

**Csörsz Rumen István
Pethő József
Deczki Sarolta
Wirágh András
Lengyel Imre Zsolt
Szolláth Dávid
Tóth Csilla
Káli Anita
Farmasi Lilla
Nagy Csilla
P. Müller Péter
Bene Adrián**

2021

TÉRPOÉTIKÁK

Megjelenik negyedévenként

Az egyes számok megvásárolhatóak, illetve megrendelhetők:

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet
1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4., B épület 4.44-es iroda
Telefon: +36-1-224-6700/4624, 4626-os mellék
E-mail: bardi.erzsebet@btk.mta.hu, terjesztes@mta.btk.hu

Penna Bölcsész Könyvesbolt
(hétköznapokon, 13 és 17 óra között)
1053 Budapest, Magyar u. 40.
Telefon: +36-30-203-1769
E-mail: info@pennakonyvesbolt.hu

Főszerkesztő:
Kappanyos András

Felelős szerkesztő:
Szolláth Dávid

Szerkesztőbizottság:
Kálmán C. György
Kiss Margit

Tanácsadó testület:
Beveczky Gábor
Kulcsár Szabó Ernő
Pomogáts Béla
Szili József
Veres András

Szerkesztőségi munkatárs:
Dóbék Ágnes

Technikai szerkesztő:
Márjánovics Diána és Bucsics Katalin

A szerkesztőség címe:
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.

A 2021-es évfolyam megjelentetését
a Magyar Tudományos Akadémia és a Nemzeti Kulturális Alap támogatja



nka
Nemzeti Kulturális Alap

ISSN 0133-2368

LITERATURA

Tartalom

XLVII. évf. 2021/2.

Nekrológ

- CSÖRSZ Rumen István
Jankovics József (1949–2021) 147
- PETHŐ József
Kemény Gábor (1948–2021) 150
- DECZKI Sarolta
Patócs László (1986–2021) 154

Tanulmány

- WIRÁGH András
Cholnoky László és a vágólapozás 158
- LENGYEL Imre Zsolt
Illusio és irónia A Pál utcai fiúkban 170

Műhely

- SZOLLÁTH Dávid
A fikció terei 181
- TÓTH Csilla
Tér, szereplők és identitás
Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúk* című regényében
– Kontextuális-kulturális narratológiai közelítés – 183
- KÁLI Anita
Hiba a térképben
– A terek poétikája Szilasi László *A harmadik híd* című
regényében – 205
- DECZKI Sarolta
A telep mint metafora 215
- FARMASI Lilla
Bizonytalanság, szorongás és térészlelés mint
diszkurzusszervezők Mark Z. Danielewski
House of Leaves című regényében 221

Szemle

NAGY Csilla

Profilok

– CSEHY Zoltán. *Arctalanság, arcadás, arcrongálás: Önláttatási stratégiák és diskurzusretorikák kisebbségi kontextusban*. Budapest: Reciti Kiadó, 2020 –

237

P. MÜLLER Péter

A hetedik

– Andreas KOTTE. *Színháztörténet: Jelenségek és diskurzusok*. Ford. BERTA Erzsébet és Edit KOTTE. Budapest: Balassi Kiadó, 2020 –

242

BENE Adrián

A narratív technika funkcionalitása Márai prózapoétikájában

– TÓTH CSILLA. *Küzdelem a polgári identitásért: Identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930–1935 (Kontextuális-kulturális narratológiai közelítés)*. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2019 –

251

Summaries

258

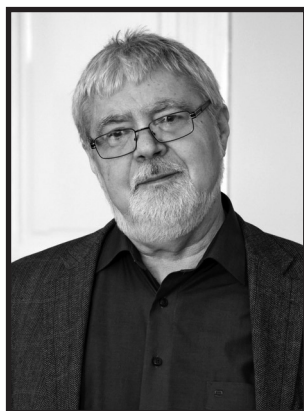
Nekrológ

Csörsz Rumen István*

JANKOVICS JÓZSEF (1949–2021)

Aligha vagyok méltó, hogy egy ilyen kiterjedt életművet összegezzek. Aligha méltó bárki, hogy egészként, s immár fájdalmasan lezártként tekintsen Jankovics József pályájára, hiszen ezt a közelsége miatt sem tehetjük meg. Szakmai búcsúztatókra természetesen szükség van, készülnek is – de ez az írás nem lehet ilyen. Ám aki írja, nemzedéktársaihoz hasonlóan nem hallgathat, ha azt kéri: emlékezzen. Arra pedig, hogy köszönetet mondjunk (ami valahogy mindig elmaradt), mindnyájan méltók vagyunk.

Nem írhatom le részletesen, mennyire sokoldalú ember volt. Hogy Bethlen Miklóson és Gyöngyösi Istvánon túl fejében hordta a 16–17. század kisebb költőit, de Ányos Pált, Pálóczi Horváth Ádámot, sőt Babits Mihályt és Mészöly Miklóst is. Beszélgetni pedig mindenről lehetett vele. Egész különböző karakterű írók tisztelték meg a barátságukkal: Zalán Tibor, Esterházy Péter, az emigráns magyarok. Egyszer elmesélte, hogy Lázár Ervin játékból „megajándékozta egy dzsungellel”. Valóban a képzelet és a tudás tágasságával kárpótolta őt a gondviselés a gyakori fizikai-lelki fájdalmakért. Néha viszont kedvesen félrehajtotta a dzsungelt fedő külső, óriási leveleket, s óvatosan betessékelte a közel állókat. Olyankor szinte a hangja is megváltozott, s kiderült, hogy ugyanolyan szenvedéllyel kutat, mint azok a kollégái, akiken a lelkesedés könnyebben látható volt. Mindenki megtapasztalta, hány száz vitaülést, konferenciát vezetett le megnyugtató szavaival, biztató vagy óvatosságra intő hunyorgásával. Hogy a 2020-as karantén első adandó szünetében, a mozdulatlanul, betegségben töltött időszak után azonnal felment a budai Várba, a levéltárba, s rendíthetetlenül tovább dolgozott, mintha csak tegnap hagyta volna abba. Esténként megírta tréfálgazó e-mailjeiben, ha kérdése volt: vajon milyen hangszert jelöl a megjegyzés...? Vagy felhívott kicsit beszélgetni. Aki fellapozza Stoll Béla bibliográfiáját a magyar kéziratos énekeskönyvekről (1565–1840), számos olyan tételt



* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa.

talál, amelyekre Jankovics József bukkant rá. Nem használta őket, de hírt adott róluk, s évtizedek múltán is öröm kézbe venni.

Közhely, de nehezen cáfolható, hogy saját sorsunkba akarva-akaratlan beleíródik a kor, amelyben élünk. Jankovics József sorsában kétségkívül ott tükröződik az Irodalomtudományi Intézet sorsa. Bizonyára azért is, mert a sajátját rejtetten élte. Fájdalmait, kételyeit, néha elkeseredett küzdelmeit kevesen ismerték. Külső karaktere viszont szinte allegorikus figuraként épült rá az intézet és a régi magyar irodalom kutatóközösségének imázsára. Egy szakállas békebíró, aki támogat, noszogat, s ha bajban vagy, segít. Távoli dolgokkal foglalkozik, de a jelen káoszában próbál úrrá lenni vele. A Pázmányhoz fogható retorikájú, expresszív Szörényi László és a befelé forduló, szavakat ízlelgető, Bethlen Miklós- vagy Gyöngyösi-karakterű Jankovics József képe örökre összefonódik ezzel a közösséggel.

Klaniczay Tibor – akit a velem egykorúak már csak a legendákból ismerhettek – a kezdeményezések embere volt. Figyelme egyaránt kiterjedt a kapcsolatok megteremtésére és fenntartására: ebből született az (akkor MTA) Irodalomtudományi Intézet, s a Reneszánsz Osztály tág szakmai köre, a „Rebakucs”. Klaniczay halála, 1992 után nemcsak a világtörténelem változott, hanem e kutatói közösség is. Vezetőjének, az épp csak negyvenes éveit kezdő Jankovics Józsefnek pedig az a feladat jutott, hogy ezt az összetett örökséget tovább gyarapítsa, megőrizze. Ez gyakran hálátlanabb feladat, mint új kapcsolatokat kezdeni, tiszta lappal indulni. Jankovics azonban tisztában volt a régiek értékével és pótolhatatlanságával, ezért életének következő két évtizedét arra tette fel, hogy a működő dolgokat oltalmazza. Sőt pályolgassa. Hogy fenntartsa a kedvet minden kutatóban, miközben a pálya presztízse zuhanni kezdett (akkor még nem sejtette az Akadémia ellehetetlenítésének jelenkori terveit). Hogy erősítse az „öregek” megbecsülését, és pártolja a fiatalok kibontakozását. Segítsen az útkeresésben, s ha kell, a védekezésben. Ennél nagyobb koncepciót nem épített, az alkalmazkodás és az alázat volt az egyetlen konkrétum – a többi az élet, a szakmai helyzetek hozták magukkal.

Az osztályvezetői tisztség a vidám pillanatokon, a több száz fős konferenciákon és a hajnalig tartó beszélgetéseken túl főként adminisztrációt, szervezőmunkát jelent. Már önmagában elég, hogy megnehezítse a szuverén kutatást. Jankovics József emellé egy másik tisztséget is megörökölt Klaniczaytól: az intézet igazgatóhelyettesi posztját. Ez végképp csak a névjegykártyán mutat jól, a valóságban pontosan az elmentéte annak, amire egy kutató vágyik. Nem merek belegondolni, hány megíratlan cikk, könyv, kimaradt kutatónap bánja, hogy ő nem élhetett a tudománynak ekkoriban. Önkifejezés, karrier, önmenedzselés helyett már-már mazochista aprómunka jutott neki. Jórészt elmaradtak a díjak, az elismerések is, hiszen mindenki természetesnek vette, hogy ő ilyen. Még hajdani mestere, Kovács Sándor Iván sem állt mellé, s viszonyukat keserű viták felhőzték. Jómagam pedig fiatal kutatóként fel sem foghattam, mekkora segítség volt, amikor 2003-ban elvállalta a *Bocskor-kódex* lektorálását. Az első betűtől az utolsóig összeolvasta az átírást a fényképekkel, s rengeteg átírási kérdést, anomáliát megoldott.

Ezekben az években Szörényi László igazgatóval, régi barátjával egészen különös párost alkottak. Mint az ókori Spárta vagy a honfoglaló magyarok kettős királysága: két, teljesen eltérő karakterű, elhivatott tudósból faragott vezetőt a furcsa kényszerhelyzet. Egyre jobban összecsiszolódtak, s némely vitájukat is félretéve, szavakkal és tettekkel folyamatosan védtek az intézetet, a szakmát. Egyszer majd valaki okosabban leírja: az akadémiai eszmét.

Mindez nem mehetett volna végbe, ha nem övezi személyüket bizalom, sőt a kollégák részéről baráti szeretet. Ne lássunk ebben valamiféle elvárást: ők maguk váltották ki, öniróniával, gyakran vállalva akár tévedéseiket, gyarláságaikat, a napról napra változó akadémiai vitahelyzetek átláthatatlanságát. Jankovics minden héten végigjárta az intézet osztályait, bekukkantott, pár mondatot váltott kicsikkel és nagyokkal, aztán továbbindult. De mindenki érezte, hogy figyel rá. Hét évet töltöttem mellette tudományos titkárként, majd jeles kortársam, Tóth Zsombor folytatta: pontosan emlékszünk, néha milyen feszült helyzetekbe csöppentünk váratlanul. Mindig volt, aki a tudománypolitikában újra felszította az intézeti és az egyetemi szféra közti érdekkülönbségeket. A költöztetés állandó rémképe miatt hetente írtuk a folyamodványokat, hogy a döntnökök bírálják felül ezt a koncepciót, hiszen az Eötvös Könyvtárnak ez végzetes volna. A természettudós lobbik erejével sem mindig vehették fel a versenyt a humán tudományok a költségvetés vitáin. Jankovics József a szívének kedves barokk líra és próza helyett azzal kellett vesződjön, hogy a kutatók megnevezését tiltó beszámolókból hányféleképp tudja leírni: „jelent meg”, „látott napvilágot”, „hagyta el a sajtót” és így tovább. Abszurdisztán díszpolgára lehetett volna, aki közbevetett jelzőkkel próbálta sok éven át hitelesebbé, irodalmárhoz méltóbbá tenni a hivatali formulákat. Gyakorlott szerkesztő volt – valaha a *Kortárs*-nál kezdte pályáját –, de erre biztosan nem vágyott. Így lett a kiváló hungarológusból az észbontó tudományos világ írnoka, ósatyákhoz méltó koronatanúja. A lényegget alighanem a sorok közé rejtette, ahogy az előző világban jól megtanulta.

Jankovics és Szörényi lelkierején múlt (no meg sok-sok órás SZMSZ-egyeztető értekezleteken), hogy a 2012-ben összevont hét intézet egyikeként emelt fővel, hagyományaink zömét megőrizve léphettünk be a Bölcsészettudományi Kutatóközpontba. S nem kellett hozzá túl nagy pátoz, hogy a *Szózat* közismert sorait – „él nemzet e hazán” – valahogy mindig ráértsük az intézeti küzdelmekre. Azt hiszem, ez ma is több erőt ad, mint a morgolódás vagy a rezignáció. Az ellenszél nem csökkent, de a szolidaritás sem. A testvér szakterületek és az egyetemek felől a meg erősödött, „összekeseredett” barátság jeleit látjuk a közös gondok záporában.

Emlékezzünk tehát. Hogy az intézetről ma is mindenkinek jusson eszébe Jankovics József, azaz Jóska bácsi szakállas kedvessége, szomorkás vidámsága.

Mert ő az életét adta érte.

Pethő József*

KEMÉNY GÁBOR (1948–2021)

Az értelem meghajlik a tények előtt, de a szív még lázadozik, tiltakozik. Nagyon nehéz, nagyon fáj elhinni, elfogadni a hírt, hogy a kedves barát, a mindig segítőkész kolléga, hallgatóinak nagyra becsült és szeretett tanára, a hagyományos vagy helyesebben klasszikusnak mondható, ma már sajnos egyre kevésbé létező, igazi filológia szerinti, kivételesen széles körű és a legapróbb részletekre is kiterjedő tudással rendelkező, invenciózus, egyéni és alkotó szellemű tudós, a magyar nyelvészet és irodalomtudomány meghatározó jelentőségű személyisége, Kemény Gábor, eltávozott közülünk.

Pedig igaz, eltávozott... Nincs és nem lesz már velünk többé testi valójában, bár annyira közeli még, szinte ott van a szemünk előtt, mintha látnánk, jellegzetes, kedvesen szerény mosolya. Eleven még, mintha hallanánk, a sok tökéletesen találó, a rá annyira jellemző *l'esprit français* értelmében szellemes, finoman, bölcsen ironikus megjegyzése. Most is foglalkoztat, továbbgondolásra, neki is szóló válaszra késztet még annyi, új távlatokat nyitó tudományos meglátása, okfejtése.

Kemény Gábor személyében olyan valakit veszítettünk el, aki szinte páratlan, természetesen módon egyesítette magában a tudóst és a szó legjobb, legnemesebb értelmében vett úriembert. Igazi úriember volt a tudományban: igénnyel, érzékenységgel és képességgel a legmagasabb minőségre; mások szakmai eredményeinek mindig maximális tiszteletet adott, és saját teljesítményével tiszteletet érdemelt ki, aki a végletekig megbízható, pontos volt legapróbb megnyilvánulásával, adatával, következtetésével is, szerény és nagyvonalú, aki maga soha nem kért, de bármikor szívesen, önzetlenül adott. Baráti beszélgetéseiben, mindennapjaiban, magában elgondolt terveiben – rajongva szeretett családján kívül – általában ugyanaz foglalkoztatta, mint ami tanulmányaiban, könyveiben, egyetemi óráin: a nyelv, a stílus és ezek alapjainak, a gondolkodásnak és az emberi érzelmeknek a kérdései. Bármire is nyúlt is, bármiről szolt is, engedmények nélküli precizitással és kivételes hozzáértéssel tette, és ez igaz a nyelvészeti és irodalomtudományi témákon túl az operáktól egészen a spanyol futballig terjedő érdeklődési körére.

A *nyelvtől a stílusig* című könyvében megjelent bevezető jellegű írásában, szakmai vallomásában pályafutásának három fő területét nevezte meg: stilisztika, nyelv-művelés és lexikográfia. Egy írásának a címe: *Hogyan (nem) lettem nyelvész? Önvalomás a szakmáról és egyebekről*. A játékos-ironikus (nem) nyelvész-önbesorolás egyrészt arra utal, hogy – ahogyan ő mondja – „e három területet a szakma nem tekinti »igazi« nyelvésznek”, másrészt Kemény Gábor sokkal inkább – és tegyük hozzá: joggal – tartotta magát filológusnak, mint „egyszerűen” nyelvésznek. Kedves

* A szerző a Miskolci Egyetem Magyar Nyelv és Irodalomtudományi Intézetének tanára.

mesterét, Kovalovszky Miklóst követve mondta ezért aztán magáról: „csak filológus vagyok”. De hát lehet-e annál szebb tudományos szándék, van-e annál nagyobb feladat, mint „csak” filológusnak lenni? Kemény Gábor legfőbb és szívéhez legközelebb álló szakmai területe a stilisztika volt, amely igazi terepe a filológusnak, hiszen egyaránt lehetőséget ad a szigorúan nyelvészeti megközelítés mellett az irodalommal való elmélyült, tudományos foglalkozásra is. Éppen ő maga mutatta be ennek a diszciplínának kivételes tudomány-rendszertani helyét, azt, hogy a stilisztika olyan interdiszciplína, amely „a nyelv- és az irodalomtudomány határsávjában, metszetében helyezkedik el”.

Első nagyobb stilisztikai munkája a nagy tekintélyű *Nyelvtudományi értekezések* sorozatban, 1974-ben megjelent *Krúdy képalkotása* című értekezés. Szinte hihetetlen, hogy húszas évei elején írta a Krúdy-szakirodalomnak ezt a máig alpműnek számító csúcsteljesítményét. Ennek a munkának minden vonatkozása, minden egyes részlete azt mutatja, hogy az egyetemről éppen kikerült fiatalember már ekkor teljes tudományos vértességgel rendelkezik: a Krúdy stílusát leginkább meghatározó stílusjegy, téma kijelölése, választása, a teljességre törekvő fogalmi igényesség, a kristálytisztá logikát mutató rendszerezések, a mikroelemzések érzékeny megfigyelései: mindazok a kiváló eredmények már itt jelen vannak, amelyek későbbi munkáinak is meghatározó jegyei. Ezt az első szakmai remekművet számos további nagy jelentőségű, Krúdy stílusát tárgyaló tanulmány és kötet követte, amelyek vitathatatlanul a Krúdy-kutatás legmeghatározóbb alakjává tették őt: *Képszerűség és kompozíció Krúdy prózájában* (1975), *Szindbád nyomában* (1991), *Képekbe menekülő élet* (1993), *Krúdy körül: Stilisztikai tanulmányok és elemzések a 20. századi magyar irodalomról* (2016). A nagyon szeretett Krúdy mellett más jelentős prózaírókra, sőt lírikusokra is kiterjedt figyelme, 20. századiakra, de másokra is. Így egyebek mellett fontos tanulmányokat publikált Kemény Zsigmond, Ady Endre, Kosztolányi Dezső, Márai Sándor, Weöres Sándor stílusáról is. A legutóbbi időkből pedig rendszeresen olvashattuk rövid, de mégis mély, mert a lényegre érintő és azt a rá jellemző pontossággal és árnyaltsággal kifejtő verselemzéseit az *Édes Anyanyelvünk* folyóirat általa létrehozott „Szép magyar vers” rovatában.

A stílus volt nyelvművelői felfogásának is a kiindulópontja. A nyelvi norma és a nyelvművelés körüli vitákra is reflektálva máig érvényes javaslatot fogalmazott meg már 1989-ben: a megoldás „a stilisztikai szempontok hasznosítása, egy stilisztikai szemléletű nyelvművelésnek a megteremtése. Csak egy ilyen felfogású és módszerű nyelvműveléstől remélhetjük, hogy meg tudja ismertetni a nyelvközösség tagjaival az anyanyelvben rejlő kifejezési lehetőségek sokféleségét.” Tanulságos és élvezetes stílusú nyelvművelő cikkeiben soha nem megróni, „megrendszabályozni” akart valamilyen nyelvi vétség miatt, csak tanítani, példával megmutatni, hogy amit „ki-mondunk vagy leírunk, ne csupán érthető és szabályos legyen, hanem kifejezze mindazt az érzelmi és hangulati többletet is, ami közlésünk fogalmi tartalmát kiegészíti és szubjektív hitelességét adja”. Soha nem kioktató stílusban szólt nyelvművelő írásaiban, hanem partnernek, egyenrangú társnak tekintette az olvasót.

A harmadik terület, a lexikográfia, azaz a szótárkészítés az 1990-es években jelent meg munkásságában. 1992-ben jelent meg a 14 000 címszót tartalmazó *Képes diákszótár*, melyet Grétsy Lászlóval közösen szerkesztett. Stilisztikai, jelentéstani és kiterjedt filológiai ismereteit is kiválóan kamatoztatta a *Magyar értelmező kéziszótár* második kiadása (2003) egyik szerkesztőjeként, illetve egyedüli lektoraként. Általános lektorként haláláig részt vett a magyar lexikográfia napjainkban is folyó legnagyobb munkálatában, *A magyar nyelv nagyszótárának* készítésében.

Munkahelyi, „hivatali” kötelezettségeit is a rá jellemző módon, azaz a lehető legmagasabb szintű igényességgel, felelősségtudattal, odaadással teljesítette. Hűséges típus volt ebben is, mint ahogyan tudományos témái tekintetében is: fél évszázadon át szolgálta a Nyelvtudományi Intézetet, és közel három évtizeden át volt a Miskolci Egyetem oktatója. Az MTA Nyelvtudományi Intézetében 1971-től dolgozott, előbb tudományos ösztöndíjas gyakornoki beosztásban (1973-ig), ezután tudományos segédmunkatárs, 1976-tól tudományos munkatárs, 1988-tól tudományos főmunkatárs, 1988 és 1993 között tudományos osztályvezető is, 2002-től tudományos tanácsadó; 2010-től nyugdíjas, de a *Nagyszótár* szerződéses munkatársaként továbbra is részt vett az intézet munkájában. A Miskolci Egyetemen 1994-től tanított, amikor is docensi kinevezést kapott a Magyar Nyelvtudományi Tanszékre, 2003-ban lett egyetemi tanár, miután 2002-ben előbb elnyerte az MTA doktora címet, majd még ugyanebben az évben habilitált. 1998-tól 2003-ig a tanszékvezetői tisztséget is betöltötte, 2018 májusától professor emeritusként maradt az egyetem kötelékében.

Munkásságát számos kitüntetéssel, ösztöndíjjal ismerték el a szakmai szervezetek, így 1978-ban Gombocz Zoltán-éremmel, 2012-ben Kosztolányi Dezső-díjjal jutalmazta a Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1999-ben pedig Lőrincze Lajos-díjat kapott az Anyanyelvápolók Szövetségétől.

A szakmai közelet számos fórumán, formájában is haláláig tevékeny volt: 1976-tól több évtizeden át volt tagja különféle akadémiai bizottságoknak (anyanyelvi, magyar nyelvi, nyelvtudományi bizottság, stilisztikai, magyar nyelvészeti munkabizottság); a *Magyar Nyelvőr* szerkesztőbizottságának munkájában 1982-től vett részt, 1992-től egyik szerkesztője az *Édes Anyanyelvünknek*; aktív tagja volt még a Magyar Nyelvtudományi Társaságnak, a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak, a Nemzetközi Magyar Filológiai (Hungarológiai) Társaságnak és az Anyanyelvápolók Szövetségének is. Szívesen és gyakran tartott előadásokat A Magyar Nyelv Hetén, rendszeres előadója volt az adai Szarvas Gábor Nyelvművelő Napoknak.

Legutolsó könyve, a tavaly megjelent *Tanuljunk magyarul is!* kötet előszavának utolsó bekezdésében, részben nyelvművelő tevékenységének befejezésére utalva (korábban is foglalkoztatta, hogy véget vet a nyelvművelő cikkek írásának), részben, ahogyan ezt a Sors említése jelzi, az életút közeledő, de mégsem közelinek remélt lezárulására vonatkozóan ezt írta: „Bízom benne, hogy a Sors ad még lehetőséget a folytatásra. Ezért most nem is írom ide, hogy VÉGE”. 2021. március 7-én a Sors végül mégis leírta ezt az annyira fájó szót. – De ha túlleszünk, ha túl tudunk majd lenni a VÉGE elleni lázadáson, a barátunk, kollégánk elvesztése miatti lelki bénult-

ságon, akkor azt is számba kell vennünk, hogy minek NINCS VÉGE. Akik ismertük őt, látjuk most, és látni fogjuk, amit a múltban, hogy „homlokán feltündökölt a jegy, hogy milliók közt az egyetlenegy”. Emlékeinkben visszatér és tovább él „halvány-furcsa mosolya”. Sokak számára nem ért és nem is fog véget érni, addig, míg létezik filológia, tudomány, Kemény Gábor szellemének élete sem. Kérdései és válaszai, termékeny gondolatai könyveiben, dolgozataiban továbbra is élnek, hatnak, élni és hatni fognak. Búcsúzunk – de tudjuk, hogy velünk marad, örökké már.

Deczki Sarolta*

PATÓCS LÁSZLÓ (1986–2021)

Nem számíthat nyugodt életre az, aki Kelet-Európában kultúrával akar foglalkozni. Megélhetési gondok, állásproblémák, a hatalmasságok és a hivatalok packázásai, értetlenség és kiszolgáltatottság nehezítik a dolgot. Hatványozottan igaz ez akkor, ha valaki kisebbségiként próbál a többségi társadalomban boldogulni, ráadásul a saját, anyanyelvi közegében is politikai és kulturális harcok dúlnak. Fel lehet őrlődni az állandó készenléti állapotban, amikor az ember sosem lehet biztos benne, mit hoz a holnap.

Patócs Laci testközelből ismerte ezeket a helyzeteket, valamint pontosan átlátta szűkebb pátriája, a Vajdaság szövevényes viszonyait, a magyarországi állapotokat és a kettő feszültségektől nem mentes kapcsolatát. Ezek között humán értelmiséggként létezni úgy, hogy az ember szellemi és morális integritását is meg tudja őrizni, de éhen se haljon közben, bizony nagy kihívás. De Laci minden problémás helyzettel szembesülve csak annyit mondott: „nyugi, minden rendben lesz!” A nekem dedikált könyvébe azt írta: „Én vagyok Vasember!”. Márpedig ha valakinek, neki el lehetett hinni, hogy valóban ő a Vasember, akinek mindig mindenre sikerül megoldást találnia.

Faragó Kornélia hallgatójaként vett részt 2010-ben az első konferencián abból a sorozatból, mely a Szerb Tudományos Akadémia és (akkor még) a Magyar Tudományos Akadémia szervezésében zajlik már több, mint negyven éve. Az intézmények közben kicserélődtek a hátunk mögött, Jugoszlávia széthullott, de a konferenciasorozat még a háborúban sem szakadt meg. Újabb és újabb emberek léptek be ebbe a folyamatba, és sajnos, halottaink is vannak.

Patócs Laci azok közé tartozott, akikhez nagy remények fűződtek a határ innen-ső és túlsó oldalán is. Fiatal, nagy munkabírású, széles látókörű tehetség, fiatal kora ellenére is óriási olvasottsággal, és nemcsak az irodalomban, hanem általában a művészetekben is nagy jártassággal bírt. Minden arra predesztinálta, hogy a nagy elődök nyomdokaiba lépve folytassa munkájukat: a magyar nyelvű kultúra ápolását, kutatását, a párbeszéd fenntartását a régiók, kultúrák és országok között.

Nem csak rajta múlt, hogy ez a szokásosnál is nehezebbnek bizonyult számára. Kiváló tanár lehetett volna, de egyetemi pályafutása idejekorán véget ért, amikor lejárt a szerződése és nem hosszabbították meg. Olyan konfliktusok közepébe került, melyekben nem nyerhetett, de nemcsak ő, hanem az egész vajdasági magyar közösség veszített az ügyel. Egy oktatói státusz megszűnt az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékén, Laci pedig pályaváltásra kényszerült. Igaz, nem került messze

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa.

élete nagy szenvedélyétől, az irodalomtól, hiszen a *Magyar Szónál* lett rovatvezető, valamint a *Családi Körbe* is írt, de dolgozott az Újvidéki Rádiónál, a Vajdasági Rádiónál, és középiskolában is tanított. Írt, olvasott, szerkesztett, beszélgetett – mindenhez köze volt, ami irodalom, ezen túl pedig rendszeresen felkérték kiállítások megnyitására is.

Egy, a délszláv háborúk irodalmáról szóló esszéjében kitér Ivo Andrićra és híres regényére, a *Híd a Drinánra*. A nevezetes hídban Juhász Erzsébet gondolatait továbbfűzve jelképet lát:

a visegrádi híd egyben annak a szimbóluma is, ami a valóságunkból hiányzik: a különböző világokat, hagyományokat és kultúrákat átjárhatóvá tevő manifesztum. Ivo Andrić hídja a kilencvenes években a kapcsolatteremtés jelképszerű romhalmazává vált – ebből a perspektívából nézve a visegrádi híd egyszerre veszteségtörténet és a kapcsolatteremtést (annak vágyát, szükségességét vagy kényszerét) hirdető emlékmű.¹

A *Híd* folyóirat küldetése éppen ennek a kapcsolatteremtésnek az újrafelvétele, folytonossá tétele, rövid főszerkesztői időszak alatt Laci is erre törekedett, mint ahogyan a *Híd Kör* alapító tagjaként is. Kisebbségben élő irodalmárként dupla, sőt, tripla feladatot kapott: a szűkebb régió, Vajdaság irodalmán túl általában a magyar kortárs irodalmat, sőt, lehetőség szerint a délszláv térségét is követni. Eleven hídnak lenni, s nemcsak összekötni a túlsó partokat, hanem rálátást is nyújtani az egyikről a másikra.

Mindig izgalmas, hogy egy kritikus mit és hogyan olvas, hogyan rajzolódik ki lassan saját arcéle, hogyan válik a hangja egyénivé, milyen olvasási stratégiái vannak, milyen mániái és vakfoltjai. Patócs Laci Újvidékről olvasta a magyarországi irodalmat, és Budapest felől a vajdaságit. Legalábbis a délszláv háborúk tapasztalatai felől különös hangsúlyt kap, amikor a Péterfy Gergely *Kitömött barbár* című regényéről azt írja, hogy

az ellenségkonstruálás regénye, ennek pedig csak az egyik, noha talán a leginkább jelentős figurája épp Angelo Soliman, aki az idegen fogalmának összes jelentését megtestesíti: egyszerre a szűkebb közösségén kívül álló, ismeretlen személy, szokatlan és visszatetsző, ellenszenves jelenség...²

¹ PATÓCS László, „A délszláv háború generálta perspektívaváltás a vajdasági magyar irodalomban”, in *Átmenet és különbözőség: Magyarságtudományok kelet-közép-európai kontextusban. A VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus Doktorjelölt Szimpóziuma Kolozsvár, 2011*, szerk. FENYVESI Kristóf, 249–259 (Budapest: Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság, 2012), 250.

² PATÓCS László, „Fekete test, néma nyáj”, *Híd* 79, 5. sz. (2015): 122–127, 125.

Kun Árpád *Boldog Északjáról* írva pedig a tértapasztalat olyan mintázatai jelennek meg, melyeket maga is jól ismerhetett:

a máshol magába foglalja a határátlépés gesztusát: a máshol és a sajátként megélt itt közötti határ átlépése a másféleség megismerését is jelenti. A határok [...] más hangok, más testek és más világok létezését is jelentik, s egyúttal a sajátként átélt ittből való kilépés az én határainak egyfajta átlépéseként is értelmezhető.³

Ebben a kritikában is fel lehet figyelni arra, mennyire érdekelték az érzelmek az irodalomban. A tér és az érzelmek bonyolult kapcsolatáról ír itt, arról, hogy milyen emóciók kötődnek a tér egy-egy darabjához: milyenek az *itt*hez, és milyenek az *otthoz*, a *máshol*hoz, és ezek hogyan határozzák meg azt, ahogyan a világban saját magunkat megéljük. Különös téje van ennek a vajdasági irodalomban, ahol mindig kérdéses az otthon és az idegenség fogalma, mint ahogyan a határ sem csupán elvont teoretikus probléma.

A kortárs vajdasági regények érzelmi topográfiáját elemző tanulmányában olyan szövegekkel foglalkozik, ahol mindezek problémát jelentenek: a tér, a határ, az itt és az ott.

A választott alkotások több aspektusból is hasonló jelenségeket tematizálnak: a térségi kulturalitás vetületei, az önmagaság megélése és a vonatkozó érzelmi konnekció, a zártság és az átjárás horizontjai, a centrumnélküliség és emocionális narratív sík viszonylatai mellett a kilencvenes évek háborús krízistapasztalata is jelentősen befolyásolja a bennük kirajzolódó struktúrákat.⁴

A szereplők ide-oda vándorolnak a határok között, alapvető létmódjuk a folytonos útonlevés, és a haza fogalmába is beszüremkedik valami idegenség számukra. Tóth Krisztina *Pixel* című kötetét elemezve meggyőzi az olvasót afelől, hogy nincs olyan apró testi vagy mentális momentuma az életnek, melyhez ne kötődnének érzelmek, és kulcsfontosságuk van az identitás kialakulásában.⁵

Ha lehetősége lett volna megírni a doktoriját, talán ez lett volna a vezérfonal: az érzelmek és a topográfia kapcsolata. Szemérmes ember volt, a saját érzelmeiről nem beszélt, de az egész élete, pályafutása azt mutatja, hogy erős kötelékek fűzték a szülőföldhöz, a térnek ehhez a kis darabjához, amelyet akkor sem bírt elhagyni, amikor

³ PATÓCS László, „A máshollét érzelmi aspektusai: Reflexiók Kun Árpád *Boldog Észak* című regénye kapcsán”, *Híd* 79, 8. sz. (2015): 82–88, 85.

⁴ PATÓCS László, „Ambivalens terek – érzelemjelentések a kortárs vajdasági magyar prózában”, *Híd* 81, 6. sz. (2016): 105–111, 105.

⁵ Lásd PATÓCS László, „Korporealitás és érzelem: A test mint az intimitás tere Tóth Krisztina *Pixel* című művében”, *Híd* 77, 7–8. sz. (2013): 95–101.

már sok barátja, egyetemi évfolyamtársa Magyarországon kereste és találta meg a boldogulás lehetőségét.

Váratlan meglepetés volt, amikor 2019-ben Lacinak regénye jelent meg *Vezeti a népet* címmel.⁶ A rövidke, a vajdasági irodalom avantgárd hagyományait követő regény ironikusan játszik a nevek, a test és az identitás kérdéseivel, a lázadás és a felszabadulás lehetőségeivel. A nehezen követhető, látomásszerű események és egymásba kavarodó identitások, regiszterek szövedékében, többszörös fénytörésben valami elemi, megkérdőjelezhetetlen szolidaritás és humánus húzódik meg. Sok mondatát lehetne idézni, melyek a jelenlegi világállapotra rezonálnak, de talán a következő az egyik legfrappánsabb: „nincs olyan képtelenség, amelyet nem élnénk meg természetesnek, mindig ez volt az uralom legegységelműbb jelképe”.⁷ A könyv bemutatója a Dombosfeszten volt 2019-ben, és utána derült ki, hogy a könyv első lapjain haldokló Marx, akiből „kiszáll [...] a Szeretet Istene”, nem más, mint Laci kutyája.

Egy hosszú életre is elég lenne ennyi munka, de Laci még csak 35 éves volt, amikor mindennek egyszer csak vége szakadt. Egészen addig fáradhatatlanul szaladt, intézkedett, dolgozott, s mint a vajdasági értelmiségiek többsége, állandóan úton volt valahol az Újvidék–Budapest- és a Zenta–Szivác-tengelyen. Egyszer készített velem egy interjút az Újvidéki Rádiónak, és csak késő este érkezett meg Budapestre. Útközben hívtam, hogy ideérnek-e még, de megnyugtatót: „nyugi, minden rendben lesz!” Kérdezett, válaszoltam, majd nagy nehezen rábeszéltem, hogy legalább fogadjon el egy vacsorát, mielőtt visszaindul. Nevetve mesélte, hogy az is előfordult már, hogy két óra alatt megjárta a Zenta–Budapest-távolságot.

Életeleme volt az irodalom. Írt, olvasott, szerkesztett, bemutatott, beszélgetett, megnyitott, bírált, hozzászólt: hidat épített. Joggal hihettük azt, hogy valóban Vasember, és mindenkit megdöbbsentett, hogy nem az. Számítottunk rá, számoltunk vele, méghozzá hosszútávon, hiszen sok közös feladatunk lett volna még a határ két oldalán.

⁶ PATÓCS László, *Vezeti a népet* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2019).

⁷ Uo., 67.

Tanulmány

Wirágh András*

CHOLNOKY LÁSZLÓ ÉS A VÁGÓLAPOZÁS

A 20. század utolsó harmadában az intertextualitás fogalma olyannyira szorosan összefonódott a posztmodernitásával, hogy az intertextualitás egyszerre vált értelmezői eljárások „célpontjává” és szépirodalmi gyakorlattá. A posztmodern magyar irodalom ilyen szempontból különösképpen szemléletes példája Hajnóczy Péter *A parancs* című kisregénye (1980, kötetben: 1981), amelyben a szerző saját más szövegeinek (például *A győzelem*) részletei, bemásolt szövegrészek (például Auden- és Bulgakov-mottók, részletek Debreczy Zsolt *Télálló kaktuszok, agávék és pálmaliliumok* című könyvéből) és kivágott fragmentumok (*Az én szívem, ha rádió volna* című kuplé kottája, *Az erdő fohásza* című költeményről készült fénykép) is találhatók.¹ A montázstechnika a főszereplő tudatfolyamát szinkronizálja, miközben az intermedialis jellegnek köszönhetően az olvasó nemcsak a tudat nyelvi, hanem optikai és akusztikai dimenzióival is szembesülhet. *A parancs* nem készülhetett máshogy, csak a másolás és a kivágás eszközeinek segítségével, így Hajnóczy nem csupán írta, hanem szerkesztette is szövegét, amely legalább olyan mértékben tekinthető önálló, eredeti írásműnek, mint kompilációnak. Az ezredforduló digitális forradalmát megelőző időszakban ez a szerkesztésmód (a mai szövegszerkesztő programok vágólapfunkciója) még csak analóg formában működött, de Hajnóczyénál jóval korábbi „prototípusai” is ismeretesek.

Az egyik ilyen korai analóg módszernek számított az ollózás vagy kiollózás, amelyet a tömegsajtó 19. századi megjelenésével egyre több szerkesztő alkalmazott. Ennek során a hírlapíró vagy a szerkesztő nemes egyszerűséggel kivágta az újból felhasználni kívánt cikket egy lapból, majd újból kiszedette, azaz bemásoltatta saját lapjába. Ezekben az esetekben a lapszámot kiszedő munkatársak helyzetét megkönnyíthet-

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa, posztdoktori ösztöndíjas. A tanulmány a PD 128674 számú NKFIH-pályázat támogatásával készült.

¹ A vendégszövegek bő listáját lásd SZERDAHELYI Zoltán, „Posztmodern kompozíciós jegyek Hajnóczy Péter műveiben”, *Tiszatáj* 44, 11. sz. (1990): 73–84, 79–80. A kisregényhez lásd továbbá HOVÁNYI Márton, *Hajnóczy Péter poétikája*, doktori disszertáció (Budapest, 2017), 141–154, https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/33368/DISSZ_HOVANYI_MARTON_IRODALOMTUD.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

te, hogy nehezen olvasható kéziratok helyett egy már megjelent, tehát elméletileg hibáktól megtisztított újságkivágat alapján dolgozhattak.

Az eljárás mint írástechnika a dadaistáknál és számos híres szerző életművében megjelent, de ez lett az alapja a bűnügyi filmekből jól ismert névtelen fenyegető leveleknek is, amelyekben az elkövetők a kinyomtatott szövegek elemi egységeit, az egyenként kivágott betűket használták fel arra, hogy a beazonosítást szolgáló kézjegyek mellőzésével „fogalmazzák meg” üzeneteiket.

A századforduló magyar szerzői között is megjelent a gyakorlat, hogy korábban publikált szövegeiket lapkivágatok formájában archiválják,² de széles körben elterjedt az a módszer is, hogy a szerzők egyes írásaik utánkölzéseit lapkivágatok formájában adják le a redakcióknak. Ez a metódus annyiban egyszerűsítette le a szerző dolgát, hogy az esetleges módosításokat a kivágat melletti margón korrektúrajelek formájában hajthatta végre.³

Egyes századfordulós életművek ismeretében többszöri megerősítést nyert a vágólapozás mint publikálási technika gyakori használata, de Cholnoky Lászlónak köszönhetően ismeretes írástechnikaként való applikációja is. Cholnoky közel három évtizeden át bővülő életműve bizonyos tekintetben az átírások, plágiumok és önplágiumok kusza mátrixaként is felfogható. Ez a közepes méretű, a Kosztolányiénál vagy Krúdyénál csak közel negyed-ötödannyi írást magában foglaló korpusz nagy részben a kivágás és a beillesztés metodikáját mutató vágólapozó írástechnikára épült.

Ezek az önisméltések, amelyeknek okaira már a korai recepció is megpróbált magyarázatot lelteni,⁴ és amelyek az intertextualitás gazdag példatárának speciális eseteként is értékelhetők,⁵ praktikus értelemben egy „ökonómikus írásrutin” állapotjelölői. Az írásrutin esetleges sikere azon az előfeltevésen alapszik, hogy az egyszer már leírt és publikált, de elsődleges kontextusából kiszakítható fragmentumok át helyezhetők egy más szövegtestbe, így pedig némi „írásidő” is megspórolható. A munkamódszer nyomaira az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött hagyatékban, valamint a publikált szövegekben is rábukkanhatunk.

A hagyaték, amely különböző műfajú (elbeszélés, regény, napló), állapotú (piszkozat, tisztázat, kiadáshoz előkészített szöveg) és medialitású (kézirat, újságkivágat,

² MŁAKÁR Zsófia, „Herman Ottóné Borosnyay Kamilla ollója: Publikációs gyakorlat és lapkivágatok”, in *Nők, időszaki kiadványok és nyomtatott nyilvánosság 1820–1920*, szerk. TÖRÖK Zsuzsa, 274–296 (Budapest: Reciti Kiadó, 2020).

³ A kivágatokról bővebben és részletesebben lásd TÓTH-CZIFRA Júlia, „Kivágás – mentés – beillesztés – mentés másként”, *Kalligram* 23, 9. sz. (2014): 80–85, illetve WIRÁGH András, „Korszerűtlen filológia, avagy a tárcanovellától a szövegatlaszig. Cholnoky László publikálási praxisa: *Éjszaka*”, *Irodalomtörténet* 97, 2. sz. (2016): 204–215, 204–206.

⁴ LOVASS Gyula, „Cholnoky László”, *Vár Ucca Tizenhét* 5, 3. sz. (1997): 75–78, 76–77. (A szöveg eredetileg a Thurzó Gábor szerkesztette 1941-es kötetben, a *Ködlövegokban* jelent meg.)

⁵ Ehhez lásd HEGEDŰS Réka, „Önidézet és medialitás Cholnoky László prózájában”, *Irodalomtörténet* 96, 4. sz. (2015): 457–468.

illetve kivágatokat tartalmazó kézirat) szövegeket tartalmaz, elsősorban két irányból enged betekintést Cholnoky írástechnikájába.

Az egyik irány a már említett, újságkivágatok formájában előkészített szerzői „kéziratoké”. A hagyaték Cholnoky két kötettervét is őrzi, az 1919-es *Adós, fizess!*, illetve az egy évvel későbbi *Látomás* tervezetét. A végül meg nem valósult kötetek kéziratkötegét Cholnoky vélhetően visszakérte vagy visszaszerezte a Táltos Könyvkiadótól, illetve az Athenaeumtól.

	<i>Adós, fizess!</i>	<i>Látomás</i>	Összesen
csak kézírásos szövegek	2	-	2
újságkivágat, kézírásos korrektúrával	6	5	11
újságkivágat, kézírásos kitöltéssel	5	3	8

Amennyiben rendelkezett megjelent szövegének kivágatával, a szerző ritkán folyamodott tisztán kézírásos tisztázathoz – legalábbis ezt támasztják alá a táblázat adatai. Kézírásos sorok beillesztésére pedig két esetben támaszkodott, amikor csak egy példánnyal rendelkezett megjelent szövegéből, így a kivágat leragasztott oldalán szereplő részeket kénytelen volt kézírással lemásolni, vagy amikor az adott szövegrészen (beleértve ennek bővítését is) akkora mértékben módosított volna, hogy a korrektúrajelek tömege helyett egyszerűbb megoldásnak tűnt a másolás. A hagyatékban elsősorban található kézíratos kivágatok körülbelül ugyanezt az arányt tükrözik.

A másik irány egy erősen töredékes napló, amelybe Cholnoky a *Világban* az 1920-as években publikált írásainak részleteit ragasztotta be. Ez arról tanúskodik, hogy az egyébként is erős önéletrajzi referenciákat mutató publicisztikák tulajdonképpen „naplókivágatok”, azaz olyan szövegek, amelyeket – ha Cholnokyt ebben az időben nem sújtotta volna erős publikálási kényszer – valójában intim feljegyzések formájában archivált volna.

A kivágatok tehát egyik esetben sem véletlenül váltak az archiválás „tárgyaivá”. A szerkesztőségek számára előkészített „kéziratok” esetében a szerző időt takarított meg a beillesztéssel, a napló kontextusában pedig – a folyamat inverzeként – a kivágat az eredeti kézírásos bejegyzést pótolva emléket állított annak.

A szerkesztőségekhez eljuttatott kivágatok, még ha javításokat is tartalmaztak, arról győzhették meg a szöveg elbírálóit és gondozóit, hogy egy valahol már megjelent, utánközölt írással állnak szemben. Ahogyan napjainkban is, az elbeszéléskötetek a századfordulón általában kevés teljesen új, sehol meg nem jelent szöveget tartalmaztak, de Cholnoky László esetében, aki a kivágatokat feltehetően nem csak ebben a jól bejáratott és ismert helyzetben használta fel, az archívum újrahasznosítási lehetőségei számtalan egyedi következménnyel jártak.

A hagyaték kivágatai azért maradhattak fenn, mert sehol nem jelentek meg. Galsai Pongrácz ezt szem előtt tartva állította össze válogatását,⁶ de miközben kötetben még

⁶ CHOLNOKY László, *Prikk mennyei útja*, vál. GALSAI Pongrácz (Budapest: Magvető Kiadó, 1958).

publikálatlan szövegeket tett közzé, olyan szövegvariánsokat osztott meg az olvasókkal, amelyek – lévén visszadobták őket a szerkesztőségek, ha egyáltalán eljutottak redakciókhoz – ilyen formában még a hírlapok és folyóiratok hasábjain sem olvashatók. Azaz, bár a válogatás az *ultima manus* elvét követi (abban a hiszemben, hogy a javított kivágatok a szerzői korrekciók utolsó állomásait tükrözik), több esetben nem állapítható meg pontosan, hogy a hagyatéki variánsai a szöveggenealógia milyen fokán állnak. A másik, Nemeskéri Erika által évtizedekkel később összeállított válogatásban⁷ egyaránt találhatóak a korabeli hírlapokból és a hagyatékból származó elbeszélések, de a teljességében feltérképezetlen szövegtörténetek miatt itt is tapasztalhatók anomáliák.⁸ Az egyik szemléletes példa jól mutatja a vágólapozásban rejlő veszélyeket is.

A *Reménytelen öregemberek álma* 1919-ben jelent meg a *Nyugatban*, de ez egy korábban már megjelent elbeszélés, a *Hexi lelke* átdolgozása volt. Az új cím is a második szövegváltozat alcíméből (*Történet reménytelen öregemberek számára*) származott. Míg Galsai az 1919-es kötettervezetből válogatta be a szöveget, addig Nemeskéri az 1926-ban megjelent *Kísértetekből*. A két variáns különbözik egymástól (Cholnoky lényegtelen helyeken módosított), de az sem Osvát Ernőnek, sem a Grill Kiadónak, sem a 20. századi kötet szerkesztőknek nem tűnt fel, hogy az elbeszélésben egy helyen benne maradt az előző variáns nyelvi jelölője, a Hexi, akit a *Reménytelen öregemberek álmában* egyébként már Rozália helyettesített.⁹ Cholnoky hibás vágólapozása egyébként azért is szembetűnő, mert ezek szerint az eredeti szövegeket propagáló *Nyugat* is egy kivágatot kapott! (Vagy Cholnokynak a kézzel való átmásolás során sem tűnt volna fel a tévesztés?)

Ez utóbbi érdekesség vezet át az önplagizálási technika megjelenés előtti nyomokkal (kéziratokkal) nem rendelkező eseteihez. Amikor a századfordulón egy szerző egy elbeszéléskötet tervezetével keresett meg egy kiadót, a szöveg elbírálói feltehetően nem akadtak fenn az újságkivágatokon, de ugyanez lehetett a helyzet azokban a redakciókban is, ahol a lényeg az volt, hogy az új lapszámokat esztétikai tartalommal töltsék meg, függetlenül annak újszerűségétől. (Ilyen volt például az utánközléseket „kötegekben” felvásárló *Tolnai Világlapja*, majd *Az Érdekes Újság*.) Ezekben az esetek-

⁷ CHOLNOKY László, *Szokatlan vendégség*, vál. NEMESKÉRI Erika (Budapest: Noran Kiadó, 1998).

⁸ A tanulmány témájához közvetlenül nem kapcsolódik, de megjegyzendő, hogy Nemeskéri az írássok „lelőhelyeinek” megadásakor nem vette figyelembe, hogy a hagyatékból közölt „kivágatos kéziratok” már megjelentek valahol. Így az archívum lelőhelyei mellett meg kellett volna adni a szövegeket (illetve ezek őseredeti variánsainak) tényleges forrását is, például a *Fridolin* kapcsán a *Déli Hírlapot* (1918. július 26.), a *Halál előtt* kapcsán a *Tolnai Világlapját* (1909. június 20.), a nem a hagyatékból származó *Fauszt* kapcsán pedig a *Független Magyarország*ot (1909. január 17.).

⁹ A *Nyugatban* való közlés pikantériája, hogy Cholnoky egy Osvátnak írott levelében beszámolt arról, hogy a *Hexi lelke* című elbeszélést, amelyet eredetileg a *Nyugatba* szánt, végül az *Új Nemzedék*nek küldött el. (A két szöveg „postára adása” között körülbelül egy év telt el.) A levelet lásd *Tessék színt vallani: Osvát Ernő szerkesztői levelezése II.*, kiad. KOSZTOLÁNCZY Tibor és NEMESKÉRI Erika, 1321–1322 (Budapest: Gondolat Kiadó–OSZK, 2019).

ben tehát nem volt kizáró tény az esetleges utánközlést bizonyító kivágat. A regény-kéziratok elfogadását viszont ezzel ellenkezőleg, negatívan befolyásolhatta, ha a szerző egy korrektúrázott kivágattal jelentkezett a szerkesztőnél, hiszen a könyvkiadás egyik legfontosabb műfaja esetében határozottan fontos volt az eredetiségkritérium.

Cholnoky számos regényét újra kiadatta, igaz, ezek az esetek negatívan befolyásolták korabeli megítélését, és közvetetten hozzájárultak publikálási problémáihoz, egzisztenciális „mélyrepüléséhez” is. A *Piroskát Ingovány* címen, a *Régi ismerőst* pedig *Mindnyájan elmegyünk* címmel akarta plagizálni a Légrády Testvérek könyvsorozatában (*Legjobb könyvek*). Míg az előbbit sikerre vitte, az utóbbi esetben lelepleződött, így a regény végül eredeti címén jelent meg, a Légrádynak pedig engedélyt kellett kérnie az első kiadás jogainak birtokosaitól, a Geniustól. Kizárt, hogy az *Ingovány* és a *Mindnyájan elmegyünk* kéziratait Cholnoky kivágatok formájában szállította, hiszen ezzel rögtön lelepleződött volna. Ezekben az esetekben az ollózás (*cut and paste*) helyett az átmásolás (*copy and paste*) eszközét kellett választania.

A kiadóknak és különböző egyéb szerkesztőségeknek leadott kéziratok hiányában csak találgatni lehet ezek textuálisának pontos paramétereiről, de a megjelent szövegekbe beépített intratextusok relatíve magas száma miatt egyértelmű, hogy Cholnoky írásrutinja nagy mértékben a „másoló vágólapozás” eszközére épült.

Cholnoky Lászlónak tíz regénye jelent meg 1919 és 1928 között, ezek között mindösszesen egy olyan szöveg van, amelyik mentes mindenféle szövegszerű kapcsolattól: a legelső (füzetes) regény, az *Oberon és Titánia*. A többi regény intratextuális kapcsolatrendszere igencsak gazdag, de ezúttal csak egy példát emelnék ki, a *Piroskában* és a *Régi ismerősben* „elliptikus” (időhúzó jellegű) anekdotaként beépített elbeszélést, amely a korábbiakban több címen is megjelent. Mivel a *Samu csal*, a *Samu* és a *Közgazdaságtan dióhéjban* címeken megjelentetett történet erősen átdolgozva épült be a *Piroskába*, ebben az esetben csak átmásolással és nem kiollózással állunk szemben, de a *Régi ismerős* kéziratában akár a korábbi regény kivágata is szerepelhetett. Cholnoky az előző variáns 11 szavát vagy szókapcsolatát törölte, 24 szavát vagy szókapcsolatát lecserélte, az új verziót pedig csak 6 szóval vagy szókapcsolattal bővítette – ezeket a változtatásokat a kiollózott szöveg melletti margón is jelölhette. A beemelt és részben átírt elbeszélés további sajátossága az, hogy Cholnoky – talán kikacsintva az olvasóra – egy kicsinyítő tükörrel „bővítette” a szövegét. A regényepizódokban a narrátor, megszakítva a kocsmáros és a lecsúszott földesúr, Danka Imre¹⁰ közti kártyapartiról szóló tudósítást, kinyitja a kocsmában található hírlapot (a *Piroskában* a *Veszprémvármegyét*, a *Régi ismerősben* a *Veszprémi Közlönyt*), és idézi az ebben olvasható híreket,

¹⁰ Cholnoky összefolyó regényvilágaiban Danka Imre nemcsak az idézett regényekben, hanem önálló szereplőként a *Tamás* című posztumusz megjelent (1919 körül írt) kisregényben is feltűnik.

sőt, még a szerkesztői megjegyzést („A szerk.”) is bemásolja!¹¹ Az olvasó így egy kivágon belüli kivágattal szembesülhetett.

Egy másik lehetséges szerkesztési irányra utal a hagyatéék több, összetartozó írása. Az egyik méltán ismert Cholnoky-kisregény, a *Prikk mennyei útja*, készüléseinek több fázisában is olvasható a fennmaradt dokumentumok között. Ezek egyike, a kisregény – levonat előtti – piszkozata kivágatokat is tartalmaz, így az is lehet, hogy Cholnoky a kiadók számára előkészített kéziratot egy vegyes, kézírást és kivágatokat is tartalmazó levonatról másolta le. Akárhogyan történt is, a szerkesztési folyamatot egyszerűbb lehetett régi hírlap- és folyóiratpéldányokról való másolgatás helyett magukkal a kivágatokkal „lefolytatni”, amelyek, bár egyes kiadói kéziratokban nem szerepelhettek, a végső átmásolást a szerző számára igencsak megkönnyíthették.

Az „ökonómikus írásrutin” nyereszkeséssé módosuló példái miatt könnyű lehetne pálcát törni Cholnoky felett, hiszen egyes elbeszéléseinek sokadik cím- és szövegvariánsai csak elvétve mutattak a szöveg fejlesztésének, esztétikai finomításának irányába. A tanulmányban eddig részletesebben elemzett két novella, a – legutolsó címükön – *Reménytelen öregemberek álma* és a regénybetétként felhasznált *Közgazdaságtan dióhéjban* egyaránt két-két variánssal bővült tovább, amelyek, ha poétikai szempontból nem is nevezhetők invenciózusnak, segítségükkel jól modellálható a vágólapozási technika.

A *Reménytelen öregemberek álma* Rozália lelke és Hazajáró lélek címeken lett újraserkesztve (utóbbi címén Mikes Lajos azért utasította vissza Az Est-lapok szerkesztőségében, mert felismerte benne a *Nyugatban* közölt variánst, végül a *Szózatban* jelent meg). A *Rozália lelke* szinte változatlan utánközlés volt, de a *Hazajáró lélek* szövegét Cholnoky a tárcarovat keretei közé szabta, hiszen a korábbi variánsok folyóiratokban és kötetekben, azaz hosszabb szövegeknek is kényelmesen helyet adó környezetben jelentek meg.

Cholnoky lecserélte a szereplők nevét, Kreiszegeből/Keszzegeből Heimbach lett, Rézikéből pedig Teréz. A közel negyedére vágott elbeszélés az eredeti szöveg negyedik részének felütésével indít, majd egyetlen hosszú bekezdésben olvasható az előtörténet összefoglalása. Ezután a szöveg visszatér a korábbi variáns negyedik fejezetéhez, és az ebben történetek erősen ritkított formában kerülnek újból terítékre úgy, hogy az utolsó részek szinte szó szerint szerepelnek. A *Hazajáró lélek*nek egyetlen olyan része van, amelyet Cholnoky nehezen oldhatott volna meg vágólapozással, nevezetesen a történet jelen ideje előtt történetek összefoglalása. A többi rész apró módosításai és törlései akár egy kivágat segítségével is megtörténhettek.

Az *ultima manus* elve alapján ezt a csonkolt, az előző verzióhoz képest jóval csekélyebb jelentőségű szöveget kellene a végső változatnak tekinteni, de a többi hasonló esettel ellentétben itt – számos véletlennek köszönhetően – mégis a *Remény-*

¹¹ A *Veszprémvármegye* akár emlékhelyként is értelmezhető, hiszen Cholnoky itt publikálta első szövegeit. Lásd WIRÁGH András, „A debütáló regény mint kompiláció: Cholnoky László: *Piroska*”, *Irodalmi Szemle* 60, 2. sz. (2017): 48–56, 51–52.

telen öregemberek álma bizonyul lezárt és befejezett szövegegésznek, hiszen ennek eredetileg 1920-ban leadott (Athenaeum), de csak 1926-ban megjelent (Grill) változata zárja a szövegsort. Igaz, a „Hexi” jelölő megmaradásával ez a végső változat örökre „archiválja” a Cholnoky hibás vágólapozásából fakadó következményt, a másolást leleplező bűnjelet.

A két regényben is megjelenő anekdotát Cholnoky *Arácsi emlék* és *Arácsi emlékek* címen írta tovább. Az 1921-ben az *Igazságban* megjelenő *Arácsi emlék*et Cholnoky a két kézirat segítségével gyártotta le (a *Régi ismerős* ekkor még nem jelent meg): volt, amit a korábbi, volt, amit a későbbi regénybe beillesztett epizódból másolt ki, miközben több bekezdést törölt, javította a pénzneveket, és csak egy-két helyen javított vagy bővített. A *Képes Krónikában* 1922-ben megjelenő variáns egyetlen szöveghely kivételével egészében az egy évvel korábbi változat másolata. Cholnoky a záró mondatot („Nemsokára azután hazamentem magam is.”)¹² a következőre cserélte le: „És nem egészen bizonyos, hogy megértette a zsidót, aki pedig nagy igazságot mondott. A henye úrizásból, [sic!] a félmunka sikertelenségének szomorú igazságát.”¹³ A történet példázatos tétele nem egyedülálló az életműben, Cholnoky már a 20. század első évtizedében is több szövegével játszott el azt, hogy annak variánsai között csak a didaktikus zárlat beépítésével és kitörlésével tett különbséget. Ezt tette tulajdonképpen *Az Érdekes Újságban Arácsi emlékek* címen megjelent elbeszéléssel 1923-ban, amely tulajdonképpen az 1921-es variáns másolata volt. Cholnoky ugyanis „lehúzta” az új zárlatot.

Ha egyszer valakinek mérlegelnie kellene, hogy az 1920-as évek variánsai közül melyiket válogassa be egy összkiadásba, érdemes lehet elgondolkodnia az *ultima manus* felülbírálásának lehetőségein, hiszen az utolsó előtti, 1922-es szöveg kiegészítésének törlését csak a vágólapozó írásrutin következetlenségei és/vagy az álcázás indokolhatták. Mivel a három utolsó variáns csak a lecserélt zárlat tekintetében különbözik egymástól, ez az unikális módosítás magyarázhatja az 1922-es novella „primátusát”. A filológusnak ebben a helyzetben azt is jeleznie kell, hogy a novella kibővített formában két regényben is szerepelt, de azt is, hogy az anekdota utoljára (ha nem is időben utoljára) egy különös novella betétjeként bukkant fel 1923-ból.

Minden alkalommal érdekes, amikor Cholnoky egy adott elbeszélésebe egy másik szövegét vagy annak hosszabb részletét másolja be, de a *Mándoki halála* esetében nem egyszerűen az újrakontextualizálás, hanem a továbbírás eseményével is szembesülhetünk. Az utolsó „nádíbetyárról”, Millei Istvánról szóló történetben az *Arácsi emlék* anekdotája erősen rövidítve kerül be azzal a kiegészítéssel, hogy a korábban Danká szerepét „játsszó” Millei az eset után két évvel megöli a kocsmárost. De a *Mándoki halála* azért is kuriózum a korpuszban, mert Cholnoky ezúttal úgynevezett mozaikszöveget hozott létre, és nem csak magától plagizált. Az elbeszélés

¹² CHOLNOKY László, „Arácsi emlék”, *Igazság*, 1921. március 19., 6.

¹³ CHOLNOKY László, „Arácsi emlék”, *Képes Krónika* 4, 12. sz. (1922): 330.

felvezetésében hosszabb szövegegységeket másolt vagy vágott ki testvére, Cholnoky Viktor *A haramia* című publicisztikájából (*A Hét*, 1910).

Cholnoky László regényei tulajdonképpen ilyen mozaikszövegekként foghatók fel: a szövegekbe összesen minimum nyolc elbeszélése lett beépítve, de a hosszabb terjedelem miatt a bemásolt részekből eredő „töredezettség” nem jelentős. Ellentétben a kisregényekkel vagy elbeszélésekkel, amelyekben az eredeti kivágatok (virtuális) keretei is jól kirajzolódnak. Az első ilyen szöveg azonban nem szépirodalmi szöveg volt, hanem egy publicisztika, az 1907-ben a *Független Magyarországnak* megjelenő *Levél a vidékre*, amelybe Cholnoky bemásolta az évekkel ezelőtt megjelent *A kávéházi tudós* és *A habitué* című írásait.

Az 1911-ben alapított *Múlt és Jövő*ben Cholnoky László 1917-től, melléklapjában, az ifjúságnak szóló *Remény*ben 1920-tól kezdve rendszeresen publikált. Komoly publikációs fórumként tekintett a lapokra, hiszen itt megjelentetett közel hetven írása (elbeszélések, publicisztikák, rövidhírek) nagyrészt eredetinek tekinthető, ami persze nem jelenti azt, hogy egy-egy írás ne állna textuális kapcsolatban korábban publikált szövegekkel. Az 1923-as *Zengedi története* nyújtja talán a leglátványosabb példát a mozaikos szerkesztésmódra, amellyel, ha eredeti szövegek nem is, de eredeti kompozíciók összeállíthatók.

A folytatásokban megjelent elbeszélés címszereplője Zengedi a narrátor osztálytársa volt Veszprémben, aki állandóan mókás kedvében volt és könnyen felülemelkedett a korabeli megpróbáltatásokon. Egy alkalommal azonban, amikor bejutottak a helyi „csodadoktor”, Marinczer laboratóriumába, a férfi megjegyzést tett Zengedi görbe orrára, azaz zsidó származására. Nem derül ki, hogy az eset mennyiben játszott közre a fiú Veszprémből való elköltöztetésében. A történetek után huszonöt évvel a narrátor különös körülmények között találkozott újra Zengedivel, amikor birtokügyei intézése során egy bankigazgatóval kellett beszélnie. Kemény Sándor, a hajdanvolt Zengedi, elmeséli a narrátornak, hogy Marinczer gúnyos megjegyzése felnyitotta a szemét, és noha azóta többször részesült hasonló megbántásban, ezek nem gátolták meg abban, hogy a más felekezetbe tartozó emberek számára (igaz, nem valódi nevén) bőkezűen adományozzon az utóbbi évtizedek során megkeresett vagyonából.

A szövegbe Cholnoky legalább három helyről emelt be részleteket, és ha ezek eredeti kontextusát vesszük figyelembe, a *Zengedi története* egy közel másfél évtizedes szerkesztési-vágólapozó folyamat eredményeként vizsgálható. A szövegszerkesztő úgy használta fel a kivágott részeket, hogy elbeszélésének csak zárlatát kelljen megírnia; az előzmények – kezdve Zengedi bemutatásával, a Marinczerrel való találkozásokon át az újbóli találkozás során elhangzó élményt (tudniillik hogy Zengedi, könnyecseppén keresztül nézve már máshogy látta a világot) magyarázó anekdotáig – már korábban álltak a szöveg összeszerkesztéséhez.

Nem tudjuk, hogy Cholnoky egyben adta-e le a kéziratot a *Remény*nek, vagy kéthetente (a folyóirat megjelenési gyakoriságát követve), de az biztos, hogy minden egyes, címmel is ellátott rész a történet egy-egy – kivágat köré „szerveződő” – epizódját tartalmazza. A folytatásos szövegekkel ellentétben tehát itt nem „hajlik át” az

adott epizód a következő folytatásra, a publikálás ritmusa a szöveg tagolásához illeszkedik. Az első rész (*Zengediről általában*) célja a címszereplő bemutatása, a második (*Pár szó a szögmérés tudományáról*) a Marinczer-kaland, a harmadiké (*A víz-csepp története*) az utolsó részben olvasható találkozás egyik epizódját felvezető anekdota reprodukálása, míg a negyedik (*Huszonöt év múltán*) a tulajdonképpeni elbeszélés, az újdonságértéket hordozó novella.

A *Fehér tubarózsa* a *Nyugat*-ban jelent meg 1919-ben. Az elbeszélés főhőse, Füttyörészi, a történet végére öngyilkos lesz, mert csalódik szerelmében, Violában. A *Zengedi történetébe* Cholnoky ennek az elbeszélésnek mintegy felét bemásolta, csonkította és aktualizálta. A második rész első, hosszú bekezdése a következőképpen alakult át az 1923-as variánsra:

Füttyörészinak a vékonydongájú kis zsidógyereknek valóságos neve egészen eltévedt, elkallódott, füttyszavának tekervényei között. Füttyörészett halkán és lágyan, mint az álmodó madár, ha járt, ha töprengett, ha szomorkodott. Ezért is neveztük el őt Zengedinek. Egy osztályba jártunk a veszprémi piaristák gimnáziumába, tanórak alatt is megfigyeltem nem egyszer, hogy csak az utolsó pillanatban kapta össze az ajkát, hogy bele ne kezdjen a fehér tubarózsa csavarulatos, bonyolult nótájába. Ezt a dalt ő maga szerezte és amikor énekelt, különös tantételeket fűzött hozzá. és akkor, amikor mindez történt, már Nyolcadikba jártunk, de ő csak akkora volt mint a tizenötévesek, vidám volt mindig, féllábon ugrándozott, láthatatlan legyeket fogott el a fejünkről, gitározott a fejeslénin, azután meg különféle iparokat űzött: beszéd közben hirtelen borbélyá alakult, vészesen csattogtatta a nagy ollót és ajánlkozott, hogy a hajunkkal együtt elintézi a fülünket is, aztán váratlanul asztalos lett belőle, hogy a krétás dobozzal legyalulhassa a Rothfischer Móni elegáns kis púpját, amint ő mondta, de még jóformán bele sem fogott a munkába, már megpördült a sarkán és mint bűvös fazekas állt előttünk, aki agyagból újjonon formált bennünket, de a Rogyák Petinek nem csinált fejet, azt mondta, hogy az fölösleges. Sietve járt ide-oda, minden ok nélkül nevetgélt, megcsavarta egyesek fülét, de néha hirtelen megállt, megfeledkezett mindenről és akkor az arca oly méla és szomorú lett, mintha az is csak tréfa volna. Nem tudom miért: minden kabátja oly különösen volt szabva, hogy amikor ment és a kezét lóbálta, pedig mindig lóbálta, a háta közepén mély, hosszú ránc nyilallt ide-oda, és teljesen de hiába beszéltünk neki erről a ráncról, ő csak volt minden erősködött, hogy mese az egész, ő még soha sem látta, vagy ha ott van mégis, úgy lesz, hogy ő, mint valamely finom szerkezet, állandóan ketyeg, ha jár és az a ránc ott hátul, az intézi a ketyegést. – Különös és titokzatos kedélyű, kisdud termetű férfiú volt.¹⁴

¹⁴ A kurzivált részek átalakultak, a vastagított részek a kiegészítések. A kihúzásokat Cholnoky a *Zengedi története* megírásakor hajtotta végre. CHOLNOKY László, „Fehér tubarózsa”, *Nyugat* 12, 14–15. sz. (1919): 978–979.

Cholnoky törölte a Viola-szerelem történetét, az eredeti szövegből csak Fütyöréshi/Zengedi alakját, az őt bemutatató sorokat és a narrátorral való közös időtöltésről szóló passzusokat emelte át. Az elbeszélés csattanóját előkészítő anekdota forrása nem határozható meg ennyire egyértelműen, hiszen az alapsztorit Cholnoky részben a *Csodaelixír* című elbeszélésből, részben a *Szeptember* című folytatásos regényből vette. A novellát erősen visszavágta Cholnoky a regényben, de nagyobb teret adott neki a *Zengedi történetében*. A Veszprémben játszódó *Csodaelixír* arról szól, hogyan tréfálja meg a titokzatos Siegbrauer doktor a narrátort egy itallal, amely állítólag zsidót csinál a keresztényből és keresztényt a zsidóból. Az elbeszélés énelbeszélőt szerepeltet, a *Szeptemberben* „környékbeli kisgyerekek” jutnak be a doktorhoz, míg a *Zengediben* ezek mellett a narrátor és osztálytársai is. A doktor a variánsok mindegyikében különféle furcsa italokkal (mérgekkel és szeszekkel) rendelkezik, de zsidó származása csak a *Csodaelixírben* kerül konkrétan szóba. A *Zengedi* doktora ezzel éppen ellenkezőleg, antiszemita, aki megjegyzést is tesz Zengedire. A *Csodaelixírt* is „újrairó” *Szeptember* egy részlete így alakult át:

Történt néha, hogy a környékbeli *kisgyerekek* valamelyike valami furfangos úton-módon bejutott a doktorékhöz, –~~többnyire olyankor választva meg ezt az alkalmat, amikor a szigorú kis öregasszony éppen a mennyeciket békítgette az angolkisasszonyok templomában – és ilyenkor, a maga~~ tudtán kívül is, ~~az az~~ **valami olyasféle** érzés nehezedett rá, ~~hogy~~ Andersen valamelyik megéledt meséje **lengett volna** körülötte. Főként **magának** az öreg orvosnak a szobájában volt gyönyörűség szemlélődni, ahol a polcokon régi, latinnyelvű orvosi könyvek, öblös lombikok, görbeszárú retorták, csodálatos műszerek sorakoztak, az egyik sarokban pedig üveges szekrény állt, telve tégelyekkel, fiolákkal, cseppentős-üvegcsékkal, de ami mindent betetőzött, az annak a tizenkét egyforma, sötétkék üvegnek titokzatos kis csapata volt, amelyek mindegyikére halálfej volt ragasztva, alatta a felírással: vigyázz! mérge! Az orvos azután elmagyarázta ~~sorra~~ a különféle mérgek rettentő hatását: az atropin a maszlagos nadragulyából készül és bár a morfiummal megmérgezteket meggyógyítja, az egészséges embert pár perc alatt megöli, a helleborin mérges fekélyeket húz a bőrön, a strichnin pár pillanat alatt gyilkol és más ilyen szörnyűségeket. ~~Ilyenkor a gyerekek rimánkodva kérték, hogy legalább megszagolni engedje a rémes kotyvalékokat, hanem ő óvólag felemelte sovány, bütykös ujját és valami tréfába kezdett, hogy elterelje figyelmüket a dologtól.~~¹⁵

¹⁵ A jelölést lásd az előző jegyzetnél – W. A. CHOLNOKY László, „Szeptember”, *Magyarság*, 1921. október 1., 8.

Míg tehát a *Fehér tubarózsa* csonkított formájában a címszereplő identitásának megképzésére szolgál, addig a *Szeptember* részlete – szintén átalakított formában, de éppen ellenkező előjellel – előkészíti a „csattanót”, a Zengedi identitására vonatkozó önreflexiót.

A harmadik beépített szöveg több szempontból különbözik az előző két beillesztéstől. Amellett, hogy a narrátor jelzi az olvasó várható reakcióját (úgy tűnhet, hogy ez a rész „nem is tartozik” a történethez, jóllehet nem véletlenszerűen került be a szövegbe), az anekdota jól láthatóan kimutat az elbeszélés kontextusából. Ráadásul Hemzsegi-Nyüzösői története nem csupán intratextus (Cholnoky 1910-ben írta meg először a történetet), hanem intertextus: Hans Christian Andersen *A vízcsepp* című meséjének folytatása. Cholnoky az eredeti elbeszélést utoljára 1916-ban publikálta *Vízcsepp* címen, de részleteit a *Dódi csillaga* című, néhány évvel későbbi írásában (és ennek további variánsaiban) felhasználta, ezzel keretezte az ifjúkori visszaemlékezést. Ha a *Zengedi története*ben nem is keretként szolgál az anekdota a varázslóról, aki a könnycseppjén keresztül teljesen máshogy szemlélte a világot, funkciója megegyezik a *Dódi csillagában* foglaltakkal. Az anekdota szolgál magyarázatul Kemény Sándor, azaz Zengedi visszaemlékezéséhez, ezen belül is a Marinczerrel való kalandhoz, hiszen a sértést követően könnybe lábadt ettől a szemme „és azon a könnycseppen, mint valami csodálatos nagyítóüvegen keresztül az ember egy percre az egész világot is meglátja”.¹⁶

Csak a negyedik rész tekinthető újnak és így eredetinek, igaz, a történet didaktikus végkicsengése (a zsidó származású bankvezér „idegenségének” lebontása, adakozó hajlamának és jó értelemben vett infantilizmusának bemutatása) ismerős lehet számos olyan novellából, amelyet Cholnoky 1907-től kezdődően zsidó felekezeti folyóiratokban (*Egyenlőség, Múlt és Jövő, Remény*) publikált.

A *Zengedi története* extrém példa a teljes szövegkorpuszból, de Cholnoky nem egyszer élt hasonló szövegszerkesztési lehetőségekkel. Ismerünk példát elbeszélésekből regényekbe másolására, de arra is, hogy egy regényrészletet jelentetett meg önálló elbeszélésként. Bizonyos szövegeit csak kissé megkurtítva ágyazta be egy másikba, más írások csak bekezdésnyi terjedelemben vagy utalásszinten helyeződtek át. Az életműből különleges önreflexív darabok is ismertek: van elbeszélése, amelyben a szövegek összeollózását tematizálja, egy másikban Cholnoky Lászlót látogatja meg egy idegen, de a *Kísértetek* című regény szereplői még regénye, a *Régi ismerős* olvasásáról is tanúskodnak! Az utalások, a vágólapozás, valamint az utánközlések sorozata együttesen szolgálhat azzal a tapasztalattal, hogy Cholnoky László életműve komolyan támaszkodik a vendégszövegek be- és átmásolásának, illetve az addig megjelent írások állandó újraolvasásának és újraserkesztésének gyakorlatára. Az eddig felkutatott körülbelül 310 Cholnoky-elbeszélés és -regény több, mint egyharmada lett legalább egy alkalommal más címen, de többnyire átfert formában új-

¹⁶ CHOLNOKY László, „Zengedi története”, in CHOLNOKY László, *Búzakalász: Zsidó tárgyú novellák zsidó kulturális térben*, kiad. KÖBÁNYAI János, 183–204 (Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2016), 202.

raközölve. A kutatás jelenlegi pontján pedig körülbelül 15–20 olyan vándorló szövegpanelről (köztük másoktól vett hosszabb szövegrészekről) tudok, amely elsődleges kontextusából kivágva később egy másik elbeszélésben vagy regényben is felbukkant, de ha a szövegpanelek hosszát szintagmatikus szintre, a jelzős szerkezetek és aforizmák formájára redukáljuk, ez a szám tovább növelhető: a „hold előtt elúszó felhőrongyok”, valamint a „hajnal violaszínű vérének” toposzai rengeteg elbeszélésbe bekerültek.

Elárul egyet s más a korabeli viszonyokról, hogy ezek a kompilációk egyáltalán megjelenhettek, igaz, Cholnoky több esetben – amikor nem kivágással házalt egy-egy redakciónál – lelepleződött. Mikes Lajos „felfedezéséről” korábban már szó volt, de 1922-ben az *Új Időknél* regényből kimásolt részleteit utasították el, a *Jó Pajtás*, a *Múlt és Jövő*, a *Nemzeti Újság* pedig egy-egy alkalommal csípte rajta a szerzőt, hogy már megjelent írásával jelentkezett náluk. A sors fintora, hogy Cholnoky László első, önplágiummal kapcsolatos „botránya” egy esztétikailag „feljavított” szöveg kapcsán „robbant ki”, amely, igaz, füzetes formában korábban már megjelent (*Oberon és Titánia*), folytatásokban való újraközlése alkalmával (*Szeptember*) új szövegbetéteket is tartalmazott – az első variáns a második variánsnak kevesebb, mint egynegyedét tette ki. Feltételezhető, hogy a támadás elsősorban nem is Cholnoky, hanem a regényt közlő *Magyarság* ellen indult, hiszen ennek főszerkesztője, Milotay István korábban a Központi Sajtóvállalat prominens lapjánál az *Új Nemzedéknél* dolgozott, de összekülönbözött a konszern vezetőjével, Bangha Béla jezsuita páterrel. A plágiumügyről egyedül az *Új Nemzedék* tudósított. (Azt, hogy az egész eset csak a két jobboldali napilap közötti „műbalhé” volt, az is bizonyítja, hogy Cholnoky egy korabeli novellájának újraközlésével folytatta a regényt!)¹⁷

Eldönthetetlen, hogy Cholnokyt az ökonómia vagy bizonyos lelki-pszichikai aspektusok (a szerinte kifejezetten jól sikerült szövegek-szövegrészek átmásolással járó archiválása, esetleg a memóriazavar) vezérelték-e erősebben a különböző jellegű önplágiumok, önismétlések során, de az ennek ellenére megkockáztatható, hogy ilyen kis szöveggörpöszhöz mérten ilyen nagymértékű intratextualitással a szerző egyedülálló a modern magyar irodalomban. Életműve és szövegszerkesztési gyakorlata így annak a poétikai gyakorlatnak a történeti konstellációjában helyezhető el, amelynek fő hívószavaiként többek között az intertextualitás, az idézés-technika és a vendégszöveg jelölhető ki. További kutatások szükségesek ahhoz, hogy kiderüljön, mennyire volt fontos előfeltétele ennek a gyakorlatnak a korszak speciális médiuma, az újságkivágat, de a jelek afelé mutatnak, hogy az ollózás akár a posztmodern intertextuális írástechnika analóg előképeként is vizsgálható.

¹⁷ Ezt követően viszont szinte teljesen új variánst hozott létre, amely a mai napig kiadatlan. Az *Oberon és Titániából* és a *Szeptemberből* összegyűrt harmadik variáns *A szerelem betegek* címen megjelent a *Tolnai regénytár*ában, 1922-ben.

Lengyel Imre Zsolt*

ILLUSIO ÉS IRÓNIA A PÁL UTCAI FIÚKBAN

A *Pál utcai fiúk* recepciója meglehetősen keveset foglalkozott a regénynek azzal a részével, amelyet pedig az egyik érzelmi csúcspontjaként szokás számontartani: Nemecsek haldoklásának jelenetével, és főként azokkal a megnyilatkozásokkal, amelyeket a szöveg utolsóként főhőse szájába ad. A mű azon kommentárja, Dobszay Ambrusé, amely talán a legközelebbről vette szemügyre ezeket a passzusokat, némileg el is csodálkozott a látványon – írását hosszabban, kihagyásokkal idézem:

A regény úgy mutatja be, hogy Nemecsek tisztában van vele, mi történik vele. Környezete kegyes hazugságai, biztatásai leperegnek róla [...]. De mikor bátorítólág vitatkoznak vele, felcsattan: „Hát én hazudok talán?” Ekkor ugyanolyan gyerekesen viselkedik, mint korábban, legfeljebb az a különbség, hogy itt már szinte fölényben van Bokával szemben [...]. Mikor meghallja, hogy a vörösingesek otthonát, a szigetet bezárták, „szívből nevetett a kapitány”. Szerintem ez a momentum teljes mértékben szemben áll azzal, amit eddig a két fél erkölcséről gondoltunk. Hiszen azokról van szó, akik őt betegágyánál meglátogatták és bocsánatát kérték tőle, sőt Áts Feri házuk előtt virrasztott az ő gyógyulásáért. Azt hiszem ezt csak az írói felületesség magyarázhatja, s az, hogy Nemecsek eddigelé annyira megnyerte mindnyájunk szívét, hogy fel sem tűnik, hogy miket beszél itt haláltusáján. Vagy éppen azt kell gondolnunk: „Hát igen, ilyen a gyermeki szív, rosszat és jót könnyen felejtő?” Ha ez így van, akkor a regény meglehetősen távol áll korunk felfogásától. [...] Várhatjuk a klasszikus utolsó szót, amelyet megemlehetne a halál pecsétje, ám ilyen lényegében nincs. Nemecsek lázalmában újrajátssza hőstettét, s ennek végén újraéli kitüntetését. Utoljára „rehabilitálja” önmagát a gittegyletben is, és súlyos ítéletet mond ki rájuk [...]. Ezek az utolsó valamelyest értelmes szavai, s ezek bizony nem valami emelkedettek. Az olvasó ugyan teljesen igazat ad neki, de hát megérdemli a gittegylet, hogy egy diadalmas életút végén az ő igazságtalanságukon siránkozzunk? [...] Bizony Nemecsek épp oly éretlen gyerekként hal meg, amilyennek a regény elején megismertük.¹

* A szerző az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének tanársegédje.

¹ DOBSZAY Ambrus és FENYŐ D. György, „Iskolák és iskolások (Az iskola világának ábrázolása a magyar irodalom néhány alkotásában)”, kézirat. A szöveget a szerzők engedélyével idézem. Hozzáférés: 2021.05.07, <https://docplayer.hu/1704768-Dobszay-ambrus-fenyo-d-gyorgy-iskola-es-iskolasok-az-iskola-vilaganak-abrazolasa-a-magyar-irodalom-nehany-alkotasaban.html>.

Dobszay figyelemre méltó megjegyzései némi meghasonlottságról tűnnek árulkodni: egyfelől világossá teszik, hogy ezen oldalak nemigen alkalmasak, nem csupán a megrendültség homogén érzésének, de még a főhős iránti egyértelmű szimpátiának a felkeltésére sem, másfelől viszont a legkirívóbb jelenségeket, mint Nemecsek ellenszenves nevetését például, a szerző láthatóan habozik a figura jellemrajzának integráns részeként elfogadni. Itteni gondolatmenetének konklúziója az lesz, hogy a karakterábrázolás idézett jegyei a regény esztétikai fogyatékoságáról árulkodnak – így jut el azután végkövetkeztetéséhez, amely szembeállítja a kritikátlan-felületes gyermeket mint autentikus befogadót a megoldatlanságokban elbotló felnőttel:

[...] nem a háborúnak, hanem inkább a hősiesség eszményének kapjuk egy megragadó példáját, a bármely tárgytól függetleníthető áldozatkészségét és hűségét [...]. A regény minden hibát felejtető erénye ez: képes a hősiességnak egy romolhatatlan példáját az olvasó lelkébe írni. Mivel többnyire viszonylag gyakorlatlan olvasóként találkozunk vele először, ezért élményünkben nem zavarunk meg a logikai bukfencek, átélésünk és azonosulásunk folytán a megrendítő vég megerősít ebben az erkölcsi értékben. Ambivalens érzés tipikusan a felnőtt olvasóban keletkezik.²

Az ítélet tehát meglehetősen lesújtó: a regényt rosszul kell olvasni ahhoz, hogy jó legyen.

Idéznék még egy utolsó megjegyzést Dobszaytól, amely talán világossá teszi, miért gondolom szimptomatikusnak ezt az egyébként kiemelkedően perceptív olvasatot: „Elmondhatjuk a történetet úgy is, hogy a fiúk rendszeresen kijátszva a nem elég szigorú felnőtt felügyeletet olyan játékot űznek, amelynek eredményeként egyik társuk életét veszti. Az olvasó azonban bizonyára fel sem veti az ezzel kapcsolatos erkölcsi felelősség kérdését, mivel a regény értékrendje ezt nem engedi meg, s az olvasó olyannyira azonosul ezzel, hogy valószínűleg most is megbotránkozva olvassa felvetésemet.”³ E mondatok mintha csak a Szerző barthes-i leírásához készültek volna szemléltetésül: az, hogy a szöveg mit jelent, olyannyira biztos és nyilvánvaló, hogy nyugodtan irrelevánsnak minősíthető minden más irányba vezető nyom, és elfojtandó minden disszonáns értelmezői impulzus – amelyek így azután nem is halmozódhatnak olyan kritikus tömeggé, amely elbizonytalaníthatná a bevett olvasatok érvényességét. Azt, hogy a Pál utcai fiúkra és törekvéseikre az olvasónak szimpátiával kell tekintenie, Nemecsekben makulátlan példaképet kell látnia, halálán pedig meghatódnia, a recepció legalább egy évszázadon keresztül evidenciának tekintette – még ha sértette is esetleg egyesek ízlését: „Én mindig úgy éreztem, hogy Molnár Ferencnek nem az a gyengéje, hogy szívtelen, az a gyengéje, hogy mindig beugrik a

² Uo.

³ Uo.

szívének, hogy nem tudja eléggé legyőzni a szívét! [...] Most mondj nekem még egy Nemeceket Shakespeare-nél vagy bárhol, egy ilyen hőst!” – mondta például Gábor Miklós egy 1995-ös beszélgetésben.⁴

De miről értesülhetünk Nemecek agóniájának jelenetéből, ha nem véljük *előre* tudni, miről szól ez a szövegrész? Én a magam részéről egyáltalán nem gondolom jelentőség nélküli momentumnak, hogy a fiú egyik utolsó, vissza nem vont megszólalása így hangzik: „Ezeket már nem szeretem.” (184.)⁵ A mondat a gittegylet tagjaira vonatkozik, akik, tudhatjuk, Nemeceken kívül hatan voltak, és mindannyian Pál utcaiak; ez utóbbi csoport pedig, mint a szavazás kapcsán értesülünk róla, tizen-négyszáz tagból állt. A referensek azonosságánál fogva tehát Nemecek mondata logikailag azonosnak tekinthető ezzel a másikkal: *A Pál utcai fiúk csaknem felét már nem szeretem*. Így talán még látványosabb, milyen feszült viszonyban is áll az idézett mondat azokkal a nem sokkal későbbiekkel, amelyekben a fiú Pál utcai sapkája felvételéről beszél, majd pedig a hazával azonosítja a grundot – e feszültség pedig azt sugallja, hogy Nemecek Pál utcai identitása elsősorban nem emberekkel, hanem egy hellyel vagy egy absztrakcióval való azonosulást jelent. A hazához való hasonlítás tehát kétélűvé válik – nem csupán a grund jelentőségének érzékeltetésére alkalmas, hanem azt az implikációt is magában foglalja, hogy a közös haza nem feltétlenül alapoz meg valós közösséget. Ha pedig olvasóként felfedezzük ezt az értelmezési lehetőséget, funkcióval telítődhet az éppen a haza említésének pillanatában bekopogtató Csetneky úr alakja is – aki kétségkívül nemzettársa a Nemecek családnak, de velük a legkevésbé sem képes együttérezni, a vevő-eladó formális kapcsolata fűzi csak össze őket. Mi motiválhatja tehát ilyen körülmények között mégis a hazával való azonosulást és az azért való küzdelmet? E fejezet Nemecek esetében meglehetősen egyértelmű képet közvetít – végső lázbeszéde a háborút a *valamit valamiért* logikája mentén értelmezi; és e logika alapján, amely a meghozott áldozattal arányosnak tételezi a megkapható jutalmat, könnyen megérthetővé válik az is, miért mutatkozik Nemecek involváltnak abban, hogy betegsége halálos voltát bizonygassa: „Jelentem aláasan, tábornok úr, földhöz vágtam a vörösinges vezért, kérem az előléptetést! Úgy nézzetek rám, hogy én most már kapitány vagyok! Én harcoltam a hazáért, és én meghaltam a hazáért!” (191.) A háború, a halála árán bár, de biztosítja azt, ami itt Nemecek fő céljának mutatkozik, személyes kiválóságának elismerését – ennek az elismerésnek a megtestesítője az előléptetés, azt adományozni viszont egyetlen embernek van csak joga: Bokának, a tábornoknak. A siker kulcsa, és ilyenként a végső tét tehát Boka jóakarátának elnyerése, amint ezt Nemecek – meggyőződését a többi fiúra kivetítve – ki is nyilvánítja: „Irigykedtetek rám, mert a Boka engemet szeretett, és mert én voltam a barátja, nem pedig ti!”

⁴ NÉMETH GÁBOR, GÁBOR Miklós és KORNIS Mihály, „A tomahawkok elrablása”, *Beszélő*, 26 (1995): 30–34, 32.

⁵ A regény oldalszámait a főszerzőben az alábbi kiadás alapján adom meg: MOLNÁR Ferenc, *A Pál-utcai fiúk* (Budapest: Lampel, [1918]).

(191.) Mivel pedig a tábornok álláspontja úgyis felülbírálhatatlan, a többiek megerősítésére Nemecek már nem is szorul rá, véleményük kiválóságának mértékéről vagy hiányáról jelentéktelennek tekinthető: „Az egész gittegylet egy butaság! Kilépek! Kilépek az egyletből!” (191.) Megszólalásai alapján nagyon is racionálisnak ítéltető tehát, hogy Nemecek nem bizonyul hajlandónak Áts Feri és a vörösingesek átértékelésére, nem vágyik a konfliktus dezeszkalációjára, ahogy az is, hogy érdekeltnek mutatkozik Boka mindenki más fölé emelésében, egy hierarchizált struktúra fenntartásában – hiszen ilyen módon biztosítható legegyszerűbben a cselekedeteit jóváhagyó értéktételezések kételymentes volta. Boka szerepét egyedül releváns viszonyítási pontként látszik hangsúlyozni az is, hogy amikor Nemecek „butaságnak” nevezi a gittegyletet, az Boka egy korábbi megszólalását visszhangozza: „Ugyan, kérlek [...], te is komolyan veszed ezeket az ostobaságokat?” (108.) Boka tehát tekintélyszemély és azonosulás tárgya Nemecek számára – akinek utolsó szavai éppen ezt a két viszonyulást látszanak kifejezni:

Azt mondta neki:

– Apa...

– Nem, nem – szólt fojtott hangon a tábornok –, én nem vagyok az apa... nem ismersz? Én Boka János vagyok.

Fáradt hangon, értelmetlenül mondta utána a beteg:

– Én... Boka... János... vagyok... (192.)

Miről szól tehát ez a szövegrész? Ha elfogadjuk azt az értelmezési kódot, amely szerint az önkívület a felfokozott, cenzúrázatlan őszinteség alkalmát teremti meg, akkor Nemecek megszólalásai inkább egy gondolatkísérlet részeinek tűnhetnek, mint a meghatódás alkalmainak. Egy olyan gondolatkísérletének, amelynek alapproblémája Reich, Adorno, Deleuze és Guattari nagy kérdését látszhat távolról megelőlegezni: „miért *vágnak* az emberek a fasiszmusra?” Ebben az interpretációban a gittegylet a mikrokonfliktusokkal és kommunikációs nehézségekkel terhelt, formalizálódásra-bürokratizálódásra hajlamos modern demokrácia reprezentánsa lenne, Nemecek a polgáré, aki ez előbbi zűrzavarából a rendkívüli állapot morális egyértelműségében keres kiutat, Boka pedig a vezéré, aki önmagát mindenki más fölé helyezve, a vitákat berekesztve, autoriter pozícióból mutat irányt. Mennyire elrugaskodott vajon ez az értelmezés? A sémába legnehezebben Boka alakja látszik beleilleszthetőnek, akit a recepció lényegében egyöntetűen ítél makulátlanul pozitív figurának: „Molnár az ideális vezér típusát mintázza benne” – írja Koncz Edit,⁶ „Boka János a magyar nemzetet reprezentálja, annak legszebb és legnemesebb vo-

⁶ KONCZ Edit, „A Pál utcai fiúk: Az új polgári értékek regényelégiaja”, *Kortárs* 25, 6. sz. (1981): 969–972, 971.

násaiban” – vélekedik Heller Ágnes,⁷ Illés Endre „a bátor, igazságos, méltányos Bokát” emlegeti,⁸ Nagy Péter pedig „Boka meggondolt vezérkedését”.⁹ E keretek közé azonban, úgy vélem, a regény számos helyét csak nagy nehézségek árán lehetne beilleszteni.

Nem egészen egyértelmű szerintem már az első hosszabb leírás sem, amelyben a narrátor összefoglalja Boka viselkedését:

Ritkán beszélt ostobaságot, és nem mutatott semmi kedvet az úgynevezett csirkefogótempókhoz. Kisebb veszekedésekbe nem is szólt bele, sőt ha bírónak hívták, akkor is kitért. Ő már megtanulta, hogy az ítélet után az egyik fél mindig keserűséggel megy el, és ezt a keserűséget a bíró iránt érzi. De mikor már elhatalmasodott a baj, és a veszekedés akkora lett, hogy már-már tanári beavatkozás vált szükségessé, akkor közbelépett Boka, békíteni. És aki békít, arra legalább nem haragszik egyik fél sem. Szóval okos fiúnak látszott Boka, és úgy indult, mint aki az életben, ha sokra nem is viszi, de becsületes férfi gyanánt fogja a helyét megállani. (11.)

A leírt alak valóban karakterizálhatónak tűnik „meggondoltként”, valamivel kevesebb jóindulattal azonban olyan nárcisztikus személyként is jellemezhető lenne, akit elsődlegesen saját népszerűségének biztosítása motivál, alárendelve ennek a konfliktusok megoldását, az igazság érvényesülését. Mint a szövegből kiderül, Boka ezt az evazív hozzáállást érvényesítette a társait ért agresszió kapcsán is – a történetbe akkor kapcsolódunk be, amikor az ezzel kapcsolatos elégedetlenség már nyíltan is megfogalmazódik:

Most Geréb fakadt ki:

– Ezt nem lehet tovább tűrni! Én már régen mondom, hogy kell valamit csinálni, de Boka mindig savanyú pofákat vág. Ha nem csinálunk semmit, még meg is vernek bennünket.

Csónakos szájába vette a két ujját, annak jeléül, hogy most füttyölni fog örömeiben. Ő minden forradalomhoz kész volt örömmel csatlakozni. De Boka lefogta a kezét. (13.)

Azt, hogy Boka ekkor hirtelen stratégiát vált, a szöveg véleményem szerint olvasni engedi egy hangulatváltozást érzékelő opportunista reakciójaként is, amelynek célja a kedveltség visszanyerése – amit sikerrel teljesít is:

⁷ HELLER Ágnes, „Zsidótlanítás a magyar zsidó irodalomban”, in HELLER Ágnes, *Pikareszk Auschwitz árnyékában*, 7–25 (Budapest: Múlt és Jövő Lap- és Könyvkiadó, 2003), 14.

⁸ ILLÉS Endre, „Az elmúlt ifjúság regénye”, *Béke és Szabadság* 5, 3. sz. (1954): 17.

⁹ NAGY Péter, „A Pál utcai fiúk”, *Népszabadság*, 1965. december 12., 8.

Délután találkozunk a grundon. Ott mindent meg fogunk beszélni. Most már én is azt mondom, hogy ez hallatlan dolog!

Mindenkinek tetszett ez a kijelentés. Boka nagyon rokonszenves volt ebben a pillanatban. Szeretettel néztek rá a fiúk, mosolyogva nézték okos kis fejét, ragyogó fekete szemét, amelyben most valami harcias tűz lobogott. Szerették volna megcsókolni Bokát, amiért végre ő is felháborodott. (16.)

Boka tehát belesodródni látszik a háborús helyzetbe, abban azonban hamar fel-találja magát – és a fentiek fényében talán kevésbé meglepő, hogy jóformán első dolga saját autoritását biztosítani: „Hát itt tenni kell valamit, fiúk. Mára úgyis elnök-választást hirdettünk. Elnököt fogunk választani, mégpedig teljhatalmú elnököt, akinek minden parancsát vakon kell teljesíteni. Meglehet, hogy a dologból háború lesz, és akkor szükség van valakire, aki a dolgokat előre elintézzze, mint az igazi csa-tában.” (28.) A *teljhatalom* és a *vak parancsteljesítés* kifejezésein alighanem átsiklott annak az értelmezőnek a tekintete, aki úgy vélte, hogy „a Pál utcai fiúk – valamiféle demokratikus szervezet felé tapogatták ösztönösen az utat, míg a nagy és erős vö-rösingések ösztöne a diktatórikus hatalmi forma felé húz”¹⁰ – vagy egészen különös módon fogta fel a demokráciát. Még távolabb kerül ennek ideáltípusától a csoport, amikor Boka kihirdeti az ostromállapotot: „Följebbvalójának mindenki föltétlen engedelmséggel tartozik, s a tisztek valamennyien nekem tartoznak engedelmes-kedni.” (100.) Megszerzett hatalmát Boka láthatóan komolyan veszi, amit a leglátvá-nyosabban talán az szemléltet, hogy már apró kihágásokért is fenyegetőzik:

– Ki volt az? – szólt szigorúan Boka.

Barabás jelentkezett.

– Megint te? Ha még egy szót szólsz, haditörvényszék elé állítalak! Ülj le! (104.)

És valamivel később újra:

Boka elvesztette a türelmét. Rákiáltott Leszike:

– Elég! Hallgass! Nem vagyok kíváncsi az ostobaságaitokra! Nemecsek lesz a hadsegédem, és punktum. Aki egy szót szól ellene, az haditörvényszék elé áll. Kissé szigorú volt ez a kijelentés, de mindenki belátta, hogy háborús időben csak így lehet boldogulni. (107.)

Boka lekezelő viselkedése nyilvánvalóan nem idegeníti el a Pál utcaiakat, inkább csak fokozza – a szövegben erotikus mellékszöveggel is ellátott – vágyukat iránta: „Tetszett nekik, hogy az elnökük nem gyerek, hanem komoly férfi. Szerették volna megölelni és megcsókolni.” (116.) Így azután semmi sem állhat az útjába, hogy tá-

¹⁰ Uo.

bornokká nevezze ki önmagát, és meg is követelje az ebben a minőségben neki kijáró tiszteletet:

– Állj, ki vagy?!

A másik oldalba lökte. Boka pedig rákiáltott:

– A tábornokodat se ismered meg? Te számár! – Aztán hozzátette: – Az ilyet legjobb volna mindjárt föbe lövetni! (146.)

Mindennek fényében pedig talán azokat a részeket is, ahol Boka gondolatban Napóleonhoz hasonlítja magát, vagy saját fontosságáról elmélkedik, kézenfekvő módon lehet az egyértelmű írói felmagasztalás jelei helyett egy kibontakozóban lévő megalománia tüneteiként értelmezni:

Boka érezte, hogy most minden tőle függ. Tőle függ ennek a kis társaságnak a jóléte, a jövője. Tőle függenek a vidám délutánok, a labdázások, a különféle játékok és mulatságok, melyeket itt üzni szoktak a pajtásai. És Boka most büszke volt, hogy ilyen szép feladatra vállalkozott. „Igenis – mondta magában –, meg foglak védeni benneteket! (110.)

Mindez természetesen a Boka és Nemecek kapcsolatáról alkotható képet is át rajzolja – amit másfelől szükségessé is tesz, hogy a részvételi, Nemecek iránt természetes szimpátiát érző Boka-figurához, amellyel a bevett értelmezésekben találkozhatunk, nehéz hozzáilleszteni a két fiú egyik első interakcióját a regényben:

Boka nyugodtan szólt:

– Ha azonnal nem hagyod abba a bögést, többé nem jöhetsz velünk. Pockokkal nem játszunk.

A „pocok” szó aztán megtette a hatását. Nemecek, szegény kis Nemecek nagyon megijedt, és lassankint abbahagyta a sírást. A kapitány pedig a vállára tette a kezét.

– Ha jól viseled magad, és kitünteted magad, májusban még tiszt lehet belőled. Most egyelőre megmaradsz közlegénynek.

A többiek ezt helyeselték, mert ha Nemecek is tiszté lett volna a mai napon, igazán nem ért volna az egész semmit. (30.)

Boka kezdetben elfogadja tehát azt a Pál utcai berendezkedést, amelyben Nemecek egyértelműen alantas pozíciót tölt be, neki szóló biztatása pedig innen nézve olyan taktikaként is értelmezhetővé válik, amely azt célozza, hogy a reményvesztett fiú ismét lelkesedéssel vegyen részt a közös játékban, amely nem kis részben az ő „egzécíroztatására” (19) épül – mint a regényből kiderül, olyan szituációkban is, amelyeknek semmi közük a katonásdihoz: „Közlegény, menjen a raktárba, és hozza elő a lapdát meg a levattát!” (33.) A központi cselekményszál tulajdonképpen ezek-

ből a lelkesítő mondatokból látszik tehát kinőni: a regény során Nemecsek nem csinál mást, mint megpróbálja *kitüntetni magát*. Eközben pedig, a látott módon, Boka legbuzgóbb hívéve válik, amely tényről olvasóként talán nem érdemes egészen függetlennek gondolnunk az elnök attitűdváltozását vele kapcsolatban.

Annak leírásához, hogy pontosan mi is Nemecsek törekvéseinek alapja, természetesen felhasználhatónak látszik számomra Pierre Bourdieu *illusio* fogalma.¹¹ Bourdieu azért használta a latinos formát, hogy egymás mellé állíthassa a szó megszokott jelentését és az elemeinek (*in* és *ludus*) eredeti értelméből összeállított speciális jelentést: ha valaki benne van egy játékban, annak számára a játékban elérhető eredmények valósnak és fontosnak tűnnek, és elfogadja, hogy ezeket az eredményeket csak a játék szabályainak megfelelő, a többi játékos által elismert módokon lehet elérni; azok számára azonban, akik az adott játékban semmilyen módon nem kívánnak vagy tudnak részt venni, az elérhető sikerek káprázatnak látszanak, a játékosok erőfeszítései pedig céltalan és értelmetlen időtöltésnek – a két nézőpont különbsége illusztrálható két csapatnyi focistával, és egy, a futball szabályait nem ismerő turistával, aki komikus szaladgálást képes csupán látni. Az *illusio* Bourdieu egyik alapfogalma, mivel szociológiai elmélete szerint nemcsak a köznapiektól vett játékok, hanem az általa mezőnek nevezett társadalmi struktúrák is ezen alapulnak: a közös hiten a mezőben létrejövő speciális értékekben és azokban a szabályokban, amelyek meghatározzák, mi számít értéknek; ahogy például a művészeti mező résztvevői mind hisznek abban, hogy *nagy művésznek* lenni érték, és hogy egy művész nagyságát csak a mező speciális kritériumai alapján lehet megállapítani, nem például bevételei alapján – miközben a kívülállók, például a pénzügyi mező tagjai nem feltétlenül értik meg, hogyan rendelhet alá a nagy művésszé válásnak valaki mindent az életében. A legtöbben számos mező tagjai egyidejűleg, tehát több társadalmi játékban vesznek részt párhuzamosan, több *illúsió*ban osztoznak, több forrásból próbálnak értékekhez jutni: nemcsak nagy művészek szeretnének lenni például, hanem jó apák is; így, ha az egyikben kudarcot vallanak, van hova átlépniük. Az emberek tehát Bourdieu antropológiája szerint racionális módon az általuk elismert értékek birtoklására törekszenek, de viselkedésük az *illúsió*jukban nem osztozók számára könnyen irracionálisnak tűnhet; és ez a másik akár ugyanaz a személy is lehet, ha közben hatását veszítette korábbi *illúsió*ja. Bourdieu elméletének fő relevanciáját a játék fontosságának és nélkülözhetetlenségének hangsúlyozásában látom: azt állítja ugyanis, hogy valamilyen *illúsió*ra mindenkinek szüksége van, különben elnyeli a depresszió sötétsége, és valamilyen társadalmilag szentesített értékre mindenkinek szert kell tennie, hogy értelmesnek láthassa az életét.

¹¹ Az e bekezdésben olvasható összefoglalás elsősorban az alábbiak alapján készült: Pierre BOURDIEU, *A gyakorlati észjárás: A társadalmi cselekvés elméletéről*, ford. BERKOVITS Balázs (Budapest: Napvilág Kiadó, 2002), 127–181; Pierre BOURDIEU, *Pascalian Meditations*, trans. Richard NICE (Stanford: Stanford University Press, 2000), 93–127, 164–245.

A regény az *illusio* problémája felől szemlélve különféle attitűdök katalógusának tűnhet. Az egyik jellegzetes, bár csak felvillantott lehetőséget a Cinder nevű mellékszereplő reprezentálja, aki az önképzőkör elnöke lesz, a magyartanár mellett ül a katedrán, és onnantól sosem füttyül (12) – ő tehát az iskola, a karrier *illusióját* választja a kortárs csoport értékei helyett. A regény főhősei számára viszont az iskola nem tűnik igazán fontosnak: az ott megszerezhető tudás csak a grundjáték fénytörésében válik relevánssá, bár ennek szabályrendszerét nyilvánvalóan a tágabb társadalom iskola által is közvetített ideológiáiból kollázsolják össze. Az ehhez kapcsolódó *illusio* nagyon erős számukra, ha nem is mindenki számára kizárólagos: Kolnay és Barabás számára a csata elmúltával mégiscsak jelentőssé válik „Rác tanár úr” és a „latinlecke” (202), Boka pedig játék közben is képes mentálisan kilépni jelen helyzetéből, és elképzelni az időt, amikor már „nem egy kis darab földért” (111) fog küzdeni. A gittegylet tagjai folyamatosan átlépegetnek egyik játékukból a másikba: mérlegelik, hogy a háború miatt elhalasztható-e a gyűlés (99); a titkárként engedelmeskedni nem köteles Nemeceknek közlegényként állítják meg (80); másfelől viszont saját szabályaikra támaszkodva képessé válnak kiállni magukért, és felelősségre vonni az egyleti vagyon ellopásáért a teljhatalmú Bokát is, ami a Pál utcai szabályok szerint képtelenség lenne:

4. § Miután Boka János Tábornok tiltakozásunk dacára és erőszakkal lefoglalta az egyleti vagyont (24 kr.), mert hadicélokra mindenkinek oda kellett adni, amije volt, és pedig ebből csak egy trombitát vettek 1 forint 40-ért, pedig a Rőser-bazárban lehet kapni 60-ért és 50-ért, mégis muszájt nekik a drágábbat venni, mert erősebb hangja van, és pedig elfoglaltuk a vörösingesektől az ő harci trombitájukat, és most már van két trombita, pedig már egy se kell, és ha éppen kell, hát elég egy is, hát elhatároztuk, hogy az egylet kérje vissza az egyleti vagyont (24 kr.), és inkább a Tábornok adja el valahol a trombitát, de nekünk a pénzünk kell (24 kr.), amit ő meg is ígért. (175.)

Geréb megpróbál az ízlésének inkább megfelelő csapathoz átigazolni, aminek azonban nincs szabályozott módja, így rögtönöznie kell – az *illusiónak* ez a feszegetése viszont csak az *illusio* megerősödését eredményezi, hiszen Geréb lépéseit egyszerűen szabálytalanságként értelmezik, és emiatt csaknem diszkvalifikálják. Nemecek lassanként kivonja magát az őt megalázó gittegylet *illusiója* alól – ezt azonban az egyletet ostobaságnak ítéző Bokára támaszkodva képes csupán megtenni. Így viszont – minthogy a fiúk sikerrel hitetik el egymással és leginkább vele, hogy e játékokhoz képest minden más jelentéktelen, és a regényből nem is értesülünk Nemecek semmilyen, nem a társaihoz kapcsolódó időtöltéséről vagy aspirációjáról – Boka tekintélye és az azt megalapozó grundjáték *illusiója* abszolutizálódik számára. Hiába érezteti tehát társai elnyomó viselkedése lépten-nyomon Nemecekkel, hogy az ebben a játékban releváns értékeknek sincs birtokában, életének értelmét mégis egyedül ennek szabályai alapján látja lehetségesnek biztosítani.

Ebből az *illusióból* tehát már nincs hová kilépnie, egyéb viszonyítási rendszer híján pedig az egészséges, de nem hősiés élet nem látszhat számára másnak, mint értéktelennek – innen nézve tekinthető racionális döntésnek, hogy betegen is elmegy a csatába vagy hogy vállalja a harmadik megfürdést. Társainak Nemecekkel szembeni viselkedése, illetve a fiú hősiessége és tragédiája tehát nem csupán ellentmondásos, de kauzális viszonyban is látszanak állni egymással – vagyis meglehetősen reduktív értelmezés lenne halálának okozóiként kizárólag a vörösingeseket megnevezni.

A regény narrátora több alkalommal is katonákhoz hasonlítja a Pál utcai fiúkat és valós háborúkhöz játékaikat,¹² a recepció pedig ezeket a helyeket visszatérően az irónia alkalmaként azonosította. Annak ellenére azonban, hogy a korábbi értelmezők (az 1934-es, antimilitarista tendenciájú amerikai filmfeldolgozás fontos kivételével)¹³ jóformán egyöntetűen fogták fel olyan eljárásként az iróniát, amely valóban magasztos dolgok és ezek komikusan gyermekes utánzásának egymás mellé helyezése révén, azt nem érvénytelenítve temperálta némileg az alapvető fennköltiséget,¹⁴ a fentebb elmondottak fényében aligha lehet inadekvátnak tekinteni egy ellentétes hatású olvasatot sem: a gyermekcsoportban vallott értékekkel és játékszabályokkal való radikális azonosulásból fakadó, végzetes eredményre vezető fanatizálódási folyamat leírása és ennek összekapcsolása a halálba rohanó katonák képével ugyanis

¹² „És már csak azért sem voltak most már ijedősek, mert úgy érezték, hogy benne vannak a harc hevében. Így vannak ezzel az igazi katonák is, az igazi háborúban. Amíg nem láttak ellenséget, minden bokortól ijedeznek. Mikor aztán az első golyó elfütyült a fülük mellett, nekibátorodnak, szinte megrészegednek tőle, és elfelejtik, hogy a halálnak rohannak.” (48.) „Íme, éppolyan okból határozták el a háborút, mint amilyen okokért az igazi katonák szoktak harcolni. Az oroszoknak tenger kellett, azért hadakoztak a japániakkal. A vörösingeseknek labdahely kellett, s miután másképp nem ment, háború útján akarták megszerezni.” (52.)

¹³ *No Greater Glory*, rendező: Frank Borzage, forgatókönyvíró: Jo Swerling. Ezen adaptáció jelentőségére és ezzel összefüggésben a regény ambivalens alapkarakterére korábban Horváth Imre utalt már fontos tanulmányában: HORVÁTH Imre, „A maszkulinitás szerepjátékai *A Pál utcai fiúkban*”, *Alföld* 67, 9. sz. (2016): 70–82, 79.

¹⁴ Vö. például „Molnár úgy szólaltatja meg a századelőn a 19. század »uralkodó« eszméit és romantikus érzelmeit, hogy közben szelíd iróniával ellenpontozza őket. A szabadságvágy, a hazaszeretet, a hősiesség, rendíthetetlen hűség, nagylelkű megbocsátás szomszédságában ott van a kicsinyes harag, az árulás, az ügyetlenkedés, a bürokratikus merevség.” (F. KOMÁROMI Gabriella, „Kezdetben volt a gitt: Százéves *A Pál utcai fiúk*”, *Élet és Irodalom*, 27. sz. [2006]: 17.) „Az érzelmességet, a pátoszt finom irónia ellensúlyozza. A Pál utcai fiúk hős »tábornoka«, egy színházi kukkeren át nézi a »hadmozdulatokat« és amikor a színházi látcső szíját a vállára akasztja, »alig hogy némi csekély külsőségekben különbözött a nagy Napóleontól.« A gittgyelet jegyzőkönyve a kisszerű egyesületesdinek és a kisdíakos fontoskodásnak egyaránt kitűnő stílusparódiája.” (VARGHA Kálmán, „Felfedezés és búcsú: *A Pál utcai fiúk* margójára”, in VARGHA Kálmán, *Álom, szecesszió, valóság*, 96–101 [Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1973], 99–100.) „Ott leng fölötté a szerző – a narrátor – rezignációja, csöndes, fölényes iróniája, a felnőtt »okossága«. A gyerektörténet romantikája így kap művészi ellensúlyt: eszmény és valóság nem olvad egybe.” KONCZ, „*A Pál utcai fiúk...*”, 972.

alkalmasnak tűnik arra is, hogy a tágabb társadalomban magasztosnak számító viszonyulásmódokat mozdítsa ki a magától értetődőség pozíciójából, illetve hogy kétségeket ébresszen azok üdvös hatásával vagy akár létjogosultságával kapcsolatban. Nem kívánom azonban azt állítani, hogy ez utóbbi lenne *A Pál utcai fiúk* helyes értelmezése – álláspontom szerint ugyanis a szöveg mélyebben és átfogóbban ironikus, mint korábbi elemzői feltételezték, és iróniájának lényege éppen az, hogy általa kétféle szemléletmód is érvényesíthetővé váljon. A regény egyfelől alkalmat ad arra, hogy Bokához hasonlóan, aki veszteségei hatására az *illúziók* nélküli szkepszisbe és rezignációba zuhan alá egy pillanatra a történet végén, kritikus módon elgondolkozzon a befogadó is azon, „tulajdonképpen mi is az élet, amelynek mindnyájan küzdő, hol bánatos, hol vidám szolgálai vagyunk” (204); másfelől viszont a kritikátlan elköteleződés, a kölcsönösen affirmált értékesség és a tiszta képletek által megalapozott boldogság ábrázolása segíthet a befogadónak azt átérezni is, miért vonzó a fiúk *illúziója*, amely a szöveg szerint nem csupán az ő döntéseiket határozza meg, de amelyet „rettenetesen irigyel[tek]” „a többi fiúk” is, „akik nem tartoztak a Pál utcaiak közé”. (62) Annak tehát, hogy *A Pál utcai fiúk* recepciójában egy bő évszázadon keresztül szinte kizárólag ez utóbbi perspektíva uralkodott, és így a szerző a „hősiesség”, „áldozatkészség”, „hűség” kételymentes hívének látszhatott, úgy vélem, nem „a regény értékrendjében”¹⁵ keresendő elsősorban az oka, hanem abban a társadalmi kontextusban, amelyben a felsorolt értékekkel azonosuló és azokat nyíltan vagy hallgatólagosan propagáló értelmezők a szöveg jelentését az iróniát korlátozva egyértelműsítő olvasatai megszülettek. Mai olvasóit pedig ennek az örökségnek a jobb megértéséhez is hozzásegítheti talán Molnár Ferenc regénye.

¹⁵ DOBSZAY és FENYŐ D., „Iskolák...”

Szolláth Dávid*

A FIKCIÓ TEREI

Az itt közölt összeállítás válogatás a BTK Irodalomtudományi Intézetében megrendezett „A tér – The Space” című, 2020. október 27-én megtartott konferencia szerkesztett, tanulmánnyá kiegészített előadásaiból. A konferencia annak a sorozatnak volt az ötödik állomása, amelyet az Irodalomelméleti osztály rendez immár hatodik éve. A korábbi években „Irodalomelmélet, narratológia, szövegértelmezés” (2016), „Narratológiák – Narratologies” (2017), „A leírás – The Description” (2018), „A kezdet – The Beginning” (2019), idén pedig „A fordulat – The Reversal” (2021. június 29.) címmel megrendezett rendezvénysorozat a hazai narratológiai gondolkodás, tudományos párbeszéd felpozíciója érdekében indult. Az utóbbi években ugyanebből a műhelyből kiindulva megalakult az Irodalomtudományi Intézet Narratológiai Kutatócsoportja, amelynek munkáját a béta-változatban már elindult NarratívITI honlap mutatja be (<https://narratologia.btk.mta.hu/>). A munkacsoport főbb célkitűzései közé a narratológiai konferenciák folytatása, kiadványok szerkesztése és a magyar nyelvű internetes narratológiai kézikönyv elkészítése tartozik.

Az itt közölt írások a közös kérdést – téralkotás a fikcióban – változatos megközelítésmódok szerint vizsgálják. Tóth Csilla (*Tér, szereplők/identitás Molnár Ferenc A Pál utcai fiúk című regényében*) a jelen számban szemlézett Márai-monográfiájában is eredményesen alkalmazott kontextuális-kulturális narratológiai módszertannal elemzi a kultuszregény térkonstrukciós módjait, kitekintéssel a korabeli Budapest-diskurzusra. Káli Anita (*Hiba a térképben: A terek poétikája Szilasi László A harmadik híd című regényében*) az ezredforduló után a magyar prózában tendenciaképző erővel jelentkező szegénységregények egyik jellegzetes darabját elemzi térpoétikai szempontból, gazdag példatárral ábrázolva, hogy a „szegénység terei” nagy hagyományú, az előző századforduló óta alakuló, de ma is aktív toposzkészlete a magyar prózában. Káli tanulmányához sok szálon kapcsolódik Deczki Sarolta előadásszövege, amely a „szegénység terei”-nek egyetlen tipikus helyszínét, a *telepet* vizsgálja. A *telep mint metafora* című dolgozata a szerző hamarosan megjelenő Tar Sándor-monográfiájának egyik előtanulmánya. Farmasi Lilla (*Bizonytalanság, szorongás és térszélés mint diszkurzusszervezők Mark Z. Danielewski House of Leaves című regényében*) a kognitív poétika elemzőkészletét egy egészen rendhagyó, a könyv

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa.

fogalmát is provokatív módon újradefiniáló mű téralkotó, vagy inkább térelbizonytalanító eljárásainak vizsgálatára terjeszti ki, nagy figyelmet szentelve az olvasó elméjében feltételezhetően lezajló folyamatoknak.

A konferencia teljes anyaga a Reciti Kiadónál fog megjelenni, *A tér az elbeszélésben* címmel, Rákai Orsolya szerkesztésében.

Tóth Csilla*

TÉR, SZEREPLŐK ÉS IDENTITÁS

MOLNÁR FERENC A *PÁL UTCAI FIÚK* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Kontextuális-kulturális narratológiai közelítés

„A regény a nemzetállam szimbolikus leképeződése [...]. Nemcsak nem rejt véka alá a saját országában megfigyelhető belső ellentéteket, hanem képes elbeszéléssé formálni őket.”¹

I. Tér az irodalomban

1. Elméleti alapvetés és módszer

A kontextuális-kulturális narratológia a kultúratudományos irodalomtudomány részeként fő céljának tartja az irodalmi szöveg és a kulturális tudás összefüggéseinek feltárását. Az elbeszélő műveket a kulturális önmegértés és értelemképzés eszközeinek és aktív alakítóinak tekinti, a művek „a kulturális tudás és társadalmi önmegjelenítés formái”.²

Posztklasszikus narratológiaként nem a narratíva egyetemes szabályszerűségeit kutatja, hanem annak bemutatása érdekli, hogy egy konkrét irodalmi mű „a fikció közvetítésével miként is dolgozza fel (létrejött) korának szociokulturális tudását”³ hogyan vesz részt kora diskurzusaiban, milyen társadalmi hatással bír, és ezt a hatást milyen formai eszközökkel, milyen módon fejt ki.⁴ Ez utóbbi törekvéséhez a művek használatstörténetét⁵ leíró funkciótörténet kapcsolódik. A kontextuális-kulturális narratológia központi törekvése az irodalom mint társadalmi hatással bíró

* A szerző középiskolai tanár.

¹ Franco MORETTI, „Az európai regény atlasza. Első fejezet: Regény és nemzetállam”, ford. LUDMANN Ágnes, *Helikon* 65, 2. sz. (2019): 204–232, 213.

² Birgit NEUMANN és Ansgar NÜNNING, „Kulturális tudás és intertextualitás: Alapfogalmak és kutatási módszerek az irodalom kontextualizásához”, ford. Joós Katalin, *Helikon* 60, 2. sz. (2014): 182–205, 186.

³ Uo., 194.

⁴ Uo., 188.

⁵ Takáts József kifejezése. A használatstörténet a szöveg jelentését a használathoz köti, empirista és kontextualista irodalomtörténeti közelítésmódot takar. Lásd: TAKÁTS József, „A használatstörténet”, in *Thomka-Symposion: Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére*, szerk. KISANTAL Tamás et al., 398–406 (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2008).

szociális rendszer és az esztétikai hatásstruktúra együttes vizsgálata, az irodalom történetiségét elsősorban szociális rendszerként tartja megragadhatónak: „Ennek megfelelően kevésbé az irodalom, illetve az irodalomesztétika szimbólumrendszere, hanem sokkal inkább az irodalom szociális rendszere, azaz az irodalmi szövegek történetisége és társadalmi szerepvállalása áll az érdeklődés középpontjában.”⁶ Az elbeszélő művek e sajátosságának vizsgálatában lényegi szerepet játszik a kontextualizáció.

Minden szöveg egyedi, releváns kontextussal bír, mely meghatározásában döntő szerepet játszanak a művek intertextuális utalásai és extratextuális vonatkozásai („egy szövegnek a nem szöveggellegű körülményekkel való kapcsolata”).⁷ Ezeken keresztül képes a mű kiváltani hatását, ezeken keresztül tárható fel a szöveg és a szövegen kívüli társadalmi-kulturális valóság kapcsolata. Az inter- és extratextuális vonatkozások kapcsolóhelyekként⁸ átjárást biztosítanak a mű és a rajta kívüli világ között, olyan kitüntetett szöveghelyek, ahol a szöveg és létrejöttének kontextusa összefonódik.⁹ Vizsgálatuk előfeltételezi és igényli a szöveg diskurzusok közé helyezését, mivel csakis így érthető meg a létrehozott új értelem, az új kulturális tudás. Szöveg és kontextusa kölcsönös kapcsolatáról van szó: „Az irodalom a kulturális tudás terméke, vagyis kulturális tudást előfeltételez, de eközben maga is részt vesz a kulturális tudás létrehozásában.”¹⁰ Az irányzat olyan művek esetében lehet előrevivő, melyek jelentős mértékben hozzájárulnak egy társadalom vagy egy kultúra önértelmezéséhez.

Jelen tanulmány egy, a fenti szempontból releváns kérdést szeretne a kulturális-kontextuális narratológia módszerével összekapcsolni. Egy olyan magyar regényt vizsgál, mely már hosszú ideje fontos szerepet játszik az oktatásban és nagy fokú kulturális-társadalmi beágyazottsággal rendelkezik. Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúk* című regénye politikai szocializációs modellként jelentős szerepet tölt be a nemzeti identitás alakításában. A témát a tér és identitás vonatkozásában, a kontextuális-kulturális narratológia fenti alapelvei és módszerei segítségével bontom ki. A tanulmány visszahelyezi a művet a felnőttirodalomba, azonban a mű használatba vétele folytán a gyermekirodalom szempontját is fenntartja.

A szöveg és a kontextus kapcsolódási pontjainak feltárására ebben a konkrét esetben a következő lehetőségek kínálkoznak, fokozatosan haladva belülről kifelé: a szövegen belül a formai elemek sajátosságainak bemutatása, az intertextuális és extratextuális utalások feltárása, majd az odaértett szerző és a szerzői közönség vizsgálata. E két utóbbi szempont a várostörténet, városszociológia diskurzusának bevonását igényli. Az irodalmi intézményrendszerből az oktatás területe lesz a hangsúlyos, hi-

⁶ Uo., 187.

⁷ Uo., 186.

⁸ Uo., 195.

⁹ Uo., 186.

¹⁰ Uo., 197.

szen ide kapcsolják a művet a valóságos olvasók. Mivel a regénytér vizsgálatára nincs olyan egységes terminológia, mint a regényidő esetében, ezért Ryan szintetikus-tér-fogalmával dolgoztam.¹¹ A cél nem a tér fogalmának átfogó értelmezése, inkább egy példa arra, mi lehet a hozadéka a kontextuális-kulturális narratológiai közelítésnek, egy adott, konkrét formai eszköz, a tér vizsgálatán keresztül.

A *Pál utcai fiúk* 1906/1907-es megjelenése óta Molnár vitatott életművének¹² megkérdőjelezhetetlen darabja,¹³ a magyar ifjúsági irodalom klasszikusa, számtalan kiadást, feldolgozást ért meg. Az 1957/1958-as tanév óta ajánlott, majd 1963-tól kötelező olvasmány az 5. osztályosok számára,¹⁴ 2005-ben a Nagy Könyv elnevezésű olvasást népszerűsítő országos programsorozat 2. helyezettje, népszerűsége a mai napig töretlen. (A különböző kiadások, adaptációk, rendezvények adatainak sokaságát itt lehetetlenség felsorolni.)¹⁵ A nemzeti identitás alakulásában a mai napig fontos szerepet tölt be: „A Pál utcai fiúk máig az önfeláldozó hazaszeretet egyik nem fakuló magyar irodalmi példája. A magyar kulturális nemzeti tudat egyik igen fon-

¹¹ E szerint a tér fogalmának szintjei a következők: a) térbeli keret; b) környezet; c) a történet tere; d) történetvilág; e) narratív univerzum. A különböző szintek definícióját lásd az értelmezés adott pontjain. Marie-Laure RYAN, „Space”, in *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter HÜHN et al. (Hamburg: Hamburg University, 2012), hozzáférés: 2019.02.12, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>.

¹² A Molnár-recepció ismertetése meghaladja a tanulmány vállalt kereteit. Csupán utalni szeretnék arra, hogy Molnár munkássága a szerző életében is vitatott volt. Jó példa erre A *Toll* 1934-es Molnár Ferenc-vitája, ahol a pálya 30. évfordulója alkalmából értékelték műveit, többek között Hatvany Lajos, Ignó Pál, Németh Andor és Zsolt Béla. Általában elmondható, hogy egyfelől elismerték a darabjaiban megnyilvánuló mesterségbeli tudást, és konszenzus uralkodott néhány I. világháború előtti műve pozitív értékelésében (például A *Pál utcai fiúk*, *Liliom*). Másfelől színpadi művei nagyobbik részét elmarasztalták a közönségnek tett engedményei, a szórakoztatás szándéka miatt, továbbá számon kérték az író társadalmi elkötelezettségét is. Lásd A *Toll*, 1934. november 15., 234–262. A negyvenes-ötvenes években ideológiai okok miatt Molnár Ferenc háttérbe szorult, az életmű újraértékelése a rendszerváltás után vált igazán lehetővé, átfogó mivoltuk miatt egy tematikus blokkot és egy tanulmányt emelek ki: *Magyar író és világpolgár*, szerk. GLATZ Ferenc, Begnungen: Schriftenseite des Europa Institut, 2 kötet. (Budapest: Europa Institut Budapest, 1996), 1:9–72, és VERES András, „Kötéltánc a Niagara fölött”, *Kritika* 25, 5. sz. (1997): 30–33.

¹³ Az életművet elfogulatlanul értékeli Veres András szerint a regény „a magyar ifjúsági irodalom örökzöldje”. Lásd VERES, „Kötéltánc...”, 31.

¹⁴ CSABAI Valéria, *Az iskolai olvasmányok szerepe a nevelésben*, doktori disszertáció, 1992, 177–178, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/3275/1/1992_csabai_valeria.pdf.

¹⁵ Csak a legismertebb példák: Fábri Zoltán azonos című filmfeldolgozása (1965); Dész László, Geszti Péter és Grencs Krisztián musicalje, bemutató: Vígszínház, 2016. november 5.; a PIM „Éljen a grund!” című, a regény megjelenésének 100. évfordulójára rendezett kiállítása (2007. október 11. – 2008. augusztus 31.). További adatokkal szolgál a kiállítás bibliográfiája, hozzáférés: 2021.05.29, <https://pim.hu/archivum/puf/object.bc323f84-3915-45ba-9cb3-b39b0ac3c6b7.ivy.html>.

tos eleme, szocializációs pontja.”¹⁶ Jelen elemzés a művet a politikai szocializáció lényeges elemének tekinti.

Percheron szerint az alapszocializációra épülő politikai szocializáció már gyermekkorban elkezdődik, kora serdülőkorban folytatódik, és az egyén élete végéig tart. Annak ellenére, hogy a gyermek a politikai életből kizárt, a különböző szocializációs formákat már korán elsajátítja, és többnyire ezek meghatározónak bizonyulnak a későbbiek során. Az egyén és a társadalmi célokat képviselő oktatás interakciójaként elgondolt folyamat három legfontosabb ágense a család, az iskola és a környezet, de hozzátevéődik a tömegkommunikáció, a gyermekirodalom és a kortárs csoportok hatása is.¹⁷ A gyermekirodalom egyik jelentős hazai kutatója szerint „a gyermekirodalom segítségével a gyerek nemzeti identitástudata is fejlődik. A gyermek- és ifjúsági irodalom »leckét ad« magyarságból is”.¹⁸

A kontextuális-kulturális narratológiai értelmezés kérdése, hogyan képes *A Pál utcai fiúk* című regény politikai szocializációs szerepét betölteni, milyen konkrét narratív eszközök játszanak ebben a hatásban szerepet; továbbá a mű keletkezési kontextusára vonatkoztatva melyek azok a társadalmi-kulturális diskurzusok, melyekkel kapcsolatba kerülve betölthette feltételezett hatását és funkcióját.

Az elemzés a narratív kommunikáció Phelan által javasolt átfogó modelljét követi. Phelan retorikai modelljének pozitívuma, hogy általános definíciót kíván adni, annak a bemutatására törekszik, hogy a szerző és a közönség hogyan veszik igénybe a különböző elbeszéléstechnikai eszközöket a kommunikáció céljából. Chatman ismert modelljével (1978)¹⁹ szemben a narratív kommunikáció modelljét három komponensre redukálja, ez az úgynevezett ARA-modell: A (*author*) szerző, R (*resources*) eszközök és A (*audience*) közönség. E szerint a narratív kijelentés forrása nem a narrátor, hanem az odaértett szerző, akit a modell a szövegen kívüli kommunikáció szintjére helyez, mivel a narratív kommunikáció a valóságban az odaértett szerző/szerző és a tényleges olvasó/feltételezett szerzői közönség között zajlik. Az odaértett szerző a történeti szerző modellált variánsa, aki egy bizonyos módon ír, ő felelős az elbeszélés konstrukciójáért. Az eszközök közé sorolódik a narratíva minden szövegszerűen kódolt eleme, így például a narrátor, a narrátor megszólítottja, a tér, az időkezelés, a paratextus, a dialógusok, a műfaj stb.²⁰ Phelan felhívja a

¹⁶ SZÉCHENYI Ágnes, „Molnár Ferenc magyar író – Darázsfszerek”, <https://mozgovilag.hu/2020/05/08/szechenyi-agnes-molnar-ferenc-magyar-iro-darazsfeszerek/>.

¹⁷ Annick PERCHERON, „Az egyén politikai formálódása”, in *A politikai szocializáció: Válogatás a francia nyelvterület szakirodalmából*, szerk. SZABÓ Ildikó és CSÁKÓ Mihály, 18–43 (Budapest: Új Mandátum Kiadó, 1999), 31.

¹⁸ KOMÁROMI Gabriella, „Mi a gyermekirodalom?”, in *Gyermekirodalom*, szerk. KOMÁROMI Gabriella, 7–15 (Budapest: Helikon Kiadó, 1999), 11, kiemelés az eredetiben.

¹⁹ Seymour CHATMAN, *Story and Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1978), 151.

²⁰ James PHELAN, „Authors, Resources, Audiences, Toward a Rhetorical Poetics of Narrative”, *Style* 52, 1–2. sz. (2018): 1–34, 9.

figyelmet arra, hogy a szerzői közönséghez való csatlakozás nem automatikus,²¹ így például *A Pál utcai fiúk* esetében a ma már elavult szavak magyarázata kínál erre lehetőséget.²² A történeti-kulturális közelítés ennél azonban többet igényel a kontextualizáció terén: a mű elsődleges kontextusát²³ célzó és diskurzusok közé helyező vizsgálata elengedhetetlen, ha pontosan meg akarjuk határozni a szöveg mint formai struktúra és kontextusa mint kulturális jelenség kapcsolódási pontjait, valamint a szöveg ebből fakadó, hosszú távú kulturális hatását és történeti funkcióját. A tanulmány közelíteni szeretné a retorikai és a kontextuális-kulturális narratológia szemléletét és módszereit.

2. Formai vizsgálat: a szövegben megjelenített tér és a szereplők párhuzama

A történetvilág részének tekintett tér a szereplőkkel való összekapcsolódása miatt inkább tartalmi, szociális, ideológiai kérdésekkel függ össze, ezért általában kívül marad a narratológiai vizsgálódások körén. A kontextuális-kulturális narratológiai értelmezés szempontjából azonban éppen az a meghatározó, hogy a strukturális elemnek tekintett tér hogyan kapcsolódik össze társadalmi-kulturális szempontból releváns kérdésekkel. A tér és a szereplők összetartozása lehet igen szoros és emellett teljesen kifejtett, példa rá Balzac *Goriot apójában* a panzió leírása, ahol a térbeli elhelyezkedés pontosan követi a társadalmi státust. A skála másik pontján tér és szereplő között a regényhez még szükséges, de teljesen meghatározatlan, laza kapcsolat áll, ahol a szociális vonatkozások teljesen kifejtetlenek, példa rá Beckett *A megnevezhetetlen* című regénye.

A Pál utcai fiúkban a cselekmény térbeli keretét (a tényleges események a narratív diskurzusban kifejezett közvetlen környezetét)²⁴ valóságos helyszínek képezik, a grund (a Józsefváros, Pál utca–Mária utca sarka), az iskola, a Fűvészkert és Nemescekek lakása.²⁵ A helyszínek közül néhány megjelenik konkrétan (a grund, Nemescekek lakása, a vörösingesek iskolája, a józsefvárosi reáliskola); mások viszont csak utalásszerűen, így például a Pál utcai iskola, a Református Főgimnázium csak a szerző életrajzából, visszaemlékezéseiből következtethető ki. A regény jellemzője,

²¹ Uo., 8.

²² Így például a Mozaik Kiadó tankönyve különösen nagy gondot fordít erre: POSTA István és PETŐ Györgyi, *Sokszínű irodalom 5* (Budapest: Mozaik Kiadó, 2018⁶), 154–169.

²³ Takáts József kifejezése. Lásd TAKÁTS József, „Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett”, *Irodalom-történeti Közlemények* 105, 3–4. sz. (2001): 316–324, 316.

²⁴ „Spatial frames: the immediate surroundings of actual events, the various locations shown by the narrative discourse or by the image.” Lásd RYAN, „Space”.

²⁵ A regény valóságos helyszíneiről lásd BÁLINT Endre, „Egy sziget felfedezése Budapesten: Molnár Ferenc helyszínei nyomában”, *Könyv és nevelés* 14, 2. sz. (2012): https://olvasas.opkm.hu/portal/felso_menusor/konyv_es_nevelés/egy_sziget_felfedezese_budapestén; továbbá a PIM említett kiállításának archív anyagát, hozzáférés: 2021.05.29, <https://pim.hu/archivum/puf/object.6cde1140-4e5f-4659-ba2f-eedab13392b2.ivy.html>.

hogy a szereplők és helyszínek szorosan kapcsolódnak egymáshoz, de a kapcsolat nem kifejtett, hanem utalásszerű.

A regény legfontosabb tere a grund, hiszen az nemcsak a cselekmény fontos helyszíne, hanem mozgatórugója is, birtoklása a konfliktus oka: a grund, a játéktér megtartása, megszerzése az egymással szemben álló szereplők célja. A grund és a szereplők közös sajátossága, hogy szociális státusuk szempontjából üresek. A józsefvárosi grundon nem áll ház, tehát nem tekinthető használatba vett társadalmi térnek. A szereplők felépítettségének ezzel párhuzamos vonása, hogy szociális identitásukat nem ismerjük meg, legfeljebb jelzésszerűen utal rá a szöveg. Nemecsek kivételével. A szereplők bemutatásából sokszor hiányzik a teljes név, nem kapunk információt a gyerekek családjáról, a szülők foglalkozásáról, társadalmi státusáról, vallási hovatartozásáról. A karakterek ebből a szempontból kifejtetlenek.²⁶ Annál nagyobb szerep jut a szereplők jellemzésében tetteik és azok erkölcsi megítélésének: „nemecsek ernő áruló!!!”²⁷ – írják be csupa kisbetűvel nevét a Gittegyűlet könyvébe. „Bátor fiú vagy, Nemecsek”,²⁸ „Ha gyáva vagy, eridj haza!”²⁹ – mondja Áts Feri Nemecseknek, illetve Gerébnek. „Nincs azok közt egy bátor fiú sem!”³⁰ – jelenti ki Áts Feri a Pál utcaiakról. „Kemény legény vagy, Papuskám!”³¹ – mondja Csónakos Bokáról. „[...] aki holnap idején nem lesz itt, az szőszegő!”³² – figyelmezteti Boka a csapatát. Geréb áruló („én ugyan nem leszek áruló, mint valaki, aki ott áll, ni... ott... Kinyújtotta karját és Gerébre mutatott, akinek most torkán akadt a nevetés.”³³ Nem csak a szereplők látják így egymást, a narrátor is ebből a szempontból ábrázolja őket. Nemecsek az áldozat szerepét tölti be a csoportban, a minimális információkra szorítkozó külső jellemzés („a kis szőke”)³⁴ csak ennyiben fontos: „Jelentéktelen kis sovány fiú volt, gyöngye gyerek. És talán éppen ez tette alkalmassá arra, hogy jó legyen áldozatnak.”³⁵ Legfőbb tulajdonsága a gyávasága, a regény bemutatja, hogyan sikerül ezt leküzdenie, olyannyira, hogy hős lesz, végül még a vörösingesek is tisztelegnek előtte. Mozgását, reakcióit kezdetben a félelem határozza meg: „Nemecsek félénken lépkedett az iszapos parton”, „ijedtében belekapaszkodott egy vékony nádszálba”,³⁶ „Nemecseknek dobogni kezdett a szíve”, továbbá „Boka érezte, amint Nemecsek reszketni kezd mellette.”³⁷ Boka érettsége, bölcsessége meghatározó:

²⁶ Szolláth Dávid észrevétele.

²⁷ MOLNÁR Ferenc, *A Pál utcai fiúk* (Budapest: Móra Könyvkiadó, 2005), 68.

²⁸ Uo., 75.

²⁹ Uo., 73.

³⁰ Uo., 74.

³¹ Uo., 97.

³² Uo.

³³ Uo., 78.

³⁴ Uo., 75.

³⁵ Uo., 13.

³⁶ Uo., 41.

³⁷ Uo., 43.

„Ritkán beszélt ostobaságot, és nem mutatott semmi kedvet az úgynevezett csirkefogótempókhoz.”³⁸ A közösségben övé a békítő szerep, megtartja elnöki pozícióját, majd hadvezér lesz, tisztségeire erkölcsi érettsége, intelligenciája teszi alkalmassá: „Tetszett nekik, hogy az elnökük nem gyerek, hanem komoly férfi.”³⁹ A narrátor a szereplők belső beszédének bemutatását is a küzdelemben való viselkedés minősítésére korlátozza, egyénenként és közösségként egyaránt. Például „Wendauer elkullogott, és közben ezt gondolta: »Mégiscsak nagyszerű fiúk ezek a Pál utcai fiúk!«”,⁴⁰ „A fiúk megint azt mondták magukban: »Mégiscsak okos fiú ez a Boka, megérdemli, hogy ő legyen a tábornok.«”⁴¹

A karakteralkotásban fontosak még a kémkedést, harcot befolyásoló tulajdonságok, így például a szerző megjegyzi, hogy a vörösingesek közül Szebenics „a legostobább és a leglármásabb”,⁴² és Áts Feri „erős, mély hangja”⁴³ „megborzongatta a Pál utcaiakat”.⁴⁴ A kémkedés miatt fontos Wendauer és Nemecek kicsi lába is: „– A lábnyom kicsi volt? – Igen. Olyan kicsi, hogy sokkal kisebb, mint a Wendaueré, pedig neki van köztünk a legkisebb lába.”⁴⁵ A származás csak annyiban lényeges, amennyiben befolyásolja a harc kimenetelét, ez a szempont csak egyszer kerül elő karakteralkotásban: „[...] Csónakos előbb felmászott az akácfára, ő értett a fára mászáshoz, mert ő vidéki fiú volt.”⁴⁶ A küzdelemben még a győzelemnél is fontosabb a nemes viselkedés, mindkét oldal szereplőinek szembetűnő vonása, hogy képesek önmagukat felülmúlni. A morális vonulat végigkövethető a műben, legjobb példája a vörösingesek Nemecekéknél tett látogatása, amikor a felajánlott csokoládét a fiúk visszautasítják, mivel jól tudják, hogy a kisfiú miattuk betegedett meg: „Nekünk ezért nem jár csokoládé.”⁴⁷ A bűn, büntetés feloldása, a megbocsátás erkölcsi értéke egyaránt jelen van a műben, Gerébet végül visszaveszik, mert „mi tagadás, jó fiúk voltak”.⁴⁸

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a szereplőket erkölcsi minősítésük identifikálja. Az egyén csoportbeli helyzetét a közösségi lét alapvető morális kategóriái jelölik ki, a hűség–árulás, gyávaság–bátorság ellentétpárjai mentén. A sort még lehetne folytatni, de ki kell térni a szociális identitás jelzésszerűen felvillantott elemeire is. Nemecekről megtudjuk, hogy kispolgári családból származik, apja szegény szabó, és „a Rákos utca egyik kertes kis házában”,⁴⁹ a 3. szám alatt laknak. Boka a Kinizsi

³⁸ Uo., 11.

³⁹ Uo., 97.

⁴⁰ Uo., 119.

⁴¹ Uo., 111.

⁴² Uo., 49.

⁴³ Uo., 73.

⁴⁴ Uo., 43.

⁴⁵ Uo., 72.

⁴⁶ Uo., 33.

⁴⁷ Uo., 115.

⁴⁸ Uo., 109.

⁴⁹ Uo., 105.

utcában él „egy kis szerény földszintes házban”.⁵⁰ Geréb apja „egy jól öltözött úr”, „nagy, fekete galléros felöltőben”;⁵¹ Csele, a gigerli, valószínűleg jómódú családból jön; Richter apja ügyvéd, Kolnayé orvos. A foglalkozások csak utalnak a társadalmi rétegre, de a polgárság és középosztály konkrét társadalmi-kulturális vonatkozásai lényegtelenek a mű világában és a cselekmény alakításában.⁵² A szereplők ilyen módon való megformáltsága hozzájárul a mű erkölcsi üzenetének egyetemességéhez és külföldi sikeréhez.

Annál is inkább szembetűnő a karakteralkotás e technikája, ha tekintetbe vesszük Molnár ez idő tájt keletkezett gyermekhősöket felvonultató műveit, így például a *Gyerekek* (1905) című kötetet. A szerző a századforduló gyermekkultuszához kapcsolódott, az ő gyermekszereplői is szakítást jelentenek a gyermeki ártatlanság idealizált ábrázolásával. A *Gyerekek* című, *Rajzok* alcímű kötet (1905) *A Pál utcai fiúk* közvetlen előzménye,⁵³ túlnyomórészt átmeneti műfajú, formabontó, dialógusokból álló novellákat és karcolatokat tartalmaz. A regénnyel ellentétben, a novellákban a szereplők szociokulturális háttere szerepet játszik a cselekmény felépítésében, a jellemalkotás a műfajnál fogva vázaltszerű. Jó példa erre a *Péterke* című dialogizált elbeszélés,⁵⁴ amelynek *A Pál utcai fiúk*hoz hasonlóan a gyermekhalál a tárgya. Mikszáth a kisfia halálára írt *A ló, a báránka és a nyúl* (1893) című novellájával szemben az érzelmi mozzanatok helyett a halál társadalmi, anyagi vonatkozásai állnak középpontban. Péterke (5 éves) és János (6 éves) a szereplők, középosztálybeli gyerekek. Péterke tüdővészben szenved, nemsokára meg fog halni. A két kisfiú közti konfliktus egy játékszer miatt bontakozik ki, a betegszobába benyitó János elkéri Péterkétől a „gömbölyű rézt, amit fel lehet srófolni”, talán egy bűgöcsigát. A vita során János meg akarja győzni a másik fiút arról, hogy nincs értelme megtartania a játékot, úgyis meg fog halni, ezért elmeséli saját tapasztalatát a halálról, nagyapja temetését. Beszámolójában lényegesek a temetés anyagi vonatkozásai: a gyászhintót négy ló húzta, hat gyertya állt a ravatalnál, és az is, hogy az apa pontosan mennyi pénzt adott a hordároknak. A fiúk rivalizálnak: ki tud többet a halálról, és melyik családnak van több pénze. Péterke végül nem adja oda a játékot és új kérdést tesz fel:

⁵⁰ Uo., 68.

⁵¹ Uo., 98.

⁵² Heller Ágnes is kiemeli a szociális dimenzió lényegtelenné válását. A magyar zsidó irodalom részeként tárgyalva a művet a zsidó önreprezentáció hitelességét és magyar zsidó irodalom zsidótlanító tendenciáját elemzi *A Pál utcai fiúk*on kívül még Déry Tibor *A befejezetlen mondat* és Lengyel Péter *Cseréptörés* című regényeiben. A két másik művel szemben Molnár eljárását pozitívan értékeli, mivel a zsidótlanítás a regény fontos művészi eszköze, hiszen: „a szociológiai és a történeti konkrétság kárt tett volna az elbeszélt történet egyetemességén”. HELLER Ágnes, „Zsidótlanítás a magyar zsidó irodalomban”, *Szombat* 8, 6. sz. (1996): 33–38, 36, <https://www.szombat.org/politika/4111-zsidotlanitas-a-magyar-zsido-irodalomban>.

⁵³ EMŐD Teréz, „Játék- és térvessztés: *A Pál utcai fiúk* aktualitása” *Könyv és nevelés* 22, 1. sz. (2010), <https://folyoiratok.oh.gov.hu/konyv-es-nevelés/jatek-es-tervessztés>.

⁵⁴ VÉCSEY Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 31.

meddig tart a halál? A vetélkedés Péterke győzelmével zárul: megtudja, hogy a régi temetőben hamarabb támadnak fel a halottak, és János apjával szemben az ő apja ki tudja fizetni a drágább sírhelyet: „Az én papám meg tudja azt fizetni. Nekünk a bankban van a pénzünk.”⁵⁵ A kötet *Gittegylet* című darabjának karakteralkotása szintén vázaltszerű, a teljes egészében dialógusokból álló szöveg módosított formában átkerült a regénybe is. Boka itt még a pénztárnok, apja jó módú orvos, komfortáblin jár.⁵⁶ Az író a regényben alsóbb társadalmi osztályba sorolja a karaktert, vezéralakká lépteti elő és megfosztja szociális háttérétől, csak áttételesen, a lakhellyel utal rá. A *Pál utcai fiúk*ban a szereplők felépítésében a morális szempontok a döntőek, a korábbi művekkel szemben az anyagi és a szociális vonatkozások elmaradnak. Mindez könnyen magyarázható a műfaji elvvel, hiszen a gyermekirodalomban a meséből öröklött morális kategóriák a meghatározók: „A gyermekirodalomban erkölcsi világrend uralkodik.”⁵⁷ Ugyanakkor a regényt gyermekirodalomként kezelő tanulmányok is megemlítik a szereplők vázaltszerűségét.⁵⁸ Molnár művében azonban nem érvényesül a mese alapvető erkölcsi elve, hogy a szenvedés nincs hiába, a jó pedig elnyeri a jutalmát. A bandaregényként elkönyvelt mű a kalandregény sémáját követi,⁵⁹ melytől szintén idegen a hősök társadalmi státusának részletezése. Mi a szerepe a karakterek szociális identitása fent idézett, jelzésszerű elemeinek? A válasz a narratív kommunikáció konstans tényezőiben (szerző/odaértett szerző, szerzői közönség/valós olvasó) rejlik.

3. A szöveg és a jelhasználók: a szerzői közönség

A szerző regényének egyszerre két kiadását jelentette meg 1907-ben: az egyiket gyerekek számára „Regény kisdíkoknak” alcímmel papírkötésben, illusztrációkkal, a másikat felnőtteknek, alcím és illusztrációk nélkül, bőrkötésben.⁶⁰ Ezek szerint a műnek kétféle szerzői közönsége volt. A szerzői szándékot jól mutatja az *Ellenzék* című lapban publikált, a kiadóhoz intézett *Előszó helyett* címet viselő szerzői levél is. Bár Molnár írásában közvetetten a regény gyermek olvasóit is megszólítja, a kommunikációs helyzetből nyilvánvaló, hogy az előszó funkcióját betöltő szöveg alap-

⁵⁵ MOLNÁR Ferenc, „Péterke”, in MOLNÁR Ferenc, *Gyerekek: (Rajzok)*, Magyar könyvtár, 18–23 (Budapest: Lampel R. Könyvkereskedése, Wodianer és Fiai R. T. Könyvvállalat, 1905), 22.

⁵⁶ Uo., 6.

⁵⁷ KOMÁROMI, „Mi a gyermekirodalom?”, 11.

⁵⁸ VÖ. BORBÉLY Sándor, „Molnár Ferenc »gyerekeposza«”, in BORBÉLY Sándor, *A Nyugat tájain: Tanulmányok és műelemzések*, 63–68 (Budapest: Pannonica Kiadó, 2001), 67. és TARBAY Ede, *Gyermekirodalomra vezérlő kalauz* (Budapest: Szent István Társulat, 1999), 164, valamint BOGNÁR Tas, *Gyermekpróza: Világ- és magyar irodalom* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004), 180.

⁵⁹ BORBÉLY Sándor, „Az ifjúsági regény klasszikusai”, in KOMÁROMI, *Gyermekirodalom*, 137–167, 139.

⁶⁰ A mű felnőtteknek szóló kiadása két helyen is említésre kerül. TARBAY, *Gyermekirodalomra...*, 164. és EMÖD, „Játék és térvész...”

vetően a felnőtt olvasókhöz szól. Egyrészt azokhoz a fővárosiakhoz, akiknek Molnárhoz hasonlóan gyermekkorra, ifjúsága egybeesett a kiépülő főváros felnövekedésével: „Ezt talán más nem is tudja, mint a mi generációnk, a mely együtt született ennek a városnak a fiatalságával, ezzel a várossal együtt nőtt fel.”⁶¹ Másrészt pedig egy szűkebb közönséghez, az irodalmi élet alakítóihoz: „Maradjon ez a néhány sornyi ajánlás is közöttünk, azok között, akik az irodalom kulisszái mögött állunk: írók, kiadók, könyvkereskedők, s akik vállvetve dolgozunk a magyar közönség számára.”⁶² A könyv címzettjeként a pesti és vidéki gyerekeket nevezi meg:

Szeretettel küldöm ezt a könyvet az én kis sápadt, kövek közt élő földijeimnek: a pesti gyerekeknek, olvassák el benne a maguk történetét, – szeretettel küldöm a pirosarcú, erős vidéki fiuknak, *ismerjék meg* belőle azt a furcsa, bádogtornyos világot, a melyben más a gyerek, más a játék, a kaland, a história, az öröm és a bánat, mint náluk a csendes síkságon, vagy a hegyek közt.⁶³

A rekonstruálható szerzői intenció a városi és a vidéki olvasóközönség, a különböző kulturális közegek egymáshoz való közelítése. Emellett az *Előszó helyett* tézise („Ez a könyv a pesti gyerekek regénye.”⁶⁴) és az épülő Pest hangsúlyozása a fővároson belüli társadalmi térhasználatra irányítja a figyelmet, Buda és Pest ilyen szempontú elkülönültségére, a tér regénybeli funkciója ennek fényében értelmezhető.

4. A városi tér a diskurzusokban: társadalmi térhasználat és szegregáció

A feltételezett szerzői közönség⁶⁵ megismeréséhez az adott műtől függően különféle ismeretekre lehet szükségünk, jelen esetben a várostörténet, városszociológia nyitja meg az utat a szerzői közönséghez való csatlakozáshoz. A történettudományban a térbeli fordulatot a várostörténetben és a mentalitástörténetben megjelenő társadalmi térhasználat fogalma, a tér társadalmi térként való elgondolása jelzi. A térhasználati szokások „fontos helyet foglalnak el az egyének és a csoportok identitásának mind folyamatos megalkotásában, mind azok újrateremtésében.”⁶⁶ Míg a preindusztriális

⁶¹ MOLNÁR Ferenc, „Előszó helyett”, *Ellenzék* 6, 76. sz. (1907): 5.

⁶² Uo.

⁶³ Uo., saját kiemelés – T. Cs.

⁶⁴ Uo.

⁶⁵ A retorikai narratológia egyik központi fogalma, a szerző hipotetikus, azaz feltételezett közönsége. A szerző olvasókról alkotott előfeltevései befolyásolják művészi döntéseit, a szerző számít az olvasók bizonyos (például történelmi, kulturális, szociológiai) ismereteire. A befogadás és a megírás időbeli különbsége miatt azonban a szerzői közönséghez való csatlakozás a befogadók részéről nem automatikus. Vö. Peter J. RABINOWITZ, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1987), 21.

⁶⁶ GYÁNI Gábor, „A mindennapi élet mint kutatási probléma”, in GYÁNI Gábor, *Az utca és a szalon: Társadalmi térhasználat Budapesten, 1870–1900*, 11–22 (Budapest: Új Mandátum Kiadó, 1998), 20.

korban a városi népesség besorolásában elég volt a külső megjelenés jeleire hagyatkozni, addig a modern nagyvárosban ehhez hozzáadódik a térbeli elrendezés elve: jelentéssel bír az, hogy kit hol találunk, hiszen a különböző társadalmi állású emberek máshol helyezkednek el a térben. A nagyvárosi eligazodás, tájékozódás alapvető elve a dolgok és személyek térbeli rendjének az ismerete.⁶⁷ A városlakók „mentális térképei az egyéni és közösségi térhasználat szabályait követik”.⁶⁸ Milyen tudásra számított a szerző/odaértett szerző, amikor a regény cselekményét saját gyermekkor helyszínei közé helyezte? Láttuk, hogy a tér megjelenik a narratívában a cselekmény tényleges térbeli keretként, de megjelenik környezetként is. Környezet alatt az általában vett társadalmi-történelmi, földrajzi környezetet értjük, melyben a mű cselekménye zajlik.⁶⁹ A *Pál utcai fiúk* esetében ez a 19. század végi dualizmus kori Magyarország és fővárosa, a polgári középosztály és a kispolgárság világa. A történet tere azonban az olvasás során történetvilággá bővül, ami a teljes történetvilágot jelenti, ahogyan azt az olvasó kulturális ismeretei és valóságos tapasztalatai alapján kiegészíti.⁷⁰ Molnár regényében ez Józsefváros és Ferencváros, de mellette extratextuális elemként Pest, Buda és Budapest egésze is megjelenik a befogadásban, azokkal a városrészekkel együtt, melyeket nem említ a regény.

Budapest lakossága az egyesítést követően rendkívül gyors ütemben növekedett, lakosai száma 1873 körül alig 300 000, 1896-ban 618 000,⁷¹ 1910-ben pedig már 880 000 fő.⁷² A népszaporulat főleg betelepülés, tömeges bevándorlás révén jött létre, így a mobilitás tapasztalata jelen volt a kortársi tudatban.⁷³ A nagy arányú és gyors népességnövekedés Pestre korlátozódott, Budát jóval kevésbé érintette.⁷⁴ A két városrész megítélése eltérő volt: „Pest maga volt a nagyváros”, míg a pestieknek Buda „egzotikus vidéknek” számított.⁷⁵ A főváros demográfiai átalakulásának további általános tendenciája az elmagyarosodás: a 18. században még döntően német ajkú város 1890-re már 2/3-ában vallotta magát magyar anyanyelvűnek, így

⁶⁷ GYÁNI Gábor, „A városi nyilvánosság társadalomtörténete – európai perspektívák a 19. században”, in GYÁNI, *Az utca és a szalon...*, 33.

⁶⁸ GYÁNI Gábor, „A nyilvános tér és használói Budapesten a 19. század végén és a századfordulón”, in GYÁNI, *Az utca és a szalon...*, 55.

⁶⁹ „Setting: the general socio-historico-geographical environment in which the action takes places.” Lásd RYAN, „Space”.

⁷⁰ „Narrative (or story) world: the story space completed by the reader’s imagination on the basis of cultural knowledge and real world experience”, uo.

⁷¹ GYÁNI Gábor, „Az egyesített főváros nagyvárossá fejlődése” in GYÁNI Gábor, *Budapest túl jön és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, 23–58 (Budapest: Napvilág Kiadó, 2008), 44.

⁷² HANÁK Péter, *A kert és a műhely* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988), 28.

⁷³ GYÁNI, „A városi nyilvánosság ...”, 44.

⁷⁴ FARAGÓ Tamás, *A múlt és a számok: Pest-Buda és környéke népessége és társadalma a 18–20. században*, Vároštörténeti tanulmányok 9 (Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 2008), 47.

⁷⁵ GYÁNI, „A nyilvános tér...”, 58.

Budapest „hatékony olvasztótégelynek” bizonyult.⁷⁶ A folyamat már 1870 előtt elkezdődött, jellegzetessége, hogy nem az őslakos pest-budai polgárok olvasztották be nyelvileg a jövevényeket, „hanem a magyar anyanyelvű bevándorlók magyarosították el a helyi német polgárokat és az újonnan érkezett szlovákokat”.⁷⁷ A századforduló Budapestjére jellemző volt a szegregáció, mindennapi tapasztalat „az egyes társadalmi, felekezeti és etnikai csoportok térbeli szétszóródása”.⁷⁸ A bevándorlók között az 1870-es években már az izraeliták és a reformátusok voltak többségben.⁷⁹

A korabeli Józsefvárosban is jól érzékelhető volt a vallási és társadalmi egyenlőtlenség térbeli megjelenése. A városrészbe a főleg Galíciából menekült zsidóság betelepedése a 19. század közepén indult meg, a tehetősebbek a Nagykörút és a Kis-körút közti területen, az úgynevezett „Mágnásnegyedben”, a szegényebbek a Józsefvárosi pályaudvar és a Teleki téri piac környékén laktak. 1869-ben a kerületben az izraelita vallásúak száma 2050 fő volt, ami a századfordulóra jelentősen megnőtt. Jelzi ezt, hogy az Üllői út és a Mária utca sarkán álló, 1867-ben létesített első imaház a hitközség bővülése folytán 1907-ben átköltözött a Mária utcába, egy nagyobb épületbe.⁸⁰ Bár Józsefvárosban a zsidóság nem képviseltette magát olyan nagy számban, mint Terézvárosban és Lipótvárosban, 1890-re a kerület lakosságának 10–20%-át, 1910-re 20–30%-át tette ki.⁸¹

Reformátusok szintén csak II. József türelmi rendelete után (1781) telepedhettek le a fővárosban, legnagyobb számban Józsefvárosban éltek.⁸² Első pesti templomuk, a Kálvin téri református templom a Belváros és Ferencváros határán épült meg, 1830-ban. A két felekezet térbeli elhelyezkedésének párhuzama, hogy jelenlétük Pesten volt erősebb. 1869 és 1941 között az izraelita vallásúak 90%-a élt Pesten,⁸³ 1890-ben pedig a reformátusok 42%-a koncentráldott három szomszédos kerületben (VIII., IX., X. kerület).⁸⁴ A kerületben a két felekezet társadalmi státusz szempontjából hasonló vonásokat mutatott. A Józsefváros izraelitái javarészt kisegysz-

⁷⁶ GYÁNI, „A városi nyilvánosság...”, 46.

⁷⁷ FARAGÓ, *A múlt és a számok...*, 54.

⁷⁸ GYÁNI Gábor, „A nagyváros mint tapasztalat: Identitás és imázs”, in GYÁNI Gábor, *Budapest túl jón és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, 113–133 (Budapest: Napvilág Kiadó, 2008), 119.

⁷⁹ „1880 és az első világháború között a teljes népesség alig kétszeresére nőtt, a reformátusok száma viszont több mint négyszeresére, a zsidóké közel háromszorosára gyarapodott.” FARAGÓ, *A múlt és a számok...*, 50.

⁸⁰ SZENTGYÖRGYI Ákos, „A józsefvárosi zsidó közösség kialakulása, imaházak és zsinagógák”, in SZENTGYÖRGYI Ákos, *Józsefváros zsidó arcai*, 17–30 (Budapest: Makkabi Kiadó, 2003), 17–18.

⁸¹ SEBŐK László, „Zsidók Budapesten”, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/zsidok_budapesten/.

⁸² Dr. RITOÓK Zsigmond, „Reformátusok Pesten a XIX. század első felében”, hozzáférés: 2021.05.29, <https://honlap.parokia.hu/lap/kalvin-teri-reformatus-egyhazi/cikk/mutat/a-gyulekezet-tortenete/>.

⁸³ SEBŐK, „Zsidók Budapesten”.

⁸⁴ VÖRÖS Károly, „A reformátusság a fővárosban a dualizmus korában”, in *Kálvin téri tanulmányok: Tanulmányok a Budapest Kálvin téri Református Gyülekezet történetéhez*, szerk. BOTTYÁN János, 55–61 (Budapest: Ráday Kollégium, 1983), 56.

tenciák, például ószeresek,⁸⁵ zsidókereskedők,⁸⁶ a vidékről, faluhelyről Budapestre betelepült reformátusok többsége a századfordulón még képzetlen. Az 1891-ben a jellemző foglalkozások a cseléd, napszámos, mosónő;⁸⁷ kisebb részben közhivatalnok, altiszt: „a budapesti reformátusság a századvégre egyrészt (túlnyomó részben) a tisztessen szegény kisemberek társadalma irányában fejlődik tovább, másrészt (kisebb részében) a többségükben ugyancsak szerényen fizetett értelmiségi-hivatalnoki elemek irányába.”⁸⁸ Józsefvárosnak harmadik jellegzetes demográfiai vonása a korszakban, hogy ott lakott a fővárosi szlovákság 1/3-a. Ez a tény azért érdekes, mert a főként az építkezéseken dolgozó szlovák vándormunkások éltek a leginkább szétszórta fővárosban.⁸⁹

Lényeges azonban mindehhez hozzátenni, hogy a századfordulós Budapesten Bécshez képest „kevésbé érvényesült az alsóbb néposztályoktól való elhatárolódás”, gyakori jelenség volt, hogy egy bérházban élt együtt a gazdag polgár, a kispolgári család, a munkások és a szegények,⁹⁰ ám ebből nem következett nyitottabb, demokratikusabb társas élet. A másik jelentős tény, hogy az I. világháború időszakára a fővárosban – a zsidóság kivételével – „az etnikulturális különbségek jelentősége halványabbá vált”, ehelyett inkább a vagyoni helyzet került előtérbe.⁹¹

A fenti várostörténeti és városszociológiai adatok jelen tudásunk perspektívájából mutatják azt a valóságot, amivel a korabeli befogadó (a szerzői közönség) szembeüthetett. A társadalmi térhasználat rendjét nyilván jól ismerte a felnőtt szerzői közönség, az odaértett szerző ezekre az ismeretekre számíthatott, amikor jelzés-szerűen felidézte a kerületet. Mindezek tudatában értelmezhető a felnőtt szerzői közönséghez intézett üzenet, Molnár előszavának tételmondata: „Ez a könyv a pesti gyerekek regénye.”⁹² A szerző nemzedéktársai, iskolatársai, akik „Pál utcai férfiakká” emberesedtek is „idevalók, hozzánk tartozók, magyarok.”⁹³ A fővárosba, Pestre betelepülők és azok leszármazottai is a nemzet részét képezik. A szerző nemzetfelfogása nem zárja ki az etnikai-vallási sokszínűséget, amely a 19. századi államnemzet koncepcióján alapult. A regény tere mint környezet és történetvilág olyan dinamikusan fejlődő városrészeket idéz fel, ahol a betelepülések révén jelen volt a szegregáció, a mobilitás és migráció tapasztalata. Ebből fakadóan sokak számára valóság lehetett az identitás válságának, megrendülésének és újbóli megszilárdításának él-

⁸⁵ ZEKE Gyula, „A budapesti zsidóság lakóhelyi szegregációja a tőkés modernizáció korszakában (1867–1941)”, in *Hét évtized a hazai zsidóság életében: I. rész*, szerk. LENDVAI L. Ferenc, SOHÁR Anikó és HORVÁTH Pál, 162–183 (Budapest: MTA Filozófiai Intézet 1990), 174.

⁸⁶ SZENTGYÖRGYI, „A józsefvárosi...”, 17.

⁸⁷ VÖRÖS, „A reformátusság...”, 58.

⁸⁸ Uo., 59.

⁸⁹ FARAGÓ, *A múlt és a számok...*, 244.

⁹⁰ GYÁNI, „A városi nyilvánosság...”, 40.

⁹¹ FARAGÓ, *A múlt és a számok...*, 245.

⁹² MOLNÁR, „Előszó helyett”, 4.

⁹³ Uo., 5.

ménye. Az új közösségekhez való csatlakozás problémája megjelenhetett helyi szinten (például a beilleszkedés a lakó- és vallási közösségekbe), de a regény formai eszközei a nemzet közösségéhez tartozás kérdését helyezik előtérbe, amint ez az intertextuális utalásokból ki is derül.

5. Város és irodalom: térábrázolás és intertextuális utalások a műben

A narrátor a várost a gyerekek nézőpontjából ábrázolja, akik a felnőttektől eltérő módon látják a teret. Számukra a város „kocsik, lóvasutak, utcák, boltok zűrzavaros keveréke, amelyben haza kellett találni”,⁹⁴ vagyis még szó szerint és átvitt értelemben is meg kell tanulniuk eligazodni. A várost leképező, még zűrzavaros mentális térképük ellentéte a grund alaprajza, ami tiszta, világos, áttekinthető. A közölt térkép, a grund térképe, nem pusztán a gyermekirodalomban gyakorta előforduló, a belemerülést elősegítő, a befogadást megkönnyítő eszköz,⁹⁵ hanem fontos szerepe van a játék és a valóság ellentétének megteremtésében is. Nem illusztráció, hanem az eredeti kéziratban szereplő, többletjelentést hordozó paratextuális elem.⁹⁶ A gyerekek regényben megjelenített térhasználatát ellentétes a felnőttekével, akik a közterületeket a közlekedés, munka és a társadalmi reprezentáció céljára használják, ők viszont egy a társadalmi térhasználatból kieső teret használnak fel játékra. Itt lép be a narratív tér újabb aspektusa, a történet tere. Ez a cselekmény szempontjából releváns tér, ahogyan az a szereplők cselekvéseiből és gondolataiból kirajzolódik, ide tartoznak azok a helyek is, melyek nem jelennek meg tényleges cselekvési színtérként, de említik őket.⁹⁷ Ezek a műben a Múzeumkert, az einstand helyszíne, amit Nemecsek elbeszéléséből ismerünk meg, de ideszámítanak a gyerekek fantáziavilágának terei, az Alföld, az amerikai préri és az Északi-sark. A tér ezen aspektusa ábrázolásának sajátossága a metaforák használata. A gyerekek a grundot is másképp látják, mint ahogy a valóságban van, a játékban a megvédendő játékteret már a regény első lapjain azonosítja az elbeszélő az Alfölddel: „A grund... A pesti gyerekek ez az alföldje, rónája, a síksága. Ez jelenti számára a végtelenséget és a szabadságot.”⁹⁸ Ugyanakkor a grund „labirintus”⁹⁹ is, emellett „délelőtt amerikai préri volt,

⁹⁴ MOLNÁR, *A Pál utcai fiúk*, 8.

⁹⁵ „Another function of graphic maps, particularly prominent in children's narratives, travel stories and fantastic literature, is to spare the reader the effort of building a cognitive map, thereby facilitating the mental visualizations that produce immersion.” Lásd RYAN, „Space”.

⁹⁶ A kéziratról lásd BÁLINT, „Egy sziget...”

⁹⁷ „Story space: the space relevant to the plot, as mapped by the actions and thoughts of the characters. It consists of all the spatial frames plus all the locations mentioned by the text that are not the scene of actually occurring events.” Lásd RYAN, „Space”.

⁹⁸ MOLNÁR, *A Pál utcai fiúk*, 17.

⁹⁹ Uo.

délután a Magyar Alföld, esőben tenger, télen az Északi-sark”.¹⁰⁰ Az említett helyszínek közül az Alföld emelkedik ki az összefonódó intertextuális utalások segítségével. A grund a valóságostól eltérő jelentést vesz fel, a haza szimbólumává válik. A fent idézett szöveghely Petőfi *Az Alföld* című versére utal, a részlet egyszerre idézi fel a játék szabadságát és a haza szabadságát, és a hazával való azonosítás irányába építi tovább a grund szimbolikáját. Már a II. fejezetben, a *casus belli* ismertetésekor a grundot a hazával azonosítja az elbeszélő: „Ügy kiáltották, hogy »Éljen a grund!« – mintha azt kiáltották volna, hogy »Éljen a haza!«.”¹⁰¹ Nemecsek „a hazáért hült meg”.¹⁰² a szavak alaki hasonlósága a hősi halottak méltatását idézi („[a] hazáért halt meg”). A harcban a grund birodalommal válik: „Most dől el a birodalmunk sorsa!”¹⁰³ „A birodalom mindkét kapuja előtt megálltak a vörösingesek.”¹⁰⁴ A túlzás a cselekmény tágabb keretére, a Monarchiára utal. Nemecsek lázalmában ezt kiabálja: „A grund – kiáltotta – az egy egész birodalom! Ti azt nem tudjátok, mert ti még sohasem harcoltatok a hazáért!”¹⁰⁵ Nem sokkal később haláltusájában átéli a hősi halált: „Én harcoltam a hazáért, és én meghaltam a hazáért! Trará! Trará! Fújjad, Kolnay!”¹⁰⁶ Ez utóbbi allúzió, a hősi halál víziójára, Petőfi az *Egy gondolat bánt engemet...* versének soraira emlékeztet: „S ha ajkam örömteli végszava zendül, / Hadd nyelje el azt az acéli zörejt, / A trombita hangja, az ágyudörejt”.

A grund és az Alföld azonossága nemcsak a felidézett jelentésben (haza és szabadság) ragadható meg, hanem a figurális elrendezés szempontjából is. Petőfi verse térbeli ellentétben alapul (hegyvidék–alföld), s ez a térbeli ellentét a regényben a város (Pest) és a vidék (Alföld) kulturális ellentétévé alakul át. Jól látható, hogy az intertextuális utalás hogyan vesz részt az új kulturális tudás megképzésében, azáltal, hogy a századfordulón időszerű szociokulturális problémához, az idegenséggel, magyartalansággal vádolt főváros és a vidéki Magyarország ellentétéhez kapcsolódik. Már a századfordulón megfigyelhető a városellenesség jelensége, a xenofóbiával és az antiszemitizmussal összekapcsolódó nacionalizmus gyakran bírálta a nagyvárossá fejlődő kozmopolita Budapestet.¹⁰⁷ Molnár így reagált közvetlenül erre a jelenségre:

Százszor hallgattam el, százszor szerettem volna leírni, százszor gondoltam meg magamat, de most már ellenállhatatlan erővel kívánczik ki belőlem: valahányszor arról van szó, hogy a főváros magyar-e, vagy nem magyar, valahányszor arról beszélnek és írnak, hogy Budapest idegen, és semmi köze

¹⁰⁰ Uo., 69.

¹⁰¹ Uo., 28.

¹⁰² Uo., 104.

¹⁰³ Uo., 122.

¹⁰⁴ Uo., 123.

¹⁰⁵ Uo., 156.

¹⁰⁶ Uo., 158.

¹⁰⁷ GYÁNI Gábor, „Modernitás, modernizmus és identitásválság a 19–20. század fordulóján”, in GYÁNI, *Budapest – túl jól...*, 59–85, 67–68.

a magyarsághoz, valahányszor ez az éles és elkeseredett vita megindul, mindannyiszor elképzelem lelki szemeimmel Magyarország óriási térképét, amelynek közepén Budapest úgy áll, mint egy tanácstalan szegény zsidó. [...] Nem én akarom ilyennek látni, az ellenségei formálják és pingálják ilyenné.¹⁰⁸

A grund (a nagyvárosi tér) és a haza azonosságát tovább építik a regényben megjelenő nemzeti szimbólumok. A Pál utcaiak eredeti zászlaja piros-fehér, az új piros-zöld, ahogy a sapkájuk is. A gittegylet zászlaja a nemzeti trikolor, és a *Nemzeti dal* refrénje van ráhímezve: „De ez a zászló piros-fehér-zöld volt, s ez volt ráírva: Gittgyűjtő Egyesület, Budapest, 1889. Esküszünk, hogy rabok tovább nem leszünk!”¹⁰⁹ A felidézett Petőfi-versek egyben az 1848/49-es forradalom és szabadságharc mítoszát is működésbe hozzák. A szabadság fogalmát egy újabb intertextuális utalás tágitja európaivá, mégpedig a Geréb levelében felbukkanó Verne-regény. A *lángban álló szigettenger* (1884) említése a 19. századi nemzeti ébredést kísérő küzdelmekre utal, hiszen témája a görög nép törökök ellen vívott 1827-es szabadságharca. Az intertextuális utalások, a zászló és 1848/49 mítosza, vagyis a nemzeti identitás kulturális elemeinek halmozott előfordulása azt emeli ki, hogy a grund, és metonimikusan a nagyváros, valamint annak lakossága a hazához tartozik.

A grund és a haza azonosítását erősíti egy további textuális elem, a narrátor szövegszerűen kódolt megszólítottjának (*narratee*) megjelenése a műben. A narrátor a grund okán teremti meg, szólítja meg közönségét, rögtön annak első leírásakor, a II. fejezet elején. Itt is visszatér az a kettősség, ami a szerzői levélben (*Előszó helyett*) a gyerek szerzői közönséget jellemezte: az alföldi gyerekek („Ti szép egészséges, alföldi diákok, akiknek csak egyet kell lépnetek, hogy künn legyetek a végtelen rónán...”)¹¹⁰ és a pesti gyerekek („Hát kellett ennél gyönyörűbb hely a mulatozásra? Nekünk, városi fiúknak bizony nem kellett.”)¹¹¹ kettőssége. A gyermekkorára visszaemlékező narrátor tehát a haza ily módon is kiemelt témájában teremt kapcsolatot a megszólítottakkal. A megszólítás másik oka az eltérő szociokulturális közeg, a fővároshoz kapcsolódó fogalmak, szavak magyarázata:

Ehhez tudni kell, mi az az *einstand*. Ez különleges pesti gyerek szó. Mikor valamelyik erősebb fiú golyózni, tollazni vagy szentjánoskenyér-magba – pesti nyelven *boxenlibe* – játszani lát magánál gyöngébbet, s a játékot el akarja venni tőle, akkor azt mondja: *einstand*. Ez a csúf német szó azt jelenti, hogy

¹⁰⁸ MOLNÁR Ferenc, „A magyar Pest”, in MOLNÁR Ferenc, *Szülfőfalu, Pest*, szerk. VÉCSEI Irén, 551–557 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962), 551. (Eredetileg: *Pesti Hírlap*, 1911. november. 19.)

¹⁰⁹ MOLNÁR Ferenc, *A Pál utcai fiúk* (Budapest: Móra Könyvkiadó, 2005), 59.

¹¹⁰ Uo., 17.

¹¹¹ Uo., 18.

az erős fiú hadizsákmánynak nyilvánítja a golyót, s aki ellenállni merészel, azzal szemben erőszakot fog használni.¹¹²

Az odaértett szerző szövegszerűen kódolt, kiolvasható szándéka, hogy a narrátor által bevonja a mű világába a vidéki olvasóközönséget is, és csökkentse a kétféle szociokulturális közegből adódó különbséget.

A korabeli kritika is két külön világba helyezte a vidéki és a pesti gyerekeket.¹¹³ Schöpflin Aladár szerint a regény egyik értéke a nagyvárosi millió rajza, írója pedig a nagyvárosi élet egyik legjobb ismerője.¹¹⁴ A *Néptanítók Lapja* recenzense a nyelvi különbségre is felhívta a figyelmet: [A regény nyelve] „igazán a pesti gyerek nyelve, az ő sajátos szólásai, naiv mondatkötései tökéletes hűséggel vannak visszaadva.”¹¹⁵

A szereplők képzetében, mint láttuk, a kétféle haza (a nagyvárosi grund és a vidéki Alföld) eggyé válik. A történet terében (a szereplők cselekvéséből és gondolataiból kirajzolódó, a cselekmény szempontjából releváns tér) és a játék valóságában feloldódik a főváros és vidék, az idegen és a magyar ellentéte. Itt válik jelentősé a tér és a szereplők szerkesztésének a párhuzama, a társadalmi térhasználat szempontjából üres telek és a szereplők jelzésszerű vagy üres szociális identitása. A fiúk csoportbeli helyét erkölcsi tulajdonságaik jelölik ki, nem számít a származás, a vagyoni helyzet, a vallás vagy az etnikum. A mű világában a csoporthoz tartozás alapja a térbeli azonosság: máshol játszanak, és máshol tanulnak a Pál utcaiak és a vörösingesek, de a csoporthoz tartozáshoz elegendő a játéktér és az iskola azonossága. A nemzethez tartozás alapja tehát az azonos földrajzi hely (ami feltételezi az azonos nyelvet) és a hűség, hazafiság etikai kategóriája. Ez a demokratikus, nyitott nemzetfelfogás morális értékeket helyez előtérbe, mint például bajtársiasság, hűség, árulás, megbocsátás, hazaszeretet, fegyelem, önfegyelem. A szereplők identitásának szociális és vallási elemeinek elhagyása, a demokratikus szerepjáték (az egyletalapítás és az elnökválasztás)¹¹⁶ és a kiélezett erkölcsi konfliktusokban megjelenő érték-választások ábrázolása demokratikus politikai szocializációs modellt jelenít meg.

¹¹² Uo., 12, kiemelés az eredetiben.

¹¹³ „De még jobban megkülönbözteti a pesti diákot a vidékitől a szabad természethez való viszonya.” Lásd SCHÖPFLIN Aladár, „A Pál-utcai fiúk”, *Vasárnapi Újság* 54, 15. sz. (1907): 304. Továbbá: „A pesti gyerek a hőse Molnár Ferenc regényének, a pesti gyerek, akit a vidékitől érzésben, gondolkodásban egy egész világ választ el.” Lásd MR., „A pál-utcai fiúk”, *Néptanítók Lapja* 41, 8. sz. (1908): 10–11, 10.

¹¹⁴ Uo.

¹¹⁵ Uo., 11.

¹¹⁶ Horváth Imre gender szempontú értelmezésének is egyik fontos megállapítása a Pál utcaiak demokratikus berendezkedést utánzó szerveződése: „Ahogy a gittegylet, úgy a pálutcaiség mint keretjáték is demokratikus berendezkedésű.” Lásd HORVÁTH Imre, „A maszkulinitás szerepjátékai”, *Alföld* 67, 9. sz. (2016): 70–82, 77. Veres András szintén a regény fontos sajátosságának tartja a különböző társadalmi szervezetek árnyalt ábrázolását, így például a Pál utcaiak önkéntes szerveződését és a Gittegylet demokratikus értékrendjét. Lásd VERES, „Költéltánc...”, 31.

Percheron szerint a politikai szocializáció folyamatához tartozik az úgynevezett „technikai képzés”, azaz értékközösségek, rendszerek elsajátítása (például az autoritások kiválasztása, a képviselő, az érdekek szabályozásának mechanizmusai), játékszabályok és normák (szavazási formák, választási eljárások stílusa, pártok és politikai csoportok) megismerése is.¹¹⁷ A politikai szocializáció gyermekkori folyamatának fenti elemei referenciális szinten is megjelennek a műben, ám nem csak ezért és nem csak így tölti be modell szerepét.

A regény világában tehát a nagyobb közösséghez, a nemzethez tartozás alapja nem a származás, nem a szociális státus, hanem sokkal inkább egy olyan tényező, mely az egyén személyes döntéseinek következménye, az egyén morális teljesítménye. Ebben ragadható meg a regény politikai szocializációs hatása. A tulajdonképeni olvasók a szereplőkkel azonosulva tanulják meg, fogékony életkorban „a társadalomban való élés kényszereinek való alávetettséget, a meghatározott társadalmi csoportokhoz és az országhoz kötődést”,¹¹⁸ és azt is, hogy ez a kötődés *nem* pusztán rajtuk kívül álló körülmények függvénye. Nyitott és demokratikus modellt közvetít a mű, annak ellenére, hogy a grund mint a gyerekek világa és a rajta kívüli tér (felnőttek világa) két ellentétes világot képvisel, és a befejezés a veszteség narratívájának feleltethető meg. A regény terének utolsó, átfogó szintje a szöveg képezte narratív univerzum: a szöveg által tényleges létezőként bemutatott világ és az ellenvilág, melyet a szereplők konstruálnak álmaik, fantáziájuk, vágyaik stb. révén.¹¹⁹ A térbeli hármasságban¹²⁰ az iskola jelenti a gyerekek számára a valóságot, a grund és a Fűvészkert világa a konstruált világ, a játék, a képzelet és a szabadság birodalma. Bár a grund elvész, Nemecek meghal, de a játékban átélt normák és értékek továbbra is megmaradhatnak.

A regény narratív univerzumának vannak további, az életművön belüli intertextuális vonatkozásai is. A grund mint ellenvilág egyben a Molnár által is nagy vehemenciával bíralt korrump és pénzsóvár Budapest képét is előhívja. Az 1901-ben született *Az éhes város* című kulcsregény a századfordulón népszerű témához, a főváros bírálatához kapcsolódik. A korszak Budapest-regényeiben a főváros a gyors meggazdagodás, a korrupció, az erkölcsi züllés, a nyomor és a prostitúció helyszíne. Az 1870-es évektől Budapest kétarcúan jelenik meg az irodalomban: az ország büszkesége és a romlottság szimbóluma, majd a hangsúly egyre inkább a negatív

¹¹⁷ ANNICK PERCHERON, „Szocializáció és politikai szocializáció”, in SZABÓ és CSÁKÓ, *A politikai szocializáció...*, 14.

¹¹⁸ PERCHERON, „Az egyén politikai...”, 30.

¹¹⁹ „Narrative universe: the world (in the spatio-temporal sense of the term) presented as actual by the text, plus all the counterfactual worlds constructed by characters as beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, and fantasies.” Lásd RYAN, „Space”.

¹²⁰ FEKETE Gabriella, JUHÁSZ Orsolya, KÁLMÁN László és MOLNÁR Cecília, *Szövegértés-szövegalkotás*, 5/3: *Kapcsolatok 1. Tanulói munkatankönyv*, 36–37, <https://magyartanarok.files.wordpress.com/2015/09/5-dic3a1k-3-pc3a1l-utcai-fic3bak.pdf>.

jelenségek kritikája felé tolódik el.¹²¹ Molnár *Az éhes város*, Kóbor Tamás *Budapest és Krúdy Aranybánya* című 1901-ben megjelent regényei, valamint Lux Terka *Budapestje* (1908) az urbanizáció ellendiskurzusának, az urbanizáció válságtapasztalata megfogalmazásának tekinthetők.¹²² A fővárosi politikai elit romlott világát, a korrupciót megjelenítő *Az éhes város* éles kontrasztot alkot *A Pál utcai fiúk* című regényével, nemcsak tematikus szempontból, hanem az etikai szempontok hiánya miatt is. Molnár *Az éhes város*ban nem moralizál, mivel „erkölcsi szempontok nem merülhetnek fel a regényben, hanem annak egyik fő állítása, hogy az ábrázolt társadalom keretein belül értelmezhetetlen a morál vagy a becsület kategóriája.”¹²³

II. Irodalom a térben

1. A szöveg és a valós olvasók

Phelan modellje szerint az irodalmi kommunikáció az odaértett szerző és a tényleges olvasók között zajlik. A kontextuális-kulturális narratológia a tényleges olvasókat az irodalom szociális rendszerével való összefüggésében, ugyanakkor történeti szempontból vizsgálja. Mivel a valós olvasók a könyv megjelenése óta döntően iskolás gyerekek, ezért a továbbiakban a mű recepciójának egy oktatástörténeti vonatkozását fogom bemutatni, az irodalom térbeli megjelenését is szem előtt tartva. Hogyan jutott el a regény a hús-vér olvasókhoz, a Pestet nem ismerő vidéki gyerekekhez? Megvalósult-e a szerzői intenció, közelebb hozni a vidéki gyerekeket a pestiekhez, amint azt a *Pesti Napló* kritikusa optimista módon azonnal meg is előlegezte?¹²⁴

A mű megjelenése egybeesett a magyar gyermekirodalom fellendülésével. Ennek egyik jele, hogy az 1889-ben a Singer és Wolfner által indított *Az Én Újságom* mellett 1909-ben a Franklin Kiadónál megjelent egy rivális gyerekújság, a *Jó Pajtás*.¹²⁵ *A Pál utcai fiúk* is diákújságban jelent meg először folytatásokban, a *Tanulók Lapjában*. Ekkor láttak napvilágot a gyermekirodalom klasszikusai közül Gárdonyi Géza *Egri csillagok* (1901) és Karinthy Ferenc *Tanár úr kérem* (1918) című művei.¹²⁶ Az olvasás a tantervekben is felértékelődött. Az 1924-es középiskolai törvény az elméleti

¹²¹ SÁNTA Gábor, „Minden nemzetnek van egy szent városa”: Fejezetek a dualizmus korának Budapest irodalmából (Budapest: Pannónia Kiadó, 2001), 48.

¹²² INZSÖL Kata, „Az urbanizáció mint válságtapasztalat: Budapest-regények városparadigmája a századelőn”, in *Válság és kultúra: A doktoriskolák IV. nemzetközi magyarságtudományi konferenciájának előadásai. Budapest, 2013. augusztus 22–23.*, szerk. BENE Sándor és DOBOS István, 118–128 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2015), 118.

¹²³ Uo., 123.

¹²⁴ „Amit a szerző megkísértett, hogy megírja a pesti gyerek regényét úgy, hogy az az épülő Pest regényével forrjon össze, kitűnően sikerült. És azt hiszem, még valami. Sikerült neki a pesti gyereket közelebb vinni a vidékihez.” A. A., „Két új regény”, *Pesti Napló*, 1907. április 18., 14.

¹²⁵ TARBAY, *Gyermekirodalomra...*, 163.

¹²⁶ KOMÁROMI Gabriella, „A gyermekirodalom története”, in KOMÁROMI, *Gyermekirodalom*, 19–31, 29.

oktatás helyett elsődleges szerepet szánt a kötelező olvasmányoknak, és jelentősen kitolta a tárgyalt művek időbeli keretét. Így kerülhetett be az olvasmányok közé Gárdonyi *Egri csillagokja* is.¹²⁷ Molnár műve ugyan a két háború között nem szerepelt a tantervekben, de kedvelt gyermekolvasmány volt.¹²⁸ A pedagógusok azonban felismerték a regény és a modern gyermekirodalom jelentőségét, melyről a középiskolai értesítők tanúskodnak.¹²⁹ Adataik szerint 1907–1944 között *A Pál utcai fiúk* rendszeresen szerepelt az iskolai könyvtárak beszerzései között, és gyakran ajándékozták az év végén jutalomkönyvként. Már rögtön a megjelenés évében ezzel a kortárs ifjúsági regénnyel gyarapította könyvtárát például a pécsi ciszterci rend Nagy Lajos Katolikus Gimnáziuma¹³⁰ és a nagykállói Állami Szabolcs Vezér Gimnázium.¹³¹ Ha térképre kivetitenénk a vizsgált középiskolákat, akkor azt láthatnánk, hogy iskolatípustól, fenntartótól, földrajzi elhelyezkedéstől és felekezettől függetlenül a könyv mindenhová eljutott a történelmi Magyarországon. Néhány példa jól érzékelteti a könyv térbeli terjedését, például Körnöcbányán a helyi könyvkereskedő és nyomdatulajdonos adományozza az ottani Állami Főreáltanodának, jutalomkönyv céljá-

¹²⁷ SZALAI Zoltán, „A kötelező olvasmányok változása a magyar iskolarendszerben (1920–1963)”, *Magyartanítás* 50, 1. sz. (1999): 14–22, 15–16.

¹²⁸ A *Hitel* című folyóirat felmérte a gimnazista fiúk olvasási szokásait és kedvelt olvasmányait. *A Pál utcai fiúk* harmadikként szerepelt közöttük, Verne és Karl May után. LAZSÉNYI Endre, „Mit olvas a diákság?”, *Hitel* 2, 2–4. sz. (1937): 307–308.

¹²⁹ Mária Terézia *Ratio Educationis* (1777) rendelkezett az iskolai értesítőkről. Eredetileg csak az év végi vizsgák érdemjegyeinek közzétételét írta elő, ám az 1850/51-es tanévtől kezdve minden magyar középiskola köteles volt az értesítőben az oktatás szinte minden részletére kiterjedő információt közölni, így az iskolai könyvtárak, sőt a jutalomkönyvek listáját is ismertetni kellett. Így például az iskola programtervezetét, „az iskola rövid történetét, a tanév eseményeit [...] a tanügyi rendeleteket, a tantervet, tananyagot, a használt tankönyveket, a tanárok iskolai és iskolán kívüli szakmai és tudományos munkásságát, az iskolai könyvtárak és szertárak állományát és gyarapodását, az érettségi vizsgák lefolyását, a tanulók névsorát osztályonként és az elért jegyeket, a tanulókra vonatkozó statisztikákat (a tanulók születési évéről, vallásáról, szüleik foglalkozásáról stb.), valamint a következő tanévről szóló értesítést.” *A Magyar pedagógiai lexikon* definíciója alapján idézi 1933-ból GRÁBERNÉ BÓRZE Klára „Iskolai értemssorok, értesítők és évkönyvek a XVIII. század közepétől a XX. század közepéig – jelentőségük, számbavételük”, *Könyv és nevelés* 18, 1. sz. (2016): 40–50, 42, <https://folyoiratok.oh.gov.hu/konyv-es-neveles/iskolai-eremssorok-ertesitok-es-evkonyvek-a-xviii-szazad-kozepetol-a-xx-szazad>.

¹³⁰ *A ciszterci rend pécsi Római Katolikus Főgimnáziumának értesítője az 1907/1908-ik iskolai évről*, kiad. BUZÁSSY Ábel (Pécs: Taizs József könyvnyomdája, 1908), 86.

¹³¹ *A nagykállói Magyar Királyi Állami Gimnázium XIII. évi értesítője az 1907–1908. tanévről*, kiad. DUDINSZKY Emil (Nagykálló: Sarkady József könyvnyomdája, 1908), 46.

ra,¹³² Temesváron¹³³ és Szabadkán¹³⁴ Kosztolányi Árpád igazgatósága alatt az ifjúsági könyvtár rendelése.

A felekezeti és vallási sokszínűséget mutatják a következő adatok: A *Pál utcai fiúk* a váci katolikus gimnázium iskolai könyvtárának beszerzése 1915-ben,¹³⁵ a csurgói református gimnáziumban jutalomkönyv 1909-ben,¹³⁶ a soproni főreáliskolában tanulókori könyvtári beszerzés 1912-ben,¹³⁷ a vágújhelyi izraelita reáliskolában az ifjúsági könyvtár beszerzése 1908-ban,¹³⁸ a kiskunhalasi református polgári leányiskolában szintén az ifjúsági könyvtár beszerzése 1908-ban.¹³⁹

2. Funkcióhipotézis

Piatti szerint az irodalmi térképek eszközök, instrumentumok is, melyek segítségével olyan tudáshoz juthatunk, amihez egyébként nem, vagy kevésbé férhetünk hozzá.¹⁴⁰ Az irodalmi földrajz A *Pál utcai fiúk* esetében a mű funkciótörténetéhez tesz hozzá a térkép segítségével még világosabbá váló többlettudást.

A szerzői szándék rekonstruálása (a pesti és vidéki olvasóközönség egymáshoz közelítése) s a feltételezett, korszakokon átívelő hatás (politikai szocializációs modell) azonban nem azonosítható a műről felállítható funkcióhipotézissel. A Fluck nevéhez köthető funkciótörténet¹⁴¹ a kontextuális-kulturális narratológia rokon területe, az irodalmi művek történetiségét a használatortörténetben és a funkciótulajdonításokban gondolja el. A műveknek tulajdonított funkció spekulatív fogalom, nem redukálható a szerzői szándékra, sem pedig a mű konkrét történeti hatására. Ahhoz, hogy funkcióhipotézist állíthassunk fel egy műről, a belső, textuális elemek

¹³² A *körmöcbányai Magyar Királyi Állami Főreáliskola negyvenedik értesítője az 1909–1910. iskolai évről*, kiad. FAITH Máttyás (Körmöcbánya: Paxner J. és Biron H. könyvnyomdája, 1910), 50.

¹³³ A *temesvári Kegyes Tanítórendi Főgimnázium értesítője az 1912–13. iskolai évről*, kiad. Dr. BOTH Ferenc (Temesvár: Csanádegyházmegyei Könyvnyomda, 1913), 120.

¹³⁴ A *szabadkai Magyar Városi Főgimnázium értesítője*, összeáll. KOSZTOLÁNYI Árpád (Szabadka: Fischer és Krausz könyvnyomdája, 1915), 38.

¹³⁵ A *kegyes-tanítorendiek váci főgimnáziumának értesítője az 1915–1916. iskolai évről*, kiad. SCHANDL Miklós (Vác: Pestvidéki Nyomda [1916]), 30.

¹³⁶ A *csurgói Államilag segélyezett Református Főgimnázium évi értesítője az 1909–1910. iskolai évről*, kiad. dr. VIDA Károly (Csurgo: Vágó Gyula könyvnyomdája, 1910), 92.

¹³⁷ A *soproni Magyar Kir. Állami Főreáliskola 37. évi értesítője az 1911/1912-ik iskolai évről*, kiad. dr. WALLNER Ignác (Sopron: Romwalter Alfréd, Kő- és könyvnyomdája, 1912), 58.

¹³⁸ A *vágújhelyi állam. segélyezett nyilvános Izr. Reáliskola XLVII. évi értesítője az 1908–1909. tanévről*, kiad. ALTMANN Jakab (Vágújhely: Horovitz Adolf könyvnyomdája, 1909), 29.

¹³⁹ A *kiskunhalasi Református Polgári Leányiskola értesítője az 1908–1909-es tanévről*, összeáll. THURÓCZY Dezsőné (Gyoma: Kner Izidor nyomdája [1909]), 24.

¹⁴⁰ Barbara PIATTI, „Irodalmi geográfia és irodalmi kartográfia”, ford. CSÉCSEI Dorottya, *Helikon* 65, 2. sz. (2019): 233–243, 241.

¹⁴¹ A funkciótörténetről bővebben: TÓTH Csilla, „Kontextuális-kulturális narratológia és funkciótörténet”, *Helikon* 60, 2. sz. (2014): 170–181.

és külső valóságvonatkozások vizsgálata egyaránt szükséges, ami extratextuális vagy a szöveggel nem homológ kontextusok bevonását is igényelheti.¹⁴² Mint láttuk, *A Pál utcai fiúk* esetében a regény szembetűnő formai sajátossága a tér és a szereplők üres identitása, a szereplők identitásának utalásszerűsége, konkrét szociokulturális közegüktől való megfosztottsága volt. E formai jegyek külső valóságvonatkozásai a diskurzusok közé helyezéssel, a várostörténet és a városszociológia egyes, a mű keletkezési kontextusára érvényes fogalmainak (társadalmi térhasználat, szegregáció) felhasználásával tárultak fel. A regényhez társítható irodalmi funkció a nemzeti identitás, a magyar irodalom domináns funkciója. Az iskolai értesítők adatai alapján nyomon követhető a mű térbeli terjedése. A pesti gyerekek regénye valószínűsíthetően eljutott a történelmi Magyarország szinte mindegyik középiskolájába, a vidéki közép- és feltörekvő osztálybeli családok gyerekeihez. A műnek tulajdonítható funkcióhipotézis a főváros és társadalmának integrálása a nemzet egészébe. A mű használat-történetének sajátossága, hogy ez a funkció 1920 után, a történelmi Magyarország és az államnemzeti koncepció felbomlásával és az idegenséggel vádolt főváros elleni támadások felerősödésével¹⁴³ még inkább előtérbe kerülhetett, és a világháború idejéig érvényben maradhatott. Molnár műve nemcsak elbeszéléssé formálta a nemzeten belüli ellentéteket, de feloldásukat is megkísérelte.

¹⁴² Roy SOMMER, „Funktionsgeschichten Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung”, in *Literaturwissenschaftlicher Jahrbuch*, Band 41, Hg. Theodor BERCHEM et al., 321–344 (Berlin: Drucker & Humboldt, 2000), 330.

¹⁴³ GYÁNI, „Modernitás...”, 68.

Káli Anita*

HIBA A TÉRKÉPBEN

A terek poétikája Szilasi László *A harmadik híd* című regényében

A szegénységről szóló regényeknek, novelláknak, egészen a 19. század végétől kezdve a kortárs szövegekig, kedvelt helyszínei a zárt terek: tanyák, falvak, telepek és szegénynegyedek. E helyek azonban nem pusztán a regények cselekményének közegét jelentik, a térpoétika ugyanis alapvetően meghatározza a szegénységről szóló művek nyelvi megalkotottságát. A kortárs szegénység tematikájú irodalom egyik tétje éppen az lehet, hogy miképpen szólaltatja meg a szegénységet, hogyan beszél a szegénységről mint tartalmi és formai problémáról, illetve miképpen tölti fel a szegénységábrázolás átvett hagyományait új jelentéstartalommal.

Már a 19. század végén, a hasonló témákat megíró novellairodalomban megjelenik a regionalitás, a lokalitás és a helyek egzotikussága. Tömörkény, Thury, Lovik és Petelei novelláiban érzékelhető a regionális színezet, illetve a zárt világokról és társadalmi csoportokról szóló tudósítás igénye. Tömörkénynél Szeged környéke, Petelei novelláiban a Mezőség, Loviknál esetenként Gömör, Anina a fő színtér. A szövegekben szereplő világ egzotikumként láttatása az említett novellisták korabeli értelmezésében szintén fontos szempont, a recepció hangsúlyozza a néprajzi jellemzőket, a helyek egzotikumát, idegenségét.¹ A novellák többnyire addig ismeretlen helyekről és társadalmi csoportokról tudósítanak, amelyek alapvetően különböznek a polgáribb, jólétebb színterektől, a leírások funkciója az idegen helyek és társadalmi rétegek életmódjának megismertetése, felfedezése. Tömörkény például részletesen leírja egy erdőirtó házaspár lakhelyét:

Csak úgy vályogból van minden ragaszték nélkül összerakva a négy faluk, a te-tejük lapos, s az ajtónyíláson halad ki a füst. A cigányputrik ilyenek, s lakásoknak legutoljára lehetne gondolni ezen odúkat. Pedig dehogy. Az ingyenes ember lakása az, a földbe ástott gunyhó. [...] Itt élnek, mint e helyeken élni lehet.²

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa.

¹ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995), 22.

² TÖMÖRKÉNY István, „A házasság első éve”, in TÖMÖRKÉNY István, *Válogatott novellái*, 209–214 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 211–212.

A lakhely bemutatása formaképző funkcióval ezekben a szövegekben kevésbé bír, sokkal inkább hivatott bemutatni a korabeli szegények az olvasó számára ismeretlen életkörülményeit. A néprajzi, szociográfiai pontosságú térleírások a legtöbb szegénységről szóló regénynek a későbbiekben is állandó elemei,³ mondhatjuk azonban, hogy éppen az olvasásmódok hagyományozódása miatt a későbbiekben már nem (csak) tartalmi, hanem formai funkciót kapnak a szövegekben.

A szegénységről szóló szövegek helyszínei, legyen szó alföldi tanyáról, barlanglakásról vagy telepről, többnyire kontrasztban állnak a feltehetően jól szituált, művelt, kortárs irodalmat olvasó befogadó helyzetével és szemszögével. Chris Westgate *Staging the Slum, Slumming the Stage*⁴ című monográfiájában azt vizsgálja, hogy a 19. század végén, a 20. század elején hogyan funkcionálnak a nyomornegyedek mint színterek a Broadway-n bemutatott nyomorszíndarabokban (*slum play*). Azt állítja, hogy a negyedek olyan helyekként jelennek meg, amelyek által a polgári nézők felismerik és affirmálják elképzeléseiket önidentifikációjukról és a változóban lévő társadalmi osztályokról – különösen igaz ez a feltörekvő polgárságra –, valamint megalapítják saját feltevéseiket etikai felelősségükről, elkötelezettségükről a városi szegénység iránt. Westgate a *Trip to Chinatown* példáján keresztül mutatja be, hogy a New York-i színházi közönség szokatlan érdeklődéssel, kíváncsisággal fordult a nyomornegyedek korai színpadi megjelenése felé, hiszen a színház biztosította a nyomornegyedekbe való – izgalmas – bepillantást, ugyanakkor az átlag színházlátogató polgárnak nem kellett kockáztatnia „sem a teste, sem az egója sérülését”.⁵

A monográfia két befogadói attitűdöt nevez meg a nyomornegyedek színpadi ábrázolásával kapcsolatban: a turizmusnarratívát, illetve a szociologikus narratívát.⁶ Röviden összefoglalva, a turizmusnarratíva a nyomornegyedek „szenzációs”, egzotikus látnivalóit emeli ki a színpadi térben (például a vöröslámpás negyed, az ópiumbarlang stb.). Az ebbe a narratívába sorolható drámák közel állnak a melodramaszerű ábrázolásokhoz, a szereplők meglehetősen sematikusak. A századfordulót követően azonban a szociológiai narratíva vált uralkodóvá Amerikában, elsősorban a progresszív időszak szociális intézkedéseinek, illetve ebből következően a nyomornegyedekről alkotott kép változásának köszönhetően. A szociológiai narratíva már nem a nyomornegyedek idegenségét és izalmát hangsúlyozta, hanem rávilágított a nyomor gazdasági és oktatási okaira és problémáira, a nyomornegyedek kialakulásának körülményeire (például a migrációs hullámok utáni asszimilációs nehézségekre, a prostitúcióra). Ez a két attitűd, ha nem is teljesen azonos formában,

³ Lásd többek között Fejes Endre *Rozsdatemető*, Tar Sándor *A mi utcánk*, Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* és Borbély Szilárd *Nincstelenség* című regények kezdő részeit.

⁴ J. Chris WESTGATE, *Staging the Slum, Slumming the Stage: Class, Poverty, Ethnicity, and Sexuality in American Theatre, 1890–1916*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History (New York: Palgrave Macmillan, 2014).

⁵ Uo., 23–24.

⁶ Összefoglalását lásd a monográfia első fejezetében: uo., 23–80.

de megfigyelhető a magyar regények recepciójában is, illetve néhány szépírói szövegben. A turizmusnarratíva, amit magyar viszonylatban talán egzotizmusnak nevezhetnénk, leginkább az idegenséget emeli ki a saját viszonyokon belül, az olvasó pedig a *voyeur* pozíciójába kerül. Babits Mihály *Puszták népéről* írott kritikája is a saját belüli ismeretlenséget hangsúlyozza: „[Ú]gy olvasom ezt a páratlanul gazdag és *hiteles* élményekkel zsúfolt könyvet, mintha valami *izgalmas* útleírást olvasnék egy *ismeretlen* földrésről és lakóiról.”⁷ Ez a fajta befogadói viszonyulás a mai kritikában, és ezzel összefüggésben egyes kortárs regények a lepusztultságot szélsőségesen hangsúlyozó írásmódjában is megfigyelhető. Térey János *A legkisebb jégkorszak* című művében a szociális érzékenységgű, képviseleti művek ábrázolásmódját, illetve a kulturális elit befogadásmódját nem véletlenül bírálja:

Ugraszd ki módos művészeit
A jól fűtött hűttékből, s vidd le a térre,
Hogy éhező, fázó modelljeikről
Frappáns nyomorpornót forgassanak
Könnyezve, és a csődöt így jelentsék!⁸

A társadalomkritikai beállítódás oka a mai regényekben többnyire az, hogy a színtereket (telep, rurális közegek, külváros) és toposzokat (éhség, kilátástalanság) nem formai, hanem elsősorban tartalmi funkcióban használják. Ugyanakkor akadnak regények, melyek nem a turizmus és tudósítás külső narratívájából tekintenek tárgyukra, hanem a tartalom és forma, illetve a nézőpontok összefüggéseit poétikaként működtetik, ami a szövegek térhasználatában is visszatükröződik. A toposzokat, például a kilátástalanság motívumait, illetve a szociográfiák tudósító leírásait Barnás Ferenc *A kilencedik*, illetve Tar Sándor *A mi utcánk* című műve egyszerre referenciális alakzatként, illetve metaforaként is alkalmazza. Elemzésem központjában Szilasi László a műveknek ebbe a körébe illeszkedő, a várost mint színteret a hajléktalanok szemszögéből megíró regénye, *A harmadik híd* áll. A kérdésem pedig az, hogy a városi közegben hogyan működnek a toposzok – a kopárság, köd, lepusztultság, zártság –, valamint, hogy a szegedi városkép referenciája és a szöveg nézőpontja, elbeszélésmódja hogyan formálja meg a regény megszólalásmódját a szegénységről.

⁷ BABITS Mihály, „Illyés Gyula versben és prózában”, in BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, 2 köt. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 2:333, saját kiemelés – K. A.

⁸ TÉREY János, *A legkisebb jégkorszak* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2015), 240.

„Réges rég bele volt már vésve az az útvonal a várostérképbe”:
Útvonal és nézőpontok

Szilasi regénye a térképezés, a nézőpontok és az irodalmi kartográfia szempontjából épp a fent említett indokok miatt összetett. Igaz, *A harmadik híd* is követi azokat a mintákat, amelyeket a szegénységről írott szövegek régóta hagyományoznak, például a helyszínek realiztikusságát, illetve a helyek zártságát és kopárságát mint a szegénység csapdahelyzetének metaforáját. A kérdés itt mégis az, hogy a szöveg hogyan tölti fel – a kortárs irodalmi mezőnyhöz képest – eltérő jelentéstartalommal ezeket a toposzokat. Szilasi *A harmadik híd*-ban hasonló poétikai megoldással él, mint előző regényében, a *Szentek hárfájában*, amelynek színhelye a Békéscsabát felidéző Árpádharagos. *A harmadik híd* színtere Szeged, a regénybeli város térszerkezete azonban jelentősen eltér a valóságtól. A létező földrajzi nevek és a város ismert képei a regény miliőjének és színterének valószerű hatást kölcsönöznek, de a topográfia megváltoztatása a hely imaginárius mivoltára mutat. Már a cím és a többi paratextus, az előzéklapon szereplő térkép is felhívja a figyelmet a térbeliség jelen-tésképző potenciáljára. A könyv belső borítóra nyomtatott térképén a hajléktalanok által bejárt útvonalakat piros szín jelöli, menetelésük iránya, valamint a fontosabb helyszínek és területek ki vannak emelve, a valóságban nem létező hidak hozzáadásával azonban a szerző a fikcionalitásra is reflektál. A harmadik híd nem pusztán az ismert térszerkezet megváltoztatását jelzi, nemcsak a regényben keveredő fikciós és reális elemekre mutat rá, hanem térmetafora is. A híd képe egyrészt összekötő elemként értelmezhető a narrátor, Nosztávszky Ferenc által a másik társadalomnak nevezett világ, a nem hajléktalanok élete és az otthonukat, egzisztenciájukat elveszített, utcán élő emberek között. Ezt az értelmezést erősíti a történetből megismerhető, a hajléktalanlétből kikerült szereplők sorsa, például Nosztávszkyé, aki a családja segítségével új életet kezd, Angyalé, aki miután elhagyja Szegedet, gazdálkodóként tűnik fel, illetve Foghorn Péteré, aki szintén kiemelkedett a hajléktalanságból. Másrészt a híd nemcsak a kapcsolatot, hanem a köztességet, a sehová sem tartozást, a hely nélküliséget is jelképezi.

Az előzéklapon szereplő térkép elsőként hívja fel a figyelmet a kartográfiai olvasat lehetőségére, illetve a térképész nézőpontja és a hajléktalanok földközeli, alulnézeti perspektívájának egyidejű jelenlétére. A szövegtérben a hajléktalanok menetelése során az ő elbeszélői perspektívájukból részletről részletre bontakozik ki a városkép. A regény valóságos várost választ színteréül, azt azonban valós és fiktív elemek összjátékával, ismert (szobrok, épületek) és ismeretlen helyek és nézőpontok kombinálásával építi fel, ennek révén a valós városi tér átrajzolása regénypoétikai funkciót kap. Robert Tally, az irodalmi kartográfia teoretikusa több tanulmányában is hangsúlyozza, hogy a kartográfia egyaránt kapcsolódik a téralkotáshoz és a történetmondáshoz, Tally elmélete szerint:

Az írás aktusa már önmagában a térképalkotás egy formájának, kartografikus tevékenységnek tekinthető. Ahogyan a térképkészítőnek, úgy az írónak is fel kell mérnie a területet, meg kell határozni, hogy az adott tájnak milyen jellegzetességeit használja fel, melyeket emelje ki és melyeket mellőzze; bizonyos árnyalatoknak például erősebbeknek vagy határozottabbnak kell lennie másoknál stb. Az írónak kell meghatározni az arányokat, kialakítani a formát, akár csak a narratívát és a benne megjelenő helyeket.⁹

Ha a feltérképezés metaforájából és a már említett ismeretlenség kérdéséből indulunk ki, akkor *A harmadik híd* tétje a hajléktalanság bemutatása, az otthontalanság szépirodalmi reprezentációja. A már említett regionalitás és a terek realiztikus-sága, referencialitása éppen a hitelesség miatt szándékosan használt kompozicionális elem, alakzat. Ugyanakkor nem szociográfiáról lévén szó, a regény meg is kérdőjelezi a helyek pontos beazonosíthatóságát, illetve a külső szempontú tudósító mindentudó szerepét.¹⁰

Amennyiben elfogadjuk Michel de Certeau megkülönböztetését a térszervező formákról, útmutatói viszonyokról, ebben a regényben is termékeny lehet az útvonal típusú és a térképszerű elrendezés vizsgálata, valamint az, amely esetben „a kettő egyszerre van jelen ugyanabban a leírásban”.¹¹ De Certeau *Térelbeszélések* című tanulmányában azt mondja, hogy „[a] lakásokról és az utcáról szóló elbeszélésekben a tér manipulációja, vagyis az »útvonal« van többségben. E leíró forma többnyire meghatározza az elbeszélés egész stílusát. Ha felbukkan a másik forma, akkor is az első alkotja a feltételét vagy teszi lehetővé.”¹² A tudósításként is felfogható útvonaltípus és a térképszerű elrendezés együttes jelenlétét az egyik narratori hang biztosítja. A város Nosztávszky Ferenc (hajléktalannevének az „Új Fiú”) narrációjában, a térképen is jelölt útvonalán keresztül rajzolódik ki. A narrátor pozíciójának kiválasztása biztosítja a hajléktalanság személyes nézőpontú bemutatását, a várost fokozatosan, meghatározott útvonalat követve ismerjük meg, végül a szereplő már a külső szemlélő pozíciójából meséli otthontalanságának történetét. Nosztávszky a regény elején Kanadában él, ahol „körpanorámára, elektroncsöves erősítésre, ausztrál chardonnay-ra, spanyol olajbogyóra meg puha francia sajtokra alapozott hosszú, csendes esték”-et tölt el feleségével, házassága azonban megromlik és végül Szegeden hajléktalanná válik. A kispolgárnak nevezhető, mégis anyagi biztonságot nyújtó kanadai élet után a hajléktalanság a narrátor számára is új tapasztalat, Noszta tehát egyszerre idegenként és idegenvezetőként mutatja be a helyeket. A regény első részében a narrátor idegenként indul el a többi hajléktalannal,

⁹ Robert T. TALLY, „Irodalmi kartográfia”, ford. LÁSZLÓ Laura, *Helikon* 65, 2. sz. (2019): 156–185, 157.

¹⁰ Lásd ehhez például a *Nincstelenekben* és *A kilencedikben* a gyermek elbeszélő szerepét.

¹¹ Michel de CERTEAU, *A cselekvés művészete*, ford. SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid és Z. VARGA Zoltán, *Figura* 5 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2010), 139–152, 143.

¹² Uo.

amire a szöveg következőképpen reflektál: „Úgy indultak el, mintha mindig is ösztartoztak volna. És bár akkor én még egyáltalán nem tartoztam hozzájuk, vittek engem is magukkal. *No, induljál, édes komám* [...]”¹³ Ezzel a mondattal indul el a városi menetelés, a város feltérképezése, amelyben a narrátor kívülállása, idegensége mindvégig érzékelhető, azonban nem a már említett „szenzációs” beszédmódot alkalmazza, hanem leíró jellegűt, sőt a turizmusnarratívát, a kíváncsiskodó *voyeur* ironikussá is teszi néhány ponton. A regényben ugyanis megjelenik egy antropológus figura is, aki – az olvasóhoz hasonlóan – a hajléktalanok életét szándékozik megfigyelni, de a műben szereplő csoport megtréfálja, majd elküldi: „Egyszer megpróbált beépülni közéjük egy antropológus. [...] Traktálták a kutatót ők is néhány napig a jó humorú definíciókkal. [...] Aztán megunták ezt, körberöhögték, és elhajtották a faszikámat a jó bűdös francba.”¹⁴ Még érzékletesebb a következő részlet, amely az idézett Térey-sorokkal egybehangzóan utal a hatásvadászatra az egyik női hajléktalannal kapcsolatban: „Én sose tudtam igazán megkedvelni. Az egész figura túlságosan szívhez szóló volt, visszataszítóan megható, sok, mintha egy szegényekről szóló, nagyon nagy költségvetésű olasz filmből lépett volna elő.”¹⁵

De Certeau-ra visszatérve, Nosztávszky narrációját tehát az útvonalszerű, leíró elrendezés határozza meg, ehhez hasonló iránymutatásokkal látva el a szereplők városi menetelését: „Átvágtak a téren, masíroztak a Kárász utca felé”, „továbbmentek a Somogyi utcán át a Dóm tér felé”, „átkocogott a túloldalra”, „végigmentek az árkádok alatt, el a szobrok és domborművek galériája mellett”,¹⁶ „végigment a Szentháromság utcán, az Aradi vértanúk terén megállt kicsit”.¹⁷ A leíró jellegű, dokumentarista, valós utcaneveket használó tudósító szövegrészeket, azaz az útvonal leírását azonban a pontszerű kameraállásokból rögzített látványok teszik a hajléktalanság perspektívájából személyessé, ezek törik meg térképész felülnézeti, külső nézőpontját és ellentétként a földközelséget, sőt, a földre taszítottságot hangsúlyozzák. Az útvonal pontszerű megszakítottságára, a két nézőpont összeütközésére a legszemléletesebb példák a szobrok, emlékművek ábrázolásai.

A szegedi Dóm tér mint a város egyik központi jelképe a következőképpen jelenik meg a regény leírásában:

Márs és Engelsz alapvetően a Dóm téren élt. Két márványpad volt az ágyuk, az árkádok alatt, a Teológia főbejáratának két oldalán. Erdei Ferenc szobra alatt Márs aludt, Engelsz meg Kodály Zoltáné alatt. Kicsit huzatos hely volt, de nem esett rájuk az eső, és a legnagyobb hidegek kivételével egész évben

¹³ SZILASI László, *A harmadik híd: Magánérdekű feljegyzések Foghorn Péter halálának ügyében* (Budapest: Magvető Kiadó, 2016), 78, kiemelés az eredetiben.

¹⁴ Uo., 66.

¹⁵ Uo., 90.

¹⁶ Uo., 94.

¹⁷ Uo., 69.

használhatták, csak a Szabadtéri Játékok idején, meg a tavaszi és őszi Dóm téri rendezvények esetében kergették őket kicsivel távolabb a biztonságiak.¹⁸

A helyszínleírások pontosságát, plasztikusságát azok a valós elemek szolgálják, amelyek a város ismert képéhez kapcsolódnak, ez a tér azonban más összefüggésbe helyezve jön létre. A kiemelkedő személyiségek szobrai – így Erdei és Kodályé is – a Dóm téri árkádokat jelentős szereppel bíró közös térré, pantheonná teszik. Ezzel ellentétben a hajléktalanok perspektívájából ugyanez a jól ismert hely profanizálódik, a nyelvi és motivikus ellentétpár összefonódása (emlékezhely *versus* fekvőhely) által deszakralizálódik. A Szegedi Szabadtéri Játékok, valamint a Dóm téri rendezvények esetében is hasonló eljárást figyelhetünk meg. A rendezvények nem ünnepként, hanem épp ellenkezőleg, Engelszék állandó helyét megszüntető eseményekként törnek be a mindaddig a hajléktalanok saját helyét jelentő térbe. A szobrok a szövegben más helyeken is a profanizáció eszközeivé válnak:

[...] a tiszavirág emlékmű meg Juhász Gyula verses, beburkolt szobra egyáltalán nem érdeklik Mársot. S emiatt észre tudja venni, hogy az újraépített híd előtti lépcsős rakpartszakaszon éjszaka ott felejtették az egyetemisták a teszkós Mézes Barackjukat, s az üveg alján lötykölődik egy ujnyi barna lé.¹⁹

„A sétány szobrai azonban, *Broken Buzzer* rajzaival meg *Fondü* mondataival ellentétben, nem mondtak nekem semmit”.²⁰ A regényben a szobrok szerepét érzékletesen fejezi ki egy motivikus ellentétpár: miközben egy szereplő a Magyar Piétán igazgatja a koszorúkat, vele – térbeli értelemben is – szemben Márs az 56-os Madonna-szobor kinyújtott kezéből pénzt vesz ki. A műalkotások tehát nem a múltat idézik, nem az emlékezést szolgálják, hanem folytonosan átrajzolják, dekonstruálják az ismerős városképet, és a főszereplők életmódjának ellenpontjaiként jelennek meg.

Fagy, hideg, halál

Szilasi regénye folytatja, de meg is újítja a hagyományt. A kiinduló fejtegetés szempontjait egy pillanatra felidézve láthatjuk, hogy a szegénységábrázolás prózahagyományának megfelelően használja annak sémáit, például a realitásra utaltságot, a tudósító pozíciót, de a narratíva megformálásával, a személyességgel sikerül egyedivé formálnia a tradicionális elbeszélői nézőpontot. Ami a toposzok működését illeti, *A harmadik híd* olyan motívumokat használ, amelyek a szegénységről szóló szövegeknek gyakori elemei, például a köd, a pusztulás, illetve a helyszínek önálló entitásként kezelése.

¹⁸ Uo., 77.

¹⁹ Uo., 114.

²⁰ Uo., 105, kiemelés az eredetiben.

A pusztulás és pusztítás képei számos regényben, illetve versben részei a téralkotásnak. Móricz *Árvácskájában* például a tanya elégetése, Tar Sándor műveiben a lepusztult gyárak, utcák, házak, telepek a reménytelenséget, vagy József Attila verseiben a külváros a sivárságot mint formai elemet idézik fel. A *harmadik híd*ban ehhez hasonlóan a Tisza – a romantikus folyó képzetével szemben – első regénybeli feltűnésekor „rendszerint sehogyan sem vezető, elpusztíthatatlan ösvilági szörny”,²¹ a regény további részében viszont – a mű végén játszódó búcsúest kivételével – pusztán hulladékot szállító folyam, a híd összeomlása után pedig a hullákat, dögöket elnyelő víztömeg. A regénybeli város más részeihez hasonlóan tehát a folyó is a nyomasztó, sötét kép integráns része lesz.²² Ugyanígy a köd, a hideg és a fagy a történet közegének önálló létezőként való elfogadtatásában, és a narratív struktúrák létrehozásában is nagy szerepet kap. A regény cselekménye egyetlen januári napot ölel fel, Nosztálszky hajléktalanként töltött évének többi eseménye kiterjedésszerűen, asszociatíván kapcsolódik a szöveghez. A köd árvízként, természeti katasztrófaként jelenik meg: „Köd volt, jött a Tisza felől, végigcsorgott a Somogyi utcán, aztán szétfolyt a téren, körülfogta a házakat, és lassan befedte a magas épületeket, akár az árvíz.”²³ Ez a természeti kép a regényben sejtelmessé, bizonytalanná, vízióyszerűvé alakítja a városképet, a teret. A ködhöz hasonlóan a fagy is hozzájárul a tér képi, tárgyi megalkotásához: „A Dóm alacsony, kovácsoltvas kerítésének rácsába az előző éjjel befagyott egy galamb. Keményen küzdhetett, a feje lelógott, lába az égnek állt.”²⁴ A bolyongás során a Klinikák környékén is a halál képeivel szembesülünk, gyógyításra utaló jelek helyett szemébe dobott, fagyott állati tetemek tűnnek fel: „A hulladék tetején kövér döglött macska hevert, lezárt, áttetsző nájlonzacskóban. [...] És persze volt patkánydög is, ötven méterrel feljebb hevert, az utolsó klinikai bejáró mellett, a fal tövében.”²⁵ A halál és a döglött állatok tetemének motívuma, valamint az állat észrevétlen pusztulása mind párhuzamba állíthatóak a regény szereplőinek elmúlásával, például a Fondü papa nevű szereplő is a Klinikán hal meg. Az állatok és a hajléktalanok halálának még szemléletesebb közös vonása, hogy eltűnésük, illetve esetleges meggyilkolásuk (Anna, erdőlakók) a társadalom számára észrevétlen marad. Ezáltal egybemosódik az állati és emberi szféra, a hajléktalanság, a szegénység animális létmódját az ehhez hasonló tüköralakzatok emelik ki. Az állat-ember motívumpárján túl, a tárgy-ember azonosítása a térkonstrukció eleme:

²¹ Uo., 70.

²² Lásd a további szöveghelyeket: „A Tisza kétsaroknyira folyt tőlünk. Vitte a napi rendes adagját, fadarabokat, folyékony vegyszereket, alkalmi szemetet, háztartási hulladékot, hullákat, dögöket, mindenféle testmaradványokat, de büszke fényes hajókat is, gondolom, hogy aztán az egész rakomány lehúzza délre, a másik folyóba, és aztán a tengerre végül. Nem láttunk el odáig.” (Uo., 85.) Vagy: „gyorsan láthatatlanul surran tovább mocskos ágyában most is domború, tarajos hátával a folyó. (Uo., 70.)

²³ Uo., 81.

²⁴ Uo., 85.

²⁵ Uo., 95–96.

„Nagyon hideg volt akkor a téren. Fújt a szél, és az utcai szemetesből kifordult erős, fekete műanyag zsák úgy bólogatott meg nyüszített abban a szélben mint a Klinikák előtti járdákon kéregető hivatásos koldusasszonyok.”²⁶ Az idézet párja: „Fújt a szél, és a Klinikák előtti járdán kéregető hivatásos koldusasszony éppen úgy nyüszített és bólogatott mint a Dóm téri szemetesből kifordult fekete műanyag zsák.”²⁷ A koldus és a szemeteszák motívumának egymásba játsása olyan tükörszerkezetet hoz létre, amelyben mindkét alak ki van szolgáltatva a fagynak és a szélnek, a hideg mint a szegénység egyik toposza ismerős tapasztalatként hat az olvasóra, így a tér szintjén megragadható jelentéseket érzéki benyomások is formálják.

Az itt említett toposzkészlet *A harmadik híd*ban integráns része a regényben szereplő városnak, amelyben a menetelések körkörösége, repetíciója szintén a kiútlanságot, a zártságot jelképezi. Érdekes a jelenséget Bahtyin kronotopozsfogalma felől vizsgálni mint „tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggését”.²⁸ Bahtyin hangsúlyozza, hogy a kronotoposz

[...] egyszerre formai és tartalmi kategória. Az irodalmi-művészeti értelemben vett kronotoposzban a tér- és az időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egységben olvadnak össze. Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, szűzsévé, történetté nyúlik ki.²⁹

Az idő és tér összekapcsolása a regényben végig hangsúlyos, de a hajléktalanok világának, illetve leginkább az ő mindennapjaikat jelentő, ismétlődő mozgásnak a leírásában kap meghatározó szerepet. Ez az összekapcsolódás a térképen nyomon követhető gyaloglásban, a meghatározott helyekhez és meghatározott időhöz kötöttségében vagy a körút zárt rendszerként³⁰ meghatározott értelmezésében érhető tetten. Ezt az összefüggést a regény egyes fejezeteinek címe – a Noszta által elbeszélrt részekben a *Délelőtt*, *Délután*, *A harmadik híd* – és a történet egy napba sűrítése támasztja alá. Másrészt ez a mozzanat a hajléktalanok napirendjének leírásában, a ciklikusságban érhető tetten: „Ferences reggeli, Dugó téri koncert, séta, máltai ebéd, máltai melegedő, séta, ferences vacsora, valami fix szállás, télen lehetőleg valame-lyik átmenetiben, nyáron meg függetlenül, fedetten, de mindenképpen a szabadban.”³¹ A város a mindennapi séta bemutatásában rajzolódik ki, ugyanakkor a min- tázat, a szokott út, a várostérképre rajzolt ismétlődő útvonal kifejezi a hajléktalanlét

²⁶ Uo.

²⁷ Uo., 95.

²⁸ Mihail BAHTYIN, „A tér és az idő a regényben”, ford. KÖNCZÖL Csaba, in Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, 257–302 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976), 257.

²⁹ Uo., 257–258.

³⁰ NAGY Csilla, „A körút mint rendszer”, *Műút* 59, 4. sz. (2014): 58–61, 58–59.

³¹ SZILASI, *A harmadik...*, 75.

repetitív jellegét az idő és tér egymásba fonódását, körköröségét is. A szövegben kirajzolódó tér a zártság, kiúttalanság metaforájává lesz, amely egyrészt rámutat a hajléktalanság valóságosságára: a terek egyszerre válnak referenciális helyé és poétikai formává a szövegekben.

*

A harmadik híd sok mindent elárul – önmagán túl – a mai szociografikus próza jellemzőiről is. A hagyományozódó motívumok, toposzok és szerepük rámutatnak arra a jelenségre, amit röviden a szegénység mint téma és forma problémájának nevezhetnénk. A regényben nyomon követhetjük az ezredforduló után ismét népszerűvé vált tárgy, a nincstelenség nyelvi reprezentációjának sajátosságait: a nyelvi paradoxont, a képviseleti irodalommal többször együtt járó realizmusigényt és a nézőpontok sajátzerűségét, amelyben a téralkotás egyszerre referenciális utalásként és motivikusan is eleme a regényeknek.

A TELEP MINT METAFORA

A térkép szélén — Tar Sándor 2003-as novelláskötetének címe akár az egész életmű vonatkozásában megállhatná a helyét. *A ház a térkép szélén* című novella egy börtönviselt férfi hányattatásait meséli el egy libatelepen, az isten háta mögött, a teljes elállattasodásig. Hamar kiderül, hogy a férfi sötét helyre került, ahol nem érvényesek az emberi együttélés általános normái és a civilizációs szabályok. A térkép széle azt a határt jelenti, ahonnan kezdve már nincs útmutató a kezünkben, nem ismerjük ki magunkat. Hiszen a térképek funkciója pontosan ez: a tájékozódást segítik a táj kicsinyített másának segítségével. A térkép a megismerést, a birtokba vételt rögzíti: az adott területen nem maradnak fehér foltok, a térkép rajzolóinak figyelő tekintete számba vette és rögzítette a földrajzi viszonyokat. A térkép a pontosan dokumentált táj, terep, mely jelzi az alapvető geográfiai specifikumokat. Segíti a tájékozódást, és ismeretlen terepen is biztonságot nyújt. A térkép a meghódított, felfedezett, domesztikált világ metaforája. Kiszorulni a térkép szélére azt jelenti, hogy olyan vidéken járunk, mely meglepetéseket tartogat az utazó számára, és nem kecsegtet a biztonságos tájékozódás lehetőségével. Ami nincs a térképen, azt nem ismerjük, következésképpen veszélyes, a civilizáción túli terület. Ennek a következményeit a novella főszereplőjének is meg kellett tapasztalnia a libatelepen.

A kortárs prózában, különösen annak a szegénységirodalomnak nevezett szegmensében, feltűnően gyakran valamilyen telep az események – vagy éppen az eseménytelenség – helyszíne. Barnás Ferenc *A kilencedik* című regénye egy Pomáz melletti telepen játszódik, Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* című könyve egy nevetséges telepen, Juhász Tibor *Salgó blues* című szociográfiája Salgótarján egy lakótelepén játszódik, az Acélgyári úton, valamint Antal Balázs *Le* című novelláskötete több darabjának is egy meg nem nevezett telep a helyszíne. De ha visszatekintünk az időben, akkor eszünkbe juthat akár Kassák Lajos *A telep* című regénye is 1933-ból. A közös ezekben a művekben az, hogy a periféria a helyszínük, egy olyan tér, mely elkülönül a városoktól, falvaktól, ez a tér, a telep, pedig egy szociológiai-pszichológiai állapot, életforma metaforájává válik.

A tér szerkezetét a foucault-i diskurzus rendje határozza meg, a diskurzus rendjét pedig az érte folyó harcban részt vevők közötti erőviszonyok. A diskurzus rendje a kizárások rendszere, pontosan rögzítve van, hogy kinek, hol, miről és mikor szabad beszélni, valamint az is, hogy kit hallgatnak meg egyáltalán, és ki az, akinek csak hallgatnia szabad, vagyis kik és milyen körülmények között jutnak szóhoz a nyilvánosság tereiben. Ez a rend leképezi a társadalmon belüli gazdasági-politikai

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa.

erőviszonyokat. A perifériára szorultaknak pedig legtöbbször esélyük sincs részt venni ebben a harcban, hiszen sem vagyonuk, sem egyéb tőkájük nincs. Nyelvük sincs, melyen szólni tudnának a nyilvánosság tereiben. Ahogyan Tar Sándor mondta egy interjúban, a nyelvnélküliek társadalma ez, akik nem tudnak megszólalni a hivatalokban, és nincsenek egymáshoz sem gyengéd szavaik. A nyelvi kompetencia hiánya pedig hasonló megfosztottság mint a szegénység; elzárja a javakhoz való hozzáférés lehetőségét.

A szociológusok számára régóta jól ismert jelenség a szegregátumok, vagy más néven a gettók kialakulása. Váradi Mónika és Virág Tünde azt írják a térbeli kirekesztés mintáit vizsgálva, hogy

a szegénység koncentrálódása és az etnikai szegregáció ugyan a gettók jellemző vonása, de gettóról csak akkor beszélhetünk, ha jelen van négy meghatározó eleme: (1) az adott terület élesen elválik a település többi részétől, jól körülhatárolható; (2) a területet és az itt élő családokat a többségi társadalom negatív jelzőkkel illeti (stigma); (3) az itt élő családok nem saját döntésük alapján, hanem valamiféle (gazdasági, adminisztratív, szimbolikus) kényszer hatására költöztek ide; és (4) a többségi társadalomtól elkülönülő, párhuzamos intézményrendszert használnak. A gettó térben elkülönített társadalmi, intézményi rendszere egyrészt a kirekesztett csoport maximális gazdasági kizsákmányolását szolgálja, másrészt azt, hogy megóvja a többség tagjait a gettóban élőkkel való kapcsolatoktól, mindennapi érintkezésektől, s így azoktól a szimbolikus veszélyektől, amelyek a többség szemében a gettó lakóihoz kötődnek.¹

A szociológia által vizsgált faktorok a szegénységről szóló irodalomban poétikai szemponttá válnak: a szegények lakóhelye elválik a település többi részétől, lakói stigmát viselnek, kényszerek érvényesülnek rajtuk, párhuzamos társadalmat alkotnak.

Ez valamennyi, fentebb felsorolt prózai műben megfigyelhető. Nézzük először is Kassák telepét!² Egy sátoztáborról van szó, melyet egy üzleti érzékkel bíró ember létesített azok számára, akik a gazdasági világválság idején elveszítették a munkájukat, és nem tudják fenntartani magukat – vagyis kényszer hatására választották ezt a megoldást. A sátoztábor a fővároson kívül van, a lakók vonattal vagy biciklivel tudnak beutazni a dolgaikat intézni. Közigazgatásilag egy faluhoz tartozik, de attól is elhatárolódik térben. A koldusszegény lakókat a falusiak is lenézik, a kocsmáros a „város hulladékai”-nak, a bérlő pedig „modern csavargóknak” nevezi, és csendőrkkel ellenőrizteti őket. S annyiban is érvényes rájuk a szociológiai leírás, hogy

¹ VÁRADI Mónika Mária és VIRÁG Tünde, „A térbeli kirekesztés változó mintái vidéki terekben”, *Szociológiai Szemle* 25, 1. sz. (2015): 89–113, 90.

² KASSÁK Lajos, *A telep* (Budapest: Pantheon Irodalmi Intézet, 1933).

saját szabályrendszerük, saját erkölcsaik vannak. A meztelenséget például nem szégyellik, és szerelmi életükben is meglehetősen szabadosak.

Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* című művének³ telepére nyílegyenes bekötőút vezet a közeli faluból. Amikor az egyik szereplő, Gulyás Feri biciklivel megy haza a kocsmából, akkor

azt is érezte, hogy ez nem a valóság, hanem csak valami kivételes állapot, ami hamar elmúlik majd. Még oda sem ért a kereszteződéshez, de már ösz-szeszorult a torka. És aztán mintha átlépett volna egy láthatatlan határt, elnyelte a reménytelen szürkeség, a világból eltűntek a színek és a kontrasztok. A bekötőúton haladt, a telep felé.⁴

A pár házból álló telepről aki teheti, menekül, a nők sem maradnak itt meg. Több kritikus is szóvá tette, hogy a telep férfiak lakhelye, akik alkohollal oldják magányukat.

A telep a leírások szerint szinte állatorvosi lova az összes hasonló telepnek. Nyomorúság, lepusztultság, magány, alkohol, rosszul kivitelezett ötletek, füstbe ment tervek, és az általános romlás érzéki megjelenítései: a szagok, a látványok, a hangok mind kellemetlenek, az otthontalanság érzetét keltik, akárcsak a felbukkanó varjak motívuma. Semmi sem oldja az általános nyomorúságot. Míg Kassák telepén a lakók jókedvűen fürdenek a folyóban, és esténként közösen főznek, üldögélnek a tűz körül, énekelnek, Kiss Tibor Noé telepén nyoma sincs a közösségi érzésnek, jókedvnek. S mintha csak Tar soraira rímelnének Tatár Pista gondolatai, amikor a térképet nézegeti: „A térkép szélén megtalálta a világ legeldugottabb településeit. Csoda, hogy nem estek le a földgolyóról. Csak egyvalamit keresett hiába az atlaszban, a telepet.”⁵ A telep tehát éppúgy leszorult a térképről, mint Tar helyszínei. Ahogyan Balázs Imre József írja róla:

A telep tehát olyannyira periférikus, hogy még a világ legszélén lévő helységekhez képest sem létezik: eldugottabb a legeldugottabbnál. A helyszín és annak leírása következtében nem kell külön részletezni és okadatolni, miért olyanok a megjelenített életek, amilyenek. A tér és az életutak kölcsönösen determinálják egymást.⁶

³ Kiss Tibor Noé, *Aludnod kellene* (Budapest: Magvető Kiadó, 2014).

⁴ Uo., 20.

⁵ Uo., 63.

⁶ BALÁZS Imre József, „A perifériák perifériái”, *Műút*, 2014. december 29, <http://www.muut.hu/archivum/10661>.

Antal Balázs kötetében⁷ több novella játszódik egy egykori bányásztelepen, melyet utak kötnek össze a várossal. A többihez hasonlóan a *Le* telepe is a világvége, a civilizáció felfüggesztése, a reménytelen szegénység, a zártság, a kitörés lehetetlensége. Ahogyan az első novellában olvashatjuk: „A világ mozgott, a telep nem.”⁸ A telep továbbá munkanélküliség, elhagyatott gyárak, lerohadt munkásszállók, bezárt kocsmák, eladó házak sora. Ahová naponta csak kétszer jár busz, és ahonnan menekülnek a fiatalok, és ahol megállt az idő. A mindenkori telepen nájlontothonkás, keszkenős nénik melegítik a levest a menyecskeszoknyás gázpalackra kapcsolt tűzhelyen, láncra kötött kutyák vicsorognak az idegenre, a kocsmában pedig mindenki ismer mindenkit.

Antal novelláinak nagy részében nem is az a fontos, hogy mi történik, hanem az, hogy hol. A helyszín mindent meghatároz, azt is, hogy mi történhet ott, és azt is, hogy mi nem – és a „mi nem” legalább annyira fontos, mint az, ami valóban megtörténik. Két írásnak, *Az ember, a telep, a szomorúságnak* és a *Pusztai vázlatnak* nincs is cselekménye. Mindkettő elhagyatott, lepusztult vidék leírását nyújtja, az előbbi egy bányavidékét, az utóbbi pedig egy síksági nagyváros (Nyíregyháza?) peremvidékéét. A képek szuggesztívek, víziószerűek. Mint például ezekben a sorokban:

[...] a fallal körülvett erődökkel teli gazdag előváros szegélyén öregek laknak csőszkunyhókban vagy annyiban sem, csak szétrohadt mikrobusz kaszniban egy kiégett legelő szélén pár rossz kutyával meg egy csomó bűdös birkával, hatalmas kecske- meg libatelepek nyúlnak ameddig a szem ellát, örökké mocskos és bűdös és jobbra sohase jutó fiatal nőkkel meg férfiakkal [...].⁹

A táj ezekben a leírásokban nem csupán helyszín, hanem sors, vagy annak is a hiánya. A táj erő, meghaladhatatlan adottság, legyőzhetetlen mitológiai istenség, mely kívül van a normális téren és időn. Ebben a meghatározottságban vergődnek a novellák szereplői is, kitörésre képtelenül, noha néhány gyenge kísérletet tesznek erre. Mint például az a csibész kisfiú, aki a *Vendéget hívni, esőt várni* című novellában elemel egy pénztárcát a kocsmában, és ebből vesz magának buszjegyet a végálmásig, mely vélhetően a közeli nagyvárosban van. Hogy mi lesz a sorsa a továbbiakban, az a novellából nem derül ki, de könnyen sejtethető. Tar Sándor *A mi utcánk* című kötetének egy-egy darabja juthat az eszünkbe, melyben az utca lakói megpróbálták megszökni nyomorúságos sorsuk elől, persze maga a terv, a kísérlet is csupán azt teszi hangsúlyossá, hogy ez lehetetlen.

⁷ ANTAL Balázs, *Le* (Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017).

⁸ Uo., 8.

⁹ Uo., 191.

Barnás Ferenc *A kilencedik* című regényének¹⁰ is telep a helyszíne. Pomáz környékén, egy nagycsalád életén keresztül láthatunk rá arra, mit jelent a társadalomból való kirekesztettség. A tizenegy gyerek és a szülők szoba-konyhás kis házban élnek. Éjjel egymáshoz zsúfolódva alszanak, többen egy ágyban, egy takaróval, az apa pedig kint a konyhában. S mivel sokszor nem tudnak fűteni, és nincs elég takarójuk, télen a nappali ruhájukban alszanak, pedig az sincs sok. A gyerekek gyalog járnak iskolába, mert nincs pénzük buszra, és a községi tanácstól kapnak olykor ingyen ruhát, ami persze nem éppen rájuk való.

A szegénységen túl a gyerekeket az is stigmatizálja, hogy nincsenek birtokában azoknak a készségeknek, melyekkel a többségi társadalomban boldogulni lehet, leginkább a nyelvnek. A narrátor gyerektől szokatlan éleslátással állapítja meg, hogy a szüleinek nincs idejük foglalkozni a beszédképesséjükkel. Ezért a nemtörődömséget a gyerekek súlyos árat fizetnek. A beszédbeli fogyatékoság ugyanis kirekesztést jelent, az életlehetőségek beszűkülését, és magányra, a saját maguktól, valamint a közösségtől való elidegenedésre kárhoztatja a gyerekeket. A diktatorikus hajlandóságú, igazi patriarchális családfő tragikus hanyagságát még nyilvánvalóbbá teszi, hogy ő maga nagyon jó meggyőzőképességgel rendelkezik, és jól ért az emberek nyelvén. Ahogyan a gyerek írja: „ő egy idegennel egészen másképp viselkedett, mint velünk”,¹¹ valamint a munkán és a tudományon kívül másról nem lehetett vele beszélni. Vagyis a gyerekek nyelvi fogyatékosága nem csupán a külvilággal, hanem a saját apjukkal szemben is kiszolgáltatottságként jelentkezik, mellyel vissza lehet élni. S az apa éppúgy visszaél ezzel, mint a külvilág, igazi zsarnokként viselkedik a családban.

Juhász Tibor *Salgó blues* című szociográfiája¹² tipikus rendszerváltás utáni élethelyzeteket mutat be. Salgótarjánban, az egykori szocialista mintavárosban bezárt az acélgyár, emberek tömegei maradtak munka nélkül, és az egykor legmodernebb, legértékesebb házakat már kolduspalotáknak hívják. Régen sorompóval zárták el a városnak ezt a részét, a történet jelenére azonban a gazdasági változásoknak köszönhetően lett belőle rossz hírű nyomornegyed. A szocionovellákban felbukkanó alakok a Kék Acél nevű kocsmában isznak, és ahogyan a narrátor elbeszélget velük, sorra fény derül arra, hogyan siklott ki az életük, és milyen stratégiákkal próbálnak boldogulni. A kocma afféle központi és közösségi térként funkcionál: itt ismer meg az olvasó embereket, történeteket, itt szövődnek hiábavaló tervek, álmok.

A telepek önmagukra záródnak, nemcsak térben, hanem sokszor időben is. A jövő ismeretlen, tervezhetetlen és ezért értelmezhetetlen, folyását főként a ciklikus egymásutániság határozza meg, mely inkább a múlt, mint a jövő felé nyitott – ha nyitott egyáltalán. A jelen katasztrófáinak oka legtöbbször a múltban gyökerezik: rossz döntésekben, elszalasztott lehetőségekben, vagy éppen olyan gazdasági-

¹⁰ BARNÁS Ferenc, *A kilencedik* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2006).

¹¹ Uo., 133.

¹² JUHÁSZ Tibor, *Salgó blues* (Budapest: Scolar Kiadó, 2018).

politikai változásokban, melyekre a telepi lakóknak nem lehetett ráhatásuk. Ahogyan Tar Sándor *A mi utcánk* című novellafüzérében is olvashatjuk: a lakók nagy reményekkel költöztek az utcába, házasodtak, családot alapítottak, házakat kezdtek építeni. A munkahelyek megszűntek, a családok szétesetek, a házakat pedig sosem fejezték be. Minden félbemarad, jövő nincs, a múltat pedig el akarják felejteni.

Ez a magára záruló tér- és időszerkezet meghatározza az elbeszélésrendet is. Zárt térről és időről, zárt közösségről van szó, és a mindenkori elbeszélő egymás után ismerteti meg az olvasót a főbb szereplők történetével. Házzal házra megy, ember-ről emberre, és szép lassan mindenkiről kiderül, hogy miért is feneklett meg az élete a telepen. A narráció többnyire egyes szám harmadik személyű, a narrátor tekintete vándorol, bejárja az adott tér minden szegletét, és pontos leírást ad róla. (Nem véletlen, hogy Juhász Tibor Mészöly Miklóstól választott mottót.) Sok kis apró történetről van szó többnyire, melyek egymásbakavarodnak, egymást igazolják vagy éppen viszonylagosítják, hiszen a narrátor is hol az egyik, hol a másik szereplő nézőpontjából mesél el valamit, de nincs egyetlen nagy történet, mely valahonnan valahová tartana. Nincs teleológia, nincs kiút a telepek zárt világából, a sok kisebb történet is inkább az állapotszerűséget erősíti. Rendszerre állnak össze, és az egész társadalmi réteg megrekedését, kudarcát demonstrálják. Variációk egy témára, arra, hogyan maradnak a tér meghatározott darabjának a foglyai, hogyan szorul ki emberek sokasága a térkép szélére.

Párhuzamos világok alakulnak ki a térben, melyek az időnek is más dimenzióiban léteznek, de a telepeken egymást metszik a különböző idősíkok: az egykori világ maradványai, szokásai, tárgyi kultúrája és a jelenéi. Az Acélgyári út rendszerváltás előtti állapotban megfeneklett világában laptopokkal, mobiltelefonokkal csencselnek, Antal Balázs egyik kihalt, elhagyatott telepén pedig kutyaviadalokat rendeznek. Összeérnek az idő különböző dimenziói, és így még jobban kiemelik a köztük levő feszültséget. De hiába is történnek próbálkozások arra, hogy a telepek lakói boldogulni tudjanak a naptár szerinti időben, ez rendre kudarcba fullad, és visszahullanak a térkép szélére szorult, zárt terekre jellemző, nyomasztó, múlttal kevert örök jelenbe, mely nem nyitott a jövő felé.

A telepek, az önmagukra záródott, a település többi részétől elváló terek, melyek lakói stigmát viselnek, gazdasági, adminisztratív vagy szimbolikus kényszer hatására költöztek ide, és elkülönülnek a többségi társadalomtól, egyre gyakrabban bukkannak fel a kortárs irodalomban, nem függetlenül a társadalomban zajló folyamatoktól. Ám míg a hivatalos intézmények nem vesznek tudomást róluk, leszorítják őket a térképről, addig az irodalomban éppen az ellenkező folyamat zajlik: megismerés és dokumentálás, a tájékozódás segítése, valamint a diskurzus rendjének az átstrukturálása, a nyelv nélküliek szóhoz juttatása a nyilvánosság tereiben.

BIZONYTALANSÁG, SZORONGÁS ÉS TÉRÉSZLELÉS MINT
DISZKURZUSSZERVEZŐK MARK Z. DANIELEWSKI *HOUSE OF LEAVES*
CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Népszerűek manapság azok az irodalmi művek, amelyek felhasználják az agykutatás és a tudat elméleteinek legfrissebb eredményeit. Az ilyen művek legtöbbje neurológiai vagy pszichiátriai problémával élő karakterek életével foglalkozó regény, a szakirodalomban neuronarratíva, neuroregény, szindrómaregény, vagy neofenomenológiai regény néven találkozhatunk velük. Az új alműfaj egyre szélesebb körben válik elfogadottá, noha sem igazán újnak, sem igazán egységesnek nem tekinthetjük. Minősíthetjük azon fordulat eredményének, amelyben az irodalomkritika területén az örület fogalmának helyére a szindróma fogalma került,¹ de számos más műfajt és irodalmi tradíciót is tekinthetünk elődjének. Ilyenek lehetnek a betegség-narratívák, a törvényszéki nyomozók munkáját bemutató művek, vagy a bűncselekményekről szóló dokumentumfilmek,² és a pszichológiai regény is. Ortega és Vidal emlékeztetnek, hogy az idegtudomány legkorszerűbb elméleteinek felhasználása irodalmi művek alkotásához régi tradíció. A viktoriánus korban ilyennek számított például a frenológia nevű, azóta hamisnak bizonyult elmélet, amellyel számos korabeli regényben találkozhatunk.³ Ám a neuroregényt felfoghatjuk az elmúlt években gombamód szaporodó neurotudományok⁴ rokonaként is,⁵ így elterjedése összefüggésbe hozható azzal az általános népszerűséggel, ami az idegtudományt övezi az 1980-as és 90-es évek óta, mióta az „végre sikeresen meghaladta a bronzkori állását”.⁶

Bárhova soroljuk is, a neuroregény jelentősége abban áll, hogy megtalálni látszik az egyensúlyt a természettudományok és a humán tudományok között. Az ilyen műveket gyakran ihletik különböző neurológiai és mentális betegségek orvosi leírá-

* A szerző a Szegedi Tudományegyetem Angol Tanszékének tanársegédje.

¹ Patricia WAUGH, „The Naturalistic Turn: The Syndrome, and the Rise of the Neo-Phenomenological Novel”, in *Diseases and Disorders in Contemporary Fiction: The Syndrome Syndrome*, eds. T. J. LUSTIG and James PEACOCK, 17–34 (New York: Routledge, 2013), 24. Az eredetiben: „the turn from madness to syndrome”.

² Amennyiben az ilyen művek és dokumentumfilmek foglalkoznak az elkövetők bűnügyi profilozásával.

³ Francisco ORTEGA and Fernando VIDAL, „Brains in Literature/Literature in the Brain”, *Poetics Today* 34 (2013): 327–360, 333–336.

⁴ Ilyen például a neuroantropológia, neuroteológia, vagy a neuromarketing.

⁵ ORTEGA és VIDAL, „Brains in Literature...”, 328.

⁶ V. S. RAMACHANDRAN, *The Tell-Tale Brain: Unlocking the Mystery of Human Nature* (London: Cornerstone, 2012), xi. A tanulmány valamennyi idegen nyelvű forrását saját fordításban adom meg – F. L.

sai, de mivel fiktív történetekről van szó, a megalkotásukban legnagyobb szereppel az introspekció és mások viselkedésének hétköznapi értelemben vett megfigyelése áll.⁷ A tudat és annak lehetséges torzulásai gyakran jelennek meg a neuronarratívák cselekményében, de ezek a művek „a neofenomenológiai meglátásokat a forma szintjén is képesek hasznosítani”⁸ Stephen J. Burn fontosnak tartja azokat a szindrómaregényeket, amelyekben nemcsak a cselekmény szintjén találunk kognitív modelleket, hanem amelyek a formájukban és a retorikájukban is integrálják az idegtudomány elméleteit és modelljeit.⁹ A kortárs fenomenológus, Alva Noë azokat a művészeti alkotásokat tartja a legértékesebbeknek, amelyek *megmutatják* az emberi tudatot. Az ő magyarázata szerint ugyanis „a fenomenológia és a kísérleti művészet feladata nem az, hogy leírja vagy elmagyarázza, milyen a tapasztalás, hanem hogy a tapasztalásban megragadja a világ elérésének módozatait”.¹⁰ A neuroregények gyakran ezt a célt tűzik ki maguk elé, hiszen sokszor épp a deautomatizált percepciók és a problémás mentális állapotok működésének megértésével és ábrázolásával kísérleteznek.

Az emberi agy és tudat kutatásának eredményei alkalmazhatók az irodalomelméletben is, különös tekintettel a történetmondás tudományára. A narratológia számos kulcsfogalma erősen kapcsolódik a percepcióhoz, ám ezek definícióit még azelőtt dolgozták ki, hogy a kognitív tudomány vagy a neurológia elkezdte volna modern módszerekkel vizsgálni az emberi percepció működését. E tudományterületek eredményeinek integrálása fontos cél, hiszen új megvilágításba helyezhetnek olyan régi problémákat és kérdéseket, mint hogy milyen szereppel bírnak a narratívák az emberi tudat folyamataiban, hogyan működnek, és hogyan értjük meg őket. Az emberi kogníciót, különösen a történetbe rendezés folyamatát problematizáló neuronarratívák vizsgálata gyümölcsöző lehet ebben a törekvésben. Tanulmányomban először a téri észlelés néhány releváns részletét, illetve ezek fogalomalkotásban betöltött helyét vizsgálom, majd azt, hogy a percepció és a kogníció egyes folyamatai hogyan válnak a narratíva szervezőivé Mark Z. Danielewski *House of Leaves* (2000) című regényében. Feltételezésem szerint a regény képes egyfajta komplex bizonytalanságérzetet kelteni, amelyet nem csupán a felfoghatatlan és következetlen narratív tér ábrázolásával, hanem a narratív diszkurzus szintjén megfigyelhető történetmondási stratégiákkal is befolyásol. Az utóbbit azért tartom lehetségesnek, mert a kognitív narratológia és a térészlelés neuropszichológája által leírt folyama-

⁷ Marco ROTH, „Rise of the Neuronovel: A Specter is Haunting the Contemporary Novel”, *n+1 Magazine* 8. sz. (2009), hozzáférés: 2021.03.24, <https://nplusonemag.com/issue-8/essays/the-rise-of-the-neuronovel/>.

⁸ WAUGH, „The Naturalistic Turn...”, 26.

⁹ Stephen J. BURN, „Mapping the Syndrome Novel”, in *Diseases and Disorders in Contemporary Fiction: The Syndrome Syndrome*, eds. T. J. LUSTIG and James PEACOCK, 35–52 (New York: Routledge, 2013), 36.

¹⁰ Alva Noë, *Action in Perception* (Cambridge: The MIT Press, 2004), 176.

tok alapján a diszkurzus szerkezete megérthető kognitív szerkezetként, a kognitív szerkezeteket pedig gyakran a téri észlelés jellemzői szervezik.

Neuronarratológia és térészlelés

Az emberi kogníció kutatásait felhasználó narratív elméletek a narratívákat a mentális folyamatok eszközeinek, illetve szerkezeteinek tekintik. Így a narratívák olyan kognitív szerkezetek, amelyek részben felelősek az emberi tudat szervezéséért, hiszen lehetővé teszik például az idő fogalmának, vagy az ok-okozati összefüggéseknek a megértését. Ezen felül egyes meglátások szerint a tudat természetéből adódóan irodalmi jelleggel bír,¹¹ a narratívát mint tudati szerkezetet pedig fel lehet fogni a nyelvhez hasonló, csak az emberekre jellemző alapvető képességként.¹²

A neuronarratológia az irodalomelmélet egyik legújabb interdiszciplináris ága. Célja az, hogy az idegtudomány eredményeit és elméleteit irodalmi művek, illetve azok megértésének vizsgálatában hasznosítsa. Ralph Schneider az elméleti ág lehetőségeit és korlátait 2017-ben felmérve arra jut, hogy nem tekinthetjük teljesen önálló elméletrendszernek, de tekinthetjük a neuroesztétika új területének,¹³ és a kognitív narratológia új ágának is.

A szubjektív élmény és annak neurális háttere között nem látjuk pontosan az összefüggéseket. Ez elkerülhetetlen módszertani problémákhoz vezet ezen a területen. Ahogy Schneider is belátja, „az egyes szavak feldolgozása közben aktiválódó agyterületek megfigyelése nevetségesen alkalmatlan módszer akár egy narratíva részét alkotó egyetlen mondat feldolgozása közben zajló komplex mentális folyamatok vizsgálatára is”.¹⁴ A narratív elméletek és az idegtudományok közös előrelépésében feltehetőleg a neuropszichológia elméletei segíthetnek, hiszen ez a diszciplína az agy és a tudat kapcsolatát kutatja, így hozzájárulhat a két vizsgálati tárgy elméletei közti távolság áthidalásához.

A kortárs kognitív narratológia olyan közegben igyekszik értelmezni a narratívákat, ahol „az emberi gondolkodás le van horgonyozva testünk bioevolúciós felépítésében, a testi tapasztalás irányítja, és a természetes és kulturális környezetünkkel fenntartott fizikai kapcsolat formálja”.¹⁵ Noha tanulmányomban nem térek ki erre részletesen, fontos szem előtt tartani, hogy elemzésem csupán az olvasói értelmező

¹¹ Mark TURNER, *The Literary Mind* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

¹² Porter H. ABBOTT, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 1.

¹³ Ralf SCHNEIDER, „Is There a Future for Neuro-Narratology? Thoughts on the Meeting of Cognitive Narratology and Neuroaesthetics”, in *Emerging Vectors of Narratology*, eds. Per Krogh HANSEN et al., 479–496 (Berlin: De Gruyter, 2017), 483.

¹⁴ Uo., 485.

¹⁵ Marco CARACCIOLO et al., „The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation”, in HANSEN et al., *Emerging Vectors...*, 435–460 (Berlin: De Gruyter, 2017), 436.

folyamat egyetlen aspektusával foglalkozik, kimarad belőle többek közt a kulturális, történelmi kontextusok számbavétele. Ez korántsem jelenti azt, hogy ezek a tényezők ne volnának jelentős hatással az olvasóra. A teljes olvasói élmény olyan komplex értelmező folyamatok eredménye, és olyan képlékeny jelenség, amelyet jelenleg feltehetőleg képtelenek volnánk a maga teljességében modellezni.

Sem a percepció, sem a kogníció egyéb részei nem érthetők meg egyszerű agyi folyamatokként,¹⁶ mert a testünk többi részének, és környezetének a korábban hitt-nél sokkal összetettebb és fontosabb szerepe van ezekben. A dinamikus rendszerelmélet szerint „a kogníció abban az értelemben testi folyamat, hogy nem egyetlen komplikáltan futó kognitív program, hanem dinamikus tánc eredménye, amelyben a test, a percepció, és a külvilág irányítják egymás lépéseit”.¹⁷ Jelen műelemzés ezt az alapelvet követve épül fel.

A narratív megértésben az értelmezés folyamata nagy mértékben épít a nemverbális, szomatoszenzoros folyamatokra.¹⁸ Richard Walsh szerint „a narratívák egyéb kognitív folyamatokkal szoros összefüggésben, egymástól függve működnek”.¹⁹ „A narratív diszkurzus előtérbe helyezi a narratív jelentést, de [...] [önmagában] a narratív megértés részleges, provizórikus, és csak a megértés más módozataival együtt működhet”.²⁰ Ezek a más módozatok „úgy tűnik, alapvetőbbek és primitívebbek a nyelvhasználatnál, és magának a tudatnak a létrejöttében is szerepük van”.²¹ Walsh itt nem részletezi, hogy pontosan mit ért „egyéb kognitív folyamatok” alatt. A *House of Leaves* elemzésében a jelen tanulmány a kognitív sémák metakognitív vizsgálatával foglalkozik, és arra keresi a választ, hogy pontosabban milyen szereppel bírhatnak az ilyen folyamatok a narratívák konstruálásában és megértésében.

¹⁶ Noë, *Action in Perception*, 2.

¹⁷ Lawrence SHAPIRO, *Embodied Cognition* (London: Routledge, 2011), 61.

¹⁸ A narratívák megértésének ezen modellje könnyen összeegyeztethető a narratív szelf modelljével a fenomenológiai pszichiátriában. Az utóbbiban a narratív szelf a tudat „alacsonyabb” szintjeiből alakul ki, és azok a későbbiekben is befolyásolják: Louis A. SASS and Josef PARNAS, „Schizophrenia, Consciousness, and the Self”, *Schizophrenia Bulletin* 29 (2003): 427–444. Walsh elképzelése a kognitív pszichológia és az emlékezetkutatás elméleteivel is egyezést mutat. Martin A. Conway szerint az epizodikus emlékek úgynevezett epizodikus elemekből állnak, amelyeket Conway „a teljes kognitív rendszer alapvető elemeinek” tekint. A. Martin CONWAY, „Episodic Memories”, *Neuropsychologia* 47 (2009): 2305–2313, 2311. Az epizodikus elemek „természetükből adódóan nemverbálisak és a percepciókhoz kötődnek,” és minden konceptuális tudás alapjaként tekinthetünk rájuk, mivel az önéletrajzi emlékezetben felhasznált tudás – ami szintén ezekre az elemekre épül – egyes részei folyamatosan aktívak az agyban. A. Martin CONWAY and Catherine LOVEDAY, „Remembering, Imagining, False Memories & Personal Meanings”, *Consciousness and Cognition* 33 (2015): 574–581, 575. Richard WALSH, „Beyond Fictional Worlds, Narrative and Spatial Cognition”, in HANSEN et al., *Emerging Vectors...*, 461–478 (Berlin: De Gruyter, 2017).

¹⁹ Uo., 461.

²⁰ Uo., 473.

²¹ Uo.

Az egyik alapvető kognitív folyamat, amivel Walsh a narratívák megértése kapcsán foglalkozik, a téri észlelés és térben való tájékozódás. Ezek a képességek már a szimbolikus nyelv elsajátítása előtt is fontos szereppel bírnak az emberi kognícióban. Ez valóban elképzelhető, ha elfogadjuk a neuropszichológia azon elméletét, miszerint létezik gondolkodás már az anyanyelv elsajátítása előtt is. Kállai János a következőképp magyarázza a kogníció kialakulásának egyik aspektusát:

A preverbális fogalmi reprezentáció jelentős részben téri természetű információk kompozíciója. A téri modalitás szerepe a preverbális reprezentációban nem az, hogy a téri tájékozódással kapcsolatos fogalmakat szavakba öntse, hanem az, hogy megalapozza a nyelvi szerveződés mentális struktúráját, az előtte, utána, közötté, eleje, vége sorrendi viszonyt alkotó mentális rendező elemeket. [...] Önindított mozgás, mechanikus elmozdítás, összeütközés, érintkezés, bennfoglalás, mind téri jellegzetességeket tartalmaznak. Ebben az értelemben tehát a konceptuális fejlődés alapvetően a téri fogalom fejlődésének feltételeként bontakozik ki.²²

Kállai János további magyarázata szerint „[a] legelső fogalmaink [...] nem tárgyra, hanem téri kifejezésekre vonatkozhatnak, mozgat, tartalmaz, összeér, és így tovább. [...] Ezek a fogalmak még nem propozicionálisak”²³ Később ezek a fogalmak a szimbolikus nyelvnek is alapvető logikai szervezőelvei lesznek. Ha a narratívát elfogadjuk alapvető kognitív szerkezetként, arra is következtethetünk, hogy a téri koncepciók jelentős szerepet játszanak a narratív szerkezetek szervezésében és a narratívák megértésében is.

Susanna Millar kísérleti pszichológus rámutat, hogy a téri kódolás alapelveit azért is nehéz vizsgálni, mert a térről szerzett információnk összessége számos különböző forrásból jut el hozzánk.²⁴ A téri tájékozódásban a látás mellett használjuk más érzékszerveink, az érintés és a hallás útján gyűjtött információt is. Az észlelés kevésbé ismert módoszatai közül az egyensúlyérzetért felelős, a belső fülben található vesztibuláris rendszer, az érintést is magába foglaló haptikus rendszer, és a saját testünk érzékelését lehetővé tevő propriocepció járulnak hozzá a térélményhez. Fontos, hogy a kognitív térkép a környezet mellett az észlelőt is magába foglalja és a kettőt „egységes egészként regisztrálja”²⁵ így ebben a sémában nem válik el egymástól az észlelő és az észlelés tárgya.²⁶

²² KÁLLAI János, *Társas kapcsolatok neuropszichológiája* (Budapest: Medicina Könyvkiadó, 2013), 60.

²³ Uo., 59–61.

²⁴ Susanna MILLAR, *Space and Sense* (New York: Psychology Press, 2008), 3.

²⁵ KÁLLAI, *Társas kapcsolatok...*, 58.

²⁶ Uo., 59; KÁLLAI János, KARÁDI Kázmér és TÉNYI Tamás, *A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája* (Budapest: Tetra Kiadó, 1998), 99.

Számos, a téri észlelés által potenciálisan befolyásolt jelenség és képesség kötődik a narratológia olyan kulcsfogalmaihoz, mint a perspektíva, a (narratív) tér, a diszkurzus szerkezetei. Ezek mellett olvasás közben jelentős szereppel bír az egymással együttműködő mentális folyamatok azon átfogó rendszere, amely minden koherens tapasztalás mögött meghúzódik. A *House of Leaves* című regény ezen jelenségek többségét különböző módokon építi magába.

House of Leaves

A *House of Leaves* általában nem neuroregényként tartják számon, bár előtérbe helyez számos patológiás jelenséget, mint például a fóbia, a pszichózis, a paranoia vagy a szorongás. Azokat a módozatokat fogom most elemezni, amelyeknek köszönhetően a regény az elbizonytalanodás komplex élményét nyújtja az olvasónak mind a története, mind pedig a stílusa és szerkezete révén. A történet általam vizsgált aspektusai gyakran szorosan összefonódnak a tér fogalmaival, legyen szó a narratív térről, vagy a fentebb bemutatott téri orientáció preverbális tartományairól. Mivel, ahogy korábban megjegyeztem, az olvasás roppant komplex, tudatos és tudattalan folyamatokkal működő jelenség így lehetetlen volna a *House of Leaves* olvasójára tett pontos hatást rekonstruálni. Mégis fontos megjegyezni, hogy az általam vizsgált jelenségek mind fontos szereppel bírhatnak az olvasó „bevonásában” és a narratíva értelmezésének kialakításában.

A regény történetét nem könnyű összefoglalni. Egy tudományos monográfia kézírata szolgál a mű alapjául, amely a *The Navidson Record* című amatőr dokumentumfilm recepciójának összegzésére tesz kísérletet. A film egy kívülről átlagosnak tűnő családi ház nem mindennapi belső terének felfedezését örökíti meg. A ház belsejében a fizika törvényei megbízhatatlanná válnak, a tér látszólag minden következetesség nélkül „működik”. Lehetséges viszont, hogy a vizsgált dokumentumfilm nem létezik, hiszen a regény egyik karakterének sem sikerül megtalálnia, csupán a kéziratban szereplő leírás alapján ismerjük meg.

A regény egy Johnny Truant nevű férfi által írt bevezetővel kezdődik. Johnny asszisztens egy tetoválószalomban. Egy nap váratlanul a birtokába kerül egy nagy halom papír és jegyzet, amelyről később kiderül, hogy a fentebb említett monográfia kézírata, írója egy röviddel azelőtt elhunyt idős, Zampanò nevű férfi volt. Johnny elkezd lábjegyzetekkel kiegészíteni a kéziratot, ezek időként a főszöveggel kapcsolatos, releváns adalékokat foglalnak magukba, ám legtöbbször Johnny naplójának bejegyzéseit olvashatjuk bennük. A férfi elkezd összerendezni és véglegesíteni a kéziratot, és a regény végére lassan beleőrül a munkába; ez a folyamat végigkövethető a lábjegyzetekben. A javított és kiegészített kéziratot később kiadják *House of Leaves* címen – a regény olvasója ezzel a változattal találkozik. Jelen tanulmányban főleg Johnny lábjegyzeteit és a *The Navidson Record*-ról szóló leírásokat elemzem, különös tekintettel a narratív tér ezekben szereplő ábrázolási kísérleteire.

Ahogy ez az összefoglaló mutatja, Danielewski regénye komplex, különböző stílusokat és szövegtípusokat felvonultató munka. A „főszöveg” javarészt a mitológia, a fizika, és a filozófia bizonyos kérdéseit járja körül, tudományos stílusban. Ezek a részek gyakran a tér és a percepció működéséről szólnak, illetve rendszeresen említenek egy misztikus, Minótaurosra emlékeztető szörnyalakot, akivel a könyv világában nem találkozik közvetlenül senki, bár valamilyen megfoghatatlan módon több szereplő érzi a jelenlétét. A történet szerint a szörny lehet a folyamatos, fenyegető, morgásként leírt hang forrása, amelyről a házban tartózkodók többször beszámolnak, bár az is felmerül, hogy a „kitartó morgást talán csak a mozgás generálja, amikor a ház átrendezi a belső szerkezetét”,²⁷ így a regény párhuzamba állítja a szörnyalakot és a regény narratív terét. Nicoline Timmer megfigyelése szerint a regény különböző szintjeit nehéz figyelemmel követni,²⁸ emellett „fiktív világában több szereplő ontológiai státusza finoman szólva is bizonytalan”.²⁹

A regény egyik legjelentősebb karaktere és narrátora Johnny Truant. A legtöbb neuroregény főszereplőjével ellentétben Johnny nem rendelkezik pontos diagnózissal, noha számos patológiás állapotra utaló tünetet mutat. Gyakran kap furcsa rohamokat, gyermekkorában több traumatikus élményen ment keresztül, ezen kívül alkohol- és drogproblémái is vannak. A diagnózis hiánya véleményem szerint segíthet sikeresen textualizálni Johnny szubjektív élményét, mert így a karakter megértésének folyamatában az olvasó nem támaszkodhat konkrét betegség tüneteinek ismeretére, hanem kénytelen külön értékelni Johnny egyes élményeit és problémáit, az értelmezése így feltehetőleg kevésbé válik sablonossá.

A *Navidson Record* hagyományos amatőr videófilmként indul, ám hamarosan egy ház sikertelen felfedezéséről szóló dokumentumfilmmé változik. Egy Pulitzer-díjas fotóriporter, Will „Navy” Navidson alkotása, eredetileg azt volt hivatott megörökíteni, ahogyan Navidson párjával és két kisgyerekükkel új házba költözik. Nem sokkal a beköltözés után azonban hosszas mérési kísérletek eredményképp megállapítják, hogy a ház belső kerülete furcsa módon kicsivel nagyobb, mint a külső kerülete. Ezután a felfedezés után a ház hirtelen és drámai mértékben változásnak indul. Új ajtók, majd egy új folyosó jelenik meg benne, amely számtalan szobába torkollik. Az új terek mindegyike indokolatlanul hideg és sötét, emellett megmagyarázhatatlan, fenyegető atmoszféra uralkodik bennük. Navidson, akit köztudottan vonz a veszély, nem tud ellenállni és bemerészkedik a folyosóra. Kisvártatva eltéved, mert, mint kiderül, az új tér a vártnál sokkal hatalmasabb, ezen felül folyamatosan mozgásban van – összeszűkül, kitágul, látszólag kiszámíthatatlanul. Később szervezett felfedező expedíciók kelnek útra a „ház mélyére”. Mindenki, aki

²⁷ Mark Z. DANIELEWSKI, *House of Leaves* (New York: Pantheon Books, 2000), 95.

²⁸ Nicoline TIMMER, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium* (Amsterdam: Rodopi, 2010), 260.

²⁹ Uo., 248.

belép az új, sötét térbe, drámaian megváltozik. Van, aki lelki gyötrelmeket él át, például paranoiddá válik, más fizikailag sérül, és lesz, aki életét veszti.

Az olvasó bevonása és kizökkentése

A *House of Leaves* multimodális regény, sokat épít a vizualitásra és folyamatosan felhívja a figyelmet a saját médiumára és anyagára. Amikor a regény szereplői belépnek a folyosóra, a szöveg fragmentálttá válik, oldalain megfogytokzik a szöveg, ezzel párhuzamosan a fehér, üresen hagyott területek is jelentősebbé, képszerű háttérre válnak. A laptükrök szokatlan formát ölt, például fokozatosan szűkülő alagút alakját veszi fel oldalakon keresztül, amikor az egyik szereplőnek alagúton kell keresztülmásznia a történetben.³⁰ A szöveg formázása így hozzájárul a narratív tér konstruálásához, a szöveg, a tipográfia gyakran megjeleníti a bemutatott jeleneteket és tereket,³¹ és részt vesz a jelentésképzésben. A multimodális regények esetében nem ritka, hogy ez utóbbi nem kizárólag a „természetes emberi nyelv” működésének eredménye.³²

A regény cselekménye és stílusa kivételesen nagy hatással lehet a befogadóra, mert különböző történetmondó stratégiák által a regény szokatlanul intenzíven vonja be a világába az olvasót. Remek példa erre az a rész, amikor Johnny először meséli el egy rohamát,³³ melynek során a fentebb említett szörny jelenlétét érzi. Narrátorként nem csupán elmagyarázza, hogy milyen állapotba kerül, hanem arra biztatja a második személyben megszólított olvasót, hogy a kezében tartott könyv segítségével ironikus módon, vezetett meditációra emlékeztető módszerrel élje át az érzéseit és gondolatait:

Könnyebb megérteni, ha kipróbálja: fókuszáljon ide, a szavakra, és bármi történéj is, ne engedje, hogy a tekintete a lap szélén túlra vándoroljon. Most képzelje el, hogy épp a perifériás látómezején kívül, talán ön mögött, vagy mellett, esetleg épp ön előtt, de pont ott, ahol már nem látja, valami halkán közeledik önhöz. [...] Épp ebben a pillanatban. De ne nézzon fel. Tartsa csak itt a szemét. Most vegyen egy mély levegőt. Folytassa, vegyen egy még mélyebbet. De most, ahogy kifújja, próbálja elképzelni milyen gyorsan történik majd, milyen erősen fog lecsapni, hányszor fogja a nyaki verőerébe vájni az agyaráit. Vagy inkább a karmait?³⁴

³⁰ DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 443–461.

³¹ Mark C. TAYLOR, *Rewriting the Real: In Conversation with William Gaddis, Richard Powers, Mark Danielewski, and Don DeLillo* (New York: Columbia University Press, 2012), 113.

³² Wolfgang HALLET, „The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration”, in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, eds. Sandra HEINEN and Roy SOMMER, 129–153 (Berlin: De Gruyter, 2009), 139.

³³ Rövid, rohamszerű, néhol pszichózisba hajló, lelki és fizikai fájdalmakkal járó rosszullétektől szenved.

³⁴ DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 26–27.

A narrátor vezette „gyakorlat” során az olvasó szerepe nem csupán az, hogy elképzelje a leírtakat, hanem el is kell játszania azokat. Sőt, Johnny azt is elvárja, hogy az olvasó kreatívan kivegye a részét a történet megalkotásából, hiszen a jelenet részben kérdések nyomán konstruálódik, fontos részletekért (hányszor csap le, mivel támad) az olvasó felel.

Az első személyű elbeszélés feltehetőleg a történetmondás legszemélyesebb módja, hiszen „általánosságban a saját mentális folyamatainkkal kapcsolódik össze; más személy mentális folyamatait nem tapasztalhatjuk meg első személyű perspektíván keresztül”.³⁵ Így egy reflektálatlan olvasói folyamatban ez az elbeszélésmód nagyban elősegítheti az azonosulást az elbeszélővel. Az empirikus vizsgálatok azt mutatják, hogy a külső fokalizációhoz képest a belső fokalizáció jelentősen növeli az olvasó együttérzését a szereplővel, bár különböző változók, mint például az életkor, könnyen felülírhatják a történetek ezen hatását.³⁶ A szabad függő beszéd, Dorrit Cohn elbeszélt monológiának³⁷ megfelelője, szintén különlegesen erős hatással lehet az olvasóra – ez is szerepel a *House of Leaves* elbeszélői stratégiái közt. A szabad függő beszédben a regényszereplők pszichológiai állapota, beszéde, és gondolatai a narrátor hangján, elvein, és pszichológiai jellemzőin keresztül, illetve azokkal együtt jelennek meg. Ez a narrációs technika empátiát,³⁸ és esetleg az adott szereplővel való azonosulást válthat ki az olvasóból.³⁹

Annak ellenére, hogy a fent leírt eljárások eredményeképpen az olvasó erősen bevonódik a történetbe és annak megalkotásába, más technikáknak köszönhetően gyakran kizökkenhet vagy elbizonytalanodhat. Ilyen például a teljes regényen áthúzódo véletlenszerű váltogatás a szövegtípusok között, illetve a főszöveg és az esetenként több oldalas lábjegyzetek közötti ugrálás. Változik továbbá a perspektíva: a Zampanó akadémiai stílusa és tárgyilagos hangneme által uralt kéziratot folyton megszakítják Johnny személyes emlékeinek informális leírásai, amelyek gyakran kevésbé kapcsolódnak a gondolatmenethez. Így annak ellenére, hogy erősen bevonódik az olvasó, a megteremtett pozíciójából és az értelmezői folyamatokból újra és újra kizökken, következtelenséget és bizonytalanságot tapasztalhat a regény stílusa, szerkezete, és a történetmondási stratégiái miatt.

³⁵ Georg NORTHOFF and Alexander HEINZEL, „The Self in Philosophy, Neuroscience and Psychiatry, an Epistemic Approach”, in *The Self in Neuroscience and Psychiatry*, eds. Kircher TILO and A. DAVID, 40–55 (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 42.

³⁶ Jemeljan HAKEMULDER and Emy KOOPMAN, „Readers Closing in on Immoral Characters’ Consciousness, Effects of Free Indirect Discourse on Response to Literary Narratives”, *Journal of Literary Theory* 4 (2010): 41–62, 44.

³⁷ Dorrit COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978).

³⁸ HAKEMULDER and KOOPMAN, „Readers Closing in...”, 42.

³⁹ Uo., 43.

Bizonytalanság, szorongás, és kognitív sémák

A bizonytalanság és az általa generált félelem több szinten is megjelenik a *House of Leaves*ben. Zampanò szövegében a bizonytalanságért leginkább Navidson házának folyamatosan átrendeződő, kiszámíthatatlan belső tere a felelős. A regény ezen része a *Navidson Record* leírásaiból áll, Zampanò elbeszélésében, de időnként Navidson, a film készítője válik a fokalizáló karakterré. Egy jelenettől eltekintve a ház mozgása láthatatlan, azonban folyamatos. Amint valaki belép a folyosóra és elindul a sötét, üres szobákban keresztül, a puszta szerencse kérdésévé válik, hogy visszatál-e. Felesleges megjegyezni, hogy merre halad valaki, hiszen mire a visszaútra kerül a sor, a ház elrendezése úgyis megváltozik. Ennek köszönhetően a *Navidson Record* (és ezáltal a *House of Leaves*) tere még a történet végén is feltérképezhetetlen marad.

A szereplőket a házban időként tengeribetegség gyötri, ennek is lehet oka a vizuálisan nem észlelt mozgás. „Navidson azon töpreng, hogy Reston tengeri betegségének [...] a ház változásaihoz lehet köze. – Itt minden folyamatosan mozog. Holloway, Jed, és Wax majdnem négy nap alatt értek le a lépcső aljára, mi viszont öt perc alatt lent voltunk”.⁴⁰ Nem sok logika lelhető fel a ház átrendeződéseiben, de felvetődik a történetben, hogy a tér mindig a benne tartózkodók mentális állapota alapján indul mozgásnak. Ennek fényében a házban tapasztalt borzalmas események a szereplők saját pszichéjének manifesztációi,⁴¹ a ház egyfajta „interaktív Rorschach-teszt[ként]” működik.⁴² Noha a *Navidson Record* tere fiktív, működése összeegyeztethető a téri észlelés neuropszichológiájának egyes elveivel, melyek szerint például az emberek térelményét erősen befolyásolhatja mentális állapotuk.⁴³

A történet számos része osztja a narratív tér tulajdonságait. Nem derül fény például arra, hogy a *Navidson Record* vagy a szörny egyáltalán léteznek-e a diegetikus világban. De hasonló egzisztenciális bizonytalanság jellemzi a történetvilágot az egyszerű tárgyak szintjén is. Holloway Roberts, „hivatásos vadász és felfedező”⁴⁴ két kollégájával expedíciót szervez a ház belsejébe, és próbálván feltérképezni a teret, napokon keresztül menetelnek a sötétben. Neonszínű jelzőeszközöket helyeznek ki bizonyos pontokon, hogy később visszatáljanak. A jelzőket később szét tépve találják meg. Gondolhatnánk, hogy a szobákban ólálkodó szörny téphette szét őket, de a felfedezők több használati tárgya is ugyanerre a sorsra jut.

⁴⁰ DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 165.

⁴¹ Uo., 21.

⁴² Uo., 197.

⁴³ Például a pánikrohamok radikálisan beszűkült figyelmet eredményeznek, amely a környezet helyett az egyén saját testére fókuszál, és a téri explorálás hiányát eredményezi. Egy pánikrohamot átélő személy tere főleg a saját testéből és az egocentrikus teréből származó téri információkból épül fel. KÁLLAI, KARÁDI és TÉNYI, *A térelmény kultúrtörténete...*, 122.

⁴⁴ DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 80.

[...] Jed is észreveszi, hogy egyre több gombja eltűnt. A parkájáról darabokban esik le a tépőzár, a cipőfűzője pedig szétfoslott, így a bakancsát szigetelőszalaggal kellett összeragasztania. Hihetetlen, de még a hátizsákjának a váza is „szétmorzsalódott” – Jed így írta le.

– Elég ijesztő – motyog Wax egy hosszú menetelés közepén. – Mintha egyből megszűnne létezni, ami kimegy a fejedből. Elfejtetted egy pillanatra, hogy cipzár van a zsebeden, és piff, már nincs is ott. Itt semmit nem lehet biztosra venni.⁴⁵

A regényben többször előtérbe kerül az a probléma, hogy az élet alapvető dolgait sem vehetjük biztosra. Navidson már a regény elején megfigyeli, hogy „a padló új jelentést ölt magára. Nem megbízható többé. Lehet, hogy rejtőzik alatta valami. Talán egyszer csak megnyílik és egy mély hasadék jelenik meg”.⁴⁶ A regény későbbi pontján Navidson a házban barangol, eltéved, majd egyre dezorientáltabbá válik, amíg el nem veszíti a földi élet legalapvetőbb percepcióját: a gravitáció érzését. „Már nem ülök semmin. Az az alapzat, bármi volt is, eltűnt. Lebegek, vagy zuhanok, vagy nem tudom.”⁴⁷ A zavartság és az irányvesztés még ezután is fokozódik, végül Navidson kijelenti, hogy „semmit sem [érzékel önmagán] kívül”.⁴⁸ Ezután kifogy a filmből, és bár túléli az esetet, sosem tudjuk meg, valójában mi történt vele, ha egyáltalán megtörténtek a leírtak. Elképzelhető, hogy Navidson csupán hallucinál.

Disznarráció

A *House of Leaves* történetében fontos szerephez jutnak olyan elbeszélte dolgok, amelyek valójában a regény világában sem történtek meg. Gyakori eszköz ez például Johnny naplóbejegyzéseiben. Ennek a történetmondási stratégiának köszönhetően alternatív terek helyett alternatív cselekvések és események jelennek meg szinte párhuzamosan, és rendre lehetetlenné válik az olvasó számára, hogy kikövetkeztesse, mi az, ami valójában megtörténik, és mi az, ami nem, vagy hogy a narrátor egyáltalán tisztában van-e azzal, hogy mi történik.

A diegetikus világban meg nem történt események elbeszélését disznarrációnak hívjuk.⁴⁹ Történetmondási stratégiaként a valós történés különböző alternatíváit hivatott leírni. Ez a technika pluralizálja a narratív világot, esetenként ideiglenes, vagy tartós bizonytalanságot okozva. Prince szerint a narratíva „a biztos információktól él [...] [é]s meghal a (sokáig fennálló) tudatlanságtól és eldönthetetlenségtől”.⁵⁰

⁴⁵ Uo., 126.

⁴⁶ Uo., 67.

⁴⁷ Uo., 468.

⁴⁸ Uo., 471.

⁴⁹ Gerald PRINCE, „The Disnarrated”, *Style* 22, 1. sz. (1988): 1–8.

⁵⁰ Uo., 4.

Következésképp minél több a disznarráció egy szövegben, annál többet veszít az a narrativitásából.⁵¹ Habár,

[m]ivel gyakran remények, vágyak, elképzelések, vagy elmélkedések leírásából, ésszerűtlen elvárások és helytelen meggyőződések leírásából áll, mivel azt írja le, ami nem történt meg, vagy ami talán majd megtörténik, és mivel gyakran kapcsolódik a figyelmetlenséghez, tudatlansághoz, örületből, delíriumtól, megszállottságból, vagy pszichológiai traumából adódó korlátokhoz, működhet a karakterizáció eszközeként.⁵²

Prince amellett érvel, hogy a disznarráció nem alapvető része a narratíváknak.⁵³ Ez magától értetődő, ha a narratívát múltbeli események sorozatának elbeszéléseként fogjuk fel. De ha mentális szerkezetnek tekintjük, akkor minden, amit elbeszélnek, illetve az információ elrendezése és formája is jelentőssé válhat a „valós” események vagy az elmondottak igazságtartalma mellett. Danielewski regényében a disznarráció nem kevésbé fontos, mint a regény bármely más része, mivel mint történetmondó technika, hangsúlyozza a tervezés, a képzelet, és akár a téves elképzelések és egyéb kognitív deficitek szerepét az emberi gondolkodásban. Ezek a jelenségek gyakran kísérik a regényben leírt eseményeket és cselekedeteket.

A disznarráció eredményeképp a *House of Leaves* diegetikus világában újonnan megjelent lehetséges variációk, akárcsak Navidson házának folyosója és számtalan szobája, sehová sem vezetnek. Általában csak utólag adódik lehetőségünk azonosítani a disznarrációt, így olvasás közben az olvasó sosem tudhatja, végül mi bizonyul majd hamisnak. A disznarrációkban sokszor Johnny képzelődéseit olvashatjuk. Az ilyen leírások leggyakrabban közvetlenül az ő állapotát hivatottak bemutatni, különös tekintettel a percepcióira. A rohamai, úgy tűnik, véletlenszerűek, nincs kiváltó okuk.⁵⁴ A disznarráció kulcsszerepet játszik ezekben a részekben is. A következő idézetben az egyik rosszzülléte közben tapasztalt érzeteit magyarázza:

Elkezdttem valami nagyon keserű ízt érezni, szinte fémes ízt. Öklendezni kezdtem. Nem öklendeztem, de biztos voltam benne, hogy mindjárt rájövök. [...] Elhánytam magam, nedves hányadék darabok repültek szerteszét, ömlöttek ki belőlem a padlóra, a falra, még [a kéziratra] is. De valójában

⁵¹ Uo.

⁵² Uo.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Szerinte a kézirat váltja ki belőle a rohamokat.

csak köhögtem. Nem köhögtem. Finoman megköszörültem a torkom és ettől a szag és az íz is eltűnt.⁵⁵

Ami tehát a leírásban először hányás volt, először köhögőrohammá, majd enyhe torokköszörülésre csillapodik, három lehetséges alternatív világot teremtvé. Méginkább fokozza a bizonytalanságot az alábbi jelenet, amelyben Johnny kívülállókéval mossa össze a saját perspektíváját.

Beütöm a lábujjamat. Elesek a lépcsőn, gurulok lefelé [...]. Kiszorul a levegő a mellkasomból. Nem tudok levegőt venni. Hát, így halok meg, *ez jár a fejemben. És valóban, megszáll az előérzet*, hogy ez lesz az, ennek kell lennie, elkerülhetetlenül meg fogok fulladni. *Legalábbis ők ezt hiszik*, a főnököm és a munkatársaim, ahogy odaszaladnak [...].⁵⁶

Az a meggyőződés, hogy Johnny haldoklik, nem csupán tévesnek bizonyul, hanem még abban sem lehetünk biztosak, hogy ez kinek a meggyőződése lehetett. Valószínűleg a disznarráció legdrámaibb példái a következő jelenet(ek). Itt Johnny egy nem mindennapi és zavaros élményét meséli el, ami akkor tör rá, amikor egyszer elhagyja a lakását.

Még egy pillanatra el is veszítem az eszméletem, de aztán magamhoz térek, épp időben, hogy végignézhessem, ahogy a teherautó felém száguld és belém is csapódik [...] az a rengeteg acél belémnyomódik, azonnal szétzúzza a lábamat, a medencémet, a lökhárító fémrácsa úgy ékelődik belém, mint egy sor konyhakés, deréktól lefelé szanaszét vagdos.

Az emberek sikoltoznak.

De nem miattam.

A teherautóval van valami.

Valami folyik belőle.

Benzin.

Tüzet fogott. A teherautó is fel fog gyulladni.

Csak hogy nem benzin volt, ami szétfolyt.

Tej volt.

Csak hogy tej sem volt ott. Benzin sem. Nem is folyt ki semmi. Emberek sem voltak ott. Legalábbis az biztos, hogy senki nem sikítózott. És rohadtul nem volt teherautó sem. Egyedül voltam. Üres volt az utca. Egy fa dőlt rám. Olyan nehéz volt, hogy daruval kellett leemelni. Még a daru sem tudta leemelni. Nincsenek is fák a környékemen.⁵⁷

⁵⁵ DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 43.

⁵⁶ Uo., 72, saját kiemelés – F. L.

⁵⁷ DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 108.

Ebben a jelenetben a balesetek lehetnek Johnny hallucinációi, de az is lehetséges interpretáció, hogy Johnny tudatosan és tisztán gondolkodik, és a két baleset Johnny élményének defamiliarizált, metaforikus leírása. Ebben az esetben a fenti jelenet(ek) csupán azt hivatott(ak) kifejezni, hogy Johnnyt hirtelen olyan rosszullét fogja el, mintha elütötte volna egy autó vagy rádőlt volna egy fa. Bármelyik értelmezést hozza is létre az olvasó, felkészületlenül érik a jelenet különböző verziói. Minden verziót számba kell vennünk, és a legtöbbet szinte azonnal el is kell vetnünk, emiatt rövidesen minden Johnny által elmesélt esemény gyanússá és bizonytalanává válik.

A tartalom szintjén a *House of Leaves* narratív tere kiszámíthatatlan és feltérképezhetetlen. Az örület, a patológiás félelem, a szorongás és a lehetséges hallucinációk a történet fontos elemeiként a mentális bizonytalanságot és instabilitást képviselik. A regény stílusának és a formájának köszönhetően az olvasó gyakran kizökkenhet a kialakított nézőpontjából, és arra kényszerülhet, hogy új nézőpontot vegyen fel annak érdekében, hogy követni és értelmezni tudja a regény eseményeit. Bár gyakran sorolják a horror műfajába,⁵⁸ a regény sokkal inkább a patológiás szorongással foglalkozik, semmint a félelemmel vagy az ijedtséggel. Ha nem tudjuk meghatározni a félelmünk tárgyát, akkor az érzem, amit tapasztalunk, nem félelem, hanem szorongás.⁵⁹ A rejtélyes szörny figurája ennek ékes példája. Némely szereplő gyakran úgy érzi, hogy a szörny a közelében ólálkodik, némelyiküket ez a gondolat az örületbe is kergeti, ám a szörny végig láthatatlan marad és senkit nem támad meg.⁶⁰ A szorongás okozójához hasonlóan nem más, mint megfoghatatlan, meghatározhatatlan (esetleg képzeletbeli) veszélyforrás. A történetmondási stratégiák szintén zavarosak és gyakorta több kérdést vetnek fel, mint amennyit megválaszolnak, ezzel is növelve a bizonytalanságot az olvasó értelmezési folyamatában.

Kognitív sémák

A bizonytalanság a szorongás definíciójában is kulcsfogalom. „Szoros kapcsolat van a szorongás és a kontrolligényünk között”⁶¹ is. Szorongani annyit jelent, mint attól félni, hogy nem leszünk képesek az irányításunk alatt tudni egy jövőbeli szituációt. A kontrollnak több fajtája van; a *House of Leaves* elemzésében releváns kontrollérzet hasonlatos ahhoz, amit Miceli és Castelfranchi „episztemikus kontrollnak” nevez.

⁵⁸ Leginkább mivel a klasszikus horrortörténetek sok elemét használja, ilyenek például a szörny figurája, vagy a kísértetház motívuma.

⁵⁹ Maria MICELI and Cristiano CASTELFRANCHI, *Expectancy and Emotion* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 132.

⁶⁰ Létezésének legbiztosabb bizonyítékai karmolásnyomok Zampanò lakásában a padlón, ezek látványát és értelmezését az olvasónak a kérdéses szavahihetőségű Johnny közvetíti.

⁶¹ MICELI and CASTELFRANCHI, *Expectancy and Emotion*, 135.

[A]z episztemikus kontroll iránti igényünk azt jelenti, hogy a lehető legnagyobb bizonyossággal *tudnunk* kell, hogy a dolgok „hogyan állnak”, és ami a jövőt illeti, hogyan fognak állni (legyenek akár jó, akár rossz kilátásaink), ellentétben azzal az igénnyel, hogy a percepcióinkat egyeztetjük a valósággal, önmagunkkal, a képességeinkkel és teljesítményünkkel annak érdekében, hogy fenntarthassuk a körülöttünk zajló események feletti kontrollt. Gyakorlati értelemben természetesen az episztemikus kontrollnak szerepe van a pragmatikus kontroll fenntartásában.⁶²

Elképzelhető, hogy az episztemikus kontroll fenntartása fontos eleme az olvasás kognitív hátterének. A *House of Leaves* történetmondási stratégiái és tartalma révén szisztematikusan játszik az olvasó episztemikus kontrollérzetével. Ha arra vagyunk kíváncsiak, hogy egy ilyen narratíva milyen hatással lehet az olvasójára, érdemes lehet alapul venni azt, ahogy a meglepetés élményét modellezzük kognitív sémák segítségével. A sémadiszkrepanciáknak, vagy „mentális megakasztásoknak”⁶³ kulcszerepük van ebben a folyamatban, ám hogy teljes legyen a meglepetésélmény, a diszkrepanciát követnie kell annak a lépésnek, ami során a haszontalannak bizonyuló sémát újra cseréljük. A *House of Leaves* történetében egyes események gyakran megkérdőjeleződnek vagy hamisnak bizonyulnak, bizonytalanságot előidézve azzal, hogy ellehetetlenítik az episztemikus kontrollt az olvasó részéről. Az olvasó csupán a sémadiszkrepanciával találkozik, és nem adatik lehetősége arra, hogy olyan sémát illesszen a történetbe, ami egyértelműen elősegíti az értelmezés folyamatát. Ami a kognitív folyamatokat illeti, úgy tűnik, a *House of Leaves* azzal a pillanattal szembesíti az olvasót, amikor egy adott séma használhatatlanná válik, az új séma megkonstruálódása viszont még nem lehetséges, vagy egyenesen lehetetlen. Ez a mechanizmus, amelyet a történetmondó stratégiák és a regény diszkurzusa is elősegít, az egész történeten végighúzódik, és feltehetőleg befolyásolja az olvasók kognitív folyamatait, bár valószínűleg nem konstruktív módon.

Az, hogy a regény szerkesztése és elbeszélői technikái képesek kognitív sémák működését mintázni, lehetővé teszi, hogy a narratív diszkurzust az emberi tudat megtestesüléseként értsük meg. Fontos azonban, hogy a jelen elemzés eredményeképpen egy narratív diszkurzust nem köthetünk egyértelműen egy adott (valós vagy fiktív) személy tudatához, sem a narrátoréhoz vagy fokalizáló karakteréhez, akiét reprezentálja, sem az olvasóéhoz, akiében megteremtődik az olvasás által, sem a szerzőéhez, aki létrehozta a szöveget. Az elemzés mindössze azt mutatja meg, hogy a diszkurzív szerkezetek szerveződése bizonyos narratívák esetében nem absztrakt, magas szintű kognitív folyamatoknak köszönhető, hanem szorosan

⁶² Uo., 137.

⁶³ Rainer REISENZEIN, „The Subjective Experience of Surprise”, in *The Message Within: The Role of Subjective Experience in Social Cognition and Behavior*, eds. Herbert BLESS and Joseph P. FORGAS, 262–279 (New York: Psychology Press, 2000), 274.

együttműködik a kogníció olyan alacsony szintűnek értékelt részeivel mint az érzelmek, vagy a szomatoszenzoros rendszer működése. További interdiszciplináris vizsgálatokat igényel azon kérdések megválaszolása, hogy ezeknek a szerkezeteknek mi a pontos szerepe az olvasói vagy a történetalkotói folyamatokban.

Konklúzió

Mark Z. Danielewski *House of Leaves* című regénye olvasható azon téri észlelés neuropszichológiai leírásának illusztrációjaként, miszerint sok alapvető koncepciónk a téri szerkezetek és viszonyok megértésén alapul. A neuroregények képesek arra, hogy ilyen típusú kognitív működéseket megjelenítsenek, mivel gyakran ábrázolnak mentális zavarokat vagy problémás kognitív folyamatokat. A *House of Leaves* több ízben mutatja meg azt, hogy a percepciók hogyan válnak dezautomatizálttá és problémássá bizonyos érzelmeknek, patológiáknak vagy helyzeteknek köszönhetően. A regény gyakran ábrázolja és testesíti meg ezeket a percepciókat a narratív tér sajátos konstruálása, illetve a történetmondó technikák segítségével. Az olvasó számos formában találkozhat metaforikus és szó szerinti kiszámíthatatlansággal és instabilitással, és így úgy tűnik, a regény a kognitív sémák automatikus használatára is ráirányítja a figyelmet. A regény komplex módon mintázza azt az élményt, amikor a világ megértéséhez, a helyzetünk felméréséhez szükséges kognitív séma (még) nem áll rendelkezésre. Az általam vizsgált jelenségeknek talán nincs a regényben szimbolikus jelentésük, azonban mindenképp lehet hatásuk⁶⁴ és jelentőségük. A szimbolikus jelentés képződéséhez negatívan járulnak hozzá azzal, hogy atmoszféra gyanánt komplex bizonytalanság-, és instabilitásérzetet teremtenek.

Tanulmányomban a narratív tér és diszkurzus konstruálódásának újragondolására vállalkoztam, a téri észlelés és a térélmény neuropszichológiájának fényében. Az ilyen irányú vizsgálatok fontosak, mivel számos olyan narratológiai fogalom, mint a diszkurzus, perspektíva vagy stílus, erősen kötődik az emberi kognícióhoz, ezért szükséges újraértékelnünk őket a kognitív, és idegtudományok újabb eredményeinek fényében. Bár a neuronarratológia még vitathatatlanul gyerekcipőben jár, hasonló vizsgálatok segíthetnek abban, hogy jobban megértsük, milyen szerepet játszanak idegrendszerünk és tudatunk folyamatai a történetvilágok konstruálásában és megértésében.

⁶⁴ DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 60.

Szemle

Nagy Csilla*

PROFILOK

CSEHY Zoltán. *Arctalanság, arcadás, arcrongálás: Önláttatási stratégiák és diskurzusretorikák kisebbségi kontextusban*. Budapest: Reciti Kiadó, 2020, 240 lap

A kisebbségi irodalom értelmezhető, értékelhető, leírható kívülről (a többségi irodalom szempontrendszerére felől), de belülről, az önértelmezés attitűdjével, igényével is. Csehy Zoltán monografikus igényű, sokrétű tanulmánykötete elsősorban az utóbbi szempontot követi nyomon, az 1920-as évektől kezdődően csaknem napjainkig mutatja be a szlovákiai magyar kisebbségi kontextusban tetten érhető „önláttatási stratégiák és diskurzuslehetőségek” egyes változatait. Az első fejezet egyrészt elméleti kitekintés, amely a nyelv, kisebbség és politika viszonyát elemzi, másrészt szövegközeli olvasatokat kínál: kortárs és közelmúltbeli irodalmi alkotások példáján keresztül mutat be egy termékeny, a (kisebbségi) nyelv teherbírására, produktivitására irányuló lehetséges „szlovákiai magyar irodalom” fogalmat. A második fejezet négy tanulmánya a reprezentatív antológiák szerkesztési elvei alapján, illetve a korabeli (hazai és anyaországi) kritikai fogadtatás viszonylatában láttatja az önértelmezés és önreprezentáció egyedi kódjait és változásait. A harmadik fejezet műértelmező tanulmányokat tartalmaz: négy, kisebbségi kontextusban is vizsgálható, de a többségi irodalom, a nem kisebbségi irodalomértés számára is releváns szerző (Kudlák Lajos, Kassák Lajos, Jarnó József, Márai Sándor) műveire koncentrál.

Csehy nem törekszik arra, hogy a (cseh)szlovákiai magyar irodalom történetét összefüggő, elemeiben egymásra épülő cselekménysorként „beszélje el”, és ez valószínűleg nem is lenne termékeny, hiszen a hatástörténeti vagy műfaji szempontokat szem előtt tartó koherens narratíva vélhetően éppen azokat az árnyalatokat rejtene el, amelyek a vizsgált korszak kisebbségi irodalomértelmezésének háttérében megfigyelhetők. A kisebbségi irodalom története így képkivágások sorozataként látható. A bevezető tanulmány (*Arc, arcrongálás, maszkos játék*) a kisebbségi, határon túli irodalom nyelvszempontú, nyelvi alapon létező autonómiáját vizsgálja: olyan problémakört érint, amely a kétezres évektől kezdődően része a szlovákiai magyar irodalom önreflexiójának, például a Csehy által is idézett Cselényi László, Németh Zoltán és az erdélyi irodalmat tekintve Balázs Imre József teoretikus munkásságának. A szöveg Deleuze és Guattari ismert tanulmányának terminológiai kereteire is épít, amikor arra a kérdésre keresi a választ, hogy hogyan írható le a térhasználat,

* A szerző a kassai Pavel Jozef Šafárik Egyetem vendégoktatója.

illetve a politikai-etikai kontextus tekintetében a kisebbségi irodalom, hogy mit takar (és mennyiben teszi lehetővé az önreflexiót) „a kisebbségi író” figurája, valamint hogy tetten érhető-e a szlovákiai magyar irodalom egyedisége az irodalom nyelvének sajátosságában, hogy létezik-e az irodalomban a „szlovmagy” mint nyelvi kód.

A tanulmány érzékenyen mutat rá arra, hogy a kisebbségi irodalom körvonalázásának egyik akadálya a kifejezés ideológiai, átpolitizált jellegében rejlik, és ennek a szegmensnek a kiemelésével, háttérbe szorításával látszólag a leírni kívánt irodalmiság jellege, egyedisége veszik el:

A kisebbségi átpolitizált térben helyet kereső hazai alkotó előtt ezen belül számos énfomálási stratégia áll. Ha a kilépést választja, két alapvető lehetősége van: ha feladja a kisebbségi arcot, és a kisebbségi irodalom pozícióját megtagadja esztétikai és nyelvi szempontból is, egy „hiperkulturális” nyelvhasználati modellnek engedelmeskedve dolgozik (egy Horatius-fordító pl. elvben aligha tehet mást). Vagy pedig alternatív poétikákba „menekül”. (12.)

A szöveg izgalmas mozzanata, hogy a kisebbségi irodalmi nyelvhasználat magas szintű és ideológiamentes változatát az avantgárd és a posztmodern beszédmóddal kapcsolja össze. A szerző többek között Cselényi László fragmentált, cseh, szlovák, francia nyelvi elemeket is tartalmazó montázsverseit, Juhász R. József akcióművészetét, Bettes István latin nyelven írt haikuit, Grendel Lajos *Nálunk, New Hontban*, György Norbert *Klára* című művének szlovák–magyar nyelvi sajátosságait említi, amelyek (a szerzők kisebbségi származása, illetve a művek kisebbségi helyzetben való születése mellett) a nyelvhasználat sajátosságai révén hívják életre az úgynevezett kisebbségi irodalmat. Figyelemre méltóak a nyelvjárás szövegalkotási potenciáljára, az önfordítás gesztusára, valamint a fordításszöveg versbeli szituálásának variációira vonatkozó érzékeny szövegközeli meglátások is. Németh Zoltán *Kremnica és környéke* című írása, valamint *A haláljáték leküzdhetetlen vágya* című kötet egyes versei kapcsán Csehy megállapítja, hogy

Németh ragyogóan teremti meg a magyarnak látszó nyelvi helyzet illúzióját: nem az identitásvesztés karaktere érdekli elsősorban [...], hanem a nyomasztó szociokulturális tér anomáliáiból fakadó tragikomikus és groteszk poétikai innováció, hiszen az alapul szolgáló szöveget valószínűleg nem magyar alkotta meg, hanem magyarul tudó „szlovák” (20)

illetve hogy

[a] szlovák elementumok roncsolják az egynyelvűségben megképződni látszó költői arcot: világosan jelzik, hogy a kötet történései, beszédfoszlányai valójában a szlovák nyelven belül történtek meg és léteznek, s a kötet magyar szövegei lényegében e nyelvi helyzet „fordításai”. (21.)

Az olvasatok jól érzékelhetően jelzik, hogy egy nyelvhasználaton alapuló kisebbségi irodalom-fogalom kialakítása nem nélkülözheti a térhasználatot (és ezzel együtt a térjelölő kifejezésekkel), a történelmi utalások nyelvi hátterével, valamint az idegen (többségi) nyelv és a kisebbségi nyelv viszonyának termékeny feszültségével való számvetést. Ezáltal voltaképp ahhoz a befogadáselméleti kérdéshez vezetnek, hogy az ilyen típusú szöveg teljes megértése mennyiben függ az olvasó (kisebbségi vagy többségi nyelvi) kompetenciájától. Tőzsér Árpád *A kódváltás pragmatikája* című, a nyelvi hibriditást szituáló verse kapcsán például az értelmezés arra a következtetésre jut, hogy a bár a szöveg tökéletes megértéséhez a szlovák és a magyar nyelv ismerete is szükséges, az az egynyelvű befogadó számára is értelmezhető, mivel „a szerző egyszerűen számol azzal, hogy a privát nyelvhasználat eredendő intimitással rendelkezik, mely különféle más nyelvi, idegen, vernakuláris, dialektális stb. elemekből építkezhet”. (26.)

A kötet második fejezete a kisebbségi irodalmi hagyományról való gondolkodást az antológiák önláttatási mechanizmusai révén, az antologiaszerkesztési elvek irodalomszociológiai háttere, a recepció és a nemzedékiségtapasztalat vizsgálata révén valósítja meg. Az etnicitás és a „mi”-tudat összefüggései, a hivatalos önláttatás és a küldetés tudat gesztusa, az érték, a kánon fogalma, valamint a kisebbségi sors irodalmi megfogalmazásának kérdése, és ezeknek a fogalmaknak a kritikai vizsgálata visszatérő motívum a négy tanulmányban, amely az úgynevezett szlovenszkói magyar irodalom kialakításának stratégiáit vizsgálja. Csehy kiemelten foglalkozik többek között a Sziklay Ferenc, Dzurányi László, Mártonvölgyi László szerkesztésében megjelent antológiákkal, és miközben részletezően bemutatja a létrejöttük körülményeit és a fogadtatásukat, olyan, a szlovenszkói irodalom leírására és intézményességére vonatkozóan is meghatározó kérdéseket vet fel, mint hogy milyen strukturális alapokon nyugszik az „esszenciális, kollektív felvidékiség” keresésének az igénye, hogy a felvidékiség vélt közösségi tapasztalata miként kapcsolódik a küldetésességhez, miként kerül párhuzamba vagy oppozícióba az erdélyiség jelentéstartalmával vagy épp az anyaország irodalmi tradícióival, valamint hogy a felvidékiség fogalma mennyiben értelmezhető közös keretben az érték és az esztétikum kategóriáival. A tanulmányok plasztikusan mutatják meg a korabeli és a jelenlegi irodalomértés, kritikai értékelés közötti differenciát, és a recepciótörténeti vázlatok lehetővé teszik azt is, hogy például Fábry Zoltán kritikusi, irodalomtörténeti munkásságának egyes elemeit sajátos hangsúlyok mentén (például a kritikai attitűd és az esztétikai elvárások korszerűsége horizontján) értelmezhezzük. Termékeny részei a fejezetnek azok, amelyek a kisebbségi alkotók teljesítményét általában a magyar irodalom folyamatai felől teszik értékelhetővé, ilyen a Babits szerkesztésében megjelent *Uj Anthologia: Fiatal költők 100 verse* bemutatása, vagy Forbáth Imre *Mával* való kapcsolatának, pályájának vázlata, illetve Szenes Erzszi vagy Águthy Erzsébet alkotócsoporthoz való kapcsolódásának jelzése is. A sztálinista diskurzus retorikájának elemzése során egyrészt a kollektivitás irodalomba foglalása, az ideológiai tartalmak kisebbségi kontextusa kerül előtérbe, másrészt a szerző az irodalmat leíró

nyelv és szempontrendszer korszerűtlenségét érzékelteti („[a]z irodalom messze elhagyta már a sematikus vonulatot, miközben a ’80-as évek vezető kritikusai még az ideológiai csapdáknak toporognak [...]” [118.]). A fejezet utolsó tanulmánya a „nyolcak” csoport pályakezdésével foglalkozik, kritikai szempontból vizsgálja a *Fiatál szlovákiai magyar költők* című, 1958-as, Turczel Lajos szerkesztésében megjelent versantológiát, amelyben az ötvenes évek közepétől fellépő költők (Cselényi László, Fecsó Pál, Gyüre Lajos, Kulcsár Tibor, Zs. Nagy Lajos, Petrik József, Simkó Tibor, Tőzsér Árpád) szerepeltek. A nemzedékiség kérdése mellett a recepció mechanizmusainak, valamint az esztétikai kategóriák működésének bemutatása a tanulmány legizgalmasabb rétegét képezi.

A könyv utolsó fejezete mintegy appendixként olyan tanulmányokat tartalmaz, amelyek gondolatmenete, megközelítésmódja többé-kevésbé leválik az első három fejezet célkitűzéséről. Itt nem a kisebbségi irodalom fogalmának árnyalása a tét, hanem éppen annak indirekt igazolása történik, hogy nincs a kisebbségi önelvűség okán „értékessé” váló irodalom. Épp ellenkezőleg, a kisebbségi „hatókörébe” illeszthető irodalom is csak abban az esetben tud érvényes lenni, ha a „nem kisebbségi” kontextusa felől is képes kérdéseket indukálni, és releváns válaszokat adni. Csehy négy szerzőt választ, és mind a négy választása valamilyen szempontból felforgató. Kudlák Lajos és Jarnó József esetében olyan alkotói pályákról van szó, amelyekről többé-kevésbé megfeledezett az irodalmi köztudat, annak ellenére, hogy – mint az az elemzésekből kiderül – kifejezetten termékeny vizsgálatokra adnak alkalmat. Kudlák pályája többek között az avantgárd és a paródia fogalmának teherbírásáról való gondolkodás apropója, Jarnó József esetében a nyugatos és a világirodalmi tájékozódás mechanizmusai válnak a vizsgálat tárgyává. A Kassák- és a Márai-tanulmány pedig a műválasztás okán provokatív: az *Éposz Wágner maszkjában* következetes és precíz zenei olvasata éppúgy különleges darabja a kötetnek, ahogy Márai *Zendülőkjének* queer szempontú motívumelemzése is jelentős mértékben átalakítja a kamaszregényről alkotott elképzeléseinket, és meggyőzően érvel amellett, hogy a mű meghatározó rétege a homoszociális viszonyrendszerek ábrázolása, és az ehhez kapcsolódó hierarchikus hatalmi struktúrák színrevitele.

Az irodalomfogalmak meghatározása minden esetben olyan elkülönítő folyamat, amely során egy adott (irodalmár) közösség által elfogadott kritériumrendszer teszi definiálhatóvá, mi része az adott kategóriának, és mi az, ami már kívül esik rajta. A történetileg változó irodalomfogalmak leírását és működtetését az egyes időszakokban az eltérő jelentőséggel bíró esztétikai, nyelvi, területi, vagy épp az adott csoport identitásstruktúráját meghatározó szempontok együttesen tették lehetővé: a terminus dinamikus változásai nemcsak az általa jelölt tárgyat teszik azonosíthatóvá, hanem az irodalomról való aktuális gondolkodásról is képet adnak. Csehy Zoltán nagyívű kötete példázza, hogy nincs ez másként a kisebbségi irodalomfogalmak meghatározását illetően sem. Az adott korpuszra alkalmazott konvencionális megnevezések nemcsak területi szempontból jelöltek (erdélyi, szlovákiai, kárpátalji stb.), hanem történetileg is, hiszen már azzal is az adott történelmi

és társadalmi változásokra utalnak, hogy aszimmetrikusak, valamihez képest gondolják el a tárgyukat. A leírás így mindig szembeállít és szelektál: a kisebbségi a többséggel; a határon túli a határon innenivel; a periféria a centrummal; de akár a szlovenszkói a csehszlovákiaival; az erdélyi a szlovákiai magyarral szemben opponálható. De éppen így, mindezek számbavételével jöhetnek létre azok a képkihágások, amelyek – mint egy arc különböző szemszögből való rögzítései – meghatározhatóvá, leírhatóvá teszik a tulajdonképpeni profilt.

P. Müller Péter*

A HETEDIK

Andreas KOTTE. *Színháztörténet: Jelenségek és diskurzusok.*

Ford. BERTA Erzsébet és Edit KOTTE. Budapest: Balassi Kiadó, 2020, 423 lap

Gyakran előfordul, hogy egy csonka idézet önálló életre kel, és a lehagyott rész nélkül nagyon mást jelent, mint azzal együtt. Ilyen volt József Attilától a szocializmus évtizedeiben unásig emlegetett töredék, hogy „dolgozni csak pontosan, szépen, / ahogy a csillag megy az égen, / úgy érdemes.” Ami elől csak az a két sor maradt le, hogy: „Ne légy szeles. / Bár munkádon más keres –”.

Shakespeare-től is mindenki ismeri ezeket a sorokat: „Színház az egész világ, / És színész benne minden férfi és nő...” Ami azonban csupán a kezdete egy, ennél a közhelyé kopott megállapításnál összetettebb okfejtésnek. Így folytatódik:

Fellép s lelép: s mindenkit sok szerep vár / Életében, melynek hét felvonása / A hét kor. Első a kisedd, aki / Dajkája karján öklendezik és sír. / Aztán jön a pityergő, hajnalarcú, / Tászkás nebuló: csigamódra és / Kelletlen mászik iskolába. Mint a / Kemence, sóhajt a szerelmes, és / Bús dalt zeng kedvese szemöldökéről. / Jön a párdúc-szakállú katona: / Cifra szitkok, kényes becsület és / Robbanó düh: a buborék hirért / Ágyúk torkába bú. És jön a bíró: / Kappanon hízott, kerek potroh és / Szigorú szem és jól ápolt szakáll: / Bölcséket mond, lapos közhelyeket, / S így játssza szerepét. A hatodik kor / Papucsos és cingár figura lesz: / Orrán ókula, az övében erszény, / Aszott combjain tágan lötyög a / Jól ápolt ficsúr-nadrág; férfihangja / Gyerekessé kezd visszavékonynodni, / Sípol, füttyül. A végső jelenet, / Mely e fura s gazdag mesét lezárja, / Megint gyermekség, teljes feledés, / Se fog, se szem, se íny – tönkremenés!¹

A hét életszakaszra tagolt életút a pusztá színházmetaforánál tágabb összefüggésbe helyezi Shakespeare szövegét. Ez a szakaszolás erős hatást gyakorolt a modern színháztörténet-írás egy részére. 1961-ben jelentette meg Richard Southern *The Seven Ages of the Theatre* című kötetét, melynek tagolását deklarálta Jaques fent idézett monológja ihlette az *Ahogy tetszik*ből. Southern könyvének fejezetei, azaz a színháztörténet korszakai a következők: (1) *A jelmezes színész*; (2) *Nagy vallási fesztiválok*; (3) *A hivatásos színjátszás felemelkedése*; (4) *A szervezett színpad*; (5) *Fedett*

* A szerző a Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének egyetemi tanára.

¹ Jaques monológja az *Ahogy tetszik* II. felvonás 7. színből. William SHAKESPEARE, *Ahogy tetszik*, ford. SZABÓ Lőrinc, in William SHAKESPEARE, *Összes művei*, ford. ARANY János et al. (Budapest: Helikon Kiadó, 2005), 496.

és díszletezett színpad; (6) Illúzió; (7) Antiillúzió.² Nem a színházművészet történetét, hanem Shakespeare életútját és életművét David Bevington ugyanerre a hetes felosztásra építette (bár nem hét fejezetben) 2002-ben megjelent könyvében.³

David Wiles a színrevitel tereinek tipológiáját történeti összefüggésben vizsgáló, 2003-ban kiadott munkájában ugyancsak hét típusát különbözteti meg a nyugati világ performatív tereinek. Ezek: (1) *A szent tér*; (2) *A felvonulás tere*; (3) *A köztér*; (4) *A szimpóziumi tér*; (5) *A kozmikus kör*; (6) *A barlang*; (7) *Az üres tér*.⁴ És hasonlóképpen hét típust különít el a színház kiterjesztett felfogásának, a performansznak a megközelítésében Alan Read, 2014-es kötetében. Ezek: (1) a prehistorikus és archeológiai; (2) a pásztori és antropológiai; (3) a teológiai és historikus; (4) a digitális és technológiai; (5) a pszichológiai és jogi; (6) a társadalmi és szenzibilis; (7) a taktikai és kritikai.⁵ Látható, hogy a színházművészet, színháztörténet kapcsán a hetes korszakolás vagy tipológia nem számít eredetinek.

Más területeken is megtalálható ugyanez a felosztás, így az új kritika egyik fő műve William Empson könyve, a *Seven Types of Ambiguity*,⁶ és akár visszamehetünk a hét szabad művészet (*septem artes liberales*) felosztásáig is. Talán ez a néhány példa is elegendő annak illusztrálására, hogy a hetes felosztás mélyen gyökerező hagyomány a nyugati kultúrában, így nem meglepő, hogy Andreas Kotte itt szemlézett könyve ugyancsak ezt a hetes tagolást, korszakolást követi. Hogy mégse fetisizáljam ezt a hetedhét részre történő szegmentálást, jelzem, hogy Kotte előző, magyarul 2015-ben kiadott színházelméleti munkájában a tárgyat nyolc fejezetben dolgozza fel.⁷

Megszokhattuk, hogy a színházművészet nyugati történetét átfogóan bemutató munkák lyukacsosak, a kiemelkedő korszakokra összpontosítanak. Ez az európai színház történetében leginkább a középkor kihagyását vagy szűkös áttekintését jelenti. Peter Simhandl *Színháztörténet* című 560 oldalas kötetében a középkorról

² *The Costumed Player; Great Religious Festivals; The Rise of Professional Playing; The Organized Stage; The Roofed Playhouse with Scenery; Illusion; Anti-illusion*. Richard SOUTHERN, *The Seven Ages of the Theatre* (New York: Hill and Wang, 1961). Southern alapvetően a színházépület, a színpad és a díszlet történetével foglalkozik.

³ David BEVINGTON, *Shakespeare: The Seven Ages of Human Experience* (Oxford: Blackwell Publishing, 2002).

⁴ *Sacred Space; Processional Space; Public Space; Sympotic Space; The Cosmic Circle; The Cave; The Empty Space*. David WILES, *A Short History of Western Performance Space* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

⁵ A hét megközelítésmód, ami egyben kronológiába rendezett tipológia is: I. *Pre-Historical & Archaeological* 38,550 BCE; II. *Pastoral & Anthropological* 429 BCE; III. *Theological & Historical* 1613; IV. *Digital & Technological* 1720; V. *Psychological & Legal* 1889; VI. *Social & Sensible* 1964; VII. *Tactical & Critical* 2012. Alan READ, *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance* (London: Bloomsbury, 2014).

⁶ William EMPSON, *Seven Types of Ambiguity* (London: Chatto and Windus, 1930).

⁷ Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. BERTA Erzsébet és Edit KOTTE (Budapest: Balassi Kiadó, 2015).

szóló hétoldali fejezetet azzal kezdi, hogy „[a] római színjátszás letűnése után a színház történetében félezer éves űr támad”.⁸ Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című (színház- és drámatörténetet egységben tárgyaló) 740 oldalas könyvében i. e. 386 (Athén összeomlása) után a 10. század elejével folytatja a műnem történetét.⁹ Egy, a közelmúltból származó kivétel Salamon András *Színháztörténete*, aki úgy kezdi könyvének *A középkor színháza* című fejezetét, hogy az ókor után „legalább ezer évet kell(ene) ugrornunk”.¹⁰ Ő azonban nem teszi meg ezt az ugrást, hanem áttekinti ezt a hagyományosan kihagyott évezredet. Egy másik általános sajátossága az egyetemes színháztörténeteknek, hogy a jelenhez közeledve egyre bővülő, részletesebb fejezetekben dolgozzák fel a művészeti ág alakulását, a legnagyobb terjedelemben a huszadik századi fejleményeket mutatva be.

Andreas Kotte – mint a *Prológus*ban könyve műfaját azonosítja – egykötetes színháztörténete (13) bár hét fejezetes szerkezetében beleilleszkedik a fent említett hagyományba, szemléletében, koncepciójában és megközelítésmódjában újszerű és eredeti munka, mely számos kérdésben tud újat mondani a színházművészet európai történetéről. A bevezetőben hangsúlyozza, hogy a színháztörténet-írásban perspektíva-váltásra van szükség, különösen, mivel „az adathiányt az adatdömping váltotta fel” (15). Továbbá szakítani kell azzal a hagyománnyal, amelyik exkluzív módon csak a mainstream vonulattal foglalkozik, ideértve a művészeti ág eredettörténetét, amely a görög tragédia létrejöttéből származtatja a színházat, egyből figyelmen kívül hagyva az antikvitás egyéb színházi formáit, mint a phlūaxjáték, az atellana-játék, vagy a pantomimus. Kotte célkitűzése, hogy ne a fejlődést mutassa be, hanem a változást, és alapvetően ne a színháztörténet (egyébként ismert és megírt) nagy eseményeit, hanem inkább a művészeti ág nagy kérdéseit vizsgálja.

Ehhez a célkitűzéshez társul a szerzőnek az a sarkalatos döntése, hogy a reprezentatív (és ezért lényegében döntően már kikutatott) kérdések, jelenségek, alkotók, alkotások és intézmények mellett (azt nem mondhatom, hogy helyett) a színháztörténetekből legtöbbször mellőzött összefüggésekre is kitér, illetve a kérdező mód révén az ellentmondásokra is rámutat. Noha címét és műfaját tekintve a könyv historiográfia, és a nyelv médiumában való ábrázolásból adódóan szükségképpen szukcesszív, Kotte legalább ilyen fontosnak tartja a szinkron, párhuzamos jelenségek érzékeltetését, a – divatba jött kifejezéssel élve – hálózatos szerkezetek, összefüggések bemutatását. A periodizáció kérdését és kényszerét azonban ő sem tudja elkerülni. A feladat összetettsége kapcsán Thomas Postlewait kritériumaira utal, akinek Kotte által hivatkozott tanulmánya beépült a szerzőnek a színháztörténet-

⁸ Peter SIMHANDL, *Színháztörténet*, ford. SZÁNTÓ Judit (Budapest: Helikon Kiadó, 1998), 57.

⁹ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 69–70.

¹⁰ SALAMON András, *Színháztörténet: Kezdőknek és haladóknak* (Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2019), 75, kiemelés tőlem – P. M. P. A kötetéről írott recenzióm: P. MÜLLER Péter, „Újramondott történetek”, *Színház* 52, 7–9. sz. (2019): 81–82.

írásról szóló könyvébe.¹¹ Postlewait huszonkét periodizációs szempontot sorol fel, amelyek alapján a színház történetét a historiográfusok korszakokra tagolják. Ezen kritériumok érvényesítésének kísérlete azonban nem elsősorban a terület komplexitásának bemutatásához, hanem inkább a területen jelenlévő heterogenitásból eredő zűrzavarhoz vezetne.

Kotte így inkább egy olyan megoldást választ, amely kellően rugalmas, amelyhez kevés előzetes ítélet tapad, és amely úgy őrzi meg a kronologikus szempontot, hogy egyúttal lehetőséget ad a területi (országokénti) beszűkítés elkerülésére. A tagolás sematikus, de épp ezáltal értéksemlges. Nem történelmi korszakok vagy korstílusok, hanem egyszerűen évszázadok által elhatárolt szakaszok tagolják hét fejezetre a színház történetét. A fejezetek közül az első hat körülbelül egyforma terjedelmű (ötven és hatvan oldal közötti), az utolsó, hetedik fejezet *A kikülönülés mítosza – a 20. század* ezeknél rövidebb, mindössze harminc oldal, amivel – mint ezt a fentiekben jeleztem – alapvetően tér el attól a gyakorlattól, mely a jelenhez közelítve egyre részletezőbb feldolgozását adja a művészeti ág történetének. Az ezt megelőző korábbi fejezetek (és századok) a következők: (1) *Színház az 5. évszázad előtt*; (2) *Kereszténység és színház az 5. és a 16. század között*; (3) *Humanizmus és commedia a 15. és a 16. században*; (4) *A világ (nem) színház – a 17. század*; (5) *A nemzeti színház eszméje és az udvari színház gyakorlata – a 18. század*; (6) *Színházreformok és színházreformerek – a 19. század*.

A sematikus tagolásnál módszertanilag és szemléletileg sokkal fontosabb, és a könyv lényegét adó eljárás az, hogy Kotte – Rudolf Münz és Stephan Hulfeld teatralitáskonceptióját alapul véve – az egyes fejezetekben, korszakokban nem kizárólag a színház (intézményben, épületben) rögzült formáját veszi figyelembe, hanem egy ennél jóval tágabb teatralitásszerkezetet vizsgál, amelybe az életszínház, a művész-színház, a színjátszás és a „nemszínház” is beletartozik. Minden egyes fejezet foglalkozik az életfolyamatoknak és a színháznak a kapcsolatával, azzal, „ahogyan a színház kiválik az életből, illetve ahogyan teatralizálja az életet, azaz létrehozza az életszínházat” (21). Bemutatja a művészszínház esztétikai összefüggésben megítélhető néhány korabeli példáját. Tárgyalja a színjátszás gyakorlatát (amely ellenpontot képez az életszínház és a művészszínház között). Minden fejezetben szó esik az adott korszakban a domináns színházforma (vagy formák) mellett fellelhető, de többnyire figyelmen kívül hagyott további típusokról. A „nemszínház” fogalmán Kotte az egyes korok színházellenes attitűdjeit érti. Bár Kotte nem említi, a téma egyik alapműve Jonas Barish e kérdéssel foglalkozó könyve.¹² A színházellenesség továbbéléséről és mai jelenlétéről pedig Seth Wilson írt nemrégiben esszé.¹³ Végül

¹¹ Thomas POSTLEWAIT, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 157–195. A periodizációs szempontok listája: 189.

¹² Jonas BARISH, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1981).

¹³ Seth WILSON, „The New Antitheatrical Prejudice”, *Howlround Theatre Commons*, 2020. augusztus 18, <https://howlround.com/new-antitheatrical-prejudice>.

a fejezetek utolsó, hatodik egységében a színházi előadások technikai stb. feltételrendszerének kérdéséről esik szó, benne a színpad, a látvány, az egyéb eszközök, technikai mozzanatok, mediális sajátosságok témájáról. Ez a hatszögű, hat nézőpontú megközelítés eleve kiemeli Kotte színháztörténetét a rokon műfajú szakkönyvek köréből, mivel olyan tényekkel, folyamatokkal, összefüggésekkel is foglalkozik, amelyeket a kizárólag vagy elsősorban a mainstream, kanonizált színházművészeti ágenseket tárgyzó munkák még mellékesen sem érintenek.

Az első fejezet tézise és kiindulópontja az, hogy a színház nem a görögökkel kezdődik. E megkövesedett eszme a 19. század irodalomalapú színházfelfogására vezethető vissza. Ez a nézet a színházat az antik tragédia (és komédia) színrevitelének helyszínéként és intézményeként fogja fel és tárgyalja. Azaz a 19. századból (és – tehetjük hozzá – a mából) visszavetítve úgy tekint a színházra mint a dráma irodalmi műneme színrevitelének a helyére. Kitakarva a múltból például azt aényt, hogy a drámaversenyek korában ezzel a formával egyidőben létezett a mimosz műfaja, és más olyan rögtönzésen alapuló színházi formák, amelyek esetében a színre lépő test nem az irodalom felől volt meghatározott. Ezek a műfajok a római korban előtérbe is kerültek az irodalmi formákkal szemben.

A korai (a görögök előtti) színházi formák számbavétele, bemutatása mellett a fejezet rávilágít arra a módszertani anomáliára, hogy a filológia, az antropológia és a pozitívista (történelem)szemlélet a fejlődéselv alapján rá akar mutatni az elsőre, a kiindulóponttra, a legősibbre, így „a 19. század irodalmi meghatározottságú színházfogalmához Theszpiszre, a színház állítólagos feltalálójára volt szükség” (31). Kotte a fejezetet azzal zárja, hogy a „színház aligha Görögországban keletkezett és nem egyetlen, hanem több eredete volt” (74).

A bő egy évezredet áttekintő második fejezet kereszténység és színház 5. és 16. század közötti kapcsolatát vizsgálja. Mint fentebb említettem, a színháztörténetek leggyakoribb viszonya ehhez az időszakhoz e korszak mellőzése, úgy tekintve erre a periódusra mint amelyik nélkülözi a színházat, amit majd csak a reneszánsz során fognak újra felfedezni és megteremteni. Ez a felfogás éppúgy az irodalomalapú dráma létéhez köti a színházat, mint amiről könyve első fejezetében Kotte is beszél. Egy magyar világszínházi kézikönyvből véve e szemlélet jelenlétére a példát, a Kottenál is külön egységként tárgyalt periódust a következő nyitómondat vezeti be: „Seneca halála után közel ezer év telt el, amíg újra drámai jellegű szövegeket írtak Európában”.¹⁴ Nem kell magyarázni, hogy a színházi(as) cselekvések egy ilyen megközelítésben nem rendelkeznek az irodalomtól független létjogosultsággal. A hagyományosan kihagyott, „átugrott” évezred tárgyalása során itt találkozunk a legtöbb új, vagy újszerű információval és értelmezéssel ebben az egyszemélyes színháztörténetben.

¹⁴ HONT Ferenc, főszerk., *A színház világtörténete*, 2 köt., bőv. kiad. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1986²), 1:97.

A fejezet fő korpusza a vezeklésjelenetekkel, ezek szcenikus, teátrális vonatkozásaival foglalkozik; érinti a liturgikus szertartásokat, a bolondfigura nyilvános színreviteleit, a haláltánc hagyományát, a vademberjátékokat és -táncokat. A bolond és a vadember kapcsán rámutat arra, hogy a kettőt rokonítja egymással „a hasonló státusz is, a marginalitás, az ambivalencia, a fenyegetés és a fenyegetettség. Az írásbeliség előtti múlt határlényei ők és időnként rámutatnak az emberi együttélés új intézményeinek visszásságára” (104). A fejezetben szó esik a mintegy félezer éves állítólagos színházi vákuumról is, melynek kapcsán Kotte figyelmeztet, hogy ez a hiátus semmilyen más művészeti ág történetében nem kerül szóba, és hoz is több példát/műfajt a színházi cselekvés folytatólagos jelenlétére, ideértve a feltámadás-ünnepeket, a Heródes-játékokat, a liturgia dramatikus vonásait. A színház marginalizálása, negligálása kapcsán hivatkozik Petrarcára, aki kizárta ezt a művészeti ágot az újjászületésre érdemes művészetek sorából, mivel nézete szerint ez a hamiságon alapul, a rossz ízlést terjeszti és alacsonyrendű élvezetet kínál. „A rétor elhatárolódása a hisztriótól szükségszerű és elkerülhetetlen [...]. Ezzel egyszersmind megszületik az irodalomcentrikus színházértelmezés hagyománya. [...] [Ami] a korszak színházfelfogását vetíti rá az antikvitásra” (116). A fejezet még számos izgalmas kérdést érint, így a Rudolf Münz által bevezetett *giulleria* kategóriáját (a vándorló szórakoztató gyűjtőfogalmának az értelmében), a vándor „színészek” státuszát, az ellenük felhozott vádakát és szankciókat. Az utolsó részben pedig bemutatja azokat a színpadtípusokat, amelyek erre a tágas időszakra jellemzőek voltak, a síkszerű és térbeli szimultán színpad fajtáit. Itt jelennek meg a kötetben először svájci példák, amelyek innentől végigkísérik a könyv gondolatmenetét, összefüggésben a szerző svájci kötődésével.

A 15–16. század színházi alakulástörténetét bemutató fejezet először azt tárgyalja, hogy az udvari életszínház miként válik a polgári színjátszás mintájává, hogyan lesz a művészet elrejtése az igazi művészet, és miként lép elő a teátrálistól való félelem a polgári viselkedés- és kifejezésmódnak, és vele a színjátszás-esztétikának a fő elgondolásává. A humanista színház tudós színháznak nevezhető a benne alkalmazott tudós játékmesterek révén, akik nemcsak a színrevitelben, hanem a színre állítandó művek felkutatásában is meghatározó szerepet töltenek be. Az ókori szerzők közül Terentius, Plautus, Seneca művei a 15. század során egyetemi előadások témái, a darabokat lefordítják (Kotte a német fordításokra hivatkozik), a művek színre kerülnek. „A humanista színház lényegében a szövegért létrehozott színház” (143). És itt ismét előkerül a cselekvésalapú és a szövegalapú színjátszás különbsége. Pomponius Laetus (1428–1498) kapcsán a könyv kitér arra, hogy a retorikaképzés keretében a szöveg tartalma áll a középpontban.

A mimikának és a gesztusnak, illetve taglejtésnek a szöveg értelmét kell támogatnia, főképpen az arc és a kéz játéka, vagyis a retorikában is szerephez juttatott testrészek által. A mimika és a taglejtések nem válhatnak önállóvá, alapvetően a szöveget kell szolgálniuk (147).

A 17-től a 20. századig tartó további négy fejezetben áttekintett jelenségek, folyamatok és összefüggések a leginkább ismert vagy hozzáférhető kérdései a színház-történetnek, így ezekről a részekről vázlatosabban szólok. A 17. századi rész először az életszínházra összpontosít (mellőzve ezzel a világszínház metaforát), főként spanyol, olasz és francia példákat hozva. Az utóbbi kultúra kapcsán elmozdítva a fókusz a hivatásos színjátszás felé. Foglalkozik a jezsuita színház renden belüli formáival, drámairodalmával, majd röviden érintve az Erzsébet-kori színházat, a gondolatmenetet a színháztilalomig futtatja ki. A fejezet végén elemzi a megszilárduló professzionalizmust és a színházüzem működését, valamint bemutatja az egyre változatosabb színpadformákat. A 18. századot a nemzeti színház eszméje és az udvari színház gyakorlata uralja a Kotte által itt elsődlegesen vizsgált német nyelvterületen. A színjátszás szabályozásában fontos fejlemény a rögtönzés tilalma (például Bécsben) és a színpadi testművészetnek a dráma irodalmi közegébe történő száműzetése. A színház irodalmiasításában meghatározó szerepe van Goldoninak, akinek hatása nem csak Itáliában érvényesül, mivel például a produkciók aránya a 18. század közepén német nyelvterületen háromnegyed részben olasz (eredetű). A század végére a színpadokat elárasztja a triviális dráma, a színházban pedig kialakul és megszilárdul az előadás és a néző statikus viszonya. Ez vezet el aztán oda, hogy a „19. század folyamán a publikumnak majd komoly fegyelmezésben lesz része, míg végül csöndben adja át magát az élvezetnek az elsötétített teremben” (308).

A Kotte által reformokkal jellemzett 19. század színházát egy rekonstrukciós kísérleten keresztül mutatja be, amivel egyben a színház-történet-írás módszereit és lehetőségeit is előtérbe állítja. Kleist *Heilbronni Katika* című darabjának a Theater an der Wienben 1810. március 17-én sorra került bemutatója kapcsán tárgyalja az intézmény, a tér, a színészi játék, a színre vitt szöveg, a további hozzáférhető forrásanyagok, és végül a közönség sajátosságait. A kilenc oldalon bemutatott források elemzését Kotte azzal summázza, hogy

[a] rekonstrukció kísérlete tehát zátonyra futott. Nem volt megállapítható, hogy melyik jelenetet hogyan játszották [...]. A rekonstrukció illúzió [...]. És éppily illuzórikus azt gondolni, hogy egy videofelvétel alapján megismerhető akárcsak a múlt év valamelyik színházi előadása. És még azok is, akik akár előadóként, akár nézőként részt vettek benne, csupán szubjektíven színezték metanyelven tudnak róla beszélni (329).

A fejezet ugyanilyen terjedelemben foglalkozik Nestroy alakjával, a drámaíró, a szatirikus, a színész művészetével, akiről Jürgen Hein véleményét idézi, aki azt írja, hogy a színpadi szerepekben Nestroy játékában a személyiség „démonikus belső erői elérték a teljes felszabadultságot, ami aztán a játék fékevesztett lendületében és támadókedvében nyilvánult meg” (338). E két részletesen vizsgált példát követően Kotte hangsúlyozza, hogy a 19. század egyik meghatározó fejleménye, hogy olyan színházfogalmat alakít ki és szilárdít meg, amely bizonyos színházformákat redu-

kál, másokat kizár e fogalom köréből, ám ugyanakkor önmagát általánosan érvényes színházfogalomként állítja be. Ez a redukció támasztja alá a fejlődéskoncepció alkalmazását a színháztörténet-írásban, amely figyelmen kívül hagyhat párhuzamosan létező alakzatokat vagy a „fő sodornak” ellentmondó tendenciákat, formákat.

A hetedik (záró) fejezet elején Kotte utal azokra a terjedelmi arányokra, amelyeket más színháztörténetekben a szerzők a 20. századnak és a megelőző évszázadoknak szentelnek. Említettem már, hogy itt ez a legrövidebb fejezet, ami a fordítottja a szokásos aránynak. Kotte utal Erika Fischer-Lichte 260 oldalas rövid színháztörténetére, melyben 170 oldal jut a 20. századnak, Peter Simhandl színháztörténetében pedig 280 oldalon esik szó a 20. századról, míg a teljes korábbi időszakra 218 oldal jut. A más színháztörténetekben megjelenő terjedelmi bővülésre Kotte egyrészt azt a magyarázatot adja, hogy elterjed és megszilárdul a színház határtalanná válásának (azaz az élet teatralizálódásának) a nézete, másrészt azt, hogy kibővül a színház intézmény(rendszer)e, hatásköre, a szakirodalom fogalmisága. A fejezetben *A rendezés offenzívája* cím alatt röviden tárgyalja Craig, Grotowski, Barba, Piscator újításait, később – a tér kapcsán – Reinhardt színpadformákat érintő innovációit. Ami a fejezetben egyértelműen hiánypótló mozzanat, az az egymás mellett élő színházformák svájci példája. Ez utóbbit Kotte első kézből ismeri, lévén 1992-től 2020-as nyugdíjba vonulásáig a Berni Egyetem Színháztudományi Intézetének professzora volt. „Ha a nézőszámot vesszük alapul, Svájc legfontosabb színházformái a dialektus- és amatőrszínház, a független színtér és a városi kőszínház; mindegyikük egymillió fölötti nézőszámot ér el évente” (380) – kezdi az erről szóló részt a szerző. Talán ebből az adatból is érthető, hogy miért fordít könyve egészében ekkora figyelmet a szűk színházfogalmon túl (amely az intézményesült és reprezentatív típusokra vonatkozik) azokra a formákra, amelyek kiterjednek a társadalom jóval szélesebb tartományaira és teátrális relevanciával rendelkező tevékenység típusaira. Könyve végéhez közeledve Kotte kiemeli, hogy a „20. század teatralitását az életszínház formáinak megőrzése jellemzi, amelybe ugyanakkor jól láthatóan bevonódnak az új technológiák és mediális tényezők is” (393). A mű rövid epilógusában a szerző leszögezi, hogy a színháztörténet-írás problémáinak meghatározó része a fejlődéskoncepció, valamint a normatív színházfogalom használatára vezethető vissza, és kiemeli, hogy „a színház fogalmának alkalmazhatóságáról a mindenkori közönség dönt” (396).

Kotte *Színháztörténete* nem egy újabb példány a műfajból, nem a közismert tényeket ismerteti és elemzi újból, hanem eredeti szemlélettel közelít a tárgyahoz, hagyatkozik bizonyos adatok, információk ismert voltára, és inkább a korábban mellőzött vagy rögzült összefüggésben tárgyalt jelenségekre, kérdésekre összpontosít. Munkájában mindvégig ott munkál az az emancipatorikus törekvés, hogy egyrészt a színház fogalmát kiszabadítsa az irodalmi színház béklyójából, másrészt az életszínház fogalmának alkalmazásával túllépjen a színházmetafora közhellyé koptt nézetén. Ez utóbbi Nyikolaj Jevreinov felfogásával hozható kapcsolatba, aki

Kotte 2015-ben, eredetileg németül megjelent könyve előtt épp egy évszázaddal írta a következőt:

a teatralitás olyan szervesen kapcsolódik az ember lényegéhez, hogy ha megszabadul is bizonyos nyomás alól azáltal, hogy arénákat, színházakat, karneválokat és egyéb intézményeket hoz létre, ahol ez az érzés magasabb feszültséget kapva levezetődik a professzionális „feszültséglevezetők”, a színészek által, az ember továbbra is gyakorolja a teatralitást az életben is, amely távol áll az intézményes színháztól.¹⁵

Harmadrészt pedig emancipatorikus abban az értelemben, hogy a színháztörténet-írást ki akarja szabadítani a fejlődéselvet valló, a nagy korszakokat és a már kanonizált alkotókat számba vevő megközelítésmód elfáradt szemléletéből.

A könyv fordítása szakszerű, pontos és gördülékeny, hasznosak a lábjegyzetbe tett fordítói kiegészítések. A kötet hét részre történő tagolása ezúttal egyszerre követi és újítja meg a színház-historiográfiai hagyományt és mintázatot.

¹⁵ Nyikolaj JEVREINOV, „Az élet teatralizálása”, ford. ABONYI Réka, in *A teatralitás dicsérete: Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. TOMPA Andrea, 147–181 (Budapest: OSZMI, 2006), 151.

Bene Adrián

A NARRATÍV TECHNIKA FUNKCIONALITÁSA MÁRAI PRÓZAPOÉTIKÁJÁBAN

TÓTH CSILLA. *Küzdelem a polgári identitásért: Identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930–1935 (Kontextuális-kulturális narratológiai közelítés)*. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2019, 302 lap –

Tóth Csilla azon kevés magyar irodalomtudós egyike, akik fogékonyak a jelenkori – közkeletű szakkifejezéssel: posztklasszikus – narratológiai irányzatok új szempontjaira, és ezeket alkalmazzák is irodalmi szövegértelmezéseikben. A szerző által előtérbe helyezett, Ansgar Nünning nevéhez köthető kontextuális narratológiát a magyar olvasó éppen a Tóth Csilla által szerkesztett *Helikon* folyóiratszámából (2014/2.) ismerheti. Nünning munkáihoz hasonlóan a jelen kötetben is központi kérdések az identitás, a nézőpontkezelés és az elbeszélői megbízhatóság, a (történeti) valóság és a fikció viszonya. Az ezekkel kapcsolatos elméleti belátások Márai Sándor 1930–1935 közötti pályájának értelmezésébe szövődnek bele. Az *Egy polgár vallo-másai*, a *Válás Budán*, az *Idegen emberek* és a *Bolhapiac* novellái váltást jelentenek Márai addigi prózapoétikájához képest mind az elbeszélésmód vonatkozásában, mind az identitás kérdésének középpontba állítását tekintve. Ez utóbbi, a szociálpszichológiai értelemben vett narratív identitás mint szociokulturális kategória valóban indokolttá teszi a társadalomtörténeti és mentalitástörténeti szempontokat is magában foglaló kulturális-kontextuális elemzést. Figyelembe véve a politikai-ideológiai alapú polgári identitásmintázatok és az ezek jegyében alakult Márai-kép közötti kölcsönhatás jelentős szerepét, a fenti összefüggések feltárása fontos és hiánypótló vállalkozás. A tárgyalt pályaszakasz kiemelkedő hatást gyakorolt Márai recepciójára, ezért is érdemes megvizsgálni, hogyan függ össze az egyéni és csoportidentitás mint társadalmi-pszichológiai konstrukció az alkalmazott narratív eljárásokkal. Ennek megfelelően az ezekben megfigyelhető innovatív narratív struktúrák és azok vizsgálata nem öncélú: a formai elemeknek jelentésük, funkciójuk van. Az elbeszélői monológ, a narratív beágyazás, a metalepszis, a *mise en abyme*, az elbeszélői hang kérdései így rendszert alkotnak a tematikus, motivikus és biografikus-történeti szempontokkal.

A funkciótörténeti perspektívában Márai művei és recepciójuk a korabeli közép-osztály-diskurzusokban nyerik el helyüket, egyúttal formálva is e képlékeny társadalmi réteg tagjainak önszemléletét. Ez határozta meg, egyfajta politikai szocializációs modellként, a Márai-recepciót az államszocializmus idején, majd a rendszerváltozás után is. A kötet bevezető tanulmánya kitér ennek funkciótörténeti

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

elemzésére, a képviselési irodalom hagyományát funkcióhipotézisként állítva középpontba. A szerző többször is rámutat, hogy ez a nemzeti-polgári kanonizációs stratégia nehezen egyeztethető össze az 1990-es évektől az irodalomtudományban teret nyerő önelvű-műimmanens esztétikai megközelítéssel. „A polgárság írója” mint kultuszképző kanonizációs klisé nem enged teret az ilyen jellegű elemzési szempontoknak, amelyek alapján ráadásul az életmű jelentős része érdektelennek, lektűrnek minősül (19). Az ebből következő ellentmondásos recepciós folyamatot világítja át Tóth Csilla, az irodalomtudományos mellett szociálpszichológiai szempontokat alkalmazva. A rendszerváltozás utáni évek irodalomkritikájának diskurzusát elemezve olyan politikai, ideológiai befolyásokra mutat rá, amelyek eredménye a kultuszképzéssel együtt járó deficit: a rekontextualizáció hiánya, az anakronisztikus olvasat, az esztétikai szempontok háttérbe szorítása (22–23).

A kötet következő tanulmánya a párizsi éveket feldolgozó *Idegen emberekkel* foglalkozik. A regény recepciója, kevésbé kanonizált státusza jelzi, hogy a mű nem illeszkedett a fent vázolt értelmezői sémákba. A képviselési-etikai megközelítés rányomja a bélyegét az elmarasztaló esztétikai értékítéletekre, amelyek háttérben a világszerűség elemeire, a szimbolikus tartalmakra és az önéletrajziségra korlátozott értelmezői nézőpontok állnak. Tóth Csilla viszont a metafikciós jelleg, a kétpólusú narráció, a metalepszis és a *mise en abyme* használata alapján értékeli az *Idegen embereket* mint identitásregényt, az életmű egyik legjelentősebb darabjaként. „A recepció és a Márai-kánon perifériájára szorult műben jelenik meg először az identitás témája és a hozzá kapcsolódó narratív invenció: az elsődleges elbeszélőt leváltó és hatástalanító hős élettörténeti elbeszélése.” (35.) A szerző ezután részletesen elemzi a korai német expresszionizmus és az új tárgyiasság hatását a műre, átértékelve a Márai-szakirodalom ezzel kapcsolatos állításait. A nyelvi kifejezőeszközök, a szimbolikus motívumok és a narratív koncepció tárgyalása a tematikus elemzést hivatott alátámasztani, amelynek fő állítása szerint a mű elsősorban dialogikus identitásregényként értelmezendő, amely az idegenségtapasztalatot állítja középpontba. Kevés ilyen alaposan argumentált elemzéssel találkozni a Márai-szakirodalomban; helyenként feleslegesen részletes is a megállapítások szövegszerű alátámasztása. Öröndetes látni azt is, hogy Tóth nem előzetes ideológiai és/vagy elméleti előfeltevései illusztrációjaként viszonyul a szöveghez, inkább a szöveg sajátosságai fényében vizsgálja az értékelés lehetőségeit. A kötet elején ígért polgári identitásmintázatokkal kapcsolatban ugyan a regény alapján különösebb következtetéseket nem lehet levonni, de ez nem kisebbíti az elemzés értékét, nem kelt hiányérzetet. (Talán inkább a címben ígért koncepció ilyen specifikus társadalmi vetülete bizonyul indokolatlanul túlhangsúlyozottnak.) Fontosnak tartottam volna viszont – Melhardt Gergő kritikájával¹ ezzel kapcsolatban részben egyetértve – a magyar irodalmi kontextus felvázolását (ha már a kulturális-kontextuális narratológia a vá-

¹ MELHARDT Gergő, „Tóth Csilla: *Küzdelem a polgári identitásért. Identitás és narratív technika Márai Sándor pályáján, 1930–1935*”, *Budapesti Könyvszemle* 32, 2–3. sz. (2020): 167–169.

lasztott elsődleges módszertan), azonban én elsősorban a magyar *Neue Sachtlichkeit*-tal, s leginkább Nagy Lajossal vetném össze a művet. A szemléletmód és a stílus mellett az idegenségtudat, valamint a város és a kávéház Nagy Lajosnál is középponti szerepe is indokolta volna ezt. Az életmű kontextusában pedig adódik a stílusában eltérő, inkább Krúdy lírai-szimbolista prózastílusát idéző – és a recepcióban szintén elégtelenül, egyoldalúan tárgyalt – *Az idegenekkel* való összevetés, mivel tematikailag számos párhuzam figyelhető meg a város és az idegenség, az identitás külső meghatározottságai tekintetében. Ha azt keressük, mi lehet élő Márai munkásságából a jelen olvasói számára, talán itt is érdemes volna kutakodni, túllépve az eddigi recepció kevésbé eleven szempontjain. A reflektív narratív szerkesztési eljárások, a narrációs technikák és a nézőpontkezelés alapján az *Idegen emberek*, *Az idegenek* és a Garrenek-ciklusbeli előzménye, a *Féltékenyek* ilyen szempontból közelebb állhat a mai befogadói elvárásokhoz, mint keletkezésük idejének általános olvasói beállítódásához (már amennyire az ilyen általánosításoknak értelme van). Tóth többször is jelzi, hogy az a paradigma, amelyben Márai „nem igazán huszadik századi író”,² talán nem eléggé fogékony a Musil, Joyce és mások kifejezőmódjától eltérő, ám hasonló tapasztalatokat feldolgozó prózapoétikákra.

Az alkalmazott „kísérleti” narratív technikák szempontjából a többi elemzett mű jóval kevésbé mutatja a modern regény problémáival való szembesülést. Az *Idegen emberek* innovatív formai eljárásainak a *Válás Budán* esetében az élettörténeti monológ nem enged teret, az *Egy polgár vallomásai* esetében pedig a társadalmi osztályhoz tartozás hangsúlyozása a személyes identitásban. A polgárság, a polgári identitás vizsgálata kapcsán Tóth az eddigi prózapoétikai, narratológiai és szociálpszichológiai szempontokat társadalomtörténetiekkel és kultúratudományiakkal egészíti ki, vázlatos diskurzuselemzésre vállalkozva. Mindezt az *Egy polgár vallomásai* (első részének) főműként való elfogadásával indokolja, ami az *Idegen emberek* értő elemzése után meglepően kritikátlanul illeszkedik a Márai-recepció megszokott szöveimai közé. (A kötet címében jelzett koncepció alapján ez várható volt, mégis hiányérzetet kelt a korábbi elemzés rekanonizációs intenciója után.) A szövegelemzés helyett a diskurzuselemzés lesz a kiindulópont, ami egyáltalán nem volna baj, azonban itt több kockázatot is rejt. Először is, tud-e a két világháború társadalmi-kulturális kontextusáról bármi újat mondani a szerző a jelen kötet egy fejezetének keretei között? Mert ha nem, akkor elegendő egy vázlatos emlékeztető, a téma szempontjából meghatározó tényezők kiemelésével. Másodszor, nem fenyeget-e a kontextuális-társadalomtörténeti szempont dominanciája a narratív szempontok háttérbe szorításával? Tóth maga is leszögezi, hogy a polgárság témája és a diskurzusba ágyazottság határozza meg a művet és annak értelmezését, miközben a narratológiai eszköztár „szerepe bizonyos értelemben lefokozódik” (81). A bevezető

² SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Felmagasztosítás és tönkretétel: Nyelv a két világháború közötti regényben”, in *Szintézis nélküli évek*, szerk. KABDEBŐ Lóránt és KULCSÁR SZABÓ Ernő, 13–36 (Pécs: JPTE Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 1993).

tanulmány alapján várható lett volna az újszerű, a korábbi interpretációs sémával szemben kritikus értelmezés, amely továbbra is hangsúlyt fektet a narratív megformáltság elemzésére, összevetve azt a korabeli társadalmi és kulturális közeggel. Mindez nem teljesül maradéktalanul, ami annak a jele is lehet, hogy a fenti szempontok egy része terméketlen a művel kapcsolatban – másként fogalmazva, ezek nem támasztanak alá a szöveg jelentőségével kapcsolatban megfogalmazott ítéletet. A fentiekben vázolt nehézségek ellenére a néhány kiválasztott, reprezentatívnak tekintett korabeli forrásra támaszkodó fejezetben Tóth szerencsésen oldja meg a feladatot, összefoglalója a téma szempontjából releváns marad. Feltevése szerint az ezekből rekonstruálható középosztály-diskurzusokba íródik bele az *Egy polgár vallomásai* első kötete mint „politikai irodalom” (87) és identitásregény. Kérdés, ez az „új műfaji-tematikus javaslat mentén történő, a mű elsődleges kontextusához kapcsolódó” (115) értelmezés valóban új szempontokkal járul-e hozzá a mű megítéléséhez.

Az újraértelmezés, a Márai-kanon felnyitása helyett éppenséggel a Márai életművének értékelésében általánosnak mondható tételből indul ki a szerző, amikor kijelenti, hogy a vizsgált szöveg „vitathatatlanul az életmű csúcsát képezi” (115). A művel kapcsolatban sem a tematikus, sem a narratív szempont nem kecsegtet sok új belátással: az identitásregény-jelleg kézenfekvő, az elbeszélő hang itt megfigyelhető polifóniáját, rétegezettségét, belső dialogicitását is felvázolták már.³ Tóth a tematikus és a narratív poétikai szempont összekapcsolásában a szociálpszichológia, a szociális reprezentációk elmélete mellett Bahtyin „szociológiai stilisztikai” elméletére támaszkodik, az ideológémák nyelvi megjelenítéséről. Az ezek alapján végzett szövegelemzés megállapításai kétségtől helytállóak, azonban alapvetően új megállapításokkal nem szolgálnak a művel kapcsolatban. Ezzel együtt a fejezet erénye, hogy rávilágít a narratív megoldások funkcionalitására, a heteroglosszia és a nézőpontváltások szerepére a csoportidentitással és -normákkal való azonosulásban vagy az attól való elhatárolódásban, a személyes identitás dinamikájában (132). A „hibrid konstrukciók” elemzésekor a példaként vett szövegrészletek magyarázata kiválóan megvilágítja a nézőpontok, regiszterek, beszédmódok bravúros egymásba játszását (134–135). A könyv kapcsán, érthető módon, felmerül a szerzői életrajz és a szerzőre utaló szövegbeli jelek, valamint a befogadás viszonya, az odaértett szerző, illetve posztulált szerző fogalma (157–158). Annak kérdése, vajon az adott szövegben ez mennyire van összhangban az utólagos életrajzi információinkkal, talán bővebb áttekintést is megért volna. A szerző némi kitérő után valami hasonlóra vállalkozik, bár inkább az írói munkásság egészére, a Márai-képre fókuszálva.

A következő fejezet újra a művek korabeli kontextusával foglalkozik, a polgári irodalom kérdésének és a népi-urbánus vitának a diskurzusait elevenítve fel (162–166). Ezután kerül sor a posztulált szerző több műre kiterjesztett vizsgálatára, amelynek

³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Törvény és szabály között: Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben”, in KABDEBÓ és KULCSÁR SZABÓ, *Szintézis nélküli évek*, 37–81, 71–72. – E tanulmány nem szerepel a könyv irodalomjegyzékében.

jóval több köze van a recepciótörténeti szempontokhoz, mint a narratológia odaértett szerzőjéhez, amely kevésbé kontextuális-biográfiai és történeti, jóval inkább az adott szöveghez tartozó megkomponált (nem feltétlenül „őszinte”) jelek együttese. Ettől még Márai kanonizációjának a polgári-urbánus esztétikai elvekkel és képviselőikkel való kapcsolata fontos irodalomtörténeti kérdés, de a Márai-kép alakulásának vizsgálatához nincs szükség narratológiai fogalomkészletre. Mindamellett érdekes annak bemutatása, ahogyan *A Toll* urbánus kritikusai Márait és a zsidó kispolgári származású Zsolt Bélát együtt „építik fel” mint a (városi és asszimiláns) polgári irodalom képviselőit (176–177). Az *Egy polgár vallomásai* korabeli kritikái is hangsúlyozták a szociográfiai jelleget, a polgárság mint osztály tárgyilagos bemutatását, az író pedig elsősorban osztálya képviselőjének tekintették. Ezzel összefüggésben beszélhetünk a mű hatásának – a mai olvasó számára talán meglepő – társadalmi vonatkozásáról: „Az *Egy polgár vallomásai* első kötetének jelentős identitásképző és polgárosító hatása volt.” (182.) Az irodalmi hatás folyamatában divat és korízlás mellett olyan társadalmi imaginárius tényezők is szerepet kaphattak, mint a soketnikumú, befogadó Kassa polgárosultságának modellként (183, 185) való felmutatása – ezt azonban érdemes volna csupán inspiratív, ám nehezen igazolható hipotézisnek tekinteni. A „kassai ethosz” mintává válását, hatástörténeti alakító szerepét nem igazolja meggyőzően a Cobden ankétjának egyik idézett hozzászólása. Utólagosan nincs mód reprezentatív mintán végzett irodalomszociológiai felmérésekre, egy-egy kritikus vélemény, olvasói reflexió nem tekinthető tipikusnak. Ez nem zárja ki, hogy a polgár szociális reprezentációjának színreviteleként a mű valóban visszaíródott a középosztály-diskurzusba. Kérdéses azonban ennek mértéke, illetve az, hogy mennyiben volt a mű a polgár, a polgári ethosz újrafogalmazója, nem pedig a sok közül csupán az egyik korabeli megjelenítője, még ha a példányszámok alapján a legnagyobb hatású is (189). (Gondoljunk itt a *Nyugat* harmadik nemzedékéhez sorolt, a később az *Ezüstkort* alapító prózaírókra, a pályakezdő Thurzó Gáborra, vagy éppen Komor Andrásra,⁴ esetleg a fent említett Zsolt Bélára.) Ezen a ponton érezhető némi bizonytalanság a vizsgált hatás-, illetve kultusztörténeti jelenségekhez való kritikai viszonyulást illetően.

A *Bolhapiac* tárcanovelláit azok intermediális-vizuális és kulturális kapcsolataival együtt vizsgálja Tóth a panoptikum metaforája mentén, a városi-polgári társadalmi reprezentációkra összpontosítva. Az egyébként termékeny elemzési szempontok a kötet koncepciójához nem sokat tesznek hozzá, talán azért is, mert a tárgyalt tárcanovellák és sajátosságaik távolról sem voltak egyediek a korban, párhuzamba állíthatók például Karinthy Frigyes hasonló írásaival (íronia, önirónia, reflexivitás, nézőpontokkal való játék, viszonylagosság, valamint a városi helyek, terek és figurák alapján).

⁴ Komor András és a „magyar-zsidó irodalom”, valamint a polgárosodás diskurzusának összefüggéseire lásd SCHEIN Gábor, „Egy történet jele (A magyar-zsidó irodalom fogalmáról)”, *Buda-pesti Könyvszemle* 10, 4. sz. (1998): 406–418.

A *Válás Budán* tematikusan tökéletesen illeszkedik Tóth koncepciójába, hiszen a mű az úri középosztályhoz mint érték- és normaközösséghez tartozás tapasztalatának, élményének egyik legegységértelműbb megformálása, amelyet kiegészít a paraszti sorból származó értelmiségi polgár a maga belső szerepkonfliktusaival. Ennek kézenfekvő formája az a sajátos, leginkább Krúdyt idéző narráció, amelyben a mindentudó heterodiegetikus elbeszélés a szabad függő beszéden át végül a szöveg nagy részében a szereplő belső monológjává változik. A regény cselekményének tematikus szervezője a válás; Tóth a kontextuális elemzés jegyében történeti statisztikai adatokkal támasztja alá ennek korabeli jelentőségét, az ezzel kapcsolatos vitákat, hivatalos intézkedéseket. Társadalmi regényként érvényesek a szimbolikus-morális értelmezői szempontok is, azonban a mű szövege alapján nem érzem megalapozottnak a szerző egyértelmű következtetését, miszerint: „Az ítélkezés gesztusa a posztulált szerző morális állásfoglalását implikálja.” (224.) Valójában a kézenfekvő önéletrajzi olvasat ellenére a szövegből nem rekonstruálható egyértelműen a posztulált szerző és annak értékítélete. A később Tóth által a narrátor értelmezői, ítélkezői fölényével kapcsolatban megállapított elhíttelenedés (240) – és a mű alapvetően dialogikus-perspektivikus szerkesztésmódja – véleményem szerint a posztulált szerző egyértelmű morális állásfoglalásának hiányát is maga után vonja. Ez alapján némi ellentmondást érzek abban, ahogyan a szerző előbb a didaktikus zárlat kioltódásáról beszél, azután emiatt marasztalja el a művet: valójában akkor lenne esztétikailag elhibázott a regény, ha egyértelmű morális állásfoglalást tükrözne. Márai „middlebrow”, „midcult” regényeinek értékelése általában nehezen boldogul azzal a ténnyel, hogy a szerző könnyedén össze tudta egyeztetni a széles közönséget megszólító (társadalmi és lélektani) regénytémákat, a regény eszközzerű nyelvhasználatát és mimetikus világalkotását a korábbiakban kialakított virtuóz narratív poétikai eszköztárral. Tóth maga is elemzi ezeket az eszközöket, és a társadalmi-szociálpszichológiai (középosztály-diskurzusok, polgári identitás) értelmezés mellett kiter a figuratív, jungi szimbolikán alapuló olvasásmód lehetőségeire, valamint a női test, női szexualitás ábrázolásának jelentőségére. Emellett szokás a regényt önéletrajzi kódok alapján és a freudi pszichoanalízis jegyében, az elfojtásokat középpontba állítva olvasni. A regény szemantikai, motivikus rétegzettség, a multiperszonális narráció perspektívizmusa és a szerkezet dialogicitása, az egyértelmű állásfoglalás hiánya éppenséggel nem támasztják alá az átlátszóság és kiszámíthatóság kritikai érveit. Az sem világos, hogy a „kétféle regényírói módszer” (242) (a pszichoanalitikus és a szociálpszichológiai lélektan) együttes jelenléte miért vonna le a mű esztétikai értékéből. Ellenkezőleg, ha a középosztály-diskurzusok szempontjából nézzük, a – többek között a – polgársághoz tartozást tematizáló *Válás Budán* jóval kevésbé kínálkozik fel a képviselési irodalomként való felcímkezésnek (esztétikai szempontból elszegényítésnek, tulajdonképpen tendenciarirodalomként való megközelítésnek), mint az *Egy polgár vallomásai*.

A fenti áttekintés talán jól mutatja, hogy a könyv egyik legnagyobb erénye az, ahogyan rámutat: Márai tárgyalt művei még mindig érdemesek az újraolvasásra,

elsősorban azért, mert több, egymástól eltérő szempontrendszer alapján is interpretálhatóak, röviden: igénylik az interpretációt. Narratológiai szempontok alapján kevés ilyen alapos elemzés született a korábbiakban, miközben az identitás kérdéseit tárgyalva sikerült megvilágítani a „polgári író” kritikai közhelyének különböző vonatkozásait is. A választott módszertan, a kulturális-kontextuális narratológia kétségtelen erénye, hogy a narratív elemzést képes kiszabadítani a narratológia hagyományos műimmanens látóteréből, és felmutatni a szerző, imázsa és művei kapcsolatát a korabeli társadalmi-kulturális környezettel, valamint a kortárs és utólagos befogadással.

Summaries

András WIRÁGH

László Cholnoky and the Clipboard

Because László Cholnoky replicated and plagiarized himself in his short stories more frequently than his contemporaries did, his acts of writing could be considered in many cases acts of text-editing. He often used cut-and-paste and also copy-and-paste techniques in the framework of this economical writing routine, though in some cases not very carefully. Since he also copied many of his short stories into his novels, the textual genealogy of these novelettes has to include these operations as well. They are similar to his mosaic-texts or text-montages, which he produced by combining several single stories. The paper gives some examples of this uniquely close intratextuality, positing the cut-and-paste technique of the 1920's as a predecessor of intertextual postmodern techniques of writing.

Imre Zsolt LENGYEL

Illusio and Irony in *The Paul Street Boys*

The paper aims to show how the reception of *The Paul Street Boys*, the widely read 1906 novel by Ferenc Molnár, was constrained for more than a century by the supposed message of the book, which critics almost unanimously hypothesized to center on values like heroism, patriotism and self-abnegation. My analysis finds that by repudiating this tradition, it becomes possible to discover within the text an analytic counter-tendency detached from these values, which in some respects anticipates later theories by Reich, Adorno, Deleuze and Guattari about the desire for fascism. The paper uses Bourdieu's notion of *illusio* to show how the novel builds its plot in a way that allows the reader to reconstruct a rational motive even for apparently irrational decisions, like the self-sacrifice of the protagonist, Nemecsek. It then exposes the fundamentally ironic structure of the text, which renders plausible both empathic and critical readings, thus making the attitudes of the main characters seem understandable and objectionable at the same time. In conclusion, the paper emphasizes the role of social context in propagating or excluding certain interpretations.

Csilla TÓTH

Space, Characters and Identity in the Novel *The Paul Street Boys* by Ferenc Molnár
A Contextual-Cultural Narratological Approach

The paper examines a popular item on compulsory reading lists, a novel that is an important element of Hungarian national identity in terms of space and the characters closely associated with it, using the methods of contextual-cultural narratology. Because of its connection with the characters, space, which is usually considered part of the story world, is more related to content, social and ideological issues, and therefore remains outside the scope of narratological studies. However, what is decisive for the contextual-cultural narratological analysis is precisely how space as a structural element is linked to socio-culturally relevant issues, how the work is able to produce its political socialisation effect. This requires a joint analysis of the formal elements and the context in which the novel was conceived. A striking formal element of the work is the parallel between the space of the novel and the identity of the characters, since both narrative devices are characterised by the fact that they are empty in the world of the story in terms of social status. The detailed study of the different aspects of space is linked to the method of contextualisation, which is organised around the concepts of urban history and the history of mentality: the social use of space, the mental map and urban discourse. Also, the paper briefly refers the role of the implied author and, in relation to the actual readers, to the function of the book in education.

Anita KÁLI

The Poetics of Spaces in László Szilasi's *The Third Bridge*

Closed spaces are popular venues in novels about poverty from the late 19th century to contemporary works: homesteads, villages, settlements and slums, for example. The poetics of space fundamentally determine the artistic composition of works on poverty. One of the main issues in the contemporary literature of poverty is how novels and short stories articulate poverty, how they speak of poverty as both content and form. In this paper analyzing László Szilasi's novel *A harmadik híd* [*The Third Bridge*], the governing question is how the topos of devastation and closed spaces work in the novel, and how the reference to Szeged, as well as the point of view and narrative, shape the novel's way of speaking about poverty.

Sarolta DECZKI

The Settlement as Metaphor

The settlement is a typical setting in Hungarian literature, especially in the novels about poverty, at the beginning of the twentieth century and today as well. The settlement can be characterized by sociological and topographical factors, often intertwined with each other. Inhabitants of settlements have no place in public space, they have no language in which to argue. They can't be heard and can't be seen, they are invisible for the majority of society because they are living apart and excluded.

The novels analyzed by Lajos Kassák, Tibor Noé Kiss, Balázs Antal, Sándor Tar, and Ferenc Barnás have variations of this scenario, but there is a recognizable similarity as well. This shows a structural identity throughout the century.

Lilla FARMASI

Uncertainty, Anxiety, and Special Perception as Organizers of Discourse in Mark K. Danielewski's *House of Leaves*

I would like to gain a deeper understanding of the nature of certain narrative structures and storytelling strategies that are often observable in neuronovels, such as disnarration or free indirect speech, and their possible roles in the reading process. My method of investigation combines cognitive narratology, neuro-narratology, and neuropsychology. Focusing on the structures of narrative composition and cognition, I would like to investigate the processes of sense perception, and their textualization and emplotment in Mark Z. Danielewski's novel, *House of Leaves* (2000). This novel is not usually regarded as a typical neuronovel, because it does not focus on one specific syndrome. However, it thematizes conditions such as pathological fear, anxiety, phobia, and psychosis. Danielewski experiments with the representation of these mental states in a way that favors "showing" their nature instead of describing them, and that lends his work a very intriguing form and structure. Examining the ways the processes of perception and cognition get de-automatized in the novel in the above-mentioned conditions allows us to theorize some aspects of the readers' experience as well. This kind of investigation of form, structure, and storytelling strategies in neuronovels can help us understand how these creative works function and the influence they may have on their audience beyond educating them about the subjective experience of certain neurological conditions.

Lapszámunk szerzőinek e-mail-címe

Bene Adrián beneadrian@gmail.com
Csörsz Rumen István csorsz.rumen.istvan@abtk.hu
Deczki Sarolta deczki.sarolta@abtk.hu
Farmasi Lilla farmasililla@gmail.com
Káli Anita kali.anita@abtk.hu
Lengyel Imre Zsolt lengyel.imre.zsolt@btk.elte.hu
Nagy Csilla csillester@gmail.com
Pethő József pethojos@gmail.com
P. Müller Péter muller.peter@pte.hu
Szolláth Dávid szollat.david@abtk.hu
Tóth Csilla tothfull@gmail.com
Wirágh András viragh.andras@abtk.hu



Kiadja a BTK Irodalomtudományi Intézet, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
A kiadásért felel Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
A tördelési munkálatokat
a BTK TTI tudományos információs témacsoportja végezte
Vezető: Kovács Éva
Borító és tördelés: Zsigmondné Balázs Ildikó
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft.
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

LITERATURA

„Cholnoky közel három évtizeden át bővülő életműve bizonyos tekintetben az átírások, plágiumok és önplágiumok kusza mátrixa-ként is felfogható.” (Wirágh András)

„Azt, hogy a Pál utcai fiúkra és törekvéseikre az olvasónak szimpátiával kell tekintenie, Nemecekben makulátlan példaképet kell látnia, halálán pedig meghatódnia, a recepció legalább egy évszázadon keresztül evidenciának tekintette [...]”

(Lengyel Imre Zsolt)

„A kontextuális-kulturális narratológiai értelmezés szempontjából [...] éppen az a meghatározó, hogy a strukturális elemnek tekintett tér hogyan kapcsolódik össze társadalmi-kulturális szempontból releváns kérdésekkel.”

(Tóth Csilla)

„A szövegben kirajzolódó tér a zártság, kiúttalanság metaforájává lesz, amely [...] rámutat a hajléktalanság valóságosságára: a terek egyszerre válnak referenciális helyé és poétikai formává a szövegekben.”

(Káli Anita)

„Kiszorulni a térkép szélére azt jelenti, hogy olyan vidéken járunk, mely meglepetéseket tartogat az utazó számára, és nem kecsegtet a biztonságos tájékozódás lehetőségével.”

(Deczki Sarolta)

„Az, hogy a regény szerkesztése és elbeszélői technikái képesek kognitív sémák működését mintázni, lehetővé teszi, hogy a narratív diszkurzust az emberi tudat megtestesüléseként értsük meg.” (Farmasi Lilla)

