

filológiai

közlöny

2011/3.
LVII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

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

Szerkesztőség

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

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia



A szerkesztőség címe:
c/o. Balassi Kiadó (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

A magyar tér mediális konstrukciói a német nyelvű irodalomban és filmben

- STEPHAN KRAUSE
Történet(ek) – egy utazás, három elbeszélés
Utazás Budapestről Bécsbe Kertész, Esterházy
és Schulze (párhuzamos) szövegeiben 213
- DENNIS GRÄF
„Gyakran gondolok Piroskára”
Magyarország mediális konstrukciói
az ötvenes és a hatvanas évek német filmjeiben 225
- OROSZ-TAKÁCS KATALIN
A német irodalom sajátos útjai
A recepció kérdése a magyarországi
németség kontextusában 237
- ZSIGMOND ANIKÓ
A Balaton mint az emlékezet tere
a kortárs német nyelvű prózában
Siegfried Lenz: *A Balaton hullámai*
Ingo Schulze: *Adam és Evelyn* 245
- Műhely*
- PALLAI MÁRIA
Vertikalitás a barokk és az új színházban
Molière–Corneille–Quinault *Psyché*
és Ionesco *A légbenjáró*
és *A kötelesség oltárán* című művében 255

KISS ATTILA ATILLA Retrológiai fordulatok Memóriakatasztrófák és anatómia a protomodern és a posztmodern drámában	270
ZSADÁNYI EDIT Női poétika? A kiszolgáltatottak iteratív történetmondása	286
KALMÁR ÉVA Ki a költője? Kosztolányi Dezső kínai versfordításairól	299
<i>Recenzió</i>	
Szabó Erzsébet (szerk.), <i>Új elméletek a narratológiában</i> , Szeged, Grimm, 2010 (Studia Poetica Supplementum III. lingua Hungarica editum) (Paksy Tünde)	304
Számunk szerzői	315

STEPHAN KRAUSE

Történet(ek) – egy utazás, három elbeszélés

Utazás Budapestről Bécsbe Kertész, Esterházy és Schulze
(párhuzamos) szövegeiben¹

Azok a kölcsönhatásokat bemutató példák, amelyekről ez a tanulmány szól, inkább a hatásoknak arra a változására világítanak rá, amelyről érdemes lenne szólni, s amelyet az itt vizsgált három novella, Kertész Imre *Jegyzőkönyv*,² Esterházy *Élet és irodalom*³ és Ingo Schulze *Noch eine Geschichte*⁴ (Még egy történet) című műve beszél el. Ez tovább is vezet ahhoz a kérdéshez, hogy miképp érintik az itt vizsgált novellák egyrészt tartalmilag, azaz a bennük található, irodalmi konstrukcióként megjelenő valóságban, és ezzel együtt valamelyest a hatás helyén, másrészt narratív szerveződésük által az irodalom és az élet irodalmi és literarizált viszonyát. Azt, hogy ezt mindhárom mű többé vagy kevésbé nyíltan tematizálja, illetve – a szó szoros értelmében is – szóhoz juttatja, nyelvivé teszi, úgy értelmezhetjük, mint egy utalást, amely jóval túlmutat azon az inkább egyszerű kérdésen, hogy mily módon és milyen különbségek, illetve különbségtételek segítségével variálja a három novella az ugyanazon az útvonalon történő utazás témáját. A „különbség” fogalma a „différance” problematikáját is felveti, amely, mint ismert, Jacques Derrida (DERRIDA 1997) által került be a köztudatba. Az itt vitatott kérdésfeltevés annyiban esik egybe Derrida fejtegetéseivel, amennyiben a „nyom” fogalma ott is fontos jelentést kap:

La trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure. Non seulement l'effacement qui doit toujours pouvoir la surprendre, faute de quoi elle ne serait pas trace mais indestructible et monu-

¹ A tanulmány a 2010 szeptemberében Pécsen megrendezett *Wechselwirkungen* című konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

² Lásd az eredeti mű: KERTÉSZ 1993, 7–39. A német fordítás Esterházy novellájával egy időben jelent meg: *Eine Geschichte. Zwei Geschichten*, Salzburg–Wien, 1994. A 2008-ban megjelent német nyelvű kiadás mindhárom szöveget magában foglalja: KERTÉSZ–ESTERHÁZY–SCHULZE 2008, 5–35.

³ Vö. az eredeti mű: ESTERHÁZY 1993, 41–74.

⁴ Lásd Ingo Schulze *Geschichte* című művének első kiadása: SCHULZE 2007, 257–280. A *Noch eine Geschichte* című szöveget innen idézem: SCHULZE 2008.

mentale substance, mais l'effacement qui la constitue d'entrée de jeu en trace, qui l'installe en changement de lieu et la fait disparaître dans son apparition, sortir de soi en sa position. (DERRIDA 1997, 25.)

A három novella ebben az értelemben egy közösen elvétett nyomot követ, amely felbukkan, s beleíródik az irodalom és az élet viszonyába, mint kettejük jelenvalóságára vonatkozó kérdés. Kitüntetett figyelmet érdemel maga az a tény, hogy élet és irodalom viszonyát mindhárom elbeszélés a valóság egy problematikus kategóriájaként értelmezi, illetve az a mód, ahogy ismételten szó szerint nyelvivé teszi mindezt. Amikor ugyanis a három novella bemutatja, hogy miképp, ahogy mondani szokás, utánozza az élet az irodalmat,⁵ akkor maga a cselekmény és benne ezek a kijelentések a mindenkori szöveg valóságában jelennek meg. Helyreáll a kapcsolat az „életnek” gondolt valósággal, amely azonban a „szöveg” valósága, vagy a „szövegben” megjelenő szereplőké. Egy a vélt mimézisről tett kijelentés is a szöveg valóságának a része. Felkínálja magát, mert egy fikciós cselekmény és annak felidézett elődje mint fikció közötti összefüggés olyan eseményként kerül bemutatásra, amelyet ez az irodalmi előd határoz meg. Ebben az esetben helytálló lehet Derrida meghatározása, amely szerint a nyom „le simulacre”, azaz önmaga jelenvalóságának az illúziója, illetve minden bizonnyal annak a látszata. Ily módon kérdéses tehát a jelenvaló és távollevő közötti különbségtétel, amelyet Kertész, Esterházy és Schulze szövegei saját valóságukként tematizálnak. Ha ezt mindhárom novellára és a közöttük fennálló kapcsolatokra – szó szerinti idézetek formájában vagy explicit megnevezésként – kizárólag úgy értelmeznénk, mint egy intertextuális kapcsolatot, akkor nagyon gyorsan arra a következtetésre jutnánk, hogy ez másutt is minden további nélkül felfedezhető és megfigyelhető. Szembetűnő azonban az az irodalmilag közvetített állítás, amelynek segítségével egy fikcionális cselekmény nem csak mint első kézből jövő valóság jelenítődik meg, s amelyen keresztül tulajdonképpen az itt tárgyalt novellák literaritása is „szóhoz jut” (zur Sprache kommt). Ez azt jelenti, hogy a szövegek nemcsak önmagukban, mint irodalmi szövegek, jelennek meg, hanem felismerhető az a tendencia, hogy irodalmi voltak is egy fikció részeként igazolható. Azoknak a széles körű kapcsolat-szövevényeknek a „kölcsonösen váltakozó hatása”, amelyek az itt elemzett szövegeket felépítik, s amelyek magukban a szövegekben fellelhetőek, biztos, hogy döntő szerephez jut majd a későbbiekben.

Az úgymond első novella, Kertész Imre *Jegyzőkönyve* két helyen is idézi Brühildának azokat a szavait, amelyek Richard Wagner *Götterdämmerung*jának végén hangzanak el: „Mindent, mindent, / mindent értek, / mindent átlátok már! / Hollóid

⁵ Vö. „Az élet [...] utánozza a művészetet, de csakis az olyan művészetet, amely az életet, vagyis a törvényt utánozza.” (ESTERHÁZY 1993, 68) és „Én csak azért is magamról fogok beszélni, és arról, hogy az élet azt a tendenciát mutatja, hogy az irodalmat utánozza.” (SCHULZE 2008, 70).

szárnyát halom suhogni...” (KERTÉSZ 1993, 28, 37).⁶ Esterházy Péter siet a segítségére a *Jegyzőkönyvre* hivatkozó novellájában, az *Élet és irodalomban*, amelyben egy helyen szinte szó szerint veszi át a Wagner-idézetet (vö. ESTERHÁZY 1993, 66). A *Nibelungok gyűrűjének* katartikus katasztrófájával abban a pillanatban von párhuzamot az én-elbeszélő a *Jegyzőkönyvben*, amikor egy magyar vámos felszólítja, hogy írja alá a „vétkérol” szóló jegyzőkönyvet:

Emberem, a fővámos, most papírokat rak elé: olvassam el és írjam alá. Mi ez? A jegyzőkönyv, mondja. Olvasni kezdem. Az első mondatnál – csaknem három sort tesz ki – elakad a lélegzetem. E pillanatban megszáll, elönt és lenyűgöz a tisztánlátás. E pillanatban végre pontosan tudom már, hogy mi történt velem. Szinte *heurékát* kiáltanék. (KERTÉSZ 1993, 28.)

Ez a rész – az itt felvetődő kérdés kapcsán is – kétségtelenül egyike a *Jegyzőkönyv* című novellában szereplő points culminants-oknak, mert saját tetteink írásos és átírt felsorolása, végül pedig a hivatalos személy előtt történő aláírása az a mozzanat, ahonnan a narráció kiindul. Ez egy olyan narratívának az irodalmi visszaadása, amely magát a vélhetően eredeti (fel-)jegyzés-jelenetet is – még ha csak egy aláírás erejéig, ám – felidézni látszik. A múltbeli hivatalos jegyzőkönyvnek az említés szintjén történő beemelése egy irodalmi szövegbe egyrészt a valóságos tapasztalatot előfeltételező, de önmagában semmiképpen sem elérhető folyamatként jelenik meg, miközben – bizonyos értelemben – az elbeszélő történet első szövegváltozataként kerül feljegyzésre. A jegyzőkönyvi dokumentum említése intertextuális hivatkozást mutat, amely a történet eredetét mint „történetet”, azaz mint (meg)történést (Geschehen) szimulálja – „le simulacre d’une présence” (DERRIDA 1997, 25) –, és ezt az eredetet egyben disszimulálja is, mivel a jelenet semmilyen tényleges keletkezést nem mutat be, sokkal inkább egy konfirmatív aktust. Már a *Jegyzőkönyv* elején találhatunk utalást arra, hogy

[e] jegyzőkönyv nem azért készül, mintha helyesbíteni akarná a tényeket, csorbítani vagy kiegészíteni őket, mintha, mondjuk, hinnénk a tények fontosságában, netalán az igazságban. (KERTÉSZ 1993, 7.)

Az igazságnak és a hazugságnak Platón *Πολιτεία*-ja óta lényeges, nemrég például Alain Badiou *Petit manuel d’ineshétique*⁷ című művében tárgyalt problematikája az irodalomban nemcsak Kertésznel jelenik meg, hanem mindhárom novellában

⁶ „Alles! Alles! / Alles weiß ich: / alles ward mir nun frei! / Auch deine Raben / hör’ ich rauschen.” Richard WAGNER, *Götterdämmerung*, III/3; V, 1971–1975. (Vö. WAGNER 2009.) Tudvalevő, hogy Wagner további zárósorokat írt a *Götterdämmerung*hoz, amelyekhez nem komponált zenét. A Kertész által idézett sorokat ez a változat nem érinti.

⁷ BADIOU 1998. Badiou „inesztétika” fogalma (vö. BADIOU 2009) abból indul ki, hogy „un rapport de la philosophie à l’art qui, posant que l’art est par lui-même producteur de vérité, ne prétend d’aucune façon en faire, pour la philosophie, un objet”.

jelen van. Az aláírás-jelenet tükrében azt mondanám, hogy az igazságnak ez a tagadása (pontosabban a benne való hit tagadása) és a tények (állított) semmisége teljesen elvitatja a szövegnek mint hivatalos jegyzőkönyvnek a szavahihetőségét és hitelességét. A Kertész-szöveg az eredetnek (az eredeti jegyzőkönyvnek) az általa létrejövő átírását saját magán keresztül, ráadásul mint egy kijelentés valósítja meg. Amennyiben az igazságba vetett hit általában megkérdőjeleződik, ebből nemcsak annak hamisítatlan tagadása következik, hanem a szöveg ezen túl azt is tematizálja, hogy a saját igazságtartalma is relatív és kétségbe vonható. A Kertész-elbeszélés története kevésbé ennek ellenére, mint inkább épp ezért, nyomná alakítja a történetet, amit még a másik két szöveg is – miközben ők maguk is nyomok – követ.

Kertész novellájában a főszereplő, egyben az elbeszélő alany, belső sugallatra indul el Budapestről, hogy elutazzon Bécsbe. Bizonytalan a döntésében, hogy utazzon-e vagy sem, de végül a negatív előjelek ellenére – egy rémálom, illetve egy beteg barátnő halála – mégis a vonaton ül, és nyugat felé tart. Valamivel Tatabánya után az elbeszélő én vámmellenőrzésen esik át, amikor is a „valuta- vagy devizanem-tudom-én-mi” tulajdonáról (KERTÉSZ 1993, 13) helytelen bevallást tesz, s ennek következtében az egyik vámós bevonja az útlevelét, így a magyar–osztrák határon le kell szállnia a vonatról. Már Tatabánya ábrázolása – a volt bányászváros valamivel az ellenőrzés előtt tűnik fel a vonatablakban – az azt követő „kudarc”-ra utal a szövegben:

Lepusztult, szétmarcangolt, kopáran meredő, végítéletszerű táj, masszív betonfüstölők, csövek, az eget rézsút áthatító állványzat, akár egy szövegrészt, vagy életdarabot kihúzó, kemény tollvonás, leplezetlen hasznosítás mindenfelé, ádáz célszerűség, racionalitás, rútság, *die Wüste wächst* [...], táj nélküli tájkép, már nem borzalmas, csak vigasztalan, mint az igazság. (KERTÉSZ 1993, 17.)

Erről a helyről már csak a határátkelőig tart az utazás, így a táj bemutatása és az igazság hiteltelenítése egybeesik az események menetével. Hegyeshalom szimbolikusan és történelmileg egyaránt átmenetként értelmezhető Nyugat felé, a visszaúton pedig egy láger kapujaként van jelen, „[de] mint valóság [...] siralmas porfészek” (KERTÉSZ 1993, 26). Az ottani vámállomáson veszik fel az említett jegyzőkönyvet. A főszereplő számára nem marad más választás, mint visszautazni Budapestre.

Valójában nem csupán ez a történet az, amire majd Esterházy novellája és Ingo Schulze szövege is hivatkozik. Igaz, hogy mindhárom szöveg egy azonos útvonalon megtett utat mutat be, de ez esetben nem az egyébként azonos utazás egy-egy variációjáról van szó. Mivel Kertész *Jegyzőkönyve* előzetes szövegeken alapul, amelyek a szöveggörnyezetben és szöveggörnyezetként működnek, elsősorban a valóságban horgonyzó eredethez való viszony az, ami megmutatkozik benne. A mindenkori kontextualizálás Kertésznél, Esterházynál és Schulzénál azt ábrázolja elsősorban, amit a szövegek, szövegrészek, illetve egyes szavak vagy akár szituációk még jelenthetnek. Esterházy *Élet és irodalmában* a jel és a jelentés elválasztása

történik meg. A kijelentés egy újabb variációját mutatja be a már említett igazság problematikának – kitekintve a Kertész-novella főszereplője által aláírandó jegyzőkönyvre:

De azért mégiscsak úgy áll a dolog, hogy a szónak nincs jelentése, csak szóhasználat van, most viszont épp a használatról nincsenek közös elképzeléseink. (ESTERHÁZY 1993, 44–45.)

Mivel a szónak egyedül a mindenkor aktuális használatából következtethetünk az alkalmazásból eredő jelentésére, így a variációknak nem csupán az itt tárgyalt három novellában megvalósuló lehetősége tárul fel. Sokkal inkább a pusztán csak a hivatal által megállapítottak igazságértéke válik kérdésessé, amelyekkel a vámosok jegyzőkönyvében az eseményeket szavakba foglalják. Így lesz a Kertész azonos című novellájának jegyzőkönyvére való hivatkozás egy annak csupán fikcionális voltáról történő kinyilatkoztatás. Ez azt jelenti, hogy az elsősorban irodalmi szöveg fikcionális jegyeinek segítségével és ez által a tulajdonság által leírhatóvá válik a különbség a vámos jegyzőkönyve és a *Jegyzőkönyv* című novella között, így voltaképp eltűnik az aláírt szöveg feltételezett érvényessége. Mindez a megelőző jegyzőkönyvi szövegre vonatkozó utaláson keresztül lehetséges, ami a novellába beleíródott ugyan, és eredetnek kell, hogy látsszon, de mégsem akként jelenik meg. Ennek a nyomnak a jelenvalóságában (és ezzel együtt a szövegében), Derridára hivatkozva elmondhatjuk, épp távolléte mutatkozik meg, és így viszonylagossá teszi az első szövegnek az aláírás által uralt érvényességét. Ez a (majdnem abszolút) érvényességi követelmény azonban egy további mozzanat által végérvényesen kiüresedik. A Kertésznél leírt folyamatoknak ugyanis saját irodalmi előzménye van, ami különbözik a vámjegyzőkönyvtől mint eredeti szövegtől. Az „életben”, ahogy Esterházy címében megjelenik, az irodalmi előzmény az események mintájául szolgál, mégpedig olyan szöveggként, amely mindenkor készenléiben tartja saját szóhasználatát.

Kertész *Jegyzőkönyvében*, a vámhivatalbeli jelenetben egyértelmű hivatkozás található a szerző *A kudarc*⁸ című regényére, mint olyanra, amely már bizonyos értelemben létezett. Ehhez hozzáadódik a *Gyűrű*ből már említett szöveghely, ami az esemény leírását szolgálja, egy feltartóztathatatlanul közeledő katasztrófát, amely Wagnernél, miképp ez jól ismert, közeledő világvégeként és megváltásként jelenik meg. A hivatkozás a *Gyűrűre* egyben utalás egy előzményként elgondolandó szövegre. A *Jegyzőkönyvben* két helyen található meg ugyanazek a Wagnersorok (vö. KERTÉSZ 1993, 28 és 37) különbözőféleképpen értelmezendő tartalommal. Mert – Esterházy szavaival – használatuktól, azaz kontextualizálásuktól

⁸ A *vámellenőrzés* című fejezetre utal, amelyből a *Jegyzőkönyvben* szó szerint idéz (vö. KERTÉSZ 1993, 28). KERTÉSZ 1988.

függő értelmezésük hangsúlyozza egyrészt a felismerés pillanatát – „E pillanatban végre pontosan tudom már, hogy mi történt velem” (KERTÉSZ 1993, 26) –, másrészt pedig, ismét csak a Tatabányán átutazás alkalmával, mint eredményre mutat rá ez a felismerés. Annak megértésére tehát, hogy Kertész ezt a történetet, ahogy ezt Esterházy kissé ironizálva megfogalmazza, „életértelmezéssé” emeli, „(inkább taszít[ja], lök[i])” (ESTERHÁZY 1993, 65). Az *Élet és irodalomban* ugyanis épp az elbeszélte vonatbeli vámmellenőrzés-jelenetben először csak mint vélt esemény tételeződik Kertész története, amely az expliciten megnevezett *Jegyzőkönyv* című novella által úgymond előre adott volt, hogy aztán Esterházynál más történet helyettesítse azt. Esterházy novellája egy olyan változatot mutat be, amely minden további nélkül Kertész szövegének ellenpontjaként lenne felismerhető, amellyé azonban Esterházy szövege majd csak az explicit hivatkozás révén nyilvánítja magát (azaz annak formája és jelenléte mint változat ezen a módon „váltak világossá”). A kiélezett „nem”, ami felkiáltásként a variáció mozzanatát ábrázolja a szövegben, több funkciót is betölt, így még ebben a példában is ambivalencia működik, ami azáltal érhető el, hogy explicit módon vonja kétségbe a hasonlóságot. Annyiban tagadás tudniillik ez a szó itt, amennyiben az Esterházy-szövegben található változat, amelyben az elbeszélő főszereplő szintén a vámosok alattomoságának áldozataként jelenik meg, nem felel meg az előbbi kertészi cselekmény mint „rémálombeli” gondolati játék visszatükrözésének; sőt épp hogy ellentmond a Kertésznel elbeszélte történetnek. Ez a „nem” nem utolsósorban annak a motivációnak a kifejezése, hogy a főhős időnyerés céljából és egy kis trükk segítségével szerencsésen megmeneküljön ebből a helyzetből, és ezáltal „kiemelkedjen” a Kertész-novellából, s akit persze nem lehet „ellen-Kolhász Mihály”-hoz hasonlítani, „aki nem keresi az igazságát, mert az igazsága már megtalálta őt” (ESTERHÁZY 1993, 66).

Schulze *Noch eine Geschichte* (Még egy történet) című novellájában található az a nyilvánvaló kijelentés, „hogy az élet azt a tendenciát mutatja, hogy utánózza az irodalmat” (SCHULZE 2008, 70). Már a cím is magában foglalja mindazt, amit a történet írója-főszereplője a Budapestről Bécsbe tartó utazása során keres, de nem talál. Amennyiben Esterházy szövege Kertész novellájára vonatkozott, akkor ez azt jelenti, hogy e legutóbbi a két előző segítségével „egyfajta összehasonlító stációdramát hozna létre” (SCHULZE 2008, 87). Az elbeszélőnek ez a vélt magyarázata még azért is felettébb megbízhatatlannak tűnik, mert az elbeszélő egy utazót „hoz fel ürügyül” főszereplőként, akinek aztán mégsem adja a szájába ezt a magyarázatot. Schulze elbeszélője sokkal inkább Esterházy- és Kertész-idézeteket sűrít össze egyetlen bekezdésben, ami aztán abban a kijelentésben végződik, hogy a vámosok „nem jöttek” (seien ausgeblieben) (SCHULZE 2008, 82–83). Úgy tűnik, hogy a címben a „még” szócska által kifejezett kapcsolat ezen a helyen egyszerűen csak a Kertész- és Esterházy-történetek EU-konform változataként tárulna fel. Magyarország EU-csatlakozása (2004. május 1.) mint történelmi referencia mint ha már korábban szintén említésre került volna, majd pedig a Magyarországról Ausztriába történő határátlépés pillanatában még egyszer szóba kerül:

Unser Aufenthalt in Hegyeshalom – es gibt keine Zöllner mehr – währt drei Minuten. Die Heizung rumort wieder, der Zug fährt an, er rollte über die Grenze, ich, der freie Sohn eines freien Landes, empfinde nichts, meine Seele nimmt keinen jubelnden Aufschwung. (SCHULZE 2008, 83.)⁹

Schulze változatában a Budapest–Bécs úttal kapcsolatban a vámosság csak emlékként jelennek meg. A (történelmi) pillanat, amelyről Schulzénál szó van, nem ismeri a vámosság fogalmát, és nincs is rá szüksége, amit főként a második fent idézett mondat közvetít, amely Kertész és Esterházy elbeszéléseinek német fordításából szó szerint vesz át kifejezéseket.¹⁰ A szöveg az idézetek variációját jeleníti meg (persze nem egyértelműen kimutatható módon). Ha Esterházy a „szabad ország, szabad, szemernyit ütődött fiá” (ESTERHÁZY 1993, 68)¹¹-t nem kis iróniával a hangjában jellemzi, és fennáll a lehetősége annak, hogy Kertész főszereplőjére, illetve Esterházy én-elbeszélőjére is vonatkozzon mindez, akkor Schulzénál kizárólag az elbeszélő énről vonatkoztatható. A határátlépés nála semmilyen érzelmet nem vált ki, és hiányzik „az örömteli felkiáltás”¹² (KERTÉSZ 1993, 8), amit Kertész elbeszélője még mint az utazás mellett szóló érvet nevez meg. Az örömteli érzés tagadása már Esterházytól is megtalálható. A német fordításokat illetően mindenesetre az a benyomásunk, mintha ez a fordulat először Schulze novellájában bukkan fel. Ennek az oka egy fordítási hiba, amely az Esterházy-szöveg eredeti magyar változatának elemzése során mutatkozik meg:

Ami az utazást illeti, persze ki vonná kétségbe az ilyen hely- és levegőváltatás koronkénti szükségességet az egészség, mi több, az általános kreativitás, ama bizonyos állandó lelki mozgalmasság (motus animi continuus) szempontjából – mindazonáltal bennem úgyszólván *nem* ujjong föl *semmi* átlépve az ország határait. (ESTERHÁZY 1993, 59–60.)

Skirecki fordítása azonban, amelyből kimarad az igencsak jelentős tagadás, így hangzik:

Was das Reisen betrifft, wer wollte die Notwendigkeit solcher gelegentlicher Orts- und Luftveränderung denn auch in Zweifel ziehen, ist sie doch nicht nur

⁹ „Hegyeshalomnál – már nincsenek vámosságok – három percig időzünk. Újra felmorajlik a fűtés hangja, a vonat elindul, átgördül a határon, én, egy szabad ország szabad fia, nem érzek semmit, lelkem nem lelkesül fel ujjongva.”

¹⁰ Schulze szövege a német fordításokra és az ott alkalmazott fordulatokra hivatkozik. Ez a tény azt sugallja, hogy a *Noch eine Geschichte* (Még egy történet) előtt egy további szöveg-szint áll, azaz a fordításé.

¹¹ Skirecki fordítása szintaktikailag kissé eltér az eredetitől: „Freier Sohn eines freien Landes, ein bißchen behämmert.” (ESTERHÁZY 2008, 60). Az eredeti alapján a következőképpen hangzik a fordítás: „Freies Land, sein freier, leicht behämmert Sohn.” (ford. S. K.).

¹² Ez a megfogalmazás Esterházytól (53) és Schulzénál (83) ismétlődik.

der Gesundheit förderlich, sondern auch der Kreativität allgemein, jener ständigen Betriebsamkeit der Seele (motus animi continuus), die – wenigstens bei mir – augenblicklich sozusagen einen jubelnden Aufschwung nimmt, sobald ich die Grenzen dieses Landes überschreite. (ESTERHÁZY 2008, 53.)

Ennek a mondatnak a vége az eredeti alapján a következőképpen kellene, hogy hangozzon: „[...] dennoch sozusagen jubelt in mir *gar nichts* auf beim Überschreiten der Grenzen dieses Landes” (ford. S. K.). Eltekintve a fordításnak ettől az apró hibájától, sokkal inkább lényeges az a mozzanat, hogy a németül először vélhetőleg Schulzénál felbukkanó kifejezés, mint láthattuk, már Esterházy novellájában is megjelenik, és a határátlépés központi eseményéből – ami Kertésznél a túlsorduló örömteli várakozás ellenére sem következik be – már nála is hiányzik az a lelkesedés, amelynek Kertész szerencsétlen elbeszélője még oly nagy jelentőséget tulajdonított.

Látjuk tehát, hogy nem a variációlehetőségekre vonatkozó triviális kérdés dönti el a szövegben, illetve a szövegekben¹³ disszeminált elemek helyi értékét. Schulze novellája ugyanis a Kertészre és Esterházyra való nyílt hivatkozások mellett tartalmaz további szövegutalásokat is, amelyek nyomon követésekor nemcsak a szövegek kapcsolódásának egy további szála lesz felismerhető, sokkal inkább a valóság, illetve az élet és az irodalom viszonyának központi kérdése tematizálódik, és ezzel együtt felbukkan a jelentés mint olyan kérdése is. Így Schulzénál a *Noch eine Geschichte*tében (Még egy történet) a *Kereplő*¹⁴ kerül megemlítésre Örkény István *Egyperceseiből*, csakúgy, mint a *Szentpétervári közjáték* című történet, az én-elbeszélő egy saját szövege. Ez a szöveg majdnem teljesen beépül a novellába, holott – ahogy ezt a fikció sugallja – a keretet adó novella narrációjában és az elbeszélésben bizonyos értelemben ugyanarról az (intradiegetikus) elbeszélőről van szó. Ezenkívül már maga a cím is kettős utalást tartalmaz további Schulze-szövegekre, pontosabban a *Zwischenfall in Kairo*a¹⁵ (Kairói közjáték), és Szentpétervár kapcsán Schulze első művére, a *33 Augenblicke des Glücks*re¹⁶ (*A boldogság 33 pillanata*), amelynek helyszíne a Néva-parti város. Az erre a szövegre vonatkozó nyílt

¹³ Számításba kell venni a novellából említett vonatkozásokon kívül még a továbbiakat is, hiszen Kertész és Esterházy novellái először magyarul jelentek meg, és Schulze szövege az ahhoz tartozó német fordításra hivatkozik, amelyek, szigorúan véve, önálló szövegek. Ez a fordítási hibák miatt még inkább érvényes, hiszen ezek által szinte (akaratlanul?) egy újabb változata jön létre Esterházy novellájának, amelyben azonban a német verzió olvasói számára nem bizonyítható a változatszerűség.

¹⁴ ÖRKÉNY István, *Kereplő*, in ÖRKÉNY 2008, 86–88. Németül: ÖRKÉNY István, *Schleife*, in ÖRKÉNY 2002, 18–20.

¹⁵ Ingo SCHULZE, *Zwischenfall in Kairo*, in SCHULZE 2007, 129–166.

¹⁶ SCHULZE 1995.

utalás is beleszövődik a beágyazott narratívába, ez által közli az explicit összefüggést. A *Szentpétervári közjáték* egy gyermekbanda rajtaütése az író-elbeszélőn, aki szerencsésen megmenekül, és úgy sejtí, hogy

alles, was ich in den „33 Augenblicken des Glücks“ beschrieben hatte [...], nun selbst erleben zu müssen. St. Petersburg forderte Tribut für meine Geschichten. Wie hatte ich glauben können, so einfach davonzukommen und ungestraft schreiben zu können, was ich wollte? (SCHULZE 2008, 79.)

Nyilvánvaló a költői párhuzam Kertésznek *A kudarc* című novellájából vett idézetével. Az utalás amúgy a beágyazott elbeszélésen belül történik meg Schulzénál, amelyet az én-elbeszélő a Budapest–Bécs vonatúton olvas (újra). Az irodalom vélt utánzása az életben olyan irodalmi szöveg valóságában történik meg, amely bele van építve a novellába, mondhatni, harmadkézből ered. A *Noch eine Geschichte*-ben (Még egy történet) az én-elbeszélő azért utazik Bécsbe, hogy átvigye volt élettársának a *Szentpétervári közjáték* kéziratát, amelynek a cselekménye közvetlenül a „Petra vagy Katja”-beli¹⁷ mindezt megelőző szakításhoz kapcsolódik. Az elbeszélő megemlíti ugyan, hogy „Petrának a történetet magyarázatok nélkül is elküldhettem volna” (SCHULZE 2008, 70), mégis „[j]obbnak tartottam [...], Petrának szemtől szemben megmondani, hogy most [...] semmit sem találtam ki” (SCHULZE 2008, 70). Ez az utalás a vélhető valósághűségre, illetve az életnek az irodalom általi utánzására az „élet és irodalom” témáját hívja elő dialektikusan a *Szentpétervári közjáték* beágyazott elbeszélésében, ami már mind Esterházynál, mind pedig Schulzénál előkerült.

Továbbá úgy is lehetne ennek a beágyazott elbeszélésnek a beépítését érteni, mint a *Kairói közjáték*ra való visszautalást, amelyben az elbeszélő „egy előadást állít össze a *történelem/történetek* szavak rokonításával”.¹⁸ Ez úgy is értelmezhető, mint az azokhoz a szövegekhez fűzött költői kommentár, amelyek e két egymásnak feszülő pólus között, élet és irodalom tartományában találhatóak. Egy további közvetlen szál is vezet a *Noch eine Geschichte*-ből (Még egy történet) Örkény István *Kereplő* című novellájához, amelyhez a szövegben a pontos előfordulási hely és egy valóban ellenőrizhető oldalszám is fel van tüntetve. Örkény *Egyperces no-*

¹⁷ SCHULZE 2008, 69. Mindhárom novellában szerepel a következő mondat, amely Csehov *Egy unalmas történet*-ből vett idézet: „Lelkemre és becsületemre mondom, Kátya, nem tudom”, s amellyel Sztjyepanics Kátyának arra a kérdésére válaszol, hogy mit kellene tennie. Kertész-nél (KERTÉSZ 1993, 16 és 23) és Esterházynál (ESTERHÁZY 1993, 61) a mondat az elbeszélő saját magának feltett kérdésére adott válasza. Schulzénál az elbeszélő a volt élettársának válaszol a Csehov-mondattal (SCHULZE 2008, 89). Esterházy nemrég fejezte be az országban uralkodó állapotoknak szentelt cikkét, *Ujgyyak* címmel (*Élet és Irodalom*, 55[2011], 11, 2011. 03. 18.), amelyben Kertészre hivatkozik ezzel a Csehov-mondattal: „A Kertésztől idézett Csehov-mondat így hangzik: Lelkemre és becsületemre mondom, Kátya, nem tudom.”

¹⁸ *Zwischenfall in Kairo*, in SCHULZE 2007, 133.

vellájában a két barát, Szilágyi és Hajmási Stefi szépségéről és természetéről társalognak, akibe Szilágyi voltaképp szerelmes. Ez a beszélgetés az, ami végül a tartalom szintjén beteljesíti a „hurkot”, amire a (német nyelvű) cím utal,¹⁹ hiszen Hajmási és Szilágyi pontosan arra a következtetésre jutnak, ahonnan kiindultak, és amelyet még tovább folytatnak: „Még hosszúnak ígérkezett a beszélgetés” (ÖRKÉNY 2008, 88). A három novella kontextusában az Örkény-szövegre való utalás úgy is olvasható, mint a három szöveg jelentésének összjátéka. Ezek az Örkénynél szereplő két barát lezáratlan beszélgetésére történő utalásként jelennek meg – egyébként nem csak így –, és úgy is érthetők, mint egy önmagát folytató, befejezetlen és befejezhetetlen eszmecsere az „életről és irodalomról”, amely ebben a diskurzusban zajlik. Schulze ezt majd az *Orangen und Engel* (Narancsok és angyalok) című könyvében folytatja, ahol a *Zwei Frauen* (Két nő) című elbeszélésben megemlíti, hogy elmaradt egy rádióbeszélgetés arról, „hogyan utánozza-e az élet az irodalmat, és miképp” (SCHULZE 2010, 33). Ehelyett az elbeszélő egy bárba megy, és megemlíti egy epizódot az 1980-as évekből, amelyet Alain Lance mesélt neki egy „keletnémet költőről”. Mindketten egy párizsi bárban jártak, amely egy olasz kommunistaé volt, ahol a költő keletnémet származásáról beszélt, a bár tulajdonosa pedig örült, hogy a másik most már élvezheti a szabadságot (SCHULZE 2010, 35–36). Ez a párizsi epizód *Literarische Freiheit* (Irodalmi szabadság) címmel Volker Braunnál is fellelhető, akinél ezt a szabadságot egy névtelen költő és egy professzor éli át, s aki végül nyomatékosítja, hogy „az a költő – és itt kezdődik az anekdotánk – nem tudósított erről az eseményről, én azonban igen, de már véget is ér” (BRAUN 2002, 29).

Zárásként megemlítenék még egy látens intertextuális összefüggést, amelynek a nyoma a *Noch eine Geschichte*-ben (Még egy történet) fedezhető fel. Egy narratívának egy talán csak strukturálisan vagy részben tartalmilag, vagy pedig, mint itt, az utazás kezdő- és végpontjában csak helyileg azonos elem segítségével történő továbbszövésének teoremapátját, amelyhez azonban feltételként hozzátartozik a feltétlen hűtlenség a narratíva minden létező változatához, végső soron az összes szöveg együttes szövedéke hívja elő. Schulze elbeszélője Budapesten egy taxiban meghallja az elbeszélés jelenében már több mint harmincéves régi sláger címét, *Am Tag als Conny Cramer starb* (A nap, amikor Conny Cramer meghalt). Ennek a slágernek az említése Schulze novellája és Franz Fühmann alapvető és gondolatmenetileg precíz, *Az irodalom mitikus eleme*²⁰ című esszéje között hoz létre kapcsolatot. Fühmann ebben azt vizsgálja, amit a jelenlegi három novella is tárgyalt, azaz a recepcióban értendő összefüggést, amelyben a szövegek már önmagukban

¹⁹ Az eredeti cím, *Kereplő* jelentése németül 'Plappermaul', 'Geplapper'. A német fordítás a címet a beszélgetés lefolyásából vezeti le.

²⁰ A sláger arra példa, hogy a „fogyasztói kultúra és a szórakoztatóipar” is tartalmaz valami hasonlót ahhoz, amit Fühmann „mitikus elemként” ír le, és ami megragadja az olvasót. (FÜHMANN 1993, 82–140, itt: 139.)

is jelentős történésként találhatók meg. A Fühmann-féle mítoszelmélet²¹ kontextusában nem csak a Kertész-nél elhalasztott, azon a Budapest–Bécs úton zajló cselekmény első változatának kérdése szorul háttérbe. Ebből a szempontból sokkal inkább lényeges, hogy előtérbe kerül az élet és irodalom összefüggése, mégpedig úgy, mint a novella elbeszélésének alapjául szolgáló „hallatlan esemény”. A három novella – és a beléjük írt szövegek – az eseményből kiindulva valamelyest variálják a megelőző szövegek amimetikus eltulajdonítását, mint példaképeket és elődöket. Schulze, Kertész és Esterházy vizsgált novelláiban tehát egy cselekménynek pontosan ugyanaz az amimetikus szóhoz jutása zajlik, ami a történetek nyilvánvaló nem identitása által jön létre. Mindezt *A kudarc*-ban a következő megjegyzés támasztja alá: „Végül is egy történet: meghosszabbítható, megrövidíthető, és mégsem magyaráz meg semmit, ahogy ez már csak a történetekkel lenni szokott.”²²

Ormai Eszter és Sándorfi Edina fordítása

Bibliográfia

- Alain BADIOU (1998), *Petit manuel d'Inesthétique* (coll. *L'ordre philosophique*), Paris.
 Alain BADIOU (2009), *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, 2. Aufl., A. d. Frz. v. Karin SCHREINER, Wien.
 Hans BLUMENBERG (1996), *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M.
 Volker BRAUN (2002), *Wie es gekommen ist*, Ausgewählte Prosa, Frankfurt/M.
 Jacques DERRIDA (1997), *La différance*, in Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie* (coll. critique), Paris.
 ESTERHÁZY Péter (1993), *Élet és irodalom*, in KERTÉSZ Imre–ESTERHÁZY Péter, *Egy történet*, Budapest, 141–174.
 Péter ESTERHÁZY (2008), *Leben und Literatur*, übersetzt von Hans SKIRECKI, in Imre KERTÉSZ–Péter ESTERHÁZY–Ingo SCHULZE, *Eine, zwei, noch eine Geschichte/n*, a.d.U. v. Kristin SCHWAMM, Hans SKIRECKI, Berlin.
 Franz FÜHMANN (1993), *Das mythische Element in der Literatur*, in Franz FÜHMANN, *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981*, Rostock (Werkausgabe, Bd. 6), 82–140.

²¹ Blumenberg egy fontos kijelentése szerint a mítosz már mindenkor a recepcióban található, amelyet majd csak az eredet fel nem fedezhetősége tesz hihetővé. Vö. részletesen: BLUMENBERG 1996.

²² KERTÉSZ 1988, 36. – Ezzel egybeesik még: „A mítosz sohasem magyarázatnak készült, akár mennyire is rendelkezik, Kerényi megfogalmazásában, azzal a tulajdonsággal, hogy magyarázó legyen.” (FÜHMANN 1993, 124). Vö. Stierlénél: „Így zárul a kör megmagyarázhatatlan és megmagyarázhatatlan között, amelyben a mondának nem az a funkciója, hogy a megmagyarázhatatlant megmagyarázza, hanem, hogy mindig más aspektusokból mutassa be azt. A válasz, amit a monda ad, úgy is lehetne fogalmazni, nem más, mint a kérdés metaforája.” (STIERLE 1971, 466).

- KERTÉSZ Imre (1993), *Jegyzőkönyv*, in KERTÉSZ Imre–ESTERHÁZY Péter, *Egy történet*, Budapest, 7–39.
- KERTÉSZ Imre (1988), *A kudarc*, Budapest.
- Imre KERTÉSZ (2008), *Protokoll*, übersetzt von Kristin SCHWAMM, in Imre KERTÉSZ–Péter ESTERHÁZY–Ingo SCHULZE, *Eine, zwei, noch eine Geschichte/n*, a.d.U. v. Kristin SCHWAMM, Hans SKIRECKI, Berlin.
- Imre KERTÉSZ–Péter ESTERHÁZY–Ingo SCHULZE (2008), *Eine, zwei, noch eine Geschichte/n*, a.d.U. v. Kristin SCHWAMM, Hans SKIRECKI, Berlin.
- ÖRKÉNY István (2002), *Minutennovellen*, ausgew. u. a. d. Ungar. übers. v. Terézia MORA, Frankfurt/M, Bibliothek Suhrkamp.
- ÖRKÉNY István (2008), *Egyperces novellák. Örkény István művei, Új sorozat, I. kötet*, Budapest.
- Ingo SCHULZE (1995), *33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter*, Berlin. (Magyarul lásd Ingo SCHULZE [2003], *A boldogság 33 pillanata*, Budapest, Gondolat.)
- Ingo SCHULZE (2007), *Handy – Dreizehn Geschichten in alter Manier*, Berlin. (Magyarul lásd Ingo SCHULZE [2011], *Mobil. Tizenhárom történet régi modorban*, ford. NÁDORI Lília, Budapest, Európa.)
- Ingo SCHULZE (2008), *Noch eine Geschichte*, in Imre KERTÉSZ–Péter ESTERHÁZY–Ingo SCHULZE, *Eine, zwei, noch eine Geschichte/n*, a.d.U. v. Kristin SCHWAMM, Hans SKIRECKI, Berlin.
- Ingo SCHULZE (2010), *Orangen und Engel. Italienische Skizzen*, Berlin.
- Karlheinz STIERLE (1971), *Mythos als „bricolage“ und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos*, in *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Hrsg. Manfred FUHRMANN, München (Poetik und Hermeneutik, 4), 455–472.
- Richard WAGNER (2009), *Der Ring des Nibelungen*. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur, Hrsg. Egon VOSS, Stuttgart.

DENNIS GRÄF

„Gyakran gondolk Piroskára”

Magyarország mediális konstrukciói az ötvenes és a hatvanas évek német filmjeiben¹

A *Gyakran gondolk Piroskára* (1955) című film és a *Sissi*-trilógia (1955–1957) kétségkívül fontos részét képezi a német film kánonjának, valamint az ötvenes és a hatvanas évek kulturális örökségének. A német televízió mind a mai napig a recepciójuk közege, bár a befogadót inkább nosztalgikus hangulatba ringatják, ami elsősorban az ötvenes és a hatvanas évek filmes esztétikájával hozható összefüggésbe, ahelyett, hogy a filmek szemantikai aspektusára irányítaná a figyelmet. Pedig a filmek által közvetített jelentések feszültségben állnak az ötvenes és a hatvanas évek alapvető kulturális és társadalmpolitikai struktúráival. A jelen tanulmány célja, hogy feltárja és rendszerezze azokat a mindenkori jelentéseket, amelyeket a filmek Magyarországhoz társítanak. Magyarország mediális képzetei, az adott világban elfoglalt helyük és a filmi narrációban betöltött funkciójuk az osztrák, illetve német kultúra sajátos szemléletmódjára mutatnak rá. Egy olyan típusú szemléletmódra, amely Magyarországot szemmel láthatóan más, s mindenekelőtt idegen kultúraként állítja be, amely a saját kultúrához képest éppen morális tekintetben válik mássá. Felmerül továbbá az a kérdés, hogy miért pont az ötvenes években forgatnak le Németországban egy olyan filmet (*Gyakran gondolk Piroskára*), amely Magyarország egy múltbeli képét vetíti elénk, holott az 1956-os forradalomnak köszönhetően Magyarország épp alapvető szociálpolitikai átalakuláson megy keresztül ez idő tájt, s igencsak „jelen” van a köztudatban.

1. A filmek mint jelrendszerek és egy kultúra dokumentumai

Minden kultúrára² igaz, hogy sajátos szemiotikai és diszkurzív gyakorlatokkal rendelkezik. Az elbeszélő művek – mint például az irodalmi és a filmi szövegek³ – esetében mindez kiegészül még specifikus narratív gyakorlatokkal is. Az egyes szövegek struktúrájának rekonstrukciója ezek szerint nemcsak egy kultúra induktív felfejtését teszi lehetővé, hanem egy mentalitását is, amely kulturális, társadalmi,

¹ A tanulmány a 2010 szeptemberében Pécsen megrendezett *Wechselwirkungen* című konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

² A *kultúra* fogalmán Titzmann nyomán értsd: tér-idő-szegmentum. TITZMANN 2003, 3013–3028.

³ A *szöveg* alapjelentéséhez, valamint a fogalom kibővítéséhez lásd DECKER–KRAH 2008, 225–235.

mi több, morális és antropológiai tekintetben is kollektív, konkrét szövegekben megnyilvánuló önértelmezés. Vagyis a szövegek sajátos megformáltsága az, ami koruk és ebből kifolyólag kultúrájuk tanúivá teszi őket.⁴ A szövegek struktúrájának és szemantikáinak a megfelelő leképezése, és ezeknek a szemantikáknak az elhelyezése történeti, szociokulturális rendszerekben egy bizonyos integratív módszertani bázist feltételez. Ha szövegek elemzése a tét, e bázisnak magában kell foglalnia a narratológiát, amennyiben a narratológia az elbeszélői struktúrák rekonstrukcióját teszi lehetővé. Ha például központi tartalmak megjelölése a cél, a mélyréteg (histoire) és a felszíni réteg (discours) megkülönböztetésével specifikus textuális stratégiákba kapunk betekintést. E funkció betöltésére Lotman témodellje⁵ talán a legkézenfekvőbb megoldás, amely az úgynevezett szemantikai tér koncepciójával azon a feltevésen alapul, hogy valamennyi – a szöveg által közvetített – jelentés konkrét (topográfiai) vagy metaforikus (absztrakt) térben helyezkedik el, a szöveg szereplői pedig ezekhez a terekhez tartoznak, így tehát a szereplőknek a terek közötti mozgásával szemantikai transzformációk válnak láthatóvá.

Az elemzésnek mindemellett média- és filmszemiotikai alapokra is támaszkodnia kell. Ugyanaz vonatkozik a filmre, amit Lotman az irodalom kapcsán megállapított: másodlagos szemiotikai, modelláló rendszerekkel állunk szemben. Vagyis a filmek már meglévő jelekhez nyúlnak vissza, „amelyeket [...] azzal a szándékkal állítanak szolgálatukba, hogy új jel(rendszer)eket képezzenek, és ezáltal teremtsék meg saját (szemiotikai) világaik előállításának lehetőségét”.⁶ Az ilyen mediális valóságkonstrukciók specifikus szemantikai-ideológiai világmodelleket közvetítenek, amelyeknek a szerkezete – valamennyi beágyazott paraméter tekintetében – az azt előállító kultúráról szolgál információval.

2. Magyarország filmi konstrukciói

A vizsgált filmek két csoportra oszthatók diegézisük időbeli elrendezése szerint: *Gyakran gondolok Piroskára* (1955),⁷ *Sissi – A fiatal császárné* (1956),⁸ valamint *Sissi – Egy császárné sorsdöntő évei* (1957)⁹ az ötvenes évek filmjei, amelyek ábrázolt világukat a múltba helyezik. Míg az első film 1925-ben, a weimari köztársaság idején játszódik, addig az Osztrák–Magyar Monarchia császárnéjának, Erzsébetnek a története Ausztria császárával, Ferenc Józseffel kötött házasságának évében, 1854-ben kezdődik, és az 1860-as évek közepéig tart. A *Ferien mit Piroshka*

⁴ Lásd KRAH 2006, 34–40.

⁵ Lásd LOTMAN 1993. (A ford. megjegyzése: Lotman könyvének egy részlete magyarul is olvasható: LOTMAN 1973.)

⁶ Lásd GRÄF 2010, 20. Továbbá lásd KANZOG 2007.

⁷ Lásd *Gyakran gondolok Piroskára* című német film Kurt Hoffmann rendezésében (1995).

⁸ Lásd *Sissi – A fiatal császárné* című osztrák játékfilm Ernst Marischka rendezésében (1956).

⁹ Lásd *Sissi – Egy császárné sorsdöntő évei* című osztrák játékfilm Ernst Marischka rendezésében (1957).

(*Egy nyár Piroskával*) című film (1965)¹⁰ története ezzel szemben a rendezés évének jelenében játszódik. Ezek után felmerül a kérdés, hogy az elbeszélte történetek, illetve a történetekbe sűrített narratív vagy paradigmikus struktúrák különbséget mutatnak-e. A következő fejezetekben ezekre a kérdésekre keressük a választ.¹¹

2.1 Az érzelmek és a szexualitás térbeli elmozdítása

A *Gyakran gondolok Piroskára* című film¹² egy német hallgató, Andreas történetét beszéli el, aki egy tanulmányút keretén belül érkezik Magyarországra. Beleszeret a fiatal Piroskába, holott útközben már elkötelezte magát egy német nőnek. Végül Piroskát választja, ám a szemeszter végén mégis hazautazik. Ugyan elhatározzák, hogy ismét találkoznak, ez azonban már nem valósul meg – tudjuk meg az elbeszélő éntől, magától Andreastól, aki az elbeszélés jelenéből, az ötvenes évekből tekint vissza a történetekre. Összességében egy párkapcsolati történettel állunk szemben, amely jelzés szintjén ugyan a testi érintkezés aktusával végződik, ám voltaképpen mindvégig infantilis vonásokat mutat.

A párkapcsolati történet a film kiinduló teréből – Andreas szülőhazájából – áthelyeződik Magyarországra. Ennek oka a potenciális partnerrel való kapcsolat-teremtés kultúránként eltérő formáiban gyökerezik. Míg Andreas és Greta plátói kapcsolata, vagyis az út során kötött német ismeretség, kezdettől fogva konvencionális érintkezési formáknak rendelődik alá – ami többek között Andreas és Greta távolságtartó magatartásában és normaorientált kommunikációjában nyilvánul meg –, addig Andreas és Piroska találkozását a távolságvesztés jellemzi – gondoljunk csak az erotikus felhangú csárdásukra –, továbbá a német nyelvben uralkodó szabályok megsértése azáltal, hogy Piroska olyan kifejezésekre tanítja meg Andreast, mint ’szeretlek’ és ’csókolózni’. A magyar topográfiai tér így összességében affektív-emocionális térként testesül meg, míg Németország éppen az ellenkező pólust képviseli. Amikor Andreas csárdást jár, a következő mondat hangzik el német csoporttársairól: „Így látnának engem egyszer odahaza” (P1, 00:32:10). Greta rideg, racionális fellépése szintén igazolja ezt a struktúrát. Mihelyst nyilvánvalóvá válik számára, hogy Piroska nem közömbös Andreas számára, nyomban, szinte szemrebbenés nélkül lemond az igényeiről.

Az *Egy nyár Piroskával*¹³ című filmben a hamburgi származású Thomas történetét ismerjük meg, aki azzal a szándékkal érkezik Magyarországra, hogy édesapja ménésébe lovakat vásároljon. Beleszeret Teribe, s ezzel kiüti a nyeregből magyar riválisát. Ez a film is beharangozza a viszontlátást, ám a szöveg szintjén itt

¹⁰ Lásd *Ferien mit Piroska* (*Egy nyár Piroskával*) című német film Franz Josef Gottlieb rendezésében (1965).

¹¹ Az ötvenes évek filmjeivel ellentétben az *Egy nyár Piroskával* című filmet a német televízió sohasem tűzte műsorra. Kérdésünk ennyiben még nagyobb nyomatókat kap.

¹² A továbbiakban lásd P1.

¹³ A továbbiakban lásd P2.

is hiátus (Nullposition)¹⁴ áll be. Thomas Németországban már viszonyt kezdett Karinnal, aki a hatvanas évek kulturális magatartásformáinak tekintetében azonos jellemvonásokkal rendelkezik, mint P1 Gretája. Thomas számára a Karin-élmény kispolgári, kapcsolatuk nem tud beteljesülni, nincs értelme: „Elragadó vagy, ám egyben a kaland hiányának megtestesítője is. Veled a kaland csupán a lüneburgi pusztáig tartott” (P2, 00:22:25). Karin implicite igazolja ezt a jellemvonást, hiszen nem a maga útját járó, független turista (Individualtouristin), hanem egy szervezett s épp ezért intézményesített magyarországi körút résztvevője, amely kevésbé kalandos. Thomas előfeltevése szerint a magyarok amúgy is „büszkéek, temperamentumosak és szenvedélyesek is” (P2, 00:07:15). A németekről mindez nem mondható el: „A szenvedélyeket itthon semmibe veszik” – állapítja meg Thomas (P2, 00:07:35).

A Terivel töltött közös programokról a következőképpen számol be: „Úgy érzem magam [...] akár a paradicsomban” (P2, 00:48:40), mire Teri egy almát nyújt neki, amelybe ő beleharap. A bibliai bűnbeesés hasonlatán keresztül sikeresen elcsábítja, hiszen ebben a pillanatban – még ha egy bokor takarja is el egymás szemétől őket – mindkét szereplő meztelen. Mindezek ismeretében Thomasról (P1) és Andreasról (P2) is elmondható, hogy az érzelmi-affektív állapotuk, s ezzel összefüggésben a nemi életük Magyarországon változásnak van kitéve, amennyiben ezek a területek aktivizálódnak (Andreas), illetve reaktivizálódnak (Thomas). A változás indikátora mindkét esetben a női alakoknak a német szokásoktól eltérő koncepciójában keresendő. Piroska és Teri is rendelkezik azzal a jellemvonással, amellyel a német nők egyike sem: ez pedig a szenvedély. Piroska a film befejezése előtt egy mozgó vonatról rántja le Andreast, hogy végül a szabad ég alatt legyenek egymáséi, Terit pedig alapjában véve heves nőszemélyként jeleníti meg a film: lovon vágat, Andreas autóján száguldozik, vadul táncol, és egy múltbeli esemény színre vitele alkalmával egy baldachinos ágyon lesz Thomasé.

Mivel a szereplők mindvégig helyhez kötöttek (vö. LOTMAN 1993, 328), maga a tér is átveszi az adott szereplő jellemzőinek összességét: Magyarország így a szenvedély fogalmával fonódik egybe, amint azt a vizsgált filmek kötelező elemei, a „multságok” is igazolják. Mivel az emberek ezen alkalmakkor következetesen sok alkoholt fogyasztanak, vadul táncolnak és testi kontaktust kezdeményeznek, e megnevezés az összejöveteleknek a különös felszabadultságot árasztó atmoszféráját hivatott jelölni.¹⁵

*Sissi – A fiatal császárné*¹⁶ című film hasonló struktúrával rendelkezik, még ha a szenvedélynek Magyarország vonatkozásában is csupán egy mérsékeltbb fo-

¹⁴ A fogalom egy a szöveg szintjén kirajzolódó hiányra utal, amely semmiféle információval nem szolgál. Lásd ehhez bővebben KRAH 2006, 92–98.

¹⁵ A *Sissi – Egy császárné sorsdöntő évei* című filmben Böckl ezredes a következőképpen írja körül ezt a jelenséget: „Egy multság néhány órát ölel fel, amikor is valamennyi magyar a mennyországban képzel magát, s azt hiszik, hogy minden angyal cigány” (00:23:15).

¹⁶ A továbbiakban lásd S1.

kozatát mutatja be, méghozzá az érző „szívet”. A lázadó magyarok, akiknek az alakja a lázadások következtében a végtelékig fokozott szenvedély jelentéstartalmával bővül Sissi szemében, tisztelik a császárnét: „egy a nemzetért dobogó szív képes ismét mindent jóvátenni. Ezért a szeretetért hálás vagyok öfelségének”.¹⁷ A magyar nép ebben a filmben összességében érzelmekkel telített, ami éppen Sissi férjével, Ferenc Józseffel szemben tanúsított elutasító magatartásukban mutatkozik meg, akit a film határozott racionalitással ábrázol, legalábbis ami a politikai ügyeket illeti.

S1-ben egy olyasfajta stratégia válik felismerhetővé, amely az előző két film számára is vezérfonalként szolgált: Sissi legfőbb problémája, hogy személyiségét a schönbrunni kastélyban uralkodó spanyol etikett – amely alól egyébként szüntelenül kibúvót keres – korlátozza. Ez odáig fokozódik, hogy a *Sissi – Egy császárné sorsdöntő évei*¹⁸ című részben legtöbb idejét Magyarországon tölti, mivel csak ott érzi jól magát: „Andrássy gróf, el sem tudom Önnek mondani, hogy milyen boldog vagyok Magyarországon. [...] Itt újra olyan szabadnak érezhetem magam, mint Possenhofenben”.¹⁹ A filmek központi mozzanata szerint mindennemű érzelem, affektivitás és szexualitás áthelyeződik Magyarországra, mert a német vagy osztrák tér ezeket az elemeket minden bizonnyal nem tudja integrálni.

2.2 Természet vs. kultúra

Az érzelmeknek és a szexualitásnak a tere nem egyszerűen Magyarország, hanem azon belül is a vidéki tér. P1-ben Hódmezővásárhelykutasipuszta – egy falu, amely nevének hossza fordított arányban áll lakosainak számával –, P2-ben Thomas úti célja a „világ vége” (P2, 00:25:00), S2-ben pedig Sissi végtelen mezőkön lovagol Andrássy gróffal. Az ellenkező póluson P1 és P2 német származású női szeplői jelennek meg, akik turistaként szállodákban szállnak meg, valamint Ferenc József (S1 és S2), akinek a dolgozószobája a schönbrunni kastélyban található, s nem utolsósorban Andreas (P1) és Thomas (P2) is városi terekből indul ki. A „természetes” és a „kulturális” terek ezáltal szembehelyeződnek egymással. A női szereplők jellemvonásainak hozzárendelésével a szenvedély és az érzelem fogalma szemantikai többlettértékké bővül: az érzések, a cselekvések nem meszterkéltek, hanem természetesek. A vidéki térben ez annyiban fokozódik, hogy ott a történések helyszíne mindig egy extrém tér: az eggyé válás aktusának, illetve szemiotikai jelölőinek a kontextusa sohasem egy zárt tér, hanem a szabad ég. A szenvedély ebben az esetben nem egy problematikus, normasértő jelenség, hanem ezeknek a tereknek a kötelező eleme, létjogosultsága így megkérdőjelezhetetlen.

Teri Németországra, valamint a nyugatra és a „nyugati dekadencia jelenségeire” (P2, 00:41:40) irányuló kritikájával P1 ezt a struktúrát a társadalompolitika szintjére is kiterjeszti: „A minőséget felváltja a mennyiség. Az egyetlen nagy szerelem

¹⁷ Lásd S1 eredeti változata (a ford. megjegyzése), 00:28:10.

¹⁸ A továbbiakban lásd S2.

¹⁹ Lásd S2 eredeti változata (a ford. megjegyzése), 00:04:35.

helyébe számtalan szerelmi viszony lép. Ez a dekadenciának egy tipikus jele” (P2, 00:41:45). Teri párhuzamba állítja a kapitalizmusnak a kultúrára gyakorolt hatását a szerelem és a párkapcsolat elkorcsosult formájával. Ezek szerint a szerelmet Magyarországon egyediség és természetesség jellemzi, és nem merül ki csupán az erotika fogalmában, ahogyan azt a nyugaton elterjedt könnyed szerelmi viszonyok sugallják. Teri megnyilvánulása a kommunizmus igazolására tett kísérletként értendő, ám e törekvés legkésőbb akkor veszíti el realitását, amikor beleszeret Thomasba, és búcsút int annak az ideológiának, amely mellett korábban hevesen kiállt.

A szerelemnek és az életnek az az emfatikus modellje, amelyet a vidéki terekhez kötött magyar nők jelenítenek meg,²⁰ a magyar életvilág központi paradigmájának közvetítőjeként funkcionál: Magyarország turisztikai központjaival szemben, ahol álcigányok hegedülnek, a vidéki terek elsősorban eredetiséget sugallnak. Így minden, ami itt történik, természetes; olyan jellegű folyamat, amelybe nem íródott bele a kultúra. A magyar mentalitás eredetisége kihat a férfialakok személyiségének fejlődésére. Akár volt már tapasztalatuk a testi szerelem terén, csak éppen hiányos (Thomas), akár nem (Andreas), a magyar nőkhöz fűződő viszonyuk egyfajta beavatás, amelynek következtében teljes értékű felnőtté válnak. Ha eddig csak szemérmes nőkkel találkoztak, akkor a magyar nők a testi szerelemnek egy új kapuját nyitják meg előttük, ez azonban mentális szenvedély nélkül elképzelhetetlen. A magyar topográfiai térben a szenvedélyes erotikának csak akkor van értelme, ha mindent elsöprő szerelemmel társul. A szerelemnek ezt a koncepcióját „természetes” folyamatként ábrázolják a filmek. A német férfiak számára pedig ez a koncepció szolgál az átmenet vezérfonalaként. Természetesen nyomatékosítani kell, hogy hosszú távon a kapcsolatok egyikének sincs valóságalapja.²¹ A németek és a magyarok életvilága – legalábbis a filmbeli valóságban – olyannyira különböző, hogy nem épülhet rá tartós kapcsolat. P2-ben Thomas kabriója volánjához engedi Terit, ám a száguldozás azzal végződik, hogy Teri egy tóba hajt az autóval, mivel ő sajnos csak a lovagláshoz szokott. Nem hagyható figyelmen kívül, hogy Teri az autót – a technika, a kultúra és a kapitalizmus jelképét – egy természetes közegbe irányítja. A film a későbbiekben szemantikailag igazolja ezt a „hajótörést”: az interkulturális különbségek nem küzdhetők le örökre.

2.3 Saját vs. idegen

A szereplők és a terek természetes és kulturális tulajdonságaiban rejlő másság ábrázolásán túl a filmek egy további szinten a „saját” és az „idegen” szétválását mutatják be. A német utazók, valamint a magyar „úti célok” saját mentalitással és saját kultúrával²² rendelkeznek. Az eltérő módon strukturált színterek a felszínen

²⁰ S1-ben és S2-ben egy férfi, Andrassy gróf reprezentálja e modellt.

²¹ Lásd ehhez még a 3. fejezetet.

²² Itt a cselekvés és a gondolkodás érvényes normáinak eszköztáraként (Set) értendő.

interkulturális találkozások formájában jelennek meg. Ezeknek a keretén belül különböző viselkedési és befogadói minták – mindenekelőtt a társas és a testi érintkezés mintáinak – összehangolása zajlik. Ám a párkapcsolat ezekben a filmekben szemiotikailag értendő: a párkapcsolatoknak köszönhető, hogy különböző kultúrák és mentalitások (Andreas ezt „titokzatos világnak” nevezi [P1, 00:45:25]), mi több, az erkölcsről alkotott eltérő nézetek találkozzanak. A filmek mélyrétegében egyértelművé válik, hogy ezek a találkozások csupán pszeudo jelleget ölthetnek: P1-ben Andreas saját történetét beszéli el. Piroskával való találkozásáról – akit mellesleg „soha többé nem látott” (P1, 01:32:00) – harminc év távlatából számol be. Az idegennel való szembenézés nem állandósul, végül mindenki megmarad a saját terében.

Ezt a struktúrát többek között Andreas hobbija szemlélteti: kedvenc időtöltése a fotózás, minden jelentős pillanatot rögzít a kamerájával. Ezen a ponton nyilvánvalóvá válik, hogy miben áll Magyarország és a magyar kultúra iránti specifikus érdeklődése: a felvételek archiválják, konzerválják az országot, vagyis muzeális értékkel ruházzák fel. Andreas számára tehát Magyarországnak és az ottani élményeknek pusztán a mediális leképezése fontos, nem pedig a pillanat ereje, az emberek vagy az ország maga. Egyedül a Németországban felmutatható mediális tanúsítvány számít, így hát cselekvéseit is folyton az otthoniak lehetséges reakciójának tükrében vizsgálja felül.

P1-ben Andreas és Piroska kapcsolatának jellege igazolja az iménti megfigyelést. Andreas szemében a magyar lány egy egzotikus teremtmény, aki mezítláb áll a libapiszokban, és szólanul bámulja Andreast, így hát teljes mértékben eltér a csinos és a társas kommunikáció terén iskolázott Gretától. Piroska ily módon az egzotikum státuszába lép, amely erotikus kisugárzást kölcsönöz neki. Andreas a másikba, az idegenbe szeret bele, nem pedig Piroska konkrét személyébe. Andreas Magyarországot, felsorakoztatott alakjaival együtt, voltaképpen a megfigyelés tárgyaként kezeli. E tér az ő perspektívájából nézve nem élhető, hazatérése egy pillanatig sem kétséges.

P2 alapján véve hasonló struktúrát követ: a magyar folklór ugyan lebilincseli a szervezett magyarországi körút német résztvevőit, ám amint felismerik, hogy elemei egy tudatos rendezővelvet követve turisztikai attrakcióként jelennek meg, igyekeznek bepillantást nyerni a kulisszák mögé, hogy a valós Magyarországról is benyomásokot gyűjthessenek: egy hegedűn játszó cigány ember láttán először azt találgatják, hogy „kommunista-e?” (P2, 00:17:35), majd az ilyesfajta tényállásokat kiiktatják az utazás kontextusából („Ez ebben a formában zavaró” [P2, 00:17:45]). A szemlélők az idegenben ténylegesen felismerik az idegent, ám tekintetük – a személyes érintettség legkisebb jele nélkül – máris tovasiklik felette. Ennek a stratégiának köszönhetően a film ügyesen elhatárolódik a politikai kérdések (a kommunizmus) megvitatásától; úgy tűnik, már a pusztta megidézésével megelégszik.

S2-ben Sissi személyiségének fejlődése szempontjából tulajdoníthatunk Magyarországnak és Andrásy grófnak valamiféle szerepet. Az érzelmileg túlfűtött Andrásy gróffal szembesülve, Sissi felismeri, hogy ő maga az erkölcsöt sértő vesztély forrása lehet – Andrásy gróf iránt érzett vonzalma ugyanis tagadhatatlan –,

és inkább idomul az udvari etiketthez. Bárminemű közeledést megtilt Andrásy grófnak és saját magának is. A film és különösen Sissi alakja e tekintetben ugyanarra a jelenségre utal, amelyet a korábban elemzett filmek kapcsán már felmutattunk: azzal, hogy a filmek az idegent *ex negativo* definiálják – vagyis az idegen az, ami vágyaink tárgyát képezi, ám az egyé válás útját éppen saját származásunk húzza keresztül –, jelenléte a liminalitás szempontjából lesz meghatározó. Elvégre, amikor Andreas és Thomas úgy határoznak, hogy visszatérnek útjuk kiinduló terébe, a zabolátlan szenvedélyektől zárkóznak el. Mindazonáltal egy másik, idegen életmodell tapasztalatával térnek haza, amely a későbbiekben – bár a filmek erre már nem térnek ki – erkölcsi és kulturális nézetek vonatkozási alapjául szolgálhat. A cél végül is nem más, mint a sajátot struktúráiban sajátként azonosítani, majd pedig igazolni.

2.4 *A múlt mint iránypont*

P2 kivételével időben mindegyik film a múltba helyezi történetét. P1 intradiegetikus szinten még Árpád és a honfoglaló magyarok történetét is megeleveníti. Megállapíthatjuk tehát, hogy az ötvenes évek Magyarországon játszódó filmjei – éppen az úgynevezett Heimatfilmek gyakorlatát mintázva – beemelik magukba azokat a központi struktúrákat, amelyekkel ebben az évtizedben valamennyi film rendelkezik: a múltból való megemlékezés, valamint – esetünkben – a „saját” archiválásának mozzanatát. Végül soron nemcsak az útjuk kiinduló terébe visszatérő németek ragaszkodnak saját kultúrájukhoz, hanem a magyarok is büszkéek az államalapítás történetére, amely P1-ben az ábrázolt világ mindennapjainak integratív részeként tételeződik.

Bár Andreas P1-ben a múltját felelevenítő idős ember képében saját maga is megjelenik, Magyarország, az ott élő személyek és az ott eltöltött idő emléke nem a jelenéhez, hanem a múltjához kötődnek. A múlt kétségkívül releváns része Andreas életének, hiszen a film részletesen elbeszéli, ugyanakkor azt is nyomatékosítja, hogy a vásznon Andreas életének egy kvázi egzotikus szakasza elevenedik meg csupán, amelynek következtében az elbeszélt történet egésze relativizálódik. Sissi alakjára nézve ez annyiban érvényes, amennyiben a film a történelmi folyamatoknak éppen azt a szeletét mutatja be Magyarország vonatkozásában, amelynek már semmiféle realitása nincsen, hiszen az Osztrák–Magyar Monarchia 1918-ban felbomlott.

A múltból való vonzalom a filmekben az ábrázolt világgal szembeni távolságtartás képességnek felel meg. Sissi fokozatosan integrálódik az osztrák udvari élet szigorú rendjébe. A trilógia ennek az állapotnak az elérését kívánja meg, ez viszont a gróffal szembeni erkölcsi domesztikáció nélkül nem volna lehetséges. Annak ellenére, hogy P2 nem a múltban játszódik, a film mégiscsak egy „évekre visszanyúló” (P2, 01:00:40) történetet beszél el egy turisztikai attrakció keretén belül, amely szintén egy interkulturális párkapcsolatról szól. Teri és Thomas az esemény alkalmával ezt a történetet viszi színre. A diegézis jelenében formálódó párkapcsolat szempontjából a múlt ebben a filmben is meghatározó, hiszen Thomas és Teri az előadás végén egymáséi lesznek, tehát voltaképpen a múltbéli pár immár tör-

ténelminek számító esetét jelenítik meg. Ám a jelenvalóság ennek következményeként a mitológiai színezetű múlttól függ. A film ennek a struktúrájának a segítségével közvetetten érvel a párkapcsolat létjogosultsága ellen: nem teljesül a stabil párkapcsolat előfeltétele, ha a másik csak (történelmi) jelmezben közelíthető meg.

3. Magyarország mint életrajzi epizód

A vizsgált filmek, még ha oly heterogénnek tűnnek is első megközelítésre, kivétel nélkül rendelkeznek egy specifikus struktúrával, amely két síkon jelenik meg: ez a struktúra egyrészt Magyarországnak a film argumentációs kontextusában betöltött funkciójára vonatkozik általános értelemben, másrészt a szereplők koncepciójára specifikus értelemben. Magyarország Lotman nyomán átmeneti térként állandósul, sohasem képezi az utazás végállomását. Erre utal az a korábban bemutatott struktúra, amely a férfi szereplők személyiségfejlődésében ölt rituális jelleget. A német szereplők magyarországi tartózkodása, valamint összességében Magyarország konstrukciója a személyi rítusokkal áll összhangban, amelyek *per definitionem* időleges, egyszeri események: a németek és Erzsébet császárné életében Magyarország mindig csupán egy fejezetet jelöl. Mindemellett a filmi narráció szintjén is hasonló funkciót tölt be: kezdetben az elvágyódás tere, amellyel szemben az utazók már előre elvárásokat támasztanak. Elvárásaik mindenekelőtt az affekcionalitás immár kidolgozott területére vonatkoznak. Magyarország a mindenkori saját térrel ellentétben egy szenvedélyekkel teli ország, ám a szereplők ezt az elhatárolódást csupán annyiban teszik a történet tárgyává, amennyiben céljuk az érzelmi világuk horizontjának (legalábbis időleges) kiterjesztése. Ennek megfelelően vagy ifjak, vagy a kiteljesedés fázisában található, így aztán a „másik” térrel való végleges azonosulás kérdése fel sem merül.

Magyarország továbbá olyan mértékben áhított tér, amilyen mértékben egy lehetséges életteret jelenít meg, azonban ennek a lehetősége vagy kezdetből fogva ki van zárva (P1, S1, S2), vagy a film vége húzza keresztül azt (P2). Folyton lehetőségként lebeg a szereplők szeme előtt, egy a kulturális másságban rejlő megkapó lehetőségként, amelyről végső soron kiderül, hogy mégsem élhető, ugyanis a saját kultúra mintái erősebbnek bizonyulnak. Magyarország így mind a szereplők, mind a film egészének tekintetében egzotikus tér marad.

Azáltal, hogy a Magyarországon játszódó történetek az életrajzi epizód szerkezetét öltik, a filmek végső soron a Magyarországra vetített jelentéseknek az általuk sugallt olvasatára mutatnak rá: ha minden német (és osztrák) szereplő csak időlegesen fogadja el az én felfokozott érzelmi világát, akkor a filmek élhető és nem élhető életmodellek között húznak határvonalat. S mivel a filmek a német kultúrkörből származnak, egyetlen elfogadható modellként a saját kultúrát tételezik. Ezek szerint azok a jelentéstartalmak, amelyeket a filmek Magyarországgal társítanak, nem építhetők be tartósan az egyénbe, sokkal inkább úgy vannak elgondolva, mint amiket az egyénnek át kell hidalnia. A megfelelő helyen és a megfelelő időben – egy a sajáttól szemantikailag egyértelműen elkülöníthető egzotikus vagy

„másik” térben – megengedett a szenvedély, a szereplők származási helyén és úti céljuk terében azonban nem.

Magyarország voltaképpen a személyiségfejlődés szempontjából kap szerepet: a német szereplők olyan tapasztalatokat szerezhettek itt, amelyek egy rituális átmenetet képezve hozzájárulnak érési folyamatukhoz, az így szerzett személyes többletértéket mindazonáltal a kiinduló térben hasznosítják. A szenvedély hatásai, az affektív-érzelmi felfokozottság kontextusába ágyazott bonyodalmak Magyarország terére korlátozódnak. A filmek tehát összességében egy olyan ideológiai rendszert képviselnek, amely a sajátot – a filmek folyton német/osztrák perspektívából szólalnak meg – elvből magasabb szintre emeli, míg az idegent alapvetően problematikusnak állítja be. Ennek érdekében kétféle stratégiát vet be: az idegent egyrészt egzotikumként értelmezi, másrészt pedig epizódként jeleníti meg.

4. A filmek az ötvenes és a hatvanas évek kontextusában

Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy az imént tárgyalt filmek a német kultúra mediális lenyomatai, amelyek ténylegesen semmit sem mondanak a valós Magyarországról. Nem úgy, mint Magyarország mediális konstrukcióról, arról, hogy a németek miként hozzák létre Magyarországot. Mennyiben van tehát igazunk, ha azt állítjuk, hogy a Magyarországra vetített jelentések, valamint e jelentések narratív működtetése az ötvenes és a hatvanas évek német kultúráját reprezentálják?

Az ötvenes évek társadalompolitikai átalakulásokat hoztak Magyarország számára. Az 1956-os forradalom és a forradalmat megelőző „robbanásig fokozódó feszültség” (FISCHER 1999, 211) az ötvenes évek magyar társadalmában dinamikus folyamatokat gerjesztett, ám a filmek minderről tudomást sem vesznek: az eredetiség és a természetesség minden esetben hagyománnyal párosul, a filmek pedig ennek megfelelően a múltba helyezik történetüket. Magyarország társadalma ebben az időszakban *de facto* a múlt leküzdésén fáradozik, vagyis kizárólag a jelenre összpontosít. Miközben az 1956-os forradalom a kommunista rezsim eltörlését és egy demokratikus és semleges Magyarország létrehozását tűzte ki célul, addig a tanulmányban hivatkozott filmek hasonlóan járnak el, mint ahogy a nyugat a magyar forradalom idején: a Nemzetközi Közösség szóban ugyan kifejezte szolidaritását a forradalmárokkal, ám semmilyen módon sem avatkozott bele az eseményekbe, mivel a Szovjetunióval való konfrontáció nem volt kívánatos (vö. MOLNÁR 1999, 442–444). P1 – azáltal, hogy történetét a weimari köztársaság idején beszéli el – implicit módon teljes egészében kivonja magát az állásfoglalás, valamint az ország társadalompolitikailag releváns státuszának megvitatása alól. Továbbá Andreas a következőképpen nyilatkozik Piroska történetéről és arról, hogy miért örül annak, hogy soha nem látták egymást viszont: „Hiszen ha ma eszembe jut Piroska, még mindig fiatal, édes, 17 éves” (P1, 01:32:10). Andreas megnyilvánulása egy olyan kompenzációs stratégián alapul, amely nagyvonalúan jár el a múlttal, hiszen emlékként tünteti fel, és muzealizálja, akárcsak Andreas fotói Magyarországot.

Figyelemre méltó, amint P2 azt a látszatot kelti, hogy nem tudja elkerülni a politikai struktúrák megnevezését, ám a politikai aspektus relevanciáját pont ezzel

a stratégiával ingatja meg. A film a kapitulációhoz való jó érzékről tanúskodik: a kommunizmust a német turisták verbális úton vonják be az ábrázolt világba, miközben *per se* jelentéktelen fogalommá válik, miután a film a turistákat marginális és ironikus helyzetben mutatja, mi több, ők csak időlegesen tartózkodnak ebben a térben. Mellesleg megjegyzendő, hogy P2 P1-hez való reflexív viszonya révén bizonyos tekintetben szintén a múltra fókuszál, hiszen erőteljesen épít a referencia alapját képező film átfogó narratív vázára (egy német férfi beleszeret egy magyar nőbe).

A társadalompolitikai átalakulásokon túl az összes érintett filmben közel azonos a nemi szerepek konstrukciója, és mindent egybevetve reprezentatív az ötvenes és a hatvanas évek filmjei tekintetében: mindegyik női szereplő alárendeli magát a német férfiakkal, a filmeket maskulin beszédmódok uralják. Magyarországnak a szenvedélyes nőiséggel való megfeleltetése egy további jelentéssikot von maga után: az országról ugyan feltételezhető, hogy affektív potenciállal rendelkezik, ez azonban uralható, akárcsak a női szereplők. Ily módon egy olyan „kelet” kerül ábrázolásra, amelyet uralni lehet, amely turisztikai élményt nyújt, ám a saját kultúrára említésre méltó hatást összességében nem gyakorol. Minden, ami más, integrálódik, miután átértékelődött a saját (élet)koncepció számára: csak az domesztikálódik, akit már megérintett a szenvedély.

Összességében egy az ötvenes és a hatvanas években is visszatérő struktúra ismerhető fel: a „saját” mint érték védelme, a hagyományokon és az eredetiségen való merengés (P1), ahogy azt az ötvenes évek Heimatfilmjei mutatják, akárcsak egy kibúvó, menekvőjelleg (P2), amely a hatvanas évek olasz és slágerfilmjeit (Italien- und Schlagerfilm) ugyancsak áthatja. E háttér előtt egyértelműen körvonalazódik, hogy az érintett filmekben Magyarországra ugyan specifikusan, évek hosszú során át rárakódik egy szemantikai réteg, ám e jelentés ebben a vonatkozásban csak egyetlen funkciót tölt be: rámutat arra, amit a saját kultúra nem óhajt beemelni magába. Magyarország az eltérések, a másság modelljeként funkcionál mind érzelmi-affektív és morális tekintetben, mind pedig a mindennapok szemszögéből: a németek hosszú távon nem törődnek azokkal a vonatkokkal, amelyek állandóan késve érkeznek, még akkor sem, ha mindig hajszálpontosan ugyanannyit késnek.

Rauscher Edina fordítása

Bibliográfia

- Jan-Oliver DECKER–Hans KRAH (Hrsg.) (2008), *Zeichen(-Systeme) im Film, Zeitschrift für Semiotik*, 30, Heft 3–4.
- Holger FISCHER (1999), *Eine kleine Geschichte Ungarns*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Dennis GRÄF (2010), *Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher*, Marburg, Schüren.
- Klaus KANZOG (2007), *Grundkurs Filmsemiotik*, München, diskurs film Verlag.
- Hans KRAH (2006), *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*, Kiel, Ludwig.

- Jurij M. LOTMAN (1973), *Szöveg, modell, típus*, Budapest, Gondolat.
- Jurij M. LOTMAN (1993), *Die Struktur literarischer Texte*, 4., unveränderte Aufl., München, Fink.
- Miklós MOLNÁR (1999), *Geschichte Ungarns*, Hamburg, Krämer.
- Michael TITZMANN (2003), *Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik*, in *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, Hrsg. Roland POSNER, Klaus ROBERING, Thomas SEBEOK, Berlin, de Gruyter.

OROSZ-TAKÁCS KATALIN

A német irodalom sajátos útjai

A recepció kérdése a magyarországi németiség kontextusában¹

A haza elvesztése és az egzisztenciális kiszakítotttság komoly traumát eredményezett a magyarországi németeknél, amely során nemcsak a vagyonekbobzást és a Magyarországról való kiutasítást élték meg kollektív sorscsapásként, hanem a szociális és kulturális önazonosság elvesztését is. Az élmények nyomasztó intenzitással véstek emlékképeket az emberekbe, melyeket az érintettek a múlttal való szembenézés folyamatában tudósítások, elbeszélések, levelek, versek és naplófeljegyzések formájában dolgoztak fel.

Az idegennel való szembesülés és az elszakadás a szülőföldtől, amelyhez egykor oly szoros szálak fűzték őket, reflexióra készítette a kitelepítetteket. Az új valóság és a szülőföldről magukkal vitt kép közötti ellentmondás mindegyikük számára meghatározó élmény volt. Ebből az alapélményből, valamint azon félelemből, hogy saját múltjukat mindörökre elvesztették, alakultak ki az úgynevezett Heimatbuchok.² A Heimatbuch egyfajta visszafelé forduló, múltba révedő, tehát retrospektív módon nosztalgikus perspektívát konnotál, a száműzöttek kulturális emlékezetének egy speciális formáját testesíti meg, eszközéül szolgálva a múlt feldolgozásának. A Heimatbuch, mely az identitásképzés (és -megszilárdulás) folyamatában az emlékezeti helyek térbeli és időbeli keletkezési folyamatát tükrözi vissza, a szülőföldről szóló irodalmon belül a szülőföld elvesztése után keletkezett, a hazához fűződő viszonyt ábrázoló irodalmi művek csoportjába, az úgynevezett Postheimatliteratur kategóriájába tartozik. A magyarországi németek esetében e szövegtípus sajátossága és jellegzetessége abból adódik, hogy a kitelepítés után kialakult irodalmi reflexiók vákuumban a valóság új tapasztalatainak feldolgozását tükrözi vissza, melynek következtében az irodalom egy különleges válfajává lép elő.³

¹ A tanulmány a 2010 szeptemberében Pécsen megrendezett *Wechselwirkungen* című konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

² A Heimatbuch műfajának elemzéséhez lásd OROSZ-TAKÁCS 2007. Jelen tanulmány megfogalmazását a magyarországi németek százhuszonnyolc Heimatbuchjának forráskutatása előzte meg. A nagyszámú forrásból Wolfgang Kessler kiválasztási kritériumainak alapján (KESSLER 1979, 16–17), kiegészítve a Heimatbuch műfajának fogalmával (OROSZ-TAKÁCS 2007, 175–187), tizenhat Heimatbuchot választottam ki e példaértékű vizsgálódás számára.

³ OROSZ-TAKÁCS 2007, 13. Valamint BAUSINGER 1968, 6 és GREVERUS 1972, 213.

Ezért e szövegfajta kevésbé esztétikai, mint inkább funkcionális kritériumok szerint ítéendő meg.

Bevezető fejezeteikben a Heimatbuchok implicite elismerik, hogy céljuk nem más, mint képet alkotni arról, hogyan látják a kitelepített németek saját magukat és miképp szeretnék láttatni magukat másokkal. Saját múltjuk megértéséről és megértetéséről van szó, mintegy retrospektív értelmezésként és annak kísérleteként, hogy magyarázatot találjanak sorsukra a visszaemlékezés aktív munkája révén. Ez lényegében identitásképzési és rekonstrukciós folyamat, melynek során az ember emlékezik, mérlegel, és felismeri a régi és az új közötti különbséget.⁴ A folytonosság mélyebb szakadása, megtörése (jelen esetben a kitelepítés) „múltkeletkeztetéshez”, azaz a múlt kialakulásához vezet, minthogy a törést követően újrakezdesre tesznek kísérletet. Jan Assmann szerint a múlt majd csak azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele (vö. ASSMANN 2004, 31–33). S hogy az ember viszonyba léphessen a múlttal, az utóbbinak ekként kell tudatosulnia. A kitelepítettek számára ez a folyamat különös jelentőséggel bír, hiszen mindez a múlttal való szembenézés és feldolgozás fontos mozzanata. Noha a Heimatbuchok szerzői nem mindig ismerik el, a múlttal való szembesülés gyakorlatilag a régi hazától való végleges búcsúvétel is egyben.

A múlttal való szembenézés folyamatában a Heimatbuchok megpróbálnak leltárt készíteni, s könyv formájában feldolgozni mindazt, ami a régi hazával kapcsolatban áll és emlékezeti értékkel bírhat. Így fordulhat elő, hogy a Heimatbuchokban dokumentumszerű részek keverednek imaginárius és fiktív elemekkel. Találhatunk közöttük olyan szövegeket és mozaikszerű emléktöredékeket is, melyek nemcsak a dokumentálás, a néprajzi vagy szociokulturális feldolgozás szempontjából fontosak, hanem ezeken túl irodalmi jelentőséget is hordoznak.

A szerzők a népköltészet és a szülőföldhöz kötődő költészet (Heimatlyrik) irodalmi szövegei révén biztosítják a kohéziót a Heimatbuchok heterogén írásai között, mely irodalmi elemek a kitelepítettek önéletrajzi adalékaival közösen képezik – egyfajta műfajspecifikus jegyként – a művek nosztalgikus érzelmi alaphangját, és így felvilágosítást adnak a száműzöttek identitásfejlődési és hazaértelmezési folyamatáról.

Előre kell azonban bocsátanunk, hogy e dalok és versek esetében olyan költészetről van szó, amely elsősorban nem esztétikai előírásoknak kíván megfelelni. Az élet kényszerű szűksége hozta létre őket, jelentőségük inkább irodalomszociológiai, funkcionális összefüggésben keresendő: segítik feldolgozni a haza elvesztése feletti fájdalmat és aktiválják az emlékezetet (HABENICHT 1996, 12). A dalok

⁴ A magyarországi németek Heimatbuchjainak elemzése során Orosz-Takács (vö. OROSZ-TAKÁCS 2007, 93–131) a topográfiai és metaforikus, illetve a szimbolikus emlékezeti helyeket vizsgálja, és rávilágít a kollektív emlékezet és az identitásalkotás közötti összefüggésre, utalva arra, hogy bennük a tér és az idő, mely a kollektív emlékezet révén válik a múlt feldolgozásának eszközévé, történelmi, társadalmi és kultúrterek konfigurációinak indíciumaiként szolgál.

mindig vigaszként szolgáltak, s azáltal oldották a fájdalmat, hogy szavakba foglalták a bánatot, erősítették a szenvedők összetartozás-tudatát, valamint erőt és reményt adtak a kitartáshoz, hitet a sorsuk jobbra fordulásához (HABENICHT 1996, 25). E lírai alkotások formáló ereje meghatározóan hatott minden, a kitelepítés témájához kötődő irodalmi műre, jellegzetes nyomokat ejtve a magyarországi németek majd csupán 1973–1974 után életre hívott irodalmában is. A magyarországi németek irodalmában elsősorban az idősebb generáció képviselőit befolyásolták a fent említett dalok és költemények motívumai és képei. Hogy mily keskeny a mezsgye és mily könnyű az átjárhatóság e két terület között, azt példázzák Fáth György költeményei, melyek anélkül, hogy idegenként hatottak volna, befogadásra találtak a csávolyi (1980) és a garai (1991) Heimatbuchokban.⁵ Míg az első, 1965-ben megjelent bácsalmási Heimatbuch lemond a hasonló költeményekről, a második kiadás – pótolva a hiányt – egy egész fejezetet szentel Márnai Miklós lírikus és epikus műveinek.⁶

A kitelepítettek emlékezetében még évtizedek múltán is oly elevenen éltek a régi hazáról, a szülőföldről, valamint a menekülésről, a száműzetésről és a lágerről szóló versek és dalok, hogy vitathatatlanul irodalmi hagyományuk meghatározó sajátosságának számítanak, és így a Heimatbuchok jellegzetességeivé válhattak. Amennyiben a fenti költemények nem kapnak helyet a Heimatbuchban, akkor a szerzők azáltal kísérlik meg pótolni ezt a hiányt, hogy érzelmileg túlfűtött mondatokban beszélnek a hazáról vagy épp a haza elvesztéséről.

A versek nagy része a honvágyról szól. Megnövekedett jelentőségükre utal, hogy számuk jelentősen gyarapodott, illetve, hogy olyan rétegekhez tartozók is tevékeny módon vesznek részt megalkotásukban, akik eddig nem tevékenykedtek a költészet területén (GREVERUS 1972, 249). A szájhagyomány útján terjedő dalok esetében megfigyelhető, hogy az iskolai és irodalmi képzésben nem részesült rétegeknél is fellelhető a gondolatok poétikai ábrázolásának igénye, amely a közösségi költészetben talált kifejezésre. A hazáról és a honvágyról szóló nyomtatott költemények részint regionálisan ismert költők, részint pedig irodalmilag egyébként nem aktív, ám a korszak hazafias lírájának stílusában mégis jártas polgári réteg, illetve a falusi értelmiség tollából származnak (GREVERUS 1972, 245).

Olyan dalokat részesítettek előnyben, melyeknek szövegeit sajátos helyzetükre tudták vonatkoztatni, illetve amelyekben az óhazához kötődő szabadság- és biztonságérzet iránti vágyukat tudták kifejezni. E művekben kimutatható az említett, már meglévő szövegtartalmak újrainterpretálása (HABENICHT 1996, 30). Még az óhazában megismert, neves szerzőktől származó, s tartalmilag általánosnak mondható költemények, valamint imádságos dalok nyertek új értelmet a menekültlét sajátosságaiból fakadóan, és kerültek átfogalmazásra, esetleg szövegbeli változtatások nélküli felvételre a Heimatbuchokba (vö. HABENICHT 1996, 19). Így fűzték

⁵ GINDER 1980, 6; KEINER 1991, 469.

⁶ TAFFERNER 1965; *Zweites Bácsalmáser (Batschalmascher) Heimatbuch. Aufsätze und Photos zur Geschichte und Kulturgeschichte*, 1990, 246, 251–264.

össze a kunbajai Heimatbuchban (1967)⁷ például Eichendorff *Szerelmes vándor (Der verliebte Reisende)*⁸ című költeményének néhány odaillő sorát, valamint az *Idegenben (In der Fremde)*⁹ című másik versét egy új versegységgé. A levéltári Heimatbuch (1983)¹⁰ első néhány oldalán pedig egész egyszerűen Brentano *Január 20 [1835] nagy bánat után (20. Jänner [1835] nach großen Leid)*¹¹ című verséből vettek át húsz sort *Bevezetés (Eingang)* címmel. Így nem meglepő, hogy a legtöbb, az elvesztett haza utáni vágyra hangolt dalban és versben a 19. század első felének lírai motívumai az uralkodók, és hogy a Heimatbuchok a honvágy és a sóvárgás motívumából építkeznek (vö. GREVERUS 1972, 221, 248).

A korszak példaképei között a legfontosabbak Nikolaus Lenau (például nemesnádudvari Heimatbuchban)¹² és Ludwig Uhland művei, akik a szerzők számára még iskolás éveikből lehettek ismerősek. A 19. század utolsó évtizedeiből Theodor Storm neve említendő még, akinek néhány sora (*Sprüche*)¹³ például a soroksári Heimatbuchban (1989)¹⁴ került beemelésre. Kiemelendő továbbá, hogy a Heimatbuchok az óhaza szerzőitől is előszeretettel idéznek, főleg a századforduló korának költőit és íróit: így a 20. század első évtizedeiből például Adám Müller Guttenbrunn,¹⁵ Ella Triebnigg-Pirkhert¹⁶ vagy Hans Christ¹⁷ tartozik az előszeretettel idézett szerzők közé.

Az alábbi, a klasszikus német irodalomból vett verset szeretnénk példa gyanánt kiemelni, hogy annak alapján ábrázolhassuk a recepció szociokulturális és irodalomszociológiai hátterét.¹⁸ Schiller *Ének a harangról* című verséről van szó, amelyből bizonyos részeket szó szerint vettek át, másokat pedig átköltöttek, majd mindez *Harangszentelés* címmel jelent meg a kakasdi Heimatbuchban (1979).

⁷ TAFFERNER 1967, 5.

⁸ EICHENDORFF (1841), *Gedichte*, 22 ff., in *Digitale Bibliothek*, Band 1: *Deutsche Literatur*, 9336. (Vö. *Eichendorff-W*, Bd. 1, 60.)

⁹ EICHENDORFF (1841), *Gedichte*, 321 ff., in *Digitale Bibliothek*, Band 1: *Deutsche Literatur*, 9635. (Vö. *Eichendorff-W*, Bd. 1, 249. o. ff.)

¹⁰ DRESCHER 1983, 5.

¹¹ BRENTANO, *Ausgewählte Gedichte*, 190 ff., in *Digitale Bibliothek*, Band 1: *Deutsche Literatur*, 4377 ff. (Vö. *Brentano-W*, Bd. 1, 601 ff.), A húsz átvett sorhoz vö. BRENTANO, *Ausgewählte Gedichte*, 200 ff., in *Digitale Bibliothek*, Band 1: *Deutsche Literatur*, 4387 (vö. *Brentano-W*, Bd. 1, 619 ff.)

¹² Vö. RICHTER 1997, 9.

¹³ STORM (1885), *Gedichte*, 107 ff., in *Digitale Bibliothek*, Band 1: *Deutsche Literatur*, 92304. (Vö. *Storm-SW*, Bd. 1, 182 ff.)

¹⁴ SCHÄFER 1989, 373.

¹⁵ HELLENBARTH 1980, 2.

¹⁶ EPEL 1988, 435.

¹⁷ TEUFEL 1989, 7; *Zweites Bácsalmáser (Batschalmascher) Heimatbuch. Aufsätze und Photos zur Geschichte und Kulturgeschichte*, 1990, 473.

¹⁸ Mindamellet világos, hogy ebben a kontextusban az intertextualitás problémaköre is felvetődik. Jelen tanulmány az intertextualitás hátterében fellelhető szociokulturális és irodalomszociológiai faktorokat kívánja megvilágítani.

[...]

Concordia legyen neve;
Egyetértésre, szíves szeretetre
Szólítsa a gyülekezetet egybe.

Ezt zengje eztán éneke:
Ezért alkotta mestere.
A nyűgös földi lét felett, fenn
A kéklő ég ölén, a vad
Villám szomszédjaként lebegjen
A csillagok sátra alatt.

Égi szózat legyen, akárcsak
A csillagképek, amelyek
Teremtőjük dicsérve szállnak
S vezérlik fenn az éveket.
Ne szóljon másról érces ajka,
Csak ami örök és dicső,
S érintse óránként suhanva
Rebbenő szárnyal az idő.

Sorsunk szavát hirdesse nyelve ;
S bár keble hideg, szívtelen,
Éberem lendülő figyelme
Kísérjen át az életen.
S ahogy fülünkben messze hangzó
Szózata lassan csendbe vész:
Példázza, hogy nincs maradandó,
És minden földi elenyész.

Feszüljünk most a kötélnek,
Rántsuk gödréből elő,
Zengjen tőle fenn az égnek
Kék ölén a levegő !
Rajta, emberek !
Mozdul! száll! lebeg!
Mínd a város örömére
Legyen első szava: béke.

(SCHILLER, *Az örömböz. Válogatott versek*,
ford. RÓNAY György,
Budapest, Európa, 1960, 47–48.)

[...]

János legyen a neve,
melyen a gyülekezetet szólítja.

Ez legyen eztán éneke –
Minden embernek e földön –
Ezért alkotta mestere,
Hirdesse, mi volt, s mi jöjjön.

A fáradt földi lét felett, fenn,
A kéklő ég ölén, a vad
Mennydörgés szomszédjaként lebegjen
A csillagok sátra alatt.

Égi szózat legyen, akárcsak
A csillagképek, amelyek
Teremtőjük dicsérve szállnak
S vezérlik fenn az éveket.

Ne szóljon másról érces ajka,
Csak ami örök és dicső,
S hirdesse óránként suhanva
Rebbenő szárnyal az idő.

Feszüljünk most a kötélnek,
Rántsuk gödréből elő,
Zengjen tőle fenn az égnek
Kék ölén a levegő!

Lám, öröm száll rám az égből!
Mint egy csillag, úgy ragyog,
Amint kikel hüvelyéből:
Nézzétek az ércmagot!

Húzzátok hát, hogy felfelé emelkedjen,
Mozdul! már majdnem lebben,
Mínd a város örömére,
Legyen első szava: béke.

(Kakasd 1979: *Harangszentelő*
[1923. február 23.], 143.)

A Schiller verséhez való visszanyúlás nem tekinthető véletlennek. A harang, mint a haza metaforája, minden Heimatbuchban fellelhető. Magas szimbolikus értékét jelzi a motívum intenzív szerepeltetése. A majosi Heimatbuch (1997) például a harang tematikájú versek segítségével fejezi ki a hazához való erős érzelmi kötődést. A Heimatbuchok szemléletesen kifejezik a harangnak a faluközösség életében betöltött szerepét: zúgása befolyásolta a falu életritmusát, keretbe foglalta az ünnep- és hétköznapiakat, éppen ezért a falusi élet elképzelhetetlen volt nélküle. A pusztavámi Heimatbuch (1978) közvetlenül a hagyományok és a szokások felől közelíti meg a harang szerepét, hogy a közöttük lévő szoros összefüggést kifejezésre juttassa.¹⁹ A *Vorschule der Ästhetik* (Az esztétika előiskolája) című művében Jean Paul is utalt már a haranggal kapcsolatban annak érzelmi, romantikus jellegére: „a megszólaltatott hangszerek között a harang idézi meg leginkább a romantikus szellemet, mert az ő hangja él a legtovább és hal el legkésőbb”.²⁰

A budaörsi Heimatbuch (1952) melankolikus és romantikus alaphangon ábrázolja azokat az érzelmeket és képeket, melyeket a számkivetettekben a szülőföld harangjának emléke ébreszt. „Mily édesen, kedvesen és bensőségesen cseng már pusztán maga a szó is: »Szülőföldünk harangjai! Mennyi költő énekelt már jól csengő rímekben ezekről a sokatmondó szavakról. A Magyarországról kitelepítettek számára is nagyon sokat jelentenek ezek a szavak! Már az első szónál (»Szülőföldünk...«) megjelenik lelki szemeink előtt egy csodálatos kép, amelyet bölcsőnkől kezdve, nap mint nap, évről évre láthattunk egészen addig a szörnyű óráig. [...] És a második szó (a »...harangok«) hallatán mindez megtelik étellel. A madarak énekelnek, csiripelnek és trilláznak a levegőben, az erdőben és a fákon. Vadak szökellnek a bozótosban. Jámbor marhacsordák legelnek a zöldellő réten, méhek, lepkék simogatják a zsenge virágokat. [...] Harangok nélkül szülőföldünk elképzelhetetlen. Kongásuk elkíséri az embert a bölcsőtől egy egész emberéletén át a sírig; elkíséri az összes generációt a betelepítéstől a kitelepítésig, sőt azon túl az örökkévalóságig” (RIEDL 1952, 71–72).

A fejezetet mintegy keretbe foglalják a harangról szóló versek, melyeknek alapmotívuma a honvágy: „Kápolnánk építését / Mikor kezdjük el végre, / hogy halljuk kis harangját, / mely szülőföldünk része?” (RIEDL 1952, 70.)

A „haza harangja” és a „húsvéti harang” közötti kapcsolat a feltámadásra, az újrakezdeésre utal a magyarországi németek esetében, magában rejtve további motívumként az új haza reményét. „Hogy panaszkodhatnak azóta e szeretett harangjaink, minden kondulásukkal vádolva azokat, akik emberek millióit fosztották meg hazájuktól. Mi azonban mégsem akarunk haraggal a szívünkben élni, elfogadjuk Isten akaratát. Nem szitkozódunk, nem gyalázzuk az igazságos Istent, aki imáinkat meghallgatva adja meg, hogy újra hazára leljünk, és harangjaink újra, örömmel s ujjongva zengjenek: tisztelet és dicsőség Istennek, nekünk békesség és boldogság, örök időkre. Szeretett harangjaink – ti húsvéti harangok! –,

¹⁹ FRITZ 1979, 142–143; TAFFERNER 1978, 121–122.

²⁰ JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, 707 ff., in *Digitale Bibliothek*, Band 1: *Deutsche Literatur*, 54555 (vö. *Jean Paul-W*, 1. Abt. Bd. 5, 466. ff.

szóljatok... szóljatok... Alleluja...” (RIEDL 1952, 75) – ahogy ezt a budaörsi Heimatbuch (1952) írja.

A Heimatbuchok összekötik a hazától való búcsúzást a harangok zúgásával: „hét éve, amikor a vonatok kigördültek velünk az ismeretlenbe, a hazátlanságba, a harangok mondtak nekünk utoljára »Isten hozzád«-ot [...] Az ő hangjuk búcsúztatott el minket, amikor elűztek otthonainkból. S harangjainkhoz hasonlóan bennünket is idegen helyre vittek, remény nélkül, megtört szívvel. Búcsút kellett vennünk tőlük.”²¹

A harang képe nehezen volna elválasztható az egyháztól. A befogadó területeken elsőként az egyház vállalkozott a száműzöttek gondviselésére. A kényszermigráció eseményeiről szóló számos tudósítás számol be az egyház által nyújtott vigaszról, valamint arról a támaszról, amit a megérkezést követően, a beilleszkedés nehézségektől kísért első szakaszában jelentett.²² A menekültek számára a vallás területe egyfajta hazapótlékká vált, amely legfőképp a védelem és az identitás érzetét nyújtotta számukra, mindezzel egymásba mosva a profánt és a szakralist.²³

A fent vázolt szociokulturális és irodalomszociológiai tényezők megerősítik, hogy a visszanyúlás Schiller *Ének a haranghoz* című verséhez nem a véletlen műve. Schiller műve esetében éppenséggel a templomi harang adaptálódott a szülőföld szimbólumává, ám ugyanígy utat találtak a Heimatbuchokba a német irodalom egyéb művei is. Márpedig e művek a recepciós folyamat során nemcsak vendég-szövegekként lelhetők fel a Heimatbuchokban, hanem a menekültlét sajátosságaihoz illeszkedő feldolgozások, átköltések formájában is, ily módon pedig „új keletű irodalmi alkotások”-ként születnek újjá, s lépnek elénk a kitelepítettek irodalmának részeként.

Bach Anikó fordítása

²¹ RIEDL 1952. S. 74f, továbbá 78. Ha látogatást tesznek az óhazában, az első út mindig a templomba vezet, és a harang sem marad említés nélkül. Az *Unsere Post* újság az első számától kezdve tudósít az óhaza templomának és harangjának javára szervezett adománygyűjtő akciókról. Vö. *Unsere Post: die Heimatzeitung der Ungarndeutschen*, Hrsg. vom Caritasverband für Württemberg, Referat für Ungarndeutsche. 4 (1949)–. (Jogelőd: *Mitteilungen des Caritasverbandes für Württemberg*, Ungarndeutsche Abteilung. Hrsg. vom Caritasverband für Württemberg [Diözese Rottenburg] / Ungarndeutsche Abteilung. Stuttgart: Caritasverband [1946?]-1948.)

²² A vallás, a mindennapi élet és a hazához való kötődés összemosódása is alátámasztja a templom-harang jelentőségét. Lásd GREVERUS 1972, 213.

²³ Lásd mindenekelőtt az *Unsere Post* első két évfolyamának beszámolóit a rendszeresen visszatérő „Kirche Heimat”-ról szóló tudósításokkal. Ehhez lásd BASTIAN 1995, 168. Szoros asszociációs és érzelmi összekapcsolódásról tanúskodik, hogy a zarándoklati patrónusok választásában is a hazához való kötődés jut kifejezésre. Továbbá „szülőföldértékkel” bírhat egy maroknyi, a szülőföldről magukkal hozott föld, a szülőföld harangjának létesítése, a hazai templom ábrázolásai, az ének és imádság invokációi. Kivételes módon élményszerűen egyesül a vallásos tér és az, amit a szakirodalom szent és profánként kriptovallásos térnek, a privát univerzum szent helyeinek nevez. Vö. GREVERUS 1972, 240. Konkrét példaként lásd még Der Donauschwabe Bundesorgan der Landsmannschaft der Donauschwaben, *Zeitschrift*, 14/15(1983), 7.

Bibliográfia

- Jan ASSMANN (2004), *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz.
- Andrea BASTIAN (1995), *Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache*, Tübingen.
- Hermann BAUSINGER (1968), *Formen der „Volks poesie“*, Berlin.
- Reinhold DRESCHER (1983), *Kaltenstein. Ein Gemeinwesen des Heidenbodens*, Scheinfeld.
- Johann EPEL (1988), *Tevel. Zweieinhalb Jahrhunderte schwäbische Ortsgeschichte in Ungarn, 1701–1948*, Budapest.
- Johann FRITZ (1979), *Kakasd. Geschichte und Brauchtum einer deutschen Gemeinde in der Schwäbischen Türkei*, Langenau.
- Paul GINDER et al. (1980), *Csávoly (1780–1980). Heimatbuch einer ungarndeutschen Gemeinde aus der Batschka*, Waiblingen.
- Ina-Maria GREVERUS (1972), *Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*, Frankfurt a. M.
- Gottfried HABENICHT (1996), *Leid im Lied*, Freiburg.
- Maria HELLENBARTH (Hg.) (1980), *Ein ungarndeutsches Dorf in der Nord-Batschka*, Schwäbisch-Gmünd, 2.
- Stefan KEINER (1991), *Gara. Erinnerungen an die Heimat. Beiträge zur Geschichte einer überwiegend deutschen Grenzgemeinde in der Nordbatschka/Ungarn*, Langenau.
- Wolfgang KESSLER (1979), *Ost- und südostdeutsche Heimatbücher und Ortsmonographien nach 1945. Eine Bibliographie zur historischen Landeskunde der Vertreibungsgebiete*, München–London–New York–Paris.
- OROSZ-TAKÁCS Katalin (2007), *Die zur Erinnerung gewordene Heimat. Heimatbücher der vertriebenen Ungarndeutschen*, PhD-értekezés, ELTE, Budapest.
- Georg RICHTER (1997), *Geliebtes Nadwar. Erinnerungen an die verlorene Heimat H-6345 Nemesnádudvar*, Horb am Neckar.
- Franz RIEDL (1952), *Budaörser Heimatbuch*, Stuttgart.
- Michael SCHÄFER et al. (1989), *Soroksár. Heimatbuch einer deutschen Großgemeinde in der Umgebung von Budapest*, Gerlingen.
- Anton TAFFERNER (1965), *Bácsalmás (Batschalmasch). Eine deutsche Marktgemeinde in Ungarn*, München.
- Anton TAFFERNER (Hg.) (1967), *Kunbaja. Eine ungarndeutsche Grenzgemeinde in der Nordbatschka mit Umgebung (Bácsbokod, Csátalja, Gara und Katymár)*, München.
- Anton TAFFERNER et al. (Hg.) (1978), *Heimatbuch von Pusztavám und Umgebung. Werden und Vergehen einer deutschen Siedlung in Ungarn. Mit einem Anhang über „Die Mundart von Pusztavám“ von Adam Wittmann, Geretsried (Obb.)*.
- Franz TEUFEL (1989), *Mágocs. Marktgemeinde in der Branau/Baranya – Ortschronik (Teil I.) 1250–1800*, Aichelberg.
- Zweites Bácsalmás (Batschalmascher) Heimatbuch. Aufsätze und Photos zur Geschichte und Kulturgeschichte* (1990), Hrsg. Patenschaftsausschuß der Bácsalmás [Redaktionsausschuß Josef GSTALTER, Paul HARTON, Anton HIPPICH, Klaus J. LODERER], Backnang.

ZSIGMOND ANIKÓ

A Balaton mint az emlékezet tere a kortárs német nyelvű prózában

Siegfried Lenz: *A Balaton hullámai*

Ingo Schulze: *Adam és Evelyn*¹

Bevezetés

Az emlékezet és az identitás kulturális jelenségeihez az irodalmi művek különböző módokon kapcsolódhatnak, ezért esztétikai dimenzióikban individuális és társadalmi folyamatok értelmezésére is reflektálhatnak. A földrajzi helyek „nemcsak az individuális emlékezés kiváltó okaiként jelenhetnek meg, hanem olyan történelmi korokra és eseményekre is emlékeztethetnek, amelyeket a kollektív emlékezet tárol” (GYMNICH 2003, 45).

Jelen tanulmány a földrajzi értelemben vett Balatont az emlékezet tereként tárgyalja; célja a Balatonnak a német közelmúlthoz kapcsolódó emlékezet- és identitáskonceptiókban játszott szerepének vizsgálata a kortárs német nyelvű prózában.

Irodalom – Emlékezet – Identitás

A kultúratudományok szempontjából az irodalom olyan különleges médiumnak számít, „amely kulturális kontextusainak önképeit és múltverzióit, valamint emlékezet- és identitáskonceptióit esztétikai formák révén alakítja, tematizálja és problematizálja” (ERLL 2003, v). Ezért nemcsak az emlékezet és az identitás ábrázolásában, hanem ezek modellálásában és konstrukciójában is fontos szerepet tölt be. Az emlékek narráció révén nyilvánulnak meg. Ezen a ponton érdemes kitérnünk Ricœur hármasmimézis-konceptiójára (ERLL 2003, iv), amely az irodalom és az emlékezetkultúra viszonyának modellálására szolgál. Az első a prefiguráció szintje, mely a szövegen kívüli világ eseményeire reflektál. A második a konfiguráció szintje, ahol a szövegen kívüli világ a fikció szintjére emelkedik; a harmadik szint pedig a refiguráció szintje, ahol az olvasó recepciója az emlékezetet és emlékeztést egyaránt formálja. Ily módon válik világossá, hogy a narráció vizsgálata egyben az emlékezet irodalmi megnyilatkozásának vizsgálata is. Az emlékezet

¹ A tanulmány a 2010 szeptemberében Pécsen megrendezett *Wechselwirkungen* című konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

közvetlen módon hat az identitás konstituálódására: „az emlékek mérvadóak az egyediség érzésének kialakulásában, mely az individuuum identitását körvonalazza” (GYMNICH 2003, 35). Aki emlékezetéről beszél, egyúttal észlelés és tanulás, tudás és újra megismerés, illetve idő és emlékezés fogalmairól is beszél (vö. SCHMIDT 2003, 10). Emlékezés, narráció, kultúra, irodalom és emlékezet különleges kölcsönhatásban állnak egymással. Irodalmi szövegek interpretációja esetén a kulturális kontextus bizonyos elemeit (az adott korszak kulturális tudásának elemeit, amelyben a mű keletkezett) mindig számításba kell venni. Az irodalmi szövegek kulturális dokumentumokként is felfoghatók, mert kulturális kontextusuk a mű keletkezésének és fejlődésének társadalmi, politikai, ökonómiai és individuális keretfeltételeit, valamint a kulturális miliőt, a kollektív gondolkodást és mentális gondolkodási struktúrát is átfogja (vö. BECKER 2007, 161). Felveti továbbá a társadalom mentális gondolkodási struktúráinak és kollektív cselekvésmintáinak kérdéseit, és meg is őrzi ezeket. Az irodalom értelmezhető az emlékezés helyeként, a társadalmak kulturális emlékezetének építőköveként, ezért az irodalmi szöveg olvasható a kulturális kontextus produktumaként is. A személyes identitások az elbeszélte történetben a szereplőkben öltének testet. Beszédükben egyfelől az egyén identitása ragadható meg, amely a verbális kommunikációban artikulálódik; másfelől a narráció szintjén a kollektív identitás vonásai is észlelhetők, melyeket az elbeszélő irányít. Beszédeikben és cselekedeteikben a szereplők emlékei, illetve a mindenkori elbeszélő is megnyilvánul; a mindenkori kollektív tapasztalatok és emlékek tehát kollektív identitásokat feltételeznek, amely által a szöveg a kollektív emlékezet helyévé válhat. Az emlékezés folyamata azonban nemcsak eseményekhez és szereplőkhöz köthető, hanem terekhez is. A terekhez nemcsak a helyszínek, hanem az ént körülvevő dologi világ is – eszközök, berendezések, helyiségek, ezek sajátos elrendezése – hozzátartozik (vö. HALBWACHS 1985, 130). Az emlékezés folyamata rendelkezik a lokalizálás tendenciájával, „az emlékezetnek helyszínekre van szüksége, és térbeliesítésre hajlik” (ASSMANN 2004, 40). Az emlékezet tehát nemcsak szociális szempontból (Halbwachs), hanem Assmann szerint a terek szempontjából is jellemezhető. Különösen érvényes ez a szent helyekre, ahol „csoport és tér szimbolikus lényegközösséget alkot, melyhez a csoport akkor is ragaszkodik, ha a saját terétől elszakad – ilyenkor a szent helyeket szimbolikusan teremti újra” (ASSMANN 2004, 40). A helyszín nem csupán a csoport interakciójának színhelye, hanem identitásának szimbóluma és emlékezetének támpontja is egyben.

Hipotézisem szerint a németek emlékezetében a Balaton többet jelent pusztá földrajzi helynél. Ez a hely az 1945 utáni német történelemben fontos szerepet játszott az egyének életében is, épp ezért kollektív identitáskonstituáló funkcióval rendelkezik, mert mint tér, s mint a vele összemosódó történelmi esemény kulturális szimbólummá vált a kollektív emlékezetben. „Átlépve a kollektív emlékezet küszöbét, minden egyes egyén és történelmi tény tanná, fogalomná és szimbólummá válik; a társadalom idearendszerének elemeként válik értelmezhetővé” (HALBWACHS 1985, 389). Messzemenően támaszkodom Halbwachs és Assmann koncepcióira, amelyek a kultúrtörténet ismert példáin keresztül mutatják be tér,

identitás és emlékezet összefüggéseit. Meg kell említeni, hogy noha a tér mint emlékkép ikonszerűséget feltételez, a Balaton mint az emlékezet tere fogalom és kép egészzé olvadását teszi lehetővé. A „Balaton-képnek” a nyaralástól a viszontlátáson át a szabadság fogalmáig terjedő jelentésspektruma az emlékezet fontos terévé vált a keletnémet kollektív identitás számára a 20. század hetvenes, nyolcvanas éveiben. Az emlékezet terének témája kapcsán találóan nevezi Pierre Nora² az emlékezet helyeit „egy történelmi törés szimptomájának”.

Az elbeszélt történetek

A Balaton hullámai (LENZ 1979) egy az NSZK-ban és az NDK-ban élő testvérpár találkozásáról szól, akik tizenhárom év után Magyarországon látják viszont egymást. A fivér és a nővér találkozása révén az író Németország két részre szakadásának társadalmi és individuális következményeire reflektál, valamint azt a kérdést feszegeti, vajon miért kell zátonyra futnia a viszontlátásnak.

Az *Adam és Evelyn* (SCHULZE 2009) című regény 1989-ben, az osztrák–magyar határ megnyitásakor játszódik, amelynek eseményeit és következményeit egy kelet-berlini pár példáján keresztül ismerhetjük meg.

Mindkét mű a német történelem ugyanazon aspektusát dolgozza fel: Németországnak NSZK-ra és NDK-ra szakadását, ami a kollektív emlékezet és identitás lényegi változásához vezetett. A két állam polgárainak kulturális és kommunikatív gyakorlata, gondolkodásmódja és viselkedése jelentős különbségeket és sajátosságokat mutat, amelyek a szereplők kommunikációs terében is megfigyelhetők.

Néhány esemény közvetlenül is reflektál a kommunikatív emlékezetre. A média, így a televízió vagy a sajtó gyakran szolgált információkkal arról, miként választották a két részre osztott Németországból származó rokonok Magyarországot tervezett szünidei találkozásuk színhelyéül, ahol újra láthatták egymást. Történelmi ténynek minősül, hogy a balatoni bungalók és szállodák előtt NDK és NSZK rendszámmal ellátott autók parkoltak. Az NDK állampolgárainak 1989-es osztrák–magyar határátlépését Sopronnál például szintén dokumentálta a média, ezért ugyanilyen történelmi tényként kezelhető. A Balatont mint teret mindkét mű a közelmúlt kollektív emlékezete alapján ábrázolja.

Lenz elbeszélése 1973-ban jelent meg, és a korabeli jelent dolgozza fel. Schulze regénye 2008-ban jelent meg, és 1989 nyarának és őszének eseményeit jeleníti meg.

Lenznél még beszélhetünk valóság és fikció időbeli átfedéséről, Schulze esetében azonban aligha, mert a valóságot és a fikció idejét húsz év választja el egymástól, ugyanis Schulze a húsz évvel ezelőtt megtapasztalt valóságra emlékezik vissza. A szerzőknek a történelmi eseményekhez fűződő személyes kapcsolatait nem tudtam kideríteni. A Magyarországot mint földrajzi értelemben vett teret megjelenítő részletek azonban azt sejtetik, hogy Lenznek és Schulzénak is voltak olyan

² Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, 1984. Idézi ASSMANN 2004, 39.

ismeretei Magyarországról, amelyeket személyesen szereztek látogatásaik vagy útjaik során. Ami a történelmi-kulturális folyamatokat illeti, abból indulok ki, hogy mindkét kortárs szerző átélte a körülötte folyó eseményeket; továbbá, hogy mindketten a kollektív és a kulturális emlékezet indirekt és direkt impulzusait közvetítik, amelyek őket is befolyásolták. Schulze például a regény köszönetnyilvánításában közvetlenül is megnevezi azokat a személyeket, akik a szereplőit ihlették, ami azt bizonyítja, hogy a közelmúlt német–magyar kulturális kapcsolatai más művészeket is döntően befolyásoltak. E kapcsolatok szimbólumává a Balaton vált a kollektív emlékezetben:

Köszönöm Bacsó Péternek az ötletet, hogy 1989 augusztusában a keletnémet tájakról a Balatonhoz küldjek egy német szabót a feleségével. Többek között az alábbi filmek és könyvek inspiráltak [...]³

Krízis és krízismenedzsment mint a személyes és kollektív identitás lényeges ismertetőjele

A szövegek narrációja lényeges eltéréseket mutat, noha mindkét esetben hetero- és extradiegetikus elbeszélésről van szó. Mindkét szövegben fellelhető a mindenkori elbeszélő, aki nem az elbeszélte történet síkján helyezkedik el. A narráció fókuszát tekintve Lenz a nulla és a belső fokalizáció között mozog, míg Schulze a jelenetező ábrázolásmód technikájának segítségével külső fokalizációt valósít meg, miközben magas szintű objektivitást ér el.

Schulze és Lenz is tudatosan használ dialógusokat. Mindkét szerző esetében bizonyítható Hemingway hatása, ugyanis az ő dialógusai többet mondanak az emberről bármilyen pszichológiai leírásnál (SCHULZE 2000, 185). Ez a fajta minimalista írásmód Schulzénál dominánsabb, mint Lenznél.

Lenz az elbeszélésében a szereplőkkel mondatja el a jelenre és a múltra vonatkozó legfontosabb információkat, de elbeszélése nem korlátozódik kizárólag a szereplők szintjének kommunikációjára. A főszereplő ábrázolása az elbeszélő leírásaiból körvonalazódik: egy nyugatnémet jogász, aki egykor elmenekült az NDK-ból és most, sok év után, a Balatonnál találkozik újra nővérével. A férfi viselkedése jól jellemzi a szituációt: feszült, tele van elvárásokkal, állandóan az óráját lesi, türelmetlenül várja az idő múlását. Unalmában a feleségével beszélget, és fényképeket nézeget: „Türelmetlenül nyitja ki a férfi a börtáskát, turkál, válogat benne, aztán kivessz egy dobozt, különböző nagyságú fényképekkel. [...] Egyre nagyobb nyomás nehezedik rá” (LENZ 1979, 148–152), egyre figyelmetlenebb.

³ Itt Schulze a következő műveket nevezi meg: *Kein Abschied – nur fort* (film, 1991), *Und nächstes Jahr am Balaton* (film, 1979), *Az úszó* (BÁNK Zsuzsa, ford. SZALAY Máttyás, Budapest, Kossuth, 2003), *Heimspiel* (Ines GEIPEL, Berlin, Rowohlt, 2005), *Balaton-brigád* (DALOS György, Budapest, Ab Ovo, 2006).

Az emlékek először csak a szereplők kommunikációjában artikulálódnak. Az NDK-s szereplők megérkezése után közös vacsora következik, miközben újra összeállnak a múlt eseményei. A férfi az apja és más ismerősök felől érdeklődik. Mindenre emlékezni akar, és a spontán eszébe jutó jelenetekkel egészíti ki emlékeit. Leginkább a családról kérdezősködik, hogy hogyan megy soruk a szocializmusban; a felesége pedig az NSZK-ban lévő csodás házukról mutat fényképeket. A nővérnek inkább csak passzív szerep jut a dialógusokban: tárgyilagos és távolságtartó, a kérdéseket röviden válaszolja meg, Nem mond többet annál, mint amennyit kérdeznek tőle. Egyetlenegyszer egészíti csak ki az elhangzottakat, sőt néhány perccel később vissza is tér erre a kérdésre. Ez a döntő mozzanat az NDK-ban élő apa sorsát firtató kérdés, ahol a szereplők kommunikációját az elbeszélő narrációja egészíti ki:

Trudi sokáig nézi a fivérét, mintha különösen neheze esnék válaszolni erre a kérdésre. Nem tudom, mondja csendesen; néha az az érzésem, mintha nagyon megöregedett volna, [...] Üdvözöltet. [...] Apa például, mondja Trudi, a mai napig sem tudta megérteni, hogy te akkor elmentél. Azt mondja, hogy magunkra hagytál bennünket. (LENZ 1979, 156–159.)

A büntudat, valamint az NDK-ban maradtak belső szemrehányása növeli a távolságot a testvérpár között. A nővér látszólag nem akar közeledni fivére felé, és el is utazik két napra a pusztába, noha jól tudja, hogy fivérének két nap múlva már haza kell utaznia, és nem láthatják egymást viszont. A testvérpár találkozásakor egy mindaddig elnyomott krízis kerül napvilágra, amelyet Lenz individuális krízisként kezel, s melyet ez esetben sem sikerül feloldania. Lenz azonban arra is következtetni enged, hogy a krízis oka abban a politikai-kollektív tudatban gyökerezik, amely a fivért korlátozta. A narratív szint fókuszában mégis a testvérpár uralhatatlan kapcsolati krízise áll.

Az *Adam és Evelyn* című regény jelenetekre bontva tárja elénk 1989 eseményeit. A cselekmény a jelenre koncentrált, a narráció szerepe pedig az elbeszélő rövid rendezői utasításaira és kiegészítéseire korlátozódik. A szöveg értelme a dialógusokban konstituálódik meg, noha a szereplők száma nem lépi túl a Lenz elbeszélésében szereplőket (öt-hat szereplő). Az olvasó metszeteket kap a szereplők életéből, mindennek értelmét azonban saját magának kell felismernie. Az elbeszélést multiperspektivikus szerkesztés jellemzi: a szereplők perspektívái és hangjai egy „folt-szőnyeg” (FISCHER 2007, 255) struktúrájára emlékeztetnek, amely a szereplők bizonytalanságát és instabilitását emeli ki. A főszereplők utazása dinamikus struktúrát kíván. Nem egyszerű utazásról van szó, hanem Adam Evelyn utáni „hajtóvadászatáról” Csehszlovákián és Magyarországon keresztül, míg végül a Balatonnál éri őt utol. A szerző és az olvasó emlékezetében a történelmi tapasztalatokról tárolt tudást a Balatonra utazás jeleníti meg. A szövegen kívüli tapasztalat közvetítése a szereplők szintjén válik értelmezhetővé. A múlt és a történelem az elbeszélés folyamatában újra jelenné válik. A történelem megelevenedését a következő pillanat jelenti: augusztusban és szeptemberben egyre több NDK állampolgár

utazik Magyarországra, mert az a hír járja, hogy egy ünnepség alkalmával megnyitották az osztrák–magyar határt, ahol is néhány keletnémetnek sikerült átjutnia Ausztriába. Ezért a keletnémetek egy balatoni nyaralás ürügyén Magyarországon gyülekeznek, és a politikai áttörésre várnak, arra, hogy Magyarország újra megnyissa a határt. A szereplők valamennyi párbeszéde és cselekedete erre céloz, ez a gondolat vonul végig a cselekményen. Evelyn például Michaelnek, egy nyugatnémetnek magyarázza: „Azt hiszed, még egyszer kinyitják a határt? A magyarok ezt nem engedhetik meg maguknak!” (SCHULZE 2009, 141.) Vagy a kempingben, ahol Adam útitársnőjével, Katjával éjszakázik, a lány így számol be a férfinak:

Innen mindenki el akar húzni, majdnem mindenki, nem beszélnek róla, de olyanok, mint egy nagy család. [...] Van, aki már június óta itt van. Várják, hogy történjen valami. [...] Ilyeneket mesélnek itt egyfolytában. Soha nem tudhatod, hol kötsz ki, Ausztriában, vagy az állambiztonság börtönében. (SCHULZE 2009, 111–114.)

Ez a közös tapasztalat alakítja a Magyarországon várakozó keletnémeteket kollektívává, odahaza úgyis csak úgy kezelik őket, mint az állam tulajdonait (vö. SCHULZE 2009, 154). A narratív emlékezet egy politikai krízis tetőpontját jeleníti meg, amely a kollektív identitás krízisében manifesztálódik. Adam és Evelyn individuális krízise Adam afférjának következtében összekapcsolódik a kollektív krízissel. Az idő előrehaladtával a keletnémetek feszültsége és száma is megnő. „Már a fél Kelet itt táborozik” (SCHULZE 2009, 144). A cselekmény tragikomikuma, hogy Adam egész idő alatt távol szeretné tartani magát a kollektív krízistől, és kizárólag saját individuális krízisének megoldására törekszik. Evelyn után ered, mert felesége elhagyta őt. Adam női szabóként dolgozik, miközben viszonyt folytat vásárlóival, amiről Evelyn tudomást szerez. Evelyn Magyarországra utazik, hogy a határ megnyitása után új életet kezdjen. Tovább akar tanulni, ugyanis osztályfőnökének kedvezőtlen jellemzése miatt az NDK-ban nem hallgatható művészettörténetet, és pincérnőként kell dolgoznia. Evelynből hiányzik a normákhoz való igazodás képessége, fiatalkori, individualista normasértései miatt így bünteti őt a rendszer. Adam a nyugatnémet Michaellel folytatott egyik beszélgetése során így kommentálja a dolgot, és hozzáfűzi, hogy legszívesebben egyetemi férőhelyet ajándékozna Evelynnek:

Evi olyan szar minősítést kapott, mert ő volt az egyetlen az osztályban, aki dohányzott, meg néha késett is, pedig egysaroknyira lakott az iskolától. A jegyei jók voltak, de a művészettörténet szakon kétszer elutasították. (SCHULZE 2009, 158.)

Bizonytalanság, dezilluzionáltság, félelem és elvárások jellemzik a keletnémet identitást.

Szintén sokakat inspirál a családok egyesítésének és szabadságának individuális vágya, mint például Katját. Állítása szerint közülük már mindenki „odaát” van, és

ők voltak az egyedüliek, akik még hiányoztak. Úgy véli: „szerintem kötelességünk elmenni, hiszen nem is tudjuk, mi az élet” (SCHULZE 2009, 166).

Adam és Evelyn végül kibékülnek, és átkelnek a határon. Adam alig tudja fel-fogni a helyzetet, és egy vidámpark képéhez hasonlítja a szituációt, amelyből csak az óriáskerekek és a céllövőbódék hiányoznak (SCHULZE 2009, 207). Bajorországban kezdenek új életet, ami azért nem minden részletében felel meg az álmaikban látottaknak. Noha Evelyn késő ősszel már az egyetemen tanul, Adam nehezen tud vállalkozóként érvényesülni az NSZK üzleti életében, és rengeteg kompromisszumot kell kötnie. A korábban körülrajongott női szabónak át kell állnia az új „konzumszokásokra”, ugyanis „ezek itt nem is tudják, mi az, hogy szabó. Mindent készen vásárolnak” (SCHULZE 2009, 239). Adamnak az sem használna, ha Lengyelországba menne, hiszen „ez itt ugyanaz a tészta, így mondják, ugye? [...] De inkább itt edd a tésztát, mint ott” (SCHULZE 2009, 285–286). A küszöbön álló gazdasági változások az egész keleti blokkot érintik, ezt a szereplők is belátták. Újra kell konstituálódnia az egykori kollektív keletnémet identitásnak, és mielőbb át kell állnia az individuális krízismenedzselésre, mert az emberek új elvárásoknak és struktúráknak lesznek kitéve, még ha ezt ők szkepszissel és távolságtartással figyelik is. Gyorsan kell döntéseket hozniuk, különben elvesznek. Adam sem gondolta volna például, hogy ilyen gyorsan veszíti el a pénz az értékét: így még időben átváltotta spórolt pénzét. Korábbi tulajdonai az NDK-ban szintén csak veszítenek értékükből, ezért erőlteti Evelyn, hogy adják el Adam házát. Adam azonban realistán és kiábrándultan a következőt állapítja meg: „A házat? Mit kapnánk érte... nem ér az semmit” (SCHULZE 2009, 290). Miután Adam és Evelyn átvészelik saját individuális krízisüket, ökonómiai krízisüket is kezelniük kell. Ebben osztoznak az NDK kollektív sorsával. Kettejük közül Evelyn flexibilisebb és vállalkozóbb szellemű, gyorsan átlátja a piacgazdaság mechanizmusát. Ezt javasolja Adamnak: „Veszel odaát ezt-azt, itt meg eladod, ékszert vagy porcelánt, régi pénzeket meg szekrényeket, szóval antikvitást...” (SCHULZE 2009, 290). Evelynnek nem volt az NDK-ban szilárd egzisztenciája, ezért nem esik nehezeére életstílust váltani. Adam viszont szilárd, sikeres egzisztenciát épített fel, amelyet most elveszített. Adam számára nem könnyű a mentális újraprogramozás, de Evelyn bizakodó. Személyes krízisüket megoldották, a kollektív gazdaságpolitikai helyzet pedig éppen áthidalhatónak tűnik. Evelyn egyértelműen jövőorientált személyiség, anyai örömök elé néz, így nagyon optimista, amivel enyhíteni és feloldani igyekszik Adam múlt feletti kesergését. Adam megtartotta múltbéli „kreációinak” fényképeit, a regény azonban azzal végződik, hogy elégeti fotóit, szimbolikus értelemben pedig egész múltbéli egzisztenciáját. Ennek ellenére a regény végkifejlete mégsem egyértelműen pozitív. A múlt ily módon történő legyőzése, a megsemmisítés aggasztja Evelynt. Ezt illusztrálja a következő metaforikus kép is a regény végén:

Az ablaküvegen tükröződött a lámpafény. Evelyn meglátta önmagát a fény alatt, maga körül a szobát, amely így a valóságosnál is nagyobbak tűnt, szinte óriásinak, és a kellős közepén, az ablaküvegen ott látta, kicsiben és színesben, önnön képmását. (SCHULZE 2009, 294.)

A kisebbség érzése elbizonytalanítóan hat és az individualitás történelmi valóságban betöltött kisebbségi szerepére utal, amelyben múlt, jelen és jövő az ember számára kiszámíthatatlan módon változik, s folytonosan helyének és identitásának meghatározására kényszeríti őt.

A Balaton terének bemutatása

A Balaton mindkét műben különböző funkciókat tölt be.

Egyrészt *földrajzi* értelemben vett természetes térként érvényesül. Klímája és fekvése miatt egyértelműen pihenőhelynek minősül, amelyet a turisták különösen kedvelnek. Lenz csak rövid leírásokban reflektál a tér szépségeire és adottságaira. A fivér felesége, Judith szerint a tó sekély és gyorsan felmelegszik a víz (vö. LENZ 1979, 147), a strandot meleg homok borítja, a gőzösök pedig fel-alá úsznak a vízen. A következő metafora alátámasztja az atmoszférát: „A közeli partszegély elvakítja a férfit, a móló mögötti partszakasz beleolvad a halvány, pontyszínű messzeségbe” (LENZ 1979, 147–148). A főszereplők számára a Balaton lesz a viszontlátás helye. A tér esztétikai aspektusát a helybéli szállodaigazgató a következőképpen emeli ki tört németességgel: „heite der Balaton will vorzeugen ganze Schenheit”.⁴ Schulze regényében a Balaton mint természetes tér mind a szereplők beszédében, mind pedig a narrációban megjelenik. A szereplők gyakran mennek le a badacsonyi strandra, magyar ismerőseik pedig a badacsonyi hegyen laknak egy takaros házban, amelynek kertjében „a pergolat teljesen benőtte a szőlő” (SCHULZE 2009, 118). Az elbeszélő leírja a szeptember eleji piknikkel egybekötött szőlőhegyi sétát, ahonnan gyönyörű panoráma nyílik, lehetővé téve Adam és Evelyn számára, hogy az utolsó zavartalan idill minden egyes pillanatát kiélvezhessék még az új élet előtt. Ebben az értelemben a tér harmonizáló funkciót tölt be:

Leültek a feszület alatti sziklákra, két-három méterre a szakadéktól. Szemközt a Balaton túloldalán két dombot leszámítva lapos volt a táj. A vízen tükröződött a nap, és a felhők árnyéka jobban kirajzolódott, mint a tájon. Állni látszottak. Alattuk a szőlők mint satírozott foltok, néhány tűzrakást a fűstről lehetett fölismerni. Majdnem velük egy magasságban pacsirta szitált a levegőben. (SCHULZE 2009, 178.)

A magasság-mélység kontraszt utal az új élet még előttük álló rizikóira. Másnap elutaznak, az átmeneti magyarországi tartózkodásuknak vége szakad. Itt az újratalálás, a búcsú és a kitörés ideje.

A Balaton *kulturális* térként is megjelenik mindkét műben. Lenznél elsősorban a nyugatnémet sztereotípiák dominálnak a magyar kultúrát illetően: puszta, magyar gasztronómia, bor, szilvapálinka és halászlé. Ami a kulturális gyakorlatot il-

⁴ „Ma különösen szép a Balaton.” In LENZ 1979, 147.

leti, a magyarokat abból a nyugatnémet perspektívából szemléli, amelyből az idegennel és az elmaradottal szembeni fölény érzékelhető. Schulze csodálatra méltó topográfiai ismeretekkel rendelkezik. A Balatonon kívül Budapest is fontos színtérré válik. Schulze helyesen említi a helységneveket, kempingeket, a máltai szertetszolgálat táborát, magyar szavakat idéz. Utal a magyar gasztronómiára, a vendégszeretetre és az élelmiszer-ellátásra.

Magyarország *politikai* térként is jellemezhető. Míg Lenz novellájában a politikai aspektus implicit módon érzékelhető csak, amelyben Magyarország Kelet és Nyugat szabad találkozásának tereként szerveződik, addig Schulze nagy figyelmet szentel a politikai kérdéskörnek. A jelen és a múlt fontos pillanatait is megjeleníti. A magyar ismerős, Angyal úr – egykori forradalmár és hazafi – egy beszélgetés alkalmával visszaemlékszik 1956 eseményeire. A férfi a megghiúsult forradalom után Budapestről költözik vidékre, de soha nem tér vissza. Elcsukló hangon beszél arról, hogy a világ elárulta Magyarországot, s megmutatja a titkon elrejtett zászlót és a *Time* magazin eldugott példányát. Azok közé tartozik, akik belső ellenállásuk miatt nem hagyták el az országot, akiknek Nagy Imre temetése a győzelmet jelentette. Adam gyors összehasonlítást végez apja és Angyal úr között. Apja Nyugatra sem ment, de a pártba sem lépett be. Adam megérte ezeket az embereket, ugyanis tudnunk kell, hogy vannak emberek, akik, „mint András vagy a szülei[m], nem adták el magukat, nem lehetett őket korrumpálni” (SCHULZE 2009, 185). Ez a politikailag jellemezhető emlékezet köti össze a keleti blokk országait, ami azoknak az embereknek a közös tapasztalata, akik nem voltak funkcionáriusok és párttagok. A közös tapasztalat ellenére a szereplők perspektívája a jelen különbségeinek fényében artikulálódik. Magyarországon magasak az árak, leginkább egy nyugati utazáshoz hasonlít, ahol Evelynnek például már annyi „szabadságban” volt része, hogy egészen hozzászokott (vö. SCHULZE 2009, 199). Magyarországon beszerezhető a nyugati írott sajtó, amelyből a szereplők értesülhetnek Magyarországnak a nemzetközi menekültekre vonatkozó státútumának aláírásáról, amelynek értelmében többé már „nem szolgáltathatnak ki senkit” (SCHULZE 2009, 199)!

A tér szerveződéséhez és ezáltal az individuuum kialakulásához hozzátartozik az individuumot körülvevő dologi világ is: Lenznél jellemzően a fényképek és a hotel, míg Schulzénál a határ, a kemping, a bungaló, a szalmakalap és Heinrich, Adam Wartburgja.

Összegzés

A két szövegben szoros kapcsolatban áll tér és identitás. A Balaton terének emlékek általi felidézése hozzájárul a kollektív identitás kifejeződéséhez. A két történet segítségével bizonyíthatóvá válik, hogy a Balaton felejthetetlen szerepet tölt be a német történelemben, és olyan kulturális értéknek számít, amely a kollektív emlékezetben tárolva mindig visszakereshetővé válik. Bizonyos esetekben különösen szembetűnő az emlékezethez való visszanyúlás. Pierre Nora koncep-

ciója szerint az emlékezet terei különösen krízisek esetén markánsak.⁵ Németország két részre válása maga is krízisnek számít, mely 1989-ben a keleti országok mozgalmai révén érte el tetőpontját. A Balaton mint az emlékezet tere hosszú időre összefonódott ezzel a politikai krízissel. Schulze majdnem húsz évvel a fordulat után veszi elő újra a témát, mozgásban tartva azt, és lehetőséget biztosítva a mérlegelésre.

Horváth Henrietta fordítása

Bibliográfia

- Jan ASSMANN (1997), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Fink.
- Jan ASSMANN (2004), *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz.
- Sabine BECKER (2007), *Literatur- und Kulturwissenschaften: Ihre Methoden und Theorien*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- Astrid ERLI et al. (Hg.) (2003), *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag.
- Gerhard FISCHER (2007), *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989–99*, Tübingen, Stauffenburg.
- Marion GYMNICH (2003), *Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung*, in *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Hrsg. Astrid ERLI, Marion GYMNICH, Ansgar NÜNNING, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 25–48.
- Maurice HALBWACHS (1985), *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a. M., Fischer.
- Siegfried LENZ (1979), *A Balaton hullámai*, ford. MIKLÓSI Judit, in Siegfried LENZ, *Einstein Hamburgnál átkel az Elbán*, Budapest, Európa, 147–164.
- Siegfried LENZ (1980), *Die Wellen des Balaton*, in *Erzählte Zeit. 50 deutsche Kurzgeschichten der Gegenwart*, Hrsg. Manfred DURZAK, Stuttgart, Reclam, 483–505.
- Siegfried J. SCHMIDT (2003), *Gedächtnis: Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Ingo SCHULZE (2000), *Vorbilder und Vorbilder und Vorbilder*, in *Helden wie ihr. Junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder*, Hrsg. Jürgen Jakob BECKER, Weinheim, Quadriga.
- Ingo SCHULZE (2008), *Adam und Evelyn*, Berlin, Berlin Verlag.
- Ingo SCHULZE (2009), *Adam és Evelyn*, ford. NÁDORI Lília, Budapest, Európa.

⁵ Idézi ASSMANN 2004, 39.

Műhely

PALLAI MÁRIA

Vertikalitás a barokk és az új színházban¹

Molière–Corneille–Quinault *Psyché* és Ionesco *A légbemjáró*
és *A kötelesség oltárán* című művében

A címben felvetett színháztörténeti fogalmak és drámaszövegek a francia színház és drámairodalom két jelentős korszakához, a 17. és a 20. századhoz kapcsolódnak. Mindkét időszakra jellemző, hogy a színház különös jelentőségre tesz szert, adekvát formának bizonyul az emberre és az embernek a világban elfoglalt helyére vonatkozó, az adott korra jellemző meglátások közvetítésére. Önmagában ez a tény is alapvető közös pontnak tekinthető a két korszak megközelítésében. Ezen túlmenően azonban a címben megjelölt szövegek kiválasztásának kiindulópontjával egy a barokk és a ionescói színházban is jelen lévő és hasonló jelentőséggel bíró dramaturgiai és színpadtechnikai eszköz szolgált: a színpadi emelőgépezet használata. Fizikai voltából adódóan a színész szintén térszervező elem, találkozása a színpad többi elemével soha nem lehet önmagáért való, esetleges vagy jelentés nélküli. E találkozás, illetve viszony egyik, irracionális folytán különösen „barokk” példája a színpadtól elszakadó, levegőben lebegő emberi test.

A barokk és az új színház

Mind a barokk, mind az új színházra – különösen Ionesco színházára – jellemző a szokatlan, a látványos keresése, a valószerűség tagadása. Természetesen e tanulmány keretei nem teszik lehetővé a barokk és az új színház irodalomtörténeti bemutatását, sem a barokk és a ionescói esztétika részletekbe menő vizsgálatát. Mégis úgy gondolom, a kiválasztott drámaszövegek párhuzamos vizsgálatának szempontjából hasznos a két színház- és drámatörténeti jelenség jellemzőinek rövid áttekintése.

Az európai művészet történetében a barokk esztétika megjelenése és elterjedése egy egész korszakot fémjelez, amely időben a 17. századra tehető.² Jean Rousset

¹ Az új színház elnevezés használatának indokaira a későbbiekben még kitérek.

² „Egész Európát tekintve, a barokk hegemoniája elsősorban a XVII. századra érvényes. Kezdeteit nagyjából a XVI. század utolsó évtizedeire, elhalását a XVIII. század elejére tehetjük. Egyes nemzeteknél azonban még korábban született, mint az ibér félsziget országaiban, mássutt viszont csak a XVII. század elején veszi kezdetét, mint Németországban és a legtöbb

a francia irodalomra vonatkozóan 1580 és 1670 közé teszi ezt a periódust (ROUSSET 1954, 8). Erre az új esztétikai irányzatra jellemző bizonyos témák jelenléte: a változás, az állhatatlanság, az élet mulandósága, a világ folyamatos átalakulása, a mozgás, a végletek, az ellentétek feszültsége, valamint a díszlet, a látszat fontossága. „A statikus régivel összeegyeztetni a forradalmian újat, a középkor megállapodottságát egységbe vonni a reneszánsz mozgékonyásával, a vallásos, irracionális világszemlélettel úrrá lenni a reális, földi változások tényei felett: íme a barokk kornak a gazdasági és társadalmi adottságokból következő megannyi súlyos és feloldhatatlan ellentmondása. [...] Ezért van szükség a szertefutó szálakat egységbe foglaló gigantikus kompozíciókra, mint a nagy barokk eposzok, az óriási mennyezeteket elborító freskók vagy a véget nem érő fúgák esetében; a valóságot elfedő, illúziókba átvezető díszletszerűségekre vagy a játékos dekorációra a templok, paloták homlokzatain vagy a látványos színművekben, pásztorjátékokban s balettekben” (KLANICZAY 1973, 290).

A szó eredetét illetően Bán Imre az olasz *barocco* szót jelöli meg: „A barocco-okoskodás nyakatekert volta adott nevet egy olyan művészeti stílusnak, amelyet éppen a különlegesség, a normálistól való eltérés jellemez” (BÁN 1963, 5). Az olasz irodalomban már 1570-től a groteszk és szatirikus ötletek jellemzésére használatos a kifejezés, a francia nyelvben a 18. század végétől a *baroque* jelző a *szabálytalan, bizarr* szinonimájaként használatos. A század második felétől a megelőző század olasz építészetének túlzó formáit jelölik vele (vö. SCHWAGER 1990, 385).

Mit nevezhetünk barokk műnek? Rousset szerint a korabeli római építészeti stílus adhatja meg erre a választ. Jellemző a görbe vonal, a spirális forma gyakorisága. A statikus elemek, a szobrok is mozgékonyt sugallnak: sem nem fekszenek, sem nem állnak, általában félúton vannak két testhelyzet között. A részek mégis tökéletes egységet alkotnak, mintha egyetlen lényt látnánk különböző aspektusokból. A homlokzat a barokk építészetben különösen fontossá válik, szinte függetleníti magát az épület alapszerkezetétől. A látvány megelőzi a funkciót, a látszat a valóságot (vö. ROUSSET 1954, 168). E mögött a jelenség mögött egy új világlátás rejtőzik, ahol az élet nem más, mint színjáték, ahol mindenki szerepet játszik. Látszat és valóság, külső és belső, vagy másképpen: forma és tartalom egymást átható kettősségével találkozunk, aminek erkölcsi, tudományos és filozófiai aspektusa is foglalkoztatta a kor nagy szellemeit. A barokk mű jellegzetességei (instabilitás, mozgás, a díszlet, a látvány dominanciája) felbukkannak a nem plasztikus művészetekben, köztük az irodalomban is, ami az irodalmi barokk fogalmának megjelenéséhez vezet. A grandiózus, színházi előadásokkal kísért és önmagukban is teátrális kivitelezésű ünnepek és bálók jellemzik ezt az időszakot. Ezek a rendezvények tulajdonképpen a világ mint színház koncepciójának élő meg nyilvánulásai, ahol minden más, mint aminek látszik, minden illúzió.

kelet-európai államban, sőt Oroszországban még később. A polgári haladás élén járó országokban, Hollandiában, Angliában és Franciaországban rövid életű, s már a »barokk század« dereka táján átadja helyét a klasszicizmusnak.” (KLANICZAY 1973, 289.)

Az új színház fogalma magyarázatra szorul. Geneviève Serreau használja ezt a megjelölést *Histoire du nouveau théâtre* című munkájában.³ A különböző elnevezések (abszurd színház, avantgárd színház, illetőleg az Emmanuel Jacquart által használt „*théâtre de dérision*”⁴) közül számomra ez a megjelölés tűnik a legkevésbé ambivalensnek és leszűkítő értelműnek. Az új színház mint irányzat felbukkanása Genet *Cselédek* (1947), Ionesco *A kopasz énekesnő* és *A lecke* (1950 és 1951), illetve Beckett *Godot-ra várva* (1952) című művének megjelenésétől datálható. A kezdetben kis közönség előtt játszott előadások „rajongótábor” azokból állt, akik a „lélektani” dráma és a szórakoztató színház, a *vaudeville* ellenében értékelte ezeket az eredetiségről és függetlenségről tanúskodó, szokatlan, az addigi nagyszínházi formáktól radikálisan eltérő műveket. Az új színház nem alkot egységes „frontot”, sem iskolát. Ami összeköti a rendszerint ehhez az irányzathoz sorolt drámaírókat, az éppen a függetlenség és a didaktizmussal, a realista-naturalista színházzal való szembehelyezkedés.⁵ Az abszurd fogalma, a lét abszurdításának érzete – ahogyan azt Camus a *Sziszüphosz mítoszában* megfogalmazta⁶ – markánsan jelen van az új színház világában. Az idegenség, a meghasonlás, az egység elvesztésének érzete, az ember és az élete közötti törés maga az abszurd életérzés; a bizonytalanság, a kiszámíthatatlanság az embert tehetetlen lénnyé változtatja, aki szinte csak kívülről figyeli saját életét. Ionesco számára az abszurd többek között az érthetlent, a megfoghatatlant, a célnélküliséget, a transzcendenciától, a gyökereitől megfosztott ember helyzetét jelenti (vö. BONNEFOY 1966, 148). „Az abszurd darab a klasszikus dramaturgia, a brechti epikus rendszer és a népszínmű realizmusának ellendarabjaként jelenik meg. Az abszurd dramaturgia legkedveltebb formája a világosan körülhatárolt cselekményt és alakokat nélkülöző darab: itt a véletlen és a találékonyság az úr” (PAVIS 2006, 26). Ez a forma a szubjektivitáson és a spontaneitáson keresztül születik meg. Az abszolút szubjektivitás az egyetemesség szintjére visz, saját félelmeit, kényszerképzeteit felfedve és felfejtve a művész az emberiség közös problémáit dolgozza föl. Ionesco szerint egy mű értékét annak őszintesége, vagyis újszerűsége, azaz tisztasága adja meg. Mélységes szubjektivitásában a művész a lényegre tekintve objektív.⁷

³ Vö. SERREAU 1966.

⁴ Azaz a „nevetséges(sé tevő) színház”, vö. JACQUART 1974.

⁵ Ionesco szerint a realizmus lecsökkenti, meghamisítja a valóságot, mert nem veszi tekintetbe alapvető igazságainkat és késztetéseinket, úgymint a szerelem, a halál, a csodálkozás: „Le réalisme [...] est en-deçà de la réalité. Il la rétrécit, l’atténue, la fausse, il ne tient pas compte de nos vécus et obsessions fondamentales: l’amour, la mort, l’étonnement” (IONESCO 1966, 48).

⁶ „Mi tehát ez a megfoghatatlan érzés, mely megfosztja a szellemet az élethez szükséges álmától? Ha egy világot jól-rosszul meg lehet magyarázni, akkor az a világ otthonos. De ha a világ-mindenséget hirtelen megfosztjuk minden illúziótól, minden fénytől, akkor az ember idegennek érzi magát benne. Száműzetése végérvényes: nincsen többé elvesztett hazája, melyre emlékezhetne, nincs ígéret földje, melyben reménykedhetne.” (CAMUS 1990, 197.)

⁷ „Le signe de la valeur d’une œuvre, c’est sa sincérité, c’est-à-dire sa nouveauté, c’est-à-dire sa pureté. Dans sa subjectivité profonde, l’artiste est essentiellement objectif.” (IONESCO 1966, 26.)

A racionalistól, a logikustól, a kiszámíthatótól és a valószerűtől való elrugaszkodás, az újszerű, a hatásos, a látványos keresése egyaránt jellemző tehát a barokk és az új színház, ezen belül a ionescói színház esztétikájára. Így, bár időben távol eső időszakokról van szó, talán nem meglepő, hogy hasonló dramaturgiai és színpadi eszközökkel találkozunk a szövegekben, hiszen a technikai lehetőségek terén az egyes korok közt mutatkozó nyilvánvaló különbségek ellenére a színház bizonyos alapvető hatásmechanizmusai egyfajta állandóságot mutatnak.

Drámaszöveg és színpadi tér
Pièce à machines

A függőleges tengelyen való elmozdulás két irányban történhet: a felemelkedés motívuma gyakran összekapcsolódik az alászállás, illetve a bukás motívumával. Mind a Corneille–Molière–Quinault szerzőhármás 1671-ben bemutatott, már műfajában is (*tragédie-ballet*) jellemzően barokk jegyeket hordozó *Psyché*jében, mind a két kiválasztott Ionesco-szöveg esetében a függőleges tengely a cselekmény egész struktúráját meghatározó szervező erő, a tulajdonképpeni cselekmény a központi alak útját követi ezen a tengelyen haladva. A 17. századi szöveg és *A légbenjáró* az emelőgépezet mint dramaturgiai eszköz vizsgálatára is alkalmat ad, míg *A kötelesség oltárán* kiválasztását az indokolja, hogy ellenpontot képezve az előzőekkel, a tematikailag hasonló elemeket hordozó szöveg és cselekmény a színpadon egyfajta „eszköztelenségen” keresztül válik térbelivé. Fontosnak tartom leszögezni, hogy a három mű vizsgálata során nem a drámaszövegek és az azok alapján ténylegesen létrejött színházi előadások elemzését tűztem ki célul, hanem az adott kor viszonyainak lehetőség szerinti ismeretében a szövegből mindenkor kiolvasható potenciális színpadra viteli lehetőség, tehát egyfajta *virtuális előadás* vizsgálatát. Ezt a megközelítést az is indokolja, hogy a színházi előadás tudományos megközelítése valamiféle rögzítést igényel, ami annak éppen egy lényeges tulajdonságát, megismételhetetlenségét, „itt és most” jellegét szünteti meg.

Bármilyen színpadi bemutatásra szánt szöveg esetében figyelembe kell vennünk azt a tény, hogy a drámaszöveg megjelenítésre szánt szöveg, egy önmagán túlmutató dolog, a színházi előadás alapjául szolgálhat, vagyis egy *háromdimenziós* valóság *kétdimenziós* alapja lehet. Ebből kifolyólag formai és tartalmi karaktere összefügg a szövegen túlmutató és az irodalmiságon kívül eső, saját szabályok szerint működő színházi előadással. A színházban, legyen szó drámaszövegekről vagy kész előadások elemzéséről, a tér, az idő és a cselekmény hármasa nem vizsgálható egymástól függetlenül, „[...] egyik sem létezik a másik kettő nélkül, hiszen a dramaturgiai tér-idő, a tér-idő-cselekmény hármasa egy testet alkot, amely szinte mágnesként vonzza a reprezentáció maradékát” (PAVIS 2003, 133). A tér, az idő és a cselekmény a megjelenítés szintjén is szorosan összefüggenek. Minden, ami idő, térbeli elemekkel fejezhető ki, s e kettő kölcsönösen meghatározó viszonyban áll a cselekménnyel.

Lire le théâtre című művében Ubersfeld részletesen foglalkozik a szöveg és tér kapcsolatával (UBERSFELD 1978, 152–202). Anélkül, hogy hosszan kitérnék meg-látásaira, fontosnak tartok itt feleleveníteni néhány, a színházi tér mibenlétének megértéséhez szükséges alapgondolatot. Tér és drámaszöveg kapcsolatát tekintve elsődleges tény, hogy mivel a drámaszöveg megjelenítésre szánt szöveg, ezért nem funkcionálhat maradéktalanul a térbeliségtől elválasztva: státuszának beteljesítéséhez szüksége van olyan térre, ahol a szereplők közti fizikai kapcsolatok megvalósulhatnak. Másik fontos tény, hogy mivel a színház emberi cselekedeteket, viszonyokat mutat be, a színházi tér szükségszerűen kapcsolatban áll a reális térrel, annak képe vagy negatívja (UBERSFELD 1978, 152). A szöveg tartalmazhat utalásokat látható és nem látható terekre; valamilyen valós vagy valószerű (földrajzilag vagy történelmileg létező), illetve valamilyen virtuális, képzeletbeli térre. Ám ami a cselekmény térbeli struktúráját illeti, akárcsak az idő esetében, itt is különbséget kell tennünk a *cselekmény tere* és a *színpadi tér* között. A *színpadi tér* egy megkonstruálandó tér. A szövegben megjelenő s a megalkotásához szükséges elemek a didascaliából, illetve a dialógusok szövegeiből olvashatók ki, legyen szó akár hellyel kapcsolatos instrukciókról, szereplők neveiről, a szövegben elhangzó helyhatározókról, akár a színészek játékára (gesztusok, mozgás stb.) vonatkozó instrukciókról.⁸ A térben megjeleníthető szövegelemek természete pedig kettős, egyrészt a konkrét színpadi térre vonatkoznak, másrészt a *cselekmény terére*, azaz egy bizonyos referenciális térre.

A színházi tér tehát egyfelől a szöveg elemeiből épülő tér, másfelől a világ valamely részének a kódolt képe is egyben, mindig valaminek a mása. Kódolt képről beszélünk: nemcsak a kor és a hely színpadi szokásai határolják be, hanem annak társadalmi közege is. Ahogy Ubersfeld írja, a színház nem is annyira egy konkrét teret reprodukál, mint inkább azt adja vissza, milyen képet alkotnak maguknak az emberek annak a társadalomnak a térvizonyairól, amelyben élnek, illetve az azokat megalapozó konfliktusokról (UBERSFELD 1978, 157). Így tehát a színpadi tér mindig valamilyen szociokulturális tér szimbolizációja. Más megközelítésben olvasható pszichikai struktúrák, illetve szövegstruktúrák térbeli megjelenítéseként is. A színpadi térben a drámai konfliktus tulajdonképpen terek konfliktusaként rajzolódik ki (UBERSFELD 1978, 175). Végül, ha elfogadjuk, hogy a színpadi tér a szöveg tereinek háromdimenziós megjelenítése, a szövegen keresztül pedig egy, az ember által felfogható világ és tér fogalmazódik meg, akkor a színpadi tér az ember számára felfogható világ térbeli struktúrájának leképezésévé válik.

A színpadi tér megkonstruálása, illetve rekonstruálása problémát jelenthet a 17. században keletkezett, didascaliában szűkszavú drámaszövegek esetében, míg a 20. századi szövegek vizsgálatakor a „túlinstruáltság”, illetve a színpadra vitel szempontjából praktikus információt nem hordozó instrukciók igényelnek saját

⁸ A szöveg olvasásakor a színpadi utasítások egyfajta mentális színpadi tér megalkotásában játszanak szerepet, a valóságban létrejövő előadások esetében természetesen semmi nem kötelezi arra a rendezőt, hogy figyelembe vegye ezeket az utasításokat.

tos megközelítést. A 20. században természetesen jóval nagyobb technikai apparátus áll a szöveg színpadra vitelének szolgálatában, ennek megfelelően a megjelenítés módjai változatosabbak és lényegesen eltérőek lehetnek. Mégis, a színpadi tér bizonyos általános jellemzői bármely időben érvényesnek tekinthetők. A kézfelfogható, háromdimenziós megjelenítés három fő irány mentén történik, amit a színpad szélessége, mélysége, illetve a színpadi tér magassága határoz meg. E három irány viszonyát meghatározza a színpad fajtája: másféleképpen szerveződik a tér egy amfiteátrum, egy „szobaszínház” vagy egy utcai performance többé-kevésbé kötetlen terében. Némi könnyebbséget jelent, hogy a francia barokk-klasszicista színház és az új színház esetében is általában az Olaszországban a 15. és a 16. század során kialakuló *théâtre à l'italienne* nyomán létrejött, három oldalról zárt, a negyedik oldalról pedig a nézőtérrel határolt színpadformát tekinthetjük jellemzőnek. E színpadtípus további jellemzője, hogy bizonyos szimmetria uralodik mind a színpadtér, mint a nézőtér kialakításában. A játékeret és a nézőteret szimbolikusan és materiális értelemben is elválasztja függőleges irányban a *cadre de scène* vagy *cadre doré* – magyarul *portál* –, fikció és valóság ily módon elkülönül egymástól. A későbbi századok során ez az elkülönülés még hangsúlyosabbá válik az előfüggöny mind elterjedtebb használatával. A *cage de scène*, a színpadtér tehát az *illúzió* helye, amely kiegészül egy fenti és egy lenti résszel (*dessus* és *dessous*, a mai zsinórpadlásnak, illetve a süllyesztőnek megfelelő tér), amely a díszletváltozások és a színpadi gépezet használata során játszik szerepet. A *théâtre à l'italienne* talán legfontosabb hozzáadéka a perspektíva használata a színpadtér és a díszlet kialakításában. A nézőknek az előadás követéséhez nem kell változtatniuk a helyüket, a színpad és nézőtér egymáshoz viszonyított elhelyezkedése frontális. Az ideális hely a néző számára a perspektíva gyújtópontjában (*point de fuite*) helyezkedik el (a *palco reale*, a királyi páholy). A guruló kocsikra (*châssis*) erősített díszletelemek használata, ami lehetővé tette a gyakori és gyors díszletváltást, szintén az olasz mestereknek köszönhetően terjedt el Európában.⁹ Bár a 17. századi franciaországi színházi gyakorlat bizonyos módosításokkal él az olasz reneszánszhoz képest, a *théâtre à l'italienne* alapvető elemei meghatározóan máig jelen vannak nemcsak a francia, de az egész európai színházi gyakorlatban.

A 17. században tehát jelentős változások történnek a díszlettechnikát és ebből adódóan a térhasználatot illetően. A barokk esztétikára jellemző mozgás és folytonos változás, az ideiglenesség varázsa természetesen a színpadi térrel szemben is támaszt bizonyos követelményeket. Bár térváltozás végbemeget a színpadi tér konkrét, szemmel látható átalakulása nélkül is, pusztán a színész játéka és

⁹ Franciaországban ebben nagy szerepet játszott például Sebastiano Serlio, akinek mind elméleti, mind gyakorlati tevékenysége meghatározó volt bizonyos színpadtechnikai megoldások meghonosodásában. Műve, az *Il Secondo libro di prospettiva* 1545-ben jelent meg francia nyelven *Second livre de perspective* címmel. A Serlio-féle színpad egy két részből álló statikus színpad (előszínpad, hátsó színpad), ahol a perspektíva teremti meg az egységet. (Vö. BRUNEL 1996, 101, 17. jegyzet; MOREL 1997, 140 és SURGERS 2007, 94.)

a néző képzeletének munkája által, a látszatot, a *trompe-l'œil*-t, illetve általában a látványt fölértékelő esztétikával megjelenik egy olyan színpadi tér igénye, amelyben bármilyen díszletváltozás megengedhető és elképzelhető. Ezzel összefüggésben jelenik meg a *pièce à machines* „divatja” is. A század elején a középkori hagyományból merítő szimultán díszlet (*décor multiple, décor à compartiments, décor simultané*) technikája az uralkodó. Körülbelül 1630-tól kezdődően a hármasság szabályának egyre növekvő jelentősége kihat a színpadi tér konstrukciójára is. A színpad egyre kevesebb részre oszlik, s az idő egységének egyre szigorúbb figyelembevételével, ami szükségessé teszi az akció koncentrációját, megjelenik az egységes és egyetlen díszlet (*décor unique et unifié*), a „tetszőleges palota” (*palais à volonté*) a *tragédie régulière* esetében, vagy a *carrefour* (az utcai tér) a vígjátékok helyszínéeként. 1645 felé a szimultán díszlet már eltűnik a palettáról. Az ez idő tájt születő tragédiák és a „szabályos” vígjátékok esetében működik az egységes díszlet, ez azonban megfosztja a nézőt a szemet gyönyörködtető változatosságtól. Ezzel szemben az operák és a királyi ünnepek alkalmával gyakran használt *décor à machines* messzemenően kielégíti a látványosságra vágyók igényeit. A gépezetekre épülő díszletezési technika más műfajokban is megjelenik, többek közt a tragikomédiában, a tragédiában és a vígjátékokban is: minden olyan darabban, amelynek cselekménye látványos térváltozásokat igényel.¹⁰ Az ilyen jellegű előadásoknak leginkább a Théâtre du Marais, illetőleg a Petit-Bourbon ad otthont. Az itt szükséges bonyolult színpadtechnikai eljárások szintén az olasz színházból kerülnek át Franciaországba. Az 1664-ben megrendezett többnapos udvari ünnepség, *Az elvarázsolt sziget gyönyörei* (*Les Plaisirs de l'île enchantée*), akárcsak a *Psyché*, olasz szakértők, Torelli, illetve Vigarini közreműködésével jönnek létre. Az istenségek földre szállását és a földi halandók felsőbb szférába emelkedését lehetővé tevő szerkezetek különösen látványos és frappáns megoldást jelentenek a függőleges sík adta lehetőségek kihasználásában. A *pièce à machines* 1645 után terjed el Franciaországban. E műfaj nem titkolt, néha akár kizárólagos célja a néző elkápráztatása, a hatás egyértelműen a díszlet változásaira és a látványelemekre épül.

Ahogy említettük, Ionesco drámáit olvasva kiderül, hogy ez az elem nem idegen a 20. századi új színháztól sem. Két esetben is beszélhetünk a szereplő levegőbe emelkedéséről: az *Amédée* „hőse” szorult helyzetéből menekül ekképpen, míg *A légbemjáró* Bérenger-ja emelkedett hangulatában talál újra rá a repülés vele született, ámde elfelejtett képességére. Az emelőgépezet használata és ezzel a levegőbe emelkedő emberi test térszerkezet tekintetében ebben az esetben is a vertikális irány, valamint a tér szintezettségének hangsúlyozását szolgálja. A függőleges tengely Ionesco nem egy darabjában különös jelentőséget kap, az említett két szövegen kívül idekapcsolható *A székek*, *Az új lakó* és *A kötelesség oltárán* is. Ez utóbbi-

¹⁰ „Par »pièce à machines«, on entend toutes les pièces dont l'action nécessite des changements de lieux spectaculaires: les tragi-comédies, les comédies-ballets, les opéras, ou encore les tragédies et les comédies à machines, comme par exemple *Dom Juan*, *Amphytrion* ou *Psyché* de Molière.” (SURGERS 2007, 153.)

ban a tér függőleges irányú hármas felosztása a cselekmény alapvető szervezőelemként jelenik meg, míg *A légbenjáróban* a repülés (a címnek megfelelően) a darab egyik fő témáját képezi.

A színpadon és az elhangzó szövegben megjelenő térelemek

Bár az elemzésre kiválasztott mindhárom szövegben hangsúlyt kap a függőleges irány, a megjelenítés módja és főleg a megjelenítendő tér természetesen különböző. A cselekmény tere, azaz a referenciális tér a *Psyché* esetében a mítosz konvencióinak megfelelő hely: az első két felvonás az emberi világban játszódik (külső terek, mező, nagyváros, komor sziklaorom); a harmadik és a negyedik az isteni világban (csodálatos udvar, kert, palota stb.), míg az ötödik a Pokolban.

A kötelesség oltárán lakásbelsője mintha a naturalista/realista színházra emlékeztető módon reális térre, egy polgári lakásra utalna. A későbbiekből kiderül, a megfelelés csak látszólagos: ebben a lakásban váratlanul és indokolatlanul jelenhetnek meg különböző szereplők (például a Hölgy, akinek ottléte mindvégig magyarázat nélkül marad), illetve tárgyak (egy adott pillanatban a kávéscsészék özöne borítja el a padlót). A cselekmény terének tekintendő továbbá a szöveg szintjén is hangsúlyozottan képzeletbeli, irreális tér, ahol Choubert utazása zajlik, s amelybe hol belép a két másik alak, hol csak kívülről figyeli a főhős küzdelmes útját egyik tudati szférából a másikba. A helyszín változásaihoz kevés színpadi eszközt rendel a szerző (a díszlet, a világítás változásai, színészi játék, mozgás stb.), a dialógusok így számos, a helyszín változásaira utaló jelzést tartalmaznak. A tér relatív egységet mutat: mindvégig egy belső térben, a lakásban vagyunk, miközben képzeletbeli utat járunk be a függőleges tengelyen két ellentétes irányban. A különböző színhelyek tehát nem egymás után, hanem egyidejűleg vannak jelen, mintegy egymásra vetülnek: a lakásbelsőben következik be Choubert képzeletének (vagy tudatalattijának) kivetülése, amely újabb és újabb tájakra visz bennünket.

A légbenjáró helyszíne külső tér, egy angliai kisváros, de ahogy a szöveg első soraiból kiderül, a színpadképnek az első perctől álomszerűséget, nem-valóságosságot kell sugallnia: messze járunk a naturalista felfogástól. Később a helyszín, akár csak *A kötelesség oltárán* esetében, az egyik szereplő képzeletének kivetülésévé válik (Joséphine lidércnyomásos élménye), majd visszatérünk a nem éppen szokványos angliai kisvárosba. Miként a szövegben Bérenger ki is fejt az egymásba illeszkedő univerzumok elméletét, itt is inkább egymásba/egymásra rendeződő helyszínekről van szó.

A vertikális irány és az ezen a tengelyen történő mozgás tekintetében nemcsak a térre vonatkozó elemek olykor szinte tökéletes egyezése, hanem a rajtuk keresztül kifejezésre jutó, megjelenített témák hasonlósága is figyelemre méltó. A felemelkedés, illetve alászállás motívumaihoz kapcsolódik a keresés, a tudásvágy, az individuális útra lépéssel járó elszakadás és magány, végül a próbatétel. A fentlent irányhoz a *Psyché* esetében egyértelműen társítható a pozitív-negatív pólus (Ámor palotája – Pokol). A másik két szöveg olvasásakor azonban érnek ben-

nünket meglepetések, amennyiben Bérenger éppen felfelé tartó útjának végéhez érve éli át apokaliptikus látomásait, *A kötelesség oltárán* esetében pedig a képsorok kevésbé egyértelműen képeznek pozitív-negatív polarításban értelmezhető halmazokat: Choubert látomásait követve folyamatosan az ellentétek között ingadozunk, a kellemes-kellemetlen, hideg-meleg, nehéz-könnyű, eksztatikus és kétségbeejtő között.¹¹

Altalánosságban elmondható, hogy bizonyos képek, elemek különösen gyakran, illetve hangsúlyos helyzetben fordulnak elő a három szövegben. Ezek egyrésztől természeti képek, tájak, melyek lehetnek elbűvölőek, idillikusak, de komorak, fenyegetőek is. Emellett fontos képi elem a palota, valamint a csodálatos kert. Ezek a képek általában hasonló módon köthetők a már említett témák, motívumok valamelyikéhez. Más kérdés, hogyan jelennek meg, illetőleg megjelennek-e egyáltalában a színpadon. Ebben a tekintetben a szövegek bizonyos mértékben eltérnek egymástól. A *Psyché* képei többnyire konkrétan megjelennek a színpadi térben, a látványelemek valósággal burjánzanak mindhárom szinten. *A légbenjáró* sem szűkölködik látványelemekben: az idillikus nyitóképhez később egyéb, helyenként abszurdnak tűnő elemek társulnak, s ezek nagyrészt a szokatlan és váratlan eseményt, Bérenger levegőbe emelkedését készítik elő. E két szövegben a nyitó színpadképet leíró szerzői instrukciók hasonló térelemek megjelenésére utalnak:

A szín elől mezei tájat ábrázol; hátul egy áttört szirten keresztül, a távoli tengerre látunk. A szín közepén megjelenik Flóra: Vertumnus kíséri, a fák és gyümölcsök istene és Palaemon, a vizek istene. (*Psyché*, 553.)¹²

Baloldalt, a legszélen, angol stílusú kis vidéki ház [...]. A házikó és a táj is, amelynek a leírása alább következik, valami álomszerű hangulatot árásson. [...] A színpad többi részén igen zöld és igen üde füves rét terül el: fennsíkon van, egy völgy fölött; a díszlet háttérében a szemközti domb. [...] Az ég nagyon kék és nagyon tiszta. A színen néhány fa is lehet: virágzó cseresznyék és körte-fák. Néha nagyon tompán hallani a vonatokat, amelyek a völgy mélyén zakatoznak, egy hajózható folyócska partján. Ez természetesen már nem látszik, de a hajókürtök távoli bűgása utalhat rá... (*A légbenjáró*, 505.)¹³

¹¹ „... Öröm... fájdalom... éget a kín, enyhül a kín... A teljesség... az úr... Kétségbeesett remény. Erősnek érzem magam, gyengének érzem magam, jól vagyok, rosszul vagyok, de vagyok, érzem, hogy vagyok, érzem magam...” (178). (*A kötelesség oltárán* idézetei után szereplő oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: IONESCO 1990a.)

¹² A *Psyché* idézetei után szereplő oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: MOLIÈRE 2002.

¹³ A *légbenjáró* idézetei után szereplő oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: IONESCO 1990b.

A hasonló természeti elemek mellett mindkét helyszínre jellemző az idilli, emelkedett hangulat, a csodálatos béke, és mindkettő különlegesnek bizonyul, amennyiben helyet ad a „földi” és az „égi” dimenzió találkozásának.¹⁴ A *Psyché* terét eleven istenségek és nimfák népesítik be. Ebben a közegben történik meg az első „földre szállás”: egy nagy gépezet ereszkedik le az égből, rajta Venus és fia, Ámor. A *légbenjáró*ban Bérénger-t részint a táj, részint a vasárnap délutáni idill, a „levegőnél finomabb levegő”, az „istenii mámor” (535) készíteti a talaj elhagyására. Látomásairól viszont már csak az ő szavain keresztül értesülünk, a baljós és nyomasztó képek hangulatát fokozza a világítás megváltozása.¹⁵ A harmadik szövegnél egészen más térkezelési technikát tapasztalunk: bár a játék terében is történnek változások, a főhős függőleges irányú „lélekjárásának” helyszínei csakis a szövegben jelennek meg, a függőleges irány a színpadkép tekintetében nem válik térszervező tengellyé, kivéve a kis dobogót, ahol Choubert egy csodálatos város (*miraculeuse cité*) képét idézi fel.¹⁶ Az ebben a szövegben megjelenő természeti képek nagy változatosságot mutatnak. Mindannyiszor Choubert képzeletében rajzolódni ki, és hangsúlyozottan társulnak valamely lelkiállapottal. Az előző két darab nyitóképei által sugallt atmoszférát idéző táj, illetve hangulat egyrésztől a lefelé haladáskor elsiratott fiatalság és szerelem képeivel keveredve jelenik meg Choubert szavain keresztül:

Ma reggel még virágok nyíltak, amerre jártunk. A nap beragyogta az égboltozatot. Csilingelve kacagtal. [...] Tavaszi források... kizöldülő fák... Az elvárzsolt kert sötétségbe borul, sártengerbe vész... (156–166.)

Másrésztől leginkább a tengerszinten tapasztalt látomásokhoz társítható: a kék tenger felszínére érve különböző városok, tájak mellett halad el a főszereplő, míg nem egy erdőbe ér. Innen egy rózsaszínű álomvárosba jut, ahol a lakók még az igazak álmát alusszák. Ez a felemelkedést megelőző utolsó pont, a hegy lábához érünk.¹⁷ A *Psyché* I. felvonását lezáró jóslatból kiolvasható utasítás szerint a hősnő felfelé haladása, akár csak Choubert-é, a hegytetőre tartó úttal kezdődik. Míg

¹⁴ „A mély béke szívünkig áthat” – éneklük a föld és a víz istenei a *Psyché*ben Venust hívó dalukban (553).

„Milyen szép vasárnapunk van. (Harangszó) Ezek a katolikus templom harangjai” – hangzik el a *légbenjáró* első mondatai közt (505).

¹⁵ „Véresen leszáll az este, petárdák pukkannak, vörös fények villannak kurtán” (574).

Egyébként Ionesco kedvelt eszköze ez a fajta vérvörös fényeffektus (vö. *Az ingyenölő*).

¹⁶ „...A messziségben pedig város sugárzik elő a dúló vihar sötét birodalmából, az édeni nyugalom varázsos városa... [...] város vagy varázsos kert, szökőkút, vízesés, nyíló tűzijáték az éjszakában...” (177). Ez a kép Ionesconál több helyütt is megjelenik, például *Az ingyenölő*-ben, illetve a *Photo du colonel* című novellában.

¹⁷ „Kijutok az erdőből, és ott egy falu... egy rózsaszín falu... [...] Még korán van. Zárva vannak a zsaluk. Kihalt a tér. Kút, szobor. [...] Sík a terep. Enyhén emelkedik. Megyek. Odaérek a hegy lábához” (180).

Ionesco művében a szavakon keresztül plasztikusan megjelenik maga a felfelé kapaszkodás, a lehetetlennek tűnő, kényszerű vállalkozás, addig a *Psyché*-ben a díszlet változik.¹⁸ Ami megegyezik: a sivatagos, kopár helyszín, a magány és a hős mint áldozat motívuma:

Végre egyedül; így, magamban,
Látom csak igazán a szörnyű esetet,
Mely a dicsőség mondhatatlan
Magasából most porba vet. (*Psyché*, 580.)

Miért kell nekem folyton hegyeket megmásznom? Miért mindig tőlem követelik a lehetetlent? [...] Már nincs város, nincs erdő, nincs völgy, nincs tenger, nincs ég. Egyedül vagyok. (*A kötelesség oltárán*, 181–182.)

Felemelkedés...

A 17. századi szövegben Zefir a nézők szeme láttára ragadja magasba *Psychét*, míg a két 20. századi szövegben a főhősnek saját erejéből kell fölemelkednie – bár mindkettőjükön valamiféle ellenállhatatlan könnyűség, eksztatikus elragadtatás vesz erőt.¹⁹ A színpadi megjelenítés módja – jóllehet az eszköz hasonló – revelatív a repülés darabban elfoglalt szerepét illetően. A *Psyché* szövegében, illetőleg a potenciális előadásban a főhős levegőbe emelkedése az isteni és az emberi minőség találkozásának szempontjából játszik fontos szerepet. A darabnak ezen a pontján a gépezet jelenléte és a levegőbe emelkedő színész mint színpadtechnikai megoldás nem kelt sem abszurd, sem szokatlan benyomást, hiszen az előadás folyamán visszatérő jelenség a felhőkből előbukkanó, illetve a közöttük eltűnő egy vagy több alak. Nem annyira a repülés ténye, mint inkább a főhős fenti és lenti régiókat bejáró útja áll a cselekmény középpontjában. Annál hangsúlyosabb Bérenger akciója: először cirkuszi keretek között mutatja be tudományát, majd a magasba emelkedve eltűnik az öt figyelő szemek előtt. Az előadás folyamán korábban felbukkanó, szokatlan, sőt abszurd elemek megjelenése előkészíti ugyan a terepet a váratlan fordulatra, mégis – mivel a „gépezet” csak ezen a ponton lép be –, Bérenger távozása és visszatérte nagyobb hangsúlyt kap. Emellett az elhangzó szöveg is

¹⁸ „A szín rémes sziklákká változik és messze egy iszonyú barlangot mutat. Ez az a pusztaság, ahová – a jóslatnak engedelmességgel – *Psyché* ki kell tenni” (572).

¹⁹ „Júniusi reggel. A levegő, amit beszippantok, könnyebb, mint a levegő. Könnyebb vagyok a levegőnél. A nap feloldódik a napnál fényesebb fényességben. Mindenén áthatolok. Eltűntek a formák. Emelkedem... föl, föl! Fény patakzik... Emelkedem...” – így Choubert (183). „Ma duzzad bennem a boldogság, eltölt az öröm. [...] Bocsássanak meg, hölgyeim és uraim, nem bírom magamba fojtani a jókedvet. [...] Kiárad belőlem, magával ragad, felröpít, a magasba emel” – lelkendezik Bérenger (539–540).

explicit módon járja körül a repülés mint vele született, de elfeledett emberi képesség természetét.

Színpadtechnikai vonatkozásban *A kötelesség oltárán* az előző két megoldás negatívjának tekinthető. A szerző határozott utasítása a színész játékát illetően a teljes mozdulatlanság.²⁰ Az elhangzó szöveg és a játék kontrasztja egyértelműen a belső utazás kategóriájába helyezi a főhős szárnyalását. A jelenetben részt vevő másik két alak játéka hivatott nyomatékosítani a dimenzióváltást: különböző (verbális) eszközökkel igyekeznek „visszahozni” társukat, hiszen „nincs minden veszve, amíg el nem repül” (184), majd a mágikus „repülök!” (184) kiáltás pillanatában lefognak a teljesen mozdulatlan Choubert-t.

A főnti régióban Psyché Amor palotájában találja magát. Az itt megjelenő térelemek: „nagyszerű udvar”, „aranyfigurákkal dús lazúroszlopok” „pompázatos és tündöklő palota” (584). A következő felvonás még mindig ebben a dimenzióban zajlik, a színház csodálatos kertét ábrázol, gyönyörű narancsligettel és virágokkal, s az egész látvány ezúttal is egy palotában ér véget. A palota képe, az oszlopok, virágok, szökőkutak a másik két szövegben is megjelennek, bár nem a „fenti” világban, de azt felidézve, emelkedett, idillikus hangulatot teremtve. *A légbemjáróban* a Bérenger család sétája során a mozgó háttérvászonon látunk palotát, kis Eiffel-tornyot, piros labdát, kék tavat, vízesést, stb. Időről időre felbukkan a semmiből egy rózsaszínű kis oszlop, egy fa, majd egy aranyhíd. A torony, az oszlop, a fa mind az *axis mundi*, az égi és a földi dimenzió összeköttetésének szimbóluma, s a híd szimbolikája is idecsatolható (vö. CHEVALIER–GHEERBRANT 1982, 777). *A kötelesség oltárán* világában szintén kiemelt helyet foglal el ezeknek az elemeknek a megjelenése: Choubert a kis dobogón, egy *mise en abyme* keretében magánszámot ad elő, már említett látomását a csodálatos városról, illetve kertről. Ez a látomás azonban nyugtalanító, ellentmondásos képekbe csúszik át,²¹ melyek a földre visszatérő Bérenger kétségbeejtő vízióira rímelnek.

...és alászállás

Végül, ahogyan a felemelkedés, úgy az alászállás, illetve a bukás motívuma is jelen van mind a három műben: „mennybemenetel” és „pokoljárás”, úgy tűnik, egymást feltételezik. Psyché „kiűzetése” kíváncsiságának a következménye: Amor felfedi kilétét, majd eltűnik. Psyché útja az utolsó felvonásban az alvilágba vezet, hogy bebizonyíthassa állhatatosságát. Choubert mélybe ereszkedése szintén a keresés motívumával kapcsolódik össze: Mallot (más néven Monbéliard) felkutatására indul. A *lent* fogalma mindkét esetben a szerelem fájdalmas hiányával társul. Choubert kétségbeesve döbben rá, hogy a fiatalság már a múlté:

²⁰ „folytatja a mozdulatlan hegymászást” (182).

²¹ „...Jégláng-palota, világító szobrok, fehérén izzó tengerek, hó-óceánok éjében lángoló kontinensek” (177).

Nem... nem akarom, nem nyugszom bele... a szerelem mindig fiatal, a szerelem soha nem hal meg. [...] Ki öregített meg? Öreg vagy, öreg, öreg, öreg, töpörödött öregasszony, fonnyadt báb. Oda a fiatalságunk. (165.)

Psyché Ámortól elszakítva gyötrődik a Pokolban:

S mindez még öröm is lehetne,
Ha gyűlölete sok átkának közepette,
Egyetlen percre csak láthatná a szemem
Édes, imádott kedvesem. (611.)

Ami a színpadi megjelenítést illeti, a 20. századi szöveg esetében a színész játéka hivatott érzékeltetni a lefelé haladást,²² a barokk szövegben megint csak a színpadkép változása, illetve az újabb helyszín megnevezése jelzi a változást.²³ A tűz elem egyaránt jelen van tehát a pokol megjelenítésekor használt eszközökben és Choubert lidércesbe forduló vízióiban. Nem hiányzik *A légbenjáró* apokaliptikus látomásaiból sem, amelyek elragadtatottságából a legmélyebb kilátástalanságba taszítják Bérenger-t, s így „mennybemenetele” „pokoljárássá” változik:

Láttam késeket, láttam sírokat... [...] Másutt meghasad a föld... A hegyek összeomlanak, óceánna duzzad a vér... a szenny, a vér, a szenny... [...] És aztán, a végtelen tűzre következő fagyot, a fagyra következő tüzet. Jeges pusztaságokat, tüzes pusztaságokat, amint összezsapnak és közelednek felénk... (572–573.)

A madár-ember képével számos kultúrában találkozhatunk, a legkülönbözőbb művészeti ágakhoz tartozó alkotásokban szereplő archetipikus kép. A repülés képessége mindig valamilyen emberfölötti minőséget jelöl, illetve a szárnyak a tudás birtoklását is jelenthetik (CHEVALIER–GHEERBRANT 1982, 517–518). Spirituális, illetve morális felemelkedés, az isteni minőségekhez közeledés, szellemi érés, individuális fejlődés, a bölcsesség állapotának elérése egyaránt kifejezésre talál a repülés motívumában. Ahogyan az előzőekben láthattuk, a térszerkezet mindhárom szövegben több párhuzamos síkot is magában foglal, a *Psyché* és *A légbenjáró* esetében a szövegből kiolvasható színpadképben látható módon is: ezekben a világokban *lehetséges* a felemelkedés és az alászállás. A szöveg szintjén a téma és az eszközök mutatnak azonosságokat, a színpadtechnikai megoldások tekintetében pedig meglepő párhuzamokat találunk. Ugyanakkor, bár a főhős mozgása mind a

²² „Choubert Madeleine karjára támaszkodik, mintha az volna a korlát, úgy csinál, mintha lépcsőn menne lefelé; Madeleine elhúzza a karját, de Choubert nem veszi észre, képzeletbeli korlátba fogódzva lépdél lefelé, Madeleine felé.” (163.)

²³ „Színtér: a Pokol. Szüntelen és nyugtalan hullámzó tűztengerre látunk.” (610.)

három szövegben a függőleges tengelyt követi, mégsem ugyanazt az utat járjuk be velük. Psyché útja az égi világból a Pokolba vezet, hogy szenvedései árán újra megtalálja az elveszett egységet Amor oldalán. Choubert lefelé indul Mallot nyomában, majd a felszint átlépve felfelé halad, hogy azután fentről kerüljön vissza abba a térbe és dimenzióba, ahonnan elindult. A keresés nem jár eredménnyel, a spirituális/mentális/morális felemelkedés is elmarad: Choubert félig gyermeki állapotba zuhan vissza, az utolsó pillanatokban egymást evésre kényszerítő, teli szájjal kenyeret rágó, az anyagiság fogságába esett szereplőket látjuk a színpadon. *A légbenjáró* központi alakjának égbe emelkedése pedig meglepő fordulattal polkra szállássá változik.

Míg tehát a 17. századi szövegben a hős *fenttel* és *lenttel*, pozitívval és negatívval való találkozása után nyugalomra talál, addig a 20. századi szövegekben elbizonytalanodunk a *felt*-*lent* és a pozitív-negatív pólusok megfeleltethetőségét illetően. Ugyanakkor elmondható, hogy a két 20. századi drámaszövegből kiolvasható függőleges tagozódás megőriz egyfajta metafizikai irányultságot. A látszólagos átjárhatóság a *felt* és a *lent* között a felemelkedés vágyának megnyilvánulásaként értelmezhető, még akkor is, ha e felemelkedés rendszerint akadályokba ütközik, illetőleg illuzórikusnak bizonyul. Természetesen az itt kiválasztott szövegek vizsgálata nem szolgálhat messzemenő következtetések alapjául, csupán példa a két kor párhuzamos vizsgálatának lehetőségeiből.

Bibliográfia

- BÁN Imre (1963), *A barokk*, Budapest, Gondolat.
- Claude BONNEFOY (1966), *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Pierre Belfond.
- Pierre BRUNEL (1996), *Formes baroques au théâtre*, Paris, Klincksieck.
- Albert CAMUS (1990), *Sziszüphosz mítosza*, ford. VARGYAS Zoltán, Budapest, Magvető.
- Jean CHEVALIER–Alain GHEERBRANT (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont-Jupiter.
- Eugène IONESCO (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- Eugène IONESCO (1990a), *A kötelesség oltárán*, ford. BOGNÁR Róbert, in Eugène IONESCO, *Drámák*, Budapest, Európa, 151–201.
- Eugène IONESCO (1990b), *A légbenjáró*, ford. RÉZ Ádám, in Eugène IONESCO, *Drámák*, Budapest, Európa, 503–574.
- Emmanuel JACQUART (1974), *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, Idées.
- KLANICZAY Tibor (1973), *A múlt nagy korszakai*, Budapest, Szépirodalmi.
- MOLIÈRE (2002), *Psyché*, ford. SZABÓ Lőrinc, in MOLIÈRE *Összes drámái*, II, Budapest, Osiris, 551–627.
- Jacques MOREL (1997), *De Montaigne à Corneille*, Paris, Flammarion.
- Patrice PAVIS (2003), *Előadáselemzés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, Budapest, Balassi.
- Patrice PAVIS (2006), *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia, SEPSI Enikő, Budapest, L'Harmattan.

- Jean ROUSSET (1954), *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Librairie José Corti.
- Geneviève SERREAU (1966), *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard.
- Klaus SCHWAGER (1990), *Histoire de l'art*, Paris, Larousse.
- Anne SURGERS (2007), *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin.
- Anne UBERSFELD (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.

KISS ATTILA ATILLA

Retrologiai fordulatok

Memóriakatasztrófák és anatómia a protomodern
és a posztmodern drámában¹

„Eszembe juss?
Igen, szegény szellem, míg e zavart
Golyóban székel az emlékezet.
Eszembe juss?
Igen, letörlök emlékezetem
Lapjáról minden léha jegyzetet...”
(*Hamlet*, 1.5)²

„Az élet nem az, amit az ember megélt, hanem amire emlékszik,
és ahogyan emlékszik rá, amikor elmeséli.” (Marquez)

A retrologia terminusként az utóbbi néhány évben honosodott meg a nemzetközi tudományos beszédmódokban. Eredetileg főként a zenetörténetben alkalmazott kifejezésként használták, és a retro-trendekben, a kulturális emlékezet populáris regiszterében csoportosítható zenei irányzatok és alkotók tanulmányozását, illetve a zenetörténeti csoportosítás egységeit jelentette. A kifejezést etnográfiai és társadalomtörténeti kutatók kiterjesztették a múlttal való foglalkozás szélesebb területeire, így ma már jelentheti a múlt töredékeinek különféle szempontok alapján történő csoportosítását, illetve újrarendezését. Ez a jelentése kitűnően használhatóvá teszi a terminust olyan kultúraszemiotikai kutatások számára, me-

¹ A dolgozat a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült, és eredetileg a „*Retro*” című XII. deKONferencián hangzott el Szegeden, a Mojo Klubban 2010 áprilisában. A retrologia ideológiáját bővebben taglaló írást lásd az *Apertúra* 2011. nyári számában (<http://apertura.hu/2011/nyar/kiss>).

² Arany János fordítása (SHAKESPEARE 1988a, 354). Az angol eredetiben:

„Remember thee!

Ay, thou poor Ghost, while memory holds a seat

In this distracted globe. Remember thee!

Yea, from the table of my memory

I'll wipe away all trivial fond records...” (1.5.95–99)

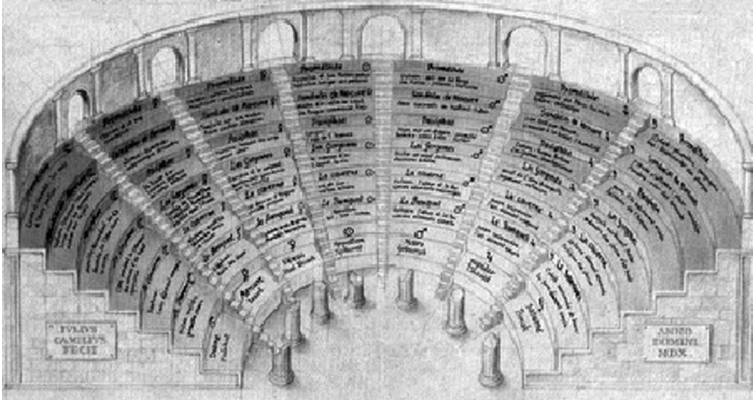
Az angol idézetek forrása: *The Riverside Shakespeare* 1972.

lyek a kora modern és a posztmodern kulturális gyakorlatok között megfigyelhető párhuzamok értelmezésére törekednek. Pontosan a retrológiai tevékenységben érhető ugyanis tetten vélekedésem szerint az egyik fő ismertetőjegye annak a színházmodellnek és az egész társadalmat átítató színháziasságnak, amely a legfőbb hasonlatosságot képezi a két ismeretelméletileg átmeneti történelmi periódus között.

Retro: hátra, visszafelé, az elmúltra irányuló tekintet, emlékezés, felidézés – a jelen fejtegetésben ezekre a folyamatokra irányul figyelmem. Amennyiben identitásunk, szubjektív önazonosságunk legfőképpen azokból a történetekből áll össze, amelyeket önmagunkról folytonosságra törekedve mesélünk, úgy könnyen belátható, hogy a szubjektivitás megépülése kollektív és egyéni retrológiai folyamat eredménye. Ezt a folyamatot különös érzékenységgel modellálja a színház, ugyanis ez az a társadalmi gyakorlat, amelyik a leggyorsabban reagál a társadalom identitásmeghatározó szemiotikai-reprezentációs folyamatainak változásaira. A jelenlétre, a cselekvés jelen idejűségére koncentráló dráma, valamint a dráma szerepjátásán keresztül történő színházi megvalósítása óhatatlanul is tematizálja a reprezentáció kérdéseit a valóság–illúzió, színész–szerep, jelenlét–helyettesítés, felszín–mélység ellentéteken keresztül. Ha a valóság reprezentálhatóságának, jelölhetőségének és megismerhetőségének garanciái megrendülnek, ha a valóságot és az önmagát megismerni igyekvő ember önazonosságának biztosítékai megkérdőjeleződnek valamely történelmileg sajátságos korban, akkor ezek a dilemmák fokozottan jelentkeznek a társadalom színházi működéseiben. Ez történik a modernitás előtti és a modernitás utáni korban is. Az alábbiakban az emlékezés különféle retrológiai működéseinek hasonlóságait kívánom összehasonlítani a kora modern és a posztmodern kor dráma- és színházmodelljében.

Régóta ismeretes, hogy Shakespeare színházát számos moralizáló, homiletikus és ikonográfiai hagyomány kapcsolta össze az emlékezés feladatával, technikáival. Az emlékezés művészetének, amely már a klasszikus retorikában középponti helyet foglalt el, az úgynevezett memóriaszínház volt az egyik leggyakrabban alkalmazott „segédeszköze”, és az angol reneszánsz színház rokonságát a memóriaszínházzal, sőt, memóriaszínházként való működésének valószínűségét többek között Francis Yates tárgyalta *The Art of Memory* című alpmunkájában (YATES 1966). A memóriaszínházak és az angol reneszánsz nyilvános színházak összehasonlító elemzésének egyik leginkább érdekfeszítő meglátása az, hogy Shakespeare Globe színháza, ugyanúgy, mint a klasszikus Vitruvius-féle színház vagy a híres reneszánsz okkult filozófus, Robert Fludd memóriaszínháza, az egész univerzum harmóniáját, a *fabrica mundi* rendezőelvét kívánta megjeleníteni.³

³ „The classical stage was thus planned in accordance with the *fabrica mundi*, to reflect the proportions of the world. May we not assume that the Globe theatre, with its »heavens« over part of the stage, would also have been planned in accordance with the *fabrica mundi*, as was the classical stage, and that the four triangles inscribed within a circle would have played a part in determining its *frons scaenae* and gangways?” (YATES 1966, 356).



1. ábra

A legismertebb reneszánsz kísérlet az összetett memóriaszínház megteremtésére az itáliai Giulio Camillo nevéhez fűződik (*L'Idèa del Theatro*, 1550), aki az antik mitológia és a szimbolika segítségével népesítette be Velencében megépített emlékezetszínházát. 1532-ben Erasmushoz írott levelében levelezőtársa, Viglius Zuichemus azt hangsúlyozza, hogy a testi szem által nem látható dolgokat korporális jeleken keresztül teszi megragadhatóvá a konstrukció.⁴

Ezzel a mikrokozmosz-makrokozmosz filozófiával és szerkezettel a háttérükben a memóriaszínházak voltaképpen azt kutatták, hogyan lehet az egész világot egy modellen belül megtanulni és megbízhatóan kezelni. Kevesebb szó esik ugyanakkor Yates és kortársai munkáiban arról, hogy az emlékezés működése nem csupán az *ars memoriae*, a memória emlékezéstechnikai és retorikai művészetén és filozófiáján keresztül jelenik meg a reneszánsz színházban. Retrológiai folyamatok szövik át szinte az összes angol reneszánsz tragédiát, és az emlékezés olyan dramaturgiai elemként szerepel bennük, amely a protomodern színházat nemcsak a memóriaszínházzal, hanem az *anatómiai színházzal* is szorosan összekapcsolja.

Az emlékezés munkája egyszerre nehezedik felvállalt feladatként és kikerülhetetlen készletként a protomodern tragikus karakterek elméjére, és közöttük minden bizonnyal „a fegyveres filozófus”⁵ a legismertebb. Hamlet folyamatosan

⁴ „[...] all things that the human mind can conceive and which we cannot see with the corporeal eye [...] may be expressed by certain corporeal signs [...] and it is because of this corporeal looking that he calls it a theatre.” Idézi YATES 1966, 132.

⁵ Bódy Gábor rendkívül találó kifejezése Hamletre, a jellegzetesen protomodern szubjektumra, aki a megörökölt, feudális, fegyveres világ és a feltörekvőben lévő, humanista, filozófus világ között kellene, hogy válasszon. Lásd CSAPLÁR 1986: „Nem attól fontos számunkra, hogy a feladatot elvégzi, hanem hogy ki az, aki ezt a feladatot kapja, ezt a bosszúfeladatot. Az, hogy ezt egy értelmiségi kapja. Egy filozófus. Én azt az alcímet adtam a darabnak, amit a televízióban ki is fogok írni, hogy a *fegyveres filozófus*. Ilyen értelemben gondoltam végig a cselekményt. És azt, hogy mindaz, amit az ember gondol, az a cselekvés, a fegyverek nyelvén elkezd megszólalni...”

emlékezik: legelőször is apjára, aztán az apa szellemének tételezett természetfeletti jelenség parancsára, majd saját esendőségére és az egész emberlét mulandóságára, Yorickra, a fiatalságra – drámája folyamatos retrológiai esemény. Nem véletlen, hogy az emlékezés ikonográfiai hagyományának emblematikus alakjaként kanonizálódott a vizuális művészetekben is, az elmaradhatatlan koponyával a kezében. Hamlet a középkorból megörökölt, közhelyszámba menő *memento mori* filozófusává, majd pedig az ehhez kapcsolódó *contemptus mundi* szüntelen kántálójává válik Shakespeare tragédiájában, ezzel azonban csak a moralitáshagyományt folytatja, mint általában a reneszánsz dráma. Az említett két hagyományhoz hozzá kell még vennünk a *danse macabre* ikonográfiáját, amely hamar átkerült a kontinentális templomfestészetből, és a 16. századra el is terjedt Angliában.⁶ Gazdag vizuális és egyben retrológiai tradíciókra támaszkodik tehát a tragédia, ugyanakkor nemcsak a halál, a romlás, a korrupció képeit forgatja megállás nélkül Hamlet elméje, hanem bosszúállóként a feladatra, a jövőben kijelölt időpont beteljesülésére, a küldetés végrehajtására is újból és újból emlékeztetnie kell magát. Ahogy a kora modern tudatdrámák értelmezői már az újkritika idején és a strukturalista elemzésekben rámutattak, az időszerkezet rendkívül fontos szervezőerővel bír az angol reneszánsz drámában.⁷ Az angol reneszánszban is tovább élő középkori tipológiai gondolkodás egyszerre rendelkezett határozottan ciklikus és ugyanakkor teleologikus szemlélettel, és ezek az idővektorok nemcsak a tipológiai szimbolizmusban, hanem a dramaturgiai szerkezetben is megmutatkoznak. Egyes kritikusok szerint a bosszúra törekvő Hamletben egyesül múlt és jövő, és a jelenre koncentrálna tudatának egységessé válását segíti elő az idő tulajdonképpeni kiküszöbölése a darabban.⁸ Értelmezésemben pontosan az ellenkező véleményen vagyok. Meglátásom szerint a „tragikus hős” tudatának felbomlását a jelen és a jövő között folyó állandó ingázás, *mentális oszcilláció* váltja ki, és ennek a dezintegrációs folyamatnak egyik legfontosabb cselekedete az emlékezés, illetve az emlékezés nehézségeivel való küzdelem.

Az idő és a memória szervezőszerepének egyik okát abban kell keresnünk, hogy különös súlyt kapott az emlékezet abban a *tanatológiai válságban*, amellyel a kora modern kor a reformáció hatására szembenézett. A Purgatórium és a közbenjárás intézményének eltörlésével újabb stratégiákat kellett kidolgozni a halottakra irányuló emlékezés, valamint a halálhoz való viszonyulás céljából. A protestáns etika, az új teológia újfajta jelentőséggel ruházta fel az egyént, és mindazt, ami az egyén halálával lezárul. A kora modern szubjektumfelfogás jelentős eleme, hogy önmagában értelmezhető, jelentőségteljes egész, egyfajta műalkotás képződik meg

⁶ Az említett hagyományok és „kellékek” felhasználásához a kora modern angol drámában és színházban lásd BRUSTER 2002; HOLDERNESS 2007.

⁷ A tudatdráma kifejezést John Bayley-től kölcsönözöm, aki rámutat, hogy a „nagytragédiák” az események fordultatos bonyolítása helyett sokkal inkább a protagonista mentális folyamataira, tudati átalakulásaira helyezik a hangsúlyt (vö. BAYLEY 1981).

⁸ Vö. például HAMMERSMITH 1978.

a halál pillanatával. Ebben az értelemben az *ars moriendi* immár nemcsak a halál, hanem főképpen a halálra való készülődés művészete: *finis coronat opus*, életünk munkáját nem lerombolja, hanem megkoronázza a vég. A halál azonban nemcsak megépíti az egyént mint szuverén történetet, hanem súlyos kérdést is támaszt. Mi marad a névből, ha nem emlékeznek rá, ha nem képződik történetté, ha nem folyik róla diszkurzus? Hamlet utolsó szavaival arról igyekszik gondoskodni, hogy Horatio elindítsa majd történetének elbeszélő folyamát, amely mozgásban és életben tartja majd a Hamlet nevet. „Szídd még e rossz világ kinos lehet, / Hogy elmondd esetem.”⁹ Michael Neill vélekedése szerint az egész angol reneszánsz bosszútragédia hagyomány valójában arra reagál, ahogy a kora modern kor újragondolta a halált. A halottak azért jelennek meg újból és újból az élők világában, mert az élők leszakadtak róluk, már nem tudnak rajtuk segíteni – a múlt küldöttei nem remélhetnek közbenjárást, már csak kísérteni tudnak.¹⁰ Hamlet tudatában, emlékezetében kitörölhetetlen nyomot hagy a Szellem parancsa, de a halott apa jelenésével való találkozás után gondolatai mintha kényszeresen, megszállottan köröznének a halál és a testi lét elmúlása körül. Tanatológiai töprengései a sírásó-jelenet dramaturgiai szinten indokolhatatlanul elnyújtott jelenetében csúcsosodnak ki, egyfajta morbid anatómialeckében, amikor Yorick koponyáját szemlélve és az udvari bolondról őrzött emlékeiben elmerülve képzeletben újraöltözteti a csontot:

A gyomrom is émelyedik rá. Itt függött az ajk, melyet én összecsókoltam, azt se tudom, hányszor. Hová lettek gúnyjaid, bakugrásid, dalaid?¹¹

A középkor egésze a teológiai parancsként értelmezett *memento mori* hatása alatt telt, és ez a vezérelv egyfajta tudathasadásos helyzetbe, ellentmondásos idővektorok közé helyezte a szubjektumot. A *memento mori* úgy is fordítható, hogy emlékezz folyamatosan a múltra, a halandó születésre és a jövőre – egy pillanatra se feledkezz meg arról a végről, amely felé haladsz, amely majd a visszafelé irányuló emlékezés szempontjából tulajdonképpen jelentéktelenné, a siralomvölgyben megtett szükségszerű zarándoklattá alakítja életedet. A középkor után a kora modern tragédiákat is átszővi az emlékezés munkája, ugyanígy a múlttal és a jövővel kap-

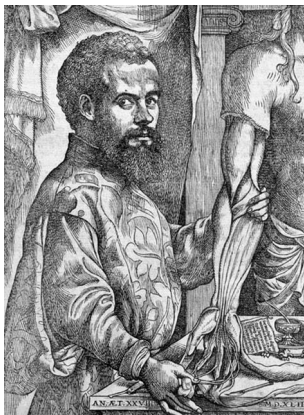
⁹ „[...] in this harsh world draw thy breath in pain
To tell my story” (5.2.348–349).

¹⁰ „[...] revenge narratives [are] a response to particularly painful aspect of the early modern reimagining of death – the wholesale displacement of the dead from their familiar place in the order of things by the Protestant abolition of purgatory and ritual intercession. Revenge tragedy exhibits a world in which the dead, precisely because they are now beyond the help of their survivors, have become practically insatiable in their demands upon the living” (NEILL 1998, 46).

¹¹ „[...] my gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not hoe oft. – Where be your gibes now? your gambols? your songs?” (5.1.176–179).

csolatban egyszerre, de a múltra és a jövőre való szüntelen emlékezés már egy szűkebb időintervallumban is modellálja a *memento mori* hagyományt. A múlt a feladat, a parancs, tipikusan a bosszú eredete, a felvállalt küldetés sürgető üzenete, a jövő pedig a küldetés beteljesítésének időpontja. A két idősík, múlt és jövő között kifeszülve és oszcillálva küzd a kora modern protagonista azért, hogy tökéletesítse a feladat végrehajtásához elengedhetetlen szerepjátszás művészetét, memóriafolyamataiba pedig, melyek felcsigázzák érdeklődésünket, nem mindig kapunk kielégítő betekintést.¹²

A retrológiai működés sajátosan egyesíti magában a kora modern memóriaszínházat és az anatómiai színházat, és a két modell egyesülésében fedezhetjük fel a protomodern tragédiában uralkodó *kettős anatómiát*. A mélyre hatoló, a dolgok felszíne mögé irányuló, boncoló tekintet általános jellemzője a kora modern ismeretelméleti kíváncsiságnak, és folyamatosan megjelenik az angol reneszánsz drámák anatómiai képvilágában – ezt a korporális fordulat¹³ hatásának köszönhetően az utóbbi két évtized szakirodalma növekvő részletességgel tárgyalja.¹⁴



2. ábra

Andreas Vesalius, a flamand anatómus forradalmi áttörést hajtott végre a testről kialakított tudás területén *De Humani Corporis Fabrica* (1543) című munkájával. A felboncolt hullával való közeli, testi kapcsolata emblematikusan kifejezi a kora modern kor anatomizáló igényét, mélyre hatoló figyelmét. Nyilvános boncolásain megkomponált performance keretei között helyezte új megvilágításba az emberi eredetre és végre való emlékezés, a *memento mori* hagyományát.¹⁵

¹² John Kerrigan szerint pontosan ez az egyik magyarázat Hamlet titokzatosságára, kimeríthetetlen érdekességére. „Receding into the privacy of memory, Hamlet excludes the audience from knowledge of »that within which passes show«; and, in the process, he wins for himself a depth and secrecy of character utterly unlike anything to be found in Greek tragedy” (KERRIGAN 1981, 106).

¹³ A testi vagy korporális fordulat a kulturális reprezentációk elméleteiben legalább akkora hatással bírt a hetvenes-nyolcvanas évektől, mint a nyelvi vagy a képi fordulat. A terminust itt a következő munka alapján használom: RUTHROF 1997.

¹⁴ A legfontosabb munkák ezen a területen: HILLMAN–MAZZIO 1997; SCHOENFELDT 1999; SAWDAY 1995; MARSHALL 2002; NUNN 2005.

¹⁵ „Thus it was arguably the science of anatomy, tied as it still was to remnants of the *memento mori* and *vanitas* traditions, which did more than anything to produce that characteristically early modern conception of death [...]” (NEILL 1998, 44).



3. ábra

A testi fordulat nemcsak a kritikai elméletekben, hanem a mindennapok reprezentációiban, a fogyasztói kultúra anatomizáló képrendszereiben is egyre fokozottabban van jelen. Ezt bizonyítja az is, hogy a 21. század elején a földkerekség legnépszerűbb kiállítása Gunther von Hagens német professzor egész világot beutazó anatómiai kiállítása. A néző tekintetét újabb, posztmodern *anatómiai memento mori* tartja fogva.

A valóság és az ember bőre mögé ásó, a testeket felboncoló tekintet és kísérletezés általános Shakespeare és kortársai tragédiáiban, az anatómia ugyanakkor nemcsak a fizikai és testi szinteken ölt egyre kiterjedtebb méreteket, hanem ezzel egyidejűleg tudati, mentális felboncolást is jelent. A kora modern tragikus karakterek testrészeket küldenek levélként, testeket csonkítanak meg, és válogatott kínzásoknak vetik alá vetélytársaikat, mindeközben pedig saját elméjüket, tudati folyamataikat tárják fel és szedik ízekre, és agyuk rétegeibe igyekeznek alászállni. Ez a mentális disszekció a test és az identitás kölcsönviszonyát vizsgáló jellegzetes protomodern ismeretelméleti tétet és kérdésfelvetést hordozza. Emberi tulajdonságaink, szenvedélyeink és önazonosságunk elemei vajon tetten érhetőek-e a test szerkezetében, a felszín mögött? Ez a kérdésfelvetés az oka annak, hogy Lear híres felkiáltása nem metaforizálás, hanem brutálisan direkt és komoly kérdés:

Azután boncoljátok fel Regant; nézzétek meg, mi forog a szíve körül. A természetben van-e az ok, mely szíveiket ily keménnyé teszi.¹⁶

A testről és a benne rejlő determinációkról szóló diszkurzusoknak természetszerűleg része volt a középkori retrológia, a *memento mori* és az *ars moriendi* hagyó-

¹⁶ Vörösmarty Mihály fordítása (SHAKESPEARE 1988b, 687). Nádasy Ádám új fordítása nagyobb hangsúlyt helyez az anatómiára azzal, hogy a „góc” növekedését is megjeleníti: „Tessék, boncoljátok fel Regant: nézzétek meg, mi nőtt a szíve köré. Van valami természetes oka, hogy egy szív így meg tud keményedni?” (SHAKESPEARE 2010, 15). Az angol eredetiben: „Then let them anatomize Regan; see what breeds about her heart. Is there any cause in nature that makes these hard hearts?” (3.6.74–76.)

mányok folytatása, ezek azonban újabb anatomizáló jelentéseket kaptak. A test eredetére és végzetére, a halálra és a halál utáni életre való emlékezés keveredett a tragédia dramaturgiáján belül feszülő időstruktúra emlékezetmunkáival, mindez pedig a jellegzetesen kora modern, testet és tudatot egyszerre anatomizáló képvilágban nyer kifejeződést. Így jön létre az angol reneszánsz *anatómiai memóriaszínház*, amit talán a korabeli emblemikus színházra tervezett bosszútragédiákban érhetünk leginkább tetten.

Abból a feltevésből indultam ki dolgozatom elején, hogy a kora modern és a posztmodern reprezentációs és színházi technikák a két kort egyaránt jellemző episztemológiai válság bizonytalanságainak következtében ismeretelméleti kérdéseket és határokat feszegetnek, és hasonlóságokat mutatnak az emlékezetmunka megjelenítésében és felhasználásában.¹⁷

A posztmodern dráma újabb teoretikusai, hasonlóan a kora modern dráma elemzőihez, egyebek között szintén az emlékezés mentális folyamatait tekintik meghatározó jegynek. Jeanette Malkin szerint a posztmodern drámát mindennél jobban jellemzi az emlékezésről szóló diszkurzusok problematizálása: mozaikos, megtört, egymásra rakódó, átfedésbe kerülő, inkonzisztens idősíkok és memóriatechnikák jelennek meg az eltagadott múlt, az elfojtott trauma, a bevallatlan örökség feldolgozása, illetve a feldolgozás lehetetlensége miatt (MALKIN 1999). Az emlékezés nehézségéből, a múlt koherens elbeszéléssé alakításának kivitelezhetetlenségéből fakad a súlyosabb probléma: a jövő lehetetlensége, a szubjektum identitásstruktúrájának széttöredezése. A traumatikus, megismerhetetlen, bevallatlan vagy elfogadhatatlan múlt kísértetté válik, amely úgy szólal meg időről időre társadalmi színpadaink függönyei mögül, ahogy Hamlet apjának szelleme szólal meg alkalmanként Hamlet tudatában, máskor magában a cselekményben. „Hamlet voltam” – mondja a prototipikus posztmodern szubjektum Heiner Müller drámájában, a Hamlet-léttel mint kísértő identitásmintával és megkerülhetetlen társadalmi parancsokkal küzdve. A modernista kánon betetőződését és megkérdőjeleződését is jelző *Édes faimtól* (Arthur Miller) vagy a jellegzetesen brit abszurd *Születésnapról* (Harold Pinter) kezdve a keserű amerikai társadalomkritikát nyújtó *Temetett gyermekben* (Sam Shepard) át Adrienne Kennedy tematikusan posztmodern drámáig az emlékezés terhe és feladata nehezül a posztmodern szubjektumok tudatára.

A protomodern és a posztmodern drámák és színházi megvalósulásaik közötti hasonlatosság talán akkor ragadható meg a legjobban, ha a retrológiai és anatomizáló eljárások tekintetében összehasonlítjuk őket a protomodern követő, illetve a posztmodernt megelőző modernitás kánonjának kitüntetett darabjaival. Malkin egyebek között Erika Fischer-Lichte és David Harvey munkáira támaszkodva úgy érvel, hogy a mozaikosság, a széttöredezés, a befogadót kizökkentő technikák alkalmazásának ellenére még a modern vagy avantgárd drámák sem mondanak le a koherenciáról, az egységes üzenet lehetőségéről, a szétdarabolt és prob-

¹⁷ A feltevést részletesen tárgyalom korábbi munkámban: KISS 2008.

lematizált felszínek alatt felfedezhető mélyebb, megragadható valóságról. A késő modernista darabok tulajdonképpen a felvilágosodás utáni nagy lelkesültségekre és narratívákra támaszkodó modernitás mítoszait, célkitűzéseit kezdik kritizálni, és a modernitás projektjének befejezhetetlenségét sejtetik, de programszerűek maradnak, és nem adják fel a valóság megragadhatóságát, az egységessé összeálló reprezentációba vetett hitet. Másképp kifejezve, folyamatos anatomizálást végeznek, de nem mondanak le a valóság vagy a szubjektum felboncolt társadalmi felszínei alatt meghúzódó mélyebb, valódibb test felfedezésének lehetőségéről. Ezzel szemben a posztmodern dráma és színház olyan rögzítetlen, folyamatosan mozgásban lévő, disszemináló reprezentációkkal dolgozik, amelyek nem állapodnak meg végül valamiféle koherens jelentésnél vagy önazonos szubjektumfogalomnál, és nem építenek egy szilárd objektum–szubjektum ellentétpárban gondolkodó, előfeltételezett nézőszubjektumra sem.¹⁸ Az anatomizált részek, a felszín darabokra boncolt részei, a társadalmi test összetevői nem állnak össze egy újabb, valódibb, mélyebb igazságot sugalló egészé, hanem széttartanak, végképp relativizáltak maradnak. Ehhez hasonlatos módon a protomodern darabok és hipotetikusan rekonstruált színházi működéseik ugyancsak a felszín anatomizálásába kezdenek, de a heterogén és kontrollálhatatlan test felbontása, a korporalitás boncolása után nem érkeznek el a jelentések forrásához, a jelentések rögzíthetőségét garantáló mélyebb valósághoz, hanem a játékba hozott és korábbi metafizikus garanciáitól megfosztott reprezentációnak, a társadalmi jelentésnek mint valóságverzióknak a viszonylagosságát tematizálják.

Ezekben a folyamatokban kulcsfontosságú szerep jut az emlékezésnek, a múlt-hoz való viszonyulásnak, a szubjektum retrológiai működéseinek. A protomodern szubjektumot anatomizáló reneszánsz drámák olyan karaktereket jelenítenek meg, melyek tudata az emlékezés távoli horgonypontjai között való ingázás során felbomlik, és a dezintegráció újabb viszonyítási keretek közé helyezi a közhelyként még mindig általános, de ikonográfiai-moralizáló erejéből fokozatosan vesztő *memento mori* hagyományt. Hamlet filozofáló elméje újból és újból a vég, a meghalás, a felbomlás, a szétrothadás anatomizáló, testi képeinél köt ki, de a *memento mori*-nál már sokkal jobban foglalkoztatja az *ars moriendi*, a nyomhagyás, önmagának a jövőbe való beírása. Cselekedeteiben a Szellem parancsának megjegyzése, így tehát a jövőre irányuló idővektor, a „jövőre való emlékezés” vezérli. Olyan programot hajt végre, amelyen keresztül a jelen földi életben kívánja létrehozni önmagát mint műalkotást, és ehhez kutatja elméjében, testében, a könyvek és a világ szövetében-szövegében a felszín alatti alapzatot, az önazonos kiindulópontot, hogy aztán önmaga mélyén ne találjon mást, mint nagy úrt, hiányt – a belátást, hogy az aktuális társadalmi beszédmódok pillanatnyi kereszteződésén kívül

¹⁸ „The tendency to splinter in order to form a better whole characterizes modernism. On the other hand, the idea of the splinter as a reflection of the available reality is found in post-modernism” (MALKIN 1999, 18).

semmi más nem ad identitást a szubjektumnak.¹⁹ Ezt az űrt szövi aztán be a felemelkedő polgári társadalom racionalis-karteziánus ideológiája.

A kulturális emlékezet kulcsjelölői, emblematikus alakjai és uralkodó, kánonformáló beszédmódjai között igyekeznek megépíteni önmagukat a posztmodern dráma karakterei is, így például Adrienne Kennedy darabjainak decentrált, kiüresített szubjektumai. Adrienne Kennedy fekete bőrű amerikai drámaíró. A különböző kultúrák, fajok, szimbolizációs rendszerek keveredéséből származó identitásproblémákat megjelenítő drámáival a hatvanas évek közepén vált elismertté. Drámaírói tevékenysége mellett számos neves egyetemen tanított, kísérleti színházak munkájában vett részt. Kennedy drámái bemutatják azt a *retrológiai fordulatot*, amely a posztmodernben bekövetkezett, és átírta a múlthoz való viszonyulás logikáját.²⁰ A posztmodern darabok memóriaszínházában a kulturális emlékezet és a személyes sorskönyvek elemeire való emlékezés nem hoz már létre teleologikus, a jelent előreleadító narratívát, hanem töredezett, nem lineáris, feldolgozhatatlan mozaikokat produkál csupán.

Kennedy karakterei olyan plurális, nem folytonos terekben léteznek, ahol az emlékezés állandó kísértetként veszi őket körül, ahol nem lineáris emlékek, a múlt töredékes maradványai és a hagyományok erőszakos nyomai rohamozzák meg folyamatosan elméjüket.²¹ Az emlékezés foglyaiként képtelenné válnak arra, hogy megkülönböztessék a fantáziát a valóságtól, a fantazmagóriát a történelemtől, az identitást a változtatott társadalmi maszktól, a memóriát az emlékezés katasztrófájától. Még pontosabban, a darabok azt tematizálják, hogy ezeknek az ellentétpároknak a hagyományos értelemben vett „pozitív” része valójában nem létezik – nem hagyatkozhatunk többé a valóság, a történelem, az önazonosság kategóriáira.

Kennedy darabjai a hatvanas-hetvenes években az új, erőteljes amerikai posztmodern dráma felemelkedését jelezték, és határozott feminista igénnyel kritizálták a társadalmi hegemonia, a fajgyűlölet, a szegregáció, a gyarmatosítás és a szubjektivitás társadalmi jelenségeit. Kennedy figurái egymásnak ellentmondó történelmi-társadalmi hagyományok ütközéspontjaiban kutatják saját szuverén identitásuk lehetőségeit. Fekete afroamerikai főszereplőnei olyan, folyamatban lévő szubjektumok, akik a nagyvárosi fehér fogyasztói társadalom és a fekete-afrikai törzsi

¹⁹ „At the centre of Hamlet, in the interior of his mystery, there is, in short, nothing” (BARKER 1984, 33).

²⁰ „Within postmodernism, I contend, there has occurred a shift in *the way we remember*, and hence the way culture, and for our purposes, the theater, represents and reenacts remembering. Where once memory called up coherent, progressing narratives of experienced life, or at least unlocked the significance of hidden memory for the progressions of the present, this kind of enlightenment organization has broken down in postmodernism and given way to the nonnarrative reproduction of conflated, disrupted, repetitive, and moreover collectively retained and articulated fragments” (MALKIN 1999, 4).

²¹ „[Kennedy] resorts to form that is fluid, one that blurs and shifts the distinctions among history, memory, space and time” (BOUCHER 2006, 85).

hagyományok egymást kizáró alternatívái között őrlődnek, ingadozva a genetikus memória és a kulturális emlékezés, a kulturálisan meghatározott jelentéseket indukáló biológiai markerek és a szuverén önmeghatározásra való törekvés között. Kennedy drámáit a kritika a posztmodern szubjektum heterogenitásának emblematikus megjelenítéseiként értelmezte, olyan szövegekként, melyek a szubjektivitás kulturális reprezentációkon, kulturális képrendszereken, hatalmi technológiákon keresztül történő ideológiai rögzítését tematizálják.

Kennedy drámáiban a fekete nő a gyarmatosítás és a kulturális imperializmus többszörös elnyomása alatt álló szubjektumot jeleníti meg. Első jelentős szövegeiben, a *Funnyhouse of a Negro* (A néger diliháza, 1964) és *A bagoly válaszol* (*The Owl Answers*, 1965) című drámáiban a protagonista pluralizálása és tudati felbomlása a posztmodern szövegeknek azt a jellegzetes meglátását szemlélteti, hogy a korábbi esztétikákból és ideológiákból ránk hagyományozódott karakter, a drámai jellem vagy figura fogalma már nem alkalmas arra, hogy az embert mint társadalmilag pozicionált szubjektumot megragadja. Ezek a darabok kétségtelenül értelmezhetőek ugyanúgy tudatdrámaként, mint Shakespeare „nagy” tragédiái vagy a reneszánsz angol bosszútragédiák, hiszen olyan, magukba záródó emberek mentális dezintegrációját viszik színre, akik egymást keresztező társadalmi, történelmi, hatalmi diszkurzusok és reprezentációk pillanatnyi találkozási pontjaiban igyekeznek meghatározni saját identitásukat.²² Elinor Fuchs misztériumoknak vagy passiódaraboknak nevezi Kennedy korai drámáit, melyekben domináns szerepet kapnak a rituális, sötét, áldozati események.²³ Már a szereplők listája érzékelteti azt a pluralizációs technikát, amely mindkét darab meghatározó jegye.

A *Funnyhouse of a Negro*-ban a központi figura Néger-Sarah, de négy másik karakter szintén úgy van megjelölve a szereplők között, mint „egyike az ő énjeinek”. Habsburg hercegnő, Viktória Regina királynő, Jézus és Patrice Lumumba mind egyike a megtöbbszöröződött Néger-Sarah énjeinek, és mind olyan emblematikus alakok, akik (gyakran ellentétes) kulturális értékek, faji és társadalmi nemi markerek és történelmi hagyományok egész láncolatát hordozzák magukon. Néger-Sarah arra törekszik, hogy ezekkel azonosulhasson, és ezekhez képest próbálkozik egy önidentitás összeállításával.²⁴ Kennedy szerzői utasításai olyan klausztrófó, önmagába zárt teret írnak elő, ahol Sarah pszichéjét az afrikai ősök kísértő emlék-

²² „The plays, set in the central character’s mind, portray the elusive, almost timeless moment just before death, when horrifying images and past events replete with monotonous conversations kaleidoscopically flash through the memory and imagination of the protagonist” (CURB 1980, 180).

²³ FUCHS 1992, 76: „The early Kennedy plays of the 1960s, *Funnyhouse of a Negro*, *The Owl Answers*, and *A Rat’s Mass* are mystery or passion plays. They take the form of ritual reenactments, enclose ceremonies and processions, and culminate in dark sacrificial events”.

²⁴ Claudia Barnett olyan paranoid-szkizoid, meghasadt szubjektumként értelmezi Kennedy figuráit, akik megrekednek a tárgyakapcsolatok szintjén, és nem képesek az integrációra (BARNETT 1997).

képei és a fehér fogyasztói társadalom áhított árucikkei és emblémái gyarmatosítják.²⁵ A szoba mint a protagonista tudatának metaforája visszatérő motívum a második világháború utáni angol-amerikai drámában, itt azonban a szoba magában foglalja Sarah tudatának projekcióit is, azokat az alakokat, akikkel azonosulni próbál, illetve akiktől el akar különbözni. A törzsi eredet mint elfojtott és kísértő emlékezet, és a fehér kulturális emlékezet mint áhított identitásforrás között bomlik darabokra, pontosabban marad mindvégig darabokban Néger-Sarah személyisége. Ebben a tekintetben az egész drámát értelmezhetjük úgy, mint Sarah tudatának folyamatos projekcióját egy olyan küzdelemben, amely az emlékezés elfojtásáról és egy másik memóriából való építkezéséről szól.



4. ábra

Jelenet a *Funnyhouse of a Negro* két különböző előadásából

A bagoly válaszol főszereplője „Ő, aki CLARA PASSMORE aki a SZŰZ MÁRIA aki a FATTYÚ aki A BAGOLY”.²⁶ Nem Kennedy az első posztmodern szerző, aki az emberi szubjektivitás összetett, heterogén természetét jeleníti meg, de talán ő az első posztmodern drámaíró, aki tudatosan plurálissá teszi a főszereplőt már a *dramatis personae* szintjén. A szerzői utasítás szerint a szereplők lassan változnak át egyik énjükből a másikba, és a lassú átmenet egyszerre hivatott érzékeltetni a kompozit személyiség világát.²⁷ Valamennyi szereplő több, párhuzamosan tevékeny összetevő-énre bomlik, mindehhez pedig társul a narratív idősíkok egymásra torlódása és a történelmi horizontok, helyszínek, emlékek egymásba olvadása. Akár csak Néger-Sarah, Clara is (akire meghatározott identitásstruktúra híján a darab

²⁵ „The center of the stage works well as her room, allowing the rest of the stage as the place for herself. [...] When she is placed in her room with her belongings, then the director is free to let the rest of the play happen around her” (KENNEDY 1994, 11).

²⁶ „SHE who is CLARA PASSMORE who is the VIRGIN MARY who is the BASTARD who is the OWL.” *The Owl Answers*, in KENNEDY 1994a, 29. Magyarul: *A bagoly válaszol*, KENNEDY 1994b, 21.

²⁷ „The characters change slowly back and forth into and out of themselves, leaving some garment from their previous selves upon them always to remind us of the nature of She who is Clara Passmore who is the Virgin Mary who is the Bastard who is the Owl’s World.” KENNEDY 1994a, 29.

rendszerint csak úgy utal, hogy „Ő, aki”) a törzsi emlékezetek és parancsolatok kísérteteivel küzd, és mindkét darab az emlékezés folyamatos munkájában találja meg gravitációs pontját. „Ő, aki” folyton jegyzetfüzetet cipel, melyben mintha identitásának, múltjának dokumentumai, bizonyítékai lennének, de a füzetet minduntalan leejti, lapjai szétszóródnak. A múlt rekonstruálhatatlanná, elsajátíthatatlanná válik, pedig Clara legfőbb törekvése arra irányul, hogy a fekete hagyomány és ősök helyett a fehér, európai, angol történelemmel és annak emblematisz alakjaival azonosuljon.²⁸ Ezeket az értékeket hordozza Shakespeare, Boleyn Anna, Chaucer, Mária alakja, de Clarának nem sikerül ebbe a kulturális emlékezetbe beleilleszkednie.²⁹ Az alábbi részletben „Ő, aki” amerikai létezésének színterét az angliai történelem kanonikus alakjai közé fantáziálja:

A TISZTELETES FELESÉGE (Térdel. A TISZTELETES állva nézi őt. A TISZTELETES FELESÉGE egy fiolát vesz elő a ruhájából és feltartja.) Ez a szüzeségem gyümölcse, bagolyvérű Clara, aki a Fattyú Clara Passmore, akinek a nevünket adtuk; nézd a Bagolyvért, ezért sírok, amikor Máriákat látok, sírok a halálukért, Bagoly Mary Passmore.

(Feláll, és kimegy az egyik oldalsó kapun keresztül. A METRÓ MEGÁLL, a kapuk kinyílnak, emberek jönnek be, a kapuk becsukódnak. A METRÓ ELINDUL. Ő, AKI odamegy a TISZTELETESHEZ, mintha kérlelni akarná. A Tiszteletes erre átalakul a HALOTT APÁVÁ, és újra felölti koszos fehér haját. A TÖBBIEK körülöttük állnak.)

Ő Édesapa, Istenverte Apám aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a Városban, aki a Halott Apa te tudod, hogy Anglia a kedves Chaucer, Dickens és a legdrágább Shakespeare hazája. A teleket itt töltöttük a Towerban, a Királynő Házában laktunk, nyaranta pedig a legdrágább Shakespeare-nél voltunk Stradfordban. Olyan csodás volt az egész. Beszéltem Boleyn Annával, Halott Apa. Oly sokat tud a szeretetről és a szenvedésről, és azt hiszem, segíteni fog nekem. (Kivesz egy köteg papírt a jegyzetfüzeteiből; a földre hullnak.) Kérelmek, kérelmek, hogy tisztességes temetést kapjál, olyat, ami megillet a Szent Pál-kápolnában,

²⁸ Ez a „fehér” múlt természetesen egyáltalán nem annyira makulátlan, hiszen a gyarmatosítás és a kulturális imperializmus igazságtalanságainak elfojtása révén jön létre. Carla J. McDonough szerint a darab, akárcsak a *Funnyhouse of a Negro*, arra a belátásra épül, hogy a múlt soha nem tűnik el, a történelmet vég nélkül újraéljük és szüntelenül ismétéljük, így a hozzá kapcsolódó elfojtásokat is. „References to and images of cultural and familial inheritance abound in this play but are complicated by the taint of disgrace or sin that is also part of this inheritance and that melds these issues with spiritual or religious issues. Clara is the disgrace that the English culture and her father’s white culture would deny, but their acceptance is the one thing that would wipe clean that sense of disgrace” (McDONOUGH 1997).

²⁹ „In no other Kennedy play is a heroine more obsessed with finding her father and claiming her heritage as her own. She’s identity is bound to her father’s. Sarah, on the other hand, flees from her father, a Negro who haunts her” (KOLIN 2005, 58).

hagyják, hogy megrohadj, Istenverte Apám aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a Városban hagyják, hogy megrohadj abban a georgiai városban. Nem sikerült találkoznom a királlyal. Beszélek megint Boleyn Annával. Olyan sokat tud a szeretetről.

(Megmutatja a papírokat a HALOTT APÁNAK, aki lelógó hajjal, holtan ül; ekkor a szín egy fél fordulatot tesz az óramutató irányában. Iszonyú SIKOLYOK hallatszanak, a madár csapkod a szárnyával. A TISZTELETES FELESÉGE belép, és a kapunál imádkozik.)

„Ő, aki” ugyanúgy a múlt örökségéhez és a jövő képzetéhez képest határozza meg magát, mint Shakespeare Hamletje vagy a *Hamletgép* Hamlet-figurája, de ellenkező előjellel.³⁰ Nem megtagadni vagy megkérdőjelezni akarja a kulturális emlékezet emblémáit (fehér ember, keresztény vallás, nyugati kánon, egyenes haj, nemi ideológia), ahogy Hamlet a feudális militarista társadalmi és családi örökséget, hanem elsajátítani igyekszik őket, a fekete bőrű szubjektum fehér markerekre való törekvése azonban fantáziákba torkollik, hiába veszik körül a kulturális-ideológiai relikviák és szimbólumok úgy, mint a kora modern szubjektumot a memóriaszínházban az emlékezést segítő rekeszek. Clara körkörös narratívájának visszatérő eleme, hogy Amerikából Angliába látogat, az Ősök, a fehér kultúra földjére, ahol fantáziájának egyszerre fenyegető és hívogató alakjai veszik körül. A cselekmény ugyanúgy visszautasítja azonban a lineáris, homogenizáló értelmezést, mint a szereplők, ugyanis nemcsak a karakterek és Clara személyisége és tudata, hanem a helyszín maga is plurális, és a darab elején így szól a szerzői utasítás:

A helyszín egy New York-i metró a londoni Tower egy harlemi hotel a Szent Péter-katedrális. A szín úgy van kialakítva, mint egy metrókocsi.

Kennedy olyan posztmodern memóriaszínházat hoz létre, melyben a központi figura fantáziamunkája fokozatosan *retrológiai katasztrófába* torkollik: a tudatot felbomlasztó, testi képekben, a korporalitás vizuális megjelenítésében tobzódó önboncoláson mennek keresztül Kennedy meghasadt, „deszubsztancializált”³¹ figurái.

Adrienne Kennedy, akárcsak a protomodern tragédiák, olyan *retrológiai anatómia-színház* számára írja darabjait, ahol sem az emlékezetmunka, sem a test és a tudat mélységeibe egyszerre hatoló anatómia nem érkezik el szilárd fogódzóhoz vagy

³⁰ Elinor Fuchs is rámutat arra, ahogy a múlt kísértetei rátelepednek ezekre a drámákra. „For all their intensity, Kennedy’s plays are in this tradition of a static theatre. Something has happened in the past – one is not sure what – that hangs like a shroud over the fraught, yet actionless, stage” (FUCHS 1992, 78).

³¹ A kifejezést Elinor Fuchs vezeti be a belső mag nélküli, üres szubjektumot megjelenítő karakterre, amit problémaként már a modern dráma bevezet, de az üres szubjektumot mint nem karaktert a posztmodern dráma kezdi *természetes* jelenségként kezelni (FUCHS 1996, 35). Ebből a megfontolásból alkalmazom a *figura* kifejezést a drámai jellem, karakter, főhős stb. helyett.

biztos, önmagában álló, a szubjektum önazonosságát nyújtó jelentéshez. A korporális fordulat, a szubjektumot boncoló anatómia mellett a retrológiai fordulat is közös jellemzőnek tűnik tehát mind a protomodern, mind pedig a posztmodern drámában: a középkor nagy narratíváinak megrendülése ugyanúgy általános emlékezetkatasztrófába juttatja a társadalmat a kora modern korban, mint a felvilágosodás örökségére építő modernitás nagy elbeszéléseinek és mitológiáinak megkérdőjeleződése a posztmodernben.

Bibliográfia

- Francis BARKER (1984), *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*, London–New York, Methuen.
- Claudia BARNETT (1997), A Prison of Object Relations: Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro*, *Modern Drama*, Vol. 40, No. 3 (Fall 1997), 374–384.
- John BAYLEY (1981), *Tragedy and Consciousness*, in *Shakespeare and Tragedy*, London, Routledge and Kegan Paul, 164–220.
- Georgie BOUCHER (2006), Fractured Identity and Agency and the Plays of Adrienne Kennedy, *Feminist Review*, 84(2006), 84–103.
- Douglas BRUSTER (2002), *The Dramatic Life of Objects*, in Gil HARRIS–Natalia KORDA (eds.), *Staged Properties in Early Modern English Drama*, Cambridge.
- Rosemary K. CURB (1980), Fragmented Selves in Adrienne Kennedy's *Funnyhouse of a Negro* and *The Owl Answers*, *Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2 (May, 1980), 180–195.
- CSAPLÁR Vilmos (1986), „Amikor úgy érzik, hogy a feladat elvégezetlen”. Magnóbeszélgetés a *Hamlet* tévéfelvételei közben; Győr, 1981, *Filmvilág*, 1986. február.
- Elinor FUCHS (1992), *Adrienne Kennedy and the First Avant-Garde*, in *Intersecting Boundaries. The Theatre of Adrienne Kennedy*, eds. Paul K. BRYANT-JACKSON, Lois More OVERBECK, University of Minnesota Press, 76–84.
- Elinor FUCHS (1996), *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington, Indiana UP.
- James P. HAMMERSMITH (1978), Hamlet and the Myth of Memory, *English Literary History*, Vol. 45, No. 4 (Winter 1978), 597–605.
- David HILLMAN–Carla MAZZIO (eds.) (1997), *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, London–New York, Routledge.
- Graham HOLDERNESS (2007), „I covet your skull”: Death and Desire in *Hamlet*, *Shakespeare Survey*, Vol. 60, Cambridge UP.
- Adrienne KENNEDY (1994a), *Funnyhouse of a Negro*, in *In One Act*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Adrienne KENNEDY (1994b), A bagoly válaszol, *Gondolat-Jel*, 1994/1–2, 21. <http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/94/bagoly.html> (2011. január 7.)
- John KERRIGAN (1981), Hieronimo, Hamlet and Remembrance, *Essays in Criticism*, Vol. 31, No. 2, 105–126.

- KISS Attila (2008), *Protomodern – posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*, Szeged, JATEPress.
- Philip C. KOLIN (2005), *Understanding Adrienne Kennedy*, University of South Carolina Press.
- Jeanette MALKIN (1999), *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Cynthia MARSHALL (2002), *The Shattering of the Self. Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts*, Baltimore–London, The Johns Hopkins UP.
- Carla J. McDONOUGH (1997), God and the Owls: The Sacred and the Profane in Adrienne Kennedy's *The Owl Answers*, *Modern Drama*, Vol. 40, No. 3 (Fall 1997), 384–402.
- Michael NEILL (1998), *Issues of Death. Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Oxford, Oxford UP.
- Hillary M. NUNN (2005), *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*, Ashgate.
- Horst RUTHROF (1997), *Semantics and the Body. Meaning from Frege to the Post-modern*, Toronto, University of Toronto Press.
- Jonathan SAWDAY (1995), *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London–New York, Routledge.
- Michael C. SCHOENFELDT (1999), *Bodies and Selves in Early Modern England. Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert and Milton*, Cambridge, Cambridge UP.
- William SHAKESPEARE (1988a), *Hamlet*, ford. ARANY János, in *Shakespeare összes drámái*, III, *Tragédiák*, Budapest, Európa.
- William SHAKESPEARE (1988b), *Lear király*, ford. VÖRÖSMARTY Mihály, in *Shakespeare összes drámái*, III, *Tragédiák*, Budapest, Európa.
- William SHAKESPEARE (2010), *Lear király*, ford. NÁDASDY Ádám, *Színház* [dráma-melléklet], 2010. július.
- The Riverside Shakespeare* (1972), ed. Blakemore EVANS, Boston, Houghton Mifflin Company.
- Frances A. YATES (1966), *The Art of Memory*, Chicago, The University of Chicago Press.

Női poétika? A kiszolgáltatottak iteratív történetmondása

Tanulmányomban az irodalomtudomány és a feminista kritikai újabb irányainak egyik találkozási pontjáról szeretnék beszélni, amely a nőiség látásmódját az irodalom etikai kérdéseket felvető képességével kapcsolja össze. Az irodalomtudomány az utóbbi néhány évtizedben nagy változásokon ment keresztül: az irodalomelméleti iskolák és irányok gyorsan követik egymást. A dekonstrukció, a posztkolonialitás, a feminista kritika, a pszichoanalitikus irányok, a queer-elméletek, a test kulturális elméletei nemcsak egymást követően, hanem egymással párhuzamosan is alakítják a kutatók gondolkodásmódját. Egymást érik a különböző fordulatok, a számos iskolát magában foglaló irodalomelméleti vagy nyelvi fordulatot követte a kulturális fordulat, vagyis a kultúratudományi stúdiumok megjelenése, majd az az irány is, amelyet etikai fordulatként¹ emlegetnek.

Az irodalmárok a diszkurzus nyomásának engedelmessé válva átalakítják szak tudományos szótárakat, és új nyelvet, új megközelítést, új kérdésirányt követve igyekeznek lépést tartani a gyorsuló ütemű változásokkal. Szomorúan tapasztaljuk, hogy termékeink gyorsan veszítik el szavatossági idejüket. Mindez alatt pedig az irodalom rohamosan marginalizálódik: lassan felnő egy nemzedék, és őket követi majd több is, amely a regényeket már kizárólag filmes feldolgozásban ismeri. Ha az irodalom a perifériára szorul, ez történik az irodalmi kutatásokkal is. Vajon mi értelme van olyan köteteket létrehozni, amelyeket igen kevesen olvasnak el? Ebben a helyzetben mi az értelme az irodalomtudós életének, azonkívül, hogy újratermeli saját egzisztenciáját? A hivatalnokká átalakult tudós nehezen tudja nem észrevenni, hogy egyre inkább diszkurzív pozíciók betöltője csupán; különböző bizottsági helyek, bíráló funkciók alanya, ajánlólevelek kiadója és sokszorosítója; kevés lehetőség nyílik a hosszú távú kutatómunka számára.

Mit lehet *tenni* ebben a helyzetben? Hogyan lehet az irodalomkutatás *értelmét* megőrizni? A regionális helyzetünkből következő adottságok természetesen tovább árnyalnák a képet, de messze túlmutatnak az irodalom területén, ezért itt mindössze arra vállalkoznék, hogy néhány, a közép-kelet-európai kutatók számára is ismerősnek tűnő problémát vizsgáló munkára hivatkozzam. Írásom első részé-

¹ Vö. például BOOTH 1988; NUSSBAUM 1990; DAVIS-WOMACK 2001.

ben általános elméleti kontextusba helyezve az elmondottakat, azokhoz az írásokhoz fordultam, amelyek az irodalom hasznát, az irodalom értelmét keresik. A „mi az irodalom?” helyett a „mire való az irodalom?” kérdését firtató kutatókhoz fordultam. A második részben egy sajátos elméleti-etikai problémát vázolok fel: miként lehetséges az irodalmi kommunikációban a reflektálatlan létérzékelés állapotát reflektorfénybe állítani, az artikuláció alatti kilátástalan emberi és női sors témáját az irodalmi artikuláció tárgyává tenni. A harmadik részben az irodalmi narratíva e retorikai-etikai képességét szemléltetem egy jellegzetes, főleg női szerzők által alkalmazott, ismétléses alakzatokra épülő narrációban. A kutatás módszerében is szeretném alkalmazni a felszínre hozás, rávilágítás etikáját, amikor kevésbé ismert művekre (elsősorban Kosáryné Réz Lola: *Filoména*, másodsorban Szenes Piroska: *Csillag a homlokán*) hívom fel a figyelmet a 20. század első felének prózairodalmából.

1. Mire való az irodalom? Mi az irodalom haszna és értelme az ezredforduló után?

Abban látom az irodalom hasznosságát 21. századunkban, Európában, ha részt tud venni a minket közletről érintő kérdések megoldásában, kimondott és kimondatlan problémáink feldolgozásában. A feminista kritika és az irodalomtudomány etikai vonulatának mai kapcsolódási lehetőségeit, egyúttal az irodalom értelmét és hasznát abban látom például, ha az irodalom részt vállal a nyomasztó történelmi múlt feldolgozásában, a mindennapos küzdelmek enyhítésében, a tolerancia képviseletében, a belső és külső szabadság megőrzésében. Ha szerepet vállal a rasszizmus, az előítéletes gondolkodás terjedésének megakadályozásában, ha segít szorongásaink és büntudatunk feldolgozásában, konfliktusaink kezelésében, vagy ha hozzájárul a többségi és kisebbségi álláspontok kommunikációjához. Nem utolsósorban hasznos az irodalom, mert az olvasás örömforrás, képes mentálhigiénés igényeinket kielégíteni. Az etikai lehetőségek azonban elválaszthatatlanok az irodalom retorikai viszonyaitól.

Az utóbbi időben több írás született az irodalom értelmére vagy hasznára rákérdező címekekkel. Két egymástól meglehetősen távol álló kutató a „use” szót használja az irodalom napjainkban betöltendő szerepét vizsgálva. Mire használhatjuk az irodalmat, miként tehetjük hasznossá a jelenlegi, ezredforduló utáni helyzetben? – teszik fel a kérdést. Rita Felski újra hangsúlyozza az azonosulást, a feloldódást, a belefeledkezés élményét és azáltal a másik helyzetének megértését az olvasással kapcsolatban, vitázva azokkal a teóriákkal, amelyek a művekekkel szembeni távolságtartó viszonyra és szigorú analízisre épülnek (FELSKI 2008, 14–15).

Egy 2007-ben megjelent tanulmányában Tzvetan Todorov az irodalomnak a francia középiskolai képzésben és a felsőoktatásban alkalmazott, beszűkült felfogását bírálja. Állítása szerint az irodalomelméleti fordulat, amelynek ő maga is egykor egyik létrehozója volt, szélsőségesen elméleti jellegűvé vált, túlzott absztrakciók hajszolásához vezetett. A francia iskolákban az irodalomtudományos módszereket és nem az irodalmi műveket oktatják, vagyis a tárgy helyett módszertant ta-

nítanak. Todorov szerint a francia tanároknak nemcsak műfajokat, nyelvi regisztereket, jelölő mechanizmusokat, metaforát, metonímiát, külső és belső nézőpontot kellene tanítaniuk, hanem magát az irodalmi alkotásokat is. Tanulmánya *Mit tehet az irodalom? (What can literature Do?)* című fejezetében így foglalja össze gondolatait: Az irodalom nem gondolkodásunk tartalmát, hanem magát a gondolkodásmódot, érzékelési képességünket alakítja át. A regények nem elsősorban új információt ajánlanak, hanem mások iránti együtt érző képességünket formálják, ezért a tudományos gondolkodással szemben sokkal inkább az etika birodalmához tartoznak. Az irodalmi megismerés horizontja ezek szerint nem az igazság, hanem a szeretet (TODOROV 2007, 30–32).

Mieke Bal *Travelling Concepts* című könyvének utolsó fejezetében Gayatri Chakravorty Spivak *The Critique of Postcolonial Reason* című könyvével foglalkozik, és ennek kapcsán esztétika és politikai aktivizmus összetartozását hangoztatja. Az esztétikai tapasztalat magában foglalja az együttérzést, az embertársainkhoz fűződő szolidaritást. Ha valaki esztétikával foglalkozik, előbb-utóbb szemben találja magát etikai és politikai kérdésekkel. Mieke Bal egyenesen a „one cannot help being an activist” (nem kerülheti el a politikai fellépést) kifejezést használja, ami az esztétikai tapasztalatban inherens módon meghúzódó politikumot személyes szintre helyezi át: az irodalomtudós szerepére utal (BAL 2002, 296).

Az *Irodalmi Centrifuga* tevékenysége szép példája ennek az összetartozásnak, esztétika és politikum összefonódásának. Az internetes folyóirat elsősorban női irodalommal, művészetekkel és a nemek szerepét előtérbe állító művekkel foglalkozik. Ettől a tevékenységtől elválaszthatatlan politikai aktivitása, amely azonnal és több éve következetesen foglal állást szóban és tettben a rasszizmus, az előítéletes gondolkodás mindenféle formájával szemben.

Az ezredforduló után immár világosan körvonalazódik az az öröndetes jelenség, hogy a mai élő irodalom nem fél a marginalitástól, hanem megpróbál azon berendezkedni. Keresi a helyét a szó szoros értelmében. Széles magyar olvasóközönséget megcélozva, az elitizmus nyomasztó elszigeteltségét elkerülve, hasznos kíván maradni a magyar olvasók számára. A humán szféra vagy akár az üzleti szféra margóján új helyeket próbál találni. A marginalizáció ezáltal új jelentéssel is telítődik, nemcsak a kirekesztettség képzeteit jelöli, hanem ez együttműködés lehetőségeit aknázza ki. Szépirodalmi írások rendszeresen olvashatók például különböző női magazinokban, a *Nők Lapjában*, az *Elle*-ben, életmódmagazinokban, turisztikai kiadványokban. Mi több, tömegközlekedési eszközök oldalán is, az elfáradt és unatkozó utazóközönségnek szellemi felüdülést kínálva.

A népszerű gazdasági-társadalmi hetilap, a *Heti Világgazdaság (HVG)* rendszeresen közöl irodalmi, illetve irodalomtudományos témákat. Ez a marginalitás vidámabb oldalára hívja fel a figyelmet: az irodalom bizonyos kulturális terekből kezd ugyan kiszorulni, más (tudomány)területek peremvidékén viszont feltűnik. Vagyis az irodalom újrafogalmazza magát a margókon, újraértelmeződik az irodalom társadalmunkban betöltött szerepe. Az új margók, tekintsük például a *HVG* esetét, egyúttal átjárást hoznak létre a gazdaság és a művészetek között, csökkentik a szakmai területek elszigeteltségét, az interdiszciplinaritás tereiben

erősítik a társadalom különböző csoportjai közötti kommunikációt, ezáltal a társadalmi szolidaritást. Az új margókon az irodalom értelme, társadalmi haszna új lehetőségeket nyer.

2. Az önértelmezés hiányának narratív reprezentációja

Egyes női szerzők műveiben fordul elő, hogy a női szereplők adottságként, normális élethelyzetként fogadják el kilátástalan helyzetüket. A világ rendjeként élük át kiszolgáltatottságukat. Nem adatik meg számukra, hogy valóra váltsák álmukat, hogy kiteljesítsék képességeiket. Nem kapnak életesélyt, ám ez a helyzet teljesen természetesként tűnik fel előttük. Nem arról van szó, hogy a hős akarata megtörik a világ ellenállásán, hanem arról, hogy ilyen akarat még a szereplők képzeletében sem fogalmazódik meg. Reflektálatlanul fogadják el a helyzetüket olyanak, amilyen. A regényekben ez a reflektálatlan, megváltoztathatatlan adottságként, „normálisként” kezelt élethelyzet lesz az irodalmi reprezentáció tárgya. Az érdekképviselő nélküli élet mint az irodalom tárgya, a reprezentáció alatt élő szereplő irodalmi reprezentációja, érdekképviselői lehetőségük érdek, amikor az önreflexió előtti létezés irodalmi reflexióit kutatom. Feltételezésem szerint az irodalmi regiszter már akkor érzékeli ezt a humán perspektívát, amikor az a politikai térbe még nem lépett be. Az irodalmi-narratív diszkurzus akár évtizedekkel is képes megelőzni és megelőlegezni a politikai diszkurzusba való érdekeket.

Gayatri Spivak *Szóra bírható-e az alárendelt?* című írása felteszi a kérdést, hogy megszólalhat-e a kiszolgáltatott a domináns diszkurzus nyelvén. Spivak a jóindulatú nyugati értelmiség álláspontját bírálja. Kétséges számára, hogy lehetséges-e egyáltalán a kirekesztett nevében beszélni, róla szólni a domináns diszkurzus nyelvén. Az indiai özvegyáldozat különböző nyugati interpretációit elemezve megállapítja, hogy az a nő, aki férje után a máglyára megy, nem szólal meg. A forrásokban nem találta nyomát az ő hangjának. Ezért jut arra a következtetésre Spivak, hogy az alárendelt nem szólal meg a domináns diszkurzus nyelvén. A harmadik világ szubjektumáról, általában véve az alárendelt Másikról való beszéd a másság megszelídítéséhez, tárgyiasításához és végső soron kisajátításához vezet (SPIVAK 1988). Ez az érvelés a mai napig tartó vitát váltott ki, sokan tették fel a kérdést: miképpen lehet akkor segíteni a (hallgatásba burkolózó) kiszolgáltatottakon.²

Spivak érveléséből a feminista irodalomkritika módszerére nézve is adódik néhány következtetés. Amennyiben a feminista kritika női érdekek megszólaltatására, a nők iráni szolidaritás ideológiájának kifejezésére vállalkozik, akkor nagyon fontos figyelmet fordítani a művek retorikai viszonyrendszerére. Nem tud a szolidaritás a maga összetettségében megszólalni abban az igen elterjedt feminista olvasásmódban, amely a női szereplők vizsgálatára összpontosít csupán, és eltekint a re-

² A Spivak-tanulmányhoz kapcsolódó vitáról az összefoglalást lásd SHETTY–BELLAMY 2000.

torikai hálózatok működésétől. Az ilyen leegyszerűsítő szemlélet nemcsak irodalomelméletileg kifogásolható, hiszen a valóság egyenes leképezéseként kezeli a művet, de feminista ideológiai szempontból is, mert a leegyszerűsítés a női alárendeltség tárgyiasításához és a többségi látásmódnak való kiszolgáltatáshoz vezet. Éppen ezért tartom több szempontból (irodalomértelmezés és a szolidaritás felől) is helytelennek a női szereplők és a valóságos szereplők sorsának összevetését anélkül, hogy a retorikai közeget figyelembe vennénk. Ha pusztán szerencsétlen sorsú emberekről beszélünk, anélkül, hogy a saját beszédünkbe beengednénk az ő nyelvüket, akkor tárgyiasítás és, Spivakkal szólva, elhallgattatás történik.

Mindazonáltal mégiscsak keresem azokat a megnyilvánulási módokat, artikulációs lehetőséget, amelyben az alárendelt szóra bírható. Az ilyen szó a művészi beszéd lehet, amely anélkül, hogy asszimilálná a másik nyelvét és kultúráját, anélkül, hogy kisajátítaná a másságot, engedi felszínre jutni annak sajátos nyelvét-kultúráját.

Egyes kortárs írók esetében már azonosítottam ilyen jellegű, a kiszolgáltatott nőiséget megszólaltató retorikai funkciókat. Erdős Virág verseiben az annales beszédmódját idéző, az oksági viszonyok felfüggesztésével egymás mellé rendelő, lejegyzői elbeszélői magatartást; Bódis Kriszta és Tóth Kriszta műveiben az alanyi és a tárgyi pozíciók gyors nézőpontváltás nyomán létrejövő keveredését. Ezek olyan eljárások, amelyek a saját beszédben hoznak létre diszkurzív teret az elnyomott másik számára.

A szolidaritás retorikájának vizsgálatát, a női alárendelt megszólításának, az önreflexió nélküli létezés felszínre hozatalának munkáját szeretném folytatni az iteratív narratív dinamika 20. század első felének prózairodalmában előforduló narratív forma és olvasásalakzat felszínre hozásával.

3. Az ismétlés narratív dinamikája: ismétlés mint történetmondás

Kosáryné Réz Lola *Filoména* című regényével az Athenaeum regénypályázatán tűnt fel 1920-ban. A regény egy környezetével nehezen szót értő, magányos nőalak, egy cselédlány története. A mű az iteratív regénypoétika szép példája. Szerkezete felfogható a pikareszk regényhagyomány felelevenítéseként: a főszereplő viszontagságait követve egy állandóan újramezdődő művet olvasunk. Az iterativitás a nagyszerkezetben mutatkozik meg: A „Filoména elszegődik cselédnek” alaptörténet indul el újra meg újra, miközben egy élet elmúlásának és felmorzsolódásának vagyunk szemtanúi. Az ismétlés ritmusában érzékelhetővé válik, ahogy a gyermekéért küzdő anya története újra meg újra el tud kezdődni. Az ismétlés a történetmondás tevékenységében nyilvánul meg: az ismétlődő eseményeket újra és újra elmeséli a történetmondó.

Az ismétléses történetmondás bemutatása kedvéért röviden összefoglalom a regény cselekményét. Egy hímzőasszony vette magához Filoména tizenkét éves korában, utána Filoména egy kofaasszonyhoz áll segítőnek. A 4. fejezetben egy előkelő házaspárhoz áll be, a fiatal gróf zaklatásának ellenáll, ezért mennie kell, utána a doktorékhoz kerül, hasonló okokból kell eljönnie. Később egy tízgyerekes

családhoz szegődik, az asszony meghal, ekkor kerül Simonicsékhoz, övék az egyik legszebb ház a városban. Filoména itt ismerkedik meg az inzsenyőr úrral, gyereke lesz tőle, utána elszegődik újra szolgálónak, hogy a gyereket el tudja tartani. A csecsemő nemsokára meghal.

A 15. fejezet mintha rávilágítana kicsinyítő tükörszerűen az egész ismétléses nagyszerkezetre: szinte bekezdésenként olvashatunk tudósítást Filoména újabb és újabb munkahelyeiről: egyik helyről a másikra szegődik, elhagyja cselédkönyvét, elhanyagolt állapotba jut. A gyerek halála után vagyunk közvetlenül, nincs kimondva, csak az olvasó sejtheti, hogy ez a szédületes futás egyik helyről a másikra talán a gyerek elvesztése okozta fájdalom feldolgozása. Végül a körhinta megáll, Filoména elszegődik egy öreg igazgató házába. Újra fehér kötényes, rendszeren fésült, úri cseléd lesz, innen férjhez megy. A férje és ő egy ideig szépen élnek, gyerekek lesz (igaz más férfitől, mert a férje impotens).

A némi progressziót, társadalmi emelkedést mutató történet ezután újra átvált a cselédsors ismétléses alakzatába. Filoména ezúttal házasságon belül kezd el cselédeletet élni a férje betegsége miatt. Ő megy napszámba krumplit szedni, rőzsét gyűjteni, ő tartja el a családot, gyerekéért dolgozik. Férje halála után a nyomorba jutnak, majd, hogy fia befejezhesse az iskolát, újra munkába áll. Újra meg újra, lapról lapra elolvassuk a napi munka leírását: a söprögetést, a padlófelmosást, a pokróc kirázását és a mosás nehéz fizikai munkáját. Filoména reggeltől estig dolgozik, az olvasó pedig követi ezt a munkát minden ismétlődő részletében. Este pedig hanyatt-homlok rohan haza, hogy a maradék időt a gyerekével együtt töltsse. A mindennapi kenyérgyűlöletet látjuk, újra és újra felsorolva. Nincs menekvés a monoton és nehéz fizikai munkától sem a szereplőnek, sem az olvasónak. Nem lehet eltekinteni valami „regényesebb” tartalomra várva, lépten-nyomon a mindennapok ismétlődő tevékenységét kell olvasnunk.

Mesteri az az elbeszélőtechnika, ahogy a regénytelen tartalomból izgalmas, kalandosnak tűnő mű jön létre. A korabeli fogadtatás is érzékeli a mű sajátosságait, a monotonitás regényessé tétele, és a rendhagyó szerkezetet, de az ismétlésre épülő kompozícióra nem tesz utalást. Berkes Imre a regény kiadásának évében megjelent kritikájából idézek:

Egy szegény, tót cselédleány életének szomorú, inkább egyhangú, mint bonyolult története ez a regény: kora gyermekkorától fáradt vénségig, amikor csendesen, váratlanul, minden szenzáció nélkül itt hagyja szenvedéseinek, kicsiny örömeinek, régi felfedezéseinek, titkos reményeinek inkább fakó, mint színekben pompázó színteret és egyszerűen meghal. Miért oly szép ez? Miért oly elragadó? Miért kell könnyezni rajta, vagy miatta? Hiszen ebben a regényben csak az alantas, nyers munka nem sokra becsült napszámosáról van szó, aki kénytelen eltűnni a hitvány gorombaságot ugyanúgy, mint a komiszkodó enyergést, az aljas visszaélést ugyanúgy, mint a kárára kieszelt szeretetteljes megnyilvánulást, aki fullasztó konyhagőzben, undok trágyaszagban és a felvidéki bányavárosok mellrontó levegőjében tengeti silány kis életét, rendkívül alacsony sorból kúsván iszalag módjára fölfelé, olyan magaslatra, aminő házakba éppen cselédsorsa időről-időre elsodorja. (BERKES 1920, 23–24.)

Figyelemre méltó, ahogy a kritikus nemcsak lényegesnek tartja megemlíteni, hogy Filoména folyamatosan kemény fizikai munkát végez („az alantas, nyers munka nem sokra becsült napszámosáról van szó”), hanem maga is ismétléses alakzatban érzékelteti a munka embert próbáló erejét („aki fullasztó konyhagőzben, undok trágyaszagban és a felvidéki bányavárosok mellrontó levegőjében tengeti silány kis életét”).

Az iteratív kompozíció összefüggésben áll az anyai vágy mozgásával. Sajátos narratív dinamika bontakozik ki: először a kislány követi az anya elképzeléseit, igyekszik megvalósítani az anya álmát, hogy kiemelkedjen a mindennapos taposómalomból. Majd, miután gyereke lesz, újra és újra hajlandó elkezdni az életét, újra és újra beáll cselédnek, hogy fel tudja nevelni saját gyermekét.

Filoména élete lezárulása az első világháborúhoz köthető, de nagyon kevés információt kapunk a háttérben játszódó történelmi eseményekről. A történelem e történelem alatti régiókba szorult életek háttérében zajlik, ők folyamatos alkalmazkodásban töltik napjaikat, pusztán annyit érzékelnek, hogy egyszer-egyszer drága lesz minden.

Az apa halála után többször kerülnek nyomorba és az éhhalál küszöbére, aztán Filoména mégis a fiára nézve egyszer csak újra elindul, mosást vállal, dolgozni kezd, visszajuttatja a fiát az iskolába. A fent és lent hullámmozgását járja anya és fia története. A mű végén ez a két hullám elválik egymástól, és nagyon szépen kirajzolódik, hogy egymást tudják kihozni a mélypontról. Végül a sok munka és szenvedés eredményt hoz, leérettsgizik a fiú, és elmegy mérnöknek tanulni.

Filoména többször áll készen a halálra, belefárad a küzdelembe. Ilyenkor lezáródhatna a regény, de mégsem így történik. A fia az, aki távolról segít, ő hívja vissza az életbe: megjelenik személyesen, vagy hírt kap felőle. Ez a helyzet is megismétlődik: kétszer rendezkedik be a halálra, és kétszer dönt úgy, hogy mégis folytatja az életet. Ez a hosszabbításos és ismétléses szerkezet aláássa a lineáris narratív felépítést. Az anyaság önműködő kódja lendíti tovább Filoména életét és a narratíva drive-szerű és nem célelvű dinamikájára derül fény. A kétszer előforduló váratlan befejezés-elhalasztás a célelvű narratív tradícióval szemben foglal állást. Radikálisan más jellegű narratíva, mint a korszak jelentős íróinak (Kosztolányi, Babits, Móricz Zsigmond, Füst Milán) ismert regényei.

A következő idézet az egyik elhalasztott befejezést szemlélteti. A tyúkok elpusztulnak, ezután Filoména, aki a tojások eladásából élt, elhatározza, hogy befejezi szenvedéssel teli életét.

Rendbe hozok mindent – gondolta –, aztán előveszem az új ruhámat, felöltözöm szépen, és lefekszem az ágyra. Tegnap dél óta nem ettem. Nem fog tartani soká. Kisöpörte a szobát, letörülte a port, hamuval megdörzsölte a tűzhely vasszegélyét, és magasra ágyazta Árpád ágyát, amibe ma ő fog belefeküdni. Estefelé aztán kiment még egyszer a kapu elé, körülnézett szédülő fejjel, tétova mosolygással, majd visszafordult.

Most felveszem a szép ruhámat...

De ebben a pillanatban feltűnt az öreg postás, amint görcsös botjával baktatott előre a kövek között. [...]

Odahozták neki a nyomtatott lapot, amin rajta volt mindenféle nyelven:

Egészséges vagyok. Jól érzem magam.

Az öregasszony elolvasta magyarul is, tótul is, a németet is kibetűzte... Aztán körülnézett az apró házak között, amik, úgy látszott, erejük minden megfeszítésével maradnak állva a félrecsúszott, ormótlan tetőgerendákkal gyöngévállukon, kitéve a hegyi viharoknak. És Filoména lehajtotta még egyszer alázatos megadással a fejét. Még élni kell... Megszólalt...

– Ki ad nekem egy fél liter tejet? Megfizetem.

A piros kendős asszony egy bögre kecsketejet hozott neki. Leült a padra, és megkérdezte tőle:

– Már most mit fog csinálni, Czünder néni?

– Elmegyek szolgálni a városba... megint... (KOSÁRYNÉ 2000, 206–207.)

Ez a narratív dinamika játssza el, hozza felszínre és szembesíti az olvasót azzal, milyen hihetetlen, mindent elsöprő és feltétel nélküli erő az anyaság. Ez egy nemi kódoltságú, az anyaság logikája szerint működő iteratív narratív konstrukció. Maga a narratív szerkezet „gendered”, nemi kóddal megjelölt, poétikai alakzat. Ebből következik, hogy az iteratív típusú regénypoétika nyitott a nemek szerepét hangsúlyozó írásmód felé. Olyan írásmódra figyelhetünk fel, amely női szerzőtől, női sorsot középpontba állítva a megoldásra törekvő, heroikus maskulin narratíva helyett más jellegű nagykompozícióban gondolkodik, ez a regénypoétika a nőiség kódjával megjelölt.

Márton László *Filoménáról* szóló tanulmánya összhangban van állításaimmal. A regény időkezelését tartja eredetinek. „Az elbeszélő úgy mondja el több mint ötven év történetét, ahogyan sokkal rövidebb időszakok eseménysorát szokás előadni. A regény elkülönült epizódokból épült fel nagyjából egyenletesen. A regénybeli uralmi viszonyok változatlansága mellett, az elbeszélő takarékosan, de igen pontosan jelzi a történelmi fogódzókat, ezért a regény szűkös világa háttérben úgy suhan el a korszak, mint vonat utasai előtt a táj. Olyasféle regénytechnikai kísérlet ez, amely egy másik író művében, Virginia Woolf *Orlandójába* (Kosáry-nénál persze radikálisabban és nagyobb szabásúan) a világirodalom egyik csúcsteljesítményét hozta létre. A regény másik fontos újítása, hogy a cseléd toposzát új tartalommal tudja telíteni. Filoména szenvedései mögött egyre egyértelműbben felsejlik a gyermekét elvesztő Mária fájdalma. Csakhogy Filoména fiában, Gyújtós Árpádban semmilyen megváltói tulajdonság nincs; ugyanolyan tucatember, illetve tucatférfi, mint a többiek, s ugyanúgy kihasználja, majd magára hagyja anyját, mint a regényben szereplő többi férfi. Filoména áldozatos életének nem sanyarúságán, hanem hiábavalóságán keresztül válik teljessé az a szigorú ítélet, amelyet Kosáryné a férfiak által irányított társadalom kíméletlenségéről és ostoba önzéséről mond” (MÁRTON 200, 219).

Földes Jolán *A halászó macska uccája* című regényében hasonló iteratív narratív dinamikát figyelhetünk meg. A Barabás család, mint sokan mások az első világ-

háború után, Párizsban próbál tisztességes megélhetést keresni. A három Barabás gyerek (Klári, Jani, Anna) és a szülők sorsát követhetjük nyomon a nyelvtanulás, a munkavállalás mindennapos gondjaitól kezdve a beilleszkedés, a honvágy leküzdésének nehézségeig.

Nem történik lényeges előrehaladás a család életében. Sikerül a szállodából lakásba költözniük például, de többször is elvesztik munkájuk addigi eredményét. Szegények lesznek, és nekivágnak a felemelkedésnek újra és újra. A regény narrációs érdekessége, hogy az ismétlés a történetmondás tevékenységét is formálja, nemcsak az elmondott történetet. Újra meg újra elismétli a történetmondó a mindennapos, ismétlődő eseményeket. Az események nem rendeződnek előrehaladó, célképzetes narratív keretbe. Az iteratív szerkesztési elv tehát a *Filoménához* hasonlóan itt is meghatározó. Az állandó alkalmazkodás, a folyamatos újakezdés narratív módjait látjuk ismétlésre épülő metaalakzatba íródva. A mindennapos kemény fizikai munka ritmusát érzékeljük ebben a háttérritmusban, ahogy a rutin-szerű, az ismétlődő tevékenységről újra és újra hírt ad történetmondó.

Erre ráépülnek az újakezdések nagyobb távlatú ismétlődései. Barabásékat az aktuális politikai események fényében alkalmazzák a munkahelyeken, elbocsájtják, majd visszaveszik őket. Párizs után szerencsét próbálnak Dél-Amerikában, ott egy banális véletlen folytán az apa nem tud dolgozni, majd több hónapos kemény munka után éppen hogy csak hazakeverednek, Párizsban újakezdi a munkakeresést, majd hazatérnek Budapestre, itt sem jutnak előre, folytatják a munkakeresést Párizsban. Nagyjából ezen a ponton a *Filoménához* hasonlóan minden lezárás és megoldás nélkül véget ér a regény. A két kisebb gyerek talán otthonra lel a franciák között, a többiek pedig két kultúra között rekednek, hontalanul.³

Szenes Piroska *Csillag a homlokán* című regénye is iteratív, nyitott, lezáratlan, megoldáshoz nem vezető kompozícióra épül, amely a *Filoménához* hasonlóan egy cseléd lány életét követi nyomon. Pikareszk a történetvezetés abban az értelemben, hogy a kalandok nem lendítik előre a főszereplő sorsát. Mindegyik kaland kitörési kísérletként fogható fel, látszólagos előrelépés történik, ám a végén a családi fészekbe és a kiszolgáltatott helyzetbe való visszatéréssel zárulnak a kalandok. A főszereplő nem lép előre a társadalmi ranglétrán. Az elbeszélte időt az oldalszámmal jelzem.

³ A *balászó macska uccája* elemzése átalakított változata egy korábban már megjelent szövegrésznek. Ott a személytelen narrációval hoztam összefüggésbe az ismétléses szerkezetet. ZSADÁNYI 2009, 98–99.

Időszerkezet: 15 év (11 év részletesen)

- Otthon
- 1. kaland: iskola (44–50. o.) 6 o.
- Otthon (50–56. o.) 7 o.
- 2 kaland: a gróf kastélyában (56–93. o.) 37 o.
- Otthon (93–100. o.) 7 o.
- 3. kaland: aratás egy magyar faluban (100–174. o.) 74 o.
- Otthon (174–183. o.) 10 o.
- 4. kaland: gyermekfelügyelet az intéző házában (183–277. o.) 94 o.
- Otthon (277–291. o.) 14 o.
- 5. kaland: a város (292–383. o.) 91 o.
- Otthon (5. o.)

A *Filoména* esetében nincs szereplői reflexió, Filoména adottságként fogadja el kilátástalan helyzetét. Ebben a 15 évvel később, 1935-ben íródott regényben a főszereplő, Katka többször is rákérdez élete értelmére. Az automatikus „élni kell” elv helyett egy másik életfelfogás igénye, még ha kérdésként is, de megjelenik.

Az ismétlődés más női szerzőknél is gyakran előforduló eljárás. Gertrude Stein esetében sokat emlegetik az ismétlést, elsősorban a szintaxis szintjén, amelyet összefüggésbe hoznak a női sorsokat jellemző cirkuláris és monoton (élet)ritmussal (BERRY 1992, 12). A visszatérő mondatok, állandó jelzők, monoton, sivár beszédmód a kilátástalan élethelyzet interpretációs lehetőségeit képzi meg. A *Csillag a homlokán* egyszerűbb szintaxissal rendelkezik, retorikai potenciál az elbeszélés metaforikájában kevésbé található, áttetsző nyelven íródott. Nem jut nagy szerep a textuális játékoknak és az ebből következő jelentéslehetőségeknek. A retorikai lehetőség viszont a nagystruktúrában rejlik. A ritmikusan ismétlődő kalandok és a hazatérő jelenetek váltakozása, a pikareszk szerkezet a női sorsról mesél valamit, amit csak ezt a nagy ritmust átélő olvasó érezhet át.

A vágy logikáját követi a vonalvezetés, nincs progresszió, célelvűség, és nincs lezárás sem. Az anyai drive előrehaladásaként élhető át ez az erős narratív dinamika. A cél képzete nélkül is igen erős, előremutató mozgást érzékelünk. A *Csillag a homlokán* című regényben a kalandokat mindig követi egy hazatérő részlet. Az édesanya áll a háttérben, az ő vágyát próbálja megvalósítani Kata, kijutni a körforgásból. A második és harmadik kaland, illetve hazatérés után az olvasó ráérez erre a belső mozgásra, erre a belső dinamikára, amelybe azután a konkrét események beleíródnak. Ezt az alakzatot, amely megelőzi az eseményeket (amelyek hol egy grófi birtokon, hol az intéző házában, hol az aratáskor, hol pedig a városban játszódnak), már felismeri az olvasó.

Várja annak bekövetkeztét, az új kalandokat és a menekülésszerű hazatérést, illetve várhatja ennek megszakítását. Minden új kalandban felvillan a remény, hogy Katának sikerül kitörnie mások szolgálatának kilátások nélküli életéből. Valami aztán közbejön, és ez a valami többnyire férfiakhöz kötődik. Ez a ritmus előzetes elvárást alakíthat ki az olvasóban, figyelni a sorsnarratíva ritmusát, és azt, hogy beteljesedik-e az előre megírt pálya, vagy sikerül-e a szereplőnek átírni a jóslatot.

A *Filoména* és a *Csillag a homlokán* című művekben az olvasó nemcsak a reménytelenséget olvassa ebben a hullámmozgásban, hanem azt a lenyűgöző energiát, amely a kudarcok után is új nekirugaszkodást ír elő. Nem célelvőség hajtja ezt a narratív dinamikát, nem haladunk megoldás felé, nincs célképzetes illúzió. Ennek tudatában még inkább elragadó az az energia, amely önmagát mozgatja és folytatódik feltartóztathatatlanul. Az anyai drive lehetne a metaforája ennek a metaalakzatnak. Az anyaság kérdése végig jelen van, ehhez az erős és feltartóztathatatlan dinamikához kötődik a narratíva ereje. Ezt a ritmust érzékeli az olvasó, így érzi át a narratív koncepciót, és így az olvasóban kiváltott vágymechanizmusok ébreszthetik rá az anyaság mibenlétére.

Következtetések

Az eddigi eredmények azt mutatják, hogy egyes női szerzők szívesen alkalmazzák az iteratív regénypoétikát mint koncepciót, és összefüggésbe hozzák egy sajátos női sorsral és létérzékeléssel. Nem mondható azonban, hogy ez női poétika, hiszen például Móricz Zsigmond *A boldog ember* című regénye (eredetileg folyóiratban, fejezetenként jelent meg) is hasonló, kifejezetten pikareszkre emlékeztető. Annyi viszont a kutatás e szakaszán is belátható, hogy az ilyen regénypoétika kiszolgáltatott helyzetű emberek életfelfogását írja bele ismétléses alakzatként a cselekvésvezetésbe, és az olvasónak felkínálja e ritmus átvételét és átélését.

Ezek a regények az individualitást mint a képességek kibontakozásának koncepcióját nemcsak a fejlődéselv megkérdőjelezésével utasítják vissza, hanem azzal is, hogy több generációban gondolkodnak. Az iteratív regénypoétikát azért tartom jelentősnek, mert általa alternatív életfelfogás tud megfogalmazódni. Ez a hiábavalóság narratívája, amely nem mutat fel progressziót, mégis erőteljes életlendületet diktál, másrészt több generációban határozza meg az élet fogalmát. Az alternatív életfelfogás kapcsán a modernség kultúrtörténeti korszakához kötném a műveket. A vágy mozgását színre vivő modern életfelfogást hoznak létre, amely a munkaerőpiacra belépő női munkaerő kiszolgáltatott és cirkuláris történetét meséli.

A modernség irodalomtörténeti felfogásáról nincs közmegegyezés az irodalomtudományos gondolkodásban, azt viszont számos kutatás elfogadja kiindulópontként, hogy a modern regényírás hagyományának kialakulásában az áttetsző nyelv megkérdőjelezésének kitüntetett szerepe van. A „modern” megjelölés – írja Szegedy-Maszák Mihály –, nemcsak korszakra, hanem a mindenkori jelentől függő viszonyra és értékre is vonatkozik. „Úgy is lehet fogalmazni, hogy a modernség lassan, de szüntelenül változó távlat függvénye. A 20. század elejének némely írói Diderot, Sernet, sőt Rabelais műveit is »modernebbnek« tekinthették, mint Balzac vagy Dickens regényeit, mert a történetmondás korábbi változataiból merítették ösztönzést ahhoz, hogy elrugaszkodjanak a realizmustól, illetve a naturalizmustól. [...] Amennyiben arra a kérdésre próbálunk választ adni, hogyan következett be a realizmus érvénytelenítése, olyan szerzők műveit kell megvizsgálni, akik félre-

tették az átlátszó nyelv eszményét, és ezért mintegy átmenetet alkotnak a 19. és a 20. századi regényírás között” (SZEGEDY-MASZÁK 2008, 334–335).

Tagadhatatlan, hogy az általam vizsgált művekben erősen működnek a realista kódok, nem köthetők az áttetsző nyelv elutasításának regénypoétikai hagyományához. Ugyanakkor a vágymozgást alapvető koncepcióvá tevő kompozíciót, amely a kirekesztettek életfelfogásának képes teret adni, amelyben bennünk, a zsigereink mélyén *megszólalhat az alárendelt*, mégis a modernség kultúrtörténeti korszakához tartozónak látom, amelynek egyik fontos jellemzője, hogy a nők és a női látásmódok teret nyernek a publikus szférában: a munkahelyen, a továbbtanulásban, a kulturális intézményekben és a művészetekben.

A modern regényírás kutatásában is fontosabbnak látom a történet szerepét, mint azt figyelembe szokás venni. Az áttetsző nyelv jelentőségének hangsúlyozása maga után von olyan történetfelfogást, amelynek pusztán a realista elbeszéléshagyományhoz köthető valóságképező szerep jut, eszerint nem lehetséges a történetkezelés megújítása által a realista kódok meghaladása. Az is következik ebből, hogy a cselekmény tekintetbe vétele is leértékelődik a modernség kutatásában. A vizsgált példák viszont arra hívják fel a figyelmet, hogy a *cselekményvezetésben* is megnyilvánulhat a 20. századi regény felé vezető poétikai átalakulás.

Az a lehetőség is felmerül, amennyiben Peter Brooks felfogását (BROOKS 1984, 34–35) követve a cselekmény dinamikus, az olvasó előtt folyamatosan alakuló, az olvasói vágy mozgását követő és kiváltó, és nem a retorikai viszonyokkal szembeállítható tulajdonságát hangsúlyozzuk, hogy a modern regényként többé-kevésbé elfogadott művek jellegzetes funkciói (például az áttetsző nyelv elkerülése és a textualitás erősödése, az elbeszélői kompetencia megkérdőjelezése, az elbeszélői és a szereplői szubjektivitás határainak elmosódása, stb.) között az iterativitásra mint a regénydinamikát irányító elvre felfigyeljünk. Az ismétlés itt nem a mondat-szerkezetben valósul meg, mint például Gertrude Stein, egy kanonikus modern szerző esetében, hanem makrodinamikai elv, a drive logikáját követő metaalakzat, amelyre a cselekmény ráépül.

Todorovra visszatérve: mi a haszna az irodalomnak? Mit is lehet tanulni ezektől a művektől? Az életről alkotott, individualitást meghaladó alternatív életszemléletet, amely meséli és belénk vési a kilátástalanság történetét és ritmusát. A művek nemcsak láthatóvá teszik a láthatatlant, a kirekesztettek gondolkodásmódját, hanem láthatóvá teszik azt is, hogy ezek a humánperspektívák láthatatlanok. Az irodalom rávilágít saját, érdekképviselőbe behívó, emberi életek és érdekek artikulációba beléptető etikai-politikai képességére és erejére. Az irodalom olyan területekre képes behatolni, ismeretlen, néma, elhallgatott emberi tájakat láthatóvá, hallhatóvá, vagyis létezővé, a reprezentáció részévé tenni, amelyek a jogi érdekképviselő, a jogi reprezentáció számára megközelíthetetlenek.

Bibliográfia

- Mieke BAL (2002), *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press.
- BERKES Imre (1920), Vallomások egy nagyon szép regényről, *Nyugat*, 1920, 23–24. <http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/00283/08510.htm>
- Ellen E. BERRY (1992), *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, Michigan, The University of Michigan Press.
- Wayne C. BOOTH (1988), *The Company we Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press.
- Peter BROOKS (1984), *Reading for the plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Vintage Books.
- Todd F. DAVIS–Kenneth WOMACK (eds.) (2001), *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- Rita FELSKI (2008), *Uses of Literature*, Malden MA, Blackwell Publishing.
- KOSÁRYNÉ RÉZ Lola (2000), *Filoména*, Pécs, Jelenkor.
- MÁRTON László (2000), *Hangulat, helytállás, béketűrés. Utószó*, in KOSÁRYNÉ RÉZ Lola, *Filoména*, Pécs, Jelenkor, 217–223.
- Martha C. NUSSBAUM (1990), *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press.
- Sandhya SHETTY–Elizabeth J. BELLAMY (2000), Postcolonialism's Archive Fever, *Diacritics*, 30(2000), 1, 25–48.
- Gayatri Chakravorty SPIVAK (1988), *Can the Subaltern Speak? Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary NELSON, Lawrence GROSSBERG, Urbana, University of Illinois Press, 1988, 271–313. (Magyarul: Szóra bírható-e az alárendelt?, ford. MÁNFAI Alice, TARNAY László, *Helikon*, 1996, 4, 450–484.)
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2008), *A nyelvhasználat megújításának hagyománya a modern regényírásban*, in *Megértés, fordítás, kánon*, Budapest, Kalligram, 334–374.
- Tzvetan TODOROV (2007), What is Literature For?, *New Literary History*, 38(2007), Winter, 1, 13–32.
- ZSADÁNYI Edit (2009), „Piros mályva, papsajt, jézusszív, bazsali, rezedá meg kisasszonycipő”. A felsorolás és a személytelen narráció formái Kaffka Margit, Ritoók Emma és Földes Jolán prózájában, in VARGA Virág–ZSÁVOLYA Zoltán (szerk.), *Nő, tükkör, írás. Értelmezések a huszadik század első felének női irodalmáról*, Budapest, Ráció, 89–106.

KALMÁR ÉVA

Ki a költője?

Kosztolányi Dezső kínai versfordításairól

„Az olvasó különös nevű kínai és japán költőkkel fog e kötetben találkozni” – írja Illyés Gyula az *Idegen költők* 1942-es kiadásának előszavában. – „Nem tudjuk s – nyelvismeretünk fogyatékosága következtében – valószínűleg sosem fogjuk megtudni, hogy ha közelebbről arcukba néznénk e kitűnő és ünnepélyes költőknek, egyik-másik szeméből nem a *Zsivajgó természet* szerzőjének élénk tekintete csillogna-e felénk” (ILLYÉS 1942, 8). Illyés bizonyosan nem a „nagyokra” gondolt, hiszen Li Bo (Li Taj-po) vagy Du Fu (Tu Fu) nevét természetesen ismerte, hanem talán furcsa nevű ismeretlenekre, hiszen Kosztolányi játékosága teremthetett (volna) sosem élt költőket, akiket magyarul ő szólaltat meg. De nem így volt. Csongor Barnabás, a kiváló sinológus 1960-ban a *Filológiai Közöny* hasábjain *Kínai műfordításainkról* című tanulmányában (CSONGOR 1960) megírta, hogy Kosztolányi valamennyi „kínai” versfordítása valódi fordítás (bár egyik sem eredeti kínai alapján készült).¹

Karinthy annak idején az *Így írtok* tiben, a kínai versről szóló részben írja némi szarkazmussal: „ahhoz, hogy az ember kínai verset fordítson, nagy nyelvművésznek kell lenni. Rendes úriember nem tud kínaiul, tehát angolból fordítja” (KARINTHY 1963, 226). Kosztolányi is angolból fordított, illetve eleinte németből, olykor a francia fordításokba is belenézett. Sajnos, a kéziratok szinte kivétel nélkül elpusztultak vagy eltűntek. Kosztolányi hajdani könyvtára is részben megsemmisült (a Tábor utcai házát a háború idején találat érte), részben szétszóródott. A kritikai kiadáson dolgozva fáradságos kutatómunkával próbáljuk tehát rekonstruálni, hogy melyik szöveg milyen közvetítő segítségével készült, s mely kínai eredetire vezethető vissza. A közvetítőkre vonatkozó kutatás nagy részét elvégezte Zágonyi Ervin (ZÁGONYI 1991 és 2008), akinek munkájára magam is támaszkodtam.

Kritikai kiadásról lévén szó, valamennyi verset, minden változatot, minden közvetítőszöveget (lehetőleg azt a kiadást, amelyet Kosztolányi is használhatott) és minden eredetit kézbe kellett vennem. S néha meglepetések értek: Kosztolányi olykor tévedett a vers költőjének kilétét illetően.

¹ Csongor Barnabás tanulmányára Szegedy-Maszák Mihály hívta fel a figyelmet (lásd SZEGEDY-MASZÁK 1998).

A *Téli éjszaka* című vers (KJV1, 24) szerzőjeként Yuan-tit tünteti fel. Yuan-ti (py: Yuan-di, m: Jüan-ti)² nem más, mint a Liang-dinasztia (502–556) negyedik császára (uralkodott: 552–554), polgári nevén Xiao-yi (m: Hsziao-ji, 508–554). Csakhogy, ha utánanézzünk Arthur Waley kötetében (WALEY 1923, 90), amelyből Kosztolányi a verset fordította, a vers címe alatt nem szerepel a költő neve, csak az előző oldalon, az előző vers alatt, s az nem Yuan-ti, hanem „By the Emperor Ch’ien Wên-ti (six century)”, a *Téli éjszakát* követő vers, a *Rejected Wife* (melyet Kosztolányi szintén lefordított³) szerzője viszont valóban Yuan-ti. A Liang-házi Ch’ien Wên-ti (py: Qian Wen-di, m: Csien Ven-ti; uralkodott: 550–551), polgári nevén Xiao-gang (m: Hsziao-kang, 503–551) ugyancsak jeles költő volt, s a *Téli éjszaka* (*Hangui*) című versnek ő a szerzője.⁴

A Mei Sengnek tulajdonított *Dalocska* című vers esetében Kosztolányi nem tévedett, hanem minden bizonnyal a híres sinológus, Herbert Giles véleményét fogadta el, akinek irodalomtörténete (GILES 1927) rendelkezésére állhatott. Giles a verset Mei Shengnek tulajdonítja (GILES 1927, 97–98), nyilván kínai források nyomán. A kínai hagyomány (nem a tudomány) ugyanis Mei Shengnek (i. e. 2. század), a jeles költőnek tulajdonított sok olyan verset, melynek szerzője ismeretlen volt, többek között a *Tizenkilenc régi vers* című ciklus némely darabját,⁵ melyhez a Kosztolányi által lefordított *Dalocska* is tartozik. De a fordításhoz nem Giles átültetését vette alapul, hanem Arthur Waley-ét, Waley szerint pedig a költemény szerzője ismeretlen. S minden bizonnyal neki van igaza, de Kosztolányi, bár az ő fordítását használta, a szerzőség tekintetében nem az ő véleményét követte.

Találunk a *Kínai és japán versekben* egy Yuö Fu nevű költőt is (KJV1 40), akinek életrajzát hiába keresnénk antológiákban vagy irodalomtörténetekben. De e nevet sem Kosztolányi találta ki, hanem forrását követte. A verset ugyanis egy másik irodalomtörténet (WILHELM 1930, 118) alapján fordította. A neves német sinológus, Richard Wilhelm könyvében így szerepel: Yüo-fu;⁶ ez egy kínai fogalom átírása: (py: yuefu, m: jüe-fu), magyarul zenepalotát vagy zenehivatalt jelent. A kínai ókorban Konfuciusz tanai nyomán úgy vélték, hogy a versek és dalok, melyeket a nép ünnepek vagy szertartások alkalmával országszerte énekel, hatással vannak a kormányzásra, s ezért korabeli „közvélemény-kutatás” gyanánt összegyűjtötték a dalokat és verseket, éppen ez volt a Yuefu vagy zenepalota fóladata, ebből állt össze a régi versek *Zenepalotának* nevezett sokkötetes gyűjteménye. Később a régi költemények dallamára írott verseket is *yuefunak* nevezték.

² Itt és a továbbiakban: py: pinyin átírás, m: magyar népszerű átírás.

³ *Eltaszított hitves* (KJV1, 42).

⁴ A vers megtalálható kínaiul a Yutai Xinyong (m: Jü-taj Hszin-jung, *Új dalok a jade teraszról*) című gyűjteményben: <http://zh.wikisource.org/wiki> [2010. 09. 07.]

⁵ Magyarul lásd *Tizenkilenc régi vers* (az eredeti kínai szöveg TELLÉR Gyula műfordításával, TÖKEI Ferenc jegyzeteivel), h. n. [Budapest], Balassi, 1996.

⁶ Aus dem Yüo-Fu-Liedern (WILHELM 1930, 118).

Az *Éji egyedüllet* című verset (KJV1, 67) Kosztolányi Dzsang Giu Lingnek tulajdonítja. Ő is valóságos költő, 678 és 740 között élt. Más versét is lefordította Kosztolányi: *Amikor a holdra bámultam s a távollevő kedvesre gondoltam* (KJV1, 55), ott nevét Csang Csiu-lingnek írja, s ez a költemény valóban e költő műve, de az *Éji egyedüllet* nem. Richard Wilhelm *Chinesisch–deutsche Jahres- und Tageszeiten* című kötetében előbb következik a *Mondgedanken*,⁷ melynek költőjeként korabeli német átírás szerint Dschang Giu Ling szerepel, azután pedig a *Nachteinsamkeit*. Kosztolányi az első vers fordításához nemcsak Richard Wilhelm német szövegét, hanem Witter Bynner angol fordítását is használta⁸ (BYNNER 1945, 8), innen a fordítás címe. A német kötetben azonban a következő versnél, a *Nachteinsamkeit*-nél nincs megadva a költő, s Kosztolányi úgy vélte, azonos az előző versével. De Wilhelm a tartalomjegyzékhez fűzött jegyzetben⁹ jelzi, hogy e költemény szerzője ismeretlen.¹⁰

Pai császári titkár neve alatt szerepel a *Fővárosi barátomhoz* című költemény. E költőt a *Kínai és japán versek* számtalan kiadása során senki nem tudta azonosítani. Pedig ha a fordítás alapjául szolgáló angol kötetben (BYNNER 1945, 19) utánanézőnk, azt találjuk, hogy a verset Ch'ien Ch'i (py: Qian Qi, m: Csien Csi) 8. századi költő szerzette, és a teljes címe: Küldöm a fővárosba Pai titkár úrnak: *To My Friend at the Capital / Secretary P'ai*. Csakhogy a cím az angolban két sorba van törölve, s Kosztolányi a második sorban szereplő nevet a költő nevének vélte.

Tu Fu (Du Fu) *Kikelet* című versének forrását Zágonyi Ervinnek nem sikerült megtalálnia (ZÁGONYI 1991, 576). A kedves hatsorost első megjelenése óta számtalan szerelmesvers-antológiába felvették:

A fű kibújik, kedvesen
és úgy ragyog, mint zöld selyem.
Nyíl az eperfa kedvesem
s fáj, hogy nem gondolsz rám te sem.
Lásd az, akit nem ismerek, a szél,
bejön szobámba és hozzám beszél.

Nem csoda, hogy Tu Fu versei között senki sem találta: ezt az eredeti kínaiban öt szótagos sorokból álló „rég” verset Li Po (Li Taj-po) írta, szerepel a *Háromszáz Tang-kori költemény* (kínaiul: *Tang-shi sanbai shou*) című gyűjteményben, mely Witter Bynner angol fordításainak alapjául szolgált, de Kosztolányi nem ezt az angol nyelvű szöveget használta, hanem a vers német fordítását, innen a tévedés.

⁷ WILHELM 1922, 66.

⁸ „Looking at the Moon and Thinking One Far Away”, BYNNER 1945, 8.

⁹ *Chinesisch–deutsche Jahres- und Tageszeiten* (WILHELM 1922, 131).

¹⁰ Hogy e költemény szerzője ismeretlen, már Zágonyi Ervin is megjegyezte a Wilhelm kötetéből fordított versekről szólván: ZÁGONYI 1991, 561.

Végül egy másik híres Li Taj-po-költeményről, *Az örök vers*ről. Kosztolányi németből fordította, Klabund változata nyomán (*Das ewige Gedicht*, KLABUND 1930, 59–60). (A vers másik német fordítása, *Die ewigen Lettern*, Hans Bethge tollából származik: BETHGE 1907, 37.) Ennek a versnek azonban a kínai eredetije fellelhetetlen. Nemcsak én nem találok: egy nemrég megjelent tanulmány is megerősített véleményemben (STOCÈS 2006),¹¹ és Klabund összegyűjtött műveinek jegyzetei szerint¹² is a költemény német átköltései Judith Gautier *Le livre de jade* című kötetében megjelent ritmikus prózai fordítás nyomán készültek. Judith Gautier, Théophile Gautier francia költő lánya ifjúkorában kínaiul tanult, és tanulmányai közben, kínai mestere segítségével állította össze a kínai költészet gyöngyszemeiből a fenti címmel megjelent, utóbb híressé vált antológiát. Az ifjú költőnő meglehetősen szabadon bánt a kínai versekkel. Li Taj-pónak ezt az „Örök vers”-t (több más verssel együtt, melyeknek szintén nincs kínai eredetijük; STOCÈS 2006, 343) a nagy költő különböző műveiből vett sorok nyomán maga állította össze *Caractères éternels* címmel.

A kritikai kiadás előkészítése még tartogat más, hasonló meglepetéseket. Kosztolányi nem tudott kínaiul, és nem is áltatta olvasóit, hogy eredetiből fordította volna a kínai verseket. Közvetítő nyelvekből készült fordításai között vannak költemények, melyek szinte szó szerint azonosak az eredeti kínaival is, máshol akadnak tévedések. Ha utánajárunk, és megjegyezzük, hogy hol miben tévedett, nem kisebbítjük versfordítói nagyságát, kínai és japán versfordításainak töretlen népszerűségét.

Bibliográfia

- Hans BETHGE (1907), *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Leipzig, Insel Verlag.
- Witter BYNNER (1945) [1929], *The Jade Mountain. A Chinese Anthology*, translated by Witter BYNNER from the text of Kiang Kang-hu, New York, Knopf.
- CSONGOR Barnabás (1960), Kínai műfordításainkról, *Filológiai Közlöny*, 1960/2, 197–207.
- Herbert A. GILES (1927) [1901], *A History of Chinese Literature*, New York–London, Appleton.
- ILLYÉS Gyula (1942), *Kosztolányi, a versfordító*, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők*, s. a. r. és bev. ILLYÉS Gyula, Budapest, Révai, 5–10.
- KARINTHY Frigyes (1963), *Így írtok ti*, Budapest, Szépirodalmi.

¹¹ E tanulmány idézi a Judith Gautier fordításairól korábban megjelent kritikai írásokat is.

¹² *Anhang Li-tai-pe. Nachdichtungen*, 1916 (KLABUND 2001, Band 7, 246). Köszönöm ezen adat felkutatását német kolléganőmnek, Irmtraud Fessen-Henjesnek.

- [KJV1] KOSZTOLÁNYI Dezső (1931) [1932?], *Kínai és japán versek*, Budapest, Génius–Lantos.
- KLABUND (1930), *Gesammelte Nachdichtungen*, Wien, Phaidon Verlag.
- KLABUND (2001), *Werke in acht Bänden*, Heidelberg, Elfenbein.
- Ferdinand STOCÈS (2006), Sur les sources du Livre de Jade, *Revue de Littérature Comparée*, 319(2006), 3, 335–350.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1998), *A kánonok biábválósága. Kosztolányi a világirodalomról*, in *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 32–46.
- Tizenkilenc régi vers* (1996), az eredeti kínai szöveg TELLÉR Gyula műfordításával, TÓKEI Ferenc jegyzeteivel, h. n. [Budapest], Balassi.
- Arthur WALEY (trans.) (1923), *Hundred and Seventy Chinese Poems*, London, Constable.
- Richard WILHELM (verdeutsch) (1922), *Chinesisch–deutsche Jahres- und Tageszeiten*, Jena, Diederichs.
- Richard WILHELM (1930), *Die chinesische Literatur*, Wildpark–Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion MBH.
- ZÁGONYI Ervin (1991), Kosztolányi kínai versfordításai, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1991/5–6, 543–578.
- ZÁGONYI Ervin (2008), Kosztolányi kínai és japán versfordításainak keletkezés-története: a japán közvetítőszövegek jegyzéke, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 112(2008), 407–434.

Recenzió

Szabó Erzsébet (szerk.), *Új elméletek a narratológiában*, Szeged, Grimm, 2010 (Studia Poetica Supplementum III. lingua Hungarica editum)

A cím alapján akár azt is vélhetnénk, reneszánszát éli a narratológia. Ez részben igaz is, amennyiben narratológián nemcsak egy irodalomtudományi interpretációs irányt, illetve azokat a strukturalisták által kidolgozott koncepciókat értjük, amelyek a narratív szöveget legegyszerűbb megközelítésben is két szintre, történet (histoire) és történetmondás (discours) kettőssére bontják, és ezen szintek szisztematikus leírására törekszenek. Ezen a szűk irodalomtudományos alkalmazáson több ponton is túlmutat a fogalom. Egyrészt mert az irodalmi szövegek struktúrájának elemzését és leírását szolgáló paradigmák a filmről, valamint a képzőművészetről, részben mint szövegről való gondolkodásra is nagy hatással voltak. Másrészt a narratológia kutatási területének kiszélesítésében a szövegfogalom kiterjesztésén kívül az a felismerés vált meghatározóvá, amely szerint az elbeszélés alapvető és elengedhetetlen szereppel bír a megismerésben. A történelem például történetek formájában hagyományozódik ránk, de a történelmen kívül számos más tudományban is, mint például a néprajzban és a pszichológiában is a narratíva az ismeret forrása, és sok esetben maga a tudományos diszkurzus is részben elbeszélő szerkezetű. Az antropológiai, analitikus filozófiai, pszichológiai és történelemelméleti megközelítésekben arra irányul a figyelem, milyen szerepe van a narrativitásnak a valóság ábrázolásában (például a reprezentációk kérdése), mi a szerepe az elbeszélő struktúráknak a történetírásban, és hogyan írható le a történelem és az irodalom viszonya, amelyek közös jegye alapvető narrativitásuk. Másrészt, mint arra Kovács Edit tanulmányának bevezetőjében rámutat, valóban akadnak olyan irányok is, amelyek a klasszikus narratológia reneszánszát is vizualizálják.

A *Studia Poetica Supplementum* 3. száma hét összegző, egy-egy tudományterület vagy elméleti megközelítés legújabb eredményeit referáló írásában a legújabb narratológiai elméletek széles spektrumát mutatja be. A posztstrukturalista narratológiáktól a képző- és a filmművészeti narratológiákon át egészen a kognitív narratológiáig vezető tanulmányokat tartalmazó kötet széles értelemben vett, önálló tudományterületként értelmezett narratológiafelfogást tükröz, amelyen belül az egyes megközelítések nem konkurálnak, hanem esetenként akár együtt is működhetnek. Súlyozásában azonban mégis az irodalomtudományos megközelítés dominál. Az első három tanulmány, posztstrukturalizmusról, feminista narratológiáról és a lehetséges világok elméletének a fikcionális elbeszélésekre koncentráló koncepcióiról elsődlegesen irodalomelméleti megközelítések, míg a festészet,

film és digitális elbeszélések narratológiáját leíró tanulmányok tárgyukban, módszerükben, részben szakirodalmukban is határosak az irodalomtudományi megközelítéssel, és sok esetben irodalomelméleti narratológiai modellek talaján kialakult, azokat módosító, vagy éppen saját kutatási tárgyak sajátosságait azokkal szemben meghatározó irányokat jelenítenek meg. A kognitív narratológia e kötetben vázolt iránya pedig azt mutatja meg, hogyan hathat ki az elbeszélés és az irodalmi elbeszélés modellálása, azok belátásai a gondolkodás mikéntjét vizsgáló tudományágra. A kötet tanulmányai tehát több erősen divergáló narratológiai megközelítést mutatnak be, amelyek között ennek ellenére tapasztalhatók különböző kisebb-nagyobb átfedések, láthatók kapcsolódási pontok, amelyek nemcsak a klasszikus narratológia implicit jelenlétéből fakadnak, hanem sokszor egy-egy teoretikus, mint például Ryan, több területre kiterjedő, illetve egymással több megközelítést ötvöző, részben interdiszciplináris módszeréből, a szerzők inkább strukturalista vagy dekonstruktivista szemléletű megközelítési módjából is adódnak.

Bár a sorozat előző két száma esetében sem volt előszó, így vélhetően koncepciózus döntésről van szó, nekem mégis hiányérzetem van ebből a szempontból. A tanulmányok ugyanis vagy egy nagyobb elméleti terület és/vagy irányzat részletes, vagy azon belül néhány kiemelkedő szerző munkásságának átfogó bemutatására vállalkoznak, azonban csak egy részük tematizálja az ismertetett irányzat kapcsolódását a szélesebb értelemben vett vagy akár a klasszikus narratológiához. Ez nyilván terjedelmi korlátokba is ütközne, egy jó előszó viszont éppen ezt a problémát hidalhatná át.

Kovács Edit tanulmányának bevezetője részben pótolja ezt a hiányt. A *Posztstrukturalista narratológiák, a narratológia dekonstrukciója* című írásában részletesebben kitér arra, hogyan jelenik meg különböző irodalomtudományi és irodalomelméleti áttekintésekben strukturalizmus, posztstrukturalizmus és dekonstrukció viszonya, ezzel pozicionálva témáját mind a hasonló témájú szakirodalmon, mind jelen kötetben belül. A dekonstrukciót Jonathan Cullerre hivatkozva a posztstrukturalizmuson belül helyezi el, strukturalizmus és posztstrukturalizmus viszonyát pedig a posztstrukturalizmus részéről Jacques Derrida törés- és középponttalanítás-fogalma felől közelíti meg, majd Ferdinand de Saussure és Derrida összevetése által is jellemzi, abból kiindulva, hogy a megkülönböztetés aktusát, amely jelölő és jelölt, illetve jel és más jelek létrejöttének feltétele, milyen fogalommal illetik. Derrida *différance*-fogalma hozadékának Kovács Mark Currivel egyetértve azt tekinti, hogy: „A *différance* működése nem oltja ki ugyan a struktúrát, de nyitottá és dinamikusá teszi, tehát a szöveget, mint struktúrát is a stabilizálhatatlanság processzusában »tartja«, így tehát a szöveg nem működik együtt olyan (strukturalista) modellekkel, amelyek megkísérlik redukálni vagy lezárni annak végtelen komplexitását” (15). A jelfogalom kritikájának formájában a nyelv reprezentációs modelljébe való beavatkozást tekinti a posztstrukturalista irányzatok közös jegyének. Ami már a *différance* értékeléséből is kitűnik, azt később Kovács egy lábjegyzetben *explicit*e is megfogalmazza, amikor a strukturalista indíttatású narratológiát alapvetően statikusnak, míg a posztstrukturalista narratológiai koncepciókat a narráció dinamikus modelljének kidolgozásában érdekeltnek tekinti.

Kovács írásának alapvető kérdése, hogy létezik-e, illetve létezhet-e egyáltalán dekonstruktív narratológia. Erre J. Hillis Miller, Andrew Gibson és Jonathan Culler posztstrukturalista narratológiai elgondolásainak ismertetése után kétféle, egymásnak látszólag ellentmondó, ugyanakkor egyáltalán nem összeegyeztethetetlen választ ad. Véleménye szerint nem létezhet dekonstruktivista narratológia olyan új fogalmi rendszer formájában, amelyet nagy vonalaiban el lehet fogadni, csupán finomítani kellene. – Vagyis új, teljes paradigma létrehozása nem várható el a dekonstruktivizmustól, és nem is lehet célja egy önmagát egyfajta olvasásmódként meghatározó irányzatnak. – Kovács ugyanakkor rámutat, hogy a dekonstrukció olvasataiban visszatérő alakzatok figyelhetők meg, például „a tropologikus rendszer konstitúciójában (metafora) és lebontásában (metonímia, katakrézis, prozopopeia, kiazmus)” (36), így felfedezhető bennük bizonyos mechanikusság. Vagyis azt sugallja, amennyiben a mechanikusság a narratológia egyik alapvonása, úgy akár létezhet is dekonstruktív narratológia. Kovács ezzel a klasszikus narratológiát ugyanakkor éppen a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció által bírált vonásra, a mechanikusságra szűkíti. Ez az a pont, ahol mindenképpen el kell gondolkodni azon, vajon miként is értelmezzük a narratológiát. A formalizmusból kifejlődött strukturalista narratológia egyik legfontosabb vonása nézetem szerint, hogy autonomizálja a szöveget, amikor értelmezését és jelentését, nem különböző ideológiai elméletekből, hanem a különböző kultúrtörténeti, történelmi, ideológiai, stb. kontextusoktól függetlenül, magából a szövegből, legegyszerűbb megközelítésekben a két szintre, történetre és elbeszélésre tagolt szöveg szintjeinek struktúrájából teszi levezethetővé. A létrehozott paradigmák valóban statikusnak és merevnek tűnhetnek, sőt egész bizonyosan azok, amennyiben a gyakorlatban a vizsgált szöveg fölé kerekednek, vagyis, amennyiben nem eszközként, a szövegek leírását megkönnyítő többé-kevésbé egzakt fogalomtárként tekintünk rájuk. (Némedi Andrea írásában is felbukkan hasonló kritika a klasszikus narratológiával szemben, erre ott térek ki részletesebben.) Másrészt azonban Kovács fenntartja a két irányzat együttműködésére vonatkozólag megengedő álláspontját, amikor úgy fogalmaz Jonathan Culler Oidipusz-értelmezésében: „szemlélteti a strukturalista kategóriák és a szöveghez való posztstrukturalista viszonyulás termékeny összjátékát” (33).

Kérchy Anna a feminista narratológia dilemmáit és egy speciális megközelítés, a korporeális narratológia lehetőségeit összegzi. Alapvető kérdésfeltevései a feminista narratológia dilemmáira vonatkozólag: „Mit jelent nőnek lenni, hogyan hozza létre a (kulturálisan kódolt/konstruált) jelentés a nőt, hogyan hoznak létre jelentést a nők, és főként lehet-e, hogy csak az értheti a nőkről/nőknek/nők által írt művészeti alkotást, aki »volt már nő«?” (45). Kérchy tulajdonképpen a szerző, szöveg, befogadó klasszikus triásza szerint tagolja a feminizmushoz kötődő számos irányzat és szerző bemutatását, hiszen a „narratíva női(es)sége” (59) ezektől a nagyságoktól függhet. A bemutatott irányzatok és elméleti kezdeményezések a feminista narratológiától, a gүнokritikán, a gүнézisen, az anglo-amerikai materialista Gender Studies és a francia feministák törekvésein át egészen a korporeális narratológiáig terjednek. Ez utóbbi a testszöveg relációt vizsgálja, és célja a szö-

vegtestben kirajzolódó elsősorban női test megmutatása. Ennek módját a szerző saját elemzésein szemlélteti.

Kérchy írásának fő hangsúlya a befogadó szerepére esik. Tanulmánya alapján úgy tűnhet, az olvasóközpontú feminista narratológia irányzatai a szöveg létrehozásának folyamatában a befogadó társadalmi nemének fontosságát hangsúlyozzák, folytonosságot feltételezve a nők társadalmi olvasói tapasztalatai között. Kérchy ugyanakkor kiemeli, hogy a csupán a nemre koncentráló, egyéb, például nemzeti, vallási, faji, ideológiai stb. tényezőket figyelmen kívül hagyó módszerek zsákutcába vezetnek, és ugyanúgy nemi alapon történő (ezúttal) pozitív diszkriminációt hoznak létre, amivel a feminista és gender szempontú kutatások egyik legnagyobb dilemmájára is utal. Ez éppen abban áll, hogyan kerülhető el a nemi különbségek vizsgálatakor, hogy a fennálló nemi sztereotípiákat más sztereotípiákra cseréljük, miközben azok lebontására törekszünk.

Az olvasóközpontú feminista narratológia felé vezető elméletek és törekvések vázolója után Kérchy saját elméletét is prezentálja, amikor a miópiás és bifokális olvasat fogalmait vezeti be. Míg az első egy olyan rövidlátó olvasói nézőpont, amely csupán az eredeti, hagyományos, konvencionális nőies szöveg ismétlését látja, addig az utóbbi mind a megismételt, eredeti történet konvencionális limitáló megjelenítését, mind a hagyományban állás, az újírás elkülönülő, ironikus voltát, a feminin szövegiségre reflektáló feminista metaszöveget látja. Vagyis egyszerre éli át az identifikációt és az ön-/metareflexiót. Kérchy tehát egy feminista nézőpontú kettős olvasási és megértési módot mutat be, amely tulajdonképpen feminista kontextusban állít szembe egyfajta felszínes olvasatot az értelmező mélyolvasással. Gondolatmenetének mozgatórugója, hogy „a jó/rossz, laikus/professzionális, naiv/elit, feminin/feminista olvasat megkülönböztetése helyett kevésbé hierarchikus viszonyrendszert” (64) hozzon létre. Ennek kulcsa, hogy a miópiás olvasatot mindig is eleve adottnak, megkerülhetetlennek ítéli, mint a megértés első lépcsőjét, amelyre a mélyebbre hatoló olvasásmód is épül. Mindez persze egy, a két pozíció közötti váltakozást jelent, és nem más, mint „a nőies és a feminista olvasat váltakozásának, egyidejű lehetőségének tudata, a kettős látás tudatos képessége” (65).

A lehetséges világok elmélete és a narratológia összefüggéseit Szabó Erzsébet, a kötet szerkesztője írja le a könyv legterjedelmesebb fejezetében. Szabó igen alapos és részletes összefoglalását nyújtja a témának, röviden vázolja Arisztotelész *Poétikájának* meghatározó elemeit, majd a Bodmer és Bretinger nevéhez kötődő 18. századi svájci irodalomelméleti diszkurzusban megjelenő változatokon át jut el korunk két meghatározó irányzatáig, a nyelvfilozófiai alapú és a poétikailag lehetséges világok koncepcióiig. A Lubomir Doležel és Bernáth Árpád elméletein keresztül bemutatott két iskola közti eltérések alapvető okát a lehetséges világok felfogásában mutatkozó különbségre vezeti vissza. Szabó szerint Doležel a produkció, az alkotás felől, míg Bernáth a recepció, a szöveg befogadása felől határozza meg a fogalmat. Keretelméletként a lehetséges világok fogalmának modállogikai elemzésére támaszkodva Doležel az irodalmi szövegekre alkalmazandó dolgozta ki a narratív fikcionális világok elméletét. A csak szemiotikai, nyelvi csatornákon elérhető önálló világok létrejöttét a szerzői restriktív felől közelíti meg, a textú-

rára ható intenzionális, és a narratív világ szintjén ható extenzionális korlátozások formájában. Az elemi narratív struktúrát a térben vagy időben megjelenített egyfajta állapotváltozáshoz kötő prince-i vagy lotmani elmélettel szemben Doležel annyiban módosítja, hogy nem tartja szükségesnek a létrejött állapotváltozást, hanem a kiindulási világállapot megváltozásának lehetőségét hordozó egy vagy több cselekvő személy jelenlétét teszi meg a narrativitás feltételének. Ezzel ugyanakkor személyi feltételhez köti az elbeszélést, amelyet így egy- vagy több-személyes világok megjelenítésének tekint. A textúra szintjén jelentkező intenzionális sajátosságok esetében a narratív fikcionális szövegek két alapvető jegyének a diszkurzusok pluralitását és a szöveg sűrítését tekinti Doležel, amelyek alapján a szöveg hitelesítési és telítési függvényét hozza létre. Véleményem szerint az előbbi nagyon hasznos kategória lehet olyan szövegvilágok leírásánál, amelyek ontológiailag nem egységesek, hanem faktuális és virtuális tartományokból állnak, vagyis több, a szövegvilágon belül eltérő ontológiai státuszú lehetséges világ kapcsolódik össze bennük. Persze mindez csak akkor működhet, ha a hitelesítési funkció az adott szövegben bizonyos telítettséggel bír, vagyis explicit vagy implicit, nem pedig zéró textúra kapcsolódik hozzá. Szabó a Doležel által képviselt, a szerző felől építkező, alapvetően analitikus irány esetében azt hiányolja, hogy Doležel sem elméleti, sem gyakorlati síkon nem szentel különösebb figyelmet annak a kérdésnek, hogyan megy végbe a jelentésképzés a narratív fikcionális világok esetében, csupán vázolja, hogy a „művek jelentése a létrehozásuk során érvényesített restrikcióknak megfelelően két komponensből, az extenzionális és az intenzionális jelentésből tevődik össze” (120). Azt is hiányolja továbbá, hogy Doležel nem ad átfogó szövegelemzést, amely elméletét a gyakorlatban is bemutatná. Ezzel szemben Szabó tanulmányában a Bernáth Árpád és Csúri Károly nevével fémjelzett, „poétikai elképzeléseken alapuló szegedi lehetséges világ elmélet kezdetektől általános poétikai, transzgenerikus magyarázóelméletként lépett fel” (101). A tanulmány e részében Szabó nem egy átfogó elméleti írást referál, hanem Bernáth több, Szabó által fontosnak vélt tanulmányában vázolt tézisét foglalja össze egy általa helyesnek vélt rendszerben, ahol az összefüggések és hangsúlyok kialakítása is Szabó Bernáth-olvasatát tükrözi. A poétikailag lehetséges világkoncepció keretelméletét Arisztotelész *Poétikája*, annak a szükségszerűsége és a valószínűsége nyugvó lehetséges ábrázolásában meghatározott feladatáról vallott tézisei adják. A poétikailag lehetséges világok csak jelek révén létező és megalkotható eszmei konstrukciók. Mivel „a mű minden rétege egységesen a cselekményben ható szükségszerűségeknek a történetben való érvényre jutását szolgálja, [...] e törvényszerűségek a szöveg egészében is hatnak: azt ugyanúgy egy rendezett egész reprezentánsaként teszik értelmezhetővé, mint a történetet” (130). Ezt a szöveg által bizonyos módon megjelenített rendszert nevezi Bernáth és Csúri a mű poétikailag lehetséges világának, amely a szövegvilágon keresztül érhető el. Szövegvilágon az olvasó által megértett szöveget értik. A történetmegjelenítő irodalmi szöveg szövegvilága az olvasó által feltárt szabályokkal lehetséges világgá alakítható át. Szabó hangsúlyozza, hogy az absztrakt cselekmény rekonstruálása és a lehetséges világ megalkotása maga az irodalmi magyarázat, tovább fokozva ezzel a koncepció eleve a

befogadói oldalra helyezett hangsúlyát a konstruálás folyamatában. Magára a koncepcióra ugyanakkor jellemző a szöveg jelentésének feltárhatóságába vetett hit, amennyiben az olvasó tulajdonképpen azt is tételezi, hogy a „szövegek minden tekintetben [...] úgy konstruáltak, hogy az általuk megjelenített cselekmény elemei és szabályai az olvasók számára felismerhetők és általuk feltárhatók legyenek” (141). Vagyis az is kiolvasható a szövegből, mint arra Szabó maga is utal, hogy a koncepció e tekintetben az idők folyamán a hermeneutikai elképzelésekhez közelített, ezért „nevezi Bernáth utóbbi írásaiban elméletét egyre többször konstruktivista hermeneutikának” (146).

Milián Orsolya *A festészet elbeszélései: egy művészettörténeti narratológia felé* című tanulmányában a narratív festészet lehetőségeit vizsgálva egyrészt a képek narrativitásának feltételeit kutatja, illetve a narratív festmény típusait mutatja be. A perspektivikus ábrázolás elterjedése óta uralkodó, egy jelenetet megjelenítő képek esetében jól érthetően fejt ki a festmény narrativitásának az irodalomtól vagy valamilyen szövegelőzménytől való függését, és mutat rá a képolvasás, képelemzés, általánosabban fogalmazva a befogadás során létrehozott narratívákra, amelyeket ezek a textuális előzmények alapvetően határoznak meg. Narratológia és festészet viszonyában külön izgalmas kérdés, van-e, lehet-e egy festménynek szövegelőzmény nélkül, önmaga ikonicitása, ikonikus elemei és azok viszonya által narrativitása? Hogy még nem született konkrét válasz a kérdésre, annak részben a „narratív jelző művészettörténeti problematikussága és homályossága [az oka, ami] abból ered, hogy a terminus alkalmazásában nem vagy csak ritkán tesznek különbséget a kép, mint egy verbális történetet illusztráló, arra utaló vagy azt megjelenítő, illetve a kép, mint önmagában elbeszélő forma fogalmai között. Más szóval, a narrativitás művészettörténeti értésében a narrativitás mint illusztráció, illetve a narrativitás mint a képi reprezentációban lokalizálható, önálló ikonicitás koncepciói összemosódnak” (176).

Jelentős előrelépést Max Imdahl ért el Milián szerint ezen a területen, amikor olyan képelemző eljárást dolgozott ki, amely „olyan komplex időbeliséghez és értelemszervezéshez jut el, ami nem a priori adott valamely, a képet megelőző elbeszélésben; ezt a kép maga hozza létre” (185). Az imdahli ikonika így kizárólag a kép médiumához tartozó és alapvetően csak ebből kinyerhető ismeretekre kívánja irányítani a figyelmet. Egy ilyen megközelítésnek szükségszerűen túl kell lépnie azokon a kategóriákon, így például „a vizuális narráció esélyét főként a – nem feltétlenül lineáris – szukcesszivitásban, a temporális és szpaciális egymásra következőségében látó elgondolásokon” (187), amelyek helyett például a szimultaneitást és a szukcesszivitást egyszerre alkalmazó mozzanatokra fókuszálhat. Ezzel a kép olyan ikonikus sűrűséggel bír, amely a verbalitás számára nem adott. Imdahl érvelésének meggyőző erejét Milián szerint ugyanakkor gyengíti az a tény, hogy a narrativitást csak olyan példák, az üdvtörténet eseményképeinek elemzésével támasztja alá, „amelyek »előzetesen adott és már ismert tartalmakra«, narratív szövegekre vonatkoznak, [így] kétséges marad, hogy folyamat és pillanat ikonikus szintézise az eleve ismert eseményre, illetve narratívára való vonatkoztatás nélkül is előhívható-e” (188). Imdahl módszerénél ígéretesebbnek találja

Wolfgang Kemp tulajdonképpen a bahtyini kronotoposz fogalmára építő megközelítést. Kempnél a tér, mint azt Milián írja, „egyféle viszonylat vagy vonatkoztatási komponens, amely a különféle terek egymáshoz kapcsol(ód)ását (belső, külső tér; a képtér és a nézői tér) előfeltételezi és szervezi. A különféle építészeti elemek itt olyan elbeszélő architektúrákká transzformálódnak [...] [amelyek] a vizuális tér-idő szemantikailag telített jelei, amelyek a locusokat a cselekmény és az elbeszélés tereként, de egyféle elbeszélésmódként vagy narrációs eljárásaként teszik azonosíthatóvá” (189). A Kemp által az egymás mellett létező terek rendjére bevezetett „mély tér” és az egymásmögöttiség rendjét jelölő „mélységtér” fogalmak alkalmazásait narratív stratégiákként értelmezi Milián, aki szerint „ezek a festészet olyan sajátos, a verbális narráció mintáitól világosan elkülönülő eszközei, amelyek által a specifikusan vizuális narráció lehetségessé válik” (190).

Füzi Izabella hitchcocki keretbe állított tanulmánya a narratív film elméletéről abból indul ki, hogy a narráció a film esetében nem, illetve nem csak a képi információk alapján jön létre. Ha egy egyébként semleges képsor elé olyan állítást helyezünk – írja Pascal Bonitzer a hitchcocki suspense-ről írt tanulmánya nyomán –, mint például az egyik szereplő meg akarja ölni a másikat „még akkor is, ha semmi sem változik a képsor beállításában –, a szekvencia jelentése teljesen megváltozik. [...] A Suspense [...] a képek egymásutánját szándékok, célok, motivációk, oksági és időbeli összefüggések sorozatával ruhazza fel” (199). A képkocka szerepét a film nyelvén belül úgy érti, mint Saussure a fonémáét, amely nem bír önálló jelentéssel, hiszen a pergő képkockákat a vetítés során a néző nem képes önálló elemként észlelni. Sokkal nagyobb a folyamatosságot megjelenítő beállítások és jelenetek szerepe, amelyek viszonyát narratív konvenciók jelölik ki. A beállításváltások és a jelenethatárok képzik tehát a film jelentéses pontjait, mozgásaik a narratív folyamatosság és transzparencia illúzióját keltik. Füzi másik elméleti kérdése a keretezésre és a képet kialakító tekintet forrásának hiányára vonatkozik, amely végső soron felfedhetetlen, hiszen még a beállítás-ellenbeállítás, a varrattechnika konzekvens alkalmazása esetén is nyitva marad a kérdés: kinek a tekintetét reprezentálja az utolsó beállítás? Mivel a „kamera mint a diegetikus világ szereplői által nem észlelt, ezért láthatatlan megfigyelő a néző képviselőjévé válik” (207), egyes elméletek szerint egyfajta passzivitásra ítéli a nézőt. A kognitív elméletek ezzel szemben éppen a nézői aktivitást hangsúlyozzák, amely álláspontot jól szemlélteti Füzi Hitchcock *A hátsó ablak* című filmjéről szóló, a hozzá kapcsolódó értelmezéseket is referáló rövid elemzésében. A művet a „nézői tevékenységet tematizáló, önreflexív” (212) filmnek tekinti, amelyben Jeff, a főszereplő voyeur-pozícióját és a látottakhoz generált narratíva létrejöttét általánosítva a néző szerepével veti össze, és arra a következtetésre jut, a filmnézés nem más, „mint »szenzoros kapacitásunk« munkába állítása; a narratív kategóriák pedig a mentális folyamatok kivetülései” (216). Ez egyben mint általános vélekedés az oka annak, hogy a kognitív tudományok is komoly érdeklődést mutatnak a narratíva iránt. (Erről Vecsey tanulmánya kapcsán írok részletesebben.)

Az elbeszéléselemélet tárgya az utóbbi évtizedekben a filmes és a képzőművészeti narratívák után a digitális médiumok révén új formákkal gyarapodott. A di-

gitális narratívákról Némedi Andrea nyújt kritikai áttekintést a téma három meghatározó elméleti munkája alapján, amelyből kettőt Marie-Laure Ryan, a harmadikat pedig Klaudia Seibel jegyzi. Habár a fenti szerzők inkább a „szájberkori” narratológia kifejezést használják tárgyük jelölésére, Némedi magyarul egy általánosabb fogalmat, a digitális narratológiát részesíti előnyben, amely „nem zárt felvetésként értendő; inkább azt a sokféle hatást próbálja megragadni és már meglévő koncepciókkal összefüggésbe hozni, amelyeket az információs társadalom technológiai fejlesztései a narratív formázásra és azok elemzésére gyakorolhatnak” (222), idézi Seibelt, aki maga is részben Ryan korábbi írását reflektálja. Ryan a metafora használatához fűződő viszony alapján két típusú narratológiafelfogást különböztet meg: a metafora használatát elvető tudományos diszkurzust és az azt a művésziesség jegyében támogató művészet, irodalomkritika és interpretáció gyakorlatában megjelenő fogalmat. A két álláspontot tulajdonképpen közelíti, amikor egyetért „a narratológia azon célkitűzésével, hogy egy közös alapot építsen a narratíva olyan szisztematikus, objektív tanulmányozásához, amely ugyanúgy viszonyul szövegkorpuszához, mint a nyelvészet a nyelvhez” (226). A nyelv szókincsének bővüléséhez hasonlóan a narratológiai terminológiát is metaforákkal bővíti. A virtualitás, rekurzió, ablakok és képátalakítás metaforáit vezeti át a cyberkultúra és a számítástechnika területéről a narratológiába. Az összefoglalóból számomra nem tűnik ki világosan, pontosan mi is ezen új kategóriák haszna, és mennyiben lennének képesek megújítani a klasszikus narratológiát. A képátalakítás fogalmával kapcsolatban Némedi David Herman kommentárjára hagyatkozik, aki „szerint az egyes szám harmadik személyű narráció megértése szempontjából ez a [...] fogalom bizonyul a leghasznosabbnak: »segít rájönnünk, hogy nem szükséges feltételezni, miként azt néhány klasszikus narratológus tette, hogy a narrátor jellemzői a szöveg egészére nézve mereven determináltak«” (229), ami, figyelembe véve, hogy Genette például a fokalizáció kapcsán külön hangsúlyozza, hogy az az elbeszélés folyamán változhat, egy fokalizációs típus nem mindig terjed ki az elbeszélés egészére, hanem sokkal inkább az jellemző, hogy egy-egy narratív szekvenciára korlátozódik, talán kevésbé érthető. Inkább osztanám Ryan ebben a tanulmányban elsőként bemutatott munkájával kapcsolatban Seibel azon gondolatát, amely szerint tanulmányának „valódi újdonsága a fogalomalkotás módszerének elméleti meghatározása és gyakorlati demonstrálása” (231). Nem véletlen, hogy Ryan munkáira Vecsey Zoltán is hivatkozik a kognitív narratológiáról szóló fejezetben, hiszen a másik, Némedi által referált írásában például az elemi narratívát is kognitív konstrukcióként, mentális képként határozza meg. A narratíva ezen meghatározása véleményem szerint ugyanakkor meglehetősen nehezzé teszi a narratológia tárgyának vizsgálatát, hiszen az így csupán a befogadói oldalon konstruálódik, nyilván ezt a hiányt próbálja Ryan a narratíva (being a narrative) és a történet felidézésének képessége (having a narrative) közötti különbségtétel által orvosolni. Célja egy transzmediális narratíva fogalom bevezetése, így „narratíva lehet »bármely olyan szemiotikai tárgy, amelyet azzal az intencióval hoztak létre, hogy a közönség elméjében felidézzen egy történetet«” (237). A médium és narratíva lehetséges viszonyain túl Némedi röviden vázolja Ryan interaktivitás-

ra vonatkozó megfontolásait is. Egyrészt leírja az interaktivitás által a diszkurzus és a történet szintjén ható befolyásolások lehetséges struktúráit – amelyek grafikus ábrái mellé jó lett volna azért egy rövid magyarázatot is mellékelni –, másrészt a belső (internal) és külső (external), valamint a felfedező (exploratory) és ontológikus (ontological) típusok kombinációja alapján, a stanzeli típuskörhöz hasonló formában mutatja be az interaktivitás lehetséges típusait.

A reprezentáció megismerésére irányuló kutatásokon belül két megkülönböztetést különít el Vecsey Zoltán aszerint, hogy mely terület felől közelít egymáshoz a narratológia és a kognitív tudomány. Az adaptációs megközelítést olyan narratológusok – köztük például Lubomir Doležel, Monika Fludernik, Manfred Jahn és Marie-Laure Ryan – képviselik, akik a kognitív tudományokban használatos fogalmak, elemzési modellek és eljárások narratológiai alkalmazásától várnak új eredményeket. Ezzel szemben az elmefilozófia, logika vagy valamely kurrens nyelvészeti irányzat képviselői, mint például Mark Crimmins, Leonard Talmy, Alberto Voltolini és Frederick Kroon expanzív megközelítésükben a kognitív elméletben rejlő lehetőségek kiaknázását várták néhány specifikus narratológiai téma tárgyalásától. Vecsey az olvasó bizonyos fokú pszichológiai és kognitív háttérismereteit is feltételező tanulmánya e két megközelítés közül inkább az utóbbihoz áll közel, és ebből a szempontból a kötet többi tanulmányától eltérő perspektívát képvisel. A tanulmányában bemutatott, túlnyomórészt Jerry A. Fodor nevéhez fűződő elméletek elsődlegesen arra keresik a választ, hogyan működik a gondolkodás és hogyan modellálható, amennyiben modellálható. Hiszen a tanulmány kiindulópontját az erre vonatkozó komputációs elmélet, annak legismertebb változata, a Turing-féle komputációs modell tagadása képi. A klasszikus komputációs felfogás úgy véli, „hogy a mentális reprezentációk, akárcsak a nyelvtani értelemben vett frázisok és mondatok, szintaktikailag szervezettek, és ugyanolyan oki/logikai viszonyrendszert hoznak létre maguk körül, mint a beszélt köznyelvben szereplő frázisok és mondatok” (258). Az ortográfiai nézőpontú megközelítés ezt azzal egészíti ki, hogy „az elemi mentális reprezentációknak valószínűleg formai tekintetben is többé-kevésbé hasonlatosnak kell lenniük a természetes nyelvek grammatikai karaktereihez vagy a karakterek sorozataihoz” (258), amiből Fodor a mentalese, a gondolkodás nyelve, vagyis egy belső, információhordozó és információfeldolgozó közeg létezésére következtet. Szintén Fodor egy későbbi írása, a *The Mind doesn't work that way* következtetése ugyanakkor így hangzik: „a szimbólum-kezelés Turing által kidolgozott modellje alkalmatlan az intencionális jelenségek leírására [...], jelenleg még csak megközelítőleg érvényes lélektani elképzelésünk sincs arról, hogy hogyan oldhatja meg elménk *racionális módon* a mindennapi élet szokványos feladatait” (274–275). A Turing-féle mechanisztikus modell egyik legnagyobb buktatója, hogy nem tud magyarázatot adni a környezetre érzékeny gondolkodási folyamatokra, az abduktív következtetésekre, így cáfolja azt a tételt, amely szerint a reprezentációk szintaktikai vonásai „a környezetükre való tekintet nélkül határozzák meg az egyes reprezentációk felismerhetőségét” (273). Vecsey Fodor belátásai alapján cáfolja Pléh Csaba a komputációt pozitívan értékelő megállapításait. Az alábbi tézisekre vonatkoztatva itéli meg az újabb narratológiai

koncepciókat: „#1. A megismerés nem pusztán explicit komputáció. A logikai algebra törvényei nem érvényesek egyetemesen a gondolkodás változatos – például abduktív vagy kvalitatív – mechanizmusaira. #2. Az algoritmizálható eljárások a gondolkodási folyamatok kontextusra való érzékenysége miatt nem bonthatók le automatikusan egyszerű aritmetikai és logikai műveletekre. #3. A klasszikus komputációs elmélet ebből következően korántsem meríti ki mindazt, amit az emberi megismerésről mondani lehet.” (276.) Ryan a narratíva és a narratív struktúrák meghatározásakor érvényesítendő általános téziseit annyiban értékeli, hogy azok lehetővé teszik, hogy a narratívát a gondolkodás karakterisztikus formájaként gondoljuk el, „amelyben az egyedíthető paraméterek nem egymástól elszigetelt, független szekvenciákat képeznek, hanem kölcsönviszonyon alapuló holisztikus kapcsolatban állnak egymással” (283). Ugyanakkor hiányolja belőle, mint az adaptációs megközelítésekben általában, azt a kérdésvetítést, „milyen eljárások és fogalmi eszközök szükségesek a *fikcionális nyelvezet* kognitív szempontú elemzéséhez?” (283). Ebből a szempontból reményteljesebbnek ítéli Leonard Talmy kognitív szemantikai megközelítését, aki a narratívát a tág értelemben vett humán kognitív rendszer alrendszerének tekinti. Végül a színleléselemélet és a monstorumok kérdésének tárgyalása után Vecsey azt a tanulságot vonja le, „a kognitív narratológia rendszeres kifejtése egyelőre még az alapfogalmak tisztázatlanságából fakadó belső feszültségekbe ütközik” (298).

Míg a szintén elméleti tanulmányokat közlő *Studia Poetica* sorozat 1980-tól megjelent számai mind magyar, mind idegen nyelvű tanulmányokat is tartalmaztak, addig a *Studia Poetica Supplementum lingua Hungarica editum* kizárólag magyarul jelenik meg, komoly szerepet vállalva ezáltal a nemzetközi és a hazai tudományos élet közötti, egyelőre talán egyirányú közvetítésben. Ezen szerepét jól tükrözi az a tény is, hogy a tanulmányok bibliográfiájában egyes esetekben csak elvéve találunk magyar nyelvű tételket. Ennek pedig nem valamiféle tudományos sznobizmus az oka, hanem az a tény, hogy egyelőre ezek még nem jelentek meg magyarul. Ahol létezik fordítás, ott sok esetben az eredetit és a fordítást is jelölik a szerzők. Szintén hasznos ebből a szempontból, hogy a hivatkozott irodalmat általában tájékoztató irodalomjegyzék egészíti ki, megkönnyítve ezzel a téma iránt érdeklődők számára a legújabb elméleti megközelítésekhez kötődő vitákba való bekapcsolódást. Ennél többet már csak fordításokkal lehetne elérni, ami nyilván nem ennek a sorozatnak a feladata.

Számunk szerzői

Dennis GRÄF tudományos munkatárs a passai egyetem Újabb Német Irodalomtudomány Tanszékén, alapító tagja a *Mediensemiotik* című lapnak és munkacsoportnak. Kutatási területei: narratológia és film, német filmtörténet, krimi, némafilm, a „haza” konstrukciói a német nyelvű filmekben, illetve értékközvetítés a médiumokban.

KALMÁR Éva (1938) sinológus, műfordító. Kutatási területei: kínai irodalom, a kínai színház korai története. Jelenleg Kosztolányi Dezső kínai versfordításainak kritikai kiadásán dolgozik. Legutóbb megjelent munkája (fordítás és kísérő tanulmány): *Mulian megmenti anyját. Kínai buddhista pokoljárás-história* (Budapest, Sillabux, 2010).

KISS Attila Atila (1965) egyetemi docens, a Szegedi Tudományegyetem Angol Tanszékének vezetője. Kutatási területe a posztsemiotikát és a kulturális ikonológiát egyesítő szemiotográfia, valamint a kora modern és a posztmodern dráma és színház. Legújabb kötete: *Contrasting the Early Modern and the Postmodern Semiotics of Telling Stories* (Lewiston–Queenston–Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2011).

Stephan KRAUSE vendégkutató a GWZO-ban (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas, Universität Leipzig), DAAD-lektor az Institut Filologii Germaniskiej-ben az Uniwersytet Szczeciński-n. Kutatási területei: német, magyar, francia és lengyel nyelvű kortárs irodalom, antropológia és irodalom a kései 19. században Wagnernél, Madáchnál.

OROSZ-TAKÁCS Katalin doktori értekezését 2008-ban védte meg. Jelenleg óraadó a veszprémi Lovassy László Gimnáziumban. Kutatási területei: magyarországi német nyelvű írásbeliség, német–magyar irodalmi kapcsolatok, Heimat- és Erinnerungsliteratur, a kollektív és a kulturális emlékezet irodalmi vetületei.

PAKSY Tünde (1973) a Miskolci Egyetem Német Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszékének tanársegéde. Kutatási területei: E. T. A. Hoffmann elbeszélései, a német romantika irodalma, elbeszéléselemlet.

PALLAI Mária (1976) doktori tanulmányait a debreceni egyetem francia szakán végezte. Fő kutatási területe és disszertációjának témája a drámaszöveg és a színpadi tér kapcsolata 17. és 20. századi drámaszövegekben.

ZSADÁNYI Edit (1965) jelenleg a Groningeni Egyetem Finnugor Tanszékén magyar irodalmat és irodalomelméletet oktat. Írásaiban a feminista irodalomkritika, a modern és a posztmodern prózairodalom összefüggéseit, valamint a (női) kiszolgáltatottság irodalmi reprezentációit tanulmányozza.

ZSIGMOND Anikó a Pannon Egyetem Germanisztikai Intézetének docense. Kutatási területei: interkulturális irodalomtudomány, kortárs német irodalom, nőirodalom, irodalomtudomány mint kultúratudomány.

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