiktív viselkedések kognitív és kommunikatív szerkezetét kívánom meghatározni, mikor azok rekurzív módon kibontakoznak. Egyébként minden egyes ütem vagy lüktetés csak az, ami. Semmi sem történik meg kétszer, kivéve egy értelmezés keretében. Az ismétlés maga már eleve reflexív.

Angolból fordította: Csöngé Tamás

³⁶ A narratívának központi helyet adó evolúciós irodalomtudományos megközelítéshez lásd B. BOYD, *On the origin of stories, Evolution, cognition, and fiction*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2009.

³⁷ R. WALSH The common basis of narrative and music – somatic, social, and affective foundations, *StoryWorlds, A Journal of Narrative Studies* 2011, 3, 49–71.

³⁸ Ez a megfogalmazás azt a megérezéseinkkel kissé ellentétes implikációt hordozza, hogy bizonyos értelemben nincsen első ütem, kivéve retrospektív módon. Peter RABINOWITZ (egy beszélgetésben) ennek az ellentétét javasolta: ti. hogy az ütem kizárólag az azt követő ütemhez képest tekinthető ütemnek. Ez a megközelítés azzal a komoly hátránnyal járna, hogy minden ütem csak retrospektív módon válna ütemmé, ami ellentétben áll a jelen ütemre vonatkozó szükséges figyelmi fókusszal (pontoszerű természete alapvető fontosságú az ütem érzéki minőségéhez és ahhoz, hogy egy ritmus magával ragadja a hallgatót).

Angyalosi Gergely¹

A TANÚSÍTÁS POÉTIKÁJA DERRIDÁNÁL

ASCHEGLORIE hinter
deinen erschüttert-verknoteten
Händen am Dreiweg.

Pontisches Einstmals: hier,
ein Tropfen
auf
dem ertrunkenen Ruderblatt,
tief
im versteinerten Schwur,
rauscht es auf.

(Auf dems enkrechten
Atemseil, damals,
höher als oben,
zwischen zwei Schmerzknotten, während
der blanke
Tatarenmond zu uns heraufklomm,
grub ich mich in dich und in dich.)

Aschen-
glorie hinter
euch Dreiweg-
Händen.

Das vor euch, vom Osten her, Hin-
gewürfelte, furchtbar.

Niemand
zeugt für den
Zeugen.

Paul Celan: *Atemwende*

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának tudományos főmunkatársa.

A *Poétique et politique du témoignage* című szöveg először angolul jelent meg a *Revenge of the Aesthetic* című kötetben, 2000-ben.² Az előzményekről azonban tudnunk kell, hogy Derrida 1991 és 2003 között *A felelősség kérdései* főcímmel hirdetett kurzusokat Párizsban, s ezeken belül az 1992 és 1995 között tartott előadások és szemináriumok témája a „tanúsítás” vagy „tanúbizonyosság” volt. Az amerikai tanulmánygyűjtemény Derrida barátja és kollégája, a kritikus és irodalomteoretikus Murray Krieger emléke előtt tiszteleg, vagyis érthető, hogy a tanúsítás kérdését ezúttal poétikai és irodalomesztétikai összefüggésben veti fel. Mégpedig abban az értelemben, hogy a poétika, mint Derrida mondja, tekinthető egyfajta (testamentáris) tanúsításnak – és felhívja a figyelmet az angol “attestation, testimony, testament” szavak rokonságára. „Egy költemény képes »tanúsítani« egy poétikát. Meg tudja ígérni, meg tud neki felelni, mint egy testamentáris ígéretnek. Sőt, ezt kell tennie, nem tudja nem ezt tenni.”³ Ám ez nem *megfelelés* valamilyen előre megírt *ars poeticának*, mint egy transzcendens instanciának, hanem annyit jelent, hogy a költemény önnön eseményének aktusában ígéri egy poétika megalapítását. S teszi ezt egyediségének nyelvi korpuszában, egyszeri és egyben ismételtető aláírásának pillanatában, amely megnyitja valami önmagán kívülre, a másokra vagy a világra. Ezeknek a megfontolásoknak az alapján fogalmazza meg Derrida saját hipotézisét, amely abban a feltételezésben összegződik, hogy „minden felelős tanúsítás a nyelvi poétikai tapasztalatát hívja elő”. A testimonium, testamentum szavak egyfajta túlélésre utalnak a meghalásban, a meghalás és az élet közötti oppozíciót *megelőzően*.

Ennek a hipotézisnek az első számú „tanúja” a tanulmányban Celan *Aschenglorie* című verse, mindenekelőtt pedig a következő három sorba tördelt kijelentés: „Niemand / zeugt für den / Zeugen.” Derrida természetesen idézi a francia és angol fordításokat,⁴ de mindenekelőtt azt emeli ki, hogy a német idióma, amelyben a vers megszólal, redukálhatatlan, vagyis még akkor is lefordíthatatlan, ha lefordítjuk. A filozófus irodalomszemléletét jól jellemzi, hogy szerinte lehetetlen a Celanhoz kapcsolódó referenciális tartalmakat kizárni a vers befogadásakor; nem tudjuk ezek nélkülinek elgondolni, noha nem nevezi meg őket szöveg. (Tehát távol áll az utóbbi időkben az irodalomelméletben eluralkodott együgyű antireferenciális szemlélettől.)

² *Revenge of the Aesthetic*, Michael CLARK (ed.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2000. A francia szöveget a *L’Herne* Derrida-számából idézem (Éditions de L’Herne, Paris, 2004, 521–541.).

³ I. m., 521.

⁴ Magyarul *Kántás Balázs* fordítása *Hamuglória* címmel: „meg- / rázott-összekötözött kezéd / mögött a hármastútnál. // Pontoszi egyszer-volt-hol-nem-volt: itt / egy csöpp / a vízbe fült evezőlapáton, / a / megkövült/ eskü mélyén, / felcsap. // (A függő / lélegzetszálon, akkor, / a magaslatnál magasabban, / két fájdalomcsomó között, / míg / a ragyogó / Tatár-hold ránk kapaszkodott, / beléd, egyre beléd ástam magamat.) // Hamu-/ glória mögöttetek / hármastú- / kezek. // Előttetek, a húsvéti / (kocka)dobás, / iszonytató. // Senki / nem tesz tanúságot /a tanúért.” Lásd <http://ujnautilus.info/paul-celan-hamugloria> (Letöltés ideje: 2016. 12. 12.)

Ezek a referenciális vonatkozások, írja, olyan „dolgok”, amelyek nemcsak „szavak”, s amelyeket egyedül a költő tud tanúsítani. A rendelkezésünkre álló szöveg így mindig nyitott marad a titok lehetőségére, vagyis arra, amit nem nevez meg, és ez a tartalék (*réserves*) „kimeríthetetlen”. Celan egész költészetére jellemző ez a „kriptológia”, tehetjük hozzá; a derridai szóhasználattal élve sohasem szűnt meg titkosítani (*crypter*), lepecsételni (*sceller*) és föloldani (*desceller*) a referenciáit.

A vers tehát lefordíthatatlan, amennyiben a német nyelv kiváltságos tanúja marad a Soa szóval jelölt eseményeknek. A vers német nyelve jelen volt mindannál, ami a tűz által hamuvá tett megszámlálhatatlanul sok egzisztenciát. „Megszámlálhatatlanul, de megnevezhetetlenül is, elégetve így a névvel és az emlékezéssel együtt a tanúsítás biztos lehetőségét.”⁵ Derrida kérdése az, vajon a tanúsítás fogalma kompatibilis-e valamilyen bizonyosság, biztosítás vagy egyenesen ismeret-értékkel? Ezen a ponton érdemes kitérni arra, mi minden összpontosul a „hamu” szóban a filozófus szövegvilágában. A hamu a maradék, az emlékezet, az olvasható vagy a desifrizálható *archívum nélküli* megsemmisülés neve. A teljes megsemmisülés, a virtuális tanú eltűnése, tehát a tanúsítás képességéé is (*aptitude*). Ilyen értelemben a „hamu” egyben a tanúsítás paradoxális és aporetikus lehetőségfeltétele is. Amint ugyanis egy tanúsítás biztosnak, bizonyítható elméleti igazságnak, bizonyító eljárásnak, vagy ahogy mondani szokás, „tárgyi bizonyítéknak” látszik, azt kockáztatja, hogy elveszíti tanúsítás-értelmét, értékét és státusát. Derrida ezt „paradoxopoétikus mátrixnak” nevezi, amely mindig életbe lép, amint a tanúságtétel elméleti bizonyítékként jelenne meg. Ha ugyanis ezt a szerepet kapja, akkor önnön tanúsítás-jellegét ássa alá. Ahhoz, hogy bizonyosan tanúsítás legyen, az kell, hogy ismeretelméletileg ne jelentsen bizonyosságot. Itt csak utalnék előadásorozatának főbb témáira, vagyis arra, hogy ugyanez a paradoxon áll elő a titok és a felelősség viszonylatában is. Hogyan képes arra a költői mű, hogy manifesztáljon egy titkot *mint* titkot? Mennyiben feladata ez egy költői műnek?

A lefordíthatatlanság kérdése is kapcsolódik a tanúsításéhoz, hiszen ténylegesen felvetődik a probléma, hogy a lefordíthatatlan tanúsítás vajon egyenlő-e a nem-tanúsítással? S ami teljesen lefordítható, az még tanúsítás-e? A vers kezdetekor már beleütközünk ebbe a problémába (Derrida valószínűleg szándékosan nem „címről” beszél). Az *Aschenglorie* szóösszetétel lefordíthatatlan, mert nem tudjuk pontosan rekonstruálni a „Glorie”, „gloire”, „glory”, fény, dicsőség, glória és a hamu, a hamvak összefüggését. A dicsőség a hamvaké, de maga a glória is hamuból van. Ha a fényt a megismerés, igazság, értelem attribútumának tartjuk, mint ahogy János evangéliumában az Ige maga a fény, Celannál a fény is csak hamu, vagyis nem szükségképpen a megismerés és a tudás fénye vagy ragyogása. Derrida, mint annyi más alkalommal, amikor irodalmi művekhez nyúl, fontosnak tartja megjegyezni, hogy nem kívánja „interpretálni” a verset, nem akarja kibontani vagy megfejteni azt, amit mon-

⁵ I. m., 523.

dani szeretne, vagy mondani akar, tehát amit elliptikusan megnevez. Számára nem ez a fontos, hanem az, hogy annak a közelébe kerüljön, amit rögzíteni vagy meghatározni lehet „ennek a versnek a tanúsításáról való tanúsításáról”, tehát arról a metatanúsításról vagy abszolút tanúsításról, amelyet egyszerre tesz lehetővé és lehetetlenné. Csak emlékeztetnék itt a filozófus számára oly fontos „parage” szóra, amely partvidéket, tájéket jelent: a mű és közöttünk mindig marad egy átléphetetlen határ, amelyet csak megközelíteni lehet. Nem a hagyományos jelentésben vett értelmezés ez, hanem beférkőzés a határsávba anélkül, hogy átlépnénk magát a határvonalat.

Ennek megfelelően Derrida csak „néhány motívumról” beszél, amelyek a felelőség, a titok és a tanúsítás témakörében jelentkeznek, de nem a poétikai analízis igényével. Ilyen a *három* motívuma, vagyis ami túl van a kettőn, a párosan, a duálison. Ez a *Dreiweg*, *Dreiweg-/Händen* szavakban jelenik meg először kötőjel nélkül, másodszer kötőjellel; erre felel a *deinen-euch* váltás, vagyis a megszólítás átfordul az egyestől a többeshez.⁶ A hármas, a harmadik motívuma a tanúsításra vonatkozik. A Benveniste nyomán követett etimológiai elemzésre nem térnek ki részleteiben, csupán a gondolatmenet követhetősége érdekében emlitem, hogy a *testis* vagy *terstis*, esetleg *superstes* az a tanú, aki harmadikként van jelen egy ügyben, ahol ketten érdekeltek. (Benveniste munkájáról egyébként azt mondja Derrida, hogy értékes, de mélységesen problematikus, mivel az etimológia intézményekhez, erkölcsökhöz, praxisokhoz, pragmatikához vezet el a nyelvészt. Benveniste a szavakat az intézmény-alakzatok függvényében választja ki és illeszti be egy hálózatba. A szavak így egy használatot és egy intézményi pragmatikát tanúsítanak nála – mintha a szavakat megelőzné az intézményi gyakorlat mint értelem vagy jelentés –, és tulajdonképpen ebből lesz nála a hírhedt „közös” indo-európai gyökér.)

Benveniste helyett inkább Pápai Páriz Ferenc 1767-es latin–magyar és magyar–német szótárát hívom segítségül annak felderítésére, hogy a 18. századi magyar nyelv mit kezdett ezekkel a kifejezésekkel.⁷ Ebben a szótárban, amely először 1708-ban jelent meg, a *testatio* „bizonyítást, bizonyosság-tételt” jelent; *testato*: „Nyilván, jelen-való tanúkkal” (*testator* vagy nőnemben *testatrix*, vagyis „testámentom-tevő”). *Testatus*: „Bizonyoságos, nyilván-való”. *Testiculus*: „A tők, töki az állatnak”, *testificatio*: „Bizonyosság-tevés, bizonyítás”. *Testificor*: „Bizonyosságot tészek, nyilván bizonyítom”, *testimonium dicere*: valamiről bizonyosságot tenni. Lehet valamely betegség tünete, „veszedelmes nyavajának bizonyos jele: *mali morbi testimonium*”). *Testis*: bizonyosság; erre a példa a következő szintagma: *teste Herodoto* „a’ mint Hérodotosz írja” (vagy gondolhatunk a *Dies irae* sorára: „Teste David cum Sybilla”). (Ez utóbbi egyébként azt az érdekes mozzanatot is játékba hozza, hogy a próféta és a jós is tanúsít valamit, mégpedig a jövőt – Celanói Tamás versének egyik magyar fordítása

⁶ I. m., 225.

⁷ PÁPAI PÁRIZ Ferenc, *Dictionarium Latino-Hungaricum et Hungarico-Latinum*, Nagyszében, 1767; Universitas, Budapest, 1995.

le is cseréli Szibillát Szent Pálra.) *Locupletissimus testis*: „Olly bizonyság, kibem semmit nem kételkedhetni.” A *locuples* szó gazdag, dús jelentésű, *locuples testis*: „elég tanú”, *locuple auctor*: hiteles író.

Mindez alapján véve megfelel a Derrida által számba vett jelentésváltozatoknak, persze eltekintve attól a különbségtől, amelyet a „bizonyítás” szó modern jelentése és a „tanúsítás” fogalma között feltételez. Mint láttuk, a háromszáz évvel ezelőtti magyar nyelvben a „bizonyosság-tevés” és a tanúk általi „bizonyítás” szinonimák, mint ahogy ma is azt mondjuk, hogy egy állítást tanúk által bizonyítunk. (Ez egyébként a francia nyelvre is érvényes: a „témoignage” kifejezést használják a „prouver”, sőt a „démontrer” igével együtt is; mindez természetesen semmit sem von le a filozófus hipotézisének érvényességéből, nevezetesen hogy a tanúsítás és a bizonyítás filozófiai értelemben kizárják egymást.) Derrida Benveniste nyomán szanszkrit szövegekre hivatkozva idézi fel, hogy amikor két ember együtt van, Mitra a harmadik, vagyis a *superstes* mint tanú és túlélő. Páriz Pápainál ez így hangzik: „A’ki még él és még vagyon, egészségben-való. *Superstes gloriae*: »A’kinek rég becsületi oda vagyon«; *superstitem esse alicui*: »valaki felől felelni«” Érdekes, hogy ehhez a szótához csatolja a „superstitio” kifejezést, amely „hamis isteni tiszteletet, babonát” jelent. A *superstio* ellenben azt, hogy „még megvagyok, hátra maradtam”.

Ezen a ponton tennék egy kitérőt Dávidházi Péter *József, Illyés, Jób* című kiváló tanulmánya irányában,⁸ kiemelve azt a részt, amelyik Jób könyvének a következő sorát értelmezi: „Mert én tudom, hogy az én megváltóm él, és utoljára az én porom felett megáll.” (Jób 19,25) A Károli-biblia eme sorát számtalan sírkövön olvashatjuk, és valószínűleg a legtöbben nem értünk rajta egyebet, mint annak a reménynek, vagy ez esetben inkább hitnek a kifejezését, hogy a hívő lélekért végül eljön az ő megváltója. (Azzal a témánk szempontjából fontos kiegészítéssel, hogy a „Mert én tudom, az én megváltóm él” kijelentés maga is tanúsítás: a halandó ember tanúságot tesz az élő Krisztusról, megvallja hitét.) Dávidházi szerint a „megáll” szó azonban nem mérvadó, „mert az eredetiben szereplő *jaqum* ige jelentése éppen a hivatalos megszólalás előkészítő mozzanatára utal: ’fellép valaki ügyében’, ’feláll, hogy hivatalos beszédet mondjon’, ’szólásra emelkedik’. Ennyiben a jelenetet világosabban szemlélteti a Szent István társulati Biblia fordítása (»Tudom jól, él ügyem szószólója, ő lép majd föl utoljára a földön«), melyben a szószóló föllépése hivatalos megszólalásra utal, mégpedig a halott ügyének képviselőjében. Szempontunkból kétszeresen sajnálatos viszont, hogy itt meg eltűnik a halott pora s egyáltalán a por motívuma. Egyrészt az eredetiben itt használt al-afar jelentése ’por felett’ vagy ’poron’, s noha birtokos személyrag híján nem okvetlenül kell az elhunyt tetemére vonatkoztatni, sőt elvileg csakugyan jelentheti egyszerűen, hogy „a földön”, a por motívuma Jób beszédeiben többféle szerepet kap (»mint valami agyagedényt, úgy készítettél engem, és

⁸ http://www.holmi.org/2008/06/davidhazi-peter-jozsef-illyes-job_ii (Letöltés ideje: 2016.12.05.)

ismét porrá tennél engem?«, 10,9; »hasonlóvá lettem porhoz és hamuhoz«, 30,19; »bánkodom a porban és hamuban«, 42,6), Elihunál része a meghalás szóképének (»Elhervadna együtt minden test és az ember visszatérne a porba«, 34,15), ezért kihagyása a változatok rendszerét szegényíti.”

A másik értelmezendő fordítási hely Dávidházi szerint a „megváltó” kifejezés. A Jób 19,25-ben „a héber goél szót Károli és Káldi egyaránt »megváltó«-nak fordítja, ezáltal Jézus előképét vagy akár közvetett megjövendölését láttatva benne, a Vulgata szintén redemptornak fordítja, s a nyugati fordítások többsége ugyanazzal a szóval jelöli, mint az újszövetségi Megváltót, az ettől eltérők közül a francia Jerusalem Bible »Défenseur«-nek (védőnek), az angol Anchor Bible »vindicator«-nek nevezi, a New Oxford Bible egyaránt megengedi a Redeemer (Megváltó) és a Vindicator fordítást. A szóválasztás rejtett tétje, mely a nagy vagy kis kezdőbetű dilemmáján is érződik, hogy Jób szerint ember vagy Isten áll majd sírjánál. Ezúttal az eredeti héber szó alapján sem lehet eldönteni, hogy 19,25 még emberre utal-e, eltérően 19,26-tól, mely már egyértelműen Istenre; jöllehet a goél családjogi alapjelentésében emberre vonatkozott, nevezetesen a legközelebbi élő férfi rokont jelölte, aki hivatta volt helytállni az elhunytért, mindenben átvenni képviselőt (bosszút állni érte, magához váltani földjét, feleségül venni özvegyét, és utódot nemzeni neki), ugyanez a szó metaforikusan átvive Istenre is szokott utalni mint az egyénnek vagy az egész népnek goéljére, szószólójára, védőjére, bosszúállójára, megváltójára. Isten tehát a családjogi goél égi mása, gondviselői alakjának arányaiban hatalmassá növelt változata.” Ha mindezt (nem lévén Biblia-szakértők) laikusként elfogadjuk, akkor jól látható, hogy Derrida nem túloz, amikor Celan versének motívumait követve transzcendens jelentőséget tulajdonít a tanúságtétel alakzatának. A hamu és a por biblikus összetartozásáról pedig elmondhatjuk, hogy „a Halotti beszéd »yša pur es chomuv uogmuc«-ja óta folyamatosan érződik” a magyar nyelvben is. A „fogalom-pár ószövetségi eredetét jelzi két tagjának alaki hasonlósága [afar, illetve éfer], ismétlődő társításuk [Gen 18,27; Jób 30,19; Jób 42,6] és együttes szerepük a gyászolásnál [Ez 27,30].⁹

Visszatérve Derridához: a *Zeugen*, *bezeugen*, *Zeugnis* szócsalád egészen más szemantikai hálózathoz tartozik szerinte, mint a latin verzió (például nincs szó a harmadik jelenlétéről); ellenben behozza az eszköz, a prokreáció, vagyis a biológiai és családi értelemben vett nemzés szemantikáját. A *Zeugen* szó tehát genealógiájában mást „tanúsít”, mint a *testis*. Pápai Páriz itt is jó összehasonlítási alap lehet: a „Bizonyosság”, vagyis *testis*, nála *ein Zeuge*, *Zeugin* németül, „bizonyosság-tétel”: *testatio*, *testimonium*, *die Bezeugung*, *das Zeuchniss* [sic!]. „Bizonyásággal fogom”: *Attestor*; *ich bezeuge*. Ha viszont megnézzük a *bizonyítás* szóra adott jelentéseket, ezeknek változataiban nincs jelen sem a *testis*, sem a *Zeuge*: latinul *probatio*, *affirmatio*, *certitudo* szerepel, németül *Certis-gewiss*, *ich versichere*: a két etimológia tehát ebben a vonatkozásban nem találkozik, ami Derrida hipotézisének megalapo-

⁹ Uo.

zottságát támasztja alá. (Bár nem bizonyítja...) Az angolban részben megmarad a latin (*testimon, testify*, viszont a *witness* szó egészen más szócsalád, hiszen behozza a szemtanút. A görögben sincs harmadik: a *martüs, martürosz* (tanú, bizonyíték), amelyből később a mártír, vagyis a hit tanúsítója lesz, nem tartalmazza se a jelenléte, se a túlélést, se a nemzést. A *martürion* ellenben az ógörög–magyar szótár szerint tanúbizonyiságot vagy bizonyítékot jelent.

A tanúsítás–bizonyíték értelemváltás a nyelvi gyakorlatban mindig megtörténhet (a latinban és a görögben egyaránt), Derrida koncepciója viszont az, hogy a tanúsítás hitbéli aktust igényel, egy esküvel megerősített kijelentés vonatkozásában. (Ami mindig lehet *hamis* eskü.) Amikor azt mondom valamire, hogy tanúsítom, arra teszek esküt, hogy láttam, hallottam, jelen voltam, higgyetek nekem. A tanú tanúja nem látja és nem is fogja látni azt, amit az előbbi látott. Ez a „hinnetek kell nekem”, nem elméleti-bizonyító, hanem performatív-pragmatikus aktus.¹⁰ Mit jelent hinni, mit csinálunk, amikor hiszünk? A tanúsítás nem teljes mértékben diszkurzív, néha hangtalan, néma. Valamit beindít (*engage*) a testben, aminek nincs joga a szóhoz. A tanú azt jelzi, vagy jelenti ki, hogy valami az ő számára jelenvaló, vagy az volt, ellenben nem az a tanúbizonyosság címzettjei számára, akikhez egy szerződés köti. Mindig hazudhat, vagy tévedhet jóhiszeműen is, ezt nevezi Derrida a tanúsítás végeességének (*finitude*). Mindkettőnek lehetségesnek *kell lennie* a tanúsítás pillanatában. A görög *martürion* szó két heterogén jelentéssel rendelkezik, amennyiben tanúsítás és bizonyíték egyaránt lehet; a két jelentés közötti határ fogalmilag áthatolhatatlan, ugyanakkor a gyakorlatban folyamatosan átlépik azt. A tanú önmagának való jelenléte redukálhatatlan redő (*pli irréductible*). Tanúként tudnom kell, hogy ott voltam, én voltam az, akkor és most is tudatosan azonos vagyok önmagammal. Ebben az esetben a *présence à soi* együtt jár a másik dologgal való (volt) jelenléttel, és a másikhoz viszonyuló jelenléttel (a tanúsítás címzettjének jelenlétével). Csak ebben az esetben lehet felelős tanú, és felelhet önmagáért. A hazugság és az esküszegés is feltételezi ezt a jelenléte, illetve titkának megőrzését.

Itt a kapocs a titok, a felelősség és a tanúsítás között. A jelenléte mint öntudatot szokták interpretálni, így a tudat transzcendentális fenomenológiájához vezet. De ez az önmagának való jelenléte nem feltétlenül a tudat vagy az öntudat végső formája, más létezési formákat is ölthet, például egy *Daseinét*. Ezúttal nem követem Derrida Heidegger-hivatkozását. (A *Lét és idő* 54. paragrafusában alapján fejtegeti, hogy a német filozófusnál milyen szerepet játszik a *Bezeugung* kifejezés a *Dasein* vonatkozásában.) Inkább visszatérnék a Celan-vershez, a „*Niemand / Zeugt für den / Zeugen*” sorhoz. Eskü és tanúsítás összetartozik itt, nem lehetnek egymás nélkül, állítja Derrida. A tanú helyettesíthetetlen szingularitása összeköti a tanúsítás kérdését a titokkal és a halállal (senki sem halhat meg a másik helyett). Ezzel az attesztációval

¹⁰ Jacques DERRIDA, Poétique et politique du témoignage, in *Jacques Derrida*, Éditions de L’Herne, Paris, 2004, 528.

szemközt nincs más választásunk: vagy hiszünk, vagy sem. A tanúsítás tapasztalata így a szakramentum terébe tartozik; a szentség elfogadása a másik viszonylatában – hitbéli aktus a bizonyítás lehetősége nélkül. A tanúsítást nem hitelesítheti egy másik: a tanú számára nincs másik tanú, a tanúnak soha sincs tanúja. „*Talán* ezt akarja mondani a vers” – írja Derrida.¹¹ A tanúsítás performatív aktusára csak egy másik performatívummal lehet felelni: hiszek neked. Ez a hitbéli aktus tehát implikálva van, amint kinyitjuk a szánkat.

Mit akarunk hát a verstől, ha nem interpretáljuk? Nem tudjuk, miről és kinek akar tanúskodni az, akiről a költeményben szó esik. Akkor pedig miben áll a vers ereje, energiája, poétikai potenciálja? Az ilyen versekkel szemben érezzük azt, hogy meg kellene tanulnunk kívülről, és ez a vágy valami erősebb, mint az értés, az értelem – vagy talán még az igazság is, teszi hozzá Derrida. A szöveg kriptikus jellegéről, a titokról lenne szó? Minden tanúsításban van valami poétikus elem, jelenti ki, egy „szinguláris aktus, amely egy szinguláris eseményre vonatkozik, és egyedi, tehát invenciózus kapcsolatot kezdeményez a nyelvvel”.¹² Ezt akár úgy is tekinthetjük, mint egy meghatározásoktól ódzkodó filozófus kvázi-meghatározását a költőiségről. A vers legfontosabb szavának a „für” szót tartja, ezért számba veszi a lehetséges jelentéseit. Tanúskodni lehet valakinek a javára (*zeugen für jenen*), a másik helyett, illetve valaki előtt. Egy tanú azonban nem tanúskodhat egy másik tanú helyett (tanúskodásának címzettje csak saját tanúskodásának tanúja lehet), mert minden tanú egyedi és *énként* implikált ebben az aktusban. Ha a Soára gondolunk, a halottak lennének az igazi tanúk, ám helyettük tulajdonképpen nem tanúskodhat senki – ezért tartható fent a revizionista álláspont. Tehát a döntő és eldönthetetlen szó a „für”. Az említett három értelem nem zárja ki egymást, sőt kumulálhatja a titok erejét, amely abból táplálkozik, hogy nem lehet és nem szabad helyettesíteni a saját halál és a mások halálának tanúját. Ezt a lehetetlenséget tanúsítja a költemény, amely egyszerre a halál és a túlélés verse.

S ez egyben az interpretáció említett határvonala is: lehetetlen rögzíteni a vers értelmét vagy a referenciáját, ugyanis ez a referencia maga a költemény. Önmaga poétikája. Őrzi a titkát, miközben mutatja, hogy titkot hordoz, azt tanúsítván, hogy a tanúnak nincs tanúja. Derrida ennek jellemzésére Blanchot egy mondatát idézi.¹³ Olyan beszédről szól ez a mondat, amely „az élőkön és halottakon túl tanúsítja a tanúbizonyosság hiányát” (*témoignant pour l’absence d’attestation*¹⁴). Derrida tehát a tanú titkáról, vagyis lényegi magányáról akart beszélni. Felmutatni a verset mint verset a maga szingularitásában, meghagyni lényegi magányában, performanciájában és eseményében – csak a költői cselekvés, az *acte poétique* által hozzáférhetően.

¹¹ I. m., 531.

¹² I. m., 534.

¹³ Maurice BLANCHOT, *Le Pas au-delà*, Gallimard, Paris, 1973, 107.

¹⁴ I. m., 538.

Z. Varga Zoltán¹

A VÁGY LOKALIZÁCIÓJA ÉS AZ OLVASÁS ÖRÖME: TEST ÉS EROTIKA ROLAND BARTHES OLVASÁSELMÉLETÉBEN

A „test” a barthes-i életmű varázs, *mana* szavai közé tartozik. Az írás *nulla fokában* a nyelvi cselekvés elméleti keretének kidolgozásában kap szerepet, a *Mitológiákban* és szemiológia jegyében született szövegekben olvasható, társadalmiasult jelentőfelületként kerül elő, az ún. „Szöveg”-korszak írásaiban pedig a redukált jelentésadás társadalmi-ideológiai gyakorlatának való ellenállás egyik emblémája. E különböző elméleti funkciókat egybefogni, egységesíteni, más szóval megmondani, mit is jelent Barthes-nál a „test”, az egyes művek sajátos teoretikus kontextusának leegyszerűsítésével, sőt egymással nehezen összeegyeztethető koncepciók erőszakos összebékítésével jár. Más veszélyei vannak, ha a „test” szó értelmének változásait Barthes műveiben egy élettörténet fejlődéselvű narratívájával kötjük össze, s a kutatói pálya alakulását a marxista, majd strukturalista korszak poszt-strukturalista, mi több, posztmodern meghaladásaként meséljük el. Egy efféle teleologikus elbeszélés a jelentés, a nyelv, a társadalmi szimbolikus rendszerek egyetemes értelmezhetőségébe vetett hit megingásaként, a központosító struktúrák alól való felszabadítás, felszabadulás harcaként erősíti fel a Barthes-nál kétségkívül meglévő, ám korántsem domináns ideológiakritikai, olykor ideologikus társadalomjobbító diskurzus jelenlétét.

A test kapcsán a posztmodernizált Barthes-hoz társított „szövegerotika” – a “French thought” felkapott szerzőihez (Foucault, Derrida, Lacan, Kristeva) képest – kevés nyomot hagyott a gender- és identitás-politikai/poétikai érdeklődésű irodalomkritika elméletében. Ellenben meglehetősen bosszantó pastiche-ok, tetszelgő, a Barthes-féle metaforikus fogalmazásmód ismeretelméleti funkcióit nélkülöző stílusutánpótlások születtek, melyek nyelv és test, írás/olvasás és erotika kapcsolatáról alig árulnak el valamit. A következőkben néhány olyan, az életműben visszatérő módon jelen lévő (tehát nem egymást leváltó, hanem különböző változatokban akár egyidejűleg is létező) fogalomhálót vizsgálok meg Roland Barthes írásaiban, melyekben a test, a vágy, az erotika összekapcsolódik a nyelv, az írás és az olvasás fogalmával.

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete Irodalomelméleti Osztályának tudományos főmunkatársa.

A létezés nyelvi dimenziója

A testnek Barthes írásaiban, gondolkodásmódjában már kezdetektől igen fontos szerep jut. Első nagy munkájában, *Az írás nulla fokában*² a társadalmi nyelvek, beszéd-módokban társadalmiasult ideológiák történelmi alakzatainak tanulmányozása, írás, irodalom és társadalmi cselekvés kapcsolatának vizsgálata során kerül elő a fogalom. Barthes munkájának tétje, hogy feloldja a sartré-i elkötelezett irodalom koncepciója, illetve a művészet öntörvényű és kísérletező felfogásának leegyszerűsítő szembeállítását, s megjelölje az irodalmi cselekvés, az írás ethoszának egy olyan módusát, mely társadalmilag felelős és progresszív, ugyanakkor a művészet autonómiáját is tiszteletben tartja. E vállalkozás, hasonlóan a korszak meghatározó művéhez, a *Mi az irodalom?*-hoz, az írás helyzetének szituáltságából, társadalmi-történelmi meghatározottságából indul ki. Csak míg Sartre munkája a marxi alapokból kiindulva e meghatározottság társadalmi, politikai, történelmi eredőire összpontosít (osztálytudat és ideológia összefüggései az alkotással), addig Barthes a nyelvet – Sartre-ral ellentétben – nem osztja két részre, egy a pragmatikus, kommunikatív meghatározottságon túli költői, illetve inneni, prózai dimenzióra, s annak plurális társadalmi használatát nem redukálja társadalmi struktúrák eszközszerű közvetítésére. *Az írás nulla foka* az egyik első irodalomelméleti mű, amely levonja a filozófia nyelvi fordulatának irodalomra háramló következményeit, s radikálisan elfordul a nyelv eszközszerű használatától, a kifejezés- és ábrázolásetétikáktól. Barthes e művében ugyanis azt állítja, hogy

„a nyelv a Természethez hasonlóan teljesen áthatja az író beszédjét, bár semmine-mű formát nem ad neki, s még csak nem is táplálja... A nyelv az egész irodalmi alkotást úgy zárja magába, ahogy az ég és a föld találkozása biztosít meghitt otthon az embernek. Sokkal kevésbé nyersanyag, mint amennyire horizont, vagyis határvonal és állomás egyúttal...”³

A saussure-i, wittgensteini, heideggeri reminiscenciákat visszhangzó sorok a nyelvben való létezés bensőségességét, a világtapasztalat nyelvi határoltságának otthonosságát, nyelv és gondolkodás, nyelv és tapasztalás elválaszthatatlanságát állítják, sőt e totalitásként értett nyelv a társadalmiasultság és egyben a történelem feltétele is. E nyelvnek lesz ellenpólusa Barthes e korai munkájában a stílus, amely az író személyes történetéhez és mitológiájához kapcsolódik, s melyet Barthes a „test” szóval nevez meg:

² Roland BARTHES, *Az írás nulla foka*, fordította ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, in uő, *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996.

³ I. m., 8.

„A nyelv tehát az Irodalmon innen helyezkedik el. A stílus viszont mintegy az Irodalmon túl: a képek, az előadásmód, a szókincs az író testéből és múltjából születnek, s apránként művészete automatizmusává változnak. A stílus fogalma olyan öntörvényű nyelvezet kialakulását jelöli, amely csak a szerző személyes és titkos mitológiájából, a beszéd hipofíziséből merít, ahol a szavak és a dolgok első ízben kapcsolódnak párba, ahol az író létezésének nagy nyelvi témái egyszer s mindenkorra kiformalódnak.”⁴

Furcsa és eredeti elgondolás: a stílus a közös nyelv egyéni használata, spontán birtokbavétele azonban mégsem idiolektus vagy privát nyelv. Barthes a stílus mibenlétét metaforák sorával igyekszik kibontani, melyekben a biologikum, a testiség, a kialakulás történeti folyamata dominál:

„A stílus egy ismeretlen és titkos test dekoratív hangja: szükségszerűségként működik, mintha e növényi típusú fejlődés során csak egy vak és makacs metamorfózis végpontja lenne, amely a test és a világ határán lévő infranyelvből indult ki.”⁵

A stílus kialakulásának története a személyes élettörténethez kötődik, „a személy emlékeinek tárházából merít (...) titka az író testébe zárt emlék”. A stílusban manifesztálódó élettörténet azonban nem rekonstruálható pozitivistá módon, a biográfia polgári formáival, mivel „a nyelvtől teljességgel idegen valóság töredékeiből áll.”⁶ A határ metaforájához visszatérve a stílus artikuláció: a közös nyelv és az egyéni, esetlegességükben megnevezhetetlen élmények jelentéstelivé tételének vágya munkál benne, mely az üres, semleges jelölőnek tulajdonít telített jelentést. Személyre szabott kratülizmus, azzal a kitételrel persze, hogy nem izolált szavak természettől adott jelentését próbálja az író megfejteni, hanem a szavak sora, hálózata utal bensőséges, saját névvel nem rendelkező emlékekre.

Az írás nulla foka még az előtt keletkezett, hogy Barthes megismerkedett volna a szemiológia és a pszichoanalízis fogalmi keretével. A lacani képzeletbeli (imaginaire) és a jelölők hálózatának differenciájában artikulálódó jelentés saussure-i elmélete a hatvanas–hetvenes években alkalmat adott Barthes-nak, hogy szabatosabb fogalmi keretben gondolja újra a szubjektum, a nyelv, a vágy és a test kapcsolatát. A szabatoságra törekvés, a diszciplináris normákhoz igazodó fogalomhasználat e művekben némileg háttérbe szorítja a fogalmi, illetve metaforikus nyelvezet összegyúrásából adódó szuggesztív megfogalmazásokat, s valamelyest kiszámíthatóbbá teszi Barthes e korszakának írásait.

⁴ I. m., 9.

⁵ Uo.

⁶ I. m., 9–10.

A szemiotikus test olvasása

Barthes egész pályáját végigkíséri a testet mint jelrendszert értelmező, a test jelentőfelületeiből társadalmi jelentést kiolvasó gyakorlat. A saussure-i szemiológia a jelek életét a társadalom „kebelében” tanulmányozza, s bár Barthes néhány ponton módosítja Saussure jelelméletét (elsősorban azzal, hogy a nyelvet minden más jelrendszer fölé emeli, lehetetlennek gondolván a nyelvből kilépő, a nyelvet nélkülözni tudó metaszemiotikai rendszert), annak legfontosabb elméleti belátásait és fogalmait megtartja. A „kétarcú entitásként”, jelölőből és jelöltből álló jelfogalom, a jelek egymás közötti szerveződéseit leíró szintagmatikus és paradigmaticus jelkapcsolatok, az absztrakt elvont rendszerként létező nyelv, illetve a használatba vett, aktualizált, a kommunikációban megvalósult beszéd kettőssége talán a legfontosabb a test szemiotikus „olvasása” során is alkalmazott saussure-i elvekből. Leegyszerűsítve ugyan, de azt mondhatjuk, hogy a strukturalizmus bizonyos tekintetben nem más, mint ezen saussure-i elvek alkalmazása a kultúra különféle területeire.

Barthes életművében számos terep kínálkozik e „strukturálista aktivitás” megfigyelésére, a téma miatt most csupán azokat tekintem át futólag, melyekben különös figyelmet kap a test olvasása. *A divat rendszere*⁷ bizonyos tekintetben ideális terep lehetne a test olvasására. Az öltözködés a társadalmi kommunikáció közvetlenül megtapasztalható helye, a maga általánosságában és hétköznapiságában mindenki számára szemügyre vehető jelrendszer. Barthes *A szemiológia elemei*-ben⁸ ki is használja ezt, amikor nyelven kívüli, összetett szemiológiai rendszerekre hoz példát. Az egyes testrészeken egy időben hordott ruhadarabok szintagmatikus szerveződése, az egyszerre egy adott testrészen nem viselhető, ám paradigmaticusan jelentőrendszert alkotó anyagok, színek, hosszúságok stb. mintegy mondatot formálnak a testből, melynek általános nyelvtana van; a kommunikáció során a használatba vett öltözet-„beszéd” üzeneteket közöl (származás, neveltetés, gazdasági helyzet, műveltség, habitus stb.). Csakhogy Barthes *A divat rendszerében* elhárítja a testről való beszédet: műve hangsúlyozottan a magazinokban „beszélt” öltözködés jelrendszerét vizsgálja, s nem a viselt öltözetet.

A jelentőfelületként olvasott test gyakran megjelenik viszont a *Mitológiák*-ban,⁹ melyekben Barthes az ötvenes évek hétköznapi, tömegkulturális mítoszait mutatja be rövid, humoros esszéikben. Az olyan esszéikben, mint a *Rómaiak a moziban*, *Az Harcourt stúdió színészei* vagy az *Üsd-vágd, nem apád* Barthes a szemiológia módszerét az ideológiakritika szolgálatába állítja, elemzése a kulturális termékként, fogyasztásra kínált testekkel átadott üzenetek kódolási eljárásait tárják fel. A test kiváltképp alkalmas politikai, ideológiai, gazdasági üzenetek, vagy szemiológiai ter-

⁷ Roland BARTHES, *A divat rendszere*, fordította MIHANCSIK Zsófia, Helikon, Budapest, 1999.

⁸ Roland BARTHES, *A szemiológia elemei*, in uő, *Válogatott írások*, Európa, Budapest, 1977, 9–101.

⁹ Roland BARTHES, *Mitológiák*, fordította ÁDÁM Péter, Európa, Budapest, 1983.

minológiával, „jelöltek” közvetítésére, mivel önmaga összetett jelölő, egyszerre hordoz kódolt, illetve kódolatlan ikonikus üzeneteket.¹⁰ A tömegkulturális jel olvasása leleplezés: egy természetesként feltüntetett, ám gazdasági, ideológiai, politikai érdekeket képviselő, azok által megkonstruált világgépet is „eladó” kódolási rend működéséről rántja le a leplet. Az ötvenes évek hollywoodi színészeinek homlokába fésült, olajos hajtincs, az izzadságban úszó homlok Barthes elemzésében a „rómaiság”, a „latinság” esszenciáját testesíti meg, méghozzá úgy, hogy annak befogadása nem igényel különösebb erőfeszítést és utánajárást a néző részéről, a gyöngyöző homlok pedig az erkölcsi dilemmákkal küzdő hősök belső, morális küzdelmét látható, közvetlenül érzékelhető testi jelölőkkel kódolja. Tulajdonképpen Barthes ugyanezt az elemzési módszert használja a *Mitológiák* többi ikonológiai elemzésében: akár francia filmszínészek, akár Garbo vagy Einstein ábrázolásairól, netán politikusok választási plakátjairól van szó, Barthes mindig azokat a kapcsolókat kutatja, melyek könnyen fogyasztható, előre adott, reflektálatlan társadalmi jelölteket (mítoszokat, ideológiákat, világgépeket) társítanak testi jegyekkel. „A jel (...) a felszínen marad, de azért kitartóan mélységnek álcázza magát: megértetni akar (ami dicséretes), de ezzel egyidejűleg, természetesnek tünteti fel magát (ami csalás), egyszerre akarván tudatos és ösztönös, mesterkéltné és keresetlen, művi és természetes lenni”.¹¹

A test szemiotikus olvasásának van még egy személyesebb vagy inkább intimebb dimenziója is Barthes írásaiban. A saját magáról írt *Roland Barthes par Roland Barthes* néhány töredékében, de az *Incidents* címmel posztumusz megjelentett naplójegyzeteiben is élénk figyelmet szentel az erotikusan vonzó testek leírásának. Ezek a testleírások egyrészt persze az öltözködés általános szociális kódjainak értelmezései: a ruha anyagából, szabásából következtetni viselője gazdasági helyzetére, az egyes darabok összeválogatásából ízlésére, műveltségére, a test elfedésének arányaiból a szexuális nyitottságra, hajlandóságra (és persze orientációra), bizonyos látható testrészekből (például egy túl hosszú vagy éppenséggel túl rövid körömből) szexuális praxisokra. Ezekben a testolvasatokban azonban felbukkan időnként néhány „jelentéktelen” (vagyis nem jelszerű) testi jegy, vonás, mely kivonja magát a studium rendje, vagyis a jelölők összekapcsolódásának szemiotikus, nyílt, közösségi logikán alapuló olvasása alól. A következőkben ezekkel az olvasási módokkal foglalkozom.

Az olvasás öröme

A szöveg öröme Peremek/Bords nevű töredékében Barthes Sade és néhány egykori kortárs szöveg olvasásából kiindulva jelenti ki, hogy

¹⁰ A kifejezések *A kép retorikája* (fordította ANGYALOSI Gergely, *Filmkultúra* 1990/5, 64–72) című tanulmányból származnak.

¹¹ Roland BARTHES, *Mitológiák...*, 36.

„az olvasás öröme értelemszerűen bizonyos törésekből (vagy bizonyos ütközésekből) származik: össze nem illő kódok lépnek kapcsolatba egymással (például a nemes és a közönséges), dagályos és nevetséges neologizmusok jönnek létre, pornografikus üzenetek simulnak bele oly tiszta mondatokba, melyeket nyelvtani példamondatoknak is tarthatnánk.”¹²

Ritka pillanata ez a barthes-i írásnak, mikor az olvasás (és persze az írás) praxisának elvi, elméleti vizsgálata szinte normatívnak ható szövegtani, poétikai, retorikai előírás-ként (írás) és értékelő elvként (olvasás) jelenik meg. A nyelvi regiszterek, szociolektusok, témák és formák megszokott (tanult, sőt „plagizált”) társításának megbomlása, egy oda nem illőnek érzett elem, fordulat vagy valamilyen kompozíciós anomália, paradoxon megpillantása egyszerű, univerzális magyarázatként nevezi meg az olvasás örömforrását, s köti azt az erotikus vágy hasonló szerkezetéhez. A vágás, a hasadás, a szétnyíló szöveg- és testfelületek itt egyszerre próbálják megérteni az olvasás örömet, vagy gyönyörét (egyelőre nem lényeges barthes-i megkülönböztetésük) az erotikus vágy valamilyen esetleges testi locusára fixálódását, illetve elmagyarázni a szavak, a nyelv erotikus, szexuális élményben játszott szerepét. Az egymással szomszédosságba kerülő, érintkező, metonimikus viszonyban lévő nyelvezetek, stilisztikailag jelölt beszéd-módok, írásmódok megszakítottasága ekként értelmezi a testfelületeket fedő ruházat megszakítottaságaiból feltáruló erotikus helyet, s értelmeződik is általa:

„Nem az-e egy test legerotikusabb helye, ahol az öltözék szétnyílik? A perverzióban (amely a textuális öröm szabályozója) nincsenek »erogén zónák« (a kifejezés ráadásul meglehetősen suta és zavaró is); a folytonossághiány erotikus, mint azt a pszichoanalízis helyesen mondja: a két ruhadarab (a nadrág és a trikó), a két perem (a félig nyitott ing, a kesztyű és a ruhaujj) közül kivillanó bőr; maga ez a kivillanás csábít, vagy még inkább: az előtűnés–eltűnés színjátéka.”¹³

Barthes kettős nyelvezetet használ, ám nem „virágnyelvet”, vagyis nem valamiféle egyszerre szemérmes és frivol, a nyílt szexuális tartalmat rejtjelek mögé rejtő – ám voltaképp könnyen dekódolható – beszédet. A textuális praxis jelentésátvitellel vetül rá a szexuális praxis eseményeire, műveleteire, hatásaira, vagyis Barthes nem a műelvezet mintájának tekinti a szexuális élvezet, hanem a két jelentéstartomány átfedésében a metaforikus összeolvadás ismeretelméleti funkciót kap: a vágy, az öröm, az élvezet nem csupán spontán testi működés, hanem áthatja a képzeletbeli erőfeszítése, munkája, akár szövegről, akár testről van szó.

¹² Roland BARTHES, A szöveg öröme, in uő, *A szöveg öröme*, fordította MIHANCsik Zsófia, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 77. A magyar fordításból kimaradtak a töredékek Barthes által adott elnevezései. Az eredeti francia szöveg ábécérendbe állított, megnevezett töredékekből áll, a töredékek nevét a tartalomjegyzék közli.

¹³ I. m., 79.

A „szöveg öröme” koncepciójának barthes-i kidolgozását persze köztudottan meghatározza a nietzschei apollóni/dionüszoszi ellentét pár, ahol az előbbi a kultúrán belüli, az intézmények és a törvények által biztonságos esztétikai, kulturális tapasztalat, a nyelvileg belakott világban való élményszerzés mozzanatára utal, míg utóbbi a kultúrán kívüli, az én társadalmiságán túllépő, határátlépő, a kulturális normákat figyelmen kívül hagyó tapasztalatokra. Az örömszöveg és gyönyörszöveg szembeállítás – hasonlóan, ám talán kissé óvatosabban – az *S/Z olvasható/írható* vagy *A múltól a szöveg felé* programszövegének Mű/Szöveg dichotómiáját gondolja tovább, s egyben a modernség történeti törésvonalát is jelöli Barthes gondolatmenetében.¹⁴ A „Peremekben” ennek megfelelően Barthes az örömszövegek nyújtotta élvezetet az elbeszélés középpontjában elrejtett titkos, végső jelölt egyenes vonalú, előrehaladó feltárásaként, az elbeszélés elodázó stratégiájaként írja le, s a szriptízhez hasonlítja, s állítja mindkettőt szembe a gyönyörszöveg perem és szakadás tapasztalatával:

„Egyik esetben sincs sem szakadás, sem perem: fokozatos feltárulás van: az izgalom abban a reményben sűrűsödik, hogy megpillantjuk a nemi szervet (a kollégista álma) vagy megismerjük a történet végét (regényes kielégülés).”¹⁵

Az olvasó persze megtörheti az örömszöveg lineáris, központosított szerveződését, kihagyhat, átugorhat részeket, ám végső soron a gyönyörszöveg inkoherenciája, töredettség, legfőképpen egyéni vágyra irányultsága csak korlátozottan érvényesülhet benne. Ha megnézzük, hogyan jellemzi Sollers vagy Sarduy szövegeit példaként véve Barthes a gyönyörszöveget, akkor egy sűrű, heteronóm, sztereografikus írásmód megdicsőülését olvashatjuk ki a jellemzésből, melynek mélyén a nyelvek, nyelvezet töredékek együttállása, a nyelv gyermeki módra való babusgatásának fantáziája rejlik, mely *A szöveg öröme* olyan töredékeiben is megjelenik, mint a *Fecsegés/Babil*.

„A szöveg fecsegése egyszerűen az a nyelvi hab, amelyet a pusztá írásszükséglet hoz létre. Itt nem a perverzióval van dolgunk, hanem a követelőzéssel. Aki így ír, írás közben csecsemőnyelvet használ: követelőzőt, magától értetődőt, szeretetlent, kis elomló cuppanásokat (azokat a tejszerű fonémákat, melyeket a nagyszerű jezsuita van Ginneken az írás és a nyelv közé helyezett): a céltalan szopás mozdu-

¹⁴ Az olvasás e két modelljének szövegkategorizáltságra alakítása, különösen pedig történeti értékkel elvéve kinevezése sokat vitatott pontja *A szöveg öröme* és az *S/Z*-nek. Mert míg a következtetlenség, szubjektív, a vágy individuális szerkezete által önkényesen irányított olvasási műveletek inkoherenciája, ellentmondásos váltakozása védhető – bár még a dekonstrukció is inkább a szövegek inkoherenciáját hangsúlyozza, nem pedig az olvasót, aki mintegy kognitív és antropológiai szükségességéből ragaszkodik valamilyen koherenciaelvhez – nehezen igazolható, hogy a gyönyörszövegek, az írható szövegek radikalizmusuk, nem központosított szerkezetük miatt többek, értékesebbek lennének, mint az örömszövegek és az olvasható szövegek. Vö. James R. KINCAID, *Coherent Readers, Incoherent Texts*, *Critical Inquiry* 3 (4) (Summer, 1977), 781–802.

¹⁵ Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, 79.

latai ezek, a differenciálatlan oralitáséi, s ez az oralitás radikálisan különbözik attól, amely a gasztrozófia és nyelvi örömeit létrehozta.”¹⁶

Barthes a töredékben az írás és olvasás kiváltotta gyönyör megfeleltethetőségének kérdését firtatja („Ha örömben írok, biztos lehetek-e benne – én, az író –, hogy olvasóm is örömhöz jut?”) pszichoanalitikus terminológia segítségével. A válasz az olvasó vágyának felkeltésének retorikai feladatát, a csábítást emeli ki, ám mindez nem lenne lehetséges valamiféle közös nyelvi tér nélkül, mely a nyelvhasználat jelölés előtti, nem szemiotikus, archaikus-orális állapotát idézi. Szükségtelen e helyütt újból bizonygatni, hogy írás és olvasás egymást kölcsönösen feltételező, egymást átható, egymástól elválaszthatatlan, egymáshoz képest nem hierarchizált viszonyban álló tevékenységek Barthes egész életművében, csupán azt érdemes megjegyezni, hogy az olvasás deszemiotizált praxisát Barthes már az ún. strukturalista korszakot lezáró *Kritika és igazság*-ban (1966) is megfogalmazta: „Olvasni annyi, mint: vágyani a műre, azt akarni, hogy a mű legyünk, elvetni azt, hogy a művet minden olyan beszéden kívül, amely nem maga a mű beszéde, megkettőzzünk.”¹⁷ Az olvasás során az olvasott mű nyelve a világerzékelés stilsztikai horizontjaként, idiolektusként lép az olvasó szubjektum belső beszédének helyébe, de legalábbis válik abban az olvasás időtartamára (amíg olvasunk és amíg a mű nyelve cseng fülünkben) domináns szólamává. A mű nyelvével való összeolvadás, együttléte, a kritikai távolság hiánya egyrészt az olvasás kognitív folyamatának egyik, időben elsőként jelentkező összetevője, de a kései Barthes-ot elsősorban nem az olvasás tudományos vizsgálata érdekli (például a folyamat szakaszolása: az olvasás nem reflektált belső beszéde; a jelentésadás (értelmezés) szubjektív, már társadalmiasult jelrendszerekben artikulált, így másokkal megosztható fázisa; az artikulációt lehetővé tevő kulturális, társadalmi, politikai jelölőrendszerekre vonatkozó metareflexió). Barthes a „Szöveg”-korszak írásaiban Kristeva és Lacan nyomán az olvasó alany és az olvasott szöveg, az Én és a Másik megkülönböztetlenségét, differenciálatlanságát fedezi fel, s mindezt csecsemő és anyja viszonyán keresztül képzelel el:

„az olvasó alany teljesen az Imaginárius uralma alatt áll; az élvezet ökonómiája nála abban áll, hogy ápolgatja a könyvhöz (vagyis az Imágóhoz) fűződő duális viszonyát, miközben bezárkózik vele, hozzátapad, szinte azt mondhatnánk, majd' belebújik, ahogy a gyermek bújik az anyjához, ahogy a szerelmes csügg a szeretett arcon.”¹⁸

Az olvasás vágyának és örömének pszichoanalitikus modellezése szubjektumelméleti és pszichoszexuális szerkezetekre utal: az olvasás egyrészt feltételezi Én és a Másik dialektikus kapcsolatát, a Másikban talált, a másik által nyújtott élvezet tapasztalatát

¹⁶ I. m., 76.

¹⁷ Roland BARTHES, *Kritika és igazság*, fordította KELEMEN János, in uő, *Válogatott írások*, Európa, Budapest, 1976, 240.

¹⁸ Roland BARTHES, *Az olvasásról*, fordította BABARCZY Eszter, in uő, *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 62.

(s ennek mintája sokatmondóan a csecsemőkori oralitása, a szopásé, az Én és Te viszony ősmoddellje pedig anya és gyermek kettőse); másrészt viszont az olvasás öröme magányos öröm, s Barthes *Az olvasásról* írott 1975-ös esszéiben Proust regényének híres jelenetét idézi fel, ahol a kamasz főhős az illemhelyre zárkózva egyszerre fedezi fel a könyvek és az autoerotika örömeit, mert „az olvasás – az olvasás vágya – valamiféleképpen kapcsolatban áll az analitással”.¹⁹

Barthes ebben a szövegében is újrakontextualizálja a korábbi műveiben kidolgozott, esetenként dichotómiába állított teorémáit. Az olvasás háromfajta „élvezetét” tipologizálva például ismét elkülöníti a rejtélyelvű, a sztriptízhez hasonlított, metonimikus elbeszélést (klasszikus elbeszélés, örömszöveg, korlátozott intertextualitással és jelentésszóródással), melyet a pszichoanalitikus terminológia révén ezúttal meglelés motívumának a freudi ősjelenetben betöltött szerepével hoz összefüggésbe. Gondolatmenetünk szempontjából azonban fontosabb a korábban hangsúlyozott, az oralitást, a szavak dédelgetését, babusgatását, a kisgyermeki gügyögést, artikulálatlan, testi-affektív viszonyulást hangsúlyozó olvasásmodell:

„az olvasó fetiszizálja az olvasott szöveget: örömét leli a szavakban, a szavak bizonyos elrendezésében; a szövegben szigetek, izolátumok keletkeznek, az olvasó alany belevész a bűvöletbe, elveszíti magát: ez volna a metaforikus vagy poétikus olvasás. Vajon szükség van-e fejlett nyelvi kultúrára az ilyen élvezetekhez? Nem biztos: még a gögicselő gyermek is ismeri a szó erotikáját, az ösztönökhöz kapcsolódó oralitást és a hangképzést.”²⁰

A szavak kimondásának önmagáért való gyönyöre, kívül a kommunikációs vagy társadalmi jelölő célok világán, persze nemcsak a gyermek pszicho-szexuális és kognitív fejlődésének preszimbolikus, a szocializációt és az anyától való leválást megelőző édeni állapotát, valamint a nyelv ősi, kratüloszi utópiáját idézi, hisz a nyelv efféle nem jel-szerű használatai nem csupán a beszélő alany interszubjektív történeteikhez kötődnek. Michel de Certeau *A cselekvés művészete*²¹ című, a jelentésrendszereket a társadalmi és politikai kontroll szolgálatába állító technicista gondolkodásmódok és társadalomszervezési eljárások elleni fellépést és ellenállást kutató munkájában a szóbeliség „rendszerellenes” használataira is kitér, s ezen belül külön is említi a „testhangokat”, melyeken keresztül „a társadalom teste „szólal meg” „idézetekben”, mondattöredékekben, „szavak” hangszínében, dolgok zajában.²² A testhez érzelmi-érzéki módon kapcsolódó, az artikuláció határát kívül-belül érintő hangok, „a mindennapok nyelvébe ágyazódott testi emléknymok” (nyögések, kiáltások, nevetések, mondókák stb.)

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

²¹ Michel DE CERTEAU, *A cselekvés művészete*, fordította SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid, Z. VARGA Zoltán, Kijárat, Budapest, 2010.

²² I. m., 182.

„melyek a jelek erdejében fehér kavicsokként szegélyezik e nyelvet. (...) Beékelve a hétköznapi prózájába, kommentár és lehetséges fordítás nélkül, megmaradnak a töredék idézetek költői hangjainak, megtörik azt a szöveget, mely nyomukban sarjad, ők a megnyilatkozás elszólásai a kijelentések szintagmatikus szerveződésében.”²³

Igenlés, punctum, szövegerotika

Barthes olvasáselméletében, vagyis az olvasáserotika elméletében a Nietzsche-hatás módszertani szempontból jól megragadható a *Bravúr/Brio*-töredékben megfogalmazott „igenlés”, „affirmáció” mozzanatában:

„a szöveg (...) csak egyetlen ítéletet válthat ki belőlem, amely végképp nem minőséghatározói: *ez az!* Vagy még inkább: *ez nekem való!* Ez a »nekem való« nem szubjektív és nem is egzisztenciális, hanem nietzscheiánus (»... a kérdés alapján mindig ugyanaz: Mi az, hogy *nekem való?*...«).”²⁴

Barthes az idézetben a szöveg kiváltotta vonzalmat, az olvasó alany *választását* igyekszik elhatárolni az esztétikai ítéletben megnyilvánuló tanult társadalmi normáktól, az ízlés neveléssel elsajátított formáitól (vagyis attól, amit *A tragédia születése* szerzője apollóinak nevez). Nem szubjektív és nem egzisztenciális ítélet nyilvánul meg az „ez nekem való” kinyilatkoztatásszerű választásában, ahogy ezt Barthes később a *Világoskamrában*²⁵ kifejti. Utolsó művében az irodalmi, művészeti, kulturális tárgyak iránt megnyilvánuló esetlegesnek tűnő vonzalmakat és választásokat nem csupán egy szubjektivitás (egy test) történetéhez köti, hanem az esetlegest, az egyedít paradox módon visszaforgatva a szubjektivitás nagy kulturális, szimbolikus, társadalmi jelentés- és értékrendszerekbe beiródását vizsgálja, tehát a szubjektivitás tényét nem karteziánus biztos kiindulópontnak tekinti, hanem heurisztikai elvnek, s ezt a kutatási programot hívja *személyes tudománynak* (mathesis singularis).

A vágy, az öröm különösségének kutatási elvvé tétele gondolatmenetem szempontjából ezúttal a vágy és az öröm lokalizálása miatt érdekes. A *Világoskamrában* a „punctum” fényképeken észlelt, a képértés, képolvasás kulturálisan tanult kódjainak (a studium rendjének) felismeréséből fakadó örömmön túllépő, a nézőt (olvasót) létezésének különösségében megérintő (megsebző) tapasztalata vezet el Barthes-ot addig, hogy a fotográfia noémáját az „ez volt” rámutató kijelentésben találja meg, s hogy végső soron a fényképezés lényegét ne ábrázoló, mimetikus, reprezentáló jellegűnek tekintse (vagyis ne ikonnak a pierce-i szemiotika értelmében), hanem lenyo-

²³ I. m., 183.

²⁴ Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, 81.

²⁵ Roland BARTHES, *Világoskamra*, fordította FERCH Magda, Európa, Budapest, 1985.

matként, valami egykor létezővel taktilis módon érintkező dologként (indexként, szólhatnánk ismét Pierce fogalmával, ha biztosak lennénk benne, hogy jelről van szó, csakhogy Barthes mintha tagadni látszana a fotográfia jelszerűségét; mindezt persze a fotográfia analóg technológiájából kiindulva).

A *Beszédtöredékek a szerelemről*-ben²⁶ „Ez az! pontosan ez az (akit szeretek)!” felkiáltása a másikra irányuló vágy egyediségét, a vágy lokalizálódásának irracionális pillanatát egy apró, jelentéktelen részlethez köti, melyet Barthes az „elragadó” (*adorable*) nevű fragmentumban fejt ki. Barthes a rámutatás üres, tautologikus gesztusában is felfedezi ugyan a vágy különösége utáni kutatást, ám itt a megnevezés aktuusa – amivel a Másik lényének részeket meghaladó egészéről kellene ismeretet vagy leírást adni – ezúttal nyelvi kudarcba fullad. Az elragadtatás eufóriájának megismétlése az „elragadó” kifejezésben

„meg akarja jelölni a másiknak azt a részét, ahol kifejezetten az én vágyam lel táptalajra, csakhogy ez a hely nem jelölhető meg, soha nem fogok róla megtudni (...) csupán egy üres, semmitmondó szót leszek képes produkálni, amely mintha csak az összes olyan hely nulla foka volna, ahol ez a rendkívül sajátos vágy, amit én éppen a Másik (és nem akárki más) iránt érzek, kialakul.”²⁷

Miért válik a formálisan igen hasonló rámutatás ebben az esetben a csalódás forrásává? Talán kissé spekulatív kijelenteni, ám minden bizonnyal a szerelmi érzés komplexitása, a kölcsönös ráutaltság és kitettség, a másiktól való érzelmi függés tapasztalata fordítja át melankóliába a vágy megelégedésének ugyanilyen semmitmondó, mégis ujjongó erotikus igenlését. Míg az erotikus vágy a részletekben, a részek közöttiségre irányul, s képes egy képi-testi részleten megtapadni, addig a szerelmi vágy egészre törekvése jobb híján ismételteti a tetszés részletekben kimeríthetetlen voltát.

²⁶ Roland BARTHES, *Beszédtöredék a szerelemről*, fordította ALBERT Sándor, Atlantisz, Budapest, 1997.

²⁷ I. m., 36.

Tverdota György¹

KOMLÓS ALADÁR ÉS NÉMETH ANDOR²

A magyar irodalmi modernség történetét vizsgálva arra a következtetésre jutottam, hogy a húszas évek közepétől a modernség egy új változata kibontakozásának vagyunk tanúi. Ezt az új fejleményt a megelőző évtizedekben domináns esztétizáló modernség, majd az avantgárd modernség fázisa után hagyományörző modernségnek neveztem el. Kialakulásában Babitsnak kezdeményező szerepe volt, de a kor más irodalmi szereplői is jelentősen hozzájárultak az új irány térnyeréséhez. Komlós Aladár és Németh Andor egyaránt kitüntették magukat az ügy érdekében kifejtett kritikai munkásságukkal. Németh Andor pályáját önálló monográfiában követtem végig.³ Komlós Aladáról több tanulmányt írtam *Komlós Aladár ébresztése*, *Komlós Aladár igazságai*, *Komlós Aladár – Irodalmunk társadalmi háttere* címmel.⁴ Ezekben az írásokban Komlós Aladárnak az új irodalmi paradigma kialakításában játszott szerepe állt vizsgálódásaim középpontjában. Tanulmányomban ezt a sort folytatom, ezúttal olyan módon, hogy a magyar irodalmi modernség két kritikusát, Komlós Aladárt és Németh Andort együtt, egymáshoz való viszonyukban vizsgálom.

A kilátóponthoz, amelyről a húszas–harmincas évek magyar irodalmát szemügyre vették, és ahonnan a hagyományörző modernség paradigmájába illeszkedő irodalom új fejleményeinek születését és befogadását ösztönözték, mindkettőjüknek el kellett jutniuk. Különböző irányból indultak el, egymáshoz nagyon közeli, konvergáló utakon haladtak a találkozási pont felé, amelyet mindketten a húszas évek végén értek el. De a két majdnem párhuzamos út között egy ideig, olykor áthatolhatatlannak látszó országhatár húzódott, amely elválasztotta egymástól az esztétizáló modernség oldalát (ezen tartózkodott Komlós Aladár) és az avantgárd modernség tartományát (itt ütötte föl tanyáját Németh Andor). A két fiatal kritikus figyelt egymásra, sőt, tisz-

¹ A szerző a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Intézetének professzora.

² A tanulmány előadásként hangzott el a Komlós Aladár-díj átadása alkalmából, 2016. december 6-án a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett kiskonferencián.

³ TVERDOTA György, *Németh Andor, Egy közép-európai értelmiségi a XX. század első felében*, Balassi, Budapest, 2009; *Németh Andor. Változatok az otthontalanságra*, Balassi, Budapest, 2010.

⁴ A három tanulmány előadásként hangzott el a Komlós Aladár-díj átadásakor a korábbi években rendezett kiskonferenciákon.

telte egymást, de egyúttal militánsan képviselték azt a tartományt, amely akkor éppen otthont nyújtott nekik, s olykor-olykor e két szomszédos ország képviselőiben határvillongásokat kezdeményeztek. Ha pontosabb képet akarunk szerezni a hagyományörző modernség kialakulásáról, tanulságos végigkövetni érintkezésüknek ezt a szakaszát.

A szorosan vett irodalomtörténeti-kritikusi szembesítés előtt célszerű felvillantani barátságuk néhány momentumát. Németh emlékiratában idézi föl kapcsolatuk kezdeti szakaszát, amely az ő *Bécsi Magyar Újságban* végzett újságírói munkájának időszakába, s ezen belül berlini kiküldetésének hónapjaiba illeszthető: „Még egy magyarral akadtam össze Berlinben, Komlós Aladárral. Komlós Losoncra került Bécsbe, és néhány hónapig ő is a *Bécsi Magyar*-nál dolgozott, ahol éppoly kevésbé tudták hasznát venni, mint Dérynek. Most magánzóként élt Berlinben mint különböző szlovákiai lapok munkatársa. Engem sűrűn meglátogatott, és nagy sétáló lévén, kivitt Grünwaldba és más helyekre.”⁵

Némethről írott nekrológiában Komlós is kiemelte a berlini időszakot. Emlékeztetett barátjának „a Ruhr-vidékről” „1923-ban írt” „különösen sikeres cikksorozatára”. Emberi alakját is felvillantotta: „Termete alacsony volt, arcán csak nagy halszeme és a homlokába fésült hajfürt tűnt fel”, majd hozzáfűzte: „Nagyon régen, a húszas években magam is írtam róla egy azóta elveszett verset, melyből csak arra emlékszem, hogy a csendes titokzatosságát próbáltam megéreztetni.”⁶ Az 1924-re keltezett *Emigráns* című vers azóta előkerült és megjelent az *Élet és Irodalomban*: „Csavarodó hajadnak már őszülő fürtjei hullanak / bazedovos szemed fölé. Görbülő háttal, / mintha a Kabbala titkain csüngnél az imaházban, / hajolsz a papirosra. Mint egy álomkép szállsz fel ma belőlem, / ki fejedben Ernst Bloch ezoterikus marxizmusát és Paul Valéry / lírájának kristálytermeit hordod, / ülve a bécsi kávéházak emigráns asztala mellett. / Akik eléd buknak elveszed a nőket. A harag ismeretlen előtted.”⁷

A két barát kapcsolata az emigrációból történt hazatérésük után is folytatódott. „Barátaim közül akkoriban Komlós Aladár állt hozzám a legközelebb. Neki akkor a *Royal* kávéház volt a törzshelye délutánonként. Így hát az első hetekben én is odajártam minden délután.”⁸ Szinte szükségszerűen kötöttek ki mindketten *A Toll* szerkesztőségében. Németh Andor Komlós *Az új magyar líra* című könyvét a *Literatura* című folyóiratban méltatta. Az író ifjúsági regényéről, *A római kaland*ról már a *Nyugat*ba írt recenziót.⁹ 1945 után furcsa versenyhelyzetbe kerültek. A *Szép Szó* háború utáni

⁵ NÉMETH Andor, Emlékiratok, in N. A., *A szélén behajtvá*, Magvető, Budapest, 1973, 613.

⁶ KOMLÓS Aladár, Németh Andor, in K. A., *Tárguló irodalom*, Magvető, Budapest, 1967, 254., 256.

⁷ *Élet és Irodalom* 1974, április 6. Újraközölte SZABOLCSI Miklós, *Érik a fény*, Akadémiai, Budapest, 1977, 446.

⁸ NÉMETH Andor, Az új líráról, (Komlós Aladár: *Az új magyar líra*), *Literatura* 1929, szeptember, 324–326.

⁹ NÉMETH Andor, Komlós Aladár: *A római kaland*, *Nyugat* 1933, december 16., 24. szám, 610.

újraélesztési kísérletei során felmerült, hogy Németh Andort kérnék föl a folyóirat szerkesztésére. Németh azonban elkötelezte magát a *Csillag* mellett, és így Komlós lett a kiszemelt szerkesztő.¹⁰ Ez a néhány adat is szemlélteti pályájuk majdnem párhuzamos futását és a két párhuzamos vonal közötti távolság csekély voltát.

Kapcsolatuk azonban – mint jeleztem – jellegzetes vitatkozó barátság volt. Komlós ugyan emlékidézésében konciliáns emberként írta le Némethet, de ezzel alighanem csak viselkedése legkülső rétegét érintette, azt a sajátosságát, hogy általában hiányzott belőle a fellépés agresszivitása, a reagálás érdessége. Kétségtávol nem volt olyan polemikus alkat, mint Komlós, de sarkos álláspont kialakításától sohasem tartózkodott. Elég, ha a *Bécsi Magyar Újság*ban Kassákkal szemben kemény kritikát gyakorló írására,¹¹ Hatvany Lajossal gyilkos gúnnyal folytatott hadakozására,¹² „az előregedett Nyugatról” írt nagyon is karakteres fejtegetésére,¹³ vagy a Schöpflin Aladár irodalomtörténetével szembeni szinte brutálisan kritikus fellépésére¹⁴ emlékeztek. Ő maga a grünewaldi közös sétáikra nem békés társalgásként emlékezett, hanem úgy, hogy „nagy vitákat folytattunk”.¹⁵ Kapcsolatukat éppen ez a vitázó együttgondolkodás teszi tanulságossá, és alkalmassá Komlós kritikusi pozíciójának meghatározására.

A rendhagyó kettejük közül a szelíd, „jólesően türelmes és tüske nélküli természetű”¹⁶ Németh volt. Irodalomfelfogásának lényegét a bécsi emigrációtól a franciaországi emigrációig tartó két évtizedben az 1926-ban írt, Kassák *Dokumentum* című folyóiratában közölt és tévesen szürrealista kiáltványként értelmezett *Kommentár* című írása kapcsán így foglaltam össze: „»A szimbolisták világszemléletéről és esztétikai hitvallásáról«, valamint a rájuk következő futurista, szimultaneista és expreszionista törekvésekről írottak a *Kommentár*ban voltaképpen azt a sémát ismételték meg, amellyel Bergson *Bevezetés a metafizikába* című műve új kiadása kapcsán írt költészetesztétikai fejtegetésében már 1922-ben találkozhattunk. Németh a modern-

¹⁰ Lásd TVERDOTA György, *Németh Andor, Válogatott az otthontalanságra*, 91.

¹¹ NÉMETH Andor, „Egység” kontra „Ma”, *Bécsi Magyar Újság* 1922, július 16.

¹² NÉMETH Andor, Az összeomlás, *Bécsi Magyar Újság* 1921, március 10, 3.; uő, Akadt magyar zsidó, *Bécsi Magyar Újság* 1921, május 25, 3.; uő, Hatvany Lajos: *Csendes napok és hangos esték*, *Bécsi Magyar Újság* 1921, július 3, 5.; uő, Hatvany Lajos: *Gyalu grófnő*, *Bécsi Magyar Újság* 1921, július 7, 5.; uő, Das Verwundete Ludwig, *Az Ember* 1921, július 31, 8–11; uő, Három bécsi magyar kalandjai, *Bécsi Magyar Újság* 1921, szeptember 3.–október 7. [folytatásokban]

¹³ NÉMETH Andor, Az előregedett folyóirat, *A Toll* 1929, június 2, 7. sz., 25–26.

¹⁴ NÉMETH Andor, A könyvnap mérlege I. Schöpflin Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, *Ujság* 1937, június 6., 31.; uő, Válasz Schöpflin tanár úrnak, aki megtagadta nyilatkozatát, *Társadalmunk* 1937, június, 7.; uő, A kritika becsületéért, *Ujság* 1937, június 20., 31.

¹⁵ NÉMETH Andor, Emlékiratok, in N. A., *A szélén behajtvá*, 613.

¹⁶ KOMLÓS Aladár, Németh Andor, in K. A., *Tárguló irodalom*, 256.

ség kezdetét, a költészet remélt és várt legújabb kori magára találását 1922-ben éppúgy, mint 1926 végén, a tág értelemben vett (tehát már Baudelaire költészeti újítása is magába foglaló) szimbolizmustól számította, amelyet az újabb bölcséleti tendenciák, jelesül a bergsonizmus hatásának köszönhetően továbblépő, a szimbolizmust meghaladó avantgárd törekvések követték. Ez újabb, modernségükben egymást is túllícitáló izmusok sajátos eredményeit Németh ama nyereségek közé sorolta, amelyek hozzájárultak a költészet eredendő rendeltetéséhez történő visszataláláshoz, s ezt nyilvánvalóan kiterjesztette a szürrealizmus vívmányaira is. De a költői modernséget nem szűkítette le emez iskolák egyikére sem, s következőképpen, nem tagadta meg, amint ezt a maisták tették, a korszerű költészet kibontakozásának korábbi, »túlhaladott« stádiumait. Azaz a modernség folytonosságában, egyfajta permanens modernségben gondolkodott.¹⁷

Mondhatnám, hogy a permanens modernség azt jelenti, hogy a hajlékony, bizonytalan Németh Andor nyugatos barátai, saját Schönggeist-mivolta, esztétizáló hajlamai ellenére kitartott a modernség radikálisan újító, formabontó tendenciái mellett, egyúttal vitába szállva Kassákkal, egyértelműen elhatárolva magát az utóbbi radikális múlt-tagadásától is. Az álláspontját offenzíven kifejtő Kömlös ellenben megadóan megtért a nyugatos hagyományörzés keretei közé. Némethnek a dekadencia és a szürrealizmus modernsége melletti egyforma elkötelezettségét hajlamos volt eklekticizmusként leegyszerűsíteni: „Rendkívül művelt ember: különösen jól ismeri az újkori német és francia költészetet, s nagy kedvvel olvas filozófusokat is. Egyéniségét kötetlenség, az eklekticizmusig menő fogékonyág jellemezte: éppúgy élvezte Valéry szonettjeinek klasszikus kristályait, mint Apollinaire és az avantgarde laza asszociációit.”¹⁸ A *Dokumentum* költői között felsorolva Németh nevét, ugyancsak ezt a vélt eklekticizmust emelte ki: „az eklektikusan kísérletező, szenzibilis Németh Andorról” írt.¹⁹

Csakhogy az eklekticizmus vádjá révén elfedte barátja merész határátlépését a modernség két, egymással szemben nyíltan ellenséges birodalma között. Emlékidézése egy másik helyén, erősen mérsékelve Németh modernségének fokát, így fogalmazott: „Egyike volt a legmodernebb nyugati áramlatok csatornáinak s így a mérsékeltebb avantgarde-nak is.”²⁰ Holott Németh izmusok melletti kiállása minden volt, csak nem mérsékelte. Például a *Mában* közölt *Tinti* című verse nemigen ítélné másnak, mint dadaista szövegnek.²¹ A *Ma* számára lefordította a dadaista TristanTzara *Antipirin úr első menybeli kalandját*.²² A *Dokumentumban* megjelent *Eurydice útja* című verse pedig

¹⁷ TVERDOTA György, *Németh Andor; Egy közép-európai értelmiségi a XX. század első felében*, 116–117.

¹⁸ KÖMLÓS Aladár, Németh Andor, in K. A., *Tárguló irodalom*, 255.

¹⁹ KÖMLÓS Aladár, *Az új magyar líra*, Pantheon, Budapest, 1928, 228.

²⁰ KÖMLÓS Aladár, Németh Andor, in K. A., *Tárguló irodalom*, 256.

²¹ NÉMETH Andor, *Tinti*, *MA* 1921, április 25., 6. évf., 6. sz. 82.

²² TRISTANTZARA, *Antipirin úr első menybeli kalandja*, *MA* 1921, november 15., VII. évf., 1. sz. 140–142.

szürrealista kísérlet számba megy.²³ Ezenközben lelkesedett Babits *Erato*jáért, Kosztolányi *Nero*jáért, Szép Ernőért vagy Balázs Béláért, és nagy megbecsüléssel méltatta Ignotust és Osvát Ernőt.²⁴ Ez nem az ízlés akaratlan megbicsaklása, nem alkalmi engedménytétel az éppen olvasott és méltatott szerzőknek, hanem két irányban polemikus kiállítás, tudatosan vállalt köztes álláspont, amelynek érvei vannak mindkét szélsőséggel szemben.

Nem lennék igazságos Komlóssal, ha ezzel a kétirányú, de a modernség kereteit tiszteletben tartó nyitottsággal szemben az ő konzekvens értékválasztását valamiféle esztétikai konzervativizmusként jellemezném. A megoldáshoz épp kettejük vitáinak szemügyre vétele vezet. Nagyon korán kiépített és kitartóan képviselt pozíciójának jellemzését érdemes abból kiindulva elvégezni, ahogyan Németh látta őt grünewaldi sétái alatt folytatott vitájukra visszatekintve: „Komlós akkoriban szigorúan determinista volt, én pedig misztikus. Mindezt mélységesen helytelenítette, akárcsak Kassákék költészetét, mert ő józan volt. A józanság, az áldott középszer volt egész kritikai működésének irányelve. Óvakodj a túlzásoktól, kérlek szépen, mondotta sokszor nekem is. Persze, ezt szinte lehetetlen volt elkerülni.”²⁵ Komlós tehát eltökélten szemben állt az avantgárddal, esztétikai elveit tekintve is ragaszkodott a józan ész diktálta mértéktartás követelményéhez, és helytelenített minden olyan bölcseleti, világmépi beállítottságot (legyen az Ernst Bloch miszticizmusa vagy a bergsoni vitalizmus), amely tápot adhatott az izmusok túlzásainak.

Mindezt azonban nem a modernségnek hátat fordítva, megcsontosodott konzervatívként tette, mint erre egyebek között a Németh Andorral folytatott vitái is bizonyítékkal szolgálnak. Ő sem maradt érintetlen az izmusok hatásától: „magamban is éltek az előörs-mozgalom premisszái” – vallotta *Az avantgarde estéje* című írásában.²⁶ *Kassák*-portréjában pedig elismerte, hogy eleinte „mindnyájan csökkent kritikai ellenállással néztük az »előörs« kísérletezéseit”.²⁷ „Mi ennek a folyóiratnak a jelentősége?” – tette föl a kérdést, amikor hírét vette, hogy Németh Andor barátja és Kassák Lajos 2×2 címmel közös folyóiratot alapítottak. Válasza meglepően lelkesre sikeredett: „Egyszóba foglalva az, hogy a Nyugat utáni írónemzedék orgánuma. A Nyugatnak feledhetetlen érdemei vannak, de egész természetszerűen, vezetői összetételénél fogva, már nem születhetik újjá. A 2×2 megcsinálása tehát történelmi szükségszerűség.” Ehhez per-

²³ NÉMETH Andor, Eurydice útja az alvilág felé, *Dokumentum* 1927, március, 10–11.

²⁴ NÉMETH Andor, *Erato* (Babits Mihály könyve), *Bécsi Magyar Újság* 1921, április 8., 6.; uő, Kosztolányi Dezső, *A véres költő*, *Bécsi Magyar Újság* 1922, január 22., 6–7.; uő, Hetedikbe jártam, *Bécsi Magyar Újság* 1922, január 6., 5.; uő, Balázs Béla, *Az Isten tenyerén*, *Bécsi Magyar Újság* 1922, február 1., 5.; Ignotus, *Olvasás közben*, *Bécsi Magyar Újság* 1922, április 5., 5.; uő, Osvát Ernő és a Nyugat, *Bécsi Magyar Újság* 1923, május 4., 5.

²⁵ NÉMETH Andor, Emlékiratok, in N. A., *A szélén behajtva*, 613.

²⁶ KOMLÓS Aladár, *Az avantgarde estéje*, in K. A., *Kritikus számadás*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 46.

²⁷ KOMLÓS Aladár, *Kassák*, in K. A., *Kritikus számadás*, 61.

sze epésen hozzáfűzte erős fenntartását az avantgárddal szemben: „...kívánatos azonban, hogy a revü *ne* váljék kísérleti laboratóriummá (erre ott a »Ma«).”²⁸

Komlós közelről, szinte belülről, nagy figyelemmel, de kíméletlen kritikai éllel vette szemügyre az izmusok történetének újabb és újabb fordulóit. Kassák nemhiába dedikálta neki egyik kötetét ezekkel a szavakkal: „leghűségesebb ellenfelemnek”. Azt kell tehát megvizsgálnunk, hogyan folytatta harcát Komlós az avantgárd ellen. Némethtel alighanem egyetértettek abban, hogy a Baudelaire-től induló modernség különböző változatai közös nevezőre helyezhetők, a dadaista költeményekkel, illetve Kassák számozott verseivel bezárólag. Különös, egyéni terminológiai leleménnyel: szubjektív naturalizmusnak nevezte azt a tendenciát, amelyet a modernség költői attitűdjeként jelölt meg.²⁹ Konstatálta, hogy a 19. század folyamán, nem utolsósorban a pozitívizmus és a természettudományos világnézet ellensúlyaként a művészetben folyamatosan teret nyert a szubjektívizmus tendenciája. A művész függetleníteni kívánta magát a lélektelen tudományos igazságoktól, a társadalmi közmegegyezés kényszereitől, és a spiritualizmus, az irracionális kalandját is vállalva, az egyéni élményre, a személyes észlelésre, a belső világ látomásaira hagyatkozva építette föl műveit. Naturalizmuson pedig azt értette Komlós, hogy a művész közvetlen érintkezésbe kívánt lépni az élettel, s ennek érdekében hajlandó volt háttérbe tolni, szétzilálni a művészi formakényszereket, a prozódia, nyelvhasználaton, műfaji kötetmeken át a szöveg koherenciájának törvényeiig, amennyiben vitalista eltökéltségében zavarták, korlátozták őt. E koncepció alapján rendezte el a magyar és európai költészet korpuszát Baudelaire-től a jelenkorig.

Érthető, hogy a szubjektív naturalizmus terminusa nem vált közkeletűvé, ugyanakkor Komlós számára nagyon is jól használható rendezőelvnek bizonyult. A szubjektívizálódásnak kibontakozását tekintve folyamatos tendenciáját érték szempontjából azonban egy nagyon határozott határvonallal két szakaszra bontotta. Ezzel az értékelő határvonással elválasztotta és szembeállította az esztétizáló modernséget az avantgárd irányzatokkal. Aki a sorompón túlra merészkedik – vélekedett Komlós –, az elhagyja a modernség termékeny, maradandó értékek teremtésére alkalmas talaját, és sivatagos színtérre lép át, ahol még tövis sem terem. A nyugatos, esztétizáló modernség a közmegegyezés értelmében vett költészet hagyományait nem számolta föl, csak fellazította. A megkövesedett konvenciókat szubjektívizmusával és naturalizmusával újra elevenné tette, s így a modernség nagy teljesítményeit szülte meg. A szubjektívizmus, formalizálás indokoltságát remekművekkel igazolta vissza. A szubjektívizmus és életesség túlfeszítése, a tradíciókkal való végletes leszámolás, amelyet ugyanezen logikát túlfeszítve az avantgárd irányzatok végrehajtottak, ellenben a művészet önfelszámolásához vezetett, a költészet alapjait rombolta le. Velük a szubjektívizmus és a naturalizmus tendenciája a végkifejletig jutott, zsákutcába

²⁸ KOMLÓS Aladár, A „2×2”, *Bécsi Magyar Újság* 1922, november 5., 8.

²⁹ KOMLÓS Aladár, A líra fordulóján, in K. A., *Kritikus számadás*, 51.

került. Ezeknek a lépéseknek pártfogásba vétele és gyakorlása volt az, amitől, mint „túlzásoktól”, Komlós vitáikban óva intette barátját.

Az ördög persze a részletekben rejtőzik, Komlós a maga igazát úgy bizonyította, hogy koncepcióját szembesítette az ezerarcú modern költészet anyagával. Az avantgárd költészettel szembeni elvi fenntartásait prozódiai, stilisztikai, poétikai kritika formájában konkretizálta, tanúságot téve olvasói érzékenységről és kritikusi szakértelméről. A teljesség igénye nélkül néhány kiemelt példával érzékeltetem ennek az avantgárd-kritikának átfogó és mélyreható voltát.

Simon Jolán maori verseket és más, jelentés nélküli dadaista szövegeket szavaló estjéről beszámolva a „szavak” nélküli (voltaképpen jelentés nélküli vagy ismeretlen jelentésű szavakból és mondatokból álló) költészet hatásának lehetőségéről értekezve elvitatta e szövegek költészethez tartozását, az olvasóra gyakorolt hatást a színésznő teljesítményére, az előadás alkalmi zenei kompozíciójára korlátozva.³⁰ A kétészakadt irodalomról szóló vitához kapcsolódva arra figyelmeztetett, hogy a konzervatív, hivatalos és a nyugatos irány közötti szakadék felszámolása helyett egy újabb veszélyes hasadás kialakulása van folyamatban: az izmusok mindenáron forradalmi fordulatot előidézni akarva olvashatatlan, élvezhetetlen szövegeket állítanak elő, elidegenítve az olvasót a nyugatos nemzedék nívós teljesítményeitől, s ezzel magától az irodalomtól.³¹ A legélesebb kritikák foglalatja azonban alighanem Komlósnak *Az avantgarde estéje* című írása volt. Sorra vette az izmusok költői eljárásait: a hasonlat elutasítását az irányzat „teljes szubjektivizmusából” vezette le, „amelynek nincsenek skrupulusai és gátlásai. A költő látomásai és asszociációi minden kontroll nélkül kerülnek papírra”. Azt a körülményt, hogy „az avantgardista vers elkerüli a »témát«, a látható tengely körüli szerkesztést, s úgy tesz, mintha pusztán szabad asszociációkból jönne létre”, azaz a szöveg kohéziójának radikális felszámolását abból eredeztette, hogy a művész ilyenkor „az álmodót és az örültet” utánozza.³² *A líra fordulóján* című írásában az avantgárd szélsőséges versszerűtlenségét, a szabad vers gátlástalan kultuszát tűzte tollhegyre, a költői verssor tiszteletben tartásának felőrlődését az enjambement térnyerésének fokozódásával illusztrálva.³³ Szigora később, még a harmincas években sem enyhült, amit legjobban *Kassákról* írott portréja tesz nyilvánvalóvá. Alapvető kifogása Kassák ellen műveinek leegyszerűsített, sematikus emberképe volt. Elismerete, főleg korábbi korszakának egynémely költői teljesítményét, részletszépségeket fedezett fel későbbi avantgárd verseiben is, „egészében mégis sivatag” – mondta például a *Máglyák énekelnek*-ről. Támadta a húszas évek termésének atematikusságát, a non-intervention poétikájának alkalmazását, bírálóknak vetette alá álmondattanát. A *Kassák Lajos 35 verse* című kötetben azonban

³⁰ KOMLÓS Aladár, Szavatlan versek, in K. A., *Kritikus számadás*, 31–35.

³¹ KOMLÓS Aladár, A háromfelé szakadt magyar irodalom, in K. A., *Kritikus számadás*, 36–39.

³² KOMLÓS Aladár, *Az avantgarde estéje*, in K. A., *Kritikus számadás*, 40–47.

³³ KOMLÓS Aladár, *A líra fordulóján*, in K. A., *Kritikus számadás*, 50–60.

már éles szemmel észrevette a költő hangváltozását, lassú kibontakozását a természetlen kalandozással eltelt másfél évtized hullámvölgyéből.³⁴

A szétszórt, rövid gondolatmeneteknél hatásosabban és nagyobb figyelmet keltve fejtette ki az esztétizáló modernséget még bírálva is pártfogásába vevő, és az izmusok fejleményeit még elismerő gesztusaival együtt is kategorikusan elutasító koncepcióját *Az új magyar líra* című könyvében. Recenziójában Németh Andor nagy elismeréssel fogadta barátja könyvét, a modernség jelenének és jövőjének megítélése kérdését illetően határozott bírálatban részesítve azt. Az Adyról és a Kassákról írott részeket a könyv kiemelkedő fejezetei közé sorolta, de ezen a két ponton konfrontálódott legélesebben Komlóssal.

Ady költészetét az Ady-revíziós vita évében mindketten kivételes elbánásban részesítették. Németh azonban ez alkalommal egy olyan olvasó szemével tekintett a nagy költőre, aki magáévá tette az izmusok által előidézett szemléleti fordulat szempontrendszerét, legalábbis annak számos fontos elemét. Így tekintett vissza arra a szemléletre, amely ezt az utat nem járta be, és amelyet Komlós Ady-képével jelenített meg. Azt vetette barátja szemére, hogy „mértéktelenül túlzott a fiatal Ady előnyére (...) a »Vér és arany« könyvet tartja a költő legerősebb, mert leglíraibb, mert legszimbólikusabb, mert legmitikusabb kötetének. Ezen a ponton nem értünk egyet” – írja Németh, majd sorolni kezdi a *Vér és arany* Adyjával szembeni fenntartásait: „ez a kötet csak nyelvében tökéletes Ady (...) legtöbbjük kikerekített poéma, csiszolt vagy pláne drámai cselekményben kivetített kép (...) Ady életének ebben a szakaszában még nagyon is költő, nagyon is esztéta s »szép verseket« ír (...). A *Vér és arany* csak irodalom.”

Ezzel szemben Németh kiemeli a mai olvasó számára szinte meghökkentő módon a *Magunk szerelme* kötettel kezdődő korszakot: „A kései versek, kevés kivétellel, *nem szépek* (...). Ezek a görgeteg-versek nem is szépek, sőt sokszor nem is versek, hanem valósággal kínnal-kiizzadt, szándékoltan egymásra tornyozott mondat-bombasztok: és mégsem adnók egyiküket se a könnyebb ömlésű, parfüm illatú koraversekért.”³⁵ Nem nehéz felismerni, hogy a gondolatmenetnek ezen a pontján az avantgárd szépség-elvet megtagadó attitűdje lépett érvénybe, és amellet sem kell túl hosszán érvelnünk, hogy Ady háború alatti költészetének sok tekintetben az expresszionizmushoz közelítő nyelve az, amelyet Németh ekkor, az avantgárd végnapjaiban, de még mindig a legújabb modernség híveként közel érzett magához.

S ha a közös bálvány értékelésében ilyen élesen szembefordult Komlóssal, akkor még sokkal távolabb került nézőpontja a barátjától Kassák költészetének megítélésében. Németh itt homlokegyenest ellenkező taktikát választ, mint Ady esetében. Míg Ady költészetének csúcspontját olyan verseiben jelölte meg, ahol a költő képes volt

³⁴ KOMLÓS Aladár, Kassák, in K. A., *Kritikus számadás*, 61–75.

³⁵ NÉMETH Andor, *Az új líráról* (Komlós Aladár, *Az új magyar líra*), *Literatura* 1929, szeptember, 324–325.

szakítani a szépség elvével, a minden értelmezője által antiesztétikus törekvésűnek tartott Kassákról azt bizonygatta, hogy „csak a szépség költőinek kategóriájából érthető meg egészen”. Gondolatmenetének utolsó passzusait arra szánta, hogy kimutassa, „hogyan válnak” Kassáknál, „azonmód, ahogy hozzányúl, festői és plasztikus valórokké a dolgok, hogy szépülnek, hogy nemesülnek meg, hogy vesznek el nyomban tehetetlen, tompa voltukat (...). Kassák nagy költői tettét én abban látom, hogy (...) ő a köznapi életjelenségeket vitte át a művészet világába, (...) azzal, hogy művészi valósággá *formálta* a nyers valóságot, művészetté, tehát széppé teremtette. Kassák világa a szépség világa.”³⁶ Kassák ezt az értelmezést alighanem túlzónak ítélte. A róla alkotott kép nem annyira az ő intenciójának felelt meg, mint a permanens modernség álláspontján álló kritikusénak, aki a formarobbantás híveként is érvényben tudta tartani a szépség iránti igényét.

Az idők szavát mindazonáltal a megbírált és méltatott barát, Komlós értette meg jobban. A hagyományörző modernség kritikus apostolaként egyszerre ragaszkodott a költészeti hagyományok tiszteletben tartásához, a művészi forma követelményei iránti valamilyen mértékű és módozatú engedelmességhez, de egyúttal fenntartotta igényét a modernsége, keresve és megtalálva azt az utat, amelyet az irodalomnak a (később több ízben feltámadó) avantgárd első hanyatlása utáni években követni érdemes volt.

³⁶ I. m., 326.

Szolláth Dávid¹

A TÖRTÉNET VISSZATÉRÉSE ÉS A „LATIN-AMERIKAI SZÁL” A KÉSEI MÉSZÖLY-PRÓZÁBAN

1. Dezintegratív és álintegratív narráció

Mészöly Miklós prózája több poétikai átalakuláson is átesett az évtizedek során. A legismertebb változás a kései, „Pannon-prózának” nevezett műcsoporthoz kapcsolódik, azaz a hetvenes évek végétől, az *Alakulások* (1975) és a *Film* (1976) után megjelent művekhez. Ebben a tanulmányban a változást egyetlen, komparatistikai szempontból fogom vizsgálni. Gabriel García Márquez művei ekkor inspirációt, műveinek világsikere pedig biztatást jelentett Mészölynek, saját törekvései váratlan külső megerősítését. Két szinten maradt ennek nyoma. Egyrészt az esszék utalásaiban megjelent a latin-amerikai irodalom, másrészt García Márquez-művek kezdtek feltűnni a Mészöly-próza hipotextusai között. A latin-amerikai boom a közép-európai kulturális elszigeteltség és a világirodalmi esélyek szempontjából készítette Mészölyt reflexióra, ekkori prózájának néhány sajátossága (időszerkezet, csodás elemek, szexualitásábrázolás) pedig tanulsággal vehető össze García Márquez műveivel. A kérdés részletesebb tárgyalása előtt azonban összefoglalom röviden, miben áll az említett hetvenes évek végi poétikai változás, amelyet mindközönségesen a *történet visszatéréseként* szokás emlegetni.

Mészöly pályáján a dezintegráció-elvű próza kibontakozása és poétikai sikere *közben* jelent meg az integratív próza igénye. A *dezintegráció prózáján* nyelvkritikus irodalomfelfogást értek, amely szkeptikus a történetmondással szemben, a narratív integráció helyett a leírást és a leírt szövegrészek mellérendelő elrendezését részesíti előnyben. A szövegrészek közötti szemantikai és logikai kapcsolatokat elbizonytalanítja. A dolgoknak nem mélysége van, hanem sokasága. Erősen szisztematizált elbeszélői rendet sugall, de nagy gondot fordít arra, hogy a sugalmazott rend kiismerhetetlen maradjon. Stiliztikai puritanizmus, saját elbeszélő pozícióval szembeni gyanakvás jellemzi. Ennek a műcsoportnak a *Pontos történetek, útközben*, a *Film*, illetve az *Alakulások* a reprezentatív, kanonikus művei. Kulcsár Szabó Ernő nem kevesebbet, mint a magyar próza posztmodern fordulatának bekövetkeztét köti az *Alakulásokhoz*, Balassa Péter a radikális modernista humanizmus egyik magyar

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete Irodalomelméleti Osztályának tudományos munkatársa.

csúcsteljesítményének látja a *Filmet*.² Világirodalmi összefüggésben ezek a Mészöly-művek a *nouveau roman* poétikája felől értelmezhetők leginkább. Modernista humanizmusuk és posztmodernizmusuk kimutatása csak részlegesen számol el annak a nyelvkritikai munkának a jelentőségéről, amelyet Mészöly ekkori művei az újabb magyar próza történetében elvégeztek. A prózafordulat – a Mészöly-művek legközvetlenebb irodalomtörténeti kontextusa – felfogható úgy, mint a dezintegratív prózaformák aranykora és a konvencionális, metonimikus (gyakorta egyszerűen csak „realistának” mondott) narratív rendek látványos válságának kora.

*Narratív integráció*n azt értem, hogy az adott elbeszélő mű teljes, tagolt, logikus lefolyású (vagy legalábbis rekonstruálható időrendű) történeti bemutatást ad jól meghatározott tárgyról (egy ember életéről, egy család néhány generációjáról vagy egy korszak társadalmáról stb.), tárgyát illetően reprezentatív, képes elbeszélője azonoságát létrehozni, fenntartani, ezáltal biztosítani a narratív integráció fokalizációs pontját.

Mészöly, aki úgy kanonizálódott, mint Mátyás, Ottlik mellett az autoreferenciális, antirealista próza előfutára, illetve a narratív dezintegráció példászerű írója, akinek művei a korábbi szilenciumok késleltetése miatt a fiatalabb „Péterek” generációjának írásaival szinte egy időben hatottak, nyilatkozatai, esszéi, hátramaradt műhelynaplói szerint nosztalgiával viseltetett az integratív és reprezentatív prózaformák iránt. Az integrativitás iránti nosztalgia az egyes művek műfajjelképeiben is megjelent. Az (időnként címekben is) megidézett, de ki nem teljesített, dekonstruált klasszikus elbeszélőműfajokban: az anekdotában, a (bűnügyi, történeti) krónikában, a novellában, a balladában, az útleírásban, a családregényben, a történelmi regényben, a beszélyben. Az ellentmondás úgy is kiélezhető, hogy az „anekdota halálát”³ felismerő, kimondó Mészöly műveiben az anekdota visszatérését tapasztalhatták az olvasók. Persze nem változatlan visszatérését. Az anekdota műltszépítő hajlamának, joviális, „vármegyei” tónusának, az összekacsintó cinkosságának hamisságát Esterházy *Kis Magyar Pornográfia*jának anekdotjai tették széles körben nyilvánvalóvá. Az „anekdotikus hagyomány” a nyolcvanas–kilencvenes évekre már-már szitkoszóvá lett a magyar kritikában. Mészöly azonban, Esterházyhoz hasonlóan nemcsak temette, hanem átírta-átmentette a műfajt, felfedezte erejét. Az ideologikuma miatt kárhóztatott anekdota az újíráásoknak köszönhetően voltaképp divatba jött. Lekerekítettségét, jól formáltságát más-más módon roncsolva vagy ironizálva, de mindketten mozaikos szövegstruktúráik részévé tették az anekdotát, így azok parodisztikus inzertekként, illetve burkolt vagy nyilvánvaló „műfajjelképek”-ként jelentek meg szövegeikben.

² BALASSA Péter, Passió és állathecc, Mészöly Miklós Filmjéről és művészetéről [1980], in B. P., *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Bp., 1985, 37–107. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Bp., 1994, [1993], 121.

³ MÉSZÖLY Miklós, Az anekdota halála, in M. M., *Érintések*, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1980, 97–99.

Mészöly ekkori elbeszéléseiben a klasszikus elbeszélő műfajok és cselekménystruktúráik, fordulataik megidézése integrativitás helyett legfeljebb az integrativitás *látszatát* kölcsönzi a műveknek. Úgy is összefoglalható a poétikai stratégiaváltás, hogy az előző évek műveinek (*Alakulások* stb.) *látványos dezintegrációját* a *látszólagos integráció* váltotta fel. A két stratégia más-más hatással van az olvasásra. Míg azok folyamatos olvasói reflexiót igényeltek, az olvasó minduntalan tisztában volt vele, hogy ő az alkotói műhely vendége, az elbeszélő szinte a konzultációjára számít, ez a típus elhitheti, hogy a krónikás mesélni fog, és ráhagyatkozó, immerzív olvasásra biztat, de időről időre kikökönt, azaz a két típusban más az olvasói reflexió „ütemezése” és „amplitúdója”. E korszak legjelentősebb műveiben, mint például a *Megbocsátásban* (1983) a legtriviálisabb cselekményklisék jelennek meg (gyilkosság, bosszú, feleség megcsalása sógornővel), nemegyszer van bennük „bonyodalom”, gyakori bennük a „nyomozás” és a „rejtély”. Csakhogy, ahogy azt Kulcsár-Szabó Zoltán megjegyezte a *Családáradás* kapcsán, ezek pusztán a narratológiai morféimák *illúzióiként* kerülnek a szövegbe.⁴

Az imént nosztalgiát említettem. *Az anekdota halála* című esszé zárlatának hasonlatpárja szerint az anekdota „képes úgy csobogni, mint a víz”, mai utalásos, sűrítő, gyors kommunikációnk viszont „a dugattyúk hangját” idézi fel.⁵ A régi tehát organikus, a modern művi. Ám ha Mészöly elbeszéléseire és esszéire jellemző is a nosztalgia, mégis úgy mutatják az integrativitás elvesztése után maradó hiányt, hogy nem tartják visszanyerhetőnek az integrativitást.⁶

Az integrativitás kérdésével együtt jár a reprezentativitás problémája. A reprezentativitás iránti igény pedig már ennek az egész két évtizedes prózatermesnek közkeletűvé vált elnevezésében is benne van. Annak ellenére nevezi Mészöly és nyomában a kritika „Pannon-prózát”-nak a műcsoportot, hogy maguk a szövegek aligha tekinthetők társadalmi-történelmi értelemben reprezentatívnak. Ugyanez az igény felfedezhető a kései Mészöly-szövegekből válogatást nyújtó kötetek címében: *Volt egyszer egy Közép-Európa*, illetve *Az én Pannóniám*. A reprezentáció konkrét földrajzi, történelmi tárgya szűkebben a Pannóniának nevezett Dunántúl, Szekszárddal a középpontban, tágabban Közép-Európa lenne. „Kelet-Közép-Európát kellene megfogalmaznunk prózában”⁷ – írja Mészöly, de a paratextusokban is sugalmazott szerzői

⁴ KULCSÁR SZABÓ Zoltán, „A múltnál úgysem tudnak jobban hullámozni”, (A *Családáradás* javaslata a Mészöly-olvasásra), *Kalligram* 1996/1, 54.

⁵ I. m., 99.

⁶ Minden bizonnyal ebben a vonásukban azonosította Kulcsár Szabó Ernő a nyolcvanas évek Mészöly-műveinek tragikus hangoltságát (lásd i. m.), és ezért van az is, hogy az *Alakulások*at kitüntetett pozícióba helyező irodalomtörténeti elbeszélés, mely a posztmodern artistikum Esterházyra jellemző ironikus jelöltségét tekinti a korszak csúcsteljesítményének, a nyolcvanas évek Mészöly-műveit már érezhetően jóval kevesebbre értékeli. Ezzel rögtön előttünk van egy recepciótörténeti „az utak elváltak”-helyzet, amelyre később fogok visszatérni.

⁷ MÉSZÖLY Miklós, Még nem jött el a nap [1986], in M. M., *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 2007, 590–594.

projektum ellenére a kötetekbe válogatott szövegek nem vádolhatók azzal, hogy klaszszikus térségi, társadalmi vagy nemzeti nagyelbeszélésekhez közük volna. A korabeli kritika részéről Béládi Miklós fogalmazta meg, hogy hatvanévesen Mészölynek időszzerű volna megírni a térségi nagyregényt.⁸ Mészöly saját esszékötetekben közölt, vagy a *Műhelynaplók*ban fennmaradt tervei is azt mutatják, hogy foglalkoztatta ez a gondolat, a megírt kisprózák több esetben egy nagyobb nekifutás elkészült töredékei. Azaz az integratív kisformák (például anekdota, beszély) mellett a nagyepikai formák, például a korokon átívelő nagyregény (amelyet ő „freskónak” emlegetett) is vonzották. Az előbb említett gyűjteményes kötetei, valamint az összefűzött önidézetekből álló *Hamisregény* a meg nem valósult nagyregény alternatívái.

Hogyan értékeljük ezt a nosztalgiát? Esetleg Mészöly is afféle „antimodern modern” lenne, vagy szkeptikus modern, aki áttört egy konvenciót, azután rögtön hátralepett? Ez az irodalomtörténeti narratíva nemcsak azért volna félrevezető, mert haladványelvű, hanem mert Mészöly nem is „lépett vissza”. Jellemzően két értelmezése van a kérdésnek. Az egyik szerint ez a pályaszakasz a prózaafordulat vagy a magyar posztmodern irodalom belső korrekciója, lehetőségeinek bővítése, a másik szerint a kései Mészöly olyan határozott különutat jár, amely voltaképp már szembefordulás a posztmodern prózával. Az előbbit Balassa Péter és Thomka Beáta, az utóbbit Grendel Lajos vetette fel, aki Balassára és Thomkára számos kérdésben egyetértőleg hivatkozik.

Balassa Péter a történet részleges rehabilitálását már a nyolcvanas évek elején a prózaafordulat belső korrekciójának látta: „semmiképpen sem konzervatív visszatérés ez, hanem inkább megújító gazdagodás, szélesebbre nyitás eszközök, hangvételek és műfajok tekintetében”.⁹ Thomka Beáta is hangsúlyozza, hogy noha Mészöly nem látta folytathatónak a *Film* vagy az *Alakulások* redukcióját, és a *Szárnyas lovaktól* a történetmondás pályáján addig fel nem tárt lehetőségei felé fordult, ám a történet visszatérése nem diszkreditálta a szövegszerű szerkesztést későbbi műveiben.¹⁰ A család- és régiótörténeti múlt művei nem adnak fel semmit nyelvkritikai eredményeikből és a történet visszatérése nem visszahullás valamiféle naivabb, gyanútlanabb tör-

⁸ Az 1980 novemberében a *Jelenkor*ban megjelent *Júlia fölvezetése* című regényrészlet kapcsán írta Béládi Miklós, hogy „[a] felvezetés azt a reményt kelti, hogy Mészöly végre nemcsak neki-lát, hanem meg is írja az átfogó, korábrázoló nagy regényt”. BÉLÁDI Miklós, Az epika megtisztítása és felvezetése, in B. M., *Válaszútak*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1983, 322. Béládi ezt egy olyan prózarészlet kapcsán mondja, amelyet alcíme egy *regényes eposz* részének nevez, tehát a Mészölyt egyébként is jól ismerő kritikus nem vádolható azzal, hogy a szerzői szándék ellenében írt volna elő feladatot Mészölynek. (Tizenöt évvel később, 1995-ben ez a szövegrészlet, módosult formában megjelent a *Családáradás* nyitófejezetként. Béládi ezt már nem érthette meg, igaz, a *Családáradás* a maga százötven oldalával nem is az az „eposzi regény”, amelyre ő feltehetőleg számított.)

⁹ BALASSA Péter, A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma, Mészöly Miklós: *Megbocsátás* [1984], in B. P., *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Bp., 1985, 105–127.

¹⁰ THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 54.

ténetmondás fázisába. Mészáros Sándor 1996-ban jelzi, hogy Mészöly, aki a *Filmig, Alakulásokig* tartó pályájával egyik legfontosabb hivatkozási pontja volt a prózafor-dulat szerzőinek és kritikusainak, a '77-es *Szárnyas lovak* kötet megjelenése óta külön utat jár a regionális múlt fragmentált szerkezetű elbeszéléseivel.¹¹ Mészáros azt hangsúlyozza, elsősorban Kulcsár Szabó Ernőt bírálva, hogy a recepció maradt le a stratégiát módosító Mészölyhöz képest. A kritika a „váltás logikájának” engedelmese-dő irodalomtörténeti narratívával rögzítette Mészölyt az „előd” szerepében, záró-jelezve *Alakulások* utáni munkásságát, és a kezdeményező szerepet pedig a fiatalok-nak adta át. Mészárosra hivatkozva állítja 2002-ben Grendel,¹² élesebben fogalmazva, hogy Mészöly a posztmodern próza előfutárából annak ellenzéke lett. Pedig a kilenc-venes évek második felében már jól látszott, hogy az akkori áltörténelmi, török kori tárgyú, kissé dömpingszerűen megjelenő regények poétikája, műltszemlélete, inter-textuális formái, történelmi imaginációja, meseszerű, legendás elemei összefüggnek ezzel az írásmóddal, és hogy Márton László, Darvasi László, Láng Zsolt, Háy János, Péterfy Gergely regényeinek többségében a kései Mészöly kitüntetett hivatkozási pont. A regények intertextuális utalásaiban és a szerzők esszéiben, nyilatkozataiban egyaránt. Erre a kérdésre Darvasi és Mészöly vonatkozásában legnyomatékosabban Takáts József hívta fel a figyelmet.¹³

Amíg a hatvanas években Camus, a hetvenes években a nouveau roman volt a Mészöly-kritikában a legtöbbet emlegetett világirodalmi párhuzam, ezekben a nyolc-vas évektől az ezredfordulóig keletkezett szövegekben García Márquez lett a – ha nem is olyan gyakran, de rendszeresen – említett világirodalmi interpretánsa a Mészöly-prózának.

2. Latin-amerikai példa?

Két olyan forrás ismert, amelyben Mészöly García Márquez-olvasmányok műveire tett közvetlen hatásáról beszél.¹⁴ Pályi András idézi fel, hogy Mészöly egyszer azt mondta neki Kisoroziban, hogy a *Szárnyas lovakat* (a később Pannon-prózaként emlegetett műcsoport elsőként megjelent darabját), a *Száz év magány* friss olvasmány-

¹¹ MÉSZÁROS Sándor, Egy hiánypótló monográfia, (Thomka Beáta, *Mészöly Miklós*), *Kalligram* 1996/1, 66–70.

¹² GRENDEL Lajos, *A tények mágiája, (Mészöly Miklós időskori prózája)*, Kalligram, Pozsony, 2002.

¹³ TAKÁTS József, A világ visszavarázsoltsága, *Jelenkor* 2010/5, 547. A kérdésről lásd még GYŐRI Orsolya neten olvasható doktori disszertációját: *Elbeszélésmód és téralakítás, A mészölyi „magyar Orlando” epikai princípiumainak átmenetiségéről*, ELTE, Bp., 2009 <http://doktori.btk.elte.hu/phil/gyoriorosolya/diss.pdf> (letöltés ideje 2012.12.13.)

¹⁴ Ebben a tanulmányban nincs mód kitérni arra, miért nem tartom célszerűnek az irodalmi hatás fogalmának használatát. Mégis érdemes a két Mészöly-nyilatkozatot idézni, mert vannak olyan vélekedések, amelyek szerint minden interkulturális transzfer a szerző romantikusan felfogott eredetiségét kérdőjelezi meg, és az ilyen gyanakvó ellenvetéseket legfeljebb csak az efféle szerzői nyilatkozatok tudják leszerelni.

élményétől befolyásolva írta, de Mészöly szerint aggodalomra nincs ok, mert csak ő ismeri a műkeletkezés körülményeit, biztos benne, hogy külső szemlélő nem látja rajta a „hatás” nyomait.¹⁵ A másik nyilatkozatot Szigeti László mikrofonja előtt tette Mészöly, azaz itt nem valaki más tanúságára kell hagyatkoznunk, hanem az interjúkönyv autorizált Mészöly-mondataira támaszkodhatunk. Eszerint volt egy García Márquez-elbeszélés, a címére már nem emlékszik Mészöly, amelynek egy kegyetlen matrónafigurája megtetszett neki, és átvette egyik művébe. Az információ töredékes, de ennyi alapján is könnyen azonosítható, hogy a *Családáradás* őszöreg, nagyon kövér matrónájáról van szó, akit egy fiatalabb rokonlány fürdet. Az öregasszony fürdetésének jelenete García Márquez művei közül pedig minden bizonnyal a *Hihetetlen és szomorú történet az ártatlan Eréndiráról és lelketlen nagyanyjáról* című hosszú elbeszélésből származik.¹⁶

Mindez azonban leginkább csak érdekesség. A művek közötti pontszerű intertextuális kapcsolatoknál fontosabbak azok a Mészöly-esszék és nyilatkozatok, amelyek analógiát keresnek a latin-amerikai és a közép-európai irodalmak geokulturális helyzete között.

Mészöly az *Esély és handicap az irodalomban – közép-európai szemmel* című esszéjében azt a kérdést járja körbe, hogy az „izolációs helyzetű irodalmaknak” mikor milyen esélyei lehetnek a nemzetközi sikerre vagy legalábbis az átültethetőségre és fordíthatóságra. Válasza szerint vannak olyan időszakok,

„[...] mikor a meghatározó jellegű irodalmak vitális ereje halványul és az izolációs helyzetű irodalmak számára így teremődik a korábbinál nagyobb esély. Ez a helyzet lehet átmeneti, de lehet egy véglegesebb kulturális folyamat kezdete is. Ilyenkor fordul elő nagyobb valószínűséggel, hogy egy »izolációs kuriozitás« a hiány helyét betöltve tud általános érthetőséggé tárgulni.”¹⁷

Mészöly friss példaként hivatkozik a dél-amerikai írókra, akik hallatlanul gyorsan törtek be a világirodalmi értéktudatba.

„Ebben egyéb motivációk mellett nem elhanyagolható az a tény, hogy az európai irodalomban a *történet* archaikus gyökerű szerepe megingott és erős tendenciát mutat, hogy önmaga párájává finomodjon – noha kétséges, hogy tartósan és pótolhatóan nélkülözhető. A dél-amerikai irodalomban ugyanakkor új hitelességgel és jelentőséggel tudott jelentkezni.”¹⁸

¹⁵ PÁLYI András, Képzlet és kánon, *Élet és Irodalom* 2001, január 19. 16.

¹⁶ *Hihetetlen és szomorú történet az ártatlan Eréndiráról és lelketlen nagyanyjáról*, fordította BENCZIK Vilmos, in Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *A bölömbikák éjszakája*, elbeszélések, Kozmosz könyvek, Bp., 1977, 260–334.

¹⁷ MÉSZÖLY Miklós, *Esély és handicap az irodalomban – közép-európai szemmel* (1986), in M. M., *A pille magánya*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1989, 58.

¹⁸ Uo.

Az európai irodalom ma közelebb esik az „irodalmi-művészi algebrához”, a redukció jellemzi, és távol került „az elementaritástól”. Ez Mészöly szerint hiányérzetet kelt, és a történetekben gazdag dél-amerikai prózának ez adott nagyobb esélyt.

Mészöly számára a latin-amerikai „boom” azt bizonyítja, hogy a történet rehabilitálható. Saját műhelydilemmáiban – narratív dezintegráció *közben* nosztalgia a történetmondás iránt – ez úgy tűnik, nyomós érv lehetett. Az *Esély és handicap* gondolatmenete ugyanakkor nem nevezhető a kérdés egyéni értelmezésének. A korábban már idézett Béládi Miklós (a korszak mára méltatlanul elfelejtett, újító szemléletű irodalomtörténésze) hasonló hangsúlyokkal értékeli nagyra a *Száz év magányt*.¹⁹ A regény szerinte a történetmondás válságának eleven cáfolata, ugyanis epikai bőség, cselekményesség, összetett időkezelés jellemzi szemben a szerinte sokszor erőszakolt, mesterkélt kortárs európai regénnyel. A magyar regényírók azt tanulhatnák tőle, hogy a regionális, történeti és szociológiai adottságainkat ne esszenciális sajátosságoknak, azok elbeszélését ne elsődleges feladatuknak tekintsék. Béládi fontosnak tartja, hogy úgy regionális a *Száz év magány*, hogy ez semmilyen korlátozást, tehetetelt nem jelent a térben, kulturálisan távoli olvasónak. Persze García Márqueznél sem súlytalan a történelem és a politikum. Számára is fontos a közösség, a polgárháború, sőt, még az is, hogy ki a liberális és ki a konzervatív, csak hogy nem a közösségi sorskérdések a regény végső kérdései, mondja a Németh Lászlót is említő Béládi, hanem – amiről szerinte a regény végső soron szól – az ember mindenkori harca az idővel. Ez az az egyszerre általánosítható és individuális, modern tapasztalat, ami korlátlanul megoszthatóvá teszi a művet.

Béládi persze Mészöly barátja, műveinek kitaró és értő kritikusa volt, gondolkodásuk összecsengései a legkevésbé sem meglepők. (Mészöly például imént idézett, *Esély és handicap* című esszéjében Móricz *Erdély*-trilógiája kapcsán fejteget effélet a térségi kuriozitás nemzetközi megoszthatóságának problémájáról.) Azaz kettejük hasonló elgondolása arról, mit tanulhat itt és most a magyar regényíró a latin-amerikaiaktól, még nyugodtan lehetne elszigetelt ötlet, két pesti értelmiségi hetvenes évekbeli beszélgetéseinek lenyomata. Csak hogy Mészöly és Béládi érintkező gondolatainak egyik eleme bevett közhely volt a latin-amerikai boom első recepciós hullámainak. A volt gyarmatok autentikus közösségi kultúrájának szembeállítása a nyugat-európai dekadenciával. A marxista esztétikai érvelésbe is jól beilleszthető gondolat nyersebb fogalmazásban Almási Miklósnál is visszaköszön. Szerinte García Márquez „a maga robosztusan hömpölygő, megállíthatatlan mesefolyamával [...] félretolta az egész »száraz« irodalmias irodalmat, és az elbeszélést mint aktust, mint a közönséghez szólás gesztusát állította vissza jogaiba. S vele magát az irodalmat is rehabilitálta”.²⁰ Örülhet tehát az

¹⁹ BÉLÁDI Miklós, García Márquez, in *Értékváltozások*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1986, 450–458.

²⁰ ALMÁSI Miklós, García Márquez: A rehabilitált elbeszélés (első megjelenés: *Valóság* 1973/12) in A. M., *Kényszerpályán, Esszék, tanulmányok*, Magvető Könyvkiadó (Elvek és utak), Bp., 1977, 14.

európai irodalom belterjesen keletkező és gyorsan kimúló hullámaira ráunt olvasó. Az új regény vagy a kortárs német próza érdekes, de korántsem korszakos művei után már úgy tűnt Almási szerint, hogy ki kell egyeznünk a közepszerűséggel, és azzal, hogy a regény műfaja kihalófélben van. García Márquez és a *boom* többi szerzője most ezen is változtatott, visszaadták az írónak azt a státust, amely Európában utoljára Thomas Mann-nak, Roger Martin du Gard-nak volt meg.

Amerikai és nyugat-európai kritikákból is lehet hasonló vélekedésekre példát találni. A karibi származású, egyesült államokbeli kritikus, Gene H. Bell-Villada, először 1990-ben megjelent García Márquez-monográfiájában²¹ például azt fejtegeti, García Márquez sikere annak a bizonyítéka, hogy nem kell eltemetni a mindentudó elbeszélővel dolgozó, történelmi nagytotálra képes, integratív családrégényt. Elvégre a *Száz év magány* formailag egységes (családtörténet műfaj), reprezentatív (Latin-Amerika regénye), nem kísérletező, hanem epikai hagyományok szintetizálója (antik és bibliai cselekményminták, Woolf, Faulkner, Kafka). Bell-Villada a hatvanas évek észak-amerikai regényírásával, valamint Beckett-tel és a francia *nouveau romannal* veti össze García Márquezt. Az amerikai regényírásnak ezt az évtizedét hullámvölgynek látta, hivatkozva Leslie Fiedler híres provokatív mondatára: „the novel is dead”. Beckett és Robbe-Grillet színvonalát és újításait ugyan nem kérdőjelezi meg, de reduktívnek, hermetikusként tartja őket, olyanoknak, akik visszaszorítják a történetmondást, akik lemondtak a „világ”-ról, antihumanisták, szkeptikusak a jelentéssel, ezért felületiek, szkeptikusak a metaforákkal, ezért minimalisták, és leginkább kritikai szerepük méltányolható. García Márquez viszont pillanatok alatt bombasiker lett az európai és amerikai irodalom „klausztrófóbbá vált közegében”.²² A korlátozott perspektívájú én-elbeszélések után a mindentudó elbeszélő teljes autoritása, a tematikai korlátok helyett széles történelmi perspektívák, a három-négy, többnyire átlátatlan szereplő helyett több száz jellemzett karakter stb. Úgy tűnik tehát, ha az irodalom verseny volna, García Márquez minden számban győzne.

Az 1986-os Mészöly-esszé és az 1990-es amerikai García Márquez-monográfia néhány ponton találkoznak, ami szintén nem annyira meglepő.²³ Mindkettőre jellemző a jó szándékú, de végső soron a kolonialista oppozíciót megerősítő logika, amely a nyugati irodalmat önmagába fordulónak, túlságosan absztraktnak, vérszegénynek tekinti, s ezzel helyezi szembe a periféria, a volt gyarmat történeteinek – mondjuk úgy kalibáni – erejét, autentikusságát, archaikumát. Összefügg ez García Márquez szerzői imázsával is, „Gabo” vagy „Gabito”, akit egy egész kontinens falubelijeként

²¹ Gene H. BELL-VILLADA, *García Márquez, the Man and his Work*, [Second ed.] University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2010.

²² I. m., 11.

²³ Bényei Tamás is tárgyalja azt a recepciótörténeti hagyományt, amelyben a „tisztá elbeszélés” és a népi-autentikus, mitopoétikus, „spontán” történetmondás felszabadításaként ünnepelték a *Száz év magányt*. BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok, Mágikus realista regényekről*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997, 149.

becéz, Nobel-díjasan is a nép fia maradt, érti az emberek nyelvét, ott van a folklór-kincs forrásánál, hisz legendásan jó (nép)mesemondó nagymamájától tanult történetet mondani. Hasonló logika jelent meg a mágikus realizmus egyik alapszövegének számító Alejo Carpentier *A csodás való* című esszéjében is. A párizsi szürrealistáknak (akik körében Carpentier egy évtizedet töltött) mindenféle pótszerekhez, trükkökhöz és tudatmódosító szerekhez kell folyamodniuk, hogy mesterséges úton feltárják azt a fantasztikumot, ami Dél-Amerikában *magától terem*, a természetben, a mesztic kultúrában, a helyi szokásokban és hiedelmekben.²⁴ A mágikus realista művek tehát Latin-Amerika lényegét fejezik ki, a művek ezt a kultúrgeográfiai régiót reprezentálják. Mindez a modernitásnak arra az alapdiskurzusára vezethető vissza, mely szerint a periférikus, a rurális ősbibb, autentikusabb, ezért a nemzeti elitkultúra megújulásának legfőbb bázisa és biztosítéka és amelynek a kolonializmussal kapcsolatos implikációit többek között Edward Said, Homi Bhabha, Benedict Anderson fejtették ki.

Mészöly is a saját, regionális lényegiséget kifejezni képes, tehát reprezentatív epikai integráció lehetőségét várta attól, amit a közép-európai író számára adódó latin-amerikai példának látott. Ilyen értelemben a latin-amerikai példa Mészölynél az integrativitás iránti nosztalgia része. Nem ment olyan messzire, hogy közép-európai mágikus realizmusról beszéljen, de az alább idézett szöveg, mintha ennek a lehetőségét mérlegelné. A történelmi Erdély és Pannonia világról van szó épp:

„Meggyőződésem, hogy ennek a többnyire tragikus, dinamikus heroikus szövevénynek legalább annyira valóságos és általános érvényű mitológiája van és lehet, mint mondjuk a most bontakozó szellemi-művészi Dél-Amerikának.”²⁵

A „túlrett” és ezért „hanyatló” nyugati prózairás szembeállítás az eredeti, gazdag, népi, mitologikus és autentikus irodalommal persze sokat bíralt közhelye a kornak, ez azonban nem von le semmit abból, hogy García Márquez prózájának egyes közép-európai olvasók számára heurisztikus ereje, inspirációs értéke volt. Egyrészt tehát a latin-amerikai példára hivatkozva a vasfüggöny mögé zárt írók elmondhatták, hogy íme, van esély, legalábbis precedens arra, hogy kiszabaduljunk a perifériáról, ezért aztán legyünk bátrak a saját kultúránkra úgy tekinteni, hogy az világviszonylatban is értékes lehet, másrészt, ez a felismerés önkolonizáló, mivel újra megerősíti a centrum–periféria hatalmi szerkezetet, azzal, hogy burkoltan a nyugat-európai elismerést áhítja. Mérlegelés kérdése, ki melyiket tekinti fontosabbnak. Az iménti Mészöly-idezet így folytatódik:

²⁴ Alejo CARPENTIER, „A csodás való” [De lo real maravilloso, 1948], in A. C., *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában*, fordította DÉS Mihály, Gondolat, Bp., 1979, 99–120.

²⁵ MÉSZÖLY Miklós, Még nem jött el a nap [1986], in M. M., *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 2007. 590–594.

„És ez a »mitológia« túlnő a mi közvetlen köznapi és történelmi határainkon. Egyre inkább úgy érzem, hogy csak úgy beszélhetünk és írhatunk magunkról hitelesen, ha egyúttal az egész térség világáról írunk és beszélünk – vagy legalábbis bevonjuk a látókörünkbe ezt a tágasabb, mégis nagyon egy-atmoszférájú világot. Magyarán – Kelet-Közép-Európát kellene megfogalmaznunk prózában.”

Az idézet folytatása arra int, hogy az integrativitás-igény, a mitologikus-közösségi alapozás, a reprezentativitás utáni vágy ellenére, mi az, ami miatt mégis heterogén, szövegszerűen nyitott szerkezetű, fragmentált Közép-Európa-próza jött létre. Ez a közép-európai kulturális, nyelvi heterogenitás tapasztalata, ami a García Márquez prózája által is közvetített kulturális hibriditás, a *mestizaje* tapasztalatával mérhető össze.

Grendel szerint az, hogy a kései Mészölynél visszatér jogaiba a történet (és vele a térségi, családtörténeti múlt) az nem más, mint szembehelyezkedés a posztmodern prózával. Ebben a törekvésében García Márquezt komoly csábítónak látja, a kései Mészöly három legfontosabb írója közé helyezi (Jókai és Krúdy mellé) és üdvözli azt a Mészöly-projektet, hogy latin-amerikai ihletéssel fogjon hozzá Közép-Európa varázsolásához. Meglehető viszont, hogy Grendel azokat a műveket, amelyekben a legnyilvánvalóbb a párhuzam, a *Megbocsátást* és a *Családáradást*, kevesebbre értékeli.

Ennek egyrészt az lehet az egyik oka, hogy a *Tények mágiája*, ez a Mészöly-életmű magyar hagyományvonatkozásait illetően igen alapos és értékes tanulmány fűszöveg-szerű, felületes megállapításokat tesz García Márquezről, („a mindennapi élet banalitásából mitológiát teremtő mágus”²⁶) továbbá adós marad a címbe emelt fogalom, a *mágia*, a *mágikus* meghatározásával. A mágia kérdéséhez érve az egyébként jól argumentált könyv impresszionisztikus nyelvhasználatra vált.²⁷ A 2002-es könyvben nemcsak a mágikus realizmus nemzetközi értelmezéseinek, de az azokat már 1996-ban áttekintő, közvetítő Bényei Tamás nagyhatású monográfiájának sincs nyoma. A mágikus realizmus kilencvenes évekbeli értelmezéseit figyelembe véve nem is lehetett volna minden további magyarázat nélkül García Márquezt és vele együtt Mészölyt a „valóságreferencia” írójának nevezni (19, 60), és valamiféle olyan írótl látni bennük, akik a régi vágású tizenkilencedik századi realizmust regionális mitológiával, „sűrű atmoszférával”, mágiával vértettek fel, hogy egy új, gazdagabb és hitelesebb realizmust állítsanak elő. Kérdés, hogy hogyan lehetne a „valóságreferencia” írója épp az a Mészöly, akinek az elbeszélésében napokra megáll a mozdony kipöfentett füstcsíkja az állomás fölött és a család arra pusztára látogat el, melyet az egyik szereplő, Iduska néni álmodik? (*Megbocsátás*) García Márquez esetében épp a mágikus-fantasztikus elemet kell figyelmen kívül hagyni ahhoz, hogy a *Száz év*

²⁶ GRENDEL Lajos, i. m., 25.

²⁷ „A tényeknek, a tények közötti hol nyíltabb, hol elrejtett összefüggéseknek, a sokféleképpen összekuszált emberi viszonyoknak mágikus holdudvara képződik – s ez, a tények mágiája ad hűvös, borzongató fényt ezeknek a kései remekléseknek...” GRENDEL Lajos, i. m., 80.

magányt „a gazdag valóságreferencia” regényének lehessen tartani. Az pedig végképp nehezen érthető, hogy miért kellett mindezek fényében épp a *tények mágiáját* vezérfogalomnak megtenni, ugyanakkor a mágikus részletekkel rendelkező Mészöly-műveket (*Megbocsátás*, *Családáradás*) a műcsoporton belül hátrásorolni.

Sem García Márquez, sem Mészöly nem a „valóságreferencia” írója, és ennek bemutatásához nem szükséges mágikus jeleneteiket sorra venni. Elég a *könyv* önreferenciális motívumsorát felidézni a *Száz év magányból* vagy a *Családáradásból*.²⁸ A Mészöly-regényben Matinka nénihez, (aki az imént említett *Megbocsátás*-beli Iduska néni alakváltozata) kapcsolódik ez a motívum. Ő az örökbefogadott nagymama, aki a ház manzárdjában ül, a világtól egyre inkább visszahúzódva, fő tevékenysége, hogy régi magazinokból vág ki képeket és beleragasztja azokat egy füzetbe, az „Idők könyvébe”. Az elbeszélő szerint Matinka néni minél régebbi magazinokat szabadal szét, annál jobban érti a mát, a régi újságokban a jelen történetét olvassa. A *Száz év magány*-ban Melchiades, az öreg cigány mutatóvanyos zárkózik el egy, a jelenlététől egyre elvarázsoltabbá váló szobába, egy érthetetlen nyelvű könyvvel. Melchiades könyvét a Buendiák több nemzedéke tanulmányozza, végül az utolsó Aureliano jön rá, hogy a *könyv* szanszkrit nyelven íródott, és az eseményeket, a Buendiák évszázados történetének eseményeit, nem időrendben helyezte el, „hanem úgy sűrítette össze egy évszázad mindennapos epizódjait, hogy együtt legyen érvényes valamennyi” (448.). Azaz, ahogy Melchiades *könyve* utal a *Száz év magány* időkezelésére (a lineáris idő megkérdőjelezésével) úgy Matinka néni képes albuma is utal a kései Mészöly-próza intertextuális montázs- vagy kollázs-technikájára. Melchiades és Matinka *könyve* esetében is a múlt egyre elmélyültebb olvasásának során értik meg a saját jelenüket. (Melchiades és a *könyv* önreferenciális motívumának alapos elemzését lásd Bényei idézett *könyvében*.) Ha van érintkezés a kolumbiai és a magyar író műve között, nem ott van, ahol Grendel *könyve* megjelöli.

3. Kettős időszerkezet

A Mészöly-esszék és nyilatkozatok alapján azt láttuk, hogy „a történet visszatérése” kérdésében a latin-amerikai boomnak megerősítő szerepe volt. Ám kicsit összetettebb a helyzet, a Mészöly-művekre jellemző álintegratív formálás is párhuzamba állítható García Márquez regénypoétikájával, különösen a *Száz év magány* időszerkezeteivel. Előrebocsátva a tanulmány záró gondolatmenetének következtetését, ezekben a regényekben két, önmagában integratív időfelfogás, a ciklikus és a lineáris idő egyaránt jelen van, ám helyenként egymást megkérdőjelező, ironizáló módon, így az integráció voltaképpen ál-integráció. A ciklikus időszerkezet a lineáris történet-

²⁸ Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *Száz év magány*, SZÉKÁCS Vera fordítása. Magvető, Bp., 1991. MÉSZÖLY Miklós, *Családáradás*, Kalligram, Pozsony, 1995.

mondás ellenében hat. A lineáris idejű történet „azt mondja”, hogy A-ból B-be jutunk, a ciklikusság azt, hogy A-ból A-ba jutunk vissza. Ezért az olyan lineáris történetben, amelyben ciklikusság elve megjelenik, korlátozott lesz a történet hitelesíthetősége.

Több vázlat, terv, nyilatkozat tanúskodik róla, hogy a korokon átívelő nagyregényt Mészöly afféle „magyar Orlandó”-ként képzelte el, azaz Virginia Woolf regényének időszerkezetéhez hasonlóan egy főszereplő élt volna át több századot.

„E könyvben, terveim szerint a magam kis technikájával idődimenziókkal játszogatnék viszonylag tág terepen, hiszen a történet Buda törökök alóli felszabadulásától máig tartana. Annak a porontynak a naplója a legkülönbözőbb vetületekben, aki az *Anno* című írásomban a kénes forrás mellett jön világra, s mert ebben a négy-száz éves naplófolyamatban hol nőként, hol férfiként bukkan elő, az egész egy nemiséget váltogató történetismeret is lenne. 1689-től mondjuk 1989-ig, vagy talán tovább is tágul ennek a megrendítő emberi karakternek az élettörténete.”²⁹

Mészöly ciklikus idővel folytatott narrációs kísérleteinek több inspirációs forrása is van. Krúdyt lehet említeni, vagy épp Madáchot, *Az ember tragédiáját*. Az utóbbiban a ciklikusság ironizálja a lineáris időt a koronként különböző alakváltozatokban visszatérő szereplőkkel. Amikor ugyanazok a nők, férfiak térnek vissza a különböző történeti színekben, akkor Ádám igencsak szkeptikus az emberi történelem fejlődésének lehetőségét illetően. Woolfnál az egyre több korszakot megélő, többször nemet váltó Orlando is növekvő szkepszissel tekint a visszatérő figurákra. Például Nick Greenre, az Erzsébet- és Jakab-kor tipikus parvenüjére, erre a mindenkit pocskondiázó, de legfőképp Shakespeare-t leszóló irodalmi főregre, akit a Viktória-korban, már kimosakodva, Sir Nicholas Greenként, az irodalomtörténészek doyenjeként, Shakespeare legtekintélyesebb kommentátoraként lát viszont.³⁰ Orlando számára nincs új a nap alatt, a lineáris időelv, a fejlődés efemer ócskaság, banalitás.

A *Száz év magányban*, az egyes szereplők olyan hosszú életűek, hogy leszármazottaik négy-öt generációjának és történelmi korszakok hosszú sorának lesznek tanúi. A matriarcha Úrsula Iguarán és falu kurvája, Pilar Ternera 130 évet élnek, José Arcadio Buendía pedig feltámad, kísértetként éledgel tovább a családban, ahogy az ezeréves Melchíades is sokáig jelen van még halála után a házban.

²⁹ Mészöly Miklós, *Párbeszédkísérlet*, Kalligram, Pozsony, 1999, 72. A kérdéstről lásd TAKÁTS József, *Az Orlando-nyomvonal*, in T. J. *Elmozdulások*, Osiris, Bp., 2016, 41–47.; GYÖRI Orsolya, i. m.; SZOLLÁTH Dávid, *A történeti összefüggés rejtélye mint elbeszélő forma* (Mészöly Miklós: *Film*; Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*) *Jelenkor* 2015/9, 997–1004.; SZOLLÁTH Dávid, *Végleges változatok a hagyatékból* (Mészöly Miklós: *Műhelynaplók*, Thomka Beáta: *Prózaik archívum*, Szövegközi műveletek) *Jelenkor* 2007/10, 1069–1077.

³⁰ Virginia WOOLF, *Orlando*, SZÁVAI Nándor fordítása, Szépirodalmi, Bp., 1977, 198.

García Márquez és a Márquez-kritika leggyakrabban Faulkner és Virginia Woolfot említik a nem spanyol nyelvű irodalomból a *Száz év magány* előzményeiként. Woolf *Orlandója*, ahogy Mészöly Anno-tervének, a *Száz év magány* időszerkezetének is inspirációs forrása. Woolf regényének mintájára hosszabbítják meg a szereplők életidejét, akik – mint ahogy Matinka nénit nevezik a *Családáradásban* – az „Idők tanúi”-vá lehetnek, és megállapíthatják, hogy az időnek nem a változás, hanem az állandóság az alapelve. Ehhez hozzájárul ebben az időszerkezeti képletben Woolfnál és García Márqueznél, hogy a civilizációs fejlődés jelei, ipari és technikai eszközök, a modern civilizáció fejlődéselvű narratívát képviselő tartozékai legfeljebb szórakoztató csecsebecséknek tűnnek, játékszereknek, a városi, európai vagy észak-amerikai emberek kacatjainak, amelyeknek a helyi közösség, a család vagy a főszereplő életének nem sok köze van. Vagy ha igen, akkor hatalmi eszközöknek bizonyulnak, mint a vasút, amely elhozza a banántársaságot, hogy kizsákmányolja a karibi partvidék népét.

Az akár évszázadokat átfogó történelmi elbeszélés volna az egyik formai-integrációs modell, amely összemérhető Mészöly kései prózájával, igaz, a nagy terv nem valósult meg, csak részlegesen. Másik ilyen nagy narratív integrációs forma a *Megbocsátásban* és a *Családáradásban* műfajlemként, műfaj-illúzióként megidézett családregegy. A ciklikus és lineáris idő kettőssége érinti családregegy-formát is, ami megint csak összevethető a *Száz év magánnyal*. Tzvetan Todorov szerint a *Száz év magány* olyan, mintha Rabelais újírta volna a *Buddenbrook házat*, vagy legalábbis, mintha García Márquez Bahtyin Rabelais-könyvének elolvasása után fogott volna hozzá a családregegy-íráshoz. A kolumbiai regényben minden benne van, ami a klasszikus modern családregegyhez kell (az erős alapító atyák generációjának felívelő történetétől a dekadens-intellektuel utódok hanyatló ágáig), de García Márquez hozzátette a *nevetést* (a humornak ez a fajtája teljesen hiányzik Mann művéből), a *túlzást* (José Arcadio hímtagjának méretétől Aureliano Segundo zabálásain át Pilar Ternera életkoráig, vagy Melchíades titkosírásának bonyolultságáig), a *testiséget* (a szexualitás, az evés, ürítés folytonos jelenléte). Azaz García Márquez a népi-parodisztikus nevetéskultúra jegyeinek felhasználásával teremtette újjá a műfajt.³¹ Mindehhez hozzátehetjük, hogy az úgynevezett polgári családregegyhez, a Thomas Mann-típushoz képest, amely lineáris hanyatlási narratívában rendezi el a generációkat, a García Márquez-típus ciklikus időszerkezettel *is* dolgozik. A *Száz év magány*-ban a Buendiák hat generációját követjük nyomon, a generációk pedig folyamatosan visszatérő nevek, tulajdonságok és hasonló események idő felett álló mintázatába rendeződnek. A férfiakat vagy José Arcadiónak nevezik vagy Aureliánónak, a nőket Úrsulának, Amarantának vagy Remediosnak. Az emberi természet alapvetően nem

³¹ Tzvetan TODOROV, *Macondo en París* (trad, Renato Prada OROPEZA), in Peter G. EARLE (ed), *Gabriel García Márquez: el escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1981. [Eredetileg: *Macondo à Paris*, in J. LEENHARDT (ed), *La Littérature latin-américaine d'aujourd'hui*, Paris, 1980.]

változik, hanem mindig ugyanaz ismétlődik. Az Aureliánók különösen érzékenyek, különös képességekkel rendelkeznek, szemlélődésre hajlamosak és tudásszomj jellemzi őket, a José Arcadiók erősek, vadak nyerseks, háborúznak, és falják a nöket, a család minden generációjában jelen vannak a magányos, önmagukba záródó alakok. A ciklikusság és a felemelkedés – hanyatlás linearitása közt nem ellentmondás, hanem feszültség van: az ismétlődés az olvasás során felülírja a lineáris logikát.³² Az ismétlődés baljós, fenyegető módon kérdőjelezi meg a haladásra, fejlődésre vonatkozó vágyakat, és erre saját történetük megélése, megismerése során jönnek rá az erre figyelmes szereplők és velük együtt az olvasó is.

Ez Mészöly megvalósult műveiben csak nyomokban rekonstruálható, mert a leg-hosszabb, *Családáradás* című műve is alig több mint száz oldal, nem készült el olyan nagyregény, amelyben ez az időszerkezet kibontakozhatna, felépülhetne. Ennek ellenére a Pannon-prózák családtörténeti műcsoportjához sorolható elbeszélések (*Magyar Novella, Megbocsátás, Családáradás, A balsejtelem lüktető pontocskái, a Pannontöredék*) mindegyikében a család előtörténete nagyon hasonló modalitásban kerül elő. A legendák aggasztóak, a jelen állapotok megértéséhez kínálnak baljós analógiákat és párhuzamokat.

A Mészöly-szakerődalom ritkán szentel figyelmet annak, hogy a Pannon-prózának ez a családtörténeti csoportja tele van normától (konkrétan egy harmincas–negyvenes évekbeli vidéki magyar város „polgári keresztény” szexuáletikai normáitól) eltérő szexualitás eseteivel.³³ A transzgresszióknak elég széles a spektruma a pajkos-barátnői lesbikusságtól, az örökbefogadott volt szeretőkön és törvénytelen gyermekeken át a háziállatokkal folytatott közönségig stb., de a legtöbbet az incesztus kerül elő. Mészölynek ezek az írásai teli vannak ugyanazokkal a nyugati civilizációs normával elfogadhatatlan családi viszonyokkal, amelyek a Buendía család történetében is minden nemzedékben felütik a fejüket. Testvérek, unokatestvérek, unokaöcs nagynéni szerelme, kapcsolata vagy házassága. A *Száz év magányban* az incesztus olyan bűn, amit újra és újra elkövet a család, és végig félni lehet attól, hogy a következő generáción fog megjelenni a büntetés. Az alapító generációban Úrsula azért nem engedi sokáig magához férjét és unokatestvérét, José Arcadio Buendíát, mert attól fél, hogy iguánákat fog szülni, vagy hogy disznófarkú gyerekük lesz, ami öt generációval és számos vérfertőző viszonytal később, valamint nem sokkal a család pusztulása előtt be is következik.

³² BÉNYEI Tamás, i. m., 125.

³³ Grendel – a bírálat mellett ezt is meg kell jegyezni – regisztrálja, hogy Mészöly és García Márquez szexualitás-ábrázolása összemérhető. GRENDEL Lajos, i. m., 60. Pogányság és szexualitás kérdéséről Mészölynél lásd SZÖRÉNYI László: A jelkép átírása (*Megbocsátás*) [1986], in Sz. L. „Újzelandot választottam ki új hazámul”, Kortárs Kiadó, Bp., 2010, 213–218. Nadas Péterrel összevetésben újabbán BAZSÁNYI Sándor értekezett a kérdéstről: Miért pont Nadas, amikor Mészöly? *Jelenkor* 2015/5, 519–524.

Hogy függ össze a szexuális normasértés a ciklikus idővel? Mészölynél úgy, hogy a hol kereszténynek, hol polgárinak tétélezett szexuáletika törekeny, efemer civilizációs vívmánynak tűnik fel. Mészöly Pannon-történeteiben az incesztus vagy már maga vérfertőző vágy rendszerint úgy bukkan fel, mint valami pogány, sőt civilizáció előtti, egyszerre csábító és nyomasztó örökség, amely visszatér és azt látszik megerősíteni, hogy nincs fejlődés. A jogi doktorátussal rendelkező, a *Corpus Jurist* állandóan idéző, megbecsült kisvárosi patricius családjában megjelennek olyan incesztuózus vonzalmak és kalandok, amelyek a régi családtörténeti krónikákból ismerősek. A vadkanoknak csúfolt nagybácsik olyan módon játszottak hajdan meztelen unokahúgukkal, amire egy csikókkal folytatott barbár rituálé az egyedüli minta a családtörténet egy még régebbi legenda-rétegéből. A huszadik századi lateiner értelmiségi családjában folyamatosan kísért valami állatias, civilizáció-előtti atavizmus, ami időről időre megkérdőjelezi világuk alapelveit.

„*Mitológiai bosszúdráma – posztumusz tanúval*”³⁴ – mondja a kisvárosi lap szalagcíme. Egy bizonyos Böröcz városbíró századokkal ezelőtt megtagadta a Vincellér Venceltől, hogy a sírvárosban temessék el, mert az tehénnel közösült, *contra naturalem usum*, több ízben. Egy kétszáz évvel későbbi Böröcz polgármester tehénháton ad szerenádot a Vincellér-leszármazott Porszkinak, aki – mivel érti a viccet – lelövi a polgármestert. Az atavizmusok, az „unheimlich” helyek és jelképek, a szexuális tabusértések, családtörténeti mintázatok megértése ezekben a művekben többször mégis sorsfelismerés, azaz Mészöly elbeszéléseiben a tanulás, fejlődés, a sorsszerűség kiközlentése folyamatos biztatást jelent. Ha az idő ciklikus, és félő, hogy visszatér az animalitás és a barbárság, akkor a rituálékkal és más módokon kell ezt a félelmet korában tartani. A *Megbocsátás* pestismajálisa hasonló rituálé. A város polgárai lajstromba vesznek mindent: emlékeket, családi beidegződéseket, atavizmusokat, álmokat, hogy elejét vegyék a nem kívánt sorsszerűségeknek. Azaz a ciklikus idő uralma sem teljes, nem tudja teljesen hatálytalanítani a lineáris időelv, „az óraketyegés” integratív erejét.

A ciklikus és lineáris időszerkezet ütközése a szereplőkre is hatással van. Ezekben a művekben vannak, akik értik és vannak, akik nem értik az idő kettős természetét. Orlando érti, a többiek perc-emberkéek hozzá képest. A *Száz év magányban* jellemzően a nők, a matriarcha Úrsula és Pilar Ternera értik az időt, Melchialesről és az utolsó Buendiáról, (aki megérti Melchiales szövegét) csak a végén derül ki, hogy birtokába jutnak ennek a tudásnak. Van rajtuk kívül a szereplőknek egy jellegzetes csoportja, akik nem értik az időt. Ezen szereplők többségének aktív és passzív korszakaik vannak. Az aktív korszakukban lineáris idő alapján szervezik életüket: építenek, várost alapítanak, dzsungelt irtanak, kísérleteznek, feltalálnak, fiakat nemzenek, forradalmakat vezetnek és polgárháborúkat vívnak. Azaz csupa olyan dolgot csinál-

³⁴ Mészöly Miklós, *Megbocsátás*, in M. M., *Volt egyszer egy Közép-Európa*, Magvető, Bp., 1989, 524.

nak, amit a fejlődésbe és a világ megváltoztathatóságába vetett hit nélkül nem lehet csinálni. Passzív, kiábrándult időszakokban időn kívül élnek és valamilyen felesleges tevékenységnek szentelik napjaikat (aranyhalacszkákat kovácsolnak, obskurus könyveket bújnak), együgyűekké, önmaguk árnyékává válnak, vagy csak napi rutinjaik szerint élnek. José Arcadio Buendía két, ellentétes életformája több szereplőnél visszaköszön. Sőt, ez túlmutat a *Száz év magányon*: a veterán tábornok, aki évtizedekig várja, hogy utalják neki a nyugdíjat és eközben önmaga árnyékává vagy paródiájává vált, García Márquez gyakran visszatérő figurája, lásd *Az ezredes úrnak nincs, aki újjon* című kisregényt.

Igazából róluk szól a *Száz év magány*, ők a regény nagy magányosai. Tipikus például, hogy nagy vállalkozások, városok alapítása, nagyszerű, de elbukó forradalmak és háborúk vezetése után visszaülnek a dolgozószobájukba vagy évtizedekig üldögélnek egy fa alatt.

Mészöly Úrsulája vagy Melchiadese a már említett Matinka néni a *Családáradás*-ban és változata a *Megbocsátás*-ban: Iduska néni. Ő az, aki érti az időt. Mészöly „nyugdíjas tábornoka” Emil bácsi a *Családáradásból* (az első világháborúban a Zenta cirkálón szolgált az Adrián, és azóta annak a modelljét építi, semmivel és senkivel nem foglalkozva). A *Megbocsátás*-ban ő az írnok apja, aki vízügyi mérnök és árvízmentő hős volt, azonban régóta már semmi mással nem foglalkozik, vízállás-jelentések meghallgatásával. Az írnok szinte látja apját, amint tudata elmerül az áradásban. „Lassan és engesztelhetetlenül emelkedő vizet látott maga előtt.”³⁵ Júlia a *Családáradás*-ban velük ellentétben passzívból aktív korszakba próbál lépni, amikor – rég a padlásszobában felejtett, mellőzött szeretőként – újra szeretné játszani Atyával a régi szerelmet, és csodálatosképpen ehhez szervezete is támogatást ad, hiszen újra megjön a „ciklusa”.

García Márquez művei nem véletlenül erősítették meg Mészölyt abban, hogy a történet visszatérése korántsem anakronizmus a 20. század végi prózában. A műveik közötti összefüggés azonban sokrétűbb annál, hogy megelégedjünk Mészöly szűkszavú önkomentárjainak összegyűjtésénél. Mészöly alternatíva-keresése merőben új, kettős kódolású, kettős időszerkezetű elbeszélőmód kidolgozásához vezetett. Úgy tűnik, hogy a látványos dezintegráció elbeszélései után a látszólagos integráció poétikája volt számára a legjobb poétikai stratégiaválasztás.

³⁵ MÉSZÖLY Miklós, *Megbocsátás*, 507.

Műelemzés

Albert Noémi¹

„AZ ÖNÖK FAJA AZ IGAZSÁGGAL IS MEGLEHETŐSEN HADILÁBON ÁLL”

– A Julian Barnes-féle történetkoncepció
A világ története 10 és ½ fejezetben alapján –

„A világ történelme? Ugyan, csupán visszhangzó szavak a sötétben; képek, melyek néhány évszázadig ragyogó fénnel égnek, majd semmivé halványulnak; történetek, régi történetek, melyek időnként mintha átfednék egymást; különös láncszemek, arcátlan összefüggések.”²

E szavak Julian Barnes 1989-es, *A világ története 10 és ½ fejezetben* című regényének egyik fejezetében hangzanak el, és látványosan utalnak a mű sajátos történelemkoncepciójára. A szöveg ugyanis rendkívül szerteágazó témáin keresztül a történelem és a történetírás problémáját helyezi a középpontba, kritizálva a „hagyományos” történetírást, gyakran kifigurázva azt, és új, alternatív historiográfiai lehetőségeket felmutatva. Írásom alapkoncepcióját az a feltételezés képezi, miszerint a történelem és fikció között számos közös jegy fedezhető fel. Ez persze nem új gondolat, és a történetírás elméletében jobbra Hayden White 1973-as *Metahistory*jára támaszkodva szokás bizonyítani. Ám az alábbiakban egy regény, Barnes művének alapos elemzésén keresztül szeretnék rávilágítani a szerző sajátos történetkoncepciójára, és kimutatni, hogy a mű olyan kísérletként is felfogható, amely a tradicionális történet- és történelemszemléletet problematizálja, és valamifajta új történetírás lehetőségeit keresi. Történelmi eseményeket dolgoz fel, új megközelítési módokat kínál, sőt újraírja a történelmet. Legfőbb eszköze az ismétlés: történetek, események, szereplők, motívumok bukkannak fel újra és újra – de sosem „eredeti” formájukban, hanem kisebb-nagyobb változtatásokkal, egy témára adott variációkként. Ezáltal Barnes regénye nemcsak egy fikcionális történelmet kínál olvasójának, hanem betekintést nyújt a történetírás gyakorlatának problematikusságába: a források kezelésébe, felhasználásának módjaiba, a nézőpont jelentőségébe és a történelem mechanizmusába.

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója.

² Julian BARNES, *A világ története 10 és ½ fejezetben*, fordította FEIG András, Ulpius, Budapest, 2002, 279.

Alan Robinson szerint mind a történelem, mind pedig a történelmi regény anakronisztikus narratív világot vetít ki, amelynek valóságmodellje a jelenbéli vizsgálat és a múltbéli tapasztalat „kognitív aszimmetriáján” alapul.³ A regény az elbeszélés jelenét hangsúlyozza: a sokféle narrátor saját jelenének fényében értelmezi a múltat, illetve alakítja saját történetét-történelmét. Elterjedt elképzelés, miszerint minden narratíva, így a történelem is, történetbe rendezi a múlt eseményeit, és nyelvi megformáltsága által megváltoztatja azokat. Az utóbbi néhány évtizedben több filozófus is azt vallja, hogy a valós események nem narratív formában léteznek, így bármely, a történésekre utólag rávitt narratíva torz képet mutat a valóságról.⁴ Ahogy látni fogjuk, Barnes regényében a különböző elbeszélők olyan nézeteket érvényesítenek, amelyek hasonlatosak az elsősorban Louis O. Mink és Hayden White képviselte fenti történelemszemlélethez, akiknek a nézete a *“stories are not lived but told”* tételben foglalható össze.⁵ A regényben e nézőpontot a „konfabuláció” fogalma illusztrálja a legszemléletesebben, amelynek definíciójával a mű két fejezetében is találkozunk. Először „A túlélő”-ben Kath Ferris orvosa magyarázza ekképp a nő mentális állapotát:

„Ön kitalál egy történetet, amellyel elfedi azokat a tényeket, amelyeket vagy nem ismer, vagy nem képes elfogadni. Megtart néhány valóságos tényt, s ezek köré új történetet sző. Ez különösen kettőzött stresszhatás esetében jellemző.”⁶

A regény fél fejezetében pedig erre a fogalomra építve kapjuk a történelem sajátos meghatározását: „Páni félelmünket és fájaldunkat csupán a nyugtató konfabuláció képes enyhíteni; és ezt hívjuk történelemnek.”⁷ Ezen állítás értelmében a történelem egyszerre a páni félelem okozója és az arra adott gyógyír, hiszen a történelemhez fűződő egyre nagyobb bizonytalanság, kételkedés váltja ki a félelmet, amelyet ugyanakkor a történelem narratívája enyhít. Kath Ferris kitalál egy történetet, amelyben ő az egyetlen túlélője egy nukleáris katasztrófának; az első fejezet narrátora egy olyan vízözöntörténetet mesél el, amelynek ő – és nem Noé – immár a hőse, és így tovább. Ezért fogadhatjuk el, hogy egymással és a hagyományos történelemmel ellentmondó történetek sorát olvassuk, és hogy a fő kérdés többé nem a történetek *igazságára*, hanem az adott kontextusbeli *relevanciájára* irányul.

Barnes regénye már a legelső paratextustól, azaz a címtől kezdődően az egész művön keresztül a történelemfelfogásban létrejött váltást ragadja meg: a történelem látszólag a végéhez közeledik, ám ehelyett átalakul, és „történelmek” együttélése, párhuzamos léte válik lehetővé. Daniel Bedgood szerint a posztmodern történet-

³ Alan ROBINSON, *Narrating the Past, Historiography, Memory and the Contemporary Novel*, Palgrave, Hampshire, 2011, x.

⁴ Lásd TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény*, Atlantisz, Budapest, 1998, 11–48; David CARR, *Time, Narrative, and History*, Indiana UP, Bloomington, 1986, 117.

⁵ TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény*, 19.

⁶ Julian BARNES, *A világ története 10 és ½ fejezetben*, 129.

⁷ I. m., 279.

elmélet és a posztmodern irodalmi technikák együttese olyan szerzők esetében, mint Graham Swift vagy Julian Barnes a történelem szöveggé váló megkonstruáltságára, a különböző nézőpontok felvillantására, a különféle feljegyzések történelmi relevanciájára, valamint arra a tudatosságra mutat rá, hogy a múltba való visszatekintés sosem érdek nélküli, objektív tett.⁸ A regény eredeti címe hangsúlyozza, hogy az itt olvasható szöveg csupán egy a számtalan világtörténet közül („a history of the world”), nem pedig a kizárólagos világtörténet, amire a magyar fordításban kapott cím tévesen utal („a világ története”). Az angol cím kvázi-ígéretként fogható fel, amit a regény látszólag bevált.

A cím már komplexitásával, többszörös játékosságával is előreutal a történetekre. Először is felfedezhető benne történelem és fikció dualitása, sőt versengése, hiszen a cím eleje azt vallja, hogy az olvasó történelmi írást tart a kezében, a fejezetekre bontás viszont a fikcionalitást hangsúlyozza. Továbbá a tíz fejezet mellett bónusként kapott fél fejezet „aláássa a kulturálisan kódolt számrendszerünket, és a feltételezeten a világot felölelő története hiányos természetére utal”.⁹ Ezt viszont már a regény terjedelme is előrevetíti, hiszen képtelenség egy ekkora könyvben világtörténelmet írni. Így a fél fejezet egyrészt a történelem narratívába való foglalásának ellentmondásosságát hangsúlyozza, másrészt az első fejezethez hasonlóan gúnyt űz „számfetiszmusunkból”, elbizonytalanítja a történelmi adatokban, dátumokban, misztikus számokban való hitet. Nem véletlen, hogy ugyanazon mondatban említem a történelmet és a misztikát, mert a regény szándékosan ötvözi a kettőt: a Biblia történeteinek keretébe ágyazva beszél a világtörténelem egyes pillanatairól, miközben folyamatosan visszautal a ma már mítoszként interpretált, de régen történelemnek tartott vízözön és Noé bárkája eseményeire.

A számok elleni lázadás több formájával is találkozunk a történetekben. Az első fejezet elbeszélője a Biblia hetes számán gúnyolódik:

„Az önök faja mindig is reménytelen eset volt, ha időtartamról vagy dátumokról esett szó. Én a magam részéről ezt a hetes szám többszöröse iránti fura, monomániás vonzalmuknak tudom be.”¹⁰

Ironikusan ezzel cáfolja a bibliai történetet, olyan képtelenségnek titulált részleteket említve, mint a vízözön negyvennapos időtartama. „A túlélő” mottója egy általános iskolai vers, amely történelmi események megjegyzésének elősegítéséül szolgálhat:

⁸ Daniel BEDGOOD, (Re)Constituted Pasts: Postmodern Historicism in the Novels of Graham Swift and Julian Barnes, in James ACHESON–Sarah C. E. ROSS (eds), *The Contemporary British Novel*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2005, 204.

⁹ Claudia KOTTE, Random Patterns? Orderly Disorder in Julian Barnes’s *A History of the World in 10½ Chapters*, in *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22:1 (1997) 109.

¹⁰ Julian BARNES, *A világ története 10 és ½ fejezetben*, 9.

„Ezernégyszázkilencvenkettő / Kolumbuszt vízen áteresztő.”¹¹ – Kath Ferris viszont, bármennyire próbálja is felidézni, nem tudja, hogyan folytatódik a rigmus. Ez a mottó a fél fejezetben tér vissza, ahol az elbeszélő a következőket vallja: „Megriaszt minket a történelem; engedjük, hogy megfélemlítsenek minket a dátumok”,¹² majd felteszi a kérdést: „vajon a történelem valóban ismétli önmagát, először tragédiaként, majd másodjára bohózatként?”¹³ És bár korábban, a „Három egyszerű történet” első részének narrátora magabiztosan ad hangot a Marx által továbbgondolt hegeli filozófia ezen tételének, a „Zárójel”-ben immár ennek cáfolatát olvassuk: „A történelem inkább csak bőfogni szokott, s mi kénytelen-kelletlen újra megízleljük azt a keseruhagymás szendvicset, amit még évszázadokkal korábban fogyasztott el.”¹⁴

A rigmus másodszeri ismétlésekor az elbeszélő a regény *ars poeticájának* tekinthető gondolatot fejti ki: felteszi a kérdést, vajon mi történt 1492 után, majd azt javasolja: „ünnepeljük inkább mindig 1493-at, ne 1492-t; a visszatérést, ne a felfedezést!”¹⁵ Bár első ránézésre nem mindig nyilvánvaló, de a regény összes története valahogy 1493-at ünnepli, hiszen noha a fejezetek történelmi eseményeket tematizálnak, a fókusz a „nagy” pillanatokról lassan átcúsúszik a kevésbé relevánsnak tekintett momentumokra.

A címet értelmezők között jelentős különbségeket lehet felfedezni. Kate Saunders például azt vallja, hogy *A világ története 10 és 1/2 fejezetben* „pontosan az, amit a cím ígér: a világ fikcionális története vagy a Julian Barnes szerinti evangélium”.¹⁶ Joyce Carol Oates és Robert Adams ellentmond ennek, miközben hangsúlyozza annak iróniáját. Oates például azt vallja, hogy ez „sem az a regény, amit bemutat, sem pedig az a szellős pop-világtörténelem, amire a cím utal”.¹⁷ Az „igazsághoz” a két nézet ötvözése vihet közelebb: Barnes műve regény, miközben mégsem az, hiszen műfajisága strukturális és tematikai szempontból is megkérdőjelezhető. Ezáltal nemcsak a történelem, hanem a regénytörténet filozófiájaként értelmezhető, hiszen mindkét műfajt szétszedi, hogy újra összerakhassa. Kiválaszt a világtörténelemből tíz pillanatot, amelyet átír, cáfol, ironizál, kifiguráz, és ezáltal egyszerre új történetet teremt (miközben talán mégsem annyira), illetve sajátos történelemkritikát nyújt.

Merritt Moseley szavaival „a történelem mint »ami történt« lassan eltűnik; a történelem mint »amit valaki mondott arról, ami történt« képezi a könyvet”.¹⁸ Ez Hegel

¹¹ I. m., 97.

¹² I. m., 277.

¹³ Uo.

¹⁴ I. m., 278.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Kate SAUNDERS, From Flaubert’s Parrot to Noah’s Woodworm, *Sunday Times* 8601 June 18, 1989, G8.

¹⁷ Joyce Carol OATES, But Noah was Not a Nice Man, *New York Times Book Review* 94 October 1, 1989, 12.

¹⁸ Merritt MOSELEY, *Understanding Julian Barnes*, University of Carolina Press, Columbia, 1997, 109.

történetfilozófiájára utal vissza, amelyben a filozófus megkülönbözteti a történelem két komponensét (*res gestae* [ténytörténet] és a *historiam rerum gestarum* [jelentéstörténet]). Hegel fő célja bizonyítani, hogy ezen két különálló komponens együttesen képezi a történelmet: „A *történelem* (Geschichte) egyesíti nyelvünkben az objektív és a szubjektív oldalt, s jelentése éppúgy a *historiam rerum gestarum*, mint maguk a *res gestae*, éppúgy a sajátlagosabban megkülönböztetett történelem-elbeszélés (Geschichtserzählung), mint maga a megtörtént (Geschehene), a tettek és események.”¹⁹ Ám, mint például Simon Ferenc is kimutatja, „a *valóságos történelem* a hegeli gondolkodásban a *res gestae* és a *historiam rerum gestarum* egysége; lét- és mozgásjellegét tekintve *temporalitásnak* és *sempiternitásnak* az egysége: ezen a síkon a szellem télosza, a *tételezett történeti jelentés* szervezi a tényeket és a történéseket folyamattá”.²⁰ Ennek fényében Moseley az egyensúlynak a *historiam rerum gestarum* felé való billenését fedezi fel a regényben: a mű történetei az elbeszélte történelemre helyezik a hangsúlyt, másrészt a szöveg reflexív karaktere is ezt mutatja.

„A dátumok nem mondanak semmit az igazságról”

A regény fél fejezetének fő témája a szerelem, amely látszólag kilóg a sorból, mégis ennek kapcsán fogalmazódik meg egy összefüggő történelemkritika. Eszerint a szerelem nyújt gyógymódot a történelemre:

„Azon gondolkoztam, mi segíthet megküzdeni a 24-kerekűvel, ami folyton lenyom, és amit történelemnek hívunk, kis tehervagonnal a hátulján, aminek a neve politika? A három fő válasz a vallás, művészet és szerelem. Azt gondolom, hogy a vallás nem igaz, és a művészet nem működik mindenkinél. A szerelem a végső tartalék.”²¹

Tehát a történelemben élünk, és hogy ezt túléljük, ahhoz valami másra – Barnes (narrátora) szerint szerelemre – van szükségünk. A regény fejezetei történelmi eseményeket vonultatnak fel, a világtörténelem sorából látszólag kiragadva, mégis erős motivikus hálóba szöve azokat. Sőt, egyfajta keretes szerkezet is felfedezhető, amelyet a Biblia történetei képeznek: az első fejezet, „A potyautas”, Noénak és bárkájának történetét írja újra, míg az utolsó, „Az álom”, egy utópisztikus mennyországot tár elénk, amely a Jelenések könyve újraértelmezésének is tekinthető. Matthew Pateman

¹⁹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, fordította SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1976, 123.

²⁰ SIMON Ferenc, *Előadások a világtörténelem filozófiájáról*, in *Hegel élete és filozófiája*, Attraktor, Máriabesnyő–Gödöllő, 2009, 416.

²¹ Moseley idézi Barnest, in Merritt MOSELEY, *Understanding Julian Barnes*, 119.

szerint ezen történetek a történelem látszólagos kaotikusságát kutatják a bibliai narratíva szigorúan teleologikus struktúráján belül, amely hasznos kerettel szolgál a történetmondás céljának és határainak vizsgálatakor.²²

Az első fejezet új szemszögből, egy túlélő, egy potyautas szavaival meséli el a vízőzön eseményeit, folyamatosan felhíva az olvasó figyelmét arra, hogy a Biblia csupán egyike a történekről fennmaradt számtalan verzióknak.

„Nos, tudatában vagyok annak, hogy a beszámolók erőteljesen különböznek egymástól – írja a titokzatos elbeszélő. – Az önök fájának megvan az a bizonyos sokszor ismételt változata, amely még a szkeptikusokat is elbűvöli, az állatok emlékezetében ugyanakkor egy sor szentimentális mítosz él tovább.”²³

Narrátorunk, akiről csak a történet legvégén derül ki, hogy egy szű, több ízben is igyekszik bizonygatni, hogy az ő változata a valóság:

„Amikor földézem magamban az Utazást, nem érzek semmifajta lekötelezettséget; hálaérzés nem ken vazelinoltot a lencsére. Az én beszámolóim hitelességében nyugodtan megbízhatnak.”²⁴

Közben azonban több eseményről is kiderül, hogy ő sem volt szemtanúja, hanem más állatok elbeszéléseit tolmácsolja: „Hogy mi alapján ítélem meg őt? Ezúttal is arra hivatkozom, amit a madaraktól hallottam”²⁵ – mondja például Noéről.

Az utolsó fejezet, azaz az újraértelmezett mennyországgép is minden részletében a multiplicitást tartja a legfontosabbnak: itt mindenki azt kapja, amit szeretne. Ironikusan hat, hogy az emberek nagy része pontosan ugyanazt akarja, amit földi életében megkapott (kaja, pia, szex, autók stb.), csak javított kiadásban. Minden a „vendégtől” függ: hisz-e Istenben, milyen életvitelt kíván folytatni. Ahogy az egyik „alkalmazott” fogalmaz: „Manapság már a mennyország is demokratikus. (...) Vagy legalábbis az, ha ön is úgy akarja.”²⁶ Itt tehát mindenki maga uralja a saját sorsát, még azt is maga dönti el, hogy mikor akar meghalni. Egy másik jelentős motívuma a regény utolsó fejezetének Nick Bentley nyomán az ismétlés–eszkaláció–kimerítés²⁷ triász, amely visszamenőleg definiálja a regény történeteit. Ez a fejezet maga is kereset szerkezetű: „Azt álmodtam, hogy felébredek” – ezzel a mondattal nyitja és zárja történetét az elbeszélő, a mennyország egyik lakója. Minden előlről kezdődik: mikor

²² Matthew PATEMAN, *Julian Barnes*, Northcote House, Tavistock, 2002, 45.

²³ Julian BARNES, *A világ története 10 és ½ fejezetben*, 8.

²⁴ I. m., 9.

²⁵ I. m., 27.

²⁶ I. m., 348.

²⁷ Fred BOTTING, From excess to the new world order, in Nick BENTLEY (ed), *British Fiction of the 1990s*, Routledge, Oxon, 2005, 31.

tökélyre viszi a golfot, elkezdhet majd egy új sportot üzni, majd akár visszatérhet a golfhoz. Az eredmény: kimerítés – kimerülés, unalom. Változatok egy témára.

A szabadság lehet üdítő, vagy épp az ellenkezője. A regény folyamatosan a lehetőségekkel, esetlegességekkel zsonglörködik, és elutasítja minden konkrét következtetés levonását. Erre talán a legjobb példa a 4. fejezet „túlélője”, Kath Ferris. A történet a Csernobilban történt katasztrófa következményeit dolgozza fel a nő szemszögéből, aki ellenáll a médiának és a történelemnek, csak saját megérzéseire, saját verziójára hagyatkozik:

„Azt mondják, nem értem a dolgokat. Azt mondják, hibás összefüggéseket állapítok meg. De figyeljék csak őket, figyeljék csak az ő összefüggéseiket! Ez megtörtént, magyarázzák, és ebből kifolyólag történt meg az. Itt volt egy csata, ott egy háború, egy királyt elűztek trónjáról, különböző híres férfiak – mindig ezek a híres férfiak, már torkig vagyok a híres férfiakkal – különböző események bekövetkezett idézték elő.”²⁸

Szavai mintha „A potyautas” szájának nézőpontját visszhangoznák, aki arra törekszik, hogy megmutassa: a történelmet a győztesek írják, de ő bemutatja a vesztesek történetét. Ebben az esetben is két történettel találjuk szembe magunkat. Kath verziója szerint ő és két macskája a nukleáris katasztrófa egyetlen túlélői, orvosa története pedig azt tárja elénk, hogy Kathre a parttól nem messze találtak, aki néhány tébolyult társához hasonlóan körbe-körbe evezett, míg ő maga és állatai is szinte éhen haltak. A második verzió hihetőbbnek hat, de lehet ezt biztosan tudni? A két történet teljes konfliktusban áll egymással: Kath haja a radioaktivitás miatt hullik, vagy pedig ő tépi? Egyik verzióról sem lehet teljes biztonsággal kijelenteni, hogy az az igazi, a másik meg teljesen téves. A fent említett történetek tehát nyíltan tematizálják, hogy „a történelem nem az, ami valóban megtörtént. A történelem az, amit a történészek elmondanak nekünk”.²⁹

„A világ történelme?

Ugyan, csupán visszhangzó szavak a sötétben”

Barnes regényét szövevényes motívumháló fűzi be, amely különböző pontokon kapcsolja össze a látszólag különálló történeteket. Az összes fejezet Noé történetének valamilyen fel- és átdolgozását adja: eltérő korok, korszakok és helyek szereplői vagy újra átélük a metaforikus bárkán való utazás gyötrelmeit (ilyen fejezetnek tekinthető „A túlélő”; „A látogatók”, amely a *Santa Euphemia* terroristák általi támadását meséli

²⁸ Julian BARNES, *A világ története 10 és 1/2 fejezetben*, 115.

²⁹ I. m., 278.

el; a *Medusa* és annak tragédiája a „Hajótörés” fejezetben; a *St. Louis* és a *Titanic* sorsa a „Három egyszerű történet”-ben, illetve az amazonasi tutaj az „Ár ellen!” című fejezetben), mások pedig a több ezer éves bárka keresésére indulnak (ezt a zárandokutató írja le a két tükörfejezet: „A hegy” és „Az Ararát projekt”). Ekképpen minden történet egy-egy konkrét vagy metaforikus hajóra szállás, útra kelés eseményét meséli el, és így a regény fejezetei folyamatosan visszatérnek a kiinduláshoz, azaz Noé bárkájához. Ez a mozgás tehát meghatározza a regény működését, amely „Az álom” fejezetben felfedezett ismétlés–eszkáláció–kimerítés motívumára épül.

Hywel Dix szerint ez a körkörösség azt az érzést kelti, hogy ez „egy monumentális narratíva, amelyben minden részlet alátámasztja a többi, és a többi által alátámasztott”.³⁰ Érdekes, de kissé problematikus felvetés, hiszen bár tematikailag felfedezhető egyfajta egység, amelynek révén a történetek erős szálakkal fűződnek egymáshoz (bár korántsem annyira, mint az első fejezethez, azaz az ur-történethez), az egyes szakaszok narrátorainak szólami ugyanakkor az elbizonytalanítás eszközeivel élnek: vagy ők maguk is bizonytalanok, vagy tudatosan játszadoznak az olvasóval, de minden esetben több variánst kínálnak fel, amelyek közül a választás (szinte) lehetetlen. Tehát Dix nézetét nem terjesztjük ki a regény minden aspektusára, mivel az csupán a tematikájában nyújt biztos támpontot. Dix továbbá azt az észrevételt teszi, hogy „minden beszámolót úgy olvasunk, mint a többi valamilyen jellegű kommentárját vagy kontextusát”.³¹ Ezáltal, bár a történetek évezredekkel ívelnek át és nem is kronologikusak, a közöttük levő kapcsolat megszünteti időbeliségüket: „az összes történet, az összes időbeni pillanat inkább egy teljes területen helyezkedik el, mintsem egy lineáris időkeretben”³² – állítja.

Ez a felfedezés visszavezet a címben megfogalmazott „világ”-hoz, amelynek egy történetét olvassuk. Ez a világ, amelyet Barnes újraértelmez és ezáltal átalakít, nem fragmentált, nem nemzetek és kultúrák elhatárolt története, hanem valóban egységes egész. Ismét Dix észrevételére támaszkodom, amely hangsúlyozza, hogy a világról alkotott ilyesfajta perspektíva egy külső, távoli szem nézőpontja, akár Spike Tiggleré, aki a Holdról nézi a Földfelkeltét. Véleménye szerint a regény csúcspontját a két tükörfejezet képezi, hiszen egyszerre konkrét és metaforikus csúcstról is beszélhetünk: Amanda Fergusson és Spike Tiggler az Araráton keresik az évezredek bárkát, amely megmentette az emberiséget. Amint azt Tiggler látta, a Föld egy kerek egység, amelyet a víz tart össze, nem pedig tagolódás. Ezért a bárkamotívum és az ur-történet – amely előreutal a regény többi történetére, azok meg vissza rá – fő eleme maga a víz: az egyesítő, az élet és a katasztrófa (azaz halál) forrása: „Mindnyájan hajótöröttek vagyunk a tengeren, remény és kétségbeesés közt hanykolódunk, és integtünk valaminek, ami talán sohasem jön, hogy megmentsen bennünket”³³ – írja a „Hajótörés” narrátora.

³⁰ Hywel DIX, *Postmodern Fiction and the Break-Up of Britain*, Continuum, London, 2010, 107.

³¹ I. m., 111.

³² I. m., 112.

³³ Julian BARNES, *A világ története 10 és 1/2 fejezetben*, 160.

A regény történeteit tehát a víz és a hajóutak kötik össze, de emellett a bárka megidézése is vezérmotívumként funkcionál. Természetesen a regény első fejezetében kap központi szerepet, ahol viszont a narrátor felhívja a figyelmet, hogy „az egész távról sem volt olyan, mint az a festett, fából készült óvodai változat, amilyennel talán még önök is játszhattak gyerekkorukban – csupa boldog állatpár, amint tisztára sikált jószágállásaik kényelméből derűsen kandikálva dugják ki fejüket a hajókorlát fölött”.³⁴ Továbbá ebből az apokrif történetből az is kiderül, hogy a Bárka gyűjtőszóként értendő, hiszen hogyan lett volna elegendő egyetlen hajó az egész állatvilág befogadására? Később szűnk hasonlóképpen magyarázza Noé „sátrát”, amely név, elmondása szerint, „elavult, szentimentális nomád kifejezés” a palota megnevezésére.³⁵

„A látogatók” narrátora a Noé bárkájának megtalálására irányuló modern kísérleteket említi, amellyel történetünkben előre, az időben pedig visszautal Amanda Fergusson és Spike Tiggler zarándokútjára. Tiggler a Holdon az Úr hangját véli hallani, aki azt parancsolja neki, hogy menjen és találja meg a Bárkát. Eltökélttségében pedig megerősíti, amikor szülővárosához közel, Kitty Hawkban meglátja a Bárka fényűző replikáját, amely egy templomnak ad otthont. A konkrét bárkák sorában továbbá ott találjuk az „Ár ellen!” levélíróját/színészét, aki azt tervezi: „fabrikálhatnék egy járókát a kissrácnak, és vehetnék neki egy olyan nagy, fából készült Bárkát, benne az állatokkal”.³⁶ A „Zárójelben” fejezetben ez áll: „A bizakodó szüzeket azzal áltatták, hogy a szerelem az ígért földje, egy bárka, amelyen egy pár elmenekülhet az Özönvíz elől. Lehet éppen bárka, viszont olyan bárka, amelyen mindennapos az emberevés: olyan bárka, amelyen egy idióta vénember a kapitány, aki rutinszerűen fejbe vágdos a góferfa botjával, és bármikor behajíthat a tengerbe.”³⁷ Természetesen ez a metafora visszautal a szű által festett Noé-képre: a szű azt bizonyítja, hogy Noé alkoholistá, gyáva, ügyetlen és zsarnok hajóskapitány volt, nem pedig az a szent ember, akít a Biblia bemutat. Ennek fényében a fent idézett bárka-metafora kisiklik, hiszen a szüzek megnyugtatóására szánt szóképp nem képes elérni a kívánt hatást. Az utolsó történet pedig arról számol be, hogy a menny lakosai több élőlényt megettek, mint amennyi a Bárkán utazott – újabb csavar, hisz a szű azt vallja, hogy jóval több állat kezdte meg útját a Bárkán, mint amennyi megérkezett az Ararátra.

Végül a „Hajótörés” második része Géricault híres festményének elemzésére, a festési folyamat részletes leírására vállalkozik, miközben az elbeszélő a következő elmélkedik: „No de Noé és Bárkája? Az emberi történelem egy kulcsfontosságú momentuma, vihar a tengeren, festői állatok, isteni beavatkozás az emberek dolgai-ba: kétségtelen, hogy együtt van itt minden szükséges összetevő”³⁸ – miért nem

³⁴ I. m., 8.

³⁵ I. m., 24.

³⁶ I. m., 237.

³⁷ I. m., 265.

³⁸ I. m., 149.

készült az idők során festmény az Özönvíz történetéről? Itt nem is a válasz az érdekes (bár az is lényegesen provokatív: „lehet, hogy a művészek mind egyetértettek abban, hogy az Özönvíz-történet nem a legideálisabb fényben ábrázolja Istent?”),³⁹ hanem hogy ezen kérdés által az elbeszélő felhívja a figyelmet apokrif történetének lényeges aspektusára: a szereplők, az elbeszélő és néha az események is olyanok, amelyekről hagyományos történelemtudományokban nem esik szó: elfeledettek, jelentéktelennek ítélt kis dolgok. Ám most sem fogadhatjuk el kétkedés nélkül a narrátor szavait, mivel a „Hajótörés” elbeszélőjének állításával ellentétben az Özönvíz története számos híres festmény témája.⁴⁰ Ez az eset is óva inti az olvasót, hogy ne csak a történelmet kérdőjelezze meg (amint azt Barnes történeteinek különböző narrátorai teszik), hanem azt az apokrif „történelmet” is, amelynek valóságát ezen elbeszélők próbálják bizonyítani.

„Voltak a tiszták, és voltak a tisztátalanok”

A történetek főszereplői a jelentéktelenek, a történelem által elnyomottak vagy feledésbe merültek: az ő hangjukat halljuk, az ő verziójukat ismerjük meg. Dix szerint a mítoszok aláaknázásával vagy ironikus megkérdőjelezésével Barnes megmutatja, ahogy a tisztán nemzeti szinten elhelyezkedő eredetmítoszokat a globális tudat hatálytalaníthatja, mivel ez a tudat nemzeti határokat átívelve köti össze az embereket.⁴¹ Fontos viszont, hogy a regény ugyanúgy a szelekció és kizárás eszközével él, ahogyan azt a történelem teszi (és amit a szöveg maga kritizál), hiszen a Dix által említett mítoszokon kizárólag a nyugati mítoszokat érthetjük. A regény egyetlen eredettörténetet állít a középpontba, azaz Noéét, ami által minden nem keresztény mítoszt és történetet figyelmen kívül hagy.

A (nyugati) világ történetét a regény „nem hivatalos” verziókkal helyettesíti, főként azért, hogy a névtelen szereplőket állítja a figyelem középpontjába. A regény egyik fő csavarja abban rejlik, hogy a „kisemberek” mellett vagy azokon kívül az állatok játszanak nagy szerepet: sok esetben ők emelkednek a felsőbbrendűnek ítélt emberek szintjére, máskor meg az emberek állatiasodnak el. Már ebből is kitűnik az emberben hagyományosan meglévő hierarchikus rendszer, az ember magasabbrendűségének uralma, ideologikussága, amelyre a regény rámutat.

John Berger néhány gondolata fényt vet a regény állatkoncepciójára. Amint megjegyzi, „az állatok először hírnökként és ígérteként kerültek be a képzeletbe”: a ter-

³⁹ Uo.

⁴⁰ Lásd MICHELANGELO, *Az özönvíz*; NICOLAS POUSSIN, *Tél (Özönvíz)*; THÉODORE GÉRICHAULT, *Az Özönvíz jelenete*; WILLIAM TURNER, *Az özönvíz utáni reggel*; LÉON-FRANÇOIS COMERRE, *Az Özönvíz*; FRANCIS DANBY, *Az Özönvíz*.

⁴¹ Hywel DIX, *Postmodern Fiction and the Break-Up of Britain*, 109.

mészetfölötti jelei voltak.⁴² Továbbá, nincs még egy olyan faj, amely felismerné magát az állatok nézésében, csak az ember: „Az ember felismeri önmagát, amint viszszanéz”,⁴³ mondja Berger. Emellett pedig az állatok az ételt is biztosították, azaz egyszerre „alávetették és imádták, tenyésztették és feláldozták”⁴⁴ őket. Amint Szép Eszter ennek fényében megjegyzi, egyszerre tekintették az állatokat hozzánk hasonlóknak és tőlünk különbözőnek.⁴⁵

A szű elbeszéléséből az effajta dualitás teljes mértékben hiányzik. Az állatok nem úgy jelennek meg, mint egy természetfölötti hatalom hírnökei, jelei, hanem mint eszközök, tárgyak. A Bibliában olvasható vízözön történetében a galamb olajággal tér vissza a Bárbára, és ezáltal a menekülés hírért hozza; a szű elmondásában viszont ez kicsinyes tekintélyelvű harccá degradálódik:

„Amikor a Bárka megfeneklett a hegytetőn (ez persze bonyolultabb úgy volt, de most hagyjuk a részleteket), Noé kiküldött egy hollót meg egy galambot, hogy lássa, lepadt-e a víz a föld felszínéről. No most, az önök által megörökölt verzióban a hollónak egészen kicsinyke szerep jut (...). A galambot ugyanakkor három útja szinte hőssé avatja. Könnyeket ontunk, amikor szegény nem talál helyet a lábának; örvendezünk, amikor egy leszakított olajfalevéllal a csőrében tér vissza a Bárbába. Önök ezt a madarat, értesüléseim szerint, egyfajta szimbolikus rangra emelték.”⁴⁶

Ez az ironikus kommentár már előrevetíti patetikus viszonyulásunknak, a galamb hírnöki szerepének szétroncsolását:

„Ezért aztán engedjék meg, hogy valamit gyorsan leszögezzek: a holló mindig is ragaszkodott hozzá, hogy ő volt az, aki rátalált az olajfára; hogy ő volt az, aki az olajfalevelet elhozta a Bárbába; de Noé úgy döntött, »illőbb« azt mondani, hogy a galamb talált rá”.⁴⁷

Ezáltal a szű megfosztja az állatokat minden szimbolikus jelentéstöbblettől, és bár hajlamosak lennének azt mondani, hogy „emeli”, de talán találób, hogy lealacsonyítja őket az emberek kisszerűségére és önző harcaira.

⁴² John BERGER, *Why Look at Animals?* In *About Looking*, Pantheon Books, New York, 1980. 2.

⁴³ I. m., 3.

⁴⁴ I. m., 5.

⁴⁵ SZÉP Eszter, “Your Species”, *The Rupture Between Man and Animal in Julian Barnes’s A History of the World in 10½ Chapters*, in Eszter TORY–Janina VESZTERGOM (eds), *Stunned into Uncertainty, Essays on Julian Barnes’s Fiction*, ELTE, Budapest, 2014. 58.

⁴⁶ Julian BARNES, *A világ története 10 és ½ fejezetben*, 35.

⁴⁷ Uo.

A holló és a galamb esetéhez hasonló az a vízözön történetében igen jelentős elem, amely később számtalanszor felbukkan a regény folyamán: a tiszták és tisztátalanok elválasztása. Talán ez a könyv legáthatóbb motívuma, amelynek segítségével az állatok és emberek közötti viszonyrendszer problematikusságára vetít fényt. A szű krónikájában a tiszták és tisztátalanok közötti különbség spirituális szerepéről egyetlen szó sem esik. Ehelyett a narrátor azt hangsúlyozza, hogy ezáltal az ember beleszólt az állatok világába, és az addigi egyenlőséget felborította:

„Ha önöknél megtörtént a Bűnbeesés, akkor nálunk is. Minket azonban beletaszítottak a bűnbe. (...) A Táborban kezdtük észrevenni, hogy egyes fajok egyedeinek számát nem kettőben, hanem hétben állapították meg (ezúttal is ez a mánia a hetes számmal kapcsolatban). Először azt gondoltuk, hogy az extra öt egyed csupán utazó tartalék arra az esetre, ha az eredeti pár meg találna betegedni. Aztán szép lassan kezdett fény derülni a valódi okra. Noé – vagy Noé Istene – rendezetileg két osztályba sorolta az állatokat: voltak a tiszták, és voltak a tisztátalanok.”⁴⁸

Ezt az új perspektívát tovább fokozza annak a mozzanatnak kihagyása, miszerint a „tisztá” állatokat Istennek áldozták volna fel. Ehelyett a szű szerint „»tisztának« lenni egyet jelentett azzal, hogy meg lehetett őket enni”.⁴⁹ A tiszta–tisztátalan kegyetlen dualitása a regény további részeiben emberekre vonatkozik, így lényegében az állatok szintjére „süllyeszti” őket. Ezt már a szű is előrevetíti, amikor ironikusan a következő megjegyzést teszi:

„Tudom, az önök faja hajlamos megvetően tekinteni a mi világunkra, mert állatiasnak, kannibalisztikusnak és álnoknak tartja (bár talán nem utasítják vissza, ha azzal érvelek, hogy éppen ez az, ami közelebb hoz önökhöz, s nem eltávolít).”⁵⁰

A könyv második fejezetének már a nyitógondolata is Noé bárkájának állataival enged párhuzamot vonni, mivel az elbeszélő úgy mutatja be a házaspárok beszállását a *Santa Euphemia* fedélzetére, ahogy azt a szű festette meg az állatok kapcsán; később pedig Franklin Hughes, a műsorvezetőből lett idegenvezető azt a megjegyzést teszi (nehogy elkerülje a figyelmünket ez a párhuzam), hogy „az állatok párosával érkeztek”.⁵¹ A kellemes hajóút egyik állomásán viszont nemcsak az élelmiszer-, illetve üzemanyag-tartalékokat sikerül feltölteni a hajó legénységének, hanem a létszám „látogatókkal”, azaz palesztin terroristákkal is bővül. A terroristák pedig az utasokat nemzetiségük szerint csoportosítják, amiről az egyik amerikai utas meg is jegyzi:

⁴⁸ I. m., 16.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ I. m., 15.

⁵¹ I. m., 44.

„A tisztákat elkülönítik a tisztátalanoktól.”⁵² Ebben az esetben viszont megfordul a logika: azok bizonyulnak a „legtisztábbaknak”, akiknek országában terrrorszervezetek működnek, utánuk következnek a semleges országok állampolgárai, végül a „tisztátalanok”, azaz azokhoz az országokhoz tartozók, akik valamilyen módon felléptek a terroristák ellen. Ezért, bár mindenki veszélyben van, az óránkénti két-két ember kivégzése a tisztátalanokkal, azaz a bűnösökkel kezdődik.

Ez a motívum előbukkan Kath Ferrisnek a nukleáris katasztrófáról alkotott történetében is, ahol a hangsúly visszahelyeződik az állatokra. Elmondása szerint ebben a katasztrófában a rénszarvasok húzták a rövidebbet, mivel – északi otthonuknak köszönhetően – olyan mennyiségű radioaktivitásban részesültek, hogy az emberek végül a megbélyegzésük (vörös csík a háton) és lemészárlásuk mellett döntöttek. Ezek a rénszarvasok (illetve őseik) viszont különleges tehetséggel megáldott teremtmények a Bárkán, akik már az évezredes távlatból is megérezték fajuk közelgő tragédiáját:

„...a rénszarvast valami, a Noé miatti szorongásnál sokkal komolyabb dolog nyugtalanította, valami jóval talányosabb dolog volt ez, mint a vihar miatti izgatottság; valami... hosszú távú. (...) A rénszarvas azonban érzékelt valamit. És ez valami olyasmis volt, amiről akkor nekünk magunknak sem volt elképzelésünk. Mintha azt mondta volna: »Azt hiszitek, ennél rosszabb már nem jöhet? Erre ne számítsatok.«”⁵³

Bár ez a tragédia látszólag a rénszarvast sújtotta, az állat jóslata és sorsa az emberi sorsot tükrözi. A történetek többnyire tragédiákat, katasztrófákat sorakoztatnak fel, mint a *Medusa* hajótörése 1816-ban, a *Titanicé* 1912-ben, az Arghuriban történt földrengés 1840-ben, a *St. Louis* utasainak tragédiája vagy az *Achille Lauro* 1985-ös megtámadása (ami az itt említett „Látogatók”-at inspirálta). Így tehát a rénszarvas első fejezetbeli rossz előérzete nem csupán a csernobili katasztrófa állataira utal, hanem a regény többi fejezetére, az azokban megfogalmazott (vagy éppenséggel elhallgatott) tragédiákra is. Az itt említett *St. Louis* utasai is a tiszta és tisztátalan állatok módjára végezték: 1939-ben elindult a többségében zsidó menekülteket Kubába szállító hajó Hamburgból, de az út időtartama közben megváltozott politikai légkör következtében célállomásán már nem köthetett ki. Hosszú egyezkedéseket és ide-oda hajózásokat követően („Az egyik javaslat szerint a zsidók közül, ha nem is többet, de legalább 250-et partra lehetne szállítani, hogy helyet csináljanak a parton várakozóknak. No de hogyan válasszák ki azt a 250-et, akik kiszállhatnak a Bárkából? Ki különítené el egymástól a tisztákat a tisztátalanoktól?”),⁵⁴ Európa néhány országa elosztotta maga között a nem kívánt utasokat, majd „június 21-én, szerdán a *St. Louis* brit kontingen-

⁵² I. m., 57.

⁵³ I. m., 18–19.

⁵⁴ I. m., 211.

se kikötött Southamptonban. Eltöprengettek azon, hogy tengeri vándorlásai egészen pontosan negyven napon és negyven éjjelen át tartottak”.⁵⁵

A tiszták és tisztátalanok elválasztásának a sora folytatódik: az „Ár ellen!”-ben a filmes stáb arra törekszik, hogy elhatárolja magát a bennszülöttektől, azokat tekintve a tisztátalanoknak, míg a film egyik főszereplője (Charlie) szerint a feketék a tiszták, mert nem rontotta meg őket semmi. A „Hajótörés” is az emberek elválasztását és az azzal járó tragédiát dolgozza fel: a *Medusa* zátonyra futott, ezért a legénység tutajt épített, hogy mindenki megmenekülhessen. Bár az előzetes tervek szerint (csak) egyetlen tengerész tiszt utazott volna a tutajon, miközben magas rangú társai mentőcsónakokban kaptak helyet, végül ő sem szállt fel rá: így maradtak a tisztátalanok. A magára hagyott tutaj szerencsétlen utasai végül maguk is az egyik legősibb szétválasztásra kényszerültek:

„Imigyen hát, egy olyan vitát követően, melyre a legirtóztatóbb kétségbeesés nyomta rá bélyegét, megegyezés született a tizenöt egészséges személy között, hogy beteg bajtársaikat, az esetleges túlélők közös javát szem előtt tartva, kénytelenek lesznek a tengerbe vetni. (...) Az egészségeseket elkülönítették a betegektől, akár a tisztákat a tisztátalanoktól.”⁵⁶

Így ebben az esetben az emberek saját magukat sorolták be a végzetes két csoportba, amely megpecsételte sorsukat. Ehhez hasonló helyzettel találkozunk a *Titanic* elsüllyedésének esetében is, ahol a nőket és gyermekeket választották szét a férfiaktól, és Lawrence Beesley – a „Három egyszerű történet” első részének főszereplője – női ruhában, identitását elfedve menekült meg. Talán az egyetlen eset, amelyben nem valósul meg a szétválasztás, az utolsó fejezetben található, azaz a mennyország demokratikus képében. Itt viszont a saját magukat „tisztának” kinevező mennyország lakói pontosan az elhatárolás hiányát nehezményezik, ezzel is azt az emberi kényszert bizonyítva, hogy mindent, még önmagukat is kategorizálják – természetesen főleg akkor, ha úgy vélik, ők a „tiszták” csoportjába tartoznak. Vagyis a regény bemutatja a világtörténelem folyamán annyiszor előforduló tiszta–tisztátalan dualitás szerepét, hogy ezzel világítson rá az emberi osztályozó rendszerek perverzítésára.

A regény szerkezete is pontosan ennek áll tudatosan ellen: már a címből is kitűnik, hogy Barnes nem hajlandó művét egyetlen műfajra korlátozni: egyszerre irodalom és történelem, ez az alkotás a műfajok és regiszterek izgalmas hibridje. Ez a nézet nemcsak a szerző saját irodalomfelfogása- vagy *ars poeticájaként* értelmezhető, hanem a történelem újabb kritikájaként is. Ahogy a művet, úgy a történelmet sem közelíthetjük meg tisztán elhatárolható műfajként. A regény folyamatosan játszik a műfajok keveredésével. Szinte minden története más-más zsánerbe sorolható, stílusuk igen-csak eltérő. Erre a legjobb példa a mű 5. fejezete, a „Hajótörés”, mely kicsiben rep-

⁵⁵ I. m., 217.

⁵⁶ I. m., 140.

rezentálja mindazt, amit a regény képvisel: a fejezet két részre oszlik, a határvonalat pedig maga Géricault festményének reprodukciója képezi. Míg az első rész a történelmi esemény elmondására vállalkozik (amelyet, amint azt a regény végén Barnes elárulja, Savigny és Corréard, két túlélő könyvére alapoz), a második rész az eseményről készült művészeti alkotás alapos, tudományos vizsgálatát nyújtja (Lorenz Eitner könyve alapján). Tehát ebben a fejezetben tetten érhető a fikció és a tudomány ötvözése: „A *Medusa* egyszerre volt hajóroncs, újsághír és festmény; no meg ürügy is”⁵⁷ – összegzi találóan a fejezet narrátora.

„Az önök faja mindig is reménytelen eset volt”

Az állatok és a hozzájuk fűződő mitikus gondolatok, az állat és ember közötti kapcsolatok, különbségek és hasonlóságok nagy szerepet játszanak a regényben, hiszen az állatok perszonalifikációja, illetve az emberek elállatiasodása gyakran új perspektívát kínál a történelem vizsgálatához.

„A világ történetében a bogarak, macskák, bálnák, rénszarvasok és amazóniai bennszülöttek mind visszatükrözik a mi projekcióinkat: visszabeszélnék, érthetetlenek, úgy viselkednek, mint az emberek.”⁵⁸

Ebben a felsorolásban szembetűnő lehet a bennszülöttek problémamentes beillesztése az állatok sorába, viszont a regény teljes mértékben alátámasztja e nézetet: az „Ár ellen!” fejezet fehér stábjá állatokként viszonyul hozzájuk, ők jelképezik a „másikat”, amelynek szemében önmagukat felismerik.

Az állatok hangsúlyos szerepeltetésének legszembetűnőbb esete – amint az már a korábbiakban is kiderült – az első történet, amelynek narrátora egy szű, aki minden erejével azon van, hogy ezt bebizonyítsa, illetve feltárja olvasói előtt az emberek gyengeségét, történelembe vetett vak hitüket. Ezt egyrészt a Biblia egyik alaptörténetének saját állati perspektívájából való újraértelmezése által éri el, amely során betölteni kívánja a történet minden hiányosságát, megcáfolni elemeinek nagy részét. Másrészt pedig, a szű következetesen „az önök faja” megjelöléssel illeti olvasóit, amivel az embert is egy fajba sorolja be, ahogy mi az állatokkal tesszük. A szű ebben a fejezetben tölti be a legjelentősebb szerepet: emberi tulajdonságokkal megáldva, ő az özönvíz eseményeinek egyik szereplője, túlélője és az ezeréves távlatból visszatekintő narrátora is (el is szólja magát: „Az embernek persze több esze volt, mintsem beteget jelentsen”).⁵⁹

⁵⁷ I. m., 147.

⁵⁸ SZÉP Eszter, „Your Species”..., 59.

⁵⁹ Julian BARNES, *A világ története 10 és 1/2 fejezetben*, 19.

A regény öniróniáját fedezhetjük fel a mű harmadik fejezetében („Vallási viszálykodások”), amely pontosan az első történetben létrejövő perszifikációra játszik rá. Míg az utóbbiban kissé meglepetten, de minden nehézség nélkül elfogadjuk, hogy egy szú beszél hozzánk, az előbbi története nevetésre készítet az emberi ostobaság láttán. A „Vallási viszálykodások” egy látszólag kitalált történet, amely valójában történelmi feljegyzéseken alapul: a 16. századi egyházi bíróság állatok fölött kezdett el ítélni, és a regényben idézett periratok bemutatják, amint egy francia kisváros lakosai feljelentik a szúkat, mivel azok megrágták a püspöki széket, ami Besançon püspökének kínos balesetéhez vezetett:

„...ezek a szúk, titokban és sötétségben végezvén démoni munkájukat, miképpen emésztették el a lábat oly mértékben, hogy végül a püspöknek úgy kelljen aláhulania, akár a nagyszerű Daidalosznak a mennyek világosságából az imbecillitás sötétjébe.”⁶⁰

A pereskedés során még az a felvetés is hangot kap, miszerint a szú nem is volt Noé bárkáján, mivel semmilyen feljegyzés nem tanúskodik róla:

„Rajta volt-e egyáltalán a szú Noé bárkáján? A Szentírás nem említi, hogy a szú föl- vagy akár leszállt volna Noé csodás vízi járművéről. (...) Ebből pedig az következik, hogy a szú nem volt rajta a Bárkán, hanem egy elfajzott és hibás kreatúra, mely nem is létezett a Vízözön mindent elsöprő pusztítása idején.”⁶¹

A hatalom jelképének efféle trónfosztása (a fejezetben visszhangként folyamatosan megjelenő „imbecillitás állapota”) példája annak, amit a szú-narrátor korábban „a kiközösített nevetés”-ének nevez;⁶² ezt a nevetést pedig Andrew Tate mind katartikusként, mind pedig ironikusként definiál: „ellenállási módot képez mindenféle tekintélyelvű és elnyomó tett ellen”.⁶³

A szú a továbbiakban is rendszeresen felbukkan, de tettei immár méretarányosak: megrágja a történelem relikviáit, ezáltal lassan eltörölve őket a köztudatból. Már a harmadik fejezet is egy újabb, szúk által elkövetett „bünténnyel” zárul: „*A pergamen állapota arra enged következtetni, hogy az elmúlt négy és fél évszázad során a kéziratot, esetleg több alkalommal is, valamely természetfaj támadhatta meg, mely fölfalta a juge d'Église ítéletének zárszavait*” – mondja a narrátor.⁶⁴ A szú a továbbiakban

⁶⁰ I. m., 79.

⁶¹ I. m., 88.

⁶² I. m., 11.

⁶³ Andrew TATE, “An Ordinary Piece of Magic”, Religion in the Work of Julian Barnes, in Sebastian GROES–Peter CHILDS (eds), *Julian Barnes, Contemporary Critical Perspectives*, Continuum, London, 2011, 59.

⁶⁴ Julian BARNES, *A világ története 10 és ½ fejezetben*, 96.

is azon dolgozik, hogy így vagy úgy, de befolyásolja, megváltoztassa a történelmet. A Géricault-festmény alapos elemzése azzal a megjegyzéssel zárul, hogy „a festmény »mára részben elpusztult«. És nem fér hozzá kétség, hogy ha megvizsgálnák a képeretet, ott lakó szúcsaládokra lelnének benne”.⁶⁵ A venezuelai dzsungelben pedig („Ár ellen!”) a leveleket féltik a szúk vagy hangyák támadásától,⁶⁶ tehát megint az írásos feljegyzéseket veszélyeztetik. Egyedül a mennyországban nem kell félni a szú pusztításától: ebben az időtlen világban, ahol minden a végtelenségig ismétlődik, a szúnak semmi esélye nincs a boldog létre (megint kitaszított, nem kívánt pozícióban találja magát, akárcsak a Bárkán): „Mindenféle márvány, frissen fényesített sárgaréz és hosszan elnyúló mahagóni, amibe, biztos lehet benne az ember, soha nem rágja be magát a szú.”⁶⁷

A szú közeli rokona, a xestobium rufo-villosum (tarka kopogóbogár, azaz egy álszúféle!) kopogása is újra meg újra bezengi a regény világát. A bárkába kopogja szeretkezési szándékát, amely veszélybe sodorja a potyautasokat, míg „a hegy”-ben látszólag a halál hírnöke: „A bogár hírnök volt. Mindenki tudja, hogy hangja a ház valamelyik lakójának még az évben bekövetkező halálát jósolja meg. Ez évezredes népi bölcsesség.”⁶⁸ Ezen pillanat felcsillantja annak reményét, hogy az állatok talán még rendelkeznek valamiféle szimbolikus–misztikus erővel, de a szkeptikus öreg Fergusson ezredes ezt is gyorsan szertefoszlítja.

Amint az a szú elbeszélése kapcsán fentebb felmerült, a regény történetei többnyire a hiányosságok betöltésére vállalkoznak. A mű hangsúlyozta úr, hiányosság felfedezhető mind a történetben (források hiányossága, mint például a „Vallási viszálykodások” periratai kapcsán), mind a szereplőkben (Barnes történetei olyan szereplőket vonultatnak fel, akik többnyire kimaradtak a történelemkönyvekből), mind pedig a narrátorokban (ilyen szempontból a szú egyszerre szereplő és narrátor, aki egyrészt nem is lehetett volna a Bárkán, másrészt nem beszélhetne, ha Barnes nem ajándékozna meg a beszéd készségével). Barnes ezáltal a történetírás egyik könnyen támadható vitapontját problematizálja, méghozzá a források kezelését. A forrás felhasználása a történetírás során mindig magán hordja a hiány problematikáját. Reinhart Koselleck szerint „a történeti megismerés során mindig többről van szó, mint ami a forrásokban írva áll”.⁶⁹ Így fennáll a veszélye annak, hogy a történész olyan kijelentéseket tesz, amelyek nem teljesen megalapozottak, mivel „egy történet sohasem azonos a róla tanúskodó forrással”.⁷⁰

⁶⁵ I. m., 163.

⁶⁶ I. m., 226.

⁶⁷ I. m., 340.

⁶⁸ I. m., 166.

⁶⁹ Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő, A történeti idők szemantikája*, fordította HIDAS Zoltán, SZABÓ Márton, Atlantisz, Budapest, 1979/2003, 234.

⁷⁰ I. m., 235.

Következésképp, a regény számtalan narrátora és azok szólamai a történelemben vetett hit teljes destabilizálására törekednek. A történetek tematizálják mindazt a problematikát, amely ma a történetírást jellemzi, ami a történetfilozófusokat és történészeket egyaránt foglalkoztatja. Emellett, amint azt láthattuk olyan látszólag támadhatatlan, nyilvánvaló téziseket is lerombolnak, amelyeket eddig nem ért különösebb támadás. A regény viszont nem áll meg itt: a világ történetéből kiválasztott tíz esemény elmondásának, narratívába foglalásának új lehetőségeit csillantja fel, alternatív történeteket kínál, új megvilágításba helyezi az eseményeket stb. A barnesi fikcionális történelem viszont stílusához és céljához híven nem lehet problémamentes: egy történeten belül több, egymásnak ellentmondó szólámat szólaltat meg, minden eseményre több interpretációs lehetőséget kínál anélkül, hogy bármelyiket előnyben részesítené. Vagyis nemcsak a történelem kritikája ez, hanem önmagáé is, ezáltal tovább mélyítve az érintett aspektusokat, a történelem és a fikció mai állásáról adott reflexiókat.

Műhely

Bartos Éva¹

A HELIKON BIBLIOTERÁPIÁS TEMATIKUS SZÁMA²

– *Biblioterápia, irodalomterápia, Helikon* Irodalomtudományi Szemle 2016/2, szerkesztette Jeney Éva, 149–343. –

Sokan a világ legtermészetesebb dolgának tarthatják ennek a válogatásnak a közreadását, néhányan pedig átérezzük különleges jelentőségét. Sok küzdelem és erőfeszítés teszi ezt ma magától értetődővé, de mint tudjuk, mindennek megvan a maga érési, érlelődési ideje, amit elősegíteni lehet és kell, de siettetni nem feltétlenül célszerű. A tematikus kötet összeállítását és megjelenését a biblioterápia hosszú, küzdelmes magyarországi pályafutásának tükrében értékelhetjük igazán.

Néhány árulkodó évszám: 100 éves maga az elnevezés, ahogyan *Jeney Éva* szerkesztő bevezetőjében olvashatjuk, 200 éve, hogy az olvasás, az olvastatás jótékony hatásának kihasználására irányuló tudatos szándékok először megjelentek egyes amerikai kórházi osztályokon, és akár több ezer éves az a népi lélekorvoslás, amelynek keretében varázsszavakkal, ráolvasással, mesékkel, történetekkel igyekeztek az egyént identitásában, embertársaihoz való viszonyában, erkölcsében megerősíteni, cselekedeteiben helyes útra terelni. Mélységes mély tehát a biblioterápia történetének kútja is, de ilyen messzeségekbe most ne kalandozzunk.

Amerikából kiindulva ez a tevékenység a 20. század közepére meghonosodott a pszichés ártalmak megelőzésének, valamint a mindennapi problémakezelés, nem utolsósorban az önmegvalósítás támogatásának lehetőségei között – főleg az iskolákban, de más közösségi terekben is. Hazánkban éppen az ellenkező folyamat játszódott le: a 19. századi kezdeteknél meglévő majdnem-szinkronitásunkat a 20. század közepére elveszítettük, valószínűleg történelmi, társadalmi, néplélektani és orvosi-szakmai okokkal magyarázhatóan.

A kelet-közép-európai humán paradigma összetevői, vagyis a humán segítséget lényegileg meghatározó szociokulturális erőterek és a humán szakemberek gondolkodását vezérlő elvek és értékek lényegesen eltértek a nyugati kultúra paradigmatis vonásaitól – fogalmazott finoman Gerevich József az 1989-ben megjelent *Olvasókönyv a biblioterápiáról* című kötet (OSZK KMK, Budapest) előszavában.

¹ A szerző a Könyvtári Intézet (Budapest) nyugalmazott igazgatója.

² Előadásváltozata elhangzott a *Helikon* tematikus számának bemutatóján 2016. október 7-én a Petőfi Irodalmi Múzeumban.

Az 1960-as évek végétől lassú változások történtek ebben a régióban, ebben a társadalmi berendezkedésben is. Érzékelhetővé vált a társadalomtudományok területén a pszichológia, a szociológia „mozgolódása”, szólásszabadságának viszonylagos visszanyerése, könyvkiadásban a nyugati szakirodalom és szépirodalom fokozatos hozzáférhetőbbé válása, az orvostudomány felől pedig a hagyományos pszichiátriai gyógy módok kiváltásának és megújításának igénye. Legalább szűk szakmai berkekben kezdett teret kapni a lehetséges új terápiák, eszközök, formák, módszerek keresése, a pszicho-szociális eredetű problémák kezelésében, megelőzésében. (A szélesebb körhöz eljutó *Pszichoterápia* című kézikönyv is csak 1981-ben jelent meg, a Buda Béla által összeállított válogatásban találkozunk például először a csoportterápiák, a betegközpontú terápiák, vagy a szedatív terápiák között említett *zeneterápia* lehetőségeinek hangsúlyozásával!)

A feltételrendszer létrehozásának állomásai a következők voltak:

1. *Az alkalmas magyarországi közvetítői réteg megtalálása:* a célhoz elvezető út keresése szisztematikusan a könyvtárossághoz kapcsolódott. Ennek kézenfekvő mintája az Amerikai Könyvtáros Egyesület (ALA) befogadó eljárása volt, amely 1939-ben megalakította első biblioterápiás bizottságát, és a biblioterápiát hivatalosan elismerte a könyvtári szolgáltatások között.

2. *A potenciális közvetítő réteg orientálása, ráhangolása a feladatra.* Az Országos Széchényi Könyvtár részlegeként működő Könyvtártudományi és Módszertani Központ Olvasáskutatási osztálya, élén *Kamarás István*nal, az 1970-es évektől kezdve közreadta a fellelhető szakirodalmi munkákat, támogatta a hazai kísérleteket és próbálkozásokat (olvasótábor), kidolgozta és a könyvtárosképzés felsőoktatási tankönyveibe illesztette a biblioterápia ismertetését az olvasásismeret fejezetei közé. Megszerkesztette és 1989-ben kiadta az első kézikönyv jellegű biblioterápiás olvasókönyvet, amely bemutatta az akkor hozzáférhető külföldi tapasztalatokat Amerikától az akkori NDK-ig, beszámolt a hazai kezdeményezésekről, ismertetett alapvető módszertani megoldásokat, megfontolásokat.

3. *Szervezett célképzések megindítása könyvtárosok és más szakemberek számára.* A könyvtárosok számára szervezett biblioterápiai képzés tanfolyami keretek között még ugyancsak a Könyvtártudományi és Módszertani Központban kezdődött, és jogutódjában, a Könyvtári Intézetben folytatódik a mai napig egy 60 órás akkreditált programmal, amely a fejlesztő biblioterápia könyvtári alkalmazására készít fel.

Az 1990-es évek közepétől a Péterfy Sándor utcai Kórház Krízis-intervenciók osztályán ügynevezett *szabad képzést* indított meg *Hász Erzsébet*, amelyből azután tanfolyami rendszerű biblioterápiás képzés alakult a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen, és amelyet végül egyetemi szakirányú továbbképzésként akkreditáltak a 2000-es évek közepén. Ennek az akkreditációnak az átvételével, annak megengedett mértékű átdolgozásával indított 2012-től a Kaposvári Egyetem, majd 2014-től a Pécsi Tudományegyetem is szakirányú továbbképzést, (utóbbi az egyéb művészetterápiás képzések fellegváraként is közismert). Ezeket a képzéseket a legkülönbözőbb alapidiplomával rendelkező hallgatók végezhetik el, így a gyakorlati működésük, tevé-

kenységük is sokféle területen tud megvalósulni, valamint a végzetek maguk is újabb és újabb képzési lehetőségeket hoznak létre. Nos, eddig jutottunk, itt tartunk ma, amikor is *Gilbert Edit* kötetbeli tanulmánya szerint:

„Futótűzként terjed a biblioterápia elmélete és gyakorlata kis hazánkban az utóbbi néhány évben. Nyomtatott és e-könyvek, tematikus folyóiratszámok jelennek meg róla, ki elméleti, ki gyakorlati szemszögből foglalkozik vele, s több helyen is tanítják. Az oktatóhelyekről kikerülők máris csoportokat szerveznek [...] Megtalálhatók online felületeken, blogokban, interaktív webhelyeken. Közösségeket alkotnak azok, akik a biblioterápiával kapcsolatba kerültek [...] Bevonzanak, megszólítanak az irodalom gyógyító erejére vágyó, arra nyitott személyeket.”

A biblioterápia mindenképpen új szakaszához, mérföldkövéhez érkezett, mondhatjuk, hogy már a professzionális tevékenység igényével léphet fel.

A humán értékek védelme, az életminőség javítása, az értelmes élet kialakításának igénye, az esztétikai, érzelmi érzékenyítés szükségessége, az elsődleges megelőzés fontossága, azaz a személyiség megerősítése és finomhangolásának szükségessége indokoltá teszi ennek a terápiának az intenzív széleskörű alkalmazását. De törékeny még az a siker, az az eredmény, amelyet ez a terület jelenleg felmutat.

A biblioterapeutaként tevékenykedő szakemberek tehát nem hagyhatók magukra, különféle segítségeket igényelnek: utánkövetést, konzultációt, szakirodalmat, folyamatos ismeretbővítést, módszertani támogatást, szervezett tapasztalatcseréket, központi támogató szolgáltatásokat stb. Ebben a különböző tudományos és képző intézményeknek, szakmai szervezeteknek, médiumoknak megvannak a maguk feladatai.

Kellenek a biztonságos háttérrel nyújtó irodalomelméleti, irodalomtörténeti, esztétikai, művészet- és irodalomszociológiai, művészet- és irodalom-pszichológiai kutatások, tanulmányok, ugyancsak kellenek a biblioterápiás tevékenységet meggyőzően bemutató, elemző, értékelő esettanulmányok a gyakorlatban élenjáró terapeutáktól, hogy követőik az asztronauták biztonságával léphessenek a Holdra, tudván, hogy hold-sétájuk biztonságát a világűr-kutatás tudósainak és konstruktőreinek eredményei megalapozták.

A *Helikon* tematikus számában mindkét területet reprezentáló, magas színvonalú, hazai példákat találunk, melyeknek híre talán most már a nagyvilág felé is elindulhat, kétirányú, oda-vissza áramlást biztosítva a téma tudományos, elméleti és gyakorlati megközelítését illetően.

Kamarás István OJD¹

IRODALOMSZOCIOLÓGIAI TÖPRENGÉS A BIBLIOTERÁPIA ÜRÜGYÉN²

– *Biblioterápia, irodalomterápia, Helikon* Irodalomtudományi Szemle 2016/2,
szerkesztette Jeney Éva, 149–343. –

Olvasás- és irodalomszociológusként a hazai olvasáskutatás kiemelkedő eseményének tartom a *Helikon* című folyóirat tematikus számát. Mint olvasáskutató azért is, mert szélesebb – szociológiai, lélektani, antropológiai – kontextusba helyezi el a terápiát, hiszen kompetenciám éppen csak a biblioterápia határáig terjed. Amit eddig megtudtam róla, azt *Bartos Évától* tanultam, aki éppen a mi olvasáskutatási műhelyünkben³ kezdte el honosítását ennek a diszciplínának és „gyógymódnak”. Magam az irodalomszociológiai (és minden esetben szociálpszichológiai) befogadás-kutatások keretében csupán a biblioterápia két határterületén próbálkoztam: egyfelől olvasótáborainkban az olvasáspedagógiával, mely tevékenységről ebben a kötetben *Nagy Attila* számolt be (249–258), másfelől az irodalmi ízlés alakíthatóságának lehetőségeit vizsgáló szociálpszichológiai kísérleteinkben. Ami az irodalom olvasótábori alkalmazását illeti, mind az olvasótábori program-nyilatkozat,⁴ mind saját gyakorlatom alapján úgy látom, hogy akár a biblioterápia logoterápiikus változatának is lehetne tekinteni az olvasótábori beszélgetést, amelyben a könyv, az olvasmány és irodalom nem cél,⁵ hanem eszköz a világ és önmagunk értelmezéshez, válasz egzisztenciális kérdéseinkre.⁶

Belátom, hogy a „lektűrolvasók” ízlésének fejlesztése a hetvenes években még meglehetősen aufklärista megfontolások jegyében történt. Mentségünkre szolgálhat, hogy még a legnagyobb magyar empirikus művészetszociológus, Józsa Péter is célul tűzte ki a javítandó ízlés „gyógyítását”,⁷ amikor a legtudományosabb művészet-

¹ A szerző egyetemi tanár, az MTA doktora. (OJD = Ordo Joculatorum Dei, vagyis Isten Bohócainak Rendje)

² Előadásváltozata elhangzott a *Helikon* tematikus számának bemutatóján 2016. október 7-én a Petőfi Irodalmi Múzeumban.

³ A Könyvtártudományi és Módszertani Központ Olvasáskutatási Osztályán.

⁴ *Útmutató olvasótáborok tervezéséhez*, Hazafias Népfront, Budapest, 1982.

⁵ Vagyis még az olvasótáborban sem az olvasóvá nevelés volt a cél!

⁶ KAMARÁS István, Irodalomközvetítés az olvasótáborban, *Iskolakultúra* 2004/3, 63–78.

⁷ JÓZSA Péter, A tömegkultúra problémái, in uő, *Az esztétikai élmény nyomában*, Akadémiai, Budapest, 1986, 71–82.

szociológiai írásaiban is rendre megfogalmazott társadalomjobbító és az ízlésnevelő feladatokat. Egyik kísérletünk keretében (1972-ben és 1974-ben) két városi könyvtárban⁸ oly módon változtattuk meg az olvasmánykínálat összetételét, hogy a leggyengébb esztétikai értékű műveket (a szabadpolcon lévő szépirodalmi állománynak egytizedét, a legkeresettebb könyveknek legalább harmadát) fél évre eltávolítottuk, és ha valaki hiába kereste kedvenceit, vagy maga kereshetett valami mást helyette, vagy elfogadott a könyvtárostól „valami hasonlót”. Némi – kétségkívül kellemes – meglepetésre egyik könyvtár forgalma sem csökkent a „rendkívüli állapot” idején, és csak nagyon kevesen reklamálták a polcokról hiányzó kedvenceket.⁹ Ha nem jelentős mértékben is, de azért 5–6 százalékkal nőtt az egyértelműen értékes művek aránya is a kölcsönzött könyvek között, különösen azok körében, akiknek a könyvtárosok a hiányzók helyett „valami hasonló” értékesebb művet ajánlottak.¹⁰

Másik kísérletünk keretében tucatnyi könyvtárban könyvtáros munkatársaink „lektúrolvasói” körében „kísérleti olvasmányokkal” próbálkoztak. Szemben a biblioterápiai gyakorlattal, személyiségükből csak olvasói habitusukat (beállítódásukat, ízlésüket és elvárásaikat) ismerték. A „terápia” meglehetősen sikeresnek mutatkozott, ugyanis a 137 kísérleti alany a felkínált, az addigiaknál értékesebb „kísérleti olvasmányok” 78 százalékat kedvezően fogadták, és csak 13 százalékat utasították el.¹¹ Még inkább igazolta vállalkozásunk eredményességét, hogy a passzív (kikapcsolódó, szórakozó, a problémák elől menekülő) beállítottságú olvasók körében sem volt kisebb az átlagosnál a kísérleti olvasmányok elfogadása, ami érthetően az átlagosnál racionálisabb és a mindenféle fikció iránt kevésbé nyitott köznapi-informálódó beállítottságúak körében volt a legalacsonyabb. Természetesen a romantikus művek elfogadása ment legkönnyebben, a modern műveké pedig a legnehezebben.¹²

A bevezető tanulmányban *Jeney Éva* (151–155) szerint az irodalomterápia a terapeuta és a résztvevő közé közvetítő közegként beiktat harmadiknak egy nyelvi produktumot, az irodalmi művet. Megengedem, így is modellezhető a biblioterápia, de talán úgy is, hogy a műalkotás és a befogadó közé helyezzük a terapeutát mint közvetítőt, animátort, katalizátort. Amikor Jeney azt hangsúlyozza, hogy a mindenkori olvasó elsődleges, egzisztenciális érintettsége a legfontosabb, akkor az irodalmi mű

⁸ 1972-ben Jászárokszálláson és 1974-ben Miskolcon.

⁹ Ugyanakkor mindkét könyvtárban jelentősen (33 és 37 százalékkal) nőtt a kikölcsönzött ismeretközlő könyvek aránya. Ami arra utal, hogy inkább ilyen művekkel, mint értékes szépirodalommal pótolták a „vesztésüket”.

¹⁰ KAMARÁS István–SZILÁGYI Dezsőné, *Állományalakítás – ízlésformálás*, Országos Széchényi Könyvtár Könyvtártudományi és Módszertani Központ, Budapest, 1973; ARATÓ Antal–KAMARÁS István, *Olvasmánykínálat és ízlésformálás*, in KAMARÁS István, *Légyvárak vagy végvárak?* Múzsák, Budapest, 1985, 107–114.

¹¹ A másfajta (értékesebb olvasmányokkal jellemezhető) ízlésű kontroll-csoportban 84 és 5 százaléka volt ez az arány.

¹² KAMARÁS István, *Az irodalmi érték esélye lektúrolvasóknál*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974.

befogadásának Józsa Péter által megfogalmazott¹³ három feltételének egyikét nevezi meg. Józsa így fogalmazott: először olyannak kell lennie a befogadó társadalmi gyakorlatának, hogy a művek közlését aktuálissá, lényegivé tegye számára, másodszor ismerje fel, hogy a műveknek köze van ehhez a praxishoz, harmadszor pedig pedig értse a művek nyelvét. Ugyanez az én megfogalmazásomban így hangzik: először is köztünk és a mű között akkor jöhet létre kapcsolat, ha a mű rólunk (is), a mi világunkról (is) szól (ha horizontunk és a mű horizontja megfelelő mértékben átfedik egymást), másodszor, ha az én nyelvemhez nem túl távol eső nyelven szól, harmadszor, ha úgy érzem, éppen nekem van éppen erre a műre szükségem, vagyis, ha egzisztenciálisan mellette döntök. Jeney Éva úgy folytatja, hogy az irodalom gyógyító hatása és az irodalom hatása az egzisztenciális érintés tekintetében nem különbözik. Mivel ez így van, akkor a terapeutának kell gondoskodni arról, hogy a mű világa és az olvasó világa, valamint a mű nyelvezete és az olvasó nyelvismerete között legyen a szükséges mértékű egyezés. Ha Jeney szerint az irodalomterápia zsinórmértéke a műérték, megkérdőjelezzük, vajon gyógyíthatunk-e kevésbé értékes művekkel is. A *Helikon*-összeállítás egyik szerzője, *V. Gilbert Edit* (239–248) és magam is amellet voksolunk, hogy szerencsés esetben akár még jó populáris szöveggel és igényes lektúrral is gyógyíthatunk. Mi, olvasáskutatók számos esetben tapasztalhattuk, hogy gyenge minőségű lektúrok esetében a „nagyon tetszett” leggyakrabban csupán nagyon kellemes érzést, élményt jelentett, de azért számos esetben akár még megrendítő, katartikus hatásra is utalhatott. Hogy ilyenkor milyen mértékben volt az olvasmány a ható ok, mennyiben „csak” élményeket előhívó katalizátor, alaposan kutatni lenne érdemes.

A biblioterápia művelői számára sem mellékes, hogy melyik modell felel meg legjobban az irodalmi mű és a befogadó közötti kapcsolat bemutatására. Feltevésem szerint ugyanaz, amelyik az irodalmi művek befogadását vizsgálók számára is a legmegfelelőbb. Két lehetséges modell, a „mindenható mű” és a „mindenható olvasó” mind az elmélet síkján, mind az empirikus tapasztalatok alapján eléggé könnyen elvethető. A „mindenható mű” (ha tetszik, a „mindenható olvasat”) modell szerint a műalkotásnak van egy szentesített (hivatalos) megoldása mely a tankönyvekben és/vagy az akadémiai kézikönyvekben szerepel, pedig a különböző tankönyvek és a különböző csúcsczakértők eléggé eltérő – és egyaránt jónak tartható – megoldásokat kínálnak. A kötelező értelmezés mellett ebben a modellben a kötelező tisztelet¹⁴ is megilleti a remekművet, ami azt is jelenti, hogy nemcsak előírászerűen kell értelmezni őket, hanem érezni is. Józsa jóvoltából tudjuk,¹⁵ és ezt kutatásainkkal is iga-

¹³ JÓZSA Péter, A társadalmi kommunikáció és a kultúra egységes elmélete felé, in uő, *Kód – kultúra – kommunikáció*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1976, 7–24.

¹⁴ Joggal írt Hankiss Elemér a remekírók rémuralmáról: HANKISS Elemér, *Érték és társadalom*, Magvető, Budapest, 1977, 231–250.

¹⁵ JÓZSA Péter (1986b) Az esztétikai értékek társadalmi kommunikációjának mechanizmusai, in uő, *Az esztétikai élmény nyomában*, Akadémiai, Budapest, 1986, 96–112.

zoltunk,¹⁶ hogy a fogadtatást és a hatást illetően erősebb az érzelmi, mint az értelmezési konszenzus.¹⁷

A „mindenható olvasó” modellt sem igazolja az olvasói gyakorlat és az ezt vizsgáló olvasáskutatás. Az összeállításban is szereplő *N. R. Holland* (192–211) által is képviselt elképzelés szerint ahány olvasó, annyi olvasat. Ez pedig elsöre cáfolhatatlannak tűnik, hiszen az egyedi ember minden megnyilvánulása is egyedi. Csakhogy a laikus számára is, „szabad szemmel” is jól látható, hogy bármely irodalmi mű esetében nagyságrendekkel kevesebbféle olvasat fordul elő, mint ahány olvasója van. V. Gilbert szerint a művek sem engednek ilyen fokú egyéni elkülönböződést az olvasatokban, ugyanis bármennyire is nyitott mű a művészi alkotás, ez a nyitottság nemcsak lélektani, hanem szociológiai hatások által is megformált nyitottság. Ezzel szemben áll az az olvasó, aki – amellet, hogy megismételhetetlen egyéniség – szociális habitussal is rendelkezik, olyan társadalmi pozícióban, melyet Pierre Bourdieu szerint¹⁸ az egyén a gazdasági, a kapcsolati és a kulturális tőkék háromdimenziós terében foglal el mint különféle társadalmi csoportok szubkultúrák, ízlés-csoportok és értelmező közösségek tagja. A „mindenható mű” és „mindenható olvasó” modellek helyett a biblioterápia elméleti megalapozásához is az Iser-, Jauss- és Gadamer-féle dialógus-modelleket, valamint az ezekkel kompatibilis, Piaget nevéhez fűződő javítható sémák modellt javaslom.¹⁹ Ezekben kell megtalálni a terapeuta helyét, akár a mű és a befogadó(k) között, akár a befogadó(k) oldalán, akár – mint a futballbíró – a „helyzet közelében”.

Az egyszemélyben remek meseterapeuta és mese(olvasás)kutató *Boldizsár Ildikó* ebben a kötetben – mint bizonyos mesehősök – álrühában (bár egy gyakorló sámánhoz jobban illik: elvarázsolva) ül az olvasó mellé (173–180). Amit ugyanis a meséről „mesél”, szerintem általában az irodalomra is igaz. Az irodalom is működteti a teremtő képzeletet, a lehetséges kódját nyitja meg az emberben, az élettel való párbeszédhez szolgál mintául, biztosít minket, hogy nem vagyunk egyedül, és az élet teljességéhez kapcsol. Ha pedig ez így van, akkor talán újra kellene fogalmazni a népmese biblioterápiái specifikumát „műmeséhez” (köztük például Lázár Ervin vagy Boldizsár Ildikó meséihez) és más irodalmi műnemekhez (el beszélő költemény, novella, regény) képest. Boldizsár a specifikumot egyfelől az archaikus ember különbözőségében keresi, akinek a világ egyszerre volt tárgyi, pszichés és spirituális, másfelől a történethallgatási transszal magyarázza. Megkérdezhetjük, hogy ilyesféle

¹⁶ FOGARASSY Miklós–KAMARÁS István, *Olvasó a labirintusban (olvasásszociológiai kutatás középiskolások körében)*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1981.

¹⁷ Három magyar novella négy ország 40–50 éves szakmunkásai, 17 éves gimnazistái és könyvtárosai körében végzett befogadás-vizsgálata az érzelmi konszenzus országhatárokon is túl terjedt.

¹⁸ Pierre BOURDIEU, *A gyakorlati észjárás*, fordította BERKOVITS Balázs, Napvilág Kiadó, Budapest, 2002.

¹⁹ KAMARÁS István, *Az irodalmi mű befogadása*, Gondolat, Budapest, 2007.

tudatállapot nem jöhet-e létre, mondjuk, egy Lázár Ervin-, vagy Janikovszky-, vagy éppen egy Boldizsár-mese hallgatásakor, vagy akár „csak” olvasásakor? És vajon ugyanilyen befogadói közeg öleli-e körül a családi mese mai mesemondóját, aki már korántsem úgy érzékeli a világot, mint az archaikus ember? A nagyon régi embernek kétségkívül több köze lehetett az egészhez, a teljességhez, mint a mai szerepembereknek, percembereknek, de nem hinném, hogy a Hamvas Béla által is feltételezett paradicsomi őszállapotban születtek ezek az ősmesék, inkább úgy gondolom, hogy az akkori emberek a maihoz képest másfajta partikularitás kötöttségéből vágytak megszabadulni a meggyógyított róka, a griffmadár vagy a hozzá hasonló legkisebb fiú segítségével.

Ugyancsak elgondolkodtatott Papp Ágnes Klára írása (181–191), aki mint az arisztotelészi katarzis „logoterápiája” alternatívájaként kínálja a karnevál hatásmechanizmusát, a félelem és szánalom komolyságával szemben a népi nevetést. Peter Berger (1997) nyomán Nyíri Tamás a „túlparti fényeknek”, vagyis a mindennapi életben is megtalálható transzcendens jelzéseknek tartja – a rend igénye és a remény mellett – a játékot és a humort.²⁰ Ezek is nyilvánvalóan fontos elemei a karneválnak, mely – miként a művészet is – a mindennapi rutinvilágból való kilépés, átlépés (vagyis transzcendálás). Kérdés azonban, hogy az karnevál egyben katarzis-e, hiszen Papp szerint a karnevál az Én időleges felfüggesztése, márpedig amennyiben a katarzis a mai embertudományok nyelvén egyszerre értelmi és érzelmi megrendülés, ehhez bizony értelmi-érzelmi Én szükségeltetik. Ugyanennyire problematikusnak érzem az Ént felfüggesztő karneválnak a pszichodráamához és a biblioterápiához való hasonlítását, ugyanis azokban – mint ezt Papp is megállapítja – nézőpontok és vélemények vitájára kerül sor.

Berger szerint még egy közepes viccen való nevetés is „megváltó nevetés”.²¹ Ez a “redeeming laughter” azonban szerintem nem karneváli nevetés, nem az akció katarzisa, ugyanis Berger szerint a komikus élmény eminensen kognitív és intellektuális, és elengedhetetlen kognitív feltétele, hogy képes-e az egyén több dimenzióban gondolkodni. A tudás- és vallásszociológus szerint a humor, a komikum „kicsi transzcendencia”, véges és időleges játék a komoly világon belül, amelyet a fájdalom és a halál jellemez. A komikus nem illúziót kínál, hanem annak a vízióját, hogy a világ végtelenül több, mint ennek a világnak a realitásai, nagy vigasz és az eljövendő megváltás tanúja. Mindezek alapján az irodalmi komikum kiválóan alkalmas eszköze lehet a biblioterápiának, hiszen lényege az evilági partikularitásnak az eljövendő teljesség nevében való kinevetése.

²⁰ NYÍRI Tamás, *Antropológiai vázlatok*, Corvinus, Budapest, 2015. Amikor egy alkalommal rákérdeztem a művészetre, elismerte, ezt is jogosult besorolni a „túlparti fények közé”.

²¹ Peter L. BERGER, *Redeeming Laughter, The Comic Dimension of Human Experience*, Walter de Gruyter, Berlin–New York, 1997.

Major Ágnes¹

CSÁTH-KULTUSZ AZ ADAPTÁCIÓK TÜKRÉBEN²

– Németh Zoltán, *Boldogságtelep, vetélőgépben – Csáth szeretője*,
Kalligram, Pozsony, 2011, 138 lap –

A Csáth-kultusz természete az irodalmi kultusz kutatás szempontjából meglehetősen problematikusnak tűnhet, hiszen középpontjában a szerző tragikus és botrányokkal teli élettörténete áll, fő dokumentuma pedig a kábítószer-függőség állomásait megörökítő és a kicsapongó szexuális életről számot adó 1912–1913 között keletkezett napló. A kultusz működésében természetesen a szépírói szövegkorpusz is alapvető és szükséges elem, azonban azt láthatjuk, hogy a Csáth-kultusz elsősorban mégis a szerzőre és a szerzői élettényeket bemutató szövegekre fókuszál. A Csáth-művek utóéletét és a Csáth iránti, az utóbbi évtizedekben megindult nagyfokú érdeklődést vizsgálva megfigyelhető, hogy számos adaptáció született, amelyek egy-egy vagy akár több Csáth-művet dolgoznak fel, a legtöbb alkotás ugyanakkor szintén a kultikussá vált naplószövegekhez nyúl vissza. Az adaptációk által létrejött és működtetett kultusz tehát ugyancsak az önreflexív szövegekre épül. Felmerülhet a kérdés: ha a Csáth életét bemutató adaptáció-narratívákba központi szereplőként az élettörténetből ismert, alapvetően alárendelt és elnyomott személyek kerülnek, ez a művelet vajon mennyiben működteti, építi, vagy épp ellenkezőleg, rombolja a Csáth-kultuszt, azaz mennyiben mozdítja ki a kultusz „hősét” legendás-mitikus szerepéből a feleség, Jónás Olga, valamint Csáth szeretőinek feltételezett perspektívája? E kérdés körülménye előtt röviden tekintsük át, mi hívta életre a Csáth-kultuszt, s milyen változáson ment keresztül az évek során.

Csáth írói munkásságának megítélése a kritikai diskurzusban korántsem mutat egységes képet. A magyar irodalomban szinte egyedülálló, igencsak rövid írói pálya értékelése az évek során hol felívelő, hol hanyatló tendenciát mutatott, Csáth életműve a kánon központjában és annak perifériáján is helyet foglalt már. 1933-ban Németh László esszét írt Csáth Gézaról, amelyben olyan elfeledett íróként emlékezett meg

¹ A szerző a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója.

² A szöveg előadásváltozata az AILC Magyar Nemzeti Bizottságának nyitri konferenciáján – 2016. szeptember 5–6. – hangzott el.

A tanulmány Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

róla, aki „sokszor úgy tűnt fel, mintha az ő neve egyike lenne azoknak a titkos jelzavaknak, melyekről bizonyos műveltségű és hajlamú fiatal emberek egymást ófelnémetórákon, a rendőrség politikai osztályán vagy egy fekete fölött elismerik”.³ A Csáth műveit és alakját körülölelő kultuszt egyértelműen a titkosság, az elérhetetlenség, a megszerzhetetlenség működtette, s aki azokhoz a kiváltságosokhoz tartozott, akik számára elérhetővé váltak az írárok, az sajátosan beavatódva vált részesévé e titkos kultusznak.⁴ Ami évtizedeken át leginkább érdekelte a közönséget, az Csáth már említett morfinista naplója volt, amely titkon terjedt kíváncsi és bennfentes emberek körében, gépiratos másolatban. A naplók kultikussá válásának oka a két alapvető beszédtilalom megsértésében keresendő: az olvasókat mindennél jobban érdekelte ugyanis a személyes hangú, kendőzetlen vallomás a szexualitásról és a kábítószer-élvezetről.⁵ Ebből az tűnik ki tehát, hogy e normasértések, amelyek a tragikus sorsú szerző kezdeti mellőzöttségét eredményezték,⁶ épphogy az érdeklődés középpontjába helyezték évtizedekkel később.

Az elmúlt néhány év tapasztalata arra mutatott rá, hogy a Csáth művei és élete iránt tanúsított érdeklődés cseppet sem fakult, némiképp azonban átalakult, hiszen az irodalom határterületein is nagy jelentőséggel, ihlető erővel rendelkeznek Csáth Géza szépirói munkái és önreflexív szövegei. A paletta meglehetősen sokszínű: szindarabok, nagyjátékfilmek, képregények születnek, melyek Csáth-műveket vesznek alapul. Azon túl, hogy az utóbbi években, évtizedekben megindult nagyfokú érdeklődés és számos Csáth-adaptáció⁷ az életmű több szempontú újraolvasására is lehetőséget ad, a feldolgozások elterjedésével megvalósult a Csáth-œuvre újabb recepciós fordulata, a Csáth-kultusz működése napjainkban a feldolgozások platformjain is felmér-

³ NÉMETH László, Csáth Géza, in uő, *Kiadatlan tanulmányok*, Magvető, Bp., 1968, I, 273.

⁴ DÁVIDHÁZI Péter, Egy irodalmi kultusz meghonosítása, Beavatás a Shakespeare-kultuszba a XVIII. század végén, *Irodalomtörténeti Közlemények* 1987–1988/1–2, 46.

⁵ Z. VARGA Zoltán, Az írói véna: Csáth Géza 1912–1913-as naplójegyzeteiről, in uő, *Önéletrajzi töredék, talált szöveg*, Balassi, Budapest, 2014. 50–53. (Opus Irodalomelméleti tanulmányok – Új sorozat 14)

⁶ A közvetlenül az író halála után tapasztalható érdektelenség, az, hogy nem férközhettek az irodalmi kánon közelébe, elsősorban a többszörös normasértés, a morfinizmus, a gyilkosság és az öngyilkosság eredménye. 1926-ban a *Magyar irodalmi lexikon* csupán néhány sor erejéig említi meg az író, ezekben az években szinte teljesen megfeledeztek Csáthról.

⁷ Az adaptációs eljárás során létrejövő, az alapmű és az adaptáció közötti kapcsolatot a genetika terminológiából kiindulva egyfajta hipertextuális viszonyként értelmezem. A hipertextuális viszony létrejöttéhez szükségesek bizonyos korábbi szövegek, a hipotextusok – jelen esetben Csáth Géza szövegei –, a másik alkotóelem pedig a csáthi hipotextusokból derivált hipertextus. A hipertextus közvetett transzformáció során jön létre, azaz bár a hipotextusokétól eltér(het) a hipertextus narratívája, különböző imitációs eljárásokkal mégis megidézi azokat. Ebből is következik, hogy nem csupán a hagyományos értelemben vett feldolgozásokat, hanem az intertextuális utalásokkal operáló műveket is az adaptáció kategóriájába sorolom. Lásd Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, fordította BURJÁN Mónika, *Helikon* 1996/1–2, 82–90.

hető. Elgondolkodhatunk azon, hogy vajon az adaptációk a kultusz előidézői-e, vagy pedig annak következményei. Csáthnak az 1970-es évek végére tehető felfedezését és a különféle adaptációk elszaporodását megelőzően is működött egyfajta Csáth-kultusz, amelyre támaszkodtak is a feldolgozások, ugyanakkor számos adaptáció új, a tömegkultúra termékeihez is kapcsolható kultuszt hozott létre. Az adaptációk kultuszképző és kultuszalakító hatásának fontos hozadéka, hogy a feldolgozások a hipotextusok felé irányíthatják a befogadó figyelmét, újra és újra megújuló diskurzust garantálva az alapmű és a feldolgozások között, így – a változatos műfajoknak és megközelítésmódoknak is köszönhetően – szélesebb körben válhatnak ismertté a Csáth-szövegek. Ez pedig nem csupán a népszerűsítést szolgálja, de a kanonikus pozíció megerősítéséhez is hozzájárul.

A feldolgozásokat vizsgálva megfigyelhető, hogy bizonyos alkotásokban Csáth maga is a fikció részévé válik, erre példa a filmművészet területéről Szász János *Ópium: Egy elmebeteg nő naplója* című filmje, melyben a címben szereplő Csáth-művek feldolgozásán, a fiktív alakok szerepeltetésén kívül Csáth eredeti nevén, Brenner Józsefként jelenik meg. Egy másik példa erre a műveletre irodalmi feldolgozás, Lovas Ildikó *Spanyol menyasszony* című regénye, melynek párhuzamos szövegei között, motivikus szinten kapcsolódnak egymáshoz: a nyolcvanas években, illetve napjainkban játszódó cselekményszál egy szabadkai lány történetét tárja elénk, míg a század eleji narratíva Jónás Olgának, azaz Csáth Géza feleségének az elbeszélését tartalmazza. Az Olga elbeszélésében olvasható naplószerű szöveghelyek Csáth gyerekkori, illetve háborús naplórészleteinek megidézésével, testvérének, Brenner (Jász) Dezsőnek írt végrendelete teljes közlésével, levélrészletekkel, valamint több Csáth-, sőt Kosztolányi-műre való utalással egészülnek ki. Bár Lovas regényében Csáth Géza kulcsfontosságú szereplő, első megközelítésre úgy tűnhet, hogy az elbeszélést mégis a „Csáth-ellenkultusz” működteti, azaz nem kapcsolódik be a szerzőt kultikus-mitikus alakként bemutató feldolgozások által megkonstruált narratívába,⁸ a műben Csáth ugyanis antihőssé válik, akit felesége, Jónás Olga fiktív naplófeljegyzéseiből, az elnyomott nő szemszögéből ismerünk meg.

Erre a problémára fókuszálva érdemes vizsgálat tárgyává tenni Németh Zoltán *Boldogságtelep, vetélőgépben* című verseskötetét,⁹ mely a *Csáth szeretője* alcímet viseli. Az alcím is utal arra, hogy a kötet darabjai bár Csáth Gézához kapcsolhatók, a kapcsolódási pont nem közvetlen, hanem – Lovas regényéhez hasonlóan – egy másik személy szemszöge lesz a lényeges, ez esetben pedig nem a feleségé, hanem a szeretőé. A *Naplóból* ugyanakkor tudjuk, hogy Csáthnak nem egyetlen szeretője, hanem szeretői voltak, az alcímben meghatározott személy tehát feltehetően a „mindenkori” Csáth-szeretőre utal. Németh Zoltán kötete elején ajánlásokat is tesz: zenét, olvasmányt, helyszínt javasol verseinek olvasásához. Az előzetes olvasnivaló Csáth

⁸ Lásd ehhez Nemes Z. Márió a regényről írt kritikáját: NEMES Z. Márió, A kinnal telt ház, *Holmi* 2008/2, 264–268.

⁹ NÉMETH Zoltán, *Boldogságtelep, vetélőgépben – Csáth szeretője*, Kalligram, Pozsony, 2011.

1912–1913-as morfinista naplója, a helyszín pedig Stubnyafürdő, ahol Csáth – éppen e napló írásakor – fürdőorvosként praktizált. Felmerülhet a kérdés, miért lehetnek fontosak ezek az „előtanulmányok” a kötet olvasásához, a választ pedig épp a *Napló*ban találhatjuk meg. Csáth fürdőorvosként már esküvőjét tervezte Jónás Olgával, de a köztük lévő nagy távolság miatt – ahogyan ő fogalmaz – „kénytelen volt” alkalmi szexuális viszonyt létesíteni betegeivel vagy épp a fürdőn dolgozó szobalányokkal, ezekről az együttlétekről pedig részletes beszámolót adott naplójában. Ezek a neutrális visszaemlékezések mentesek mindenféle szenvedélytől, kizárólag a szexuális aktus és az azt megelőző flörtölés tūpontos analizisére szorítkoznak. Csáthnak – bár szeretőit legtöbbször nevükön nevezi, pontos leírást, külső tulajdonságaikról részletes tájékoztatást ad – ezek a nők valójában semmit nem jelentenek számára, csupán pótlékok és eszközök, a viszony a hirtelen jött extatikus kielégülést követően szinte azonnal véget ér. Csáth csakúgy, mint pénzügyi kiadásait és bevételeit, szeretőit is számon tartotta, együttléteik számokban kifejezhető tételekként jelennek meg a *Napló* lapjain. Ez a művelet is rámutat, hogy Csáth életében rendkívül fontos szerepet töltött be az események számokban való rögzíthetősége, életének legjelentéktelenebb történéseiről is pontos listát készített, és persze morfium- és pantoponadagjairól is számot adott. A szüntelen megfigyelés és mérés dominanciája a feldolgozások esetében is hangsúlyos elem, Lovas Ildikó regényében Jónás Olga a következőképp beszél Csáthról: „[h]a mesélt, általában nem figyelt önmagára. Elfeledkezett a testéről, amit általában úgy használt, akár egy vonalzó. Folyamatosan mért vele.”¹⁰ A fentebb már említett *Ópium* című filmben szintén megjelenik Csáth számok uralta élete. Az elmeorvos író, aki új munkahelyére érkezik és súlyos alkotói válságban szenved, élete minden szegmensének történéseit mérlegre helyezi, s ez addig fájul, amíg művészi alkotásait is mérhető, számokban kimutatható tételekként tudja csak szemlélni: „[h]ogy mégis rávegyem magam az írásra, elkezdtem számolni a leírt sorokat. Ez azonban azzal a következménnyel járt, hogy mind nagyobb betűkkel kezdtem írni. Azóta a betűket számolom.”¹¹ Csáth numerisztikus világképe¹² mozgatja Németh Zoltán *Koratavasz* című versét is: Tandori Dezső hasonló című művét alapul véve a szexuális együttlétet egy labdarúgó-mérkőzéshez hasonlóan mutatja be. Az együttlét itt rangadó, ahol a mérkőzés állása az adott és kapott élvezetek száma szerint alakul: „[a]mi az emlékezetes vasárnapi rangadót / illeti (8:8), délelőtt, „fél-időben” / 4:2; három palack vörösborral, / azt hiszem, mindketten kitettünk / magunkért, és naplónkba új bejegyzések / íródtak. Az első menet 8. percében / vettem át a vezetést, de alig 2 perccel / később egy gyors csípőmozgásnak / köszönhetően egyenlítettél.”¹³

¹⁰ LOVAS Ildikó, *Spanyol menyasszony*, Kalligram, Pozsony, 2008, 84.

¹¹ SZÁSZ János, *Ópium, Egy elmebeteg nő naplója*, Hungarotop, 2007, 00:29:57–00:30:13.

¹² Csáth numerisztikus világképéről részletesen lásd Z. VARGA Zoltán, *Az írói véna: Csáth Géza 1912–1913-as naplójegyzeteiről*, 69–73.

¹³ NÉMETH Zoltán, *Koratavasz*, in uő, *Boldogságtelep, vetéllőgépből*, 86.

Az alcímhez visszakanyarodva, az alcímbe szereplő „szerető” – mely akár a morfiúra is utalhat – Csáth szemszögéből nézve csupán egy szám, egy feljegyzésre váró adat. Bárhonnan is közelítünk a kérdéshez, semmiképp sem kiegyenlített helyzetről van szó: extatikus élményt kínáló „viszonyok” ezek, melyek végül csak veszteséggel járhatnak. Persze a *Boldogságtelep, vetélőgépben* cím is ezt jelzi, a gyors kielégülést hozó kábítószer-használat és a szexuális örömök hajszolásának elkerülhetetlen következménye és biztos velejárója a „vetelés”, mely elégedettség helyett fájó józanodást és kiüresedettséget hoz.

A kötet kézbevételekor, illetve az előzetes olvasmány ismeretében tehát számos elvárással fordulhatunk Németh Zoltán versei felé: elsősorban arra számíthatunk, hogy a versbeszélő Csáth egy-egy feltételezett szeretője lehet, a kötetnyitó narratív szabad vers ugyanakkor rögtön bonyolultabbá teszi ezt a képletet. *Az ismeretlen nyelv* című vers Kosztolányi Dezső egyik Esti-novellájának¹⁴ újraírása, ám a vonaton utazó egyén ez esetben az életrajzi „Kosztolányi” alakmása, a bolgár kalauz pedig az alap-történettel szemben nem férfi, hanem nő. A novella szerint Esti egy bulgáriai vonatút során „beszédbe elegyedik” egy bolgár kalauzzal, méghozzá úgy, hogy valójában csupán néhány szót tud bolgárul. Németh versében a kalauznőről kiderül, hogy korábban írással is foglalkozott, s a következőképp definiálja önmagát: „Huszonhat éves nő vagyok, / És tudom, hogy tetszem a férfiaknak. / Rettenetes és nyomasztó gondolat ugyan, / Hogy nincs többé kedvem az íráshoz, / Viszont cserébe már több éve járom Európát, / És passziómmá vált a vonatszex.”¹⁵ A kalauznő önmeghatározásakor Csáth 1912-es *Napló*jának nyitósorait idézi meg, melyben az íráshoz való viszonyáról, illetve az írásra való képtelenségéről adott számot. Csáth ekkor súlyos szépírói válsággal küzdött, úgy látta, a pszichoanalízis ismerete és alkalmazása képtelenné tette az írásra, a folytonos elemzés, környezetének és ezzel párhuzamosan saját magának a szüntelen vizsgálata kiszorította életéből az irodalmi művek megalkotásához szükséges látásmódot. Németh Zoltán versében Kosztolányi és a kalauznő rövid szexuális viszonyba keveredik, mely kiegészül a kalauznő perverzióinak és szexuális játékszereinek leírásával. Bár a versbeszélő nő, írói válsága és a testi örömök kényszeres hajszolása miatt mégis mintha Csáth női alteregójaként jelenne meg a versben. A versek narrátorainak neme váltakozik, több esetben nem derül ki a versbeszélő neme, s a kötetben végigvonuló elnyomottság-érzés tematizálása és azt ezt követő magány leírása egységessé szervezi a műveket.

Németh Zoltán versei nem kizárólag a magára hagyott, reményvesztett szerető monológjaiként való olvasás felől lehetnek fontosak, hiszen a kötet több darabjának középpontjában – ahogyan a szerző több kötetének esetében is – a nyelv és test viszo-

¹⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél (Kilencedik fejezet, melyben a bolgár kalauzzal cseveg bolgárul, s a bábéli nyelvzavar édes rémületét élvezi)*, szerkesztette TÓTH-CZIFRA Júlia, VERES András, Kalligram, Pozsony, 2011, 174–185. (Kosztolányi Dezső Összes Művei, Kritikai kiadás)

¹⁵ NÉMETH Zoltán, *Az ismeretlen nyelv*, in uő, *Boldogságtelep, vetélőgépben*, 10.

nya, a nyelv megismerése és megismerhetetlensége, a nyelv kezelhetőségének és érzékelhetőségének kérdése áll. A már említett *Az ismeretlen nyelv* című darabban ez a problematika Csáthtal összefüggésben az idézett passzusban összpontosul, melyben a csáthi alapvetően destruktív megismerésvágy, az „élés” hajszolása és az írás (ra való képtelenség) bonyolult viszonyrendszere mutatkozik meg. A *Napló*ból kiderül, hogy Csáthot szüntelenül hajtotta a megismerés iránti vágy, az életet teljességében akarta élni, még az elkerülhetetlen katasztrófa felé tartva, morfiumfüggősége idején is. „A megismerést, az Isten boldogságát csak a gyönyör adja számunka” – olvashatjuk az *Ópium* című novellában.¹⁶ A *Napló* tanúsága szerint Csáth számára korábban „[a]z írás gyönyört ad[ott]”,¹⁷ de miután már képtelen volt az alkotásra, a gyönyört kizárólag a testi örömek által tudta elérni. Ez fogalmazódik meg Németh Zoltán kötetnyitó versében is: mivel a kalauznó alkotói válsága miatt nem tud többé írni, ehelyett, mintegy pótlékként a szexuális élmények hajszolásába menekül. A szexuális együttlét tehát mindent felülír, ami a nyelvvel kapcsolatos, „[a] test öröme kitalálja, hogy szavakra semmi szükség” – olvasható a *Nyelvtan* című versben.¹⁸ A nyelv, a megismerhető tudás csupán egy segédeszköz, amely esetlegesen támogathatja a gyönyör elérését: „[a]z ágy lüktetett, derekad alá / Az értelmező kéziszótár 2. kötetét / Raktad, emelvényként és támasztékul”.¹⁹

Bár a kötetben elenyésző konkrét szövegszintű egyezést találunk a csáthi szövegekkel, a versek tematikája, hangulata számos ponton megidézi a csáthi szöveguniverzumot, ezen belül is elsősorban az önreflexív szövegeket. A kötet arra tesz kísérletet, hogy bemutassa, hogyan érezhetett és gondolkodhatott Csáth szeretője, aki a kötet értelmezésében az elhagyott, elnyomott és kihasznált ember allegóriájává válik. A konklúzió minden esetben ugyanaz: magány és nihil, legvégül pedig „[c]sak az iszonyatírás marad sajátos kínbetűkkel”.²⁰ A közlésre tett próbálkozások néhol csődöt mondanak, másutt a közlés művelete veszteséggel jár: „[e]lhagyott / a nyelv, de bőröm érzi az ízét, amikor / Valaki megszólal, és végigfut a hirtelen / Rezonancia a háton, lefut a csontokon, / És nyomában az üszkös nyelvhamu”.²¹

Végül, visszatérve a kultusz kérdéséhez: a *Boldogságtelep, vetélőgépből* felkavaró tudósítás a magányról, a megfosztottságról és a kiüresedettségről, tehát a versek alapvetően negatív élményanyag köré szerveződnek. Ezen elemek közvetítésére a csáthi szövegvilág és életút alkalmasnak bizonyul, ahogyan egy a szerzővel a kötet megjelenésekor készült interjúban olvashatjuk, „[a]hhoz az érzelmi összetettséghez,

¹⁶ CSÁTH Géza, *Ópium*, in uő, *Mesék, amelyek rosszul végződnek, Összegyűjtött novellák*, szerkesztette és sajtó alá rendezte SZAJBÉLY Mihály, Magvető, Budapest, 1994², 161.

¹⁷ CSÁTH Géza, *Napló 1912–1913*, közreadja és a kísérőtanulmányt írta DÉR Zoltán, Lazi, Szeged, 2002, 5.

¹⁸ NÉMETH Zoltán, *Nyelvtan*, in uő, *Boldogságtelep, vetélőgépből*, 22.

¹⁹ NÉMETH Zoltán, *Könyvek*, in uő, *Boldogságtelep, vetélőgépből*, 26.

²⁰ NÉMETH Zoltán, *Neon*, in uő, *Boldogságtelep, vetélőgépből*, 68.

²¹ NÉMETH Zoltán, *Nyelvhamu*, in uő, *Boldogságtelep, vetélőgépből*, 37–38.

s ennek az érzelmi összetettségnek az elviselhetetlenségéhez, amely a kötet egyik tétje, Csáth Géza életműve és életrajza nagyon jó ellenpontot jelent.²² A versekben megfogalmazódó problematika, az alapvetően negatív jelenségthalmaz a befogadó számára minden különösebb nehézség nélkül társítható Csáth Géza életművével, életútjával, azaz mindazzal, amit ma hozzá kapcsolunk, a kérdést a kultusz felől vizsgálva tehát kijelenthetjük, hogy a kötetben a Csáth-ellenkultuszt artikuláló gesztus jelenléte meglehetősen kétségesnek tűnik. A Csáth-kultuszon végigtekintve azt figyelhetjük meg, hogy alapvetően Csáth kábítószer-függőségére, illetve a kicsapongó szexuális életről való beszédmódra épül, azaz valójában negatív tulajdonság- és eseménykomplexumot állít a középpontjába.²³ Csáth kultuszának esetében megfigyelhető, hogy alapvetően arra a romantikus narratívára épül, amelyben egy fausti alku rajzolódik ki. Ennek az archetipikus narratív sémának központi kérdése, hogy a gyors és biztos sikerért és élvezetért feláldozzuk-e morális integritásunkat. A Csáth-kultusz tehát ezt a narratívát keresi Csáth élettörténetében: a morfinizmus ugyanis egyfajta szerződés-kötés az ördöggel, amely előírászerűen teljes katasztrófához és biztos bukáshoz vezet. Valójában Németh Zoltán kötete és Lovas Ildikó regénye is épp ezeket az elemeket veszi alapul, csupán egy új, korábban nem alkalmazott nézőpontra keresztül mutatva be őket, a művek pedig arra hívják fel a figyelmet, hogy a Csáth eltékozolt életét és tehetségét, ki nem teljesedett írói életművét bemutató tragikus történetnek az elnyomott nők: a feleség és a szeretők is fontos szereplői, sőt áldozatai. A kultusz nem függetleníthető a róla szóló diskurzustól, hiszen az egyfajta működtető mechanizmusként funkcionál. Az említett művekkel a Csáthról folytatott kultikus párbeszéd folyamata nem akad meg, sőt többlettartalommal egészül ki, tehát hasonlóképp, ahogyan Lovas Ildikó korábban is említett *Spanyol menyasszony* című regénye, Németh Zoltán *Boldogságtelep, vetélőgépben* című kötete is beilleszthető a kultuszt működtető és alakító feldolgozások sorába.

²² Mint egy gyomorlövés: Csobánka Zsuzsa interjúja Németh Zoltánnal *Boldogságtelep, vetélőgépben* című most megjelent kötete kapcsán, *Prae* 2011, 06, 03, <http://www.prae.hu/article/3811-mint-egy-gyomorloves/> (letöltés ideje: 2016. 10. 22.)

²³ Ebben a tekintetben akár eleve ellenkultuszként is definiálható lenne, hiszen egy etalonszerű kultusz (például Petőfié) csupa jó tulajdonságot kapcsol a hőséhez, például az zsenialitást, a heroizmust vagy a megvesztegethetetlen morált. A József Attila körül kialakult kultusz ennél már jóval összetettebb: ebben (is) nagy szerepet játszik a tragikus halál, a betegség vagy a viselkedés anomáliái.

Mihály Eszter¹

JÓZSEF ATTILA „MEGVALÓSÍTÁSI ELVE”

– Gondolatok József Attila *Marx szimbolizmusa* című vázlatáról –

József Attila hagyatékában teljes tanulmányok, félbehagyott jegyzetek és néhány szavas vázlatok is fennmaradtak. Egyes szövegekről pontosan tudni lehet, miért, hogyan, mikor készültek, másokról viszont semmilyen adat nem maradt fenn, csak a tartalomról következtethetünk a keletkezés körülményeire. Így a szövegek számos érdekes kérdést vetnek fel a költő gondolkodását illetően.

Jelen tanulmány a *Marx szimbolizmusa* címet viselő vázlatról szól. A feljegyzést összehasonlítom József Attila egy Gyömrői Edithez írott levelének részletével, amelyben feltűnően hasonló fogalomhasználattal hasonló gondolatmenet olvasható. A Marx és Freud tanítását párhuzamba állító filozofikus vázlat és a személyes érzelmeket magyarázó levélrészlet összevetése érdekes egyfelől a fogalmak tisztázása miatt, másrészt kitűnő példa arra, hogyan fonódott össze József Attila életében az elmélet a gyakorlattal, a gondolat az élettel. Ezen túlmenően pedig a vázlat datálásában is segítségünkre lehet a két szöveg összehasonlítása.

A Marx szimbolizmusa című kézirat

A *Marx szimbolizmusa* címet viselő kézirat először a 2000 folyóirat 2000. márciusi számának hátsó borítóján jelent meg hasonlóan. A közreadók a *Tanulmánytöredékek a 30-as évekből* címmel több szöveg között publikálták, de sem a címhez, sem a dátumhoz nem fűztek indoklást. Lengyel András 2001-es cikkében,² amelyben behatóbban foglalkozik a kézirattal, szintén magyarázat nélkül hagyja következő állítását: „A *Marx szimbolizmusa* című szöveg datálása már bizonytalanabb, de aligha tévedünk nagyot, ha ezt is 1935-re, esetleg 1936-ra helyezzük. (De mindenképpen a *Hegel, Marx, Freud* keletkezése elé.)”³ Lengyel „műhelyföljegyzés”-nek nevezi a szöveget, amely egyfelől emlékeztető lehetett magának a költőnek, másfelől egy megírandó tanulmány

¹ A szerző a Petőfi Irodalmi Múzeum Tudományos Titkárságának munkatársa.

² LENGYEL András, Az „első fájdalomra eszmélő ember”, József Attila freudo-marxizmusának kérdéséhez, *Forrás* 2001/10, 86–94.

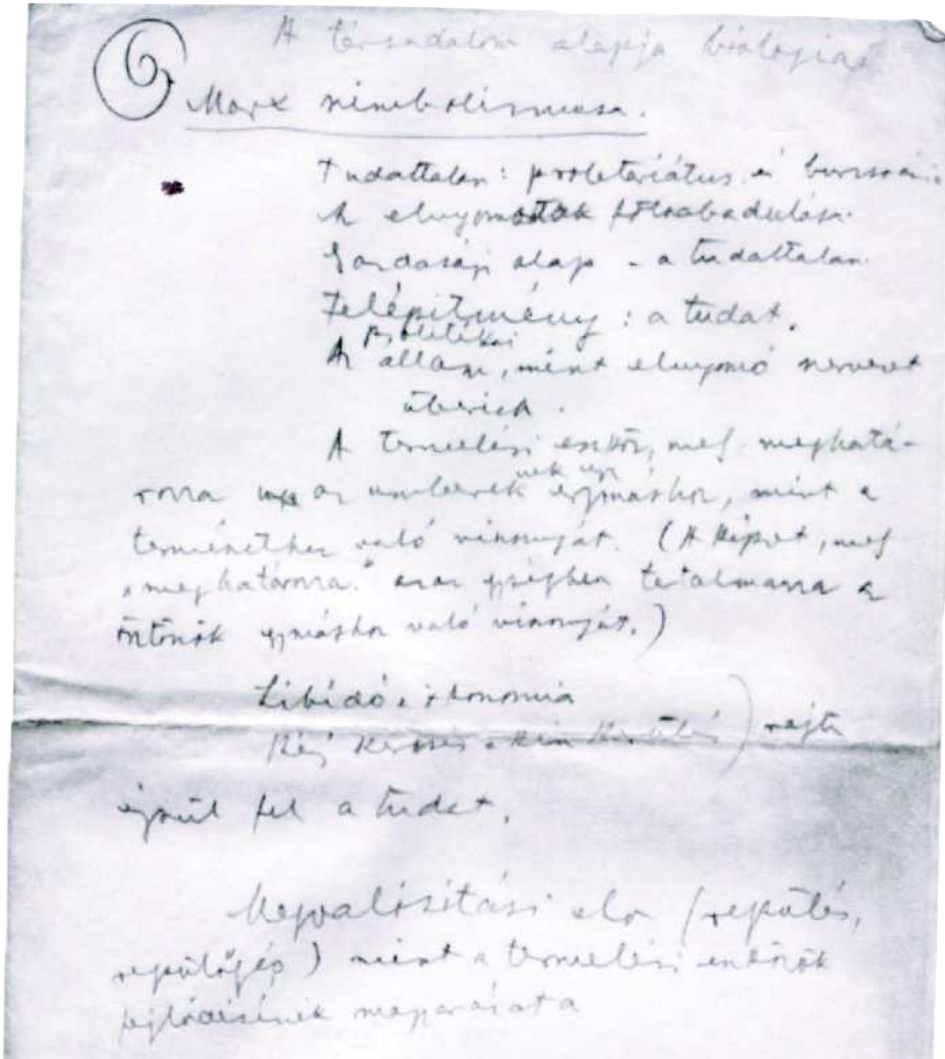
³ I. m., 90.

vázlata. S Lengyel is mindenképpen töredéknek tekinti: „a töprengés valami miatt abba-maradt, s József Attila utóbb sem folytatta a gondolatmenetet.”⁴

Vajon tényleg töredékről van szó, vagy egy rövid, ám teljes vázlatról?

A datálás szintén nem magától értetődő. Ezekre a kérdésekre majd később térhetünk vissza, az addig látottak fényében.

Lássuk, hogy néz ki a kézirat:⁵



⁴ Uo.

⁵ Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára, 1087/57, 1 fólió, idegen kéz tételszámozásában: 6.

Marx szimbolizmusa

Tudattalan: proletariátus és burzsoázia

Az elnyomottak fölszabadulása.

Gazdasági alap – a tudattalan.

Felépítmény: a tudat.

A politikai állam, mint elnyomó szervezet

überich

A termelési eszköz, amely meghatározza az embereknek úgy egymáshoz, mint a természethez való viszonyát.

(A képzet, amely „meghatározza” azaz egységben tartalmazza az ösztönök egymáshoz való viszonyát.)

Libidó-ökonomia

Kéj keresés – kín kerülés rajta épül fel a tudat.

Megvalósítási elv (repülés, repülőgép) mint a termelési eszközök fejlődésének magyarázata.

A szöveg fölött jobboldalt, utólag odairva: *A társadalom alapja biológiai.*

A szöveg értelmezése meglehetősen nehéz feladat, hiszen nagyon szűkszavú vázlatról van szó. Az eddigi kutatások alapján persze sok mindent tudhatunk a feljegyzésben használt fogalmak József Attila-i jelentéséről. Tanulmányomban nem szeretnék minden egyes szóhoz magyarázatot fűzni (Lengyel András már nagyrészt úgyis megtette), inkább a szöveg *logikájára* összpontosítok.

Az első ránézésre megállapítható, hogy a terminológia két területről való: marxizmus és pszichoanalízis fogalmai keverednek. Nem is keverednek, inkább párokat képeznek, s több oda-vissza utalás is történik közöttük.

József Attila az ún. freudomarxizmus jegyében próbálta a két elméletet összeegyeztetni. A költő freudomarxista törekvéseiről egyre többet tudunk,⁶ de prózai írásainak elemzése egyre több újabb kérdést is felvet. Életrajzi adatok alapján arra következtethetünk, hogy rendkívül tájékozott lehetett e téren, hiszen Székely Béla, a magyarországi freudomarxista „szekta” vezéregyénisége személyes jó ismerőse volt.⁷ Már 1929-ben a *Nincsen apám se anyám* című kötetét dedikálta Székelynek, s kapcsolatuk tartósnak bizonyult.⁸ Székely 1934/35-ben a költő közeli barátjával,

⁶ Például ERŐS Ferenc, *Freudomarxista volt-e József Attila?* In *Miért fáj ma is? Az ismeretlen József Attila*, szerkesztette HORVÁTH Iván és TVERDOTA György, Balassi Kiadó, Budapest, 1992, 259–293.; N. HORVÁTH Béla, *A líra logikája*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008.

⁷ HARMAT Pál, *Freud, Ferenczi és a magyar pszichoanalízis, A budapesti mélylélektani iskola története, 1908–1993*, 2. kiadás, Bethlen Gábor Könyvkiadó, Budapest, 1994; VAJDA Júlia, Kulcsár István és Székely Béla levelei Siegfried Bernfeldhez, *Thalassa* 1991/2, 129–131.

⁸ LENGYEL András, *Az „első fájdalomra eszmélő ember”*, 91.

Kulcsár Istvánnal *Emberismeret* címmel szerkesztett folyóiratot, amelyben József Attila is publikált.⁹ Ez a folyóirat közölte Wilhelm Reichnek, a freudomarxizmus egyik vezéregyéniségének írását, a *Pszichoanalízis és szocializmus*.¹⁰ Élete más területe is ebbe az irányba terelhette a költő gondolatait, hiszen 1934-től Gyömrői Edit kezelése alatt állt, aki Otto Fenichel (osztrák marxista pszichoanalitikus) tanítványa és Wilhelm Reich személyes ismerőse volt. József Attila érdeklődését bizonyítja, hogy 1936 februárjában Cserépfalvi Imrével megrendeltette magának Reich SEXPOL folyóiratát.¹¹ Természetesen mindezek alapján nem állíthatunk biztosat a költő tudásának mikéntjéről, csakis fennmaradt írásai tanúskodnak ez irányú gondolkodásáról.

A *Marx szimbolizmusa* tehát, rövidege ellenére, ennek a freudomarxista törekvésnek egyik fontos dokumentuma, hiszen egyértelműen a marxizmus és a pszichoanalízis gondolatrendszerét kísérli meg összeegyeztetni, párhuzamba állítani.

A Marx szimbolizmusa című vázlat logikája

A vázlat olvasása közben szinte térben látni a fogalmakat:

Ember	Társadalom
1. tudattalan < – > ? überich ?	proletariátus < – > burzsoázia – > <i>elnyomottak</i> felszabadítása
2.	
a)	
überich	politikai állam (<i>elnyomó</i> szervezet)
tudat	felépítmény
tudattalan	gazdasági alap
b)	
képzet (ösztönök viszonya)	termelési eszköz (emberek egymáshoz és a természethez való viszonya)
ösztön	ember
3.	
libidó-ökonómia	
kéj-keresés kín kerülés (– > tudat)	
megvalósítási elv	

⁹ *József Attila Összes Művei* (JAÖM), 4. kötet [kritikai kiadás], sajtó alá rendezte FEHÉR Erzsébet és SZABOLCSI Miklós, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967, 24–27.

¹⁰ *Emberismeret* 1935/1. (Horváth Iván annak lehetőségét is felveti, hogy a cikk fordítója József Attila volt. Lásd HORVÁTH Iván, Reich, Marx, Freud, in „*Mint sok fát gyümölcsel...*”, *Tanulmányok Kovács Sándor Iván tiszteletére*, szerkesztette ORLOVSZKY Géza, ELTE, Budapest, 1997, 120–128.

¹¹ LÉNGYEL András, Adalékok József Attila utolsó éveire, *Irodalomtörténeti Közlemények* 1990/2, 237–241.

A terminusok emberre és társadalomra vonatkozó részekre (lásd az oszlopokat), valamint 3 szerkezeti egységre (lásd a sorokat) bonthatók.

Az első egység azt a *konfliktust* hangsúlyozza, amely alapvetően meghatározza az emberi lélek, illetve a társadalom dinamikáját, vagy úgy is mondhatnánk, a társadalomban élő emberi lélek konfliktusát, küzdelmét. Gondolhatunk arra, hogy a proletariátus és burzsoázia küzdelme megfeleltethető a tudattalan és a felettes én harcának, de magyarázhatjuk úgy is, hogy a politikai állam elnyomása miatt alakult ki a társadalom torz rendje, s ez alól az elnyomás alól fel kell szabadítani az elnyomottakat.

De kik az elnyomottak? A proletariátus, illetve – itt még kimondatlanul – a tudattalanba *elfojtott* ösztönök. Ezt támasztja alá Wilhelm Reich azon nézete, mely szerint a társadalom gátolja az ösztön természetes kiélését, s „a szülők és a tanítók *tudattalan* végrehajtói az uralkodó rend akaratának. (...) Az igazi fejlődésre képes kultúra nem az ösztönelfojtásokból, hanem a korlátlanul élt ösztönélet fennmaradó energiáiból alakul ki. Ma a legtöbb ember teljesítménye kisebb, mint teljesítő képessége. A szocialista társadalom állítja majd helyre a természetes életet és a teljes produktivitást.”¹²

A második egység a társadalom, illetve az emberi lélek *felépítését* állítja párhuzamba, átszöve az első részben megjelölt *elnyomás* motívumának hálójával. Mintha azt mondaná: úgy viszonyul a gazdasági alap a felépítményhez és az a politikai államhoz, mint a tudattalan a tudathoz, és az az *überich*-hez. Tehát a fogalmak egymáshoz való viszonya, illetve *funkciójuk* adja a párhuzamok alapját. Az első fogalompár az alap, azon épül fel a következő, s a harmadik az elnyomó.

Feltűnő, hogy a *tudattalan* kétszer is szerepel a szövegben. Ennek egyszerű magyarázata az lehet, hogy az első szerkezeti egységben valóban a fentebb idézett reichi értelemben használja, azaz az elnyomás alatt *tudattalanul* cselekvő embereket jellemezve, a második egységben pedig már a lélek egyik alkotóelemeként.

A vertikális felépítés után valamiféle horizontális metszet következik (lásd a *b pontot*).

Az emberek közötti kapcsolatot, valamint a természethez való viszonyukat a termelési eszközök határozzák meg a társadalomban, az ösztönök viszonyát pedig a képzet tartalmazza egységben az emberi lélekben. József Attila a tökéletes megfeleltetés érdekében a „meghatározza”, illetve az „egységben tartalmazza” kifejezéseket is egyeztetni, tulajdonképpen azonosítja a kettőt, hogy a párhuzamba állítás megtörténhessen. Ez a kis csúsztatás szépen példázza, hogy a fogalmak párosítása során az alapvető játékszabály a funkciók egyezése volt, s a költő ezt itt sem akarta áthágni.

Arról sem feledkezhetünk meg, hogy a termelési eszköz és a képzet párhuzamba állítása magában rejt még egy azonosítást, mégpedig az emberek és ösztönök párosát, ami a későbbiekre nézve igencsak lényeges. Ez a magyarázata ugyanis annak, miért folytatódik a feljegyzés a libidó-ökonómia fogalmával. Az ember a társadalom, az ösztön pedig az ember *mozgatórugója*. Ezen a ponton találkozik a két elmélet, ennek részletes tárgyalása a harmadik szerkezeti egység.

¹² N. N., A dialektikus materializmus, *Világirodalmi Szemle* 1935/3, 21.

A „libidó-ökonómia”, illetve „kém keresés-kínkerülés”, más szóval „örömelv” ismert freudi fogalmak. A libidó az étetésztön rendelkezésre álló energia, amely a fejlődés során irányítja az ösztöntörekvések megnyilvánulási formáit. Leglényegesebb tulajdonsága, hogy ha akadályba ütközik, máshol keres levezetési lehetőséget.

Az örömelv az Ösztön-én, az Id/Es működési elve, amely az ember legprimitívebb része, s már születéskor arra készíti a gyermeket, hogy ösztöneit kielégítse, mégpedig *azonnal*. A vázlat szerint ezen az elven épül fel a tudat.

Akkor hogy is van ez? József Attila az *Ösztön-én-Én-Felettes én* helyett használja a *tudattalan–tudat–überich* hármását, kissé pontatlanul. Freud első topográfiájában a tudatos–tudattalan ellentétpár szerepel, később, *Az ősvalami és az én*¹³ megjelenésétől ez így módosul: *Es* (ösztön-én, régebben ősvalaminek is fordították), *Ich* (én), *Über-Ich* (felettes én). Az „ősvalami” azonban csak 1937-es fordítás, amely Kosztolányi leleménye, s a terminust Hollós István kezdeményezésére fordította le.¹⁴ Mind e körül azonban elég nagy volt a zavar, József Attila idejében különösen, s igencsak önkényesen használták akkoriban a freudi terminusokat.¹⁵

A vázlat harmadik szerkezeti egysége tehát a másodikat (is) magyarázza, több visszautalással (lásd tudat, termelési eszköz). A *tudattalan* működését jellemzi az örömkeresés-kínkerülés elve, s az ezen felépülő *tudat* azonosítható a freudi *Én*mel, amely a pszichoanalízis szerint később fejlődik ki az emberben, s az ún. *realitáselv* alapján működik. A valóságelv funkciója a realitás vizsgálata, a környezettel való kapcsolattartás, a környezetből megfogalmazódó elvárások (lásd *überich*) és az *Ösztön-én* impulzusai közötti egyensúly megtartása.

József Attila azonban feljegyzésében említést sem tesz a valóságelvről, hanem *megvalósítási* elvről ír.

Mi lehet ez a megvalósítási elv? – teszi fel a kérdést Lengyel András is.¹⁶ Ezt a fogalmat – jelenlegi tudásom szerint – sem a marxizmus, sem a pszichoanalízis nem használja, legalábbis kimondva nem. A kérdés megfajtásához legnagyobb segítségünkre a bevezetőben említett Gyömrői Edítchez írott levél részlete lehet.

¹³ Sigmund FREUD, *Das Ich und das Es*, Internationaler Psycho-analytischer Verlag, W. W. Norton & Company, Vienna, 1923.

¹⁴ LENGYEL András, Nietzsche, Freud, Kosztolányi, Az én-integritás bomlásának gondolkodástörténetéhez, *Tiszatáj* 1999/1, 68.

¹⁵ Vö. József Attila, [*Ekkor azonban elválasztják...*]: „Freud ujabban egy »ösztönös én és egy felettes, erkölcsi, eszményi én« összeütközésében látja a neurozist, az idegességet. Ezt a nézetét minden tisztelem ellenére sem oszthatom.” Lásd <http://magyar-irodalom.elte.hu/ja/ja2098/ja2098x.htm> (letöltés ideje: 2016.12.05.)

¹⁶ LENGYEL András, *Az „első fájdalomra eszmélő ember”*, 92.

A Gyömrői Edithez írott levél

József Attila 1936. október 28-án írott levelében ezt olvashatjuk:

„Edit, maga azt mondja, fantáziáimat szeretem magában, ne higgye ezt, csak részben higgyen ebben. Az ember termelés is, nemcsak természet, valósító is, nemcsak való; az örömkeresési és kínterületi elvpár nem a valósági elvnek ad helyet az emberben, illetve nem azzá fejlődik, hanem a valósági és megvalósítási elvpárrá. Maga, amikor gyógyít, éppúgy fantáziákat valósít meg, mint mikor én írok s mint ahogy én szeretném magát a valóságban. Én örökké, szünetlenül ölelkezni szeretnék magával és magával tudnék is, mert a fiziológiai határokon túl is meg tudnám valósítani ezt a fantáziámat magával.”¹⁷

A levélrészlet igazolja, hogy a vázlatban implicit módon benne van a valóság-elv is, a „rajta épül fel a tudat” megjegyzésben, de a hangsúly olyannyira nem ezen van, hogy ki sincs írva. A logika szempontjából a költő nem ezt tartotta fontosnak, hanem ennek párját, a *megvalósítási elvet* jegyezte fel. Véleményem szerint erre a fogalomra fut ki az egész vázlat, ahogyan a levélrészlet is.

Miért van szükség erre a kiegészítésre? Nézzük meg a levélrészlet logikáját.

A levélrészlet és a vázlat logikájának összevetése

A Gyömrőihez írott levél:

EMBER:	
természet	termelés
való	valósító
örömkeresési + kínterületi elvpár	
– > valósági elv	+ megvalósítási elv

Az első oszlopot hívhatjuk passzív, a másodikat aktív szempontú emberképnek. A természet (pláne az örömelv)–termelés páros alapján pedig feltehetően itt is Freud és Marx állnak egymással szemben, vagyis inkább egymás mellett. Ha így van, akkor a szöveg szerint az ember működésének pszichoanalitikus leírásából József Attila a marxizmusban megtalálható *aktivitást, produktivitást* hiányolta. A „termelési eszkö-

¹⁷ *József Attila levelezése*, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta STOLL Béla, összeállította H. BAGÓ Ilona és HEGYI Katalin, Osiris, Budapest, 2006, 478. (Osiris Klasszikusok)

zők fejlődésének magyarázatá”-hoz nem volt elégséges számára a freudi elmélet, bele kellett vinnie az általa oly sokszor hangoztatott aktív emberképet. Fejtő Ferenc így emlékszik egyik cikkében: „Figyelmeztetett bennünket, hogy Marx kései művei érthetetlenek fiatalkori, fogalomtisztázó, bölcsekedő műveinek ismerete nélkül, amelyek tanulmányozása rávezet arra, hogy a »gazdaság« kategóriáját nem materiális ténynek, hanem prominens emberi aktivitásnak kell felfognunk. Az ember mindelelőtt »iparkodó« lény, homo faber; technicus, akinek tudata, jogi képzetei, erkölccse, filozófiája, társadalmi berendezkedései csak lassan, nehézkesen alkalmazkodnak a lehetőségekhez, amelyeket technikai ügyességével nyit meg maga előtt.”¹⁸ A marxizmusból viszont azt hiányolta, sőt bírálta, hogy a tudat nem befolyásolhatja létünket. A *Hegel, Marx, Freud* című írás 6. pontjában részletesen ki is fejt, hogy az „új természettudomány” megerősíti őt ebben azzal a felfedezésével, miszerint a tudat képes akár a lét közvetlen alakítására is, ha mással nem, az elfojtással.¹⁹ Többek között ezért volt szükséges a marxizmus pszichoanalízissel való összefésülése. Az új elv bevezetésével tehát József Attila két legyet ütött egy csapásra: freudizmus és marxizmus is helyére került, s a kép teljessé vált.

A pszichoanalízis tulajdonképpen beszél egyfajta megvalósítási elvről a realitáselv kapcsán, csak nem alakult ki külön terminus az Én tevékenységének ezen oldalára. Ferenczi egyik tanulmányában így fogalmaz: „...a lélekszerv rákényszerül arra, hogy a valóságot érzékelje és a valóság megváltoztatására törekedjék”.²⁰ Tehát nemcsak a valósághoz való alkalmazkodásról van szó, hanem annak megváltoztatásáról is. József Attila viszont annyiban tesz hozzá ehhez, hogy a valóság megváltoztatásán túl kifejezetten *létrehozásról* beszél, azaz eddig nem létezők teremtéséről. Erre jó példa számára a repülőgép megalkotása, s a levélben felsorolt tevékenységek is –: írás, gyógyítás, szerelem – állítása szerint mind valamilyen *fantázia* megvalósításai. A fantázia terminust nem a *képzet* szinonimájaként használja, hanem annak egy fajtájaként: Freudnál ugyanis a fantázia azokat a képzeteket jelenti, amelyeket korábban az adott formában soha nem észleltünk. A megvalósítási elv tehát az ember azon képességét jelöli, amellyel referencialitás nélküli képzeteket hoz létre, majd a tudat közreműködésével a valóságban meg is teremti azokat. (Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy a költő ezzel próbálta meggyőzni Gyömrőit, hogy az iránta érzett, eddig csak fantáziájában megélt szerelme a valóságban is beteljesedhetne.)

¹⁸ FEJTŐ Ferenc, József Attila, az útmutató, in uő, *Szép szóval*, Nyilvánosság Klub–Századvég, Budapest, 1992, 162.

¹⁹ JÓZSEF Attila, Hegel, Marx, Freud, *Literatura* 2008/1, 109. *Melléklet* VERES András, Egy ismeretlen József Attila (*Literatura* 2008/1, 76–101) című tanulmányához.

²⁰ FERENCZI Sándor, A valóságérzék fejlődésfokai és patológikus visszatérésük [Entwicklungsstufen des Wirklichkeitssinnes], in *Ferenczi Sándor*; válogatta és sajtó alá rendezte ERŐS Ferenc, Új Mandátum, Budapest, 2000, 124.

Mi hívja életre ezeket a fantáziákat? József Attila több írásában foglalkozik ezzel a kérdéssel, ezúttal elégedjünk meg azzal, amit abban a *Forradalom idején...* kezdetű töredékben olvashatunk, amely véleményem szerint a legközelebb áll a *Marx szimbolizmusa* című vázlatához: „Aminthogy az ösztön nem »szükséglet kielégítésére« szolgál, hanem a szükséglet teremtésére. Marx szimbólíkája szerint is a termelés (mely megfelel a libidó-ökonómia szerint elhelyezkedő ösztönöknek) termeli a szükségletet. [...] A tárgy képéhez kapcsolt ösztönét hívom vágynak.”²¹

Az ösztön így lesz az ember és közvetve a társadalom mozgatórugója. Így alkot kerek egészt a szöveg, a végén visszakanyarodva a korábban tárgyalt első ponthoz, az ösztönök és a társadalom viszonyához, konfliktusához. A megfelelően felépített társadalomnak nem szabadna az ösztönöket elnyomnia, hanem éppen szabad áramlásukat kellene biztosítania, hogy fejlődőképes legyen – ahogyan azt Wilhelm Reich is tanította (lásd az 1. pontot).

„... az összeomlott társadalmi szervezet a maga helyébe fejlettebbet kíván. A létrejött eszménynek olyannak kell lennie, mely egyszersmind megoldása a tudattalanból előtörő ujnak. A lényeges, hogy a tudattalanból új elemek lépnek föl, olyanok, melyek előzőleg nem létezteknek látszottak”²²

– olvashatjuk József Attila imént említett töredékében, amely leírás megfeleltethető a megvalósítási elv fantáziákat megalkotó mivoltának.

A libidó-ökonómia szerint működő öröme, majd a valósági és a megvalósítási elv lesz az az alap, amely végső soron irányítja a társadalom alakulását, s ami a legfontosabb: *fejlődését*.

A feljegyzés célja tulajdonképpen ennek bizonyítása lehetett (lásd az utólag odaírt megjegyzést: „A társadalom alapja biológiai”), ahogy azt már Lengyel is sejteni véli: „...a freudomarxizmus két gondolkodói beállítódás egybevonása, egyesítése – az, amire elnevezése is utal. A lényeg azonban, úgy vélem, minden látszat ellenére nem egy pozíció megkettőzéseként írható le, hanem – ellenkezőleg – egy pozíció fölbonthatásaként, hasításként. E konstrukcióban ugyanis bár kimutatható két, egymással összefüggésbe hozott párhuzamos struktúra (a gazdasági alap, felépítmény, állam, illetve a tudattalan, tudat, überich három-három szintje), valójában a társadalomnak a biológiaiakra való visszavezetése történik meg.”²³

Egyvalamiről nem szóltam még: a vázlat címéről. Vajon miért adta József Attila feljegyzésének a *Marx szimbolizmusa* címet? Feltűnő egyfelől, hogy Marxot nevezi

²¹ [1. *Forradalom idején...*] lásd <http://magyar-irodalom.elte.hu/ja/ja2093/ja2093x.htm> (letöltés ideje: 2016.12.05.)

²² Uo.

²³ LENGYEL András, „...s én megkerültem érte a világot” – Az abszolútum problémája József Attilánál, *Tiszatáj* 2003, április, 99. Helikon, Budapest, 1993, VII. fejezet.

meg elmélkedése alapjául, Freudot viszont nem említi. A cím azt sugallja, hogy alapvetően Marx fogalmait, logikáját igyekezett kerek egészé tenni, s ehhez hívta segítségül a pszichoanalízist. A „Marx szimbolikája” kifejezés, mint láttuk, a *Forradalom idején...* kezdetű szövegben is szerepel, ahol azonos értelemben használja: a terminusok *metaforikus jellegét* jelöli. Freud *Álomfejtés* című művében hangsúlyozza, hogy topográfiájában a térbeliség pusztá metafora, amelynek abban merül ki a szerepe, hogy a lelki jelenségeket szemléletessé, és ezáltal érthetővé tegye. A könyvben arról is beszél, hogy a térbeli mozgás csupán időbeli változást modellez, egy gondolat minőségváltozását metaforizálja (például ahogy a képzet tudat-előttésből tudatos-sá lesz).²⁴ Marx fogalomhasználatát József Attila ugyanilyen metaforikusnak tekinti, s ez ad lehetőséget a két tan egymás mellé állítására.

Freud a *topográfián* túl szól még *dinamikai* (például az elfojtás folyamatának vizsgálata), illetve *ökonómiai* (például az ösztönök energiájának sorsa) szempontról, s e három együtt adja a *metapszichológia* fogalmát. Érdekes, hogy József Attila vázlatában szintén jól tetten érhető mindhárom szempont, sőt tulajdonképpen azonosítható a vázlat korábban tárgyalt 3 pontjával (1 = dinamikai, 2 = topográfiai, 3 = ökonómiai szempont).

Az elmondottak alapján tehát azt válaszolhatjuk a tanulmány elején feltett kérdésekre, hogy a *Marx szimbolizmusát* – a levélrészlettel való feltűnő hasonlósága alapján – valószínűleg 1936-ban készült, s feltehetően nem töredék, hanem teljes szöveg. József Attila egyéb írásaival való kapcsolatát, forrásait pedig egy következő tanulmány tárgyalja majd.

²⁴ Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, fordította HERMANN István, Helikon, Budapest, 1993, VII. fejezet.

Szemle

Deczki Sarolta¹

BOZÓTVÁGÓVAL AZ ESŐERDŐBEN

– *Az ellopott tragédia, Rejtő Jenő-émlékkötet*, szerkesztette Thuróczy Gergely, Petőfi Irodalmi Múzeum–Infopoly Alapítvány, Budapest, 2015, 502 lap –

Emberélet kioltására is alkalmas súlyú könyvet vehet a kezébe a Rejtő Jenő könyveit kedvelő olvasó, ha kíváncsi az író életére, s mindenre, ami kapcsolatban van vele. A „minden” pedig jelen esetben nem költői túlzás, hanem számos tanulmányt, levelet, egy regénykéziratot, rengeteg képet és korabeli dokumentumot jelent. Thuróczy Gergely szerkesztő és stábjja hatalmas munkát végzett, mellyel már régen adós volt az irodalomtudomány a nagyközönségnek – és Rejtő Jenőnek.

Több oka is van annak, hogy ez a munka mind ez ideig váratott magára. Az egyik kétségkívül az, hogy valóban jókora időnek kellett eltelnie, amíg Rejtő művészetét elkezdte komolyan venni a szakma is, és napvilágot láttak az első, vele foglalkozó irodalomtörténeti tanulmányok. E tekintetben óriási lépés volt, hogy a 2007-ben megjelent *A magyar irodalom története*i című vállalkozásban *Rejtő és a pesti ponyva* önálló fejezetet kapott.² Továbbá az is, hogy az utóbbi években az irodalomtudományban is számos kísérlet született arra, hogy újragondolják a „magas” és a „népszerű” irodalom viszonyát, és rehabilitálják az eddig lekezelt, lenézett műfajokat. A másik ok pedig inkább gyakorlati: számos, már rég kanonizált szerző életműve sincs feldolgozva, és nem készült még róluk monográfia. Nagyon meg kell becsülni, ha néha megjelenik egy-egy adósságtörlesztő munka, hiszen manapság nem járnak jó idők azokra, akik ilyesmire adják a fejüket. Mindezekon túl a kutatóknak még számos egyéb nehézséggel is meg kellett küzdeniük: Rejtő olvashatatlan kézírásával és a legendákkal, melyeket részint ő maga terjesztett. Túlzás nélkül állítható, hogy a könyv szerzői minden tőlük telhetőt megtettek azért, hogy egyre kevesebb fehér folt maradjon Rejtő Jenő életútjában és életművében.³

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete Modern Magyar Irodalmi Osztályának tudományos munkatársa.

² VERES András, *A ponyva klasszikusa*, in *A magyar irodalom története III.* szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, Gondolat, Budapest, 2007.

³ Itt kell megemlítenünk egy másik, frissen megjelent művet, mely Rejtő életének regényes feldolgozására vállalkozott: MATUSCSÁK Tamás, *Rejtő Jenő elveszett naplója, Életregény*, Noran Libro, Budapest, 2016.

Kezdjük a végén! Már csak azon praktikus okból is, hogy ha az olvasó visszariad is a vaskos könyvtől, az utolsó blokkban található gazdag képanyag talán meghozza a kedvét hozzá. Családi fotók, könyvborítók, plakátok, személyi okmányok, kéziratok, korabeli folyóiratcikkek másolatai találhatóak a *Képmellékletben*, melyek megidéznék valamit a harmincas évek Budapestjének hangulatából. Külön említést érdemelnek a könyvborítók: a harsány színek, a karikatúrafigurák, a tipográfiai megoldások. A téma iránt intenzívebben érdeklődőknek hasznos segítség az *Irodalomjegyzék*, valamint a képregények és a külföldön megjelent művek bibliográfiája.

A *Kultusz, utóélet* címet viselő blokkban szerepel *Kemény István* 2003-as kiállításmegnyitó-beszéde (*Az ellopott tragédia* címmel, mely egyszersmind a kötet címadója is). A rövid írásban olvasható a kifakadás: „...most akkor végül is mi az ördög maga az irodalom, ha egy Rimbaud-nak kevés volt, egy Rejtő pedig nem bír belekerülni?” (401) Holott – olvashatjuk a folytatásban – Rejtő életműve nemcsak irodalom, több is, meg kevesebb is: „a nagy, modern világmítoszok része” (401), s ebbéli minőségében önértésünk egyik fontos eleme. Valószínűleg sokak benyomását fogalmazta meg Kemény, amikor azt írta, hogy Rejtő életműve, életpályája viszonyítási pontot jelent: „ahhoz képest hol élünk mi, sőt – miért” (402).

Thuróczy Gergely ugyancsak rövidebb tanulmánya (*Rejtő Jenő, a reciklált ponyva-zseni* címmel) is szélesebb kontextusban értelmezi a ponyva hagyományát, ám filológiai szempontból a különböző motívumok, szereplők, címváltozatok, témák vándorlásának jár utána.

A *Rész tanulmányok* fejezet négy olyan kisebb tanulmányt tartalmaz, melyek Rejtő életművének és pályájának egy-egy kisebb területét elemzik alaposabban. *Perczel Olivér* írása, a *Rejtő Jenő nyomában a levéltárban – Adalékok egy megír(hat)atlan életrajzhoz* a Rejtőről előkerült dokumentumokat tekinti át: születési anyakönyvi bejegyzés, bizonyítványok, válási papírok (ezekből több is van), valamint itt olvashatjuk annak az *Egyedül vagyunk* című szélsőjobboldali lapban megjelent cikknek a másolatát, mely végzetesnek bizonyult Rejtő számára. Az író ügyvéd bátyja, Reich Gyula képviselte az ezután indított perben, melynek dokumentumai szintén megtalálhatók a könyvben, mint ahogyan a képviselőház mentelmi bizottságának jelentése is, mely kimondja, hogy nem függesztik fel annak az Oláh György nevű képviselőnek mentelmi jogát, aki a lap főszerkesztője volt.

Szilágyi Zsófia Júlia tanulmánya, a *Rejtő a ponyván* azt taglalja, milyen külső-belső kényszerek irányították Rejtőt a ponyva felé. A belsők között említi a sohasem leplezett írói ambíciót és hatalmas becsvágyat. Rejtő sikert akart, karriert – és pénzt. Méghozzá nagyon sok pénzt, hiszen meglehetősen költséges életmódot folytatott; rengeteg pénzt kártyázott el, ráadásul feleségtartást kellett fizetnie – és ezzel már a külső kényszereknél tartunk. A tanulmány átfogó képet ad a korabeli ponyvakiadói viszonyokról, honoráriumokról, megélhetési problémákról.

Győri Anna „*Jön a nő!*” című tanulmányában Rejtő szerelmi életét igyekszik feltérképezni, mely éppoly reménytelen vállalkozás, mint életrajzának megírása. Kiderül, hogy az író korántsem volt olyan romantikus lélek, mint regényeinek hősei

(a húségről nem is beszélve), valamint a regényekből kirajzolódó nőideál is messze van attól, amit Rejtő barátnőitől valójában elvárt. Míg ugyanis a regényhősnők aktív, cselekvő figurák, és a férfiak méltó társai, addig Rejtő teljes alárendelődést, önfeladást követelt a nőktől, valóságos zsarnok volt kapcsolataiban.

Az utolsó ebben a blokkban *Szilágyi Zsófia Júlia* másik tanulmánya, a *Kéziratlapok rejtélye* című, amely a kötetben található kisregénykézirat változatai között próbál eligazodni. Az életművet övező legendák szempontjából is fontos a szerző megállapítása: „...a szövegegyüttes egyértelműen cáfolatot jelent a kéziratos cetlikkel fizető Rejtő-mítoszt illetően, a sok változat, a rengeteg húzás, stilizálás a Hámori Tibor *Rejtő Jenő rejtélyes élete* című könyvből kibontakozó képet támasztja alá” (389). A filológiai elemzések Rejtő munkamódszerére is rávilágítanak: hogyan bukkan fel egy-egy ötlet különböző szövegekben, s milyen alapossággal gondozta az író saját szövegeit. Erről egy kéziratmásolat is tanúskodik, amelyen világosan látható, hogy Rejtő nagyon sokat dolgozott, csiszolt az egyes szövegvariánsokon, mire végül nyomdába engedett egy-egy szöveget.

A könyv tekintélyes részét teszik ki a szövegközlések, melyek között fiataalkori versek, szerelmi és hivatalos levelek, egy önéletrajz, a *Nagykörút* című bulvárlap első és egyben utolsó száma, egy filmterv, újságcikkek, bohózatok és a már említett kisregényváltozatok találhatóak, melyek egyrészt az olvasó tájékozódását segítik, másrészt alátámasztják, illusztrálják a tanulmányokat. Az író szerelmi levelezéséből például kiderül, hogy Rejtő valóban olyan szívtelenül bánt a nőekkel, ahogyan Györi Anna állította tanulmányában. Először általában rajong értük, majd megunja őket, rideg lesz és közönyös, végül szakít. Egyik legnagyobb szerelmét, Horváth Bözsit például a következőképpen oktatja ki: „...fiam, ha velem nagyon boldog akarsz lenni, kérj tőlem bocsánatot, hogy megsértettelek, és nagyon, nagyon szeressél, mert tőled megérdemlem, és nekem egyáltalán nem imponálnak a szerencsétlen mártírok. Te egy fiatal kis kölyök vagy, aki nagyon boldog lehet, akit szeretek, és aki szépen, engedelmesen kell, hogy visszajöjjön hozzám, mert úgysem tud nélkülem élni...” (192). Igen nagy meglepetés lenne effajta sorokat olvasni egy Rejtő-regényben.

A dokumentumok között található még egy 1927-ben írt, az *Újság* című lap riporteri álláspályázatára küldött önéletrajz, mely már sokkal inkább beleillik az *œuvre*-be, annál is inkább, mert jókora része ennek is fikció. A még fiatal, ámde hihetetlen öntudattal és ambíciókkal rendelkező Rejtő minden gátlás nélkül füllent magának orvosi fakultást Pesten és Berlinben, „teljes jártasság”-ot a filozófiában, a politikában, a közgazdaságban, a művészetekben, az irodalomban és a hittudományokban, valamint tökéletes német nyelvtudást. Képességeit, rátermettségét illetően sem habozik szuperlatívuszokban beszélni saját magáról, ám az állást végül mégsem kapta meg.

Így értünk vissza a könyv elejére, *Thuróczy Gergely* nagy, bevezető tanulmányához, mely akár kismonográfiának is tekinthető. A címe, *Legendavallató mítoszszlatás*, a maga nyakatekertségében is jelzi, melyek fő elemzési szempontjai. Ahogyan a szerző is rögtön az elején leszögezi: „Rejtő Jenőről rengeteg sztori forog közszájon, ám a legtöbbet nem támasztja alá tényanyag – úgyszólván nincs is életrajza, csupán legendá-

riuma. Talán egyetlen más magyar művészlől sem született annyi »biográfiai« anekdota [...]. Jelen tanulmány és emlékkötet a Rejtő-regék dzsungelében próbál rendet vágni a tények markáns machetéjével...» (16). Szerzőnk igen virtuóz módon forgatja a bozótvégét, s mindamellett, hogy valóban számos mítoszt oszlat szét, közben a rendelkezésre álló adatok alapján rekonstruálja Rejtő életét és pályáját. S itt a helye, hogy említést tegyünk végre arról az apropóról is, mely miatt a szerző-szerkesztő machetét (és klaviatúrát) ragadott: ez pedig a könyvben is közölt *Konzílium az esőerdőben* című kisregény mintegy féltucatnyi, a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött változata. Ez adta az indítást az emlékkötet létrejöttéhez, de Thuróczy már a 2003-as Rejtő-kiállítás óta foglalkozik az életművel, melynek rá osztották a „tető alá hozatalát” – ahogyan ezt a szerkesztői utószóban írja. Vagyis hosszas kutatói-filológiai munka eredményét foglalja össze ez a tanulmány, mely az életrajzok szokásos menetét követi.

Megtudjuk, hogy a kis Jenő Reich néven asszimilálódott zsidó családba született. Édesapja, Reich Áron sok mindennel próbálkozott, hogy eltartsa a családot, hol több, hol kevesebb sikerrel. Rejtőnek két bátyja volt, és érdekes, hogy idővel mindhárom fivér máshogy magyarosította családnévét. A sakkozó Lajos Vilmos az „Egri” családnévet választotta, az ügyvéd Gyula pedig a „Révai”-t. Rejtő finoman szólva sem volt mintadiák, és mindig rengeteg dolog érdekelt egyszerre: a sport, a színház, verseket írt – így aztán az érettségiig sem jutott el. Viszont már 18-19 éves korában elkezdett verseket írni Ady modorában, melyeket Thuróczy „álmatag, világfájdalmas, halálváró, borongós” művekként jellemez, és megkockáztatja azt a feltevést, hogy a későbbi Rejtő Troppauer Hümér alakjában „saját fiatalkori, komolyan nem vehető költői énjét parodizálja” (23).

Thuróczy másik spekulatív feltevése az, hogy számos mű címében tetten érhető valamilyen hiányállapotra, megfosztottságra utaló jelző, mint például az *elveszett*, *ellopott*, *láthatatlan*, és ezek valamilyen fogyatékoságérzetet jeleznek, „a szerző lelkében lévő bizonytalanságot” (31), melyet a humor révén próbál kompenzálni. Jőmagam inkább úgy gondolkodom erről, mint az egyszeri detektív, aki szerint nem kell nagyszabású és körmönfont rejtélyt látni egy-egy bűntényben,⁴ hiszen „ha rablásról van szó, akkor azt valami szakember csinálta, ha meg gyilkosságról, akkor családtag vagy rokon”.⁵ Hasonlóképpen a megfosztottságot kifejező jelzőknek az az egyszerű magyarázata lehet, hogy a ponyvák hőseitől sem áll távol a fosztogatás. Kalandregényekről van szó, melyekben hétpróbás, öt kontinens rendőrei által körözött csirkefogók szerepelnek, akik olykor ellopnak, elsikkasztanak, ezt-azt; hol egy hadihajót, hol egy futárt, és a regények cselekménye jellemzően egy-egy ilyen „stikli” köré szerveződik.

Rejtő vándoréveit, a Nyugat-Európában töltött három évet a halála után mintegy 55 évvel kiadott, *Megyek Párizsba, ahol még sohasem haldokoltam* című útinaplóból lehet rekonstruálni, melyben Thuróczy szerint már felfedezhető a későbbi regények

⁴ Mensik nyomozóról van szó, Karel ČAPEK *Gandara báró halála* című novellájának hőséről. In uő, *Betörők, bírák, bűvészek és társaik*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969.

⁵ I. m., 36.

egy-egy motívuma. Sőt, rögtön az első ponyvaműve, *A párisi front* is ebből a naplóból táplálkozik. A mai olvasó számára már a nem annyira ismert regény elemzése során teljes fegyverzetében megmutatkozik a machetés filológus, aki a kis könyvecske összes kiadását sorra veszi és összehasonlítja egymással. Hasonló alapossággal jár el Rejtő egyetlen számot megért lapja, a *Nagykörút* bemutatása során is: nemcsak a cikkeket, hanem a reklámokat is igyekszik felfejteni.

Ezután már az érett, igazi Rejtő-művek bemutatása következik, melyek szűk 11 év alatt keletkeztek. Ahogyan Thuróczy írja, 1932-től lett „pesti íróvá, az abszurd világszemlélet művészévé, a nyelvi humor utánozhatatlan mesterévé” (57). Hihetetlen ez a munkabírás: regények, librettók, bohózatok sora, melyek külön-külön is kiadnának egy életművet. S mindehhez vegyük hozzá, hogy szinte mindig volt valamilyen zürös nőügye, nem volt állandó lakása, viszont a pénzzavar végigkísérte az életét, maratoni kártyacsatákat játszott, és az alkoholt sem vetette meg, valamint láncdohányos volt. Mindeközben folyamatosan írt, méghozzá – mint fentebb láttuk – egészen rendkívüli alapossággal gondozta a saját szövegeit és a könyvek sorsát is figyelemmel kísérte. Hasonló precizitással alkotta meg saját imázsát: „a keménykötésű, művelt, csatamezőn és irodalmi berkekben egyaránt harcedzett férfiú szerepét vállalta föl” (125).

A szerző valóságos filológiai detektív munkát végzett, hiszen minden lehetséges nyomot felkutatott Rejtő életével és műveivel kapcsolatban. Például a fent említett imázs – és egyszersmind a legenda – egyik eleme volt, hogy az író is szolgált az általa oly sokszor megírt Francia Idegenlégióban. Ez már csak azért is makacsul tartotta magát, mert Rejtő terjesztette ezt magáról – amiben talán üzleti megfontolás is szerepet játszott –, ám Thuróczy ennek a mítosznak is éppúgy bozótvágóval esik neki, mint annak a másik, fentebb már szintén említett népszerű legendának, mely szerint Rejtő gyakorta fizetett kézirattal a kávéházakban. Furcsa, ugyanakkor szórakoztató kettősség a szerző módszerében, hogy miközben deklaráltan igyekszik minden mítoszt eloszlatni, aközben nemegyszer vakmerő spekulatív következtetésekre ragadtatja magát.⁶ De egy Rejtőről szóló tanulmánynak ennyit el kell viselnie.

Igaza van Kemény Istvánnak: itt egy modern világmítoszról van szó, méghozzá Budapest nagy mítoszaról. Hiszen hiába játszódnak a regények egzotikus helyszíneken, őserdőben, távoli tengereken, a sivatagban: nyelvük a pesti flaszteren született. Thuróczy intellektuális, abszurd humornak nevezi ezt, mely nem egyéb, mint „a pesti (tágabban: a közép-európai zsidó) humor – a paradoxonokra épülő csattanók, a szóviccekből kipattanó életbölcsekségek, rögtönző kiszólások, a groteszk látásmód stb. – beemelése a konvencionális, nemritkán unalomig ismételt kliséken tengődő krimi/kalandregény műfajába” (129). A pesti nyelvi univerzum tágul itt végtelenné, és olvasás közben valóban felvetődik a kérdés: „hol élünk mi, sőt – miért”.

⁶ Ilyen például az a feltevés is, hogy Rejtő a Gibson gitármárka után vette volna fel az L. Gibson művésznevet, ráadásul az L5-ös modell valamilyen kapcsolatban lenne azzal, hogy éppen őt regényt írt ezen a néven.

Vilmos Eszter¹

HOLYHEADTŐL HEGYESHALOMIG

– Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan*

– *Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer;*

Balassi Kiadó, Budapest, 2015, 360 lap –

Leopold Bloom bajuszbögréje esetlen kis darab: márkája hamisított, értéke leginkább csak eszmei, hiszen tulajdonosa a kislányától, Millytől kapta, potenciális használatnak száma igen korlátozott (kizárólag bajszos férfiak), és még lefordítani is problémás, mind a csepegtetőben, mind a nyelvek közötti transzfer során. Kappanyos András *Bajuszbögréje* ezzel szemben kifejezetten sokfunkciós, eredeti, kedvünkre forgatható, és bárki számára hasznos lehet.

A monográfia arra vállalkozik, hogy a műfordítás-tudomány első széles körű, magyar nyelvű áttekintését nyújtsa, a lehető legtöbb szempontból megközelítve tárgyat. Gyakorló műfordítóként a felvetett elméleti problémákra gyakran saját fordítói eszköztárából hoz példákat, irodalomtörténészként pedig az igen gazdag magyar fordítási irodalomból merít. Az akadémiai doktori értekezésnek írt kötet emellett, hogy hiánypótló elméleti munka, kifejezetten gördülékeny, humoros, olvasóbarát szöveg, így kézikönyvként is használható, módszeres, alapos témafeldolgozása miatt pedig tankönyvként, fordításelméleti bevezetőként is működhet.

Példáinak túlnyomó része (és a kötet címe is) James Joyce *Ulysses*éből származik, melyet *Gula Mariannával*, *Kiss Gábor Zoltánnal* és *Szolláth Dáviddal* együtt fordított újra Kappanyos. Ezek a példák egyrészt látványosan, közelről mutatják be egy fordítói műhely működését, így modellezik a máskülönben hozzáférhetetlen kognitív folyamatot, amely az egyedül dolgozó fordító fejében is lezajlik, miközben átültet egy szöveget a forrásnyelvből a célnyelvbe. Párbeszéd-sémákkal is találkozhatunk, melyek egy-egy problémásabb hely fordítása kapcsán keresik a legjobb megoldást, különféle kompromisszumok árán (például „– A: Ezt a mai magyar olvasó nem fogja érteni. – B: Nem baj, ezt a mai angol olvasó sem érti.” [69.]). Másrészt ezek a példák kitűnően érzékeltetik Joyce könyvének sziporkázó humorát, nyelvi virtuozitását és bepillantást engednek abba a végtelen kulturális hálóba, melybe a regény ágyazódik. Így a *Bajuszbögrét* – sok más funkciója mellett – *Ulysses*-kalauzként is forgathatják az olvasók és újraolvasók.

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója.

Szinte minden Magyarországon írt, fordításelmélettel foglalkozó értekező szöveg megjegyzi, mennyire kevésbé hozzáférhetők itthon a *Translation Studies* alapvető művei, illetve hogy milyen csekély számban születtek magyar fordításelméleti munkák.² Kappanyos András könyve tehát nagy űrt tölt be, és fontos szolgálatot teljesít: megismerteti a magyarul olvasó közönség körében a fordítástudomány nélkülözhetetlen szövegeit és – amennyiben lehetséges – magyar kontextusba helyezi a nemzetközi diskurzus legfontosabb kérdéseit. A különböző fordításelméleteket nem csupán közvetíti, de értelmezi, kritizálja és szintetizálja is. Friedrich Schleiermacher, Lawrence Venuti, Eugene Nida vagy a nyugatos fordítói protokollt kritizáló Rába György dichotomikus rendszerei között felfedi a kapcsolódási pontokat, a perspektíváik különbözőségeit, így átlátható, sok szempontú, nyelvészeti, irodalmi, filozófiai elméletkomplexumot mutat fel, melynek függvényében saját állításait is könnyedén pozicionálni tudja.

A könyvben még táblázat is szemlélteti a különböző elméleteket, és pontokba szedve tárgyalja őket aszerint, hogy mi a distinkcióik alapja, és mi a felvázolt oppozíció. Szent Jeromos kérdése például a következő: „Mi a fordítás alapegysége: a szó vagy az értelem?” Különbségtétele tehát a „szó szerinti” és az „értelem szerinti” fordítás feszültségéből adódik. Lawrence Venuti ezzel szemben – Schleiermacher nyomán – elidegenítő és háziasító fordításokról beszél, kérdésselvetése tehát az, „[h]ogyan tekint a fordítási folyamat a forrás- és célkultúra alá-fölrendeltségi viszonyára” (98). A túlzottan háziasító, a kényelmes olvasó igényeit túlzottan kielégítő fordítás leginkább a domináns, kolonializáló kultúrák sajátja, de magyar példa is bőven akad rá. Kappanyos az *Ifjúkori önarckép* egyik legfontosabb tételmondatát idézi: „A legrövidebb út Tarába Holyheaden át vezet”, majd kifejti: „Nyilvánvaló, hogy a magyar olvasó számára közvetlenül egyik helynév sem jelent semmit, a fordításban elvész a kulturális konnotáció.” A könyv fordítója, Szobotka Tibor elhagyta a két helynevet, „[a] mondat retorikai súlyát pedig egy sokkal általánosabb megállapítással kísérte meg pótolni: »A legrövidebb útnak nincsenek kitérői.« [...] Ezzel a megoldással a fordítás a következő információcsomagtól kímélte meg a magyar olvasót: Tara az ősi ír királyok legendás székhelye, s így egy új nemzeti aranykor szimbóluma; Holyhead pedig az a kikötő a brit fősziget nyugati partján, amelybe az Írországból érkező hajók befutnak. Következésképp a nemzeti felemelkedéshez a modernizáció (azaz Anglián) keresztül vezet az út. Szélsőségesen domesztikáló mai magyar fordításban: »A legrövidebb út Pusztaszerre Hegyeshalmon át vezet.« Vagyis az eredeti mondat nem lapos emlékkönyv-közhely, hanem egy termékeny, meggondolkodtató paradoxon: a legrövidebb útnak igenis vannak kitérői” (139).

² Üdítő kivétel ez alól például a JENEY Éva és JÓZAN Ildikó szerkesztette *Pont fordítva* sorozat, melynek kötetei szintén a Balassi Kiadó gondozásában jelentek meg, és amelyben különböző fordításelméleti munkák mellett szöveggyűjteményeket is találunk mind a magyar, mind a nemzetközi fordítástudomány köréből.

A fordításelméletekben megszokott dichotomikus rendszerezést a könyv struktúrája is átveszi. Olyan fejezetcímek és témakörök szerepelnek a *Bajuszbögrében*, mint: „Lehetséges *versus* lehetetlen”, „Nyelvészeti *versus* kulturális”, „Fordítás *versus* értelmezés”, „Fordítás *versus* adaptáció” stb. Ezek a végpontok segítik a tájékozódásban a különböző terminológiával, de hasonló következtetésekkel dolgozó teóriák sokasága láttán elbizonytalanodó olvasót, és csomópontokként is jól működnek, amelyek alá többé-kevésbé besorolhatók egyes elméletírók munkái, hiszen a szerző jó érzékkel veszi sorra a *Translation Studies* legfontosabb kérdéseit.

A kanonikus elméletek szintetizálása mellett saját fogalomkészletet is bevezet a könyv. Míg a kötet elején játékosan a műkorcsolya értékeléséhez hasonlítja a fordításkritikát, a „Fordíthatatlan helyek” fejezet faszobrászati metaforikát visz végig. Így jön létre a *görcs*, a *lyuk*, illetve a *foltként* kategóriája. A *görcs* fajtába tartozó jelenségek „a forrásnyelv sajátosságaiiban gyökereznek, és nem másolhatók át a célnyelvbe.” (Nincs két egyforma deszka, amelyeken pontosan ugyanott lennének a görcsök.) Az olyanok, mint a *lyuk*, „az adott forrásnyelv és célnyelv között egyedi vagy rendszerszerű különbségekből eredeztethetők”, a *foltként* aposztrofáltak pedig „a szabályszerű fordítási folyamat következményeképp a célnyelvben ellenőrizetlenül, váratlanul, a szerző és a fordító szándékától függetlenül, vagy annak ellenére öltenek alakot” (145). Az itt bevezetett fogalmakat a későbbiekben a jól ismert fordításelméleti terminusokkal együtt működteti, és kifejezetten hasznosnak, pontosnak bizonyulnak a problémák elemzése során.

A könyv egyik legnagyobb vállalása, hogy a sok szempontból speciális magyar műfordítói hagyományt a nemzetközi fordításelméleti diskurzus kontextusába helyezze. Erre leggyakrabban alkalmazott módszere, hogy a *Translation Studies* kategóriái alapján elemez magyar fordításokat. Például amellet érvel, hogy Karinthy pesti kávéházak nyelvezetét idéző *Micimackó*-fordítása a háziasító fordítás iskolapéldája, Kosztolányi *Évike Tündérorszámban* című, kissé lebutított Lewis Carroll-adaptációja pedig az attitűdkövető stratégia szélsőséges esete.

Utolsó, *függelék*ként csatolt fejezetében a sokat bírált, formahű, nyugatos fordítási gyakorlatot tárgyalja. A különös, *Az ír szarvas agancsa* című függelék előljáróban felvázolja, mi lett a sorsa az ír szarvasnak (kihalt), amelynek az agancsa olyan hatalmasra nőtt a párzási preferenciák okozta szelekció következtében, hogy nagyban megnehezítette „a közlekedést, a menekülést, az élelemszerzést, és előállítását, hordozását hatalmas erőforrásokat vont el a szervezettől” (313). Majd felteszi a kérdést: „Vajon a műfordításban a formahűség követelménye is olyasmie, mint az ír szarvas agancsa: látványos és magasztos nyűg, amely útjában áll a megértésnek és a termékeny működésnek?” A továbbiakban különböző fordítások elemzésével világít rá, mennyire terméketlenné válhat, ha a fordító legnagyobb energiáit az elődök hagyományaitól való eltérésre fekteti, és itt hosszabban kitér Nádasdy Ádám egyes munkáira, amelyekben – a pontosság és közvetlenség jegyében – rímtelenül fordítja újra a nyugatosok átültetésében kanonikussá vált műveket (például Keats verseit vagy Dante *Isteni színjátékát*). Kappanyos a következőképpen bírálja ezt a gyakorlatot:

„A rímtelenség önmagában semmit nem old meg, semmilyen problémára nem válasz – éppúgy, ahogy a kötelezővé tett rímelés sem” (320). A kezdetektől fogva szigorú műfordítói protokollok alapján működő magyar paradigma fényében kifejezetten tanulságos a tanács, miszerint „[a] dilemmát az oldhatja fel, ha nem dogmákban gondolkodunk, hanem funkciókban” (320). A könyv legkiemeltebb helyén, az utolsó oldalon konklúzióként fogalmazza meg: „Ha valaki kontextus nélkül olvasná Nádasy írását, azt gondolhatná, hogy a rímes fordítás egy divat, amely jött (talán a *Nyugat* nagy nemzedékével) és megy (talán éppen napjainkban). Valójában a rímes fordítás magyarországi hagyománya percre egyidős a magyar költészettel [...]. Ettől persze lejárhat az ideje éppen most [...], amint megjelenik egy újabb technológia, amely ugyanazt a funkciót hatékonyabban teljesíti. Ilyet jelen pillanatban nem látni a láthatáron” (328).

A kötet igen szerethető vonása, hogy elfogulatlanul elemzi egyes szerzők elméleteit (ahogy a többször hangsúlyozottan nagyra becsült Nádasy gyakorlatát is). Walter Benjamin *A műfordító feladata* című alapszövegét például erősen bírálja (Paul de Mannal egyetértésben). A fordításelméleti munkák számára kötelezően idézendő Benjamin-szöveg hiányosságaként említi, hogy a *fordíthatóságot* eleve a műalkotás esszenciális tulajdonságának tartja, a rossz fordítás lehetőségével csak a téves elvek folyományaként számol, illetve a „szintaxist áttevő szószerintiség” mellett érvel, amely „valójában az a gyakorlat, amelyet ma a számítógépes fordítóprogramok produkálnak” (287). Kappanyos Walter Benjamin idealisztikus teóriáját elmarasztalva frivolán jegyzi meg, hogy „[t]alán nem túl elrugaszkodott elgondolás [...] részünkről, hogy egy tudományos gondolatmenetnek végső soron, ha áttételesen is, a halandók érdekeit kell szem előtt tartania” (288). Az itt vázolt hozzáállás tehát ötvözete a tapasztalt, gyakorló fordítóéna és a tájékozott teoretikuséna. Olyan pragmatikus elméletekről nyilatkozik egyetértően, amelyek valóban hasznosíthatók a fordítói tevékenység, illetve a fordításelemzések és -kritikák során. Azokat, amelyek nem képesek elmozdulni az elmélet síkjáról, kíméletlen logikával bírálja.

Az imént magasztalt elfogulatlanság azonban néhol megbicsaklik a kötetben. Kappanyos, mint erről korábban is szó volt, gyakran használja saját fordításait kontrasztanyagként, ellenpéldaként bizonyos fordítási jelenségek bemutatására. Ez a módszer működőképes, látványos és hitelt ad a kritikai észrevételeknek. Néhány ponton viszont visszatetszővé válik, mikor a szerző saját megoldásait dicséri és aposztrofálja „helyes” fordításként, miközben a könyv számos helyen hangsúlyozza, hogy *tökéletes fordítás* nem létezik, illetve, hogy számtalan jó átültetése létezhet egy-egy forrásszövegnek. Yeats *Léda és a hattyú* című költeményének öt fordítását versenyezteti: Képes Gézáét, Tandori Dezsőét, Erdődi Gáborét, Görgey Gáborét és a sajátját. Utóbbiról a következőt írja: „az eredeti szonett frappáns, magától értetődő, mondhatni áramvonalas funkcionalitását alighanem ebben a verzióban sikerült legjobban megközelíteni. Amíg a többi változat az eredeti hozzávetőleges reprezentációja [...], ez [...] inkább a magyar nyelvű újraírása” (82). Mikor a *Micimackó* előszavának fordításáról van szó, így utal Karinthy szövegére és saját verziójára: „Érdemes szem-

ügyre venni a radikálisan »félrefordított« bevezető verseket (a középső oszlopban Karinthy verziója, jobbra a »helyes« változat)” (183). Az *Alice in Wonderland*-ből idézett, paronomáziákkal és kulturális allúziókkal teli szöveghelynek is számos fordítását idézi, majd az elemzést ezzel zárja: „Lássunk végül egy publikálatlan, demonstrációs céllal készült megoldási kísérletet, pusztán annak bizonyítására, hogy egy ennyire összetett feladat is megoldható az itt hangoztatott fordítási elvek alapján” (195). Az *Ulysses* egyik szójátékának fordításáról azt írja: „Gáspár [Endre] nagyon közel jár a megoldáshoz, de nem talál rá”, majd idézi a *meztalált* megoldást az új *Ulysses*-fordításból. Az itt említett példák kellemetlen felhangját tompítja az a tény, hogy valóban jól sikerültek az idézett megoldások, és meggyőzően szemléltetik a többi, gyakran kanonikus fordítás torzító gesztusait, illetve az egész kötet közvetlen, közérthető, nem hivalkodó tónusa, amellyel könnyedén elnyeri az olvasó szimpátiáját.

A *Bajuszbögre* tehát kiváló kötet: segítségével nemcsak a fordításelmélethez kerülhetünk közelebb, hanem a világirodalomhoz, a verstanhoz, a fordítás gyakorlatához, a mémelmélethez, Joyce életművéhez, a gyermekirodalomhoz, a műkorcsolyázáshoz, a tengerészethez, a faszobrászathoz és a természethez is: szarvasokhoz, lovakhoz, vaddisznókhoz, házi sertésekhez, mormotákhoz, pelékhöz. A dublini Eccles Streetről, Bloomék utcájából, Tarán és Holyheaden át eljutunk a Százholdas Pagonyba, Csodaországba és végül Magyarországra, ahol saját, különös fordítói hagyományunkra széles, nemzetközi távlatból pillanthatunk.

Jeney Éva¹

TÉNY ÉS FIKCIÓ

– Françoise Lavocat, *Fait et fiction, Pour une frontière*,
Seuil, Paris, 2016, p 619 –

„Az adott világ a lehetséges világok legjobbika” – mondja Pangloss mester Voltaire *Candide* című regényében. Azt is tudjuk, hogy a lehetséges világok fogalma Leibniz nevéhez kapcsolódik, aki ezekkel a világokkal igyekezett bizonyítani, hogy Isten léte és a rossz léte összeegyeztethető. Schopenhauer állítása is közismert: ez a világ a lehetséges világok legrosszabbika. De az, amit manapság a fogalmon általában értenek, nagyjából a 20. század közepének formalizmusából származik. A formális konstrukciók kezdetben modellként szolgáltak modális számításokhoz, ám később a nyelvészet, az analitikus filozófia és az irodalomtudomány is élénk érdeklődéssel fordult a fogalom felé. Nem véletlenül. A térben és időben földrajzi koordinátákkal pontosan meghatározható világon túl, avagy éppen benne teremthető szemantikai térrel azonosították, amelyet más terek és más hősök nevei hoznak létre, olyan képekben megjelenített világgal, amely az ember fantáziáját is és fikciós képességét is igényli. Alapvető tehát, hogy különbség van lehetőség és valóság, fikció és tény között. De manapság a tény és a fikció közti határok képlékenynek mutatkoznak, elmosódni látszanak. Françoise Lavocat ennek ellenére és éppen ezért e határok védelmére vállalkozik legújabb, *Fait et fiction* címmel megjelent könyvében, s ezt a szándékát az alcím is világosan jelzi: *Pour une frontière*. Azaz: a határért. A határ védelmében.

Viszonylag terjedelmes bevezetőjében (11–31) bemutatja téziseit, elméleti választásait, továbbá fölvezolja a könyv gondolatmenetét. Jellegetesen olyan előszó ez, amely egybecseng a következtetésekkel (521–535), s az olvasó egyértelműen érzékeli, a mű létrejötte után született. Az első, *Monismes contre dualismes (Monizmusok kontra dualizmusok, 31–189)* című rész abból a fontos ellentmondásból kiindulva, hogy vannak, akik elismerik a különbséget fikció és tény (*fait*) között, és vannak, akik tagadják azt, elemzi elbeszélés (*récit*) és történetmondás (*storytelling*) eltérését, a valóság lehetetlenségéről alkotott elképzeléseket, valamint azokat a kognitív képességeket, amelyeknek köszönhetően azt tudjuk állítani, más az, ami valóságos, és más az, ami képzeletbeli. A második rész *Cultures et croyances (Kultúrák és hiedelmek,*

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete Irodalomelméleti Osztályának tudományos főmunkatársa.

189–381) címmel azt a kérdést veti föl, vajon a nyugati modernség találmánya-e a fikció, s a 11. századi japán *Gendzsi-regénytől* a *Mátrix* című filmig firtatja szélteben-hosszában a fikció problematikáját, a *Krisztus utolsó megkísértése* című filmdráma kapcsán többek között azt a problémát boncolgatva, határa-e a fikciónak az istenkáromlás. De itt tárgyalja a tényyszerűség határainak és a virtuális világoknak a joggal való kapcsolatát, a személy és a szereplő viszonyát, az empátia és az azonosulás kérdéskörét is. A harmadik fejezet, *D'un monde à l'autre (Egyik világról a másikra, 381–521)* a lehetséges világok lehetőségeivel és lehetetlenségével foglalkozik, hogy végül a metalepszisben jelölje ki a fikció általa megbízhatónak vélt külső és belső határait.

Fikció és valóság kapcsolatát vizsgálva Françoise Lavocat elhatárolódik mind a „szegregációs”, mind az „integrációs” elképzelésektől, és arany középutat, „mérés-kelt differencializmust” (*différentialisme modéré*) javasol. A dualista megközelítést történetietlennek tartja, a monistát pedig túlon túl kortársnak. A határ védelmének védelmét mindenekelőtt azzal indokolja, hogy az kognitív, fogalmi és politikai szükséglet, elmúlása pedig az egyik világból a másikba való átlépés örömeinek megszűnésével járna. Legalább két – nem kifejezetten irodalomelméleti – okunk van tehát arra, hogy ne mossuk teljesen egybe a valós és a kitalált világot, s ezek jó okok: gondolkodásunk számára így kényelmesebb, s így engedhetünk teret az örömelvnek is. Azaz a Maslow-féle piramis ötödik és hatodik szintjén leledzünk, egy szintre a csúcs-tól, az önmegvalósítás szükségletétől. Jobban járunk tehát, ha a fogalom elhomályosítása helyett inkább újragondoljuk és -értelmezzük az irodalom, a film, a színház és a videojátékok fikciós határait. Nem így fogalmazza meg, de vizsgálódási terepe azt mutatja, hogy a szerző a fikciós határszükségletet elsősorban a kulturális, esztétikai szinten tartja elengedhetetlennek. A fikció helyéről és szerepéről folytatott vitákat felülvizsgálva egyszerre több tudományterületet próbál összefogni. Van itt kognitív tudomány, analitikus filozófia, antropológia, irodalomelmélet, jog, pszichoanalízis. És diakrón metszet. A szerző meghaladja a fikció irodalmának 19–20. századi időkereteit, s az antikvitástól napjainkig terjeszti ki. És nem csupán az időkeretekkel bánik nagyvonalúan, hanem túllép az európai elméletírók Európa-központúságán is. Nemcsak az angolszász irodalmat vonja vizsgálati körébe, hanem a keleti kultúrát is, például a már említett 11. századi japán *Gendzsi-regényt*. Mindezt úgy, hogy abból indul ki, a tényyszerű és a kitalált műtermékek (artefaktumok) megkülönböztetése történelmi korszakoktól függetlenül a valóság és a képzelet különválasztására vonatkozó kulturális, ideológiai és filozófiai posztulátumokon nyugszik.

A fikció gondolatának lényegi sokféleségét elismerve kérdez rá a fikció kultúrájának lehetőségfeltételeire és korlátaira, miközben arra törekszik, hogy a fogalmat a saját lételmélettel rendelkező lehetséges világgal azonosítsa, s ezáltal a figyelmet a világ és a szereplők kapcsolatára, a paradoxonokra és a metalepszisre terelje. Utóbbira különösen azért, mert úgy véli, ez az alakzat erősíti meg a határt a különböző világok között, miközben éppen a határ áthágásának illúzióját kelti.

A könyv tehát az ember kognitív képességeit, az elbeszélés (*récit*) és a mesemondás (*storytelling*) különbségét, a fikcióra vonatkozó monista és dualista elképzeléseket, a szövegvilágoktól minden igazságértéket megvonó pánfikcionalizmust, a fikció és a történelem, illetve valóság kapcsolatát általában, a hiedelmek szerepét, a lehetséges világok elméletét, az azonosulás jelenségét, az empátiát – amelyen Lavocat szerint fikcióhoz való viszonyunk alapul –, a jog által meghatározott korlátozásokat elemzi. Kicsit sok mindent, legalábbis többet, mint amennyire manapság irodalomelméleti berkekben vállalkozni szokás. Csaknem hatszáz oldalon, különböző tudományterületekről származó elméletekkel megtámogatott érvelések és számtalan példával alátámasztott elemzés bizonyítja annak a tételnek az érvényességét, amellyel a józan ész általában együtt él, mely szerint különbség van például a macska és Lewis Carroll vigyorgó Cheshire Catje között.

Miért is van ekkora apparátusra és ennyi elemzésre szükség ennek a határnak az állításához?

Kétségtelen, hogy bő félévszázada, nagyjából az 1970-es évektől errefelé, a *nyelvi fordulattól* kezdve mind a filozófiai, mind az irodalomelméleti szakirodalomban teret hódított az az elképzelés, amely nemcsak az irodalmi szövegeket, hanem a történeti elbeszéléseket vagy éppen a politikai megnyilatkozásokat és kampányokat is a fikció területére utalja. Nem függetlenül ettől a jelenségtől, az autofikció és a dokumentumfikció már elnevezésében is hordozza, hogy a határ elmosódott. Lavocat ezt a következtetést vonja le azokból az aprólékos elemzésekből, amelyeket Roland Barthes-, Julia Kristeva-, Jacques Lacan-, Philippe Sollers-, Paul Ricœur- és Hayden White-szövegeken hajt végre. Márpedig konkrét és fogalmi határra, társadalmi, morális és jogi szempontból egyaránt szükség van, állítja a szerző, különben bajban vagyunk, hiszen az értelmezés létjogosultsága és tekintélye forog kockán. Nem beszélve arról, hogy például a holokausztirodalom egyenesen kötelez a valóság és a mese megkülönböztetésére, meg kell húzni a határvonalat aközött, ami a fikció területére tartozik, és aközött, ami nem. A fikciónak kultúrája van. Nagyjából az 1980-as évektől nyilvánvalóvá vált az is, hogy a nagy történelmi traumákkal kapcsolatban nem tartható fenn az a tézis, hogy a tények ne léteznének. Ezzel kapcsolatban a fikció határát viszonylagosnak mondó Ricœur, White és Veyne is újragondolta az álláspontját.

De mi biztosíthatja a határt?

Françoise Lavocat mindenekelőtt a kognitív pszichológiához fordul, amely azt bizonyítja, hogy a valóság és a képzelet megkülönböztetésének képessége már kora gyermekkorban kifejlődik. Neurobiológiai vizsgálatok bizonyították azt, hogy az agynak a „vacsora Obamával” vagy „vacsora Hamupipókéval” típusú forgatókönyv elképzelésekor azonos, de egyúttal eltérő területei is működésbe lépnek. Előbbi esetben az epizodikus emlékezet, utóbbiban tudásunk alapja, a könnyen hozzáférhető szemantikus emlékezet indul be, éppúgy, mint a művek befogadásakor. A kognitív ismérv mégsem elégséges, részint, mert a fogalmak határozatlanok, részint, mert úgy látszik, vannak olyan kultúrák is, amelyek nem ismerik a fikciót. Ausztrál őslakosok

és a dél-amerikai indián kúnák példájával azt illusztrálja Lavocat, hogy a fikcionalitás nem természetes adottság, hanem megegyezés, konvenció kérdése. A rituális társadalmakban szerinte ugyanis nem működik a fikció, mert a rítusok performatívak, a performatív megnyilvánulásokra pedig nem vonatkoztatható az igaz–hamis értékelés. Ezt talán nem lehet egyértelműen állítani, a performatívumok nem föltétlenül zárják ki a fikciót, sőt, de úgy látszik, Lavocat azokkal az elképzelésekkel, amelyek szerint a fikció birodalmába a performatív igéken keresztül is vezethet út, nem törődik.

Lavocat másik döntő érve az, hogy a „valóság felfüggesztésének” befogadásbeli mozzanata abból a bizonyosságból származik, hogy a valóságos és a kitalált világ között lételeméleti különbség van. Nem azzal a kérdéssel érdemes tehát foglalkozni, hogy mi a fikció, hanem inkább azzal, hol lelhető föl? Magyarán olyan belső jellemzőkre kell figyelniük, amelyeknek a segítségével azonosítani tudjuk egy világ vagy egy szereplő kitaláltságát. A lehetséges világok elméletének értelmében (amelynek egyébként Lavocat több tanulmányt is szentelt) ezek a „belső” jegyek azonosak ezeknek a világoknak a *lehetetlen* és *paradox* jellegével. Éppen ezért kerül a figyelem középpontjába a metalepszis, annak is a Genette-féle értelmezése, a metalepszis mint határátlépés. A metalepszis az elbeszélés és a történet szintjének megkülönböztetését szolgálja az elbeszélő szövegekben, a különböző szintek határainak megsértését jelenti (például az elbeszélő a szereplők területére lép, s ily módon leleplezi a mese kitaláltságát). De a fikcióval találkozó olvasó is metaleptikusan viselkedik: zavarba jön. Tudatában van annak, hogy közte és a szereplők között átléphetetlen a határ, de mert végességének is tudatában van, szeretne minél több életet élni, s ez a többlet lehet az álom, a kitalált világ, a kaland, a virtuális találkozás – mindegyik mint valóság. A fejtegetés ezen a ponton kicsit arra emlékeztet, ahogyan David Lewis, a szélsőséges realizmus szinte egyedülálló képviselője azt állítja, a lehetséges világok valószínűségeként léteznek. Azaz nem „lehetőségek, ahogy a világ lehetett volna”, és nem is tetszőleges mondatok halmazai, hanem valódi, fizikai világok, pontosan olyanok, mint amilyenben mi is élünk.²

Végül Lavocat valami olyasmit állít, hogy a metalepszis nem is létezik, hacsak nem a fikcióval azonos (379). Ezzel az állítással azonban megszünteti a metalepszist.

Bár az irodalom és a kultúra világát tényre és fikcióra osztani kényelmes, korántsem problémátlan. Mindenekelőtt abból célszerű kiindulni, hogy nem egymást kizáró ellentétpárról van szó. Erről szól a könyv. A kognitív szemlélet jó fogódzó, hiszen éppen az a lényege, hogy egymástól akár távol eső tudományterületeket is képes összekötni. De ha a kognitív pszichológiát hívjuk segítségül az érveléshez, akkor tény és fikció kettőse kevésnek látszik. A kitalált világon kívül van más is: illuzórikus észlelések, hallucinációk, álmok, s van, hogy nem csupán az irodalom világában visel-

² David K. LEWIS, *Possible Worlds*, in *Counterfactuals*, Blackwell, Cambridge, 1973. (Lehetséges világok, in *Modern metafizikai tanulmányok*, szerkesztette FARKAS K. és HUORANSZKI F., ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2004, 91–98.); továbbá David K. LEWIS, *On the Plurality of Worlds*, Blackwell, Cambridge, 1986.

kedik metaleptikusan az ember. Másrészt a fikció olvasása is vezethet módosult tudatállapotokhoz. Ezeket Lavocat nem írja le, de valami ilyesmit sejtet az, ahogyan sokféle, heterogén és keverék műfajként (*genre hybride*) határozza meg a fikciót, amelyben óhatatlanul föllelhetők referenciális elemek, aminek jogi következményei is lehetnek. A „keverék” legalább egy dolgot biztosan kizár – állítja –, azt, hogy a fikciót a 19. századi regényre szűkítsük. Lavocat szerint a fikciónak a pozitív jog területén van a helye. A liberális demokrácia valamelyest védelmezi, míg sem a totalitárius társadalomnak, sem a teokráciának nincs ínyére. Érthető, hiszen a fikciónak a dogmákra is lehet hatása. Legjobb példa erre a nagyjából nyolcvanhat millió példányban elkelt, számtalan vitát kiváltott *A Da Vinci-kód*, amely relativizálta az egyházi dogmát, azt állítva, hogy Jézus nős volt, és Mária Magdolna volt a felesége. A fikciónak demokratikus társadalmi haszna van, kívánatos, hogy lehetséges világok sokféleségével, különböző világváltozatokkal találkozassunk.

Françoise Lavocat könyve nagyon sok mindennel számol. Sok mindennel pedig nem. Ennek oka természetesen a téma és a felhasznált anyag gazdagságában és sokféleségében rejlik. A kötet nagyon jól használható például tankönyvként, és segítségére lehet mindazoknak, akik fikció és valóság kapcsolatával foglalkoznak. Így van ez még akkor is, ha kicsit sajnáljuk, hogy nem esik több szó az olvasatok egyediségéről, a személyes olvasmányélményről, arról, ami azért szintén hatással lehet arra, hol húzódik a fikció és a tény határa. Pedig a szerzőhöz közel áll ez a probléma. Fikcióhoz való viszonyunk alapjának a befogadó empátiáját és a mű szereplőjét tekinti, a késztetést, amellyel a befogadó szeretne beleavatkozni a szereplő sorsába, szeretné rávenni például Bovarynét, hogy ne hajtja fel az arzént. Lavocat úgy gondolja, a határátlépés vágya éppen a határ átlépésének lehetetlenségéből, a frusztrációból ered. Fokozottan igaz ez a kortárs világra, amelyben az irodalom háttérbe szorul, de a fikció virágkorát éri mindenekelőtt a sorozatfilmekben, melyeknek gazdag kínálatában minden korosztály és társadalmi réteg talál kedvére valót. Mindenesetre az olvasó úgy teszi le a könyvet, hogy ezt a határt immár nem föltétlenül vagy nemcsak kognitív szükségletnek gondolja, hanem elméleti konstrukciónak. Fikciónak akár.

E számunk szerzőinek e-mail címe

Angyalosi Gergely: gangyalosi@gmail.com

Albert Noémi: noemi_albert@yahoo.com

Deczki Sarolta: sarolt@gmail.com

Jeney Éva: jeneyeva@gmail.com

Kamarás István: kamarasi@upcmail.hu

Mihály Eszter: eszter.mihaly@gmail.com

Major Ágnes: b.majoragnes@gmail.com

Seregi Tamás: seregitamas@gmail.com

Szolláth Dávid: dszollat@yahoo.com

Tverdota György: tverdotagyorgy@yahoo.com

Z. Varga Zoltán: z.varga.zoltan@gmail.com

Vilmos Eszter: veszter92@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Szedte és tördelte a Balassi Kiadó
Készült a Tama Solutions Kft. nyomdaüzemében

Literatura

Tartalomjegyzék
XLII. évfolyam
2016

A Magyar Tudományos Akadémia
BTK (Bölcsészettudományi Kutatóközpont)
Irodalomtudományi Intézetének
folyóirata

Főszerkesztő
VERES ANDRÁS

Felelős szerkesztő
BEZECZKY GÁBOR

Szerkesztők
KÁLMÁN C. GYÖRGY, SZOLLÁTH DÁVID

Technikai szerkesztő
RÓNA JUDIT

Szerkesztőbizottság
POMOGÁTS BÉLA (elnök)
HAJDU PÉTER, SZILI JÓZSEF

Szerkesztőség
1118 Budapest
Ménesi út 11–13.
Telefon: 279-2776
279-2777
279-2779

2016

- ALBERT** Noémi
 „Az önök faja az igazsággal is meglehetősen hadilábon áll”
 – A Julian Barnes-féle történetkoncepció *A világ története*
10 és ½ fejezetben alapján – 4/335–352.
- ANDRÁS** Csaba
 Felület-poétikák
 – Adalékok Tarr Béla filmnyelvi leírásainak narratológiai értelmezéséhez – 3/218–226.
- ANGYALOSI** Gergely
 A tanúsítás poétikája Derridánál 4/291–298.
- BARTOS** Éva
 A *Helikon* biblioterápiás tematikus száma 4/353–355.
- BÁTHORY** Kinga
 Zombik az irodalomórán – a populáris kultúra létjoga a tanításban 1–2/105–112.
- BOZSOKI** Petra
 „egyszerre megnyílt az órapendülés”
 – Fenomenológiai kérdések Szijj Ferenc *A nagy salakmező*
 című kötetében – 3/167–188.
- DARAB** Ágnes
 Az antik anekdota ügye 1–2/3–21.
- DECZKI** Sarolta
 Bozótvágoval az esőerdőben
 – *Az ellopott tragédia, Rejtő Jenő-émlékkötet*,
 szerkesztette Thuróczy Gergely,
 Petőfi Irodalmi Múzeum–Infopoly Alapítvány, Budapest, 2015 – 4/378–382.
- GERGYE** László
 A romantikus költészetesztétika relativizálódása Andersen
Az árnyék című elbeszélésében 3/189–200.
- GINTLI** Tibor
 Anekdotizmus és poétikai innováció az *Esti Kornél* szövegében 3/134–148.
- GYÖREGY** Zsolt
 A másság dicsérete
 – A Héber Biblia diaszpóra-történeteinek queer olvasata – 1–2/22–45.
- HAJDU** Péter
 Narratológiai közelítések a lírához (különös tekintettel a római szerelmi
 elégiára) 3/201–217.
- S. HORVÁTH** Géza
 A belső szó az orosz nyelvbölcseleti és poétikai hagyományban 1–2/46–70.

- HOVANEC Zoltán
A leírás valósága 1–2/93–104.
- JENEY ÉVA
Szegedy-Maszák Mihály (1943–2016) 3/119–122.
- JENEY Éva
Tény és fikció
– Françoise Lavocat, *Fait et fiction, Pour une frontière*, Seuil, Paris, 2016 – 4/388–392.
- KÁLMÁN C. György
Narratológia és határok 1–2/71–76.
- KÁLMÁN C. György
Konferencia-előadás a konferenciáról 3/234–238.
- KAMARÁS István
Irodalomszociológiai töprengés a biblioterápia ürügyén 4/356–360.
- MAJOR Ágnes
Csáth-kultusz az adaptációk tükrében
– Németh Zoltán, *Boldogságtelep, vetéllőgépből – Csáth szeretője*, Kalligram, 2011 – 4/361–367.
- MIHÁLY Eszter
József Attila „megvalósítási elve”
– Gondolatok József Attila *Marx szimbolizmusa* című vázlatáról – 4/368–377.
- Jutka RUDAŠ
Kulturális mikrokozmosz
– Danyi Zoltán: *A dögeltakarító* – 3/227–233.
- SEREGI Tamás
A művészet konstruktív elmélete 4/259–278.
- SZÉNÁSI Zoltán
Attitűdök és evidenciák
– Agárdi Péter, *Nemzeti értékviták és kultúrafelfogások 1847–2014*,
Napvilág Kiadó, Budapest, 2015 – 3/248–253.
- SZOLLÁTH Dávid
A posztszovjet állapot és a politizáló elméletek
– Horváth Györgyi, *Utazó elméletek, Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*, Balassi Kiadó, Budapest, 2014 – 3/239–247.
- SZOLLÁTH Dávid
A történet visszatérése és a „latin-amerikai szál” a kései Mészöly-prózában 4/319–334.
- TVERDOTA György
József Attila *Szerkesztői üzenete* 3/149–166.
- TVERDOTA György
Komlós Aladár és Németh Andor 4/310–318.

- UHRIN Éva
Orosz szövegek és terek
– Regéczi Ildikó, *Térképzetek az orosz irodalomban, Klasszikus és kortárs szövegek térpoétikai megközelítése*, 2015 – 1–2/113–115.
- Z. VARGA Zoltán
A vágy lokalizációja és az olvasás öröme: test és erotika
Roland Barthes olvasáselméletében 4/299–309.
- VERES András
Izmusok nélkül
– Kosztolányi és az „izmusok” – 3/123–133.
- VILMOS Eszter
Holyheadtól Hegyeshalomig
– Kappanyos András, *Bajuszbögre, lefordítatlan – Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Balassi Kiadó, Budapest, 2015 – 4/383–387.
- VILMOS Eszter
Tanúk után, tanúk helyett
– A holokausztemlékezet poétikái az utóbbi évek magyar irodalmában – 1–2/77–92.
- Richard WALSH
A fiktív reflex 4/279–290.