

A világirodalom praxisai

A világirodalom mint irodalomelméleti és metodológia probléma az utóbbi évtizedekben visszatért az irodalomtudomány legtöbbet vitatott kérdései közé. Ebben a kötetben nem arra vállalkozik magyar kutatók egy csoportja, hogy a világirodalom fogalmának történeti alakulását feltárja (bár az egyik cikk ad egy vázlatos áttekintést), vagy hogy elméletileg megragadja, hanem azokat a praxisokat próbálja megmutatni, amelyekkel a világirodalom ma tárgyalhatónak bizonyul, illetve amelyeket a jelenlegi világirodalom-diskurzus tesz lehetővé. Az egyik tanulmány a többnyelvű költészetten keresztül mutatja meg a világirodalom eredendő kultúráköziségét. Egy másik a norvég nemzetépítés irodalmi aspektusait tekinti át arra a következtetésre jutva, hogy amikor egy nemzet megteremti saját nemzeti irodalmát a 19. századi Európában, akkor nem irodalmi műveket, hanem egy egész irodalmi rendszert fordít a saját nyelvére. Az is világirodalmi gyakorlat, ha egy közösség úgy dönt, mostantól ugyanolyan műveket nem dánul, hanem norvégul fognak írni. A cigány népdal és a magyar irodalom kölcsönösségei ugyanakkor világossá teszik, hogy a világirodalmisághoz nem kell egy adott műnek földrajzilag távoli hatást kifejtenie. A lokalitás többkultúrájúsága, többnyelvűsége, helyben is világirodalmat teremt: olyan műveket, amelyeket eredeti nyelvi-kulturális kontextusukon kívül is olvasnak. Egy további tanulmány a posztkoloniális kritika és az intertextualitás viszonyát vizsgálja két kortárs Camus-átíratban. *Az idegen* valószínűleg minden definíció szerint világirodalom, de hogy folyamatosan az maradjon, ahhoz az is kell, hogy aktív hatóerőként szerepeljen eredeti kontextusán túl. Négy további tanulmány globálisnak tűnő irodalmi jelenségekkel foglalkozik. Az egyik a mágikus realizmust definiálja elbeszélésmódként; minthogy itt egy olyan fogalomról van szó, amelyhez számos különböző nyelven és kultúrában keletkezett művet rendeltek már hozzá nagy földrajzi-nyelvi változatossággal, egy ilyen globális jelenséget nagy kontextusban tárgyalni eleve világirodalom-praxis. Egy másik egy olyan általános elbeszéléseméletet boncolgat (az elbeszélés kérdés-válasz struktúráját), amely elvileg minden irodalomra igaz; ráadásul magát az elméletet is földrajzilag változatos irodalomtudományi iskolákból meríti. A generatív költészetet elemző írás nemcsak a mai költészet (inter)mediális kihívásaira és lehetőségeire hívja fel a figyelmet, hanem a természetköltészet fontosságára és új formáira is korunk katasztrófaközeli állapotában. A zárótanulmány pedig expliciten foglalkozik a klímaválság narratíváival és a spekulatív irodalmi megjelenítések problema-

tikájával. Minthogy a két utóbbi tanulmány globálisan jellemző helyzetek irodalmi reflexióit tárgyalja, mindkettő olyan közelítésmódra mutat példát, amely önmagában világirodalminak tekinthető.

Jelen lapszámunkat HAJDU PÉTER szerkesztette.

Practices of World Literature

In recent decades, the concept of world literature has once again become one of the most debated issues in literary theory and methodology. Rather than exploring the historical development of the concept or grasping it theoretically, the group of Hungarian scholars in this issue of *Helikon* aim to demonstrate the current discourse practices on world literature and the practices that the latter makes possible. One of the studies analyses multilingual poetry to demonstrate the basically intercultural nature of world literature. Another study examines the literary aspects of Norwegian nation-building, concluding that, in nineteenth-century Europe, when a nation created its own national literature, it translated not individual literary works, but entire literary systems, into its own language. When the Norwegians replaced Danish with Norwegian as the language of their literary production, they performed a world literature practice. Meanwhile, the mutual influences between Gypsy folk songs and Hungarian poetry demonstrate that world literature does not require works to exert an influence on geographically distant cultures. Multiculturalism and multilingualism at a local level also create world literature: works that are read outside their original linguistic and cultural context. Another study examines the relationship between postcolonial criticism and intertextuality in two contemporary adaptations of *The Stranger* by Albert Camus. While *The Stranger* is arguably world literature by any definition, in order to remain so, it must also function as an active creative force beyond its original context. Four additional studies address apparently global phenomena. One study defines magical realism as a narrative mode. Works from many different languages and cultures, spanning a wide range of geography, have been assigned to magical realism; therefore, discussing such a global phenomenon in a broad context is a practice of world literature in itself. Another essay examines a general narrative theory, which is the question-answer structure of narrative. This theory applies to all literature in principle and it draws on geographically diverse schools of literary scholarship. The next essay, analyzing generative poetry, not only draws attention to the media challenges and opportunities of contemporary poetry but also to the importance of nature writing and its new forms in our current state of near catastrophe. The final study explicitly addresses the narratives of climate crisis and the challenges of speculative literary representations. Since the latter two studies address liter-

ary reflections on situations that are characteristic of the global community, they provide examples of approaches that constitute world literature.

The issue is edited by PÉTER HAJDU.

Praxis der Weltliteratur

Die Weltliteratur als literaturtheoretisches und methodologisches Problem ist in den letzten Jahrzehnten wider zu einer der meistdiskutierten Fragen der Literaturwissenschaft geworden. In diesem Band unternimmt eine Gruppe ungarischen Forscher nicht den Versuch, die historische Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur zu beleuchten (obwohl einer der Artikel einen großen Überblick gibt) oder sie theoretisch zu erfassen, sondern sie versucht, jene Praktiken aufzuzeigen, mit denen Weltliteratur heute diskutierbar ist bzw. die der aktuelle Diskurs über Weltliteratur ermöglicht. Eine der Studien zeigt anhand mehrsprachiger Poesie die ursprüngliche Interkulturalität der Weltliteratur auf. Ein anderer betrachtet die literarische Aspekte der norwegischen Nationenbildung und kommt zu dem Schluss, dass eine Nation, die im Europa des 19. Jahrhunderts ihre eigene Nationalliteratur schafft, nicht literarische Werke, sondern ein ganzes Literatursystem in ihre eigene Sprache übersetzt. Es ist auch eine Praxis der Weltliteratur, wenn eine Gemeinschaft beschließt, dass sie von nun an nicht mehr auf Dänisch, sondern auf Norwegisch schreiben wird. Die Gemeinsamkeiten zwischen den Volksliedern der Roma und der ungarischen Literatur machen jedoch deutlich, dass ein Werk keinen geografisch weit entfernten Einfluss ausüben muss, um zur Weltliteratur zu gehören. Die Multikulturalität und Mehrsprachigkeit der Lokalität schafft auch vor Ort Weltliteratur: Werke die außerhalb ihres ursprünglichen sprachlich-kulturellen Kontexts gelesen werden. Eine weitere Studie untersucht die Beziehung zwischen postkolonialer Kritik und Intertextualität in zwei zeitgenössischen Camus-Adaptionen. *Der Fremde* gehört wahrscheinlich nach jeder Definition zur Weltliteratur, aber damit dies auch in Zukunft so bleibt, muss er über seinen ursprünglichen Kontext hinaus als aktive Kraft wirken. Vier weitere Studien befassen sich mit globalen literarischen Phänomenen. Eine davon definiert den magischen Realismus als eine Erzählweise. Da diesem Begriff bereits Werke aus vielen verschiedenen Sprachen und Kulturen mit großer geographischer und sprachlichen Vielfalt zugeordnet wurden, ist es eine Praxis der Weltliteratur, ein solches globales Phänomen in einem großen Kontext zu diskutieren. Eine andere untersucht eine allgemeine Erzähltheorie (die Frage-Antwort-Struktur des Erzählens), die grundsätzlich für jede Literatur gilt; darüber hinaus schöpft die Theorie selbst aus geografisch vielfältigen literaturwissenschaftlichen Schulen. Die nächste Text, der generative Poesie analysiert, macht nicht nur auf die (inter)medialen Herausforderungen und Mög-

lichkeiten der heutigen Poesie aufmerksam, sondern auch die Bedeutung und die neuen Formen der Naturpoesie in unserer katastrophenähnlichen Zeit. Die abschließende Studie befasst sich explizit mit den Narrativen der Klimakrise und der Problematik spekulativer literarischen Darstellungen. Da die beiden letztgenannten Studien literarische Reflexionen global typischer Situationen behandeln, zeigen beide Beispiele für einen Ansatz, der an sich als weltliterarisch angesehen werden kann.

Die aktuelle Ausgabe von *Helikon* wurde von PÉTER HAJDU herausgegeben.

TANULMÁNYOK

HAJDU PETER

A világirodalom praxisai

ORCID: 0000-0002-3623-1578

e-mail: phajdu@gmail.com

HELIKON

Practices of the World Literature Studies

Abstract

The concept „world literature” has been prone to changes in response to changing cultural contexts. In the Soviet Bloc, for example, it referred to the world’s entire literary production minus one’s own. With the globalization of literary markets and literary studies, the study of world literature is experiencing a period of flourishing. Despite many theoreticians’ serious attempts to avoid this association the concept of world literature as a supercanon tends to haunt world literature discourses. Booming world literature anthologies and histories can hardly avoid canonising gestures. The current issue of *Helikon* focuses on the practices of world literature studies, mapping the most promising areas of the field.

Keywords: World literature, national literature, canon formation, *Literature: A World History*, Hungarian literature, polyglottism

Helikon 72 (2026) 1

DOI: 10.57226/Hel.2026.1.1

Azt a folyóiratot, amelyet jelenleg *Helikon*ként ismerünk, csak 1992 óta hívják így. 1958-tól 1963-ig *Világirodalmi Figyelő* volt a neve, 1964 és 1991 között pedig *Helikon Világirodalmi Figyelő*. Csakhogy akkoriban, amikor a lap még címe szerint is a világirodalomról, illetve a világirodalom tanulmányozásáról tudósított, a fogalom nem pontosan azt jelentette, mint manapság. A szocialista országokban a világirodalom a saját nemzeti irodalmon kívüli irodalom egészét jelentette, és tulajdonképpen volt némi bizonytalanság abban, hogy a saját irodalom hogyan (egészében? válogatásban? kinek a válogatásában?) tartozik a világirodalomhoz.¹ De tulajdonképpen nem volt szükség különösebb fogalmi tisztázásra: a magyar és a világirodalom tudományos infrastruktúrája (tanszékek, folyóiratok, intézetek) kényelmesen működtek egymás mellett, és a világirodalminak nevezett irodalom egyszerűen az idegen nyelven írott külföldi irodalmat jelentette. Ma már nincsenek világirodalom tanszékek a magyar egyetemeken: a helyükön összehasonlító irodalomtudomány tanszékeket találunk. De a nem szocialista országokban sem volt különösebb keletje a világirodalom fogalmának a 20. század végéig. A helyzet nemcsak azért változott meg, mert néhány jelentős irodalomelméleti kontribúció fontossá tette a témát, hanem (vagy talán inkább) azért, mert az irodalomtudomány globális diskurzusába egyre többen léptek be a nyugati világon kívülről, miközben a nem nyugati irodalom felé is egyre nagyobb közönség- és tudományos figyelem irányult. A kánon elbizonytalanodásával fokozatosan nőtt az igény nem kanonikus művek értelmezésére és kontextualizálására, ez azonban felvetette a kérdést, hogy hogyan is kell olvasni ebben az új, globális és globalizált kontextusban.

A horizont kitágulásával azonban a komparatiztika módszertani standardjai tarthatatlanná váltak. Ezeket a módszertani standardokat könnyű volt egyben morális standardoknak is tekinteni, amelyeket azonban mások éppenséggel immorálisnak találtak. A legkézenfekvőbb az az elvárás, hogy egy igazi komparatista olvassa eredetiben a tárgyalt irodalmi műveket. Ezt lehet szakmai lelkiismeretességnek, a tárgy iránti tiszteletnek is tekinteni. Csakhogy ez egyben magával hozta az eurocentrizmus és az elitizmus vádját is. Az 1960-as és a '70-es években a komparatisták elboldogultak néhány indoeurópai nyelv megtanulásával (és már ez is tagadhatatlanul olyasmi, ami nagy energiabefektetést igényelt, és amit nem mindenki engedhetett meg magának). De mi történik, ha a horizontunk annyira kitágul, hogy tucatnyi, egészen különböző

¹ A világirodalom, általános irodalom, összehasonlító irodalomtudomány történetileg és földrajzilag is bonyolult fogalmi zűrzavarához lásd Gerald GILLESPIE, „Dictionary Notes for Comparatists”, *Recherche littéraire: Literary Research* 33 (2017): 43–46.

típusú nyelvet kellene tudni ahhoz, hogy érdemben beszéljünk a világ- és ne csak a nyugati irodalomról? Ha ragaszkodunk az eredetiben olvasás komparatista követelményéhez, akkor vagy különleges nyelvzszeninek kell lenni, és hosszú évtizedeket szánni csak a tudományos pálya előkészületeire (és még akkor is fennáll a veszélye, hogy a valamelyest megtanult nyelveken csak meg lehetőszen felületes értelmezésekre leszünk képesek), vagy csak kevés irodalom összevetésére korlátozzuk tevékenységünket, és ez frusztráló partikularitást eredményezhet a globális világirodalom érzékelt gazdagságához képest. Ezért aztán felvetődött az a lehetőség, hogy mondjunk le erről a követelményről, és vagy egyáltalán ne olvassuk el a tárgyalni kívánt irodalmat – amit Moretti javasolt a *distant reading* fogalmával: elég, ha a világnyelveken publikált szekundér irodalmat olvassuk² –, vagy olvassunk fordításban.

A fordításban olvasás korábban szakmaiatlannak számított, de David Damrosch egyik világirodalom-fogalma, hogy tudniillik világirodalom az, ami nyer a fordításban,³ felszabadító erejű. Ráadásul a fordítástudomány is megkérdőjelezte az irodalmi fordítások derivatív, másodlagos, alárendelt jellegét és ebből következő leértékelését az „eredetivel” (vagyis a mai szóhasználatban a forrásszöveggel) szemben. Ha a fordítás olyan szöveg, amely más és akár többet is tartalmazhat, akkor maga is teljesen legitim kutatási tárgynak tekinthető. És akkor bátran lehet beszélni olyan művekről is, amelyeknek a nyelvét nem ismerjük, amelyeknek forráskultúrájáról csak néhány, sőt akár csak egyetlen, fordításban olvasott műből alkotunk fogalmat. De azért ezt a felszabadító mámort nem mindenki érezte át. A világirodalomnak, elsősorban mint észak-amerikai egyetemi diszciplínának meglettek a kritikusai, akik egyfelől azt hangsúlyozták, hogy bármennyit nyer is egy mű a fordításban, azért mindenképpen vannak jelentős veszteségek is, merthogy van, amit nem lehet lefordítani,⁴ másfelől, hogy a világirodalom afféle vigaszág lett azoknak, akik nem elég tehetségesek és felkészültek a nemzeti irodalomtudomány vagy a komparatiztika műveléséhez⁵ (ami persze megint csak tekinthető egy elitista kifogásnak, ha úgy tetszik).

² Franco MORETTI, „Conjectures on World Literature”, *New Left Review* 1 (2000): 54–68, 59–60, <https://doi.org/10.64590/hxj>.

³ David DAMROSCH, *What is World Literature?* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003), 281, <https://doi.org/10.2307/j.ctv301fqn>.

⁴ Emily APTER, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (New York: Verso, 2013).

⁵ Dorothy FIGUEIRA, „The Trajectory of Comparative Literature in America: From an Immigrant Discipline to the Neo-Colonialism of World Literature”, in *Translation and Literary Cultures: New Aspects of Comparative Literature*, szerk. Dorothy FIGUEIRA és Chandra

A világirodalom mostani fogalma elválaszthatatlan a kánonok dekonstrukciójától, amelynek eredményeképpen erodálódott az az elképzelés, hogy a kanonikus pozíció a művek belső értékein és esztétikai kiválóságán múlik. Azért is lehet a globális irodalmi termés és cirkuláció majdhogynem random elemeit beemelni a diskurzusba, mert ez a gesztus elvileg nem implikál minősítést. Senki nem állítja, hogy például azok a művek, amelyek nyernek a fordításban, jobbak, mint azok, amelyek nem. Az a világirodalom, amelyről most beszélünk, hangsúlyozottan nem egy szuperkánon, mint ahogyan a 20. században többnyire értették. Ugyanakkor mégiscsak az a helyzet, hogy az egyre divatosabb világirodalmi antológiák és világirodalom-történetek óhatatlanul gyakorolnak kanonizációs gesztusokat is. Az olyan kritériumok, mint a széles vagy hosszú távú hatás, a tartós olvashatóság (nem is beszélve a klasszikusról) részben a kanonizáló intézményeken múlnak, és mintegy átveszik az esztétikai kiválóság helyét a kánonképző diskurzusban. Aki egy adott művet világirodalomként tárgyal, nem feltétlenül akarja kanonizálni, esetleg csak szívesen eljátszadzik egy érdekes esettel. És a világirodalom-történetek azért választanak ki műveket a különféle nemzeti irodalmakból (és manapság lehetőleg minél többől), hogy létrehozzanak egy elbeszélést, nem azért, mert bíróként akarnak fellépni az irodalmak világversenyében. De akik világirodalommal foglalkoznak, valószínűleg akkor is sugallnak egy kánont, ha nem akarják.

Példaként hadd idézzem azt a hét helyet, ahol a nemrég megjelent, impozáns szerzőgárdájú, négykötetes világirodalom-történet (*Literature: A World History*)⁶ megemlíti a magyar irodalmat. Az európai irodalomról szóló fejezeteket Theo D’Haen írta. Először akkor említi a magyarokat, amikor a kora újkori Biblia-fordítások kerülnek szóba:

1. „Károli Gáspár (1529 k.–1591) magyar Biblia-fordítása 1590-ben jelent meg” (903).

Egy meglepően hosszú alfejezet tárgyalja a kora újkori eposzokat, és ebben mind a komoly, mind a víg műfajváltozatra szerepel magyar példa:

2. „Közben az eposzi hagyomány, amely a háborús diadalokat ünnepli, tovább virágzott Európa azon részein, ahol folytatódott a küzdelem az iszlámmal. Például a magyar *Szigeti veszedelem* (1651) Zrínyi Miklóstól (1620–1664) emléket állít Szigetvár sikertelen védelmének a

MOHAN (Delhi: Primus Books, 2017), 90–113; Dorothy FIGUEIRA, „Comparative Literature versus World Literature”, *The Comparatist* 34 (2010): 29–36, <https://doi.org/10.1353/com.0.0059>.

⁶ David DAMROSCH és Gunilla LINDBERG-WADA, szerk., *Literature: A World History* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2022), <https://doi.org/10.1002/9781119775737>.

török támadás ellen, amely csatában a költő dédapja maga is részt vett” (917).

3. „A *Dorottyával* (1798) Csokonai Vitéz Mihály (1773–1805) egy eposz-paródiát publikált magyarul” (920).

A 19. századi történelmi regények katalógusa egy magyar példát említ:

4. „Eötvös József (1813–1871) írt egy regényt egy magyar parasztlázadásról *Magyarország 1514-ben* (1847) címmel” (1439).

Az *Ideológiai csatározások* című alfejezet, amely a politikailag elkötelezett regényekről szól, megemlíti Koestlert egy főleg disztopikus regényeket tárgyaló bekezdésben:

5. „A magyar születésű Arthur Koestler (1905–1983), aki eleinte tagja volt a Német Kommunista Pártnak, és újságíróként a köztársaságpártiakat támogatta a spanyol polgárháborúban, már 1940-ben felhívta a figyelmet a kommunista totalitarizmus veszélyeire a *Sötétség délben* című művével (1940)” (1492).

A *holokauszt* című alfejezet természetesen megemlíti Kertészt.

6. „A magyar Kertész Imre a *Sorstalanságban* (1975) egy 14 éves zsidó fiú kvázi-önéletrajzi beszámolóját adja, aki túléli Auschwitzot és Buchenwaldot. A *kudarc* (1988) és a *Kaddis a meg nem született gyermekért* (1990) egészíti ki Kertész holokauszt-trilógiáját” (1502).

Még egy könyvet említ, mégpedig eléggé meglepő helyen, a mindössze egy oldalas *Irodalom a vasfüggöny mögött* című alfejezetben:

7. „A *gyertyák csonkig égnék* (1942) című művében a magyar Marai Sándor [!] felidézi az Osztrák-Magyar Monarchia nosztalgikus emlékét, amelyben Marai született. Marai 1948-ban elhagyta Magyarországot, de továbbra is írt, és műveit halála után újra felfedezték” (1503).

Azt hiszem, minden magyar irodalmár kényelmetlenül érezné magát, ha ezt kéne a magyar irodalmi kánon magjának tekinteni. De nyilván nem annak szánták. Az egyes művek kiválasztását az európai trendek bemutatásának célja határozza meg, és többnyire azért kerülnek be a narratívába, mert valamilyen tartalmi szempont alapján érdekesek az adott irodalomtörténeti kontextusban. Zrínyi azért érdekes, mert a saját dédapjáról írt eposzt; parasztlázadás, antitotalitarizmus, holokauszt, Habsburg-nosztalgia: csupa tartalmi szempont – Csokonai *Dorottyája* az egyetlen mű, amely egy esztétikai minőség miatt (mint komikus eposz) nyer említést. Egyrészt érdekes lehet, hogy ezek a tartalmi szempontok tehetik a magyar irodalmat érdekessé világirodalmi kontextusban. A 19. századi magyar történelmi regények közül egy magyar irodalomtörténész vagy az *Abafűt* említené, mint a műfajból magyarul az el-

sőt, vagy Keményt mint az esztétikailag legkiválóbbat, vagy Jókait mint a legnagyobb hatástörténettel rendelkezőt. De úgy látszik, messzebből nézve a parasztlázadás témája ezeknél izgalmasabb szempont. Mindazonáltal, ha ez egész keleti blokk bő negyven évnyi irodalmi termésére egy oldal jut, akkor az ember hajlamos azt gondolni, hogy a megnevezett hét író tizenegy könyve a legjobb, amit ott akkor létrehoztak. Hát még, ha abból a tizenegyből kettő nem is Kelet-Európában íródott (Kundera három említett művéből kettő), három pedig nem abban az időszakban (Andrić, Márai, Goran Vojnović: *Jugoszlávia, édes hazám*): vagyis a „vasfüggöny mögötti irodalmat” összesen hat könyv képviseli, abból is három csak szamizdatban, illetve nyugaton jelent meg (Szolzsenyicintől kettő, valamint Ivan Klíma *Szerelem és szemét*). De talán már ebből az áttekintésből is világos, hogy ez a világirodalmi narratíva a szocialista országok irodalmából leginkább a rendszerkritikus, különutas műveket kultiválja, ezért is van az, hogy a hét megemlített íróból három jugoszláv.

A *Helikon* jelen száma sem kíván visszatérni a világirodalom mint szuperkánon koncepciójához, hanem azt próbálja körüljárni, milyen irodalomtudományos gyakorlatokat tesz lehetővé a jelenlegi világirodalom, illetve a világirodalom-diskurzus. Éppen ezért ebben a bevezetőben nem látom szükségesnek felsorolni és ismertetni a különböző világirodalom-fogalmakat és -elméleteket. Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy ilyesmit a jelen *Helikon*-szám olvasói amúgy is találnak Benda Mihály tanulmányának első részében. Az itt összegyűjtött írások különféle módszertanokat és diszkurzív közelítéseket próbálnak ki a világirodalom egyes aspektusainak tárgyalásában. Benda Mihály egy többnyelvű költő, Lorand Gaspar művészetén keresztül mutatja meg a világirodalom eredendő kultúráköziségét. Masát András a norvég nemzetépítés irodalmi aspektusait tekinti át; amikor egy nemzet megteremti saját nemzeti irodalmát a 19. századi Európában, akkor nem irodalmi műveket, hanem egy egész irodalmi rendszert fordít a saját nyelvére. Az is világirodalmi gyakorlat, ha egy közösség úgy dönt, mostantól ugyanolyan műveket nem dánul, hanem norvégul fognak írni. Amikor Kelemen Zoltán a cigány népdal és a magyar irodalom kölcsönösségeit tárgyalja, világossá teszi, hogy a világirodalmisághoz nem kell egy adott műnek földrajzilag távoli hatást kifejtenie. A lokalitás többkultúrájúsága, többnyelvűsége, helyben is világirodalmat teremt: olyan műveket, amelyeket eredeti kontextusukon kívül is olvasnak. Szolláth Dávid a posztkoloniális kritika és az intertextualitás viszonyát vizsgálja két kortárs Camus-átiratban. Az *idegen* valószínűleg minden definíció szerint világirodalom, de hogy folyamatosan az maradjon, ahhoz az

is kell, hogy aktív hatóerőként szerepeljen eredeti kontextusán túl. Szolláth olyan átiratokat mutat be, amelyek intertextuális műveleteikben dekonstruálják is a koloniális műnek is olvasható intertextust, de jóval többet is tesznek ennél. Fancsali Róbert a mágikus realizmust elbeszélésmódként definiálja; minthogy itt egy olyan fogalomról van szó, amelyhez számos különböző nyelven és kultúrában keletkezett művet rendeltek már hozzá nagy földrajzi változatossággal, egy ilyen globális jelenséget nagy kontextusban tárgyalni eleve világirodalom-praxis. Bordás Máté Nick Monfort generatív költeményének vizsgálatával nemcsak a mai költészet (inter)mediális kihívásaira és lehetőségeire hívja fel a figyelmet, hanem a természetköltészet fontosságára és új formáira is korunk katasztrófaközeli állapotában. Hajdu Péter szövege pedig expliciten foglalkozik a klímaválság narratíváival és a spekulatív irodalmi megjelenítések problematikájával. Minthogy a két utóbbi tanulmány globálisan jellemző helyzetek irodalmi reflexióit tárgyalja, mindkettő olyan közelítésmódra mutat példát, amely önmagában világirodalminak tekinthető.

BENDA MIHÁLY

Többsnyelvűség és költői nyelv Lorand Gaspar életművében

Benda.Mihaly@abtk.hu
ORCID: 0009-0002-2142-5334

HELIKON

Multilingualism and Poetic Language in the Work of Lorand Gaspar

Abstract

Writers and poets who write in several languages occupy a special place in world literature. They are often claimed by several literatures, and because they speak them well, they use several languages, and translators do, too. In my article, I examine the lyrics of Lorand Gaspar, a multilingual poet of Hungarian origin who writes in French. This study is looking for the answer to how multilingualism can be seen in the formal toolbox and language of the writer's lyrics. In Lorand Gaspar's work, the space of the poem is deconstructed, and polysemy highlights the signifier more, precisely by exploiting polyphony and indeterminacy, which further challenges our perception of reality and justifies an aesthetic of both intrusion and (re)presentation.

Keywords: Lorand Gaspar, multilingualism, János Pilinszky, silence poetry, polyphony

Helikon 72 (2026) 1
DOI: 10.57226/Hel.2026.1.2

Világirodalom alatt ma már nemcsak a világ összes nyelvén írt művek halmozát értjük, hanem mindenekelőtt olyan szövegeket, amelyek túlmutatnak a nemzeti határokon, anélkül, hogy létrejöttek egységességet eredményezne. Úgy tűnik, hogy a több nyelven író szerzők testesítik meg leginkább az írás nemzetek és országok közötti áramlását. A többnyelvű művekben a világirodalomban való részvétel ambíciója kéz a kézben jár a világ nyelvi, kulturális és emberi sokszínűségének tisztelésével. A több nyelven író írók és költők különleges helyet töltenek be a világirodalomban. Gyakran több irodalom is magának követeli őket, és mivel jól beszélnek, használnak több nyelvet, gyakran fordítók is. Írásomban Lorand Gaspar, több nyelven beszélő, magyar származású franciául író és költő líráját vizsgálom meg. Arra keresem a választ, hogy a többnyelvűség hogyan érhető tetten az író lírájának a formai eszköztárában és a nyelvében.

Lorand Gaspar Marosvásárhelyen született 1925-ben, de a háború viszonytagjai miatt Franciaországban telepedett le: 1946-ban szabadult egy németországi fogolytáborból, Párizsba került, ahol orvosi tanulmányokat folytatott. 1954-től Jeruzsálem arab zónájában dolgozott sebészként, majd Tuniszban volt kórházi sebész főorvos. A francia fővárosba érkezve alapító főszerkesztőként dolgozott évekig az *Abogy lehet* című, magyar nyelvű irodalmi lapnál, amelyben rendszeresen jelentek meg versei, prózai írásai (kritikák, tanulmányok, filozofikus elmélkedések) és fordításai egyaránt. Egyetlen magyar nyelvű kötete 1953-ban látott napvilágot egy németországi kiadónál *Így szól a csend* címmel. Az ötvenes évek végén döntött úgy, hogy francia nyelven folytatja költői munkásságát, s egy közel tíz évig tartó átmeneti szakasz után jelentkezett első francia írásaival.¹

A világirodalom (*Weltliteratur*) kifejezést először Goethe használta 1827. január 27-én Streckfusshoz írt levelében, majd 1827. január 31-én, Eckermannal folytatott és az utóbbi által lejegyzett beszélgetésben. Goethe úgy képzelte, hogy új korszak következik be az irodalom történelmi fejlődésében, és ennek jellemzőjeként, addig alapvetően nemzeti keretek között élő irodalmi hagyományokat háttérbe szorítják a nemzetközi hatással rendelkezők. A német költő szerint a nemzeti irodalom nem sokat számít majd, a világirodalom korszaka van soron, és mindenkire az a feladat vár, hogy siettesse ezt a korszak-

¹ Az életrajzi adatok: Lorand GASPAR, „Önéletrajz-kísérlet”, ford. SZÁNTÓ F. István, in Lorand GASPAR, *Az anyag negyedik balmazállapota*, szerk. LACKFI János, 163–185 (Budapest: Múlt és Jövő, 1999); TÓTH Réka, „Benne vagyunk az emberben, könyékig: Gáspárral beszélget Tóth Réka”, *Élet és Irodalom* 40, 2. sz. (1996): 7; BENE József, „...kezek, melyek folyvást a fényt kutatták...”, *Magyar Napló* 11, 10. sz. (1999): 65–68.

kot.² Igyekezett is népszerűsíteni a világirodalom e koncepcióját, jóllehet felismerte annak problematikus vonását: „Ami a tömegnek tetszik az a határon át is terjed majd, s mint már tanúi is vagyunk, minden égővön, minden vidéken polgárjogot nyer: a komolyabb s derekabb műveknek ez korántsem sikerül majd így”.³

Húsz évvel később, 1847-ben a világirodalom az idealista univerzalizmus-tól a történelmi materializmus felé mozdult el, és ambíciója nem kevésbé nemzetközi. Karl Marx és Friedrich Engels számára a világirodalom ideológiai eszköz a kapitalista burzsoázia kezében, amely már eltörölte a nemzeti határokat, hogy biztosítsa az áruk szélesebb körforgását. A világirodalom tehát továbbra is a burzsoázia kiváltsága és érdekérvényesítésének eszköze maradt, de a világirodalom dialektikus hatása révén a proletariátusban világszínvonalú tudatot szülhetne, és így olyan forradalmat készíthetne elő, amely nem ismer határokat.⁴

A *Weltliteratur* fogalmának felépítéséhez elengedhetetlen egy harmadik szerző művének említése is. Erich Auerbach *A világirodalom filológiája* című, ma már híres cikkében hangsúlyozza, hogy szükség van az egész világ irodalomtörténetének nagyszabású szintézisére. Néhány módszertani alapelvet is megad az ilyen hatalmas szövegkorpuszban való eligazodáshoz.⁵

Elég hamar megjelentek a világirodalom-fogalom kritikái is. Az Egyesült Államok irodalomtudósai között több vita is kialakult e témában. Emily Apter például a világirodalom fogalma ellen foglalt állást, mondván, hogy ez egy rendkívül egyenlőtlen rendszer, amely újratermeli a normákat és a szellemi befolyást minden szinten.⁶ Az egyenlőtlenséget meghatározó tényezők között ott van mindenekelőtt a nyelv. Pontosabban a világirodalom nagy nyertesei az angolul beszélők és a nyugati országok, akik tömegesen exportálják bestselle-

² 1827. január 31., in Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, ford. GYÓRFFY Miklós (Budapest: Magyar Helikon, 1973), 230.

³ Johann Wolfgang GOETHE, „További megjegyzések a világirodalomról”, ford. GÖRÖG Lívía, in Johann Wolfgang GOETHE, *Antik és modern*, ford. GÖRÖG Lívía, 721–723 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 722.

⁴ Karl MARX és Friedrich ENGELS, *A Kommunista Párt kiáltványa*, ford. RUDAS László (Budapest: Kossuth Kiadó, 1983), 59–70.

⁵ Erich AUERBACH, „Philologie de la littérature mondiale”, ford. Diane MEUR, in *Où est la littérature mondiale?*, szerk. Christophe PRADEAU és Tiphaine SAMAYOULT, 25–37 (Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2005), <https://doi.org/10.4000/books.puv.5928>.

⁶ Emily APTER, *Against world literature: On the politics of untranslatability* (New York: Verso, 2013).

reiket, így formálva az eljövendő irodalom horizontját,⁷ és a világirodalomról szóló legtöbb irodalmi előadás és esszé az európai irodalomnak szán előkelő helyet, figyelmen kívül hagyva más kultúrák műveit.

Pascale Casanova is egy hierarchia szerint szerveződő világirodalmi térről beszél: „Az irodalmi univerzumot strukturáló egyenlőtlenség forrása az irodalom nemzettől való függése. Mivel az egyes nemzetek történelme (politikai, gazdasági, katonai, diplomáciai, földrajzi...) nemcsak különbözik egymástól, de nem is egyenlők (tehát konkurens), az irodalmi források, mindig a nemzet jegyét viselik magukon, továbbá ők maguk is egyenlőtlenek, és egyenlőtlenül oszlanak meg a nemzeti univerzumok között.”⁸

Casanova két pólust állít fel a világirodalom terében: az egyik oldalon a centrum irodalma található, vagyis a hagyományosan befolyásos országok könyvei, amelyek domináns helyet foglalnak el, a másik oldalon az elnyomott vagy uralt irodalom, amelyet periférikus irodalomnak nevez. Casanova *La République mondiale des lettres* című művében egységes, de egyenlőtlen térként írja le a világirodalmat, a létért és az irodalmi láthatóságért zajló állandó konfliktusok terepeként. Könyvének egyik tézise, hogy az irodalmi univerzumban az egyenlőtlenség fő tényezője a nyelvek egyenlőtlensége. Az irodalmi nyelvek tőkét halmoznak fel, és olyan hierarchiák szerint vannak elrendezve, amelyek nem feltétlenül reprodukálják a politikai és gazdasági területeken érvényben lévőket.

Casanova úgy gondolja, hogy e globális tér létezésének minden szakaszában a fordítás mint a létért és elismerésért folytatott küzdelem eszköze, elsődleges fontosságú. Azok az írók, akik uralt terekből származnak, valóban úgy jutnak el az irodalmi univerzumba, hogy műveiket domináns nyelvekre, például franciára, angolra, németre fordítják. A fordítás az egyik fő eszköz, amellyel egy mű „irodalmivá” válik: „irodalmivá válásként definiálok itt minden olyan műveletet – fordítást, önfordítást, átírást, a domináns nyelven történő írást –, amellyel egy világirodalom szempontjából szegény vidékről érkező szöveg a legitim tekintélyek között irodalmiként szándékozik feltüntetni magát. Függetlenül attól, hogy milyen nyelven írták őket, ezeket a szövegeket »le kell fordítani«, azaz irodalmi bizonyítványt kell szerezniük.”⁹

Casanova víziójában az „a domináns nyelven való írás” a fordítással analóg művelet. Salman Rushdie elméleti szövegét idézve Casanova bizonyos irodal-

⁷ Lásd David DAMROSCH, „L'anglais dans le monde”, in David DAMROSCH, *La littérature mondiale*, ford. Julien JEUNETTE és Sébastien THILTGES, 237–260 (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2023).

⁸ Pascale CASANOVA, *La République mondiale des lettres* (Paris: Seuil, 1999), 69.

⁹ Uo., 202–203.

mi művek „konstitutív önfordítását” feltételezi. Az alternatíva, amivel ezek az írók szembesülnek, hogy „kis” nyelven írnak egy művet, amely a legjobb esetben is egy „kis” nemzet irodalmi életére korlátozódik, vagy „lefordítják” (fordítani, önfordítani, közvetlenül írni stb.) egy domináns nyelvre, hogy hozzáférjenek az irodalmi léthez, miközben elhatárolják magukat nemzeti közönségüktől, ez a „fordított emberek tragédiája”.¹⁰

A világirodalom alkotói az írók és a fordítók. A több nyelven író szerzők a legjobban testesítik meg a nemzeteken át keringő irodalmakat. Gyakran fordítók, két- vagy többnyelvű az életművük, és több nemzeti irodalomhoz tartoznak egy időben. Például egy olyan szerző, mint Samuel Beckett, egyaránt része a francia és az angol irodalomnak. Ez a kettős hovatarozás vitákat vált ki az egyes irodalmak szószólói között, akik igyekeznek teljesen kisajátítani az adott szerzőt. Az olasz kritikusok például úgy gondolják, hogy Giuseppe Ungaretti költő franciára fordította a már korábban olaszul megírt szövegeit, holott gyakran fordítva volt. De maguk a több nyelven írók figyelmeztetnek bennünket: nem tudunk dönteni a többnyelvű munka nyelvi hovatarozásáról anélkül, hogy erőszakot ne kellene tennünk. Ha nehéz meghatározni ezen írások származási helyét, talán éppen azért, mert ez az irodalom Deleuze és Guattari szerint „deterritorializál”.¹¹

A kettőség Lorand Gaspar életművére is jellemző. Az irodalomtörténészek hol francia, hol magyar íróként emlegetik. Györki Erzsébet 1954-es, a *Dél-amerikai Magyarságban* megjelenő írásában magyar íróként emlegeti Gáspár Lorándot, aki Nyugaton vált férfivá:

Erdélyi magyar, aki orvos Parisban. Itt végezte az egyetemet, minden idegen kiejtéstől mentesen, tökéletesen beszél franciául. Orvos ugyan, de szememben elsősorban mindig író marad. Első karcolatai az emigráns modern szellemű katolikus folyóiratban, az *Abogy Lehetben* jelentek meg. Könyve néhány rendkívül tehetséges fametszetet is tartalmaz, melyek közül az első két felfelé emelt imádkozó kezét ábrázol, mely emberi arc körvonalait fogja át ujjaival. Az író szerényen megjegyzi, hogy mondanivalója nem tart igényt filozófiai magaslatokra. Hallgatja a csendet és hallgatja, mint sűrűsödik benne ez a csend életté. Gáspár Lóránd nagyon halkán, nagyon, élő, nagyon emberi dolgokat tud mondani: beszél életről, emberről, a magányról és a szépségről, hitről és

¹⁰ Uo., 359–422.

¹¹ Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *Kafka: A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit (Budapest: Quadmon Kiadó, 2009), 33.

kudarcról, hatalomról és igazságról, békéről és sikerről, hitetlenségről, szeretetről és bizalomról.¹²

Ádám Péter ezzel szemben már francia költőként mutatja be Lorand Gaspart 1977-ben az *Élet és Irodalom* hasábjain: „A Tunéziában élő francia költő, műfordító az ALIF című irodalmi folyóirat társszerkesztője.”¹³ Ádám Péter első kérdése is azt sugallja, hogy francia költőnek tekinti Lorand Gaspart: „Hol helyezné el önmagát a mai francia költői irányzatok között?”¹⁴

Lorand Gaspar nem csak magyarul és franciául beszélt és írt. Marosvásárhelyen született a második világháború után, és bár magyar volt az anyanyelve, de beszélt németül és románul is. Elég korán, 6 évesen, apja kérésére megtanult franciául.¹⁵ Mivel az édesanyja részéről angolszász eredetű, az angolt is igen korán elsajátította. Amikor 1945-ben kiszabadul a németországi munkatáborból, elvégzi a francia orvosi egyetemet. Különböző franciaországi kórházakban dolgozott. Majd megszerzett egy állást Betlehemben. 16 évet élt Jeruzsálemben. Végül 1970-ben Tuniszba költözött. Izraeli tartózkodása során megtanulta a héber nyelvet és egy keveset beszélt arabul is. Amikor Patmosz szigetén tartózkodott megismerkedett a görög nyelvvel. A többnyelvűségre tetten érhető a fordításaiban is. Nem csupán Pilinszky János költészetét ismertette meg a francia olvasókkal, de fordította az angol David Herbert Richards Lawrence-t, a görög Jórgosz Szeferiszt, a német Rilkét és olaszból Paolo Cristofolini Spinoza szövegmagyarázatait.

Lorand Gaspar elhivatott frankofón. Annak ellenére, hogy eredetileg kényszerűségből sajátította el a francia nyelvet, a felszabadulás után, Párizsba költözések már tudatosan választotta a franciát költészete nyelvéül. Ebben szerepe lehetett annak, hogy a középiskolában a franciát egy költészetrajongó tanár tanította, aki megismertette vele Rimbaud és Baudelaire költészetét. Anyanyelve viszont, amelyet elhagyott, életének egyik mozgalmas, traumatikus időszakára emlékeztette. Magyarország elhagyását „vándorló évekként”¹⁶ emlegette *Önéletrajz-kísérlet* című művében, és magát igen korán nomádként

¹² GYÖRKI Erzsébet, „Két fiatal író párisi sikere”, *Délamerikai Magyarság* 26, 3664 sz. (1954): 3.

¹³ ÁDÁM Péter, „Vendégünk: Lorand Gaspar”, *Élet és Irodalom* 21, 26. sz. (1977): 6.

¹⁴ Uo.

¹⁵ „Nos, apám a többnyelvűséget mindennél fontosabbnak tartotta. Személyesen örködött felette, hogy az országban beszélt három nyelvet legalább a mindennapi használat szintjén elsajátítsam: a háromhoz aztán egy negyediket is hozzátett még elemista koromban, a franciát.” GASPAR, „Önéletrajz-kísérlet”, 168.

¹⁶ Uo., 173.

azonosította. A francia a szabadság nyelve a számára, hiszen a franciák voltak a segítségére, hogy megszabaduljon a németországi munkatáborból.

Dominique Combe szerint a nyelvváltás sokkal többet jelent, mint a hangszerváltás a zenésznél vagy az anyag-, hordozófelület-váltás a szobrásznál: „Természetesen a nyelvi kód az író anyaga: de hordoz egy »világlátást«, egy minden kultúrára jellemző referenciális rendszert, olyannyira, hogy a nyelvváltás, egy másfajta látás és gondolkodás a világról és így identitásváltás is.”¹⁷ Lorand Gaspar a nyelvváltásról így vall egy magyar interjúban:

Egy idő után gondolkodni kezdtem, s azt mondtam magamban, hogy ha már itt tanulok, s úgy döntöttem, itt fogok élni, előbb utóbb elszakadok majd a párizsi magyar közegtől, akkori barátaimtól, s a francia válik hétköznapi életem nyelvévé. Úgy éreztem, hogy nem leszek képes olyan nyelven írni, melyet nem beszélek minden nap, így érlelődött bennem szép lassan a gondolat, hogy választanom kell. Észrevettem, hogy magyarul írva nem tudom magamat franciául rendesen kifejezni, amit franciául írtam, sohasem felelt meg annak, amit akartam. Éreztem, hogy számomra lehetetlen két nyelven írni, s mivel anyanyelvemmel nagyon erős a kötődésem, abból csak úgy tudok kilépni, ha valóban szakítok vele. Nem tudom, hogy mások is érezték-e ezt, velem így történt. Mikor az elhatározás megért bennem, elköszöntem az *Ahogy lehet*-től, s egyik napról a másikra eldöntöttem, hogy ezentúl csak franciául fogok írni, s ezt a nyelvet igyekszem a lehető legjobban elmélyíteni. A folyamat, míg az elhatározásból valóban írás, az embert jó érzéssel eltöltő írás lett, legalább tíz évig tartott, s még jó pár esztendőnek kellett eltelnie ahhoz, hogy úgy érezzem, amit írok, másnak is megmutatható, ki is adható. Első kötetem, *Az anyag negyedik állapota* 1966-ban jelent meg.”¹⁸

Bár Lorand Gaspar itt a magyar nyelv elhagyásáról beszél, fordítói munkássága során, Pilinszky János verseinek az átültetésekor nagy hasznára volt a magyar tudása. Műfordítói státusza is sajátos, alkalmasint az egyetlen két-nyelvű költő műfordítója a magyar irodalomnak francia közegben, így „az

¹⁷ Dominique COMBE, *Poétiques francophones* (Paris: Hachette supérieure, 1995), 108.

¹⁸ MÁTYÁSSY Miklós, „A nyelv negyedik állapota: Beszélgetés Lorand Gasparral”, *Magyar Nemzet*, 1991. március 15., 16.

eminens műfordító vagy par excellence műfordító”¹⁹ minősítővel is illethetjük. Nagyon sokat tett azért, hogy Pilinszky János versei a francia olvasó számára hozzáférhetővé válhassanak. Maga Pilinszky írja egy 1976-os, Gasparnak címzett levelében: „némelyik fordítást sokkal szebbnek tartom az eredetinél – a legtöbbje viszont hibátlanul pontos.”²⁰ Fontos itt megjegyeznünk, hogy Lorand Gaspar Pilinszky költészetét csaknem mindig a csönd kérdése felől ragadta meg.²¹

Másrészt francia nyelvű lírájában maradt valami idegenség, s ezt Gaspar szerint a magyar nyelv okozza. Erről egy interjúbán így vall: „Hogy milyen a magyar nyelv hatása költészetemre? – én magam nem tudom megítélni, de francia barátaim mindig azt mondták, hogy írásmódomban, írásaim szerkezetében, képeiben van valami idegen, nem francia. Ennek tehát valahonnan máshonnan kell jönnie, s ez csak a magyar nyelv, a magyar irodalom lehet.”²² Ugyanebben az interjúbán arról is beszél, hogy a francia nyelvben szabályok vannak, s ezért nem lehet vele „bármit” megtenni. Ezzel szemben, amikor valaha magyarul írni kezdett, azt mondta: „de jó, végre kezdek furcsa dolgokat művelni a nyelvvel!”²³

A francia nyelvvel szembeni nehézségei ellenére a kortárs francia költészet valószínűleg nagy hatással volt a képzeletére és a stílusára. Az első verseskötete 1966-ban jelent meg, *Le quatrième état de la matière* (*A negyedik halmozállapot*) címmel, amelyet Apollinaire-díjjal jutalmaztak a francia kritikusok.²⁴ A díjjal Lorand Gaspar hivatalosan is francia íróvá vált, azaz „felszentelték”. Jacques Dubois szerint a felszentelés a harmadik lépés a megjelenés és felismerés után „abban a láncban, amely lehetővé teszi egy írás (vagy író) belépését a történelembe”.²⁵ Meghatározott testületekre bízzák, mint például a kritika, az akadémiák és az irodalmi díjak zsűrijei, amelyek a művet jó irodalomként ismerik el. Ilyen díjnak tekinthető az Apollinaire-díj, amely elismertség költővé tette Gaspart a francia irodalomban.

¹⁹ Szávai Dorottya nevezi így Lorand Gaspart a tanulmányában: SZÁVAI Dorottya: „A lehetetlen, mint a költészet tere: Lorand Gaspar és Pilinszky János költői tereiről”, *Partitura* 11, 1. sz. (2016) 73–88, 76, <https://doi.org/10.17846/PA.2016.11.1.73-88>.

²⁰ PILINSZKY János, *Összegyűjtött levelei*, szerk. HAFNER Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 385.

²¹ SZÁVAI, „A lehetetlen...”, 79.

²² MÁTYÁSSY, „A nyelv negyedik állapota...”, 16.

²³ Uo.

²⁴ BAJOMI LÁZÁR Ervin, „Gáspár Lóránd Apollinaire-díja”, *Jelenkor* 10, 6. sz. (1967) 533–534.

²⁵ Jacques DUBOIS, *L’Institution de la littérature* (Bruxelles–Paris: Labor/Nathan, 1986), 87.

Somlyó György, a már említett *Új francia költők* című írásában a sivatag költőjeként emlegeti Gaspart: „a sivatag költője, ahogy Petőfi az Alföldé, az emberi élet valami sajátos teljességének színévé és jelképévé avatja”.²⁶ Gaspar sivatagköltészete magába foglalja folytatólagosan azon szerzők munkáit, akik korábban felidézték a sivatagot. Egy ilyen költészettel kapcsolatban joggal merül fel a kérdés, hogy folytatása, kiegészítése egy elmúlt hangnak vagy ellenkezőleg formai diszkontinuitás jellemzi, azaz idézettöredékekből építkezik. Míg az első esetben a különálló szöveg idézetei egy új fajta egységet hoznak létre, a másik esetben a töredékes polifónia jellemzi, amelynek velejárója a befejezetlenség.

Ez utóbbit idézi fel a *Sol absolu (Őstalaj)*²⁷ című kötet nyelve, amelyben keverednek a bibliai idézetek a történetírói részletekkel és az antik tudósok mondataival. Ahogy ezek a citátumok belépnek a vers terébe, poétizálódnak. Az *Őstalaj* az igazi dialogikus könyv, ahol a lírai én feltűnés nélkül, de rögeszmésen megidéz egy *te*-t (a sivatagot, a nomádot, a reggelt, egy szeretett nőt, a költeményt, a teljes másságot) és egyéb hangokat az idézetek segítségével. Lorand Gaspar nem elégedett meg csupán azzal, hogy idegen nyelven olvasott, fordított és idézett külföldi műveket, *Őstalaj* című művében az idegen szavak hangképe növeli a poétikai idegenség érzetét. Ráadásul a nyelvek sokasága, a heterolingvizmus is folyamatosan tematizálódik benne.

A „heterolingualizmus” neologizmust 1997-ben Rainier Grutman vezette be *Des langues qui résonnent (Visszhangzó nyelvek)* című könyvében. A 19. századi québeci heterolingualizmust úgy határozta meg mint „az idegen idiómák jelenléte, valamint a fő nyelv különböző (társadalmi, regionális vagy kronológiai) változatai a szövegben, bármilyen formában”.²⁸ 2014-ben Myriam Sucher a *L'Imaginaire heterolingue*-ban (*Heterolingvikus képzelet*) újra használta ezt a fogalmat, és jelezte, hogy az idegen idiómák jelenléte a szövegben nem más, mint „egy konstrukció terméke, egy színrevitel eredménye”.²⁹ Ezzel együtt újra definiálta a heterolingualizmus fogalmát is: „egy nyelv többé-kevésbé idegenként való bemutatása a másság kontinuumán mentén, amelyet egy adott diskurzus (vagy szöveg) épített fel”.³⁰ A vizsgált, „egyszerre több nyelven írt”³¹

²⁶ SOMLYÓ György, „Új francia költők”, *Nagyvilág* 15, 2. sz. (1970): 214.

²⁷ Lorand GASPAR, *Sol absolu* (Paris: Gallimard, 1972).

²⁸ Rainier GRUTMAN, *Des langues qui résonnent: L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois* (Anjou: Fides, 1997), 37.

²⁹ Myriam SUCHET, *L'imaginaire hétérolingue: Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues* (Paris: Classique Garnier, 2014), 19.

³⁰ Uo.

³¹ Uo., 16.

művek nem kivételes esetek a kutató számára, sokkal inkább „nagyító tükörök, amelyek látványossá teszik a nyelvek heterogenitásának érzékelését”.³² Grutman és Suchet elemzései különösen látványos szövegekre fókuszálnak. Előbbi a 19. századi québeci,³³ az utóbbi a kortárs művek heterogén korpuszára. Suchet egyenesen azt sugallja, hogy a heterolingualizmus a kortárs irodalom alkotóeleme, és ez túlmutat az idegen nyelvek többé-kevésbé markáns jelenlétén a szövegekben.

Lorand Gaspar idegen szavai az írásjelek szempontjából is különböznek. Myriam Suchet segítségével tudjuk definiálni azt a jelenséget, amikor egy idegen nyelvű szöveg kerül egy irodalmi műbe. Myriam Suchet tizenegy lehetséges formáját határozza meg egy szövegben a nyelv „másikként”³⁴ való létrejöttének. Létezik egy olvashatósági küszöb (amelyen túl a „másik nyelvbe” való átmenet nem olvasható) és egy láthatósági küszöb (amelyen túl a „másik nyelvbe” való átmenet vizuálisan nem jelölődik) kontinuumán belül: egy egyszerűen dőlt betűvel jelölt szó relatív mássága szemben áll tehát egy olyan idióma radikális furcsaságával, amelynek még az ábécéje is ismeretlen.³⁵

Lorand Gaspard idegen szavai a nyelvi kontextusban, amelyre később látni fogunk néhány példát, megfelel a Suchet által meghatározott jelölési módok legtöbbszörének. Általánosabban fogalmazva, Gaspard szavainak lírájában való összes előfordulását az „ábécéváltás” rendszeréhez kell hasonlítani, amely az olvashatóság küszöbének átlépését jelenti, és a nyelvi idegenség legerősebb hatását hozza létre: „A nyelvi idegenség hatásának kiváltására kétségtelenül a leglátványosabb eszköz az ábécé megváltoztatása. Az olvashatóság küszöbén túl csak a másik nyelv mássága érzékelhető. Legjobb esetben is csak meg lehet nevezni, de elolvasni és megérteni nem lehet.”³⁶

Lorand Gaspar lírájában bizonyos versrészletek így inkább láthatóak, mint olvashatóak, és tipográfiájuk utánozza a régi kövek feliratát. Ezért a költemény úgy jelenik meg, mint egy faragott sírkő, amely szétbontja a szöveg linearitását. Mellesleg ezek a különös, idegen jelölők kihalt vagy archaikus nyelvekből kölcsönöznek szavakat (amelyek olyan összetett szemiotikai rendszert alkotnak, mint a hieroglifák) vagy legalábbis a modern arabból. Ez az

³² Uo.

³³ Québec olyan terület, ahol két nyelv találkozik, és a 19. század az az időszak, amikor önálló francia-kanadai irodalom jött létre, amely különösen gyümölcsöző az idegen nyelvek színrevitelének tanulmányozása szempontjából, különösen a narratív műfajok és az elbeszélés szempontjából. Lásd GRUTMAN, *Des langues qui résonnent...*, 44–51.

³⁴ Myriam SUCHET, *L'Imaginaire bétérolingue...*, 76.

³⁵ Uo.

³⁶ Uo., 79.

eljárás egyaránt érinti a vers szövegét, destabilizálja az egységét és koherenciáját. Érinti a vers metatextualitását, mert a vers hol átvált filológiai kommentárba, hol korábbi szövegeket ír újra. Az egyik Lorand Gaspar-vers arabra fordítva olvasható, anélkül, hogy jelezné az eredeti franciát.³⁷

Az idegen nyelvi kódok megzavarják a vers megértését. A legtöbb esetben a versek tele vannak szórva idegen helységnevekkel is, így a költő az *Őstalap* című kötetében felállít egy költészeti kartográfiát. Az idegen szavak használata úgy emeli ki a vers nyelvi materialitását, hogy megzavarja a kommunikációt, mivel az üzenet homályossá válik, és (a fordítás hiányában) megővja a mű mint sivatag titkos, azaz olvashatatlan részét. Mint ahogy erről egy versében vall: „Keresek egy titkos szárnyat a nehéz és homályos lépésemnek / egy lehetséges dalt, a porba ragadt nyelvemnek.”³⁸

Annak ellenére, hogy a költői nyelv magába foglalja az összes nyelvet (amiről az *Közelítés a szóhoz* című művében beszél), a költő egyedülálló univerzális nyelvről álmodik: „Lehet, hogy a verssorokból kicsapó és kiáradó költői nyelv a nyelv és a beszéd forrásvidékére visz vissza bennünket, a kezdetekhez, ahol valami megmagyarázhatatlan szorongás lesz úrrá rajtunk.”³⁹

A költői nyelvnek áttetsző vízként való megjelenítése a folyamatosságot sugallja, a kontinuitást az élet és a költői nyelv között. A nyelv keresésének az eredete ebben az esetben nyugtalan szokatlanság („megmagyarázhatatlan szorongás”⁴⁰). Ha nem a Bábel előtti nyelvi egységről ábrándozik, akkor Lorand Gaspar, a több nyelven beszélő költő a költői nyelv jellegzetességei felől töpreng az eredeti nyelvről.

Bábel után az emberiségnek nincsen a birtokában egy univerzális nyelv, és Lorand Gaspar erre figyelmeztet azzal, hogy a polifóniát választja az *Őstalap* című kötetben, azt sugallva, hogy a pluralitás a nyelv lényege. A jelentés megalkotásának a lényege szerint „bizalmasság az üressel / szétszórt nevek alatt”.⁴¹ A kötet versei a szó hangképét és írásképét hangsúlyozzák; az idegen helynevek rendszeresen konkrét dolgokhoz társulnak, például egy ásványhoz a versben.⁴² Így egyes kifejezések érintkezésbe lépnek az idegen nyelvvel, illetve tipográfiai csenddel/fehérrel fokozzák a kifejezés szokatlanságát.

³⁷ GASPAR, *Sol absolu...*, 133.

³⁸ Uo., 187.

³⁹ Lorand GASPAR, „Közelítés a szóhoz”, ford. SZÁNTÓ F. István, in GASPAR, *Az anyag negyedik halmazállapota*, 187–194, 194.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ GASPAR, *Sol absolu...*, 96.

⁴² Uo., 96.

Gaspar újraolvassa a teremtéstörténetet, és *Közelítés a szóhoz* (1978) című esszéjében megidézi a Bábel előtti nyelv történetét:⁴³ „Később szövegmagyarázók jöttek, és el kellett ezt magyarázni, ők pedig azt gondolták, hogy Isten megajándékozta Ádámot a dolgok természetének a tökéletes tudásával, azaz olyan képességgel, ami lehetővé tette, hogy megfelelő nevet adjon a dolgoknak. Így minden név valóságghű, minden ősi név felfedte (az erényeket, a leg-egyszerűbbtől, a legtitkosabbig) a dolgot magát, amelyet megnevezett. Egyetlen nyelv volt kezdetben, pontos és hatékony, amely felbomlott, szétszóródott a gőgös bábeli kaland után.”⁴⁴

Az ősi nyelv tehát a költői hatalom mintája: a név érintkezzen a megjelölt dologgal. Az ősi nyelv felrobbanása paradox módon egy szerencsés szükségszerűség, amely lehetővé tette a nyelv lényegének a megértését, ami rend a sokszínűségben. A sivatagi utazók, akik átkelnek a Júdeai-sivatagon, utat nyitnak a különböző keleti és nyugati kultúrák között, és lehetővé teszik az idegen nyelvek megismerését és terjesztését. A vándor alakja megigézi a költőt az *Óstalaj* című kötetben is, mert megőrzi a nyelv emlékeit. Nem meglepő, hogy Bábel mítosza úgy jelenik meg Gaspárnál, mint a nyelvek vándorlásának az illusztrációja. A több nyelvre való áttérés együtt jár a szétszóródással, a több csoportra való töredezettséggel és a vándorlással. Ellenben mondhatjuk, hogy egyetlen, ősi nyelv használata az emberiségnek erős kohéziót biztosított, és megadta a dolgok pontos megnevezésének a hatalmát. Itt Lorand Gaspar a költői nyelv egyik lényeges funkcióját ismeri fel.⁴⁵

Összességében elmondhatjuk, hogy Lorand Gaspar a „kétnyelvűség csöndje”⁴⁶ helyett választotta a francia nyelvet. A költői kifejezés nehézségeiről az alábbi módon vallott a *Közelítés a szóhoz* című írásában: „nem tudok mást nyújtani, mint néhány szót egy kegyetlen idegen nyelven, melyet az anyanyelvemnek hallok” (*„cet homme n’a rien à proposer [...] Quelques mots en*

⁴³ Lorand Gaspar nem az egyedüli több nyelvű költő, aki Bábel előtti nyelvről álmodik. A franciául író, de olasz anyanyelvű Amelia Rosselli (1930–1996), Edoardo Sanguineti (1930–2010) és Patrizia Vicinelli (1943–1991) életművében is megtaláljuk ezt a motívumot. Lásd Emilio SCIARRINO, *Le plurilinguisme en littérature: le cas italien* (Paris: Editions des archives contemporaines, 2016), 83–87.

⁴⁴ Lorand GASPAR, *Approche de la parole* (Paris: Gallimard, 1978), 84.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Szegedy-Maszácz Mihály *Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban* című írásában Beckett több nyelven írt műveit vizsgálva jut el arra a következtetésre, hogy a kétnyelvűség csöndhöz vezethet. SZEGEDY-MASZÁZ Mihály, „Kétnyelvűség a huszadik századi irodalomban”, in SZEGEDY-MASZÁZ Mihály, *Újraértelmezések*, 101–110 (Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2000), 110.

une rude langue étrangère qu'il entend comme une langue natale").⁴⁷ Dominique Combe szerint, amikor lemondunk az anyanyelvről és elsajátítunk egy másik nyelvet, „*a nyelvváltás maga után vonja az ádami primitív nyelv helyreállításának az őrült utópiáját, amely megelőzte a bábeli zűrzavart*”.⁴⁸ Szerinte Mallarmé vágya egy „lényegi nyelv” után elvezet minket az anti-Bábelhez a nyelv önkényességével szemben. Lorand Gaspar is úgy gondolja, hogy Bábel után a nyelvi egységhez való visszatérés fontos feladat, ami elsődleges feladata lehet a költészetnek, amely vágyik egy totális, tisztább nyelvre, amely magába olvaszt minden nyelvet „arról álmodva, hogy eljut az egyetemeshez az egységben”.⁴⁹

⁴⁷ Lorand Gaspar, *Approche de la parole*, Szávai Dorottya fordításában: SZÁVAI Dorottya, *A lehetetlen, mint a költészet tere...*, 75.

⁴⁸ COMBE, *Poétiques francophones...*, 128.

⁴⁹ GASPAR, *Approche de la parole...*, 136.

MASÁT ANDRÁS

Nemzetépítés és irodalom Norvégiában a 19. században

A nemzetkép irodalmi színrevitele: kulturális és nyelvi kódok
a „haza és haladás” jegyében

ORCID: 0000-0002-1325-382X
masat.andras@gmail.com

HELIKON

Nation Building and Literature in Norway in the 19th Century
Constructing and Staging the National Image through Literature:
Cultural and Linguistic Codes in the Spirit of “Homeland and Progress”

Abstract

I briefly outline how nation-building is manifested in Norwegian prose texts from the first half of the 19th century until 1863. The starting point is 1814, when Norway, in a semi-colonial situation, is seceding from Denmark as a result of the Napoleonic Wars and is annexed to Sweden: the „staging” of an independent nation became the primary task. In the master narrative, this means „discovering”, i.e. „nationalising”, the native landscape and the peasants living there. The reconstruction and presentation of an autonomous national culture and the creation of an autonomous literature within it is a fundamental demand, but written culture and oral („national/people’s) heritage are „remembered” in different linguistic systems, so that the divergence between cultural heritage and national heritage is expressed primarily in the question of language. The demand for civilisation on the one hand and the exploration of national autonomous values on the other hand, implied a dual mobilisation in literature. This can be compared to the problem of the Hungarian „homeland and progress” and in many ways to the dilemmas in the development of national literature and (literary) language in Central (and Southern) Europe or, staying in the North, Finland.

Keywords: Nation-building, national literature, written and oral culture

Helikon 72 (2026) 1
DOI: 10.57226/Hel.2026.1.3

Vajda György Mihály emlékének

A modernkori norvég nemzetállam kialakulása 1814-ben kezdődött, amikor Dánia – a napóleoni háborúk következményeként – kénytelen volt átengedni Norvégiát Svédországnak. Az új államforma, az ún. unió (1905-ig) bár korlátozottan, a majd 400 éves félgymati állapothoz képest mégis nagyobb politikai szabadságot és ezzel lehetőséget kínált Norvégiának a nemzeti, autonóm fejlődésre. Mivel az új államforma *nem függetlenedési törekvések eredménye*, így a nemzet fogalma egyfajta üres szimbolikus térként jelenik meg, és ez sürgető feladattá teszi a nemzetfogalom tartalmának „megtalálását”, illetve „kitalálását”. A fiatal állam szellemi életének különösen két olyan területe volt, ahol a kialakítandó nemzetképet a leghatékonyabban lehetett színre vinni: a történetírás és a művészetek. A történetírásban egyértelműen a nemzeti (autonóm) folyamatosság és nem a közös dán-norvég múlt került előtérbe. A művészeti formákon belül pedig a festészet, irodalom és zene dinamikus, jól látható és hallható, cselekvő résztvevői ennek a nemzetépítési folyamatnak.

Mindenekelőtt a festészet szerepe lesz érezhető és a legtöbb szereplő számára megélhető: a külföldön, főleg Németországban tanult vagy dolgozó művészek műveikben sikeresen bemutathatták, azaz ismertté teheték egzotikusnak látott és láttatott országukat, valamint annak népét ábrázoló képeiket. Az 1840-es években például a düsseldorfi Művészeti Akadémia fontos oktatási intézmény volt, és gyűjtőhelye lett olyan híressé vált norvég festőknek, mint Adolph Tide-
mand és Hans Gude vagy August Cappelen (míg J. C. Dahl Drezdában dolgozott). Különösen az első két művész mutatta be tényleges, az ország területén tett felfedezőutakat, majd hogyanem „expedíciók” után – a német és a norvég közönségnek egyidőben! – a norvég különleges tájakat és annak lakóit. A „felfedezés” a nemzetiesítést szolgálta: így kerülnek középpontba a norvég hegyek, a hegyi legelők – nem utolsósorban a dán síksággal szembeállítva¹ –, valamint az ott élő parasztok mint az új állam nemzetének látható, illetve élő megszemélyesítői. A festők a *nemzeti* művészet megalapítóinak és egyúttal közvetítőinek is tekintették magukat: ennek tudatában arra is törekedtek, hogy az általuk közvetített, részben folklorista dokumentarista, részben megrendezett nemzeti (többnyire zsáner-)képek az ország határain túl is ismertté váljanak, és ott a norvég nemzet ezt az általuk színre vitt képét befogadják és elismerjék: a nemzetiesítés eleve nemzetközi kontextusban zajlott. Az irodalomban is – mint ahogy ezt alább részletesebben kifejtjük – az ország, azaz a vidék és annak lakóinak „felfe-

¹ Gondoljunk csak az Alföld és a magyar pusztá, a csikós képének bevezetésére – az oszt-rák Alpok képével szemben!

dezése”, bemutatása kerül előtérbe, de a nemzeti témák még sokáig a *politikailag* „idegenné” vált „dán” nyelven szólalnak meg.

A nemzeti narratíva átfogó *mobilizációs stratégiái* indítják el, illetve gyorsítják az egyes művészeti ágak kapcsolódását. Különösen a festészet és az irodalom került egymáshoz közel, és ez a szoros kapcsolat a nemzeti narratíva egyre erősödő és tudatos medializálódásához vezet. Például egy színpompás kiadás jelenik meg *Norske folkelivsbilleder (Norvég életképek)* címmel 1854-ben, majd két további kötetben 1858-ban és 1861-ben. A norvég népszokásokról és a népelet fontos eseményeiről készült *festmények* az ország vezető költőinek, íróinak *szövegeivel együtt* jelentek meg. A szövegek nemcsak a képek magyarázatát kínálták, hanem az ábrázoltak egyfajta verbális folytatásaként szolgáltak, vagy önálló irodalmi novellaként egészítették ki a képeket. A szövegek szerzői az ország legjelentősebb költői és írói voltak: a drámaíró Henrik Ibsen is jelen van az *En Brudevielse (Egy eljegyzés)* című festményhez írt novellával és *Et Gravøl (Egy halotti tor)* című képhez írt verssel. Az ország vezető költőinek és íróinak kísérőszövegei egyszerre három nyelven, norvégul, németül és angolul jelentek meg. Ez a kiadás kiemelkedő jelentőségű volt, de hasonló kiadványok sorozatába illeszkedett.²

Több, hagyományosan különállónak tekintett médium tudatos kombinációja – felgyorsítja és erősíti a romantikában ismert színesztézia jelenséget, de nem mint nyelvi szinten jelentkező vizuális és audiális síkok egyidejű használatát (többnyire egyfajta szemantikai inkompatibilitás alapján), hanem az egyes művészeti területek együttműködése értelmében. Az *egyes művészeti ágak* egyedülálló összeolvadására – és a norvég nemzeti romantika „látható” és „hallható”, sőt helyben és közösségben konkrétan megélhető csúcspontjára – került sor 1849 márciusában a norvég fővárosban: a Christiania Színházban három egymást követő estén *élő színpadképeket (tableau vivant)* úgynevezett „nemzeti tablókat” mutattak be. A legnagyobb szenzációt a harmadik (és egyben utolsó) tabló okozta. Tidemand és Gude közös és nagyon hamar közismertté vált festményét, a *Brudefærd i Hardangert* (1848, *Nászmenet*, szó szerint: *A menyasszony útja a Hardanger-fjordban*) a színpadon a felsőbb körök polgárai jelenítették meg színpadi szereplőként, azaz a képet a szó szoros értelmében színre vitték, miközben Andreas Munch költő *Brudefærden* című, tehát azonos témájú költeményét Halfdan Kjerulf zeneszerző megzenésítésé-

² Így például *Norge fremstillet i Tegninger, tekst av P.C. Asbjørnsen* (Christiania: Tønsberg, 1848); *Norske Nationaldragter; tegnede af forskjellige norske Kunstnere og ledsagede med en oplysende Text af D. Ræder, A. Holst, A. O. Vinje og utgiveren* (Christiania: Chr. Tønsberg kiadásában, 1852).

ben egy 100 fős kórus énekelt! Ez a tablókép, csakúgy, mint a többi az előző napokon jól mutatja, hogy az ország fővárosában bemutatott nemzeti tabló egyfajta „Gesamtkunstwerk”-ként a nemzeti összetartozást kívánja erősíteni, a performatív művészet eszközeivel jelezni: polgári résztvevők képeznek le egy „népi” jelenetet, sőt családi jelenetet (nemzet mint egy nagy család), az alkotók/szerzők jelenlétében, az ország egyik legszebb, ezért szimbolikusan értelmezhető táját idézve a fővárosi lakosság aktív közreműködésével.

MI A HELYZET AZ IRODALOMBAN?

A nemzetépítő mesternarratívában, azaz a nemzeti tudat és öntudat általános kialakításában az irodalom eleinte csak mint költészet kap kitüntetett figyelmet: A prózai szövegek a szellemi közéletben kezdetben csak korlátozottan bizonyulnak nemzeti hajtóerőnek. Ebben az is szerepet játszik, hogy az irodalom nyelve egyelőre a hagyományos írásos nyelv maradt, amely 1814-től már „dánként”, azaz „idegenként” értelmezhető, és ez az írásos kultúra továbbra is érvényesül. Ezért az alapkérdés gyorsan megfogalmazódik, jóllehet sokáig inkább csak elméleti kérdés marad: hogyan kell és lehet-e egyáltalán nemzeti irodalmat létrehozni, illetve kialakítani egy *politikailag idegenné* vált nyelven? A vitákat az elit két csoportja folytatja le, elsősorban a két központi irodalmi személyiség, Wergeland és Welhaven köré csoportosulva. Ezek látszólag teljes ellentétben állnak egymással: a „hazafiak”, mint az új államalakulat polgárai – a költő Wergelanggal az élen – a nemzeti szuverenitás (*nasjon*) értelmében a „sajátot” akarják lát(tat)ni és a „dánnal” mint „idegennel” szemben meghatározandó, *önálló nemzeti* irodalmat akarnak megvalósítani. Az úgynevezett „értelmiségi párt” (az ellentábor által „dánománoknak” is nevezett szellemi tábor) a dán-norvég kulturális örökséget közösnek és így legalább részben sajátjának is tekinti. Ők a műveltség fontosságának hirdetésével (lásd „civilisation” vagy „dannelse” címszavaikat) lényegében amellet érvelnek, hogy a hirtelen, ugyanakkor csak részben „mássá” vált eddigi közös kultúrában kell képesnek lenni a „saját” rész felismerésére. Míg a „hazafiak” a korábbi közös dán-norvég kulturális fejlődés és történetírás képével való radikális szakításra és egy autonóm nemzet hagyományainak kimutatására törekednek, addig az értelmiségi párt számára a folytonosság a lényeges: az egykori kettős monarchia kulturális hagyományainak terében kívánják lényegében a polgárosodást elősegíteni és így biztosítani a nemzeti kultúra szerves folytatását és fejlődé-

sét. A *kollektív identitás kialakításának ebben a szakaszában* tehát az irodalomban (is) két, látszólag alapvetően ellentétes stratégia rajzolódik ki.

A gyakorlatban azonban hamar megmutatkozik, hogy a *politikailag* „idegenné” vált, dán dominanciájú, kulturálisan eddig egybefüggő régióból, azaz az eddigi kulturális szimbiózisból sem tematikailag, sem esztétikailag, és főképp *nyelvileg* nem könnyű ki- és leválni: a „más(ik)” és a „saját” értéktartománynak egy széles társadalmi bázison, konszenzussal történő értelmezhetősége csak egy nagyon lassú folyamatban lehetséges. A norvég (irodalom)történet sokáig beszél a „400 éves éjszakáról”, azaz a dánok általi alávetettségről, azonban – többek között – éppen a nemzeti irodalom kialakulása azt mutatja, hogy 1814-ben legfeljebb félkoloniális kiindulási helyzetről beszélhetünk, és a dán-norvég viszonyt jobban jellemezte a *centrum – periféria* viszony. Ebből fakadóan fogalmazódnak meg a norvég nemzetépítés alapvető dilemmái is: a városi, polgári, „dán”, írásbeli kultúra és európai irányultság az egyik oldalon, míg a másik oldalon az újonnan felfedezett vidék, a paraszti, primordiális „nemzeti” örökség, a szóbeli kultúra egyes vonatkozásai kerülnek egymással szembe.

Ezek a dilemmák elsősorban a kialakuló nemzeti irodalom kapcsán, a nemzeti nyelv kérdésében fogalmazódnak meg. A *megjelenő* irodalomban azonban még sokáig fennmarad a „dán”, azaz európai irányultságú és „dán” nyelvű polgári irodalom teljes dominanciája. Csak az 1840-es évektől kezdve dolgozza ki Ivar Aasen az ónorvég, de főképp az egyes norvég, különösen nyugat-norvég nyelvjárásokra támaszkodva egy nemzetinek, „sajátnak” érzett nyelv nyelvtanát és szótárát;³ részben rekonstruál, de főképp kidolgoz, tehát konstruál egy „paraszti”, a beszélt dialektusokhoz közel álló *írott* nyelvet. Ezzel a gyakorlatban is lehetővé teszi egy „nemzeti” és „népi” írott nyelvvariáns használatát, bár ez a nyelv még sokáig nem képes a dán-norvéggel egyenértékű nyelvi teljesítményre.

Mégis ezzel az irodalom kb. az 1860-as évektől – legalábbis elvileg – a polgári műveltség nyelvén és a „nemzeti-népi” nyelven is artikulálhatja a nemzeti narratíva üzeneteit. (1885-től aztán egy parlamenti döntés – máig szóló érvényességgel – mondja ki a két nyelv egyenértékűségét és egyenjogúságát.) Az eredendően eltérő szociokulturális kontextusokra épülő nyelvi alternatívák alkalmazhatósága hamarosan „kétnyelvűvé” teszi a nemzeti irodalmat egy polgári, „magas” kultúra és egy „nemzeti”, népi kultúra közvetítése során.

³ Ivar AASEN, *Det norske Folkesprogs Grammatik* (Kristiania: Werner & Comp., 1848); Ivar AASEN, *Ordbog over det norske Folkesprog* (Kristiania: Carl Werner & Comp., 1850).

Eleinte a líra jelenti a „magas” irodalmat, és ez a műfaj az ideológiai esztétikai küzdelmek fő színtere. Hamarosan azonban a próza és aztán a dráma lesz a skandináv irodalmak vezető és külföldön is elismert vezető műfaja.

Az alábbiakban az 1814-től kezdődő korszak prózáját az 1860-as évekig vesszük szemügyre, tehát *a nemzeti próza kialakulásának első szakaszát* tekintjük át. Ez a korszak a prózát tekintve az irodalomtörténetekben – bizonyos értelemben joggal – kevésbé vizsgált terület, jöllehet a megjelent prózaszövegek tematikája, az elbeszélői és olvasói stratégiák alakulása egyrészt a nemzetépítés irodalmi dimenziójára vet fényt, másrészt a kibontakozó nemzeti próza későbbi erővonalait, fejlődési tendenciáit vetíti előre, illetve azokat megelőlegezi.⁴

Ahogy a festészetben, úgy az irodalomban is az ország „felfedezése” lesz a fő téma: az írók fel akarják fedezni saját országukat, és a „vidéket”, a különleges norvég tájakat, paraszti lakóit egyfajta újbóli honfoglalásként a nemzet nyilvánossága elé tárni. A felfedezés tehát a *nemzetisítést* szolgálja, és ez különböző szövegformákat eredményez. Az alábbiakban megközelítően kronologikus sorrendben tekintjük át a vizsgált irodalomtörténeti szakaszban a megjelent szövegek legfontosabb formáit, a prózafejlődés egyes állomásait.

A „DÁNOS” IRODALOM TOVÁBBVITELE: NORVÉG NOVELLA- ÉS LEKTÚRIRODALOM

1819-ben jelenik meg Mauritz Hansen *Luren* (*A hegyi küirt*) című elbeszélése,⁵ mely több vonatkozásban is a nemzeti próza egyik startköve, és annak fő fejlődési útvonalt jelöli ki. Lényegében egy levélnovella, amelyben a levélíró egy (fő)városi polgár, aki elragadtatott hangon számol be úti élményeiről festő (!) barátjának. Az ország középső részében, a „tulajdonképpen Norvégiában”,⁶ mint írja, találkozik egy parasztgazdával és annak családjával. A pa-

⁴ Az egész cikkben, így különösen a prózaszöveg-formák tárgyalásánál a 2023-ban megjelent monográfiámra támaszkodhattam, amelyben e kérdéseket részletesen tárgyalom: MASÁT András, *Nationenbildung und Literatur in Norwegen: Über Prosaformen in der norwegischen Literatur im 19. Jahrhundert*, Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik 68 (Berlin: Peter Lang, 2023), <https://doi.org/10.3726/b20466>.

⁵ 1819-ben a *Morgenbladet*-ben jelenik meg először, majd egy novellafüzér („Skizzerede nationale Fortællinger i Breve fra Carl Mølmann”) keretében egy gyűjteményes kötetben: MAURITZ HANSEN, *Samlede Noveller*, Første bind (Kjøbenhavn: Berlingske Bogtrykkeri, 1837), 15–23.

⁶ „...at datere dette Brev fra det egentlige Norge...”. „Luren”, in MAURITZ HANSEN, *Noveller og Fortællinger: Efter Forfatterens Død samlede og ordnede af C.A. Schwach. Første Bind* (Christiania: Tønsbergs, 1855), 171.

rasztgazda egy szép dialektusban beszél, az ország egyik legszebb népviseletét hordja, egyenes leszármazottja Széphajú Harald királynak, tehát a nemzeti parasztkép ideális megtestesítője.⁷ A levélíró azonban arról is ír, hogy számára a hegyi kürt hangja valami eltitkolt, rejtélyes eseményt is jelez. Hamarosan felfedezi, hogy a család lánytagja és a hegyi vezető közötti régóta tartó – és tiltott – szerelem gyümölcse egy gyermek, akit a szülők csak titokban és felváltva tudnak gondozni, mert a szigorú, régi – gazdálkodási – hagyományok talaján álló apa nem engedélyezi házasságukat. A „titkot” a látogató felfedi az apának, és hosszas vita után meggyőzi őt arról, hogy a fiatalok kapcsolata támogatására érdemes, és így azok házasságot köthetnek egymással. A happy endet pedig csak elmélyíti, hogy az ifjú pár gyermeküket a látogató nevére kereszteli.

A „nemzeti” vonatkozás a fenti prózaszövegben norvég környezetben, norvég szereplőkkel láttatott cselekményben valósul meg. A városi polgár látogatása az „igazi/tulajdonképpen Norvégiában”, az ottani parasztokkal mint honfitársakkal való találkozás (a parasztgazda ugyanis így szólítja meg a polgári látogatót: „honfitárs”)⁸ sok egyéb mozzanat mellett (amelyben például a polgári értékrend ütköztetése a paraszti hagyományokkal is helyet kap már) egy olyan elbeszélő szerkezetet alapoz meg, mely a következő idők prózaszövegeinek alapvető struktúráját képezi: a polgári látogató meglátogatja vidéki honfitársait. Ez lesz a keret, majd következik maga az élmény, a paraszti élet megismert jelenetei, részletei, melyekben a helyi szokások, a táj és az öltözetek gyakran folklorista pontossággal kerülnek rögzítésre. A magtörténetben, tehát a látogatás során – mint Mauritz Hansennél általában – egy rejtély, egy titok, illetve a látogató előtt nem ismert tény is megjelenik valamiképp.

Ez a rejtély elvezet Mauritz Hansen, a korszak nagy jelentőségű elbeszélőjének kimondottan bűnügyi történeteire. Ezeket közelebbről megvizsgálva megállapíthattam, hogy ezek nagy része nyitott szöveggént értelmezhető. Ez konkrétan azt jelenti, hogy a bűnügyi történetek megoldódnak bár, de azáltal, hogy a szövegben az egyes szereplők folyamatosan újabb és újabb értelmezési lehetőséget, azaz újabb narratívát kínálnak fel – tudatosan nyitva marad a kérdés, hogy van-e egyáltalán végső megoldás. Ez a felfogásom szerint „nyitott

⁷ A norvég szabad parasztnak ez a színrevitele magyar vonatkozásban a Toldy Ferenc nevével fémjelzett eredetközösségi narratívához, de éppen úgy a Kölcsey, Erdélyi János, Gyulai Pál és Arany János nevéhez fűződő hagyományközösségi narratívához is hasonlítható. Lásd ehhez: S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai: A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban* (Budapest: Balassi Kiadó, 2005), illetve Jon HAARBERG, *Nei, vi elsker ikke lenger: Litteraturen og nasjonen* (Oslo: Universitetsforlaget, 1985).

⁸ „Velkommen til os, landsmand!” HANSEN, *Noveller og Fortællinger*, 171.

szöveg” a gyakorlatban egy olyan szerkezetet jelent, amelyben a tények alapján egyre több történetelem kap újabb és újabb értelmezést, azaz magyarázatot. Tehát a bűnös/gyilkos személyéig több szereplő magyarázata, „elbeszélése” után lehet csak eljutni. És akkor sincs végső megoldás, mert a bűnös megtalálása Hansennél még nem feltétlen kínálja a közölt, objektív tények mindenre kiterjedő magyarázatát: általában marad még lehetőség a továbbgondolásra, egy új elbeszélésre. Ez a szerkezet egyrészt azt jelenti, hogy *a mindentudó elbeszélő fokozatosan eltűnik*, illetve szerepe redukálódik, és több elbeszélő kínál több elbeszélést a szövegen belül (Genette elmélete szerint intradiegetikus, illetve metadiegetikus szintek, Stanzel elmélete szerint pedig perszonális/személyes elbeszélői helyzetek sora alakul ki). Másrészt ez a megváltozott írói stratégia természetesen *más olvasói stratégiát* is indukál: az olvasó követheti az egyes magyarázatokat mint a detektív, vagy a nyomozó a szövegben, vagy – egy auktoriális elbeszélő helyett – a dokumentumokat közreadó *fiktív kiadó*. A zsákutcákat, a nem kielégítő magyarázatokat követve tehát neki is aktívan kell az adott tényállást értelmezni, magyarázni és megérteni az újabb és újabb magyarázatot; ezáltal megszűnik a didaktikus, auktoriális elbeszélő szövegének egyszerű „meghallgatása” és a történet (tegyük hozzá: bármely történet) olvasó általi folytathatósága is lehetővé, sőt kívánatossá válik.

Mauritz Hansen ezekkel a történetekkel ugyanakkor a novella lehetséges formáit is próbálgatja. Egy helyütt (éppen a *Novellen*, azaz *A novella* című elbeszélésében)⁹ az egyes szám első személyű elbeszélő megemlíti, hogy egy jó történetben a tények néha csak hézagosan jelennek meg, azaz – mai megfogalmazásban – a szövegben bizonyos üres helyek megléte immanens. Ez Hansennél nem csak egy „rejtély” meglétét feltételezi, hanem főleg azt, hogy több magyarázatra nyílik lehetőség, azaz az olvasó is több értelmezési lehetőséget követhet. (Erről a lehetőségről a kortárs svéd Almquist is szól *Tornrösens bok* című 1835-ös regényében. Ő expressis verbis beszél a soha nem kész, soha be nem fejezett műről, amíg vannak olvasók, akik azt tovább írják, „amíg a világ létezik”: a szöveg „szüntelenül az olvasó által válik egyre befejezettebbé”, aki-nek „produktívnak” kell lennie!¹⁰ A dán Blicher is ezt érvényesíti történeteiben, például a már 1824-ben megjelent elbeszélésében: *Bruddstykker af en Landsbydegns Dagbog* (*Töredékek egy falusi kántor naplójából*).

⁹ Goethe *Novelle* című novellája 1828-ban jelenik meg, Hansen ugyanazon című szövege egy évvel később, 1829-ben!

¹⁰ Carl Jonas ALMQVIST, „Dialog om Sättet att sluta Stycken”, in Carl Jonas ALMQVIST, szerk., *Samlede Verk 7. Tornrösens bok V–VII.*, szerk. Bertil ROMBERG (Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 1998), 177 (saját fordítás).

Így képviselhetnek Mauritz Hansen „nemzeti” elbeszélései – különösen a bűnügyi vagy rejtélyes történetei/novellái – nagyon fontos átmeneti formát az „olcsó”, kommersz egydimenziós szövegektől a bonyolultabb szövegszerkezetek felé. Lényeges elem itt a nyitott szövegszerkezet, amely folyamatosan megújuló, többdimenziójú magyarázatot kínál, azaz új és új „elbeszélést” generál, tehát az elbeszélő vagy a fiktív kiadó már nem vállalja az auktoriális pozíciót.

Mauritz Hansen fentebb tárgyalt szövegei arról tanúskodnak, hogy *Norvégiában a beinduló „nemzeti” prózában a modern narratív struktúrák és elbeszélés-technikai eljárások recepciója (elsősorban a német romantika gótikus elemeinek átvételével) nagyrészt az ő bűnügyi történeteinek keresztül történhetett.*

Hansen prózájával párhuzamosan még két fő szövegforma érvényesül Norvégiában: az egyik a didaktikus, a napi életre vonatkozó gyakorlati tanácsokat is közvetítő nevelő szándékú irodalom, a másik szövegformát pedig az úgynevezett életképek alkotják. Mindkét irányzat a nemzet széles olvasóközönségét kívánja megszólítani, de eltérő „célpublikummal”.

FELVILÁGOSÍTÓ ÍRÁSOK ÉS NEVELŐ CÉLZATÚ IRODALOM: A „NÉPNEVELÉS” („FOLKEOPPLYSNING”) FORMÁI

A népfelvilágosító írások olyan szövegeket jelentenek, amelyekben a (polgári) szerzők és elbeszélők közvetlenül a „néphez” mint olvasóközönséghez fordulnak nevelő, moralizáló és a praktikus életvitelre vonatkozó gyakorlati tartalommal.

A nemzetépítés központi gondolata volt az „opplysning”, azaz a felvilágosítás, a nevelés (lásd a német *Volksaufklärung*), de ezt a kifejezést többnyire művelődés/műveltség (*dannelse*) értelmében használták, valamint a „civilizáció” (*civilization*) szinonimájaként is, azaz az (európai) kultúra elsajátításának a követelményeként. A „művelt nemzet” eszméje a nemzetépítés modernizációs törekvéseinek lényeges eleme, és közös platformot biztosít a liberális polgárság számára, amely fel akarja világosítani „a népet”, azaz nevelni, művelni és erkölcsös állampolgárrá tenni. Ez az egyértelműen a *polgárosodást* célzó folyamat a nemzeti irodalom részéről felvilágosító tartalmú szövegeket igényel – amelyekben a nagyon közeli, dánokkal közös múlt kulturális hagyományai (és nyelve!) segítenek úgymond a „nép” művelődési szintjének emelésében. Ez a *didaktikus irodalom* példatörténetekkel, a népnevelés szándékával meglehetősen egysíkú és egyszerű argumentációs struktúrákat képez; ugyanakkor gyakran egy tanító figurájának bekapcsolásával – a *korábbi elitista*, „magas”

kultúra fokozatos *elterjesztését* tűzi ki célul, és egyes írásokban már felveti a hasznosság és/vagy szórakoztatás dilemmáját is, amikor is felmerül a kérdés, hogy utóbbi kizárja-e a hasznos tanítás lehetőségét.

„ÉLETKÉPEK”/ZSÁNERKÉPEK (*FOLKELIVSSKILDRING/FOLKELIVSBILLEDE*)
NÉPRAJZI DOKUMENTÁCIÓ ÉS MEGRENDEZETTSÉG KÖZÖTT

Az ún. életképek (polgári) szerzői viszont nem a „népnek”, hanem a polgárnak akarnak – valóságghű, dokumentarista, ugyanakkor gyakran megrendezett – betekintést nyújtani a „nép” életébe. Ezekben tehát polgár a polgárnak a népről mint egyazon nemzet fiáról és lányairól számol be. Az ország említett „felfedezése” az irodalomban elsősorban ezeken a szövegeken keresztül valósul meg; itt is általában a Hansennél már felmutatott keretszerkezetben: városi polgár tesz látogatást a helyi paraszti közösségnél és számol be élményeiről, melyek során a rejtély szerepét a megélt, eddig ismeretlen „saját” tölti be. A polgári közönséget mint célcsoportot szem előtt tartva ezek is egyfajta nevelést jelentenek a saját soraikban: azt közvetítik, hogy a *népi/paraszti kultúrát* be lehet és be kell *illeszteni az elképzelt és elérni kívánt egységes nemzet képébe*. Itt sem csak a paraszti szereplőkről és hagyományaikról van szó, hanem a felfedezett hazai táj nemzetiesítéséről is.

Az orálisan közvetített kulturális örökség, a népdalok, mesék és mondák iránti érdeklődés folyamatosan nő, a lelkészek és tanítók pedig elkezdik gyűjteni őket. A gyűjtött folklór anyag témaként és elbeszélőanyagként egyre többször bukkan fel a polgári nemzeti irodalomban is: a mainstream életképekkel párhuzamosan – ugyanígy életkép megjelöléssel – gyakoriak az olyan szövegek, melyek a népköltészetben található témákat és történeteket vesznek át és dolgoznak fel. Ez elsősorban a fennálló (polgári) irodalmi kritériumoknak megfelelő átdolgozást, strukturáltságot és („dán”) nyelvi megformáltságot jelentett. Ezen feldolgozások (újraelbeszélések) szerzői így akarnak saját szövegükként „nemzeti” elbeszéléseket kínálni. Céljuk tehát a népi, orálisan hagyományozott kulturális örökség „megnemesítésével” *saját nemzeti elbeszélések előállítását*.¹¹

¹¹ Például: Simon Olaus WOLFE, *Spøgeriet i Riarhammeren. En National-Skizze efter et Sagn* (Christiania: Winthers Forlag, 1833) (*Kísértetjárás a Riarhammeren-en. Nemzeti vázlat egy monda után*); különlenyomat a *Bien. Et Maanedsskrift for Moerskabslesning* havilapból (Christiania, 1833. December, 1–62).

Különösen a mondák tűnnek alkalmas elbeszélőanyagnak: a helyi mondák témája és/vagy cselekménye arra szolgál, hogy nemzeti és egyben népszerű vagy ismert témát kínáljanak a polgári közönségnek. A népi mondákban szereplő tragikus sorsfordulatok (gyilkosság, öngyilkosság, féltékenység okozta halál stb.) különösen gyakran kerülnek témaként feldolgozásra ezekben az „életképekben”, mégpedig úgy, hogy a népköltészetből vett tragikus történetek a feldolgozás és átdolgozás során a gótikus romantika elemeiként jelennek meg, és így kínálnak *nemzeti és egyben szórakoztató* szövegeket, elbeszéléseket. Így érkezünk el a korszak negyedik és egyben legnagyobb hatást kiváltó szövegtípusához.

A NÉPKÖLTÉSZET AZ ÍRÁSBELI KULTÚRA RÉSZÉ LESZ:
A NÉPMESE- ÉS NÉPMONDAGYŰJTEMÉNYEK DISKURZUSKÍNÁLATA

Az előbbieken utaltunk az életképek és a népköltészet gyakori összefonódására az általában mondákat feldolgozó szövegtípusban. Ezeket tekinthetjük – a szerzők szándékaitól függetlenül – a népmesék és népmondák írásbeli megjelenését előkészítő fontos mozzanatként. Az ilyen életképekben, amikor például egy keret vezeti be az olvasót egy „más” és mégis „saját” világba, a népi kultúra elemei megismerhetők és elfogadhatók lesznek a polgári olvasó számára. Az életképeknek főképp ez a szerkezeti és retorikai megformáltsága hat erősen a népköltészet írásbeli közlésénél, és nem csekély mértékben járul hozzá a későbbi sikerhez. A népköltészet feljegyzésénél ugyanis a nemzeti irodalom alapvető kérdése merült fel, amikor a dialektusokban megőrzött orális nemzeti kultúrát kellett írásban úgy rögzíteni, hogy az a polgári olvasó számára (is) élvezhető legyen. Nyelvi és tartalmi vonatkozásban egyaránt szükség volt egy közvetítő stratégiára: a gyűjtött anyag csak akkor válhatott (össz)nemzeti prózaszöveggé, ha a dialektusokat is közvetíti valamiképp (tekintettel a beszélt nyelven létező mesék és mondák autentikus feljegyzésének igényére), ugyanakkor át is hidalja a különbségeket. A nyelvi közvetítés egyben esztétikai feltételeket is jelez: nem a néprajz körébe tartozó, filológiailag pontos szövegekre volt elsősorban igény¹² (ezek természetesen a dialektusok használata nélkül filológiailag is csak „részben” lehettek pontos szövegek), hanem a korábbi, nem túl nagy számú feldolgozásnak megfelelő, tehát irodalmilag is értelmezhető szövegekre. Amikor

¹² Lásd például: Andreas FAYE, *Norske Folkesagn* (Christiania: Guldberg & Dzwonowskis Forlag, Andet Oplag, 1844).

1842–44 között Asbjørnsen és Moe kiadja népmesegyűjteményét,¹³ majd külön Asbjørnsen a maga népmondagyűjtését,¹⁴ egy rendkívül átgondolt, részben az életképeknél látott elbeszélői stratégiát valósítottak meg. A népmeséknél a beszélt dialektus szintaksziséját, ritmusát, hangvételt átveszik, de csak helyenként használnak dialektális kifejezéseket, szavakat. A mondakiadásokban ez már sokkal nagyobb mértékben valósul meg. Nem utolsósorban azért, hogy a mondák legtöbbször a helyiek előadásában kerülnek elbeszélésre. Azonban egy keretes elbeszélésben, amelyben a polgári elbeszélő az írott nyelvben szólal meg, és moderátorként kéri a meglátogatott helyi közösséget arra, hogy ottani történeteket meséljenek el. Ezeknek a rögzítése pedig már a dokumentarista intenciónak megfelelően *dialektusban* történik. A keret tehát elengedhetetlen szerkezeti elem a (polgári) olvasó megnyerésére, a népi történetek és a helyi dialektus iránti szimpátia felkeltésére, és egyáltalán a dialektusok írásban történő megjelenésére és elfogadására. A keret egyben arra is lehetőséget nyújt, hogy egyszerre több helyi történetet, mondát mond hassanak el, és ezáltal az olvashatóság, azaz a szórakoztató jelleg erősödhessen. Így válik a *keretes szerkezet* Hansen szövegei után az életképekben, majd a mondagyűjteményekben a korszak prózájának egyik alapvető strukturális elemévé.

A keretszerkezet kompromisszumot tesz lehetővé mind nyelvi, mind esztétikai értelemben. A népmese- és főleg a népmondagyűjtések így válhattak tudatos és konkrét ajánlattá, mely az írásos, „dános” polgári kultúra, az írott irodalom és a paraszti, orálisan hagyományozott nemzeti örökség közötti szakadékot hidalta át, és így – nézetem szerint – egy nemzeti diszkurzust indíthatott el.

Annak ellenére, hogy a népmesék nyelvi megjelenése jóval visszafogottabb volt, a korszak legtekintélyesebb írónője, Camilla Collett még így is tiltakozott az úgymond „nyers” nyelvhasználat és stílus ellen: egy példamesét írt abból az *expressis verbis* megfogalmazott álláspontból kiindulva, hogy – úgymond – „civilizált” formában is lehet nemzeti mesét közreadni. Az ő meséje is – éppen az esztétikai mondanivaló megfogalmazása céljából – egy keretben hangzik el, melyben a látogató a mesemondó asszonyt Seherezádénak tekinti, így utalva az idilli – norvég – nyári környezetben az *Ezeregyéjszaka* meséire és annak adaptációs lehetőségeire. A mesegyűjtők egyike, Moe válaszul egy ellenmesét írt. Ebben a kerettörténetet a kietlen norvég tél kínálja, és a kimondottan taszító külsejű férfielbeszélő meséje éppen a buta lány kérőjével (azaz a

¹³ *Norske Folkeeventyr* (Christiania: Johan Dahl Forlag, 1842–1844).

¹⁴ *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn Første Samling* (Christiania: W. Fabritius, 1845); *Anden Samling* (Christiania: C. A. Dybwad, 1848).

potenciális olvasóval) szembeni mesterként viselkedésről szól, így parodizálva minden elemében Collett meséjét.

„PARASZTELBESZÉLÉS”, A NEMZETI RÖVIDPRÓZA-FORMÁK
INNOVATÍV SZINTÉZISE

Az elsődlegesen felvilágosító-didaktikus és a dokumentarista-néprajzi próza-szövegek kevésbé, az életképek annál inkább hagytak teret a romantikus impulzusoknak, autonóm, differenciáltabb, a fikcióra, fantáziára, a fantasztikumra nyitott elbeszélésszerkezeteknek. A mese- és mondagyűjtemények pedig kimondottan ebbe az irányba erősítették, bővítették ki az irodalmi nyilvánosság elváráshorizontját: az eltérő esztétikai irányvonalak tehát korántsem bizonyultak áthidalhatatlanoknak, még ha a kialakulóban lévő „népnyelv” deficitje ennek alapvető korlátokat szabott is.

A későbbi Nobel-díjas Bjørnstjerne Bjørnson prózai munkássága az 1850-es években indul el, és túllépve az Asbjørnsen mondanévköltségeiben megmutatkozó írói gyakorlaton, ő már nemcsak közvetíti, hanem beemeli prózájába, és abszorbeálja, így egyben elfogadtatja és meg is újítja a „népi irodalom” tematikai-ideológiai pozícióit: „parasztelbeszéléseiben” norvég parasztlakosok már nem csupán mesék és mondák cselekményeinek megélőiként, elbeszélőiként és szereplőiként vagy népdalok énekeseiként, hanem immár autonóm, cselekvő személyként jelennek meg. A hangsúly már nem a vidéki élet általában „vásárnap viseletben” láttatott népi ünnepeinek és összejöveteleinek ábrázolásán van; Bjørnson elbeszélései a helyi lakosság egyéni konfliktusait ábrázolják, közel a szóbeli elbeszélésmódhoz. Úgynevezett „parasztelbeszéléseiben” marad az elfogadott írott nyelv, a „könyvnyelv” határain és szókincsén belül, de az eddigi írott irodalom struktúráin túllép, és nyelvhasználatában sokat átvesz a szóbeli közlésformákból, azok szintaxisából is. Legismertebb elbeszéléseinek egyike a *Synnøve Solbakken* (1857), melyben különösen láthatóvá válik az az elbeszélői stratégia, amely lényegében szintetizálja az eddig kialakult prózai formákat és sok vonatkozásban döntő impulzusokat ad továbbfejlődésükhöz.

Maga az elbeszélés népmesei szerkezetre épül: Thorbjørn szegényebb sorból származó fiú, akinek a norvég falusi közösségben, a „bygd” lokális társadalmában komoly próbákat kell kiállnia, ha el akarja nyerni a helyi „királylány”, azaz Synnøve kezét, és ezzel együtt a fél „királyságot”, azaz a Solbakken-birtokot. Mint a népmesék hősei, és mint Askeladden a norvég mesékben, Thorbjørn is talál segítőket, nevezetesen saját hűgát, később pe-

dig apját is (akinek támogatását – az érzékelhető apai szeretet ellenére – előbb ki kell érdemelnie); de találkozik ellenfelekkel is. Végül azonban önmagával kell megvívnia a harcot: a fő konfliktusnak ez a pszichologizáló jellege aztán a népmesétől eltérő jelleget ad az elbeszélésnek.

A kitartó, többször reménytelennek tűnő szerelem Thorbjørn belső fejlődését indítja el, és ez teszi lehetővé számára, hogy leküzdje féktelen természetét, és elnyerhesse Synnøve kezét. Ez azt jelenti, hogy követnie kell azokat a törvényeket, amelyeket a falu közössége is képvisel. Alá kell tehát vetnie magát a kollektív erkölcsnek, mely nemcsak lokális, hanem nemzeti, egyben keresztény erényeket közvetítő értékrend. Itt a korábbi *felvilágosító/művelődési írások keresztény tanításai jutnak érvényre*, de ezek már egy, az egyetemes romantika impulzusait és elemeit is tükröző keresztény *Bildungsroman* szerkezezte irányába mutatnak.

Az életképek korábbi homogén paraszti közössége is individualizálódik. A paraszt már nem a nemzet nemrég (újra)felfedezett, „naiv” és ezért problémamentes tagja; többé már nem csak osztályának képviselője, amely a honi társadalomban en bloc jeleníti meg a nemzeti hagyományokat és az örök érvényű etikai értékeket, valamint garantálja a nemzet demokratikus politikai tartását. A helyi közösségen belül már autonóm személyiségek közötti konfliktusok válnak láthatóvá, így a „paraszt”, a „nép” képe differenciáltabb, árnyaltabb és realisabb. Az egyes szereplők közötti konfliktus ugyanakkor nyilvánvaló, majdnem triviális térbeli konnotációval, egyértelmű fény- és színszimbolikával (Synnøve, a szőke hajadon és otthona, Solbakken: a napsütötte domb vs. Thorbjørnnek sötét háza, Granliden és maga Thorbjørn sötét hajával) a didaktikus vonásokat erősíti.

Egészében több olyan szerkezeti elem, mint az intrikák, félreértések, hirtelen fordulatok (látszólag halálközeli állapot, hosszúnak induló betegség, gyors gyógyulás stb.), a szerelmesek titkos levelezése, a *Rómeó és Júlia*-motívumra való utalások, a kirekesztés lehetősége ugyanakkor a *romantikus elbeszélés* irányába, különösen a németnyelvű irodalom ún. *Dorfgeschichte* prózaformája felé is mutat. Ily módon a *Synnøve Solbakken* a nevelő, „felvilágosító írás”, szerkezeti elemeivel és tematikus motívumaival a népmese, a romantikus műmese és a *Dorfgeschichte* között helyezkedik el, az utóbbi gyakran komor, tragikus történeteivel szemben ugyanakkor egy „szórakoztató”, tehát harmonikus befejezéssel.

AZ ELSŐ „IGAZI” NORVÉG REGÉNY, MEMOÁRIRODALOM
ÉS EGY KÜLÖNLEGES ÚTIKÖNYV

A „nép” felé fordulás jellemzi az egész korszakot: az eddig ismertetett szövegfarmák mindegyike a „népet” fedezi fel, azt tanítja, azt ábrázolja a nemzetépítés kontextusában. 1855-ben azonban egy nagy visszhangot kiváltó regény jelenik meg *Amtmannens døttre* (*A megyefőnök lányai*) címmel, amelyet a norvég irodalom első „társadalomkritikus regényeként” tartanak számon, és tulajdonképpen joggal az első norvég regényként is (ezt megelőzően norvég témájú nagyobb prózaszövegek alig ismertek). A nemzetépítés szemszögéből is sokatmondó a regény tematikája: a korszak „népiségének” ellentmondva maga a szerző, Camilla Collett a regény harmadik, 1879-es kiadásának előszavában hívja fel arra a figyelmet, hogy úgymond „politikai újjászületésünk” óta az eddigi népi- és kisvárosi körülmények ábrázolása után (itt dicséri Mauritz Hansen történeteit) még nem történt próbálkozás a kialakult szociális állapotok ábrázolására a „mi norvég patrícus életünkben”.¹⁵ Az általa hiányolt szociális körülmények itt tehát elsősorban pont azokra vonatkoznak, akik a korábbi „dános” kultúrát és államszerkezetet képviselték: a felső hivatalnoki és tisztviselői rétegre, konkrétan a megyefőnökre/kormányzóra és családjára. A kialakítandó nemzeti irodalomban tehát csak most, a paraszti világ és vidék „felfedezése” után kerül felvételre a norvég „patrícus”, tehát a – vidéken élő – hivatalnok és értelmiségi réteg (egyházi tisztségviselők, orvos, tanár, részben nagykereskedő stb.) ábrázolása.

Ahogy a cím is utal rá, ez a női sorsokon keresztül lesz láthatóvá, ami szintén viszonylag új jelenség a norvég prózairodalomban, ellentétben a számottevő kortárs svéd és dán nőirodalommal. A regény jelentős részében a levélforma, mint szerkezeti megoldás viszont a kortárs skandináv nőirodalom alapvető szerkezeteihez való kapcsolódást mutatja.

A kiadás kapcsán közvetve előtérbe kerül a szerző személye is, ugyanis az első kiadásban ez nincs feltüntetve. Ahogy a terjedelmes (kb. 300 oldalas) regény, az első két kiadásban még „egy elbeszélés” alcímmel jelöli műfaji besorolhatóságát, a szerző anonimitása is óvatosságot, a női szerzőkkel szembeni kortárs bizalmatlanságot jelezte. Ezt a problémát (is) tükrözi 1863-ban kiadott *önéletrajzi* ihletésű emlékező könyve, az *I lange Nætter* (1863, *Hosszú éjszaká-*

¹⁵ „Våre hjemlandske novellister, vår fortreffelige Mauritz Hansen først å nevne, hadde nesten utelukkende holdt sig til almue- og småstadsforholdene. En skildring av de sosiale tilstander, således som de efter vår politiske gjenfødelse artet sig i vårt norske patrisierliv, var så godt som uforsøkt.” Camilla COLLETT, *Amtmannens døtre* (Oslo: Gyldendals Forlag, 2006), 317.

kon) címmel, melyben helyenként a szerzői anonimitás és a memoáriródalom ezzel kapcsolatos lehetőségeit is tematizálja. Mindezt először egy esszébetét érinti, hogy azután a látszólagos emlékező szövegben egyfajta játék alakulhaszon ki az intencionált olvasóval, melyben az akkor már mégiscsak jól ismert író és a könyv borítólapján hiányzó, anonim szerző egymást váltva, illetve egymással dialógusban kap elbeszélői szerepet.

Mindkét említett prózaforma a „dános” irodalom kiemelkedő teljesítménye és nem hagy kétséget afelől, hogy a nemzeti irodalom továbbhaladási irányát egyértelműen a dános kultúrához kötődő nyelvi és irodalmi struktúrák hordozzák és jelzik. Így alakulhat ki egy Mauritz Hansen–Camilla Collett prózavonal, mely mindinkább egy autonóm nemzeti próza tulajdonságaival rendelkezik, és amely aztán Alexander Kielland, Jonas Lie, valamint B. Bjørnson, majd Knut Hamsun prózájában (továbbá természetesen Ibsen drámáiban) nemzetközi ismertségre és elismertségre tesz szert, és a világirodalom részévé válik.

Azonban a népnyelvi irodalom is fejlődik. 1861-ben jelenik meg A. O. Vinje *Ferdaminni fraa Sumaren 1860* (1861, *Úti emlékek 1860 nyaráról*) című művével egy egészen új típusú útikönyv. Nemcsak azért, hogy a tulajdonképpeni útleíráson belül heterogén, ellentmondásos, egymással néha alig összeegyeztethető elbeszélői nézőpontok változatos, lírai és ugyanakkor ironikus-önironikus elbeszélői struktúrákat hoznak létre: az utazási memoár legnagyobb újdonsága a *rendkívüli nyelvhasználatban* rejlik. A többféle nézőpont és az (ön)ironikus hang ugyanis a „népnyelvben” jut kifejezésre. Vinje a *polgárosodás programját* akarja előbbre vinni, de a paraszti nyelv „nemzeti” köntösében. Az intellektuális szellemesség és ironia egyfelől és a népnyelv használata másfelől ugyanazon szövegben nemcsak újdonságként, hanem – a szerző szándékainak részben megfelelően – provokatívan hatott a korabeli polgári közönségre. Ebben a recepcióban nem irányult (és nem is igazán kerülhetett) figyelem arra, hogy ez a merőben szokatlan kombináció egyben teret kínált, illetve teret kívánt nyitni egy szélesebb bázisú nemzeti diskurzusnak, és a nyelvhasználat elsősorban arra szolgál, hogy egyúttal a másik oldal, a paraszti szemlélet és gondolkodásmód is emancipált és éppoly markáns módon kapjon teret, illetve nyilvánosságot. A „polgári” állásfoglalások és azok „paraszti” nyelvi megformáltsága egymásmellettiségükben így olyan elbeszélői nézőponto(ka)t képeznek, amely(ek) a kritikus, lírai és (ön)ironikus hangnemváltások mellett nyilvánileg is jelzik és jelezni kívánják egy kettős (polgári és paraszti) nemzeti nyilvánosság jelenlétét.

ÖSSZEFOGLALÁS

A fentiekben röviden vázoltam, hogyan nyilvánul meg a nemzetépítés norvég prózaszövegekben a 19. század első felében 1863-ig. A kiindulópont 1814 volt, amikor Norvégia félkoloniális helyzetben a napóleoni háborúk következtében Dániától elszakad, és Svédországhoz csatolják: egy önálló nemzet „színrevitele” lesz az elsődleges feladat. A mesternarratívában ez a hazai táj és az ottlakó parasztok „felfedezését”, azaz „nemzetiesítését” jelenti. Az önálló nemzeti kultúra rekonstruálása és felmutatása, valamint benne az autonóm irodalom megteremtése alapvető igény, azonban az írásos kultúra és a szóbeli („nemzeti” /népi) örökség eltérő nyelvi rendszerben „emlékezik”, így a *kulturális* örökség és a *nemzeti* örökség divergenciája elsősorban a nyelv kérdésében jut kifejezésre. A polgárosodás igénye egyfelől és a nemzeti autonóm értékek feltárása másfelől nyilvánvalóan kétirányú mobilizációt jelent az irodalomban is. Ez hasonlítható a magyar „haza és haladás” problematikájához, és sokban rokon a közép- (és dél-)európai vagy – Északon maradván a finn – nemzeti irodalom és (irodalmi) nyelv kialakulásában érvényesülő dilemmákkal.

KELEMEN ZOLTÁN

„Más a dallam egy a nóta”¹

A cigány népdal és a magyar irodalom kulturális kölcsönösségei:
József Attila *Tiszta szívvel* című versének eredete a 19–20. század
fordulójának erdélyi cigány népköltészetében

milarepakz@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7155-2679

HELIKON

„The melody is different, the song is the same”

The cultural mutualities of the Gypsy folk song and Hungarian literature:
The origins of Attila József’s poem *With Pure Heart* in the Transylvanian
Gypsy folk poetry of the turn of the 19th–20th centuries

Absract

The thesis continues the investigations begun by, among others, József Hála and András Lengyel, when Antal Herrmann, in connection with his Romological research, reveals a previously unknown connection between some of the Gypsy folk poetry material found in Herrmann’s legacy, Herrmann’s notes, and Attila József’s poem *Tiszta szívvel*. The author interprets the fairy-tale-mythical-ethnographic role of the grasses and flowers growing on the graves by reading them in parallel with the death cult and the poor young man – outlaw tradition, and their mainly Roma manifestations. This single moment in Attila József’s poem is as multifaceted as in the folk poetry material to be processed, and in addition to the outlaw motif, it is also an important motif of the love thread of Gypsy folk poetry. The analysis, relying primarily on Herrmann’s research and the further results of the aforementioned József Attila literature, deepens the research towards the examination of Hungarian Roma poetry in general, attempting to demonstrate the continued existence of the analyzed motif. The thesis is related to both the literatures of regions and geographical areas and the concepts of world literature. However, it would like to pay tribute to the comparative literary research of the predecessor of the University of Szeged, the Royal Hungarian Franz Joseph University of Kolozsvár, which began at the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords: József Attila’s poetry, Roma literature and ethnography, cultural anthropology, funeral and mortuary cults

¹ KÁNYÁDI Sándor, *Dél keresztye alatt: Sörény és koponya: Új versek* (Debrecen: Csokonai Kiadó Vállalat, 1989), 45.

Helikon 72 (2026) 1

DOI: 10.57226/Hel.2026.1.4

A magyar és közép-kelet-európai kultúrák (népi hagyomány) történetében immár lassan félezer éve, filológiailag kimutathatóan pedig több, mint kétszáz esztendeje játszik fontos szerepet egy nemzetet soha nem alakító kisebbség, a cigányság, avagy a romák. Ez a kisebbség, jóllehet Európa és a mediterráneum egész területén elterjedt, mióta kultúrájának írásosan rögzített, vizuálisan és hangzó anyaggal is dokumentált korpusza van, főleg a nehezen meghatározható, közelebbről Közép-Kelet-Európának, illetve a Balkánnak nevezhető területen van jelen számottevően. Ebből a szempontból szorosabban véve az egykori Magyar Királyság, azaz a Kárpát-medence területét, viszonylag egységesebb csoportosulásokra, műveltségi mintázatokra, hagyományokra bukkanhat az érdeklődő, amelyek eredetét már a 19–20. század fordulóján – főképpen magyar – kutatások kimutatták. Az utóbbi időben a térség több országában is előrelépések történtek a romológia területén, ahogy erről például Bódi Zsuzsanna egy 2001-es nemzetközi konferencián beszámolt.² Az, hogy az elmúlt mintegy száz évben a roma kultúra, a cigányság egyik legjelentősebb kutatója és elemzője a magyar tudományosság volt a többségi befogadó társadalmak közül, az eredmények tekintetében kétségtelen,³ még akkor is, ha a különböző kutatási irányok tudományelméletileg általában éles vitában állnak egymással, s ez a vita nemcsak az értelmezésekben, de a nyersanyag feldolgozásában, elsődleges megítélésében is megmutatkozik. A hagyományos magyar nemzet-kép az etnografikus kutatásokban is előtérbe helyezi a nyelv kérdését, holott tudható, hogy a „nyelveknek alapvető jelentősége van az etnikai azonosságtudatban, de ugyanakkor nem cáfolható az sem, hogy a nyelv eltűnése után – akár évszázadokon át – eleven lehet az etnikai identitás.”⁴

A többségi-kisebbségi viták talán legnyilvánosabb területe a közös kulturális-történeti múlt, melynek meghatározó szereplőit előszeretettel sajátítják

² „Brnóban cigány múzeum jött létre, Lengyelországban, Bulgáriában, Ukrajnában és Magyarországon az országos múzeumi hálózaton belül adtak helyet cigány gyűjteményeknek. Szerbiában a kutatások szervezése érdekében már 1977-ben akadémiai bizottság alakult.” BÓDI Zsuzsanna, „Cigány néprajzi kutatások Közép- és Kelet-Európában”, in *Cigány Néprajzi Tanulmányok 10. / Studies in Roma (Gypsy) Ethnography 10*, szerk. BÓDI Zsuzsanna, 7–14 (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 2001), 7.

³ GÖRÖG Veronika, „A cigány folklór eredete, hitelessége és jellemzői”, in *Cigány néprajzi tanulmányok 2. / Studies in Roma (Gypsy) Ethnography 2: Az I. Nemzetközi Cigány Néprajzi-, Történeti-, Nyelvészeti és Kulturális Konferencia előadásai / Readings of the 1st International Conference on Gypsy Ethnography, History, Linguistics and Culture*, szerk. BÓDI Zsuzsanna, 122–134 (Budapest: Mikszáth Kiadó, 1994), 127.

⁴ UJVÁRY Zoltán, „A cigányság néprajzi kutatásának néhány kérdéséről”, in BÓDI, szerk., *Cigány néprajzi tanulmányok 2...*, 32–38, 33.

ki a többségi és kisebbségi retorikák egyaránt. A magyarországi közös kulturális hagyomány szempontjából Juhász Gyula vagy Dankó Pista elhelyezése, magyar és cigány identifikációja már egyértelműnek tekinthető, de például a világhírű sportoló Papp László vagy az előadó Cziffra György hovatartozása továbbra is aktuális értelmezés kérdése. Az alábbiakban egyrészt egy hasonlóan problematikus életművel kapcsolatban inkább a kérdések fenntarthatósága lesz a vizsgálat középpontjában, másrészt ezzel összefüggésben mégis bizonyos filológiai kimutatható tények megállapítása, rögzítése.

Többen többször írtak már József Attila és a cigány irodalom kapcsolatáról, főképp a *Tiszta szívvel* című verse⁵ kapcsán. Van a szakirodalomnak olyan – minőségileg és mennyiségileg – jelentős része, mely nem említi a költemény cigány népi hagyományokkal, kultúrával való lehetséges kapcsolatát, s azokat az irodalmi jelenségeket, amelyek segítségével József Attila költészetének cigány néprajzi eredete kimutatható. Teljesen eltérő, de tudományosan és filológiai nem kevésbé megokolható hatásokból származtatják a művet, beleértve ebbe a magyar folklórral való összefüggéseket is. Sok kutató még ma is általában a magyar népdalra gondol, hogyha a *Tiszta szívvel* szóba jön.⁶ Péter László *József Attila és a népköltészet* című munkájában egyrészt kérdésessé teszi, hogy mikor, milyen körülmények között érték a népművészet első impulzusai a költőt, másrészt szegedi egyetemi tanulmányai alapján rámutat a néprajzzal, és nem utolsó sorban a cigány néprajzzal való kapcsolatára.⁷ Péter később említi, hogy Herrmann Antalnál, a néprajz professzoránál az első félévben „kitűnő szorgalommal és eredménnyel” végzett, míg a másodikban „jeles szorgalommal és eredménnyel.”⁸

A *Tiszta szívvel* egyik első meghatározó reflexiója Ignotustól származott, aki a *Nyugat* 1926. szeptember 15-i számában nemcsak teljes egészében idézte a fiatal költő versét (ezzel nem mellesleg felülírta a költemény közlésével kapcsolatos előzetes szerkesztői elképzeléseket),⁹ de mellett, hogy a magyar irodalom legújabb irányait látta bele, következetesen rámutatott a mű magyar

⁵ Megjelent 1925. március 25-én, a *Szeged* című napilapban.

⁶ Sokan azt hitték, hogy az egyébként budapesti születésű költő egy Szeged-környéki vagy erdélyi tanyáról származott. Lásd BÓKAY Antal, *Líra és modernitás – József Attila én-poétikája* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2006), 63.

⁷ PÉTER László, *József Attila nyomában: Válogatott írások* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2000), 63–64.

⁸ PÉTER László, *József Attila Szegeden* (Szeged: Bába Kiadó, 2005), 94.

⁹ „Ignotus ráadásul nem csak pozitív véleményt mond, hanem írása végén idézi a teljes költeményt. [...] Ignotus különös akciója kettős poétikai üzenetet vitt a költőnek. Egyrészt a *Nyugat* (ekkor már aktívan a szerkesztésben nem közreműködő) főszerkesztője felülírta a folyó-

népi eredetére.¹⁰ *Curriculum vitae*-jában a költő is megemlékezik róla, mint sorsdöntő verséről, mely a Horger Antallal való konfrontációhoz vezetett. Ugyanitt ír Hatvany Lajos méltató szavairól, valamint arról, hogy a *Nyugat* már tizenhét éves kora óta közölte verseit.¹¹ Szabolcsi Miklós a *Tiszta szívvel* kapcsán többször megemlíti a magyar népdal hagyományának fontosságát (a *Kádár Kata* balladára is utal), de a vers keletkezése tekintetében kevésbé a népdalt, inkább a „beszédfogantatást” sejteti. Másrészt a folklór mellett hangsúlyosan helyezi el abban a szépirodalmi hagyományban, melyet Ady, Villon, Erdélyi József és Tersánszky Józsi Jenő nevével jelöl ki.¹² Bókay Antal a *Nincsen apám, se anyám* kötet verseit a „dalszerű, magyaros, népi forma” és a „whitmani háttérű avantgárd szabadvers” két végpontja között helyezi el.¹³ Rámutatva egyúttal, hogy a mű új poétikát kezdő, programadó vers, mely nagy belső erővel szervezi saját kötetét.¹⁴ Véleménye szerint a *Tiszta szívvel* központi magva a „szív” szó, „a háttérben sokkal több rejlik, mint pusztán fiatalos, mindent elutasító hév vagy éppen a tényleges élethelyzet elkeserítő nyomora.”¹⁵

Tverdota György a verskezdő tagadó sorokat szinte Vörösmarty *Szózatá-*nak visszavonásaként értelmezi, de mindenképpen általános emberi létválság kifejezéseként, melynek ugyanakkor nyomon követhető életrajzi, irodalomtörténeti illeszkedési pontjai is vannak, mint az árvaság, éhezés, vagy Horger Antal fellépése.¹⁶ Az éhezés Bókay Antal kutatásai alapján lehet önként vállalt böjt is, ennek Bókay mind életrajzi, mind poétikai eredeteit kimutatja.¹⁷ Eh-

irat tényleges irányítójának véleményét, hiszen József Attila korábban elküldte versét a folyóiratnak, de Osvát nem közölte. Másrészt véleményével megerősítette abban, hogy a követett poétikai stratégia helyes.” BÓKAY, *Líra és modernitás*, 62.

¹⁰ IGNOTUS, „Vers és verselés”, in *Kortársak József Attiláról I.: 1922–1937*, szerk. BOKOR László és ILLÉS László, kiad. TVERDOTA György, Új Magyar Múzeum 13, 94–95 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987).

¹¹ JÓZSEF Attila, „Curriculum vitae”, in JÓZSEF Attila, *Összes művei IV. Novellák, önvallo-mások, műfordítások: Pótlások az I–III. kötetekhez*, kiad. FEHÉR Erzsébet és SZABOLCSI Miklós, 34–37 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967).

¹² SZABOLCSI Miklós, „Tiszta szívvel”, in SZABOLCSI Miklós, *József Attila-versek elemzése, Műelemzések Kiskönyvtára*, 22–23 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1980). Vö. ezzel TVERDOTA György, „szublimálom ösztönöm”: *József Attila-versek elemzései* (Budapest: Universitas Kiadó, 2006), 46.

¹³ BÓKAY, *Líra és modernitás*, 55.

¹⁴ Uo., 64.

¹⁵ Uo., 65.

¹⁶ A generációs panasz és vak lázadás Tverdota szerint éppúgy elfogadható jelentése a műnek, mint az erősnek tűnő életrajziság. TVERDOTA, „szublimálom ösztönöm”..., 42–43.

¹⁷ BÓKAY, *Líra és modernitás*, 77–78.

hez kapcsolódóan a bűnözésnek (betörés) például Lengyel András szerint lehet a forradalmi terrorral (jakobinus), de a mélyszegénységgel összefüggő, szociális vonatkozása is: „[...] az ilyen paradox devianciák egyáltalán nem egyedi-esetleges választások eredményei. Csak tudatosulásuk egyéni teljesítmény.”¹⁸ Az életmű egészébe helyezve a verset, Tverdota rámutat, hogy a semmiből kiinduló, a mindent tagadásban megéneklő lírai alaphelyzet a költő egyik legtöbbet és legtudatosabban használt eszköze: „az egyed megfosztása támpontot, biztonságot adó meghatározottságaitól egyáltalán nem ritka lírájában.”¹⁹ A fegyelmezett verselés Tverdota számára a magyar avantgárd stílusjegyének hordozója: a végletekig szabad-szabados, ráadásul néhol már szürreális tematika formai fegyelemmel épül alkotássá.²⁰ Nem véletlen a mű kapcsán a szürreális jelző. Szabolcsi Miklós mutat rá, hogy a *Tiszta szívvel*ben az egyetlen „gazdasági” értékként megjelenő fiatalság, pontosabban ennek áruba bocsátása a francia szürrealistáknál köszön vissza.²¹ A már szinte anarchiába²² tartó tagadás irodalomtörténeti összetettségét igazolhatja a költő egy rövid levélrészlete is, melyet 1926. augusztus elején többekkel együtt írt Hatvany Lajosnak: „Tiszta szívvel égbe és kitörök!”,²³ valamint Szabolcsi Miklós érzékeny környezetrajza, mely az ifjú költőt és hátterét mutatja be szintén életrajzi adatok alapján *József Attila élete és pályája* című művében.²⁴ Jellemző a magyar avantgárd poétikai szigorára, hogy Kassák 1924-ben éppen arra kéri a költőt, hogy ne írjon felváltva népdalokat és avantgárd verseket. Mintha a népi kultúra nem lehetne része az avantgárdnak.²⁵

1924-ben jelenik meg Ivan Goll szerkesztésében *Les Cinq Continents* című költői antológia, melynek József Attilára gyakorolt hatásáról Szabolcsi Miklós értekezik. Számos motívum, szimbólum, szó szerkezet és egyéb költői eszköz, néhány konkrét idézet szerepel Szabolcsi munkájában, melyeknek közvetlen kapcsolata, megjelenése a József-életműben kimutatható. Ezek között olvasható a szerb – a század elején anarchista – költő Miloš Crnjanski *Hymne*

¹⁸ LENGYEL András, „József Attila *Cigánydala*”, *Tiszatáj* 74, 12. sz. (2020): 81–92.

¹⁹ TVERDOTA, „szublimálom ösztönöm”..., 45.

²⁰ Uo. 47–48.

²¹ SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája*, 2 köt. (Budapest: Kossuth Kiadó, 2005), 1:614.

²² Schmitt Jenő Henrik ideális anarchizmusának hatásáról és a Nietzsche-t olvasó József Attiláról lásd TVERDOTA György, *Gondoljátok meg, proletárok I: Az ifjú József Attila* (Budapest: Osiris Kiadó, 2021), 733.

²³ JÓZSEF Attila, *Levelezése*, szerk. STOLL Béla (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 116, 633.

²⁴ SZABOLCSI, *József Attila élete és pályája*, 1:124, 1:786.

²⁵ BÓKAY, *Líra és modernitás*, 62.

(*Himnusz*) című verse, mely szinte szó szerinti fordítása lehet a *Tiszta szívvel* első versszakának.²⁶ „Több ez talán pusztá tipológiai analógiánál, véletlen egybeesésnél, magának Gollnak *Gare Montparnasse* című verse rokonsága későbbi József Attila versekkel bizonyos” – írja Szabolcsi,²⁷ aki *Tiszta szívvel* elemzésének kezdetén fontos szerepet szán a lázadó, anarchista, nyomort felpanaszoló költői előzményeknek az életműben.²⁸ Véleménye szerint a népies hang ezzel a verssel éri el tetőpontját József Attila művészetében. Gondolatmenetét a következőképpen zárja:

József Attila éppúgy, mint Kodály Zoltán is, a népdalban, a népi hangban nemcsak színezőt, frissítőt, érdekes ízt látott, hanem az emberi szépség, teljesség, mindenestre az emberi szolidaritás, a valódi hagyományba és folytonosságba való kapcsolódás eszközét is.²⁹

Bókay Antal *A késő modern poétika alapja – a szelf új rajza* című tanulmányában a *Tiszta szívvel* kapcsán arra inti az olvasót, hogy bármennyire is szerteágazónak tűnhet a hatástörténet, a szimbólumok és a motívumok kölcsönössége egyrészt a Kárpát-medence irodalmaiban, másrészt a kortárs nyugati-európai irodalmakban, észre kell venni, hogy a vers saját jogán vált fontossá már a korszak művészetében, valódi újdonságként jelentkezett.³⁰ Ady *Szeretném ha szeretnének*, Babits *Cigánydala* és a népdalhagyomány rövid áttekintésével megállapítja, hogy valójában egyik sem lép túl a korszak elidegenettségéből származó egzisztenciális jelenségeken, viszont a *Tiszta szívvel*

egy nagyon tiszta, nagyon eredeti tény felfedezése, minden morális vagy pszichológiai vonatkozás nélkül. Nem azt mondja, hogy elvesztettem, hogy magamra maradtam, hanem azt, hogy *ilyen vagyok*. [...] a „nincs”, a „nem” alapvető létmeghatározó szerepéről, valamiféle személyes ontológiáról, a létezés bizonyos értelemben elkerülhetetlen és üdvözlendő ’nincsré’, létkivetettségre építettségéről van szó.³¹

²⁶ „Nous n’avons rien. Ni Dieu ni maître. / Notre Dieu est le sang. / pour nous il n’y a ni mère ni maison / ni logement ni enfants.” Idézi: SZABOLCSI, *József Attila élete és pályája*..., 1:451.

²⁷ Uo., 451.

²⁸ Uo., 613.

²⁹ Uo., 620.

³⁰ BÓKAY, *Líra és modernitás*, 68–69.

³¹ Uo., 70.

Ugyanakkor Bókay Claude Lévi-Strauss a néprajzban és a mítosz kutatásokban is alkalmazott strukturális antropológiájának formális képleteiben rögzíthetőként is felírja a vers első versszakát.³² A *tiszta* ebben az értelmezésben nem erkölcsi kategória, ezért nincs Bókay szerint ellentét a *tiszta* szív és a társadalomellenes cselekedet között, viszonyuk inkább valamely abszolútumot, meghaladást tételez. Semmiből létrejövő alap, melynek nincs szüksége sem a kereszténység eredendő bűnfogalma szerinti apa-anya kezdetre, de a görög hagyomány szerinti (és például Oidipusz mítoszában kifejeződő) apa-hatalom struktúrára sem.³³ Másrészt megjegyzendő, hogy a szív, azaz a lélek egyes cigány törzsek hiedelemvilágában „tiszta”, ami számukra azt jelenti, hogy örökkévaló, halhatatlan, romolhatatlan.³⁴

A szegedi egyetem erőteljes szellemi műhelyként jelentős hatással volt a költőre, erről Tverdota György ír *Az ifjú József Attila* című művében.³⁵ Ugyanitt olvashatunk azonban arról is, hogy tanulmányai kampányszerűek voltak, hiperaktivitást mutattak, ismereteinek felhasználása a tudományos paradigmától a pragmatikus poétikai felhasználás irányába mutatott, s ezt kortársai nyilván nehezen értelmezhatték.³⁶ Tverdota véleménye szerint a cigány folklór hatása a *Tiszta szívvel* című versben Herrmann Antalnak a *Pallas Nagylexikon*ba írt szócikkén alapul,³⁷ de amellett, hogy ő is ír Babits *Cigánydalának* hatásáról vagy Ady *Szeretném ha szeretnének* verséről, egy, a 2x2-ben megjelent Lengyel József-novellára is hivatkozik, mint lehetséges hatásra.³⁸ Babits verse³⁹ Lengyel András szerint az apától-anyától való megfosztottság motívumán túl – mely érdekes és eddig nem említett paradoxon a versben, ha figyelembe vesszük, hogy a beszélő éppen az anya-fiú kapcsolat, a bűn és a szabad szexualitás léttapasztalatának verssé élését is kódolta a *Tiszta szívvel* versvilágába, mint olyat, mellyel nem kell-szabad feltétlenül azonosulni, de jelenlőségét nem lehet nem tudomásul venni.⁴⁰

Az utóbbi években felvetődött a *Tiszta szívvel* cigány néprajzi eredeztetése, esetleges cigány motívumokkal vagy a cigány folklórral való kapcsolata. A be-

³² Uo., 67–68.

³³ Uo., 90.

³⁴ Delia GRIGORE, „A halálkép és a temetési szokások hagyományos, roma megközelítése: Romániai kalderás romák”, in BÓDI, *Cigány Néprajzi Tanulmányok* 10, 86–93, 89.

³⁵ TVERDOTA, *Gondoljátok meg, proletárok...*, 733.

³⁶ Uo., 734–735.

³⁷ Uo., 840.

³⁸ Uo., 841.

³⁹ BABITS Mihály, *Összegyűjtött versei* (Budapest: Századvég Kiadó, 1993), 139–141.

⁴⁰ LENGYEL, „József Attila *Cigánydala*”, 90.

vezető sorokról, amelyeket általában kortárs politikai indíttatásának gondoltak, az ezirányú kutatás belátta, hogy alapvetően ezek is lehetnek cigány folklorisztikus eredetűek. Kutatások, elemzések próbálják meg kimutatni József Attila esetleges cigány eredetét, ahogy román származásával már életében és közvetlenül a halála után is foglalkozott az irodalom és a sajtó, s ezúttal egyáltalán nem *A Dunánál* című vers híressé vált idézetére kell gondolni, inkább arra, hogy bizonyos román értelmiségi körök József Attila elhunytával az elmagyarosodott nagy román költőt gyászolták.⁴¹ Lengyel András *József Attila Cigánydala* című elemzésében többek között Spiró György *Válasz egy dicséretre* című cikkének félmondatára⁴² hivatkozva ír a költő valószínűsíthető cigány származásáról.⁴³

József Áron [...] a jelek szerint nem egyszerűen „román” volt, hanem – ugye, még ma is sokakat meghökkent?! – „oláh cigány”. Ezt a származást ugyan átszínezte az erdélyi, majd budapesti (egészen sikertelen) asszimilációs kísérlet, amely 1908 után disszimilációs fordulatba csapott át (erdélyi „román” lett, aki egy cigánytelepen élt), de az etnikai, nyelvi és szociokulturális képlet meglehetősen zavaros. József Áron eredetét, onomasztikai elemzés alapján, a ciganológusok „oláh cigányként” határozták meg. [...] Helyét nem találása, bizonyos jogi normákon való „rugalmas” átlépése (például még élt első felesége, akitől soha nem is vált el, amikor már – igaz, Erdélyben – újránősült!), életvitelbeli nyughatatlansága stb. jellegzetes posztnomád habitusra vall. Rosszul integrálható, „deviáns” alkot volt. S nem kétséges, habitusából fia is örökölt valamit. Ha mást nem, lelki labilitását, nehezen regulázhatóságát, s egyáltalán nem utolsó sorban elnyomhatatlan szabadságvágyát.⁴⁴

Lengyel szerint a József testvérek közül Jolán volt az, akinek személyes kapcsolata is volt apjukkal, s aki így mesélt róla a költőnek. Lengyel véleménye

⁴¹ Az *Új Magyarország* 1938. január 10. számában *A „Curentul” Romániának követeli – József Attilát is* címmel indultatos cikk jelent meg abból az alkalomból, hogy a bukaresti lap „Kérdőre vonja a »hivatalos« román irodalmat, hogy miért tűrte a nagy román költőnek: József Attilának elmagyarosodását.” Ugyanitt a költőt mint mindkét szülői részről igaz magyart mutatják be. *Kortársak József Attiláról II. (1938–1941)*, szerk. BOKOR László, kiad. TVERDOTA György, Új Magyar Múzeum 14 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987), 923.

⁴² SPIRÓ György, *Válasz egy dicséretre*, hozzáférés: 2019.01.06, <https://www.es.hu/cikk/2003-01-04/spiro-gyorgy-valasz-egy-dicseret-re.html>.

⁴³ LENGYEL „József Attila *Cigánydala*”, 92.

⁴⁴ Uo., 88.

az, hogy cigány származásáról maga a költő is tudott, ezért választotta a szegedi egyetemen Herrmann ciganológiai tanulmányait. Azzal együtt, hogy tudható, a költő kisebb számban bár, de más etnográfiai órákat is hallgatott, Tverdota György hívja fel a figyelmet arra, hogy a József Attila néprajzi tanulmányai feltehetőleg szótörténeti-nyelvészeti eredetűek lehetnek.⁴⁵ Lengyel a továbbiakban említi még mindezzel kapcsolatban Juhász Gyulát mint mentort és barátot, akinek cigány származása mára jórészt ismert.⁴⁶

Murányi Gábor *Íme, hát meglették...* című munkájában szintén József Attila cigány származásáról ír. Amellett, hogy fontosnak, sőt ihletőnek véli a *Tiszta szívvel* című vers kapcsán a *Pallas Nagy Lexikona Cigány* szócikkét, tisztában van vele, hogy a nehéz anyagi körülmények között élő költő nem birtokolhatta az 1892–1896 között megjelent enciklopédiát, úgy gondolja, hogy a szegedi egyetemi könyvtárban tanulmányozhatta a gyűjtemény említett szócikkét.⁴⁷ Közvetett bizonyítékként említi Herrmann Antal előadásait a szegedi Ferenc József Tudományegyetemen, melyeket József Attila látogatott, ugyanakkor megjegyzi, hogy a hetvenkét éves

„eredeti egyéniségű” professzor nem jeleskedett túlságosan az előadások során. „Hangja gyöngye, kifejezésmódja gyors és elharapott volt [...] mégis szuggesztív hatás áradt meleg meggyőződéséből, lelkesedéséből, hallgatósa inkább szívével érezte, mint eszével követte fejtegetéseit.”⁴⁸

Ezzel szemben Bódi Zsuzsanna Herrmannról írván így foglalja össze gondolatait:

HERRMANN objektív tudományos ismeretek átadására törekedett, hangsúlyozva a cigányság differenciáltságát, de a politikai döntéshozók nemigen hallgatták meg javaslatait, ahogy ezt többször is szóvá tette. Ma is kérdés, hogy mi a kutatási területe egy-egy tudományágnak: a cigányok, vagy a „cigányság problémái”. A napjainkban már jelentősen

⁴⁵ TVERDOTA *Gondoljátok meg, proletárok I...*, 734.

⁴⁶ LENGYEL, „József Attila *Cigánydala*”, 89.

⁴⁷ MURÁNYI Gábor, *Szövedékek: 50 év, 50 írás József Attiláról* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2022), 112. Megjegyzem, a lexikon olvasására valószínűleg Espersit János makói házában is lehetősége volt.

⁴⁸ Uo., 113.

rétegzett magyarországi cigányság egyes csoportjaira vonatkozó objektív, rendszerezett ismeretekkel még adós a hazai kutatás.⁴⁹

Habár Voigt Vilmos felhívja a figyelmet Herrmann eredendően „pittoreszk és külön”⁵⁰ életvitelére, tudósi-oktatói eredményeit alapos vizsgálat során mutatja ki, akárcsak Paládi-Kovács Attila *Herrmann Antal a magyar néprajzkutatás intézményesüléseért* című tanulmányában.⁵¹ Péter László Bálint Sándor egyetemi tanulmányai kapcsán arról ír, hogy milyen jelentős hatással voltak a későbbi tudásra az idős Herrmann szegedi előadásai.⁵² Murányi romantikus adalékokat szolgáltat Herrmannról, miszerint az 1885-as cigányok között töltött esztendő során még a vajda családjába is beházasodott, hogy elnyerje a karaván bizalmát. Ráadásul úgy véli, Herrmann a *Pallas* említett cikkébe a később súlyos mentális betegséggel küzdő pályatárs, a vele együtt gyűjtő Wlislocki Henrik kutatásait használta fel. Mindennél fontosabb azonban, hogy Murányi szerint Herrmann saját jegyzeteit is számon kérte a szegedi kollokviumokon.⁵³ Így József Attila olyan kéziratosszövegeket is tanulmányozhatott, melyek jelenleg még mindig a professzor hagyatékában találhatóak a Szegedi Tudományegyetem Klebelsberg Kuno Könyvtárában.⁵⁴ Murányi egyik következtetése az, hogy az újabb kutatások tükrében a József Attila életmű nemcsak Horger Antal miatt kötődik a szegedi egyetemhez, de Herrmann Antal ihlető-segítő oktatói munkája által is. Lengyel András úgy látja, hogy nem annyira József Attila közvetlen cigány származása a fontos, hanem – és főképpen a *Tiszta szívvel* kapcsán – „egy társadalmon kívüli, félreszorult populációval való személyiségtörténeti jelentőségű morális azonosulás. Ez, mielőtt bárki félreértené, nem etnikai, hanem magatartásbéli, habituális identifikáció.”⁵⁵ A lázadás létből fakadó szükségszerűségének tudatos

⁴⁹ BÓDI Zsuzsanna, „Előszó”, in szerk. BÓDI Zsuzsanna, *Cigány néprajzi tanulmányok 8. Studies in Roma (Gypsy) Ethnography 8: Tanulmányok Herrmann Antal emlékére Studies in Memory of Antal Herrmann*, 2–8 (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1999), 7.

⁵⁰ Uo., 56.

⁵¹ Uo., 44.

⁵² PÉTER László, „Bálint Sándor pályája”, *Tiszatáj* 41, 8. sz. (1987): 11–12.

⁵³ MURÁNYI, *Szövedékek...*, 114.

⁵⁴ „Eme hipotézist még az is alátámasztja, hogy az egyetemi kurzus kezdete és a *Tiszta szívvel* megjelenési dátuma között igen rövid idő telt el. A cigányok költészetéről tartott egyetemi előadások ugyanis 1924 októberében kezdődtek, a költemény pedig 1925. március 25-én jelent meg a *Szeged* című napilapban.” Uo.

⁵⁵ LENGYEL, „József Attila *Cigánydala*”, 90.

vállalásáról, pontosabban ennek költészeti manifesztációjáról lenne szó ilyen formán, mely messze túlnő az etnikai kérdések köznapiságán.

József Attila apai leszármazásával kapcsolatban valójában igen kevés tudható. Mindebből pusztán egy fontos, de nem kellően meghatározott adalék Méliusz József *Hogyan halt meg József Attila édesapja* című hosszabb oknyomozó riportja a *Brassói Lapok* 1940. március 3. számában. Méliusz 1938 elején írhatta meg munkáját, Fejtő Ferenc indíttatására, aki 1938. január 5-i levelében közölte vele, hogy a költő apja valószínűleg Temesvárott él, munkás, Josif Áron néven. Szabolcsi Miklós szerint 1900-ban magyarosította Iosifu Aron nevét hivatalosan József Áronra.⁵⁶ Méliusz beszámol arról, hogy József Jolán emlékezése szerint édesapjuk az utolsó közlés szerint Craiovából tűnt el 1909-ben, tehát nem Amerikába, csak Romániába költözött. Fejtő meg nem nevezett útmutatása alapján utazott Méliusz Temesvár Gyárváros nevű külterületére, ahol megtudta, hogy Iosif Aron valóban ott élt, de 1936-ban családjával együtt elköltözött még messzebb, a Strand-telepre, majd a Kuncz-telepre. Ott tudta meg egy mosónőtől, hogy „Áron bácsi”, aki szokott beszélni „Budapesten nagy úrként” élő fiáról, mintegy két hónapja halott. Az újságíró látott egy szellemileg fogyatékos gyermeket, aki állítólag Áron bácsié volt, valamint megtudta, hogy Áron bácsi felesége él még, de hogy hol van, azt nem lehet tudni. Tehát semmilyen kézzelfogható tény, adat nem állt Méliusz rendelkezésére arról, hogy valóban József Attila édesapjának nyomára bukkant-e, sőt az sem bizonyos, hogy a többszörös költözések alanya ugyanaz az Áron bácsi lett volna. Az azonban, amit szuggesztív beszámolójában riportja alanyáról és annak környezetéről nemzetiségi tekintetben ír, mindenképpen elgondolkoztató:

Cigányok, magyarok, románok laknak errefelé, egymásra hányva vegyesen, mélyen alatta az emberi élet bármilyen feltételének. Ez az a világ, ahol már nem cigány a cigány, nem magyar a magyar, nem román a román, ahol az embereknek már nincsen nemzetiségük és végeredményben teljesen mindegy is, hogy József Áront keresem-e vagy Iosif Áront... [...] Áron bácsi román volt-e, vagy magyar, ezt a kérdést nem érti meg a szomszédasszony, beszélt románul is, magyarul is. Áron bácsi volt, egyszerűen Áron bácsi volt.⁵⁷

⁵⁶ BOKOR és TVERDOTA, *Új Magyar Múzeum*, 1538. A cigányok névváltoztatási szokásaihoz lásd: ZSUPOS Zoltán, *Az erdélyi sátoros taxás fiskális cigányok nevei a 18. században*, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 2., 186–194, 188–189.

⁵⁷ BOKOR és TVERDOTA, *Új Magyar Múzeum*, 1258–1259.

Nem a nemzeti-nemzetiségi hovatartozás válik tehát fontossá, hanem a közös sors, a mélyszegénység, mely József Attila több versének is témája. Tovább bonyolítja, pontosabban relativizálja a költő eredetének kérdését egy Galamb Ödönnek 1927. január 23-án, Párizsból írt levele, melyben utal arra, hogy egyik szegedi oktatója oláhnak nevezte. Megjegyzést nem fűzve hozzá, utóbbi eseményről Szabolcsi Miklós is ír említett munkájában, mely a költő és Horger Antal közös történetének alapos áttekintését adja.⁵⁸ A Galamb Ödönnek írt levélben érdekes és ellentmondást keltő lehet továbbá, hogy ekkor mintha még annyira nem érintette volna tragikusan Horger Antal kijelentése, mivel tőle is kéri a vizsgaanyagot, melyet hazatérve teljesíteni akar, tehát ebben az időben valószínűleg folytatni szeretne volna szegedi egyetemi tanulmányait.⁵⁹ József Attila cigány eredete mindenképpen fontos a cigány kisebbség, és a többségi befogadó nemzet, a magyarság félévezredes közös kulturális története szempontjából, valamint a kisebbség-többség társadalmi és művelődéstörténeti érintkezése tekintetében, de jelen tanulmány a továbbiakban ezzel nem foglalkozik.⁶⁰

A *Tiszta szívvel* című vers a *Hej tulipán tulipán...* kezdetű magyar népdal dallamára készült. Hegymegi Kiss Áron gyűjtötte Jász-Nagykun-Szolnok megyében, a 19. század második felében ezt a régi stílusú moll pentachord magyar népdalt. Hegymegi Kiss gyűjteményéről Bartók később (1913) így nyilatkozott: „egész irodalmunk máig egyetlen dallamgyűjteménye.” A dal magyar eredete nincs ellentmondásban a vers cigány folklórba ágyazhatóságával, ellenkezőleg, bizonyítéka annak a kölcsönösségnek, mely nemcsak a magyar és a cigány kulturális hagyományok között figyelhető meg, hanem általában a közép-európai nemzetek – kisebbségi csoportok (román, szerb, horvát, lengyel, szlovák, magyar, zsidó, német stb.) – között. A többségi befogadó társadalom folklórja, kultúrája jelentős módon befolyásolja a cigányt, de amit végül a romák, mint sajátot, követendő kiválasztanak, és ahogy azt beépítik kultúrájukba, az jellegzetesen saját hagyománnyá válik. A különlegesség az, hogy általában ezeknek a kölcsönösségeknek – a mára már önálló államisággal rendelkező csoportok kultúráinak – az a cigányság volt többször (főleg a zenében) hordozója, összekötő kovásza, mely máig nem nemzetalkotó.

⁵⁸ SZABOLCSI, *József Attila élete és pályája...*, 1:435–439.

⁵⁹ STOLL, *József Attila levelezése*, 149–151, 638–639.

⁶⁰ A téma iránt érdeklődő olvasó figyelmébe ajánlom Bari Károly, *A Régi cigány szótárak és folklór szövegek I–III.* című könyv bevezetőjét: BARI Károly, *A cigányokról: Bevezetők, előszók, tanulmányok és interjúk, valamint képek az életéről, kezdettől a jelenig* (Budapest: Cigányságkutató Intézet Romano Instituto, 2021), 127.

Arról, hogy például cigány zenekarok játszanak néhány száz éve a különböző kárpát-medencei etnikumok népi ünnepein (lakodalom, temetés stb.), Bari Károly is írt.⁶¹ A cigányok ezzel gyakorlatilag megteremtettek egy közép-európai zenei koinét.⁶² Ezzel a kérdéssel talán Herrmann Antal foglalkozott először behatóan. Összehasonlító kutatásai alapján

megállapította, hogy a különböző országokban élő cigányok népdalainak előadásmódjában vannak bizonyos hasonlóságok, amelyek fellelhetők az adott ország zenéjét játszó cigány zenészek előadásmódjában is. A londoni folklór kongresszus 1891-ben elfogadta tételeit, és ezzel lezárult az évtizedekig tartó „Liszt-vita”.⁶³

Magyarországon 1861-ben jelent meg Liszt Ferenc könyve *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* címmel, melyben a zeneszerző azt az elméletét fejt ki, miszerint „a cigányzene nem magyar, hanem cigány (indiai) eredetű, a magyar nemzeti zenét a cigányzenészek teremtették meg”.⁶⁴ Egy évvel a magyar megjelenés előtt már Brassai Sámuel cáfolja Liszt nézeteit, majd Herrmann után, 1936-os akadémiai székfoglalójában Bartók is kategorikusan elutasítja a téves elképzelést.⁶⁵ Faragó József *Régi székely népballadák a magyar cigányok körében* című tanulmányában egyrészt rámutat arra a problémára, hogy a Székelyföldön az általa magyar cigányoknak nevezett etnikumot még soha nem mérték fel önálló csoportként, másrészt hosszan méltatja a szellemi és tárgyi etnografikus kultúrában egyaránt kimutatható székely-cigány együttélés gyümölcseit. Éppen ezért azonban „A közös nyelv a sajátosságokat

⁶¹ Uo., 69–70, 125, 170–171.

⁶² Ennek általános néprajzi megnyilvánulásához lásd FARAGÓ József, „Régi székely népballadák a magyar cigányok körében”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 2., 148–155, 148–149.

⁶³ BÓDI Zsuzsanna, „Herrmann Antal és a hazai cigánykutatás”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 8., 72–86, 73. 1903-ban Herrmann Antal beköszöntőjével megjelent Tihomir R. Gjorgjević műve a szerb cigányokról, melyben ennek megfelelően így ír: „In Serbien sind die Zigeuner die einzigen Berufsmusikanten.” Ő ír arról is, hogy a cigányzenészek egy quarttall mélyebbre hangolják hegedűjüket. GJORGJEVIĆ, *Die Zigeuner in Serbien: Ethnologische Forschungen I–II* (Budapest: Buchdruckerei „Thalia” Ausgabe der „Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn”, 1903), 46–47. Műve második részét Gjorgjević József főhercegnek ajánlja. Uo., 81.

⁶⁴ HÁLA József, „Liszt Ferenc, Herrmann Antal és a cigányzene: Avagy miként inspirálta a zseni tévedése az autentikus cigány folklór kutatását?”, *Honismeret* 39, 5. sz. (2011): 40–44.

⁶⁵ Uo. Lásd még ehhez FELFÖLDI László, „A magyarországi cigányság tánc kultúrájának kutatása”, in BÓDI, *Cigány Néprajzi Tanulmányok* 10, 110–121, 110.

és a különbségeket is jól elfödi, miáltal a cigányoktól gyűjtött magyar nyelvű folklórban a cigány sajátosságokat nem könnyű mindig fölismerni.”⁶⁶

Herrmann azt a jelenséget is meglátta és tudományosan feldolgozta, hogy az autentikus cigány népdalt éneklő adatközlők nem tudnak zenélni, a zenészek már az őket körülvevő többségi vagy egyéb kisebbségi kultúrák motívumait használják, dolgozzák fel.⁶⁷ Ugyanakkor kutatásai során használt zenész adatközlőket is, mint például a jegenyefürdői Eötvös Bercit, aki zenekarvezető volt. Tőle népmeséket is gyűjtött.⁶⁸ Erdős Kamill az ’50-es években írt *A magyarországi cigányság* című munkájában ezt a jelenséget a kárpáti cigányok aszimilálódott zenekultúrája és az oláh cigányok eredeti, hangszereket nélkülöző népzeneje közti különbségtevással magyarázza.⁶⁹ Említésre érdemes, hogy József főherceg 1887. február 6-án, Ponori Thewrewk Emilnek címzett levelében részletesen beszámol a cigányok általa tapasztalt zenei sokféleségéről. Német nyelvterületen a hangszeres sokféleség dominált véleménye szerint, míg a balkáni cigány zene jelentősen szegényesebb dallamvilágú, mint például a magyar. Ugyanakkor őszintén bevallja: „nincs jó hallásom és nem tanultam soha zenét.”⁷⁰ Általánosságban megállapítható, amit Görög Veronika *A cigány folklór* című tanulmányában fogalmaz meg: a cigány etnografikus anyag származása, autentikus volta és hitelessége, sőt autonóm volta – legalábbis a klasszikus nyugati kutatások értelmében – megkérdőjelezhető. Egyes kutatók kitartanak az indiai eredet közvetlen, néprajzi igazolhatósága mellett, mások elutasítják az önálló cigány népi kultúra létét.⁷¹ Könnyen lehet, hogy a cigány kultúra a sok-

⁶⁶ „gyűjtés közben mindannyian találkozunk olyan cigány adatközlőkkel, akik a legarchaikusabb, legritkább, legértékesebb magyar folklórjavak ismerőinek, sőt környezetükben egyedüli megtartóinak bizonyultak.” FARAGÓ, „Régi székely népballadák”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 2, 148–151.

⁶⁷ Uo., 72–73. Lásd még: POZSONY Ferenc, „Az erdélyi cigánykutatások eredményei”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 10, 12–32, 13. Herrmann századfordulós kutatásait az ezredforduló magyarországi cigány zenekultúrája is igazolta. Lásd ehhez KOVALCSIK Katalin, „A folklórzenészek, a hagyományőrzők és az »elektromos cigányok«”, in uo., 130–142, 130–131.

⁶⁸ Szuhay Péter, A Néprajzi Múzeum cigány gyűjteménye és kutatásai, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 8., 67–81, 73.

⁶⁹ ERDŐS Kamill, „A magyarországi cigányság”, in ERDŐS Kamill, *Cigánytanulmányai* (Békéscsaba: Gyulai Erkel Ferenc Múzeum, 1989), 46.

⁷⁰ *József főherceg cigány levelezése*, szerk. SOÓS István, ford. GLONCZI Ernő (Szekszárd: Romológia Kutatóintézet, 2000). 25–26.

⁷¹ DARÓCZI Ágnes, „A magyarországi cigány folklórmozgalom”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 2, 122–129, 125–126. A kárpáti cigányokkal kapcsolatban például Erdős Kamill arról ír, hogy sem „eredeti” cigánydalaik, sem eredeti tánc kultúrájuk nincsen. ERDŐS, *A magyarországi cigányság*, 44.

féleség egységesítése, a távoli eredetű mítoszok tovább örökítése és újra értelmezése miatt nem is annyira kivétel a sokkultúrájú Európában, inkább évszázadok óta létező mintázat, törvényszerűség.

Amikor József Attila a *Tiszta szívvel* írta, akkor Szegeden tartózkodott, a szegedi egyetemen tanult. A szegedi egyetem, lévén a kolozsvári egyetem jogutódja a trianoni békediktátum után, létrejöttében döntő szerepe volt azoknak a tanároknak, akik az oktatás és a kutatás szellemi „magját” képezve költöztek Kolozsvárról az új területbe. Többek között Dézsi Lajos irodalmár, Márki Sándor történész és Herrmann Antal néprajztudós. Meltzl Hugó, aki Brassai Sámuellel együtt volt a kolozsvári egyetem összehasonlító irodalom-professzora, nagy hatással volt arra, hogy Herrmann figyelme az összehasonlító kutatások és a kulturális kölcsönösségek mintázatának vizsgálata felé forduljon.⁷² Kezdetben a német és a magyar kapcsolatokat kutatta, később elemzéseit kiterjesztette nemcsak a cigány hagyományra, de például az Erdélyben szép számú örmény kisebbség kultúrájára is. Behatóan ismerte a szociális problémaként is létező cigánykérdést, s nagy segítségére volt József főhercegnek ilyen irányú munkáiban, például közösen kidolgozott cigány nyelvtanukat a tudós fordította németre.⁷³ 1888. december 11-i, Ponori Thewrewk Emilnek címzett levelében a főherceg külön megemlékezik Herrmann professzor ciganológiai tudományos munkájáról.⁷⁴ Herrmann tagja volt a londoni Gypsy-Society-nek, amelynek időközben megszűnt lapját szintén József főherceg vitte tovább,⁷⁵ ahogy a később szintén nehéz anyagi helyzetbe került *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn* is.⁷⁶ Herrmann tagja volt *Az Élet* című irodalmi folyóiratot létrehozó csoportosulásnak (1890), de Rudolf trónörökös nagy vállalkozásában, *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben* magyar néprajzi részének is szerkesztője, részleteiben szerzője lett. Ebben a munkában régi pártfogójára és munkatársára, József főhercegre bízta a cigány tárgyú részlet megírását.⁷⁷ Ez a vállalkozás később nagymértékben népszerűsíté-

⁷² GRAGGER György, „Herrmann Antal †”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 8., 8–11, 9.

⁷³ Uo. Lásd még: *Cigány Nyelvtan: Románo Csibákero Sziklaribe* írta JÓZSEF főherceg (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1888), 312–313. József főherceg levelezésében is említi Herrmannnt. SOÓS, szerk. *József főherceg cigány levelezése*, 49–50, 54.

⁷⁴ Uo., 53–54. Hasonlóan, de név említése nélkül: uo., 57., 115.

⁷⁵ Uo., 88.

⁷⁶ Uo., 89. A folyóirat sorsáról lásd VOIGT Vilmos, „Egy klasszikus, egy ismeretlen, sok megoldatlan feladat: Száz éve lett egyetemi tanár Herrmann Antal Kolozsvárott”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 8., 55–71, 61.

⁷⁷ PALÁDI-KOVÁCS Attila, „Herrmann Antal a magyar néprajzkutatás intézményesüléseért”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 8., 39–54, 41.

tette a néprajztudományt Magyarországon.⁷⁸ Kós Károly véleménye szerint Herrmann Meltzl professzor biztatására kezdte meg romológiai kutatásait 1886-ban, Heltay Nándor népzenei feljegyzéseivel segítette őt munkájában.⁷⁹ A kolozsvári egyetemen születik meg a magyar összehasonlító irodalomtudományi kutatás Brassai Sámuellel és Meltzl Hugóval, akik nagy fontosságot tulajdonítottak a folklór kutatásnak. Többek között az ő tanítványuk Wlislocky Henrik, aki publikál a világ első komparatiztikai szaklapjába, a többnyelvű *Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapokba* (1877–1888), melyet szintén Brassai és Meltzl szerkesztenek. 1887 júniusában indítja el Herrmann az első magyarországi néprajzi folyóiratot, az *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn*t,⁸⁰ amelyhez a példát Brassai és Meltzl folyóiratából merítette, ahogy erre Voigt Vilmos rámutatott.⁸¹ 1898-ban Herrmann munkájának eredményeként kezdődik meg a Kolozsvári Magyar Királyi Ferenc József Tudományegyetemen a néprajz egyetemi oktatása, s ezzel az egyetem magyar viszonylatban első, világviszonylatban az elsők között van.⁸² Herrmann-nak a tudományossággal szemben támasztott egyik legfontosabb követelményét-tervét Kós Károly így foglalja össze: „Meg kell ismernünk azt, ami az egyeseket népekké fogja össze, és azt, ami a népeket megkülönbözteti egymástól.”⁸³ „Tárgykörébe beolvasztotta az archeológiát, az embertant, primitív etnológiát; mindenikből a népet érintőt.”⁸⁴ *Erdélyi cigány népmesék* címmel 1886-ban jelenik meg Herrmann első cigány tárgyú munkája.⁸⁵ Voigt Vilmos tudósít arról, hogy Pogány Péter hívta fel először a figyelmet a Szegedi Tudományegyetem Klebelsberg Kuno Könyvtárában található Herrmann-hagyaték rendkívül gazdag, jórészt feldolgozatlan romológiai anyagára, ahol könyv- és folyóiratanyag is található.⁸⁶ Megjegyzendő, hogy a népdal- és népmese-gyűjteményt a Kisfaludy Társaság kiadásra elfogadta, de soha nem jelentette meg. Paládi-Kovács Attila írja Herrmannról szóló tanulmányában, hogy ezt az anyagot németül az *Ethnologische Mitteilungen* nagyrészt közölte.⁸⁷ A Herrmann-hagyatékot illető infor-

⁷⁸ Uo., 45.

⁷⁹ Kós Károly, „Herrmann Antal jelentősége a századforduló körüli néprajzi mozgalomban”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 8., 14–38, 15.

⁸⁰ Uo., 41–42.

⁸¹ Uo.

⁸² Uo., 22.

⁸³ Uo., 22.

⁸⁴ Uo., 10.

⁸⁵ Uo., 58.

⁸⁶ VOIGT, „Egy klasszikus...”, 57.

⁸⁷ Uo., 41–42.

mációk kiegészítendőek a hatalmas (nagyobbrészt magán-)levelezéssel, tanulságos jegyzetanyagokkal és például a cigányság 19. századi történetét feldolgozó jogi és törvényalkotói (gyakorta eredeti) iratokkal.

Ha a roma hagyomány felől értelmezzük, a *Tiszta szívvel* ördög-motívuma új értelmet nyerhet. Az ördög mint antagonistája a nyugati kultúrában súlyos, negatív erkölcsi meghatározottsággal bír. Lengyel András *Tiszta szívvel* elemzésében szemantikailag eleve negatív jelenséggé értelmezi az ördög mint a hús esztendő megvásárolója személyiségét, de arra rámutat, hogy ez a szerződés a két fél között szükségszerű és az etikai renden felül áll.⁸⁸ Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy az ördög például a roma népi mitológiában a nyugati többségi társadalmak hagyományától merőben eltérő szereplő.⁸⁹ Luci Ferit (aki egyben vízapa is, khthonikus isten, és ebből a szempontból fontos párhuzamokat sejtet a Világkígyóval vagy Vízkígyóval⁹⁰) három beng (ördög) szolgálja, ezek a bengék a természetisten hármasságát jellegű sötét oldalának felelnek meg.⁹¹ Az ördögök nevelő-segítő szerepe is fölbukkan a cigány folklórban.⁹² Még a 20. század második felében is megfigyelhető volt a magyarországi cigányok körében az ördöghöz fűződő, az európai hagyományoktól eltérő viszony.⁹³

Bókay Antal *Tiszta szívvel* elemzésében a szív motívuma, és ezen belül a halottat elborító föld, majd pedig a földből kisarjadó növény szerepe kulcsfontosságú:

⁸⁸ LENGYEL, „József Attila *Cigánydala*”, 83–84.

⁸⁹ SZAPU Magda, *Halotti szokások és hiedelmek a kaposszentjakabi oláh cigányoknál* (Budapest: MTA Néprajzi Kutatócsoport, 1984), 20–24.

⁹⁰ Mircea ELIADE, „Kozmogóniai mítosz és szent történelem”, in Mircea ELIADE, *Az eredet bűvöletében: Vallástörténeti kutatás és módszertan 1912-től napjainkig*, ford. VARGYAS Zoltán (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002), 135.

⁹¹ Marie-Louis von Franz a természet-anya-istennő (adott esetben Baba Jaga) kapcsán így ír erről: „Baba Jaga ősi alakot jelenít meg, amelyben még nem vált külön a világos és a sötét. A rombolás, kétségbeesés és káosz erői töltik be, de ugyanakkor segítő természeti hatalom is. Isteni rangját világosan bizonyítja, hogy három lovas áll rendelkezésére: 'Hajnalom', 'Napom', 'Éjszakám'. Kozmikus istenség. Nála működik még az a három pár kéz is, ama kimondhatatlan, félelmetes titok, amelyet senkinek sem szabad firtatnia; valószínűleg az abszolút pusztulás és a halál misztériuma.” Marie-Louise von FRANZ, *Női mesealakok*, ford. BODROG Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992), 221. Az őstermészettel kapcsolatban lásd még uo. 230.

⁹² SZAPU Magda, *Mesemondó és közössége Kaposszentjakabon* (Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1985), 68.

⁹³ Lásd ehhez még Diósi Ágnes megfigyelését egy Budapest XX. kerületében lakó roma fiatalasszony ördöggépzetéről: DIÓSI Ágnes, *Cigányút* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988), 31–32.

az idő egy valamihez elvezető természetű lehetőséget, jövőt nyit meg. Ráadásul a szövegben két narratíva bomlik ki, az egyik az én-ők viszonyban a személy eltemetéséig tartó, a másik pedig egy sokkal misztikusabb, voltaképp túlvilági esemény, a „fű terem” története. A narratíva jellemzője a teleologikusság [...] A teleologikusság azt jelenti, hogy a folyamatba tett személyesség valahova jut, valamilyen eredmény születik, azaz a célé az utóélet.⁹⁴

A szív, a föld és a fű ebben az értelemben az én felbomlása után kimutatható mélység, háttér (a semmi?) felkutatása. A versnek ez a területe egy más világ, a másvilág(?) megjelenése lehet. Bókay szerint ez a rész értelmezhető olyan személyes áldozatként is, melynek egyszerre szubjektuma és objektuma a vers alanya.⁹⁵ Ebből a negatív (nem krisztusi) áldozatból születik a szív, „a narcisztikus identitás metaforája.”⁹⁶ Bókay számára tehát értelmezhetővé és lényegivé válik a szív-föld-fű szerkezetű zárótétel, mégpedig úgy, hogy cigány néprajzi eredetről nem ír. A föld úgy választja el szerinte az élő és a halottat, ahogy az időben létező és az időn kívüli különbözik egymástól. A szív, mely Bókay szerint az egész mű lényegi középpontja, hozza létre a füvet, mely halált hoz, vagyis ismét a föld alá, a holtak birodalmába utal. Az sem lényegtelen, hogy fű és szív között a mag és növény analógiáját hozza létre ez az értelmezés: minőségileg más jön ugyan létre, de ez a más eredetében – melytől jelentősen különbözik – kimutatható, persze csak úgy, mint a jövő a jelenben. *Kádár Kata balladájához* képest annyiban más ez az esztétikai tárgy Bókay szerint, hogy míg ott egyértelműen a férfi–nő nemi kettősség szerelmi vonatkozásai folytatódnak a földfelszín és a föld alatti világ között megképződő „jövőben”, addig József Attila művében rhizomatikus szóródásról van szó, mely véletlenszerűségében meghatározó.⁹⁷ Ez a hierarchiát nélkülöző (a költőnél tagadó?) a költemény világában az örök, melyből újra értelmeződnek a verskezdet anarchisztikus híres sorai: az ember által épített, mulandó rendszeren, alá-fölé rendeltségen túl felsejlik a nyelvileg kimondhatatlan, a kozmosz rhizomatikus, hierarchia nélküli örök rendje, mely egyúttal az antropomorflátszat-rendszerrel szemben az egyetlen valós létező. Mindezt a vers saját magára, önteremtődésére (is) vonatkoztatva jelenti ki, metalírai

⁹⁴ BÓKAY, *Líra és modernitás*, 82.

⁹⁵ Uo., 86.

⁹⁶ Uo., 87.

⁹⁷ Uo., 87–88.

módon.⁹⁸ „A vers alapvetően nem metaforikus, nem szimbolikus, hanem tárgyszerű, és a szelf belső tartalmai nem sajátos figuratív referenciával, hanem egy, a lét homológiáját feltételező állító párhuzamossággal adóttak.”⁹⁹ Megjegyzem, a görög mitológiában nem ismeretlen az antropomorf eredet tagadása és a természeti-növényi eredetbe történő vetítés, vagy ennek problematizálása például az Oidipusz-mítoszban,¹⁰⁰ s ez erős kapcsolatban áll a narcizmussal is, hiszen Narkisszosz a mítoszban növénné, a narcizmust szimbolizáló virággá válik halálában.

Szabolcsi Miklós közli József Attila a szegedi egyetemen felvett óráinak listáját, mely szerint az első félévben Dr. Herrmann Antal Cigányok költészet, nyelve, zenéje 2. és A kincs a néphitben 1. című óráit vette fel, a második félévben pedig a Bevezetés az etnográfiába 2. és A cigányok néprajza 1. című órákat. Megjegyzésre érdemes, hogy szintén a második félévben Dr. Vinczi Károly Oláh nyelv 2. óráját is látogatta.¹⁰¹ Herrmann előadásainak bizonyosan és jegyzeteinek valószínűleg hatása volt József Attila tudományos, de főként költői fejlődésére, s a *Tiszta szívvel* cigánynak tartott motívumainak eredete is alapvetően ennek a hatásnak tudható be. A szegedi Herrmann-hagyaték jeles részét képviselik a tudós cigány hitvilággal, halotti kultuszokkal (siratók, halottak napi szokások), főként azonban a jóslással foglalkozó feljegyzései.¹⁰² A vers záró sorainak értelmezéséhez nagyban hozzájárulhat, ugyanakkor filológiaiilag valószínűsíti, hogy a költő ismerte Herrmann kéziratait, a Herrmann-hagyaték MS 1934/3 leltári szám alatt található kéziratot népdalgyűjtemény némely részleteit olvasva. A Herrmann által gyűjtött és saját kézzel leírt-összerendezett népdalok¹⁰³ a manapság ismert cigány népi anyagtól szövegvilágukban és ritmikájukban jelentősen eltérnek, a 18–19. században gyűjtött magyar népdalokhoz, főként pedig a népies műdalokhoz hasonlítanak. Feltűnő, hogy nem túlzottan ismétléses szerkezetűek, kevés táncszóval, ami

⁹⁸ Uo., 93.

⁹⁹ Uo., 99.

¹⁰⁰ Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája*, in *Strukturális antropológia I*, ford. SALY Noémi (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 172.

¹⁰¹ M. kir. Ferencz József Tudományegyetem. Bölcs-, nyelv- és történettudományi kar rendes és rendkívüli hallgatói 1924–25. I. köt. SZTE Klebelsberg Könyvtár leltári szám: MS 2129, SZTE Levéltára – Bölcsészettudományi Kar 1924/1925. év II. félév törzskönyv, 15. kötet, 34–36. fol. 23. jegyzet 912.

¹⁰² BÓDI Zsuzsanna, „Herrmann Antal és a hazai cigánykutatás”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 8, 72–86, 74.

¹⁰³ BÓDI Zsuzsanna, „Herrmann Antal adattári hagyatéka – Cigányok”, in BÓDI, *Cigány néprajzi tanulmányok* 8, 104–114, 105.

– a jelenkori cigány folklór anyagot tekintve – szintén szembeötlő. Magyarázata egyrészt a lejegyző hanyagsága lehetne, de ez kevésbé valószínű, másrészt az, hogy a fentebb leírt folyamatos kulturális kölcsönösségek változtattak a cigány népdal anyagán és szerkezetén. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy a hagyatékban MS 1934/8 leltári szám alatt található cigány nyelvű népdalok inkább hasonlítanak az ezredfordulós folklórra, mint a fordítások, s a roma-román kulturális kölcsönhatások is szembeötlőbbek. A kéziratos gyűjtemény fordításából az első figyelemre méltó adat az *I. Dalok* füzet 93. dala, mely a *Tiszta szívvel* első sorainak variációja:

Nem ismertem az apám
Nincs barátnak gondja rám,
Édes anyám rég meghalt
És szeretőm rég megcsalt.

Nem volt soha e világon
Csak egy kis csepp boldogságom!
Te egyedül, hegedűm,
Maradtál még hozzám hűn.¹⁰⁴

Ebből azonban, a vers első részének széles körű ihlető lehetőségeit tekintve még nem következik, hogy a költő ismerte a kéziratot, hiszen az említett (bizonyított) szépirodalmi előzményeken kívül az élő néphagyomány is rendelkezésére állhatott. A következő, 94. dal már inkább érinti a síron nőtt növény – itt virág – halállal és halottkultuszokkal való kapcsolatát:

Kis sírhalom felett
Rózsa nevelkedett;
Leszakítám szálát,
Nem akartam kárát;
Rózsán sírján termett –
Nekem ásson vermet!
Letéptem, mert tudom:
Hozzá vezet útom
S akkor lesz csak végem,
Ha szálát letéptem.*¹⁰⁵

¹⁰⁴ 23. kézzel számozott lapon.

¹⁰⁵ 24. kézzel számozott lapon.

Csakhoggy ebben a versben a „halált hozó fű”, pontosabban virág egyáltalán nem negativitás, és a *Tiszta szívvel* versvilágánál inkább kapcsolatba hozható Petőfi Sándor *János vitéz*ének egyik legfontosabb motívumával. Az Iluska sírján termett rózsa, melyet János vitéz leszakít, vándorlásainak egyedüli tanúja, végül szinte vezetője lesz, s a cigány dallal párhuzamosan, általa találkozik, s egyesül újra boldog szerelemben János vitéz és Iluska. Ráadásul Tündérország éppúgy más világ, amint a halál után következő másvilág. Ezek a másik világok Bókay Antal *Tiszta szívvel* elemzésének énen túli semmi fogalmával is párhuzamba állíthatók. Herrmann cigány gyűjtésében az erre vonatkozó adatok szintén figyelemmel követhetők. Csakhoggy Herrmann-nak a dalhoz fűzött lábjegyzete egyértelműen a cigány halotti szokások felé irányítja az olvasó figyelmét: „A cigányoknál általánosan elterjedt hit, hogy nem sokára meghal az, a ki sírről virágot tép. V.ö. a 327. és 415. dal jegyzetét.”¹⁰⁶

További adalékkal szolgál ehhez a 327. dal, de nem annyira a síron nőtt növénynek és a halálnak a viszonylatában, inkább a nemkívánt terheesség évezredes emberi tapasztalatának fájdalma tekintetében.¹⁰⁷ Delia Grigore írja *A halálkép és a temetési szokások hagyományos, roma megközelítése Romániai kalderás romák* című tanulmányában, a halállal-halottakkal kapcsolatos tabukról, hogy „ha megszagolsz egy síron lévő virágot, elveszted a szaglási érzékedet.”¹⁰⁸ Összességében elmondható, hogy a sírral, pontosabban a síron-sírból tenyésző vegetációval kapcsolatban a cigány halotti kultuszok igen jelentősek, és napjainkban is megfigyelhetőek. A Herrmann jegyzeteiben már említett,

¹⁰⁶ 24. kézzel számozott lapon.

¹⁰⁷ Kicsiny kereszt a sír felett,
A földre kis árnyékot vet;
Az árnyékát, ha átlépek,
Nem bánt akkor tán a szégyen.

Elpusztulna, mint a levél,
Melyet megöl a hideg szél:
Inkább tűröm gyalázatom
És szeretem a magzatom.

Ehhez a dalhoz Herrmann a következő jegyzetet fűzte: „Ha 'szégyenbe esett' hajadon kis gyermek fejfájának árnyékát újholdkor átlépi, gyermeke halva jön a világra – 'ha a vén asszonyok tanácsát követi és ha az illető eltemetett gyermek már kilencz nap, vagy kilencz hét vagy hónap, vagy kilencz év óta nyugszik sírjába.' ezt V.ö. a 94., és 415. és 416. dal jegyzetét.” 87. kézzel számozott lapon.

¹⁰⁸ GRIGORE, „A halálkép...” 86.

415-ös számú népdaltöredék az, mely a *Tiszta szívvel* utolsó sorait az említett halotti szokások értelmében magyarázhatja:

Hitvány, gonosz emberek,
Utoljára kérlek meg:
Ha a sírban porladok,
Nekem békét hagyjatok!

Meghalok, de síromra
Borul majd egy rózsafa,

Kora halál éri azt
Ki egy rózsát leszakaszt!¹⁰⁹

Itt egyrészt a cigány népi hagyományból jól ismert átokformuláról van szó,¹¹⁰ másrészt az életében zaklatott lírai alany számára végső igazság szolgáltat a sírján termő növény által, s mindez illeszkedik a József Attila-vers utolsó sorainak értelmezésébe. Herrmann Antal több művében foglalkozott a cigány halottkultuszokkal. A siratóénekek elemzésétől a délvidéki és erdélyi cigányok halottak napi szokásainak rögzítéséig több ideillő kutatása volt.¹¹¹ A halottak sírján termő virág halált okozhat, a halált hordozza. Ez a megoldás a *Tiszta szívvel* több elemzője által kimutatott szegénylegény-motívummal is összhangban van, a síron túli igazságszolgáltatás tekintetében (amely legtöbbször kimerül a betyár hírnevének megőrzésében). Jellemző módon a betyárok és szegénylegények sorsát (különösen pedig a megtorlást) elbeszélő balladák poétikai tanulságai a cigány etnografikus kultúra pharrajimos költészetében

¹⁰⁹ 111. kézzel számozott lapon, lásd ehhez ugyanott Herrmann jegyzetét: „*V.ö. a 94. és 195. 327. dal jegyzetét.”

¹¹⁰ BARI, *A cigányokról...*, 51. Erdős Kamill írja *Nébány magyarországi „oláb”-cigány jellegzetesség* című tanulmányában az Átkokról, hogy igen gyakran használják őket, igen erős töltetűek, s legtöbbször gyorsan meg is bánják az átkozódók, amit mondtak, sőt félnek attól, hogy valóban be fog következni. A káromkodásokról hasonló módon nyilatkozik Erdős: életkor és társadalmi felépítés szempontjából is rendkívül elterjedtek és nyelvileg igen durva, intenzív megfogalmazásúak. ERDŐS, *A magyarországi cigányság*, 183–186.

¹¹¹ BÓDI, Hermann Antal és a hazai..., 74.

is megjelennek később.¹¹² A szegénylegény-motívum általában jellemző a közép-európai népköltészetre, bár a cigány hagyományba valószínűsíthetően a magyar folklórból került. A vers végét is általában a szegénylegény-motívumhoz tartozóként értelmezték eddig. A halált hozó fű valamilyen módon az ellen-ségnek való visszavágás még a halál után is.

A versben szereplő föld is a szegénylegény-motívummal összeegyeztetve válik problematikussá. Hiszen hogyan értelmezhető az „áldott földdel elfödnek” összetétel? Az áldott föld megszentelt föld kellene, hogy legyen. De a szegénylegényeket, akiket felakasztottak, nem minden esetben temették áldott földbe, bizonyos esetekben elrettentő példaként nem is lehetett szó temetésről. Itt az áldott föld lehet szürrealista-modernista vonás: az egész föld önmaga áldott és a költő, éppen úgy, ahogy a társadalmi konvenciókkal a vers elején szembehelyezkedett, ugyanúgy itt sem a társadalmilag elfogadott föld lesz az áldott, hanem az, ami önmagában megszentelődik. Lehet az egész föld szent, de lehetnek bizonyos kitüntetett pontok, melyek megszenteltek.¹¹³ Bari Károly cigánykutatásai szerint a vándorcigányok különböző helyeket kijelölnek a térből üzenetek továbbítására.¹¹⁴ Ezekkel a jelölésekkel Herrmann is foglalkozott.¹¹⁵ Az azonban, hogy ezek az üzenetek mennyiben praktikusak és mennyiben szakrálisak, nem eldöntött, illetve főként jelzőrongyok-jelzőkarók használatáról és a Herrmann által kutatott favésetek, útmutató ágak használatáról lehet inkább szó.

Bókay Antal szerint a vers lezáró része nem klasszikus szegénylegény-történet, mert a lírai alany nem azonosul még a betyár jelével sem, erre például éppen a „tisztá szív” lehet a példa, valamint ő is utal arra, hogy a betyárokat nem „áldott földbe” szokták temetni, hanem a temetőárokba.¹¹⁶ A mű úgy idézi fel a betyár-toposzt, hogy le is rombolja azt, „mond valamit, de nem azt, amit jelölni látszik.”¹¹⁷ Lengyel András véleménye szerint az

¹¹² CSENKI Imre és CSENKI Sándor, *Cigány népballadák és keservesek* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980). 1983-ban Majoros Klára is gyűjtött egy ilyen pharrajimos balladát Szentgotthárd-Farkasfa környékén. Közli KARSAI László, *A cigánykérdés Magyarországon 1919–1945: Út a cigány holocausthoz* (Budapest: Cserépfalvi kiadása, 1992), 174.

¹¹³ MIRCEA ELIADE, *Vallástörténeti értekezés*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Helikon Kiadó, 2014), 529–555; MIRCEA ELIADE, *A szent és a profán: A vallási lényegről*, ford. BERÉNYI Gábor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1996).

¹¹⁴ BARI, *A cigányokról*, 177, 197–202.

¹¹⁵ HERRMANN Antal, „A vándor cigányok rovájszelei: Runic symbols of nomadic Gypsies”, *Ethnographia* 4 (1983): 10–12, 323–327. Lásd még a Herrmann-hagyatékban a kéziratok tanulmányokat és a szerző rajzait a jelölésekről: MS 1934/3.

¹¹⁶ BÓKAY, *Líra és modernitás*, 84.

¹¹⁷ Uo.

„áldott föld” a haza földje, tehát valamely társadalmi-politikai-közösségi értelemben megszentelt, nem a szakralitás közvetlen értelmében.¹¹⁸ A felkötött, társadalomról minden értelemben levált létező „gyönyörűszép szíve” Lengyel András szerint sem csak nyelvi feszültséget kelt az értelmezőben. A kulcsfontosságú szimbólum ezúttal is a „halált hozó fű”, és Lengyelnek is van történeti-filológiai magyarázata a szintagmára, mely nem köthető a roma hagyománykörhöz.

A tiszta, világos artikulációjú versnek ez a „halálhozó” jelző a leginkább enigmatikus eleme. Állítólag a későbbi színházi rendező, az ekkor még költőként jelentkező Homályos (későbbi, ismertebb nevén: Hont) Ferenc egyik leleménye volt ez a szó, itt egyszerű átvétel tehát. Ha a szóhasználat forrása nem Hont volt, hanem Róheim Géza könyve, vagyis ha már ekkor ismerte *A varázserő fogalmának eredetét* (1914), a helyzet ugyanez. S nem kizárható, hogy ez az átvétel, az elsődleges költői intenciótól némileg függetlenül, önálló életre is kelt. Azaz zárvány a versben. De azt hiszem, ez csak kegyes értelmezői önáltatás, valójában többről s másról van szó. A „gyönyörűszép szív” fölött kisarjadó fű jelzője, a „halálhozó” a *halál* perspektíváját vetíti a versben megjelenő – végig gondolatkísérletként előadott – *alternatíva* fölé.¹¹⁹

Eszerint a középkori haláltáncköltészet hagyományával is leírható poétikai tapasztalat lenne a szóösszetétel megfejtése. Másrészt pedig Róheim Gézának a természeti népek kultúrája kapcsán végzett kutatásaival, a „dolgok velejére” vonatkozó megállapításaival, s az ehhez kapcsolódó néprajzi elemekkel hozható összefüggésbe.¹²⁰ A síron termő halált hozó fű jelenségét Szabolcsi Miklós a *Kádár Kata* ballada végkifejlete alapján köti össze az etnografikus hagyománnyal. Először ő is a betyárballadák hatását fedezi fel, majd a síron termő növény szimbóluma ugyanúgy a lírai alany létigazolása lesz, mint a *Kádár Kata* végén a szerelmesek sírján növő virágok összefonódása.¹²¹ Míg azonban a *Kádár Kata* esetében egyértelműen szerelmi költészetről van szó, addig József Attila versében, és a bemutatott cigány népdalban a szegénylegény-balladák hagyománya jelentkezik.

¹¹⁸ LENGYEL, „József Attila *Cigánydala*”, 86.

¹¹⁹ Uo., 86–87.

¹²⁰ RÓHEIM Géza, *A varázserő fogalmának eredete* (Budapest: Posner Károly Lajos és fia, 1914), 119–142, 209–218.

¹²¹ BÓKAY, *Líra és modernitás*, 27.

József Attila *Tiszta szívvel* című versének a kulturális hagyományokban elfoglalt helyéről az elmúlt közel száz évben több vélemény, értelmezés született. Ezek közül néhány érintette, néhány értelmezte is a cigány folklórral való kapcsolatot. A verset lezáró sorok értelmezésekor azonban eddig még nem merült fel a cigány népköltészet közvetlenül értelmezhető hatása és Herrmann Antal munkásságának ihlető-segítő szerepe. A kéziratos Herrmann-gyűjtemény ismeretének felhasználása – a tudományos kutatás szépirodalmi-lírai alkotás érdekében való tanulmányozása – tipikusan József Attila munkamódszerére vall. Jelenleg úgy tűnik, a Herrmann-hagyaték vonatkozó része az egyetlen forrás, ahonnan ezt a motívumot József Attila meríthette, hacsak nem hallomásból vagy Juhász Gyula segítségével. Utóbbiakra azonban nincs adat.

Hagyományozás és alkotás témakörében végezetül a Roman Jakobsont idéző Görög Veronika *A cigány folklór* című munkájában megfogalmazott gondolataira hívom fel a figyelmet, aki ugyan a folkloristák és a gyűjtők kapcsán fogalmazta meg mondanivalóját, de minden bizonnyal József Attila alkotói hozzáállását is jól körülírhatóvá teszi a *Tiszta szívvel* kapcsán. Nem az a feladatunk, hogy az eredetet nyomozzuk, hanem, hogy a kölcsönösségek folyamatában megfigyelhető változás és a megszülető szöveg elemzését elvégezzük. Így megmutatkozhat, hogy a kölcsönzés és az átalakítás újat teremtő alkotás.¹²²

¹²² GÖRÖG, „A cigány folklór...”, 129.

SZOLLÁTH DÁVID
Camus a kukában

Intertextualitás és posztkoloniális kritika Jean Rhys, Kamel Daoud
és Németh Gábor műveiben

dszollat@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-5554-1299

HELIKON

Camus in the Trash Can. Intertextuality and Postcolonial Criticism
in the Works of Jean Rhys, Kamel Daoud, and Gábor Németh

Abstract

The study briefly reviews some classical types of intertextual relations, such as palinody, aemulatio and parody, before discussing typical examples of postcolonial rewriting in more detail. These typically expand upon or continue the plot of a classical European work from a postcolonial perspective, as in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* in relation to Charlotte Brontë's *Jane Eyre*. In doing so, they cast the highly prestigious works of European culture in a completely different, critical light. The study references key writings on the subject by authors such as Sandra Gilbert, Susan Gubar, Gayatri Chakravorty Spivak and Edward Said. In the second half, it analyses two contemporary works that initially appear to be postcolonial rewrites of Camus's *The Stranger* (Kamel Daoud: *The Meursault Investigation* (2013) and Gábor Németh's *A Groundhog's Summer* (2016). However, these works transcend the counter-discourse nature of postcolonial criticism, building a more intricate, nuanced intertextual relationship with the original text that can best be described as reenactment.

Keywords: Albert Camus, Jean Rhys, Charlotte Brontë, Gábor Németh, postcolonialism

Helikon 72 (2026) 1
DOI: 10.57226/Hel.2026.1.5

BEVEZETŐ

Kamel Daoud *Meursault, contre-enquête* című regénye 2013-ban jelent meg Algériában, a következő évben pedig Franciaországban, ahol első könyveknek járó Goncourt-díjat kapott, majd hamar nemzetközi irodalmi siker lett belőle, 2016-os magyar fordítása (*Új tárgyalás a Meursault-ügyben*) Pataki Pálnak köszönhető.¹ Németh Gábor *Egy mormota nyara* című esszéregénye a Daoud-fordítással egy évben jelent meg.² A szerző a nyolcvanas évek vége óta publikál, a magyar posztmodern próza második hullámának (Garaczi, Kukorelly mellett) kritikailag nagyra tartott szerzője, aki az olvasók szélesebb körét a *Zsidó vagy?* című könyvével érte el 2004-ben. Az *Egy mormota nyara* felfogható ennek párdarabjaként, amely ha nem is egyöntetű, de többnyire pozitív visszhangot keltett, a boltokból rég elfogyott.

Összehasonlításukat az indokolja, hogy Camus *Az idegenje* mindkét mű kitüntetett hipotextusa (elődszövege), fő témájuk a filozófiai és politikai értelemben vett idegenség. Az egyik algériai, a másik közép-európai nézőpontból közelíti meg a témát, amelynek a posztkoloniális helyzet – Daoudnál magától értetődően lényegi, de Némethnél is hangsúlyos – alkotórésze. Egymás után jelentek meg, kis különbséggel, Németh Gábor saját bevallása szerint nem olvasta Daoud művét, az *Egy mormota...* számos részletközlése jóval korábbra datálható, mint az algériai regény megjelenése, így közvetlen hatás nem feltételezhető a művek közt.

Mindkét műnek vannak más fontos hipotextusai is *Az idegenen* kívül: Daoudnál elsősorban Camus más művei, Némethnél Mészöly Miklós *Koldustánc* című korai elbeszélése, továbbá Byron (akitől a mű címe származik), de nem annyira művei, mint inkább Byron figurájának populáris kultusza. Fontosak emellett G. K. Chesterton maximái, megjelennek Pascal, Szentjóby Tamás, W. G. Sebald, Thomas Bernhard, Thomas Mann, Ottlik Géza és mások szövegei, valamint Antonioni *Foglalkozása riporter* című filmje, valamint van Camus-n kívül másik közös hipotextusuk is, a *Korán*. Összehasonlításuk fő szempontja a tanulmányban az, hogy az intertextualitás mely formáival írható le a Camus-elődszöveghez való viszonyuk, ugyanakkor feltesszük azt a kérdést is, hogy az intertextualitás-formák választásának milyen a jelentése olyan nem poétikai kérdésekben, mint például a posztkoloniális helyzet, valamint az európai kánon és a posztgyarmati világ hatalmi viszonya.

¹ Kamel DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, Folio 7237 (Paris: Gallimard, 2023); Kamel DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, ford. PATAKI Pál (Budapest: Ab Ovo Kiadó, 2016).

² NÉMETH Gábor, *Egy mormota nyara* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2016).

PALINÓDIA, AEMULATIO, SPINOFF, RECIKLÁLÁS

A Daoud és Camus művei közti intertextuális viszony leírására számos kifejezés kínálkozik. A regény az eredeti művel közös fikciós térbe helyezkedve a Meursault által lelőtt arab történetét mondja el az áldozat családjának nézőpontjából. Alapviszonya a korrekció és a kiegészítés, *helyesbíti* Camus művét, felülvizsgálatot kezdeményez, azaz ellennarratívát mond el a gyilkosságról. A cím és az első sor alapján (amely a híres Camus-kezdőmondat kifordítása: „Aujourd’hui, M’ma est encore vivante.”³) és általában a korrektív viszonyulás miatt afféle ellendalnak, valaki más művére írt palinódiának tűnik. A kiegészítő viszonyulás alapján – az eredeti történet egyik mellékalakjáról mond el „oldalági” történetet (áthelyezve az egyes szám első személyű elbeszélés biztosította nézőpontot Meursault-ról az általa megölt arab öccsére) – Genette kifejezésével *transzfokalizáció*nak, illetve *paraleptikus folytatás*nak,⁴ vagy a tévesorozatokból ismerős kifejezéssel egyszerűen *spin-off*nak (oldalhajtásnak, mellékágnak) is nevezhetjük.

Daoud regénye a korrekció és a kiegészítés jegyében elárulja a Camus-nél névtelenül hagyott arab áldozat nevét: ő Moussa, aki az elbeszélő Haroun bátyja volt. (A testvérpár neve egyébként nyilvánvaló utalás Hárún és Múza – vö. Áron és Mózes – prófétákra.) Haroun a regényben tagadja, hogy a családjukban lett volna „laza erkölcsű” lánytestvér, ahogy Meursault állítja, szerintre Moussa egy lány becsületét kívánta megvédeni, azaz egyszerűen elfajult féltékenységi ügy lehetett a híres gyilkosság hátterében.⁵ Haroun Meursault bűntettének „filozófiai” karakterét is banalizálja. Az egész történetben ugyanis a legfelháborítóbb számára a gyilkosság utóélete: mindenki azzal van elfoglalva, hogy Meursault az istene elvesztése, az anyja halála, a saját szórakozottsága vagy éppen a tűző nap miatt ölt, de senki nem vette a fáradságot, hogy az áldozatnak legalább a nevét kinyomozza vagy megadja neki a végtisztességet. Ez szerintre nagy, hipokrita hazugság. Haroun megkérdőjelezi Meursault anyjának halálát is, mivel nem lelhető fel az asszony sírja, így szerintre Meur-

³ DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, 13.

⁴ Az előzményeket feldolgozó folytatást *analeptikus*nak, a későbbiek elmondót *proleptikus*nak, az eseménysor valamely hiányát kitöltő folytatás pedig *elliptikus* folytatásnak nevezi Genette. Lásd Gérard GENETTE, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Collection Points Essais 257 (Paris: Seuil, 1992), 416. A proleptikus kiegészítésre példa Paweł Huelle *Castorp* című regénye, amely a *Varázshegy* Hans Castorpjának Thomas Mann regényében csak említett két danzig diákévé beszéli el. Paweł HUELLE, *Castorp*, ford. KERTÉSZ Noémi (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007).

⁵ DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, 15.

sault azért maradt mindvégig olyan hűvös ebben a napfénnel teli országban, mert talán nem is az anyja temetésén volt. Haroun korrekcióinak célja: hitelteleníteni Meursault-t, ami persze képtelenség, játék, hiszen egy regény igazságtartalmát nem lehet megkérdőjelezni, hacsak nem így, a közös fikciós térben. Haroun azonban azonosítja Meursault-t Camus-vel, mintha az író követte volna el a fiktív szereplő bűnét, még inkább kétértelművé téve fikció és valóság viszonyát.⁶ Mindez jól megválasztott retorikai stratégia az ellen-narratíva felépítésére, a camus-i nézőpont újragondolására és a gyarmati-posztgyarmati nézőpont megjelenítésére.

Haroun – a gyászban megszállottá váló anyja sürgetésére – úgy áll bosszút bátyján, hogy a Meursault-gyilkosság tükörképeként megöl egy franciát, aki szerencsétlenségére a harcok elől a fészkerükben bújt el. Ez hasonlóan értelmetlen gyilkosság, mint „az arab” lelövése volt Camus-nél, Haroun pusztán azért lövi le az egyébként ártalmatlan franciát, mert anyja ezt várja tőle, mert így lehetett neki is szerepe a család történetében, bátyja megbosszulójaként lehetett végre ő is valaki. A gyilkosság leírása explicit módon rájátszik Meursault gyilkosságára: Haroun két lövése eszerint olyan, mintha a hatodik és hetedik lövés dördült volna el,⁷ és áldozatát egy ideig csak „a franciaként” emlegeti, hogy neki is elvegye a nevét.

Az *Új vizsgálat...* nézőpontválasztása kimozdítja, újra megnyitja Camus regényét, Barthes kifejezésével a klasszikus „olvasható” műből újra „írható” szöveget csinál.⁸ Ám a sikerhez önmagában nem volna elég, ha végig ilyen egysíkú maradna a viszonyulása Camus regényéhez, ahogy unalmas az olyan sportmeccs is, ahol minden pontot a kihívó fél gyűjt be. Az egyszerű opponáló gesztusok (cáfolat, ellenkezés, hiteltelenítés stb.) mellett szerencsére ott vannak a vetélkedések – az intertextualitás klasszikus eszközkészletében

⁶ A regény első, algériai kiadásában a szerzőt „Albert Meursault”-ként emlegette, összekeverve szerző és szereplője nevét. Műve akkor még *L'Étranger* volt. A franciaországi kiadásban a szerző már pusztán „Meursault”, a mű címe pedig *L'Autre (A másik)* lett. A szöveg azonban itt is precízen, jól beazonosíthatóan leírja a *L'Étranger* 1950-es évekbeli Livre de Poche kiadás borítóját a sárga tengerparton álló, zsebre tett kezű fiatalemberrel. Nem Haroun az egyetlen, aki író és hős alakját provokatív módon összemossa: „Azért is kivételesen kedves könyvem a *Közöny*, mert megjelenésének évében, rettenetes csillagzata alatt születtem. Hol a pokolian rossz magyar fordításban, hol eredetiben, gyakran újraolvasom. Olvasás közben soha nem tudom elhárítani a gyanakvást, hogy Albert Camus mégiscsak megölt egy arabot. Amin az se változtat sokat, ha nem ő ölte meg.” NÁDAS Péter, „A humánus és az animális”, in NÁDAS Péter, *Kritikák* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 272.

⁷ DAOUD, *Új vizsgálat a Meursault-ügyben*, 87.

⁸ Roland BARTHES, *S/Z, Points Essais* 70 (Paris: Éditions du Seuil, 1996), 10; Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, *Horror Metaphysicae* (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 14.

a költői versengésnek, az *aemulatio*nak – a jellegzetes technikái is. Mint Haroun mondja, a gyilkos híres lett, és olyan jól tud mesélni, hogy megbocsátották a bűneit. Elismeri a „gyilkos író”⁹ rendkívüli elbeszélői és nyelvi képességét, és azt mondja, ő nem is vetélkedik vele, hiszen az annyival jobb nála. Ám aki ilyet mond, az nyilvánvalóan vetélkedik. A költői versenyekben jellemzően nagyra tartott, kanonikus költőelődöt választ a kihívó fél, hiszen súlytalan ellenfél választásával magát tenné nevetségessé. Dávid és Góliát-típusú vetélkedésről van szó ezúttal is, az elbeszélő esélytelenebb helyzetből indul a viszárszás párbajába, hiszen a költői verseny „küzdőtere”, a francia nyelv, neki nem anyanyelve. A regény jól érzékelteti az írástudás, a franciatudás, illetve a sztenderd franciától való eltérés fokozatainak, azaz a *kreol kontinuumnak* (David DeCamp) az összetett nyelvpolitikai rendszerét a gyarmati társadalomban. „Különben azért tanultam meg franciául, hogy egy halott helyett szóljak, próbáljam folytatni a mondatait. A gyilkos híres lett, az ő történetét olyan jól megírták, hogy eszembe se jut utánozni. Az az ő nyelve.”¹⁰

Az idézett hely után azt fejtegeti Haroun, ő azzal a keveréknyelvvvel dolgozik, amivé a francia az algériai háború után lett: ez a nyelv olyan, mint a menekülő „pieds-noir”-ok¹¹ által hátrahagyott, majd széthordott ingatlanok, ő valaki más nyelvébe költözik be.¹² Pataki Pál fordítása módosít valamelyest az eredeti képen, de benne marad a képzetkörben. „Én a gyilkos gazdátlanul maradt szavaiból építem a magam nyelvét.”¹³ Ez egyrészt újabb jelzése a posztkoloniális helyzet jellegzetes nyelvi egyenlőtlenségének, másrészt újabb megközelítése az intertextualitásnak: Daoud regénye – amely az *Az idegenen* kívül utal *A bukásra*, *A színe és visszájára*, a *Sziszüphosz mítoszára*,¹⁴ *A pestisre*, *Az első*

⁹ DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, 62.

¹⁰ DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, 10; „C’est d’ailleurs pour cette raison que j’ai appris à parler cette langue et à l’écrire; pour parler à la place d’un mort, continuer un peu ses phrases.” DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, 14.

¹¹ Szó szerint: „feketelábúak”. Így nevezték az Algéria területén született franciákat a gyarmati uralom idején (1830–1968), a függetlenség kikiáltásakor többségük elmenekült Franciaországba. Albert Camus családja is „pieds-noirs” volt.

¹² „Les mots du meurtrier et ses expressions sont mon *bien vacant*.” [uo.] Szó szerint: „A gyilkos szavai és kifejezései lettek az én *üres ingatlanom*.”

¹³ DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, 10.

¹⁴ Lásd például Bende József elemzését: „A regény története a *Közönyre* támaszkodik, elbeszélésmódja azonban *A bukásra* (*La chute*, 1956), amelyben Jean-Baptiste Clamence, az önmagát »vezeklő bírónak« nevező egykori párizsi ügyvéd monologizál egy amszterdami bárban. De a *Sziszüphosz mítoszára* is történik közvetlen utalás: »abszurd az életem, amely csak abból áll, hogy feltolok a hegycsúcs felé egy holttestet, de az újból legurul, és így tovább a végtelenségig«”. Bende József, „Kamel Daoud: Új vizsgálat a Meursault-ügyben”, *Vigília* 82, 9. sz. (2017): 718–719, 719.

emberre és talán az életmű más darabjaira is – felfogható Camus-újrahasznosításnak, reciklálásnak.

POSZTKOLONIÁLIS ÚJRAÍRÁS

Az eddig felmerülő négy, részlegesen használható intertextualitás-forma hasznos, mégis átfogóbb kategóriára van szükségünk. Több értelmező véleményével egybehangzóan azt mondhatnánk, hogy Daoud regénye *a posztkoloniális újraírás* (*post-colonial rewriting*) jellegzetes képviselője, hiszen már a volt gyarmattartó nyelvéhez való – imént említett – ambivalens viszonyulás is ebbe az irányba terelhetette a figyelmünket. A műfajnak számos híres képviselője van, többek között ilyen a Defoe *Robinson*-ját újraíró Derek Walcott darabja, a *Pantomime* (1978), vagy J. M. Coetzee regénye, a *Foe* (1986),¹⁵ mégis a *Jane Eyre*-t újraíró Jean Rhys *Széles Sargasso-tenger* című regénye (1966)¹⁶ számít iskolapéldának. Daoud művének alapötlete egészen hasonló ahhoz, ahogy Rhys regénye a nyugati irodalmi kánon egyik népszerű művéhez „hozzáír” egy alternatív szálát, és kifejti a nem európai mellékszereplőnek, a gyarmati másiknak az eredetiben kifejtetlen történetét. Ahogy Daoud a lelőtt „arab”, úgy Rhys a padláson fogvatartott jamaicai nő, Bertha (Antoinette) Mason háttér-, vagy még inkább ellentörténetét mondja el.

Hasonló művek ma is jelennek meg: Percival Everett 2024-ben kiadott *James* című regénye Mark Twain *Huckleberry Finn*-jének szökött rabszolgáját, Jimet helyezi a középpontba.¹⁷ Ráadásul nem kell gyarmattartó nemzeti múlt vagy rabszolgasággal terhelt történelem ahhoz, hogy a „posztkoloniális átíráshoz” hasonló logikájú művek szülessenek, hiszen a kortárs magyar irodalomban is bőven találhatunk efféléket. Ilyen Cserna-Szabó András Kosztolányi-átirata (*Kilencedik fejezet, melyben Dimó nagyapó, a bolgár kalauz találkozik az elegáns detektívvvel, s majdnem új életet kezd*) és Selyem Zsuzsa Petri-átirata (*Az a napverte sáv*), legújabban pedig Kemény István *Lovag Dulcinea*-ja. Egy, az eredeti mű főhőiséhez képest alárendelt pozícióban lévő mellékszereplő (A *Hogy elérjek a napsütötte sáv*ig... nőalakja, az *Esti Kornél* „bolgár kalauza”

¹⁵ J. M. COETZEE, *Foe*, ford. BABICS Péter (Debrecen: Art Nouveau, 2004).

¹⁶ Jean RHYS, *Széles Sargasso-tenger*, ford. TANDORI Dezső (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1987²); Charlotte BRONTË, *Jane Eyre*, ford. RUZITSKA Mária (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984).

¹⁷ Percival EVERETT, *James* (New York, NY: Doubleday, 2024). A Pulitzer-díjas regény megjelent Falcsik Mari fordításában (Budapest: Jelenkor Kiadó 2025).

vagy Don Quijote Dulcinea) nézőpontjából beszélnek, kihívva, provokálva, újraértelmezve az erős kanonikus pozíciójú alpművet.¹⁸

A sok kínálózó példa közül vegyük kiindulópontnak az „iskolapéláda”, azaz a Rhys-regény viszonyulását Brontë klasszikusához. Röviden felidézve a *Jane Eyre* szüzséjének vonatkozó részét: Bertha Mason az „őrült nő a padláson” Mr. Rochester thornfield-i házában, ő a regény gótikus klisékkel ábrázolt fenyegető-gyújtogató, állatias asszonya, aki a legfőbb akadály lesz annak, hogy az árva, nincstelen, nem túl szép, de okos, önálló gondolkodású Jane végre hozzámelessen az excentrikus angol úrhoz, Mr. Rochesterhez. Bertha ugyanis Mr. Rochester eltitkolt felesége, akit fiatal korában Jamaicán vett el, jelentős hozománnyal, ám annak idején Bertha bátyja, Richard Mason becsapta őt, minthogy elhallgatták előle, hogy a mesés szép fehér kreol lány anyja is, öccse is őrült volt, és hogy benne is megvan a hajlam. Bertha hosszú évek óta elzárva él bizonyos Grace Poole szolgáló felügyelete alatt, de olykor kiszökik a szobából és vagy gyújtogat, vagy megszúrja a látogatóba érkező testvérét, Richard Masont. A házasság tehát *de facto* régóta nem létezik, *de jure* viszont igen, és ez botrányos módon akkor derül ki, amikor Jane és Mr. Rochester már az oltár előtt állnak. Ez a regény legfőbb, hosszan előkészített fordulata. Jane elmenekül, megint nincstelen, de kalandos kitérők és sorsa jóra fordulása után visszatér, amikor is kiderül, hogy a gyújtogató hajlamú Bertha végül porig égette a házat, és öngyilkos lett, azaz nincs már akadály a házasságuknak.

A *Jane Eyre*-t azért ünnepelte a feminista kritika nagyhatású szerzőpárosa Sandra M. Gilbert és Susan Gubar, mert kiszabadította a nőt a sztereotip ábrázolások (a „szende szűz”, a „házitündér”, a „démon” stb.) korlátai közül, Brontë regénye a modern individuum kialakulásáról szóló narratíva női változatának modellértékű műve lett.¹⁹ A posztkoloniális kritika viszont – Gayatri Chakravorty Spivak elemzésében – azt a kifogást fogalmazta meg, hogy a 19. századi brit regények, legyenek bármilyen kiválóak is, és legyenek bármilyen példaértékűek is a modern nő megjelenítésében, végső soron az angol imperializmust reprezentálták és népszerűsítették, azaz „a modern európai individuum születése” elnevezésű projekt még a *Jane Eyre* esetében is a gyarmati másik elnyomása árán valósítható meg.²⁰ A két megközelítés jellemző különb-

¹⁸ SELYEM Zsuzsa, *Az első világvége, amit együtt töltöttünk* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 25–31; CSERNA-SZABÓ András, *Fél hét* (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 126–33; KEMÉNY István, *Lovag Dulcinea* (Budapest: Magvető Kiadó, 2024).

¹⁹ Sandra M. GILBERT és Susan GUBAR, *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (New Haven, CT: Yale University Press, 2000²).

²⁰ Gayatri Chakravorty SPIVAK, „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, *Critical Inquiry* 12, 1. sz. (1985): 243–261, <https://doi.org/10.1086/448328>.

sége, hogy Gilbert és Gubar interpretációjában Bertha Mason alakja Jane lélektani szimbóluma, aki a főszereplő rebellis és sötét, de megzabolázott oldalát jelképezi, Spivaknál viszont természetesen az erőszakkal uralt gyarmati másikat. Feltehetőleg mindkét – nagy karriert befutott – értelmezést az támaszthatja alá, hogy Bertha Mason Brontë-nél úgyszólván csak negatív, privatív jellemzést kap: nem civilizált, nem „normális”, nem nőies, sőt nem is emberi, vagyis nem az jellemzi Berthát, hogy mi ő, hanem az, hogy *mi nem*. Karakter helyett szinte csak funkció, kitölthető hely, így könnyen lehet valami vagy valaki másnak a szimbóluma. Berthát a Brontë-regény feltételrendszerében nem véletlen nem lehet „megérteni”, „megismerni”, hiszen a kifejtett, saját nézőpontjából ábrázolt alak elveszteni baljós (csehovi pisztolyra emlékeztető) narratív funkcióját. Spivak szerint mindenesetre Bertha állati sorba taszítása, majd önfeláldozó tűzhalála az ára annak, hogy Jane Eyre sikertörténete kibontakozhasson.

Rhys regényének elemzésére áttérve Spivak kiemeli, hogy a *Széles Sargassotenger* hogyan hangolja át Bertha (Rhysnél: Antoinette) Mason figuráját. Míg Brontënél kizárólag állatias hangok és brutalitás jellemzi (például amikor megszúrja bátyját, Richard Masont), addig Rhysnél kibontakozik gyerekkorra, sorsa, és kiderül, hogy még ebben a jelenetben sem „állati” dühében szúrta meg Masont, hanem a féltestvére gyávasága, alakoskodó válasza háborította fel, amikor Richard azt válaszolta, nincs „törvényes jog[a]”²¹ arra, hogy beleavatkozzon férje és az ő dolgába. Mint Daoud regénye *Az idegent*, Rhys műve is korrigálja a *Jane Eyre*-t. Amint látható, a két „újráíró regény” nem egyszerűen pozitív hőssé formálja, hanem rétegzett, összetett figurává fejleszti az eredeti művek üresen hagyott vagy negatív módon jellemzett karaktereit. Mindkét újráíró regény olyan karaktert emel ki az eredetiből, amelyik ott annak ellenére volt aluljellemzett, hogy a történetben kulcsszerepe volt. Az „arabról” semmit nem tudunk meg, Bertháról pedig nagyon keveset. A névadás kérdése is itt tárgyalható, az úr, a telepes hatalmi nézőpontja megfosztja az alárendelt embert (szolgát, bennszülöttet) a nevétől, s ezzel is biztosítva alávetettségét, Haroun ezt alaposan körüljárja, ironizál azon, hogy a Camus-történet „arabja” egyenértékű azzal, ahogy Robinson „Pénteknek” nevezi a maga bennszülöttjét. A posztkoloniális átíratok sajátosságának tűnik, hogy az elődszöveg szereplőit át- vagy elnevezik (Rhys-nél Antoinette lesz Berthából, Daoudnál Moussa lesz az „arabból”). Az áldozat nevének visszaadása Daoudnál központi kérdés: „Musza, Musza, Musza... szeretem néha ismételtetni ezt a nevet, nehogy eltűnjön. Ezt nagyon fontosnak tartom, ezt

²¹ RHYS, *Széles Sargassotenger*, 226.

írd le csupa nagybetűkkel! Egy férfi ötven évvel a halála után kapott nevet. Ez nagyon fontos!”²²

Nem meglepő ezek után, hogy a mellékszereplőket kiemelő-újraíró regények az eredeti főhőseit sem hagyják érintetlenül. Ahogy Genette is írja, nincs olyan, hogy „ártatlan transzpozíció”,²³ ami logikusan következik abból, hogy más nézőpontból látjuk a történeteket. Az előzményszöveg ironikus, parodisztikus lefokozása igen gyakori jelenség, például azért, mert az új műben főszereplővé előlépő hajdani mellékszereplők nem változnak hirtelen kiemelkedő „hőssé”, hanem megőrzik nézőpontjuk hétköznapiságát. Lásd Tom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halottját*, ahol Hamlet heroizmusa beckettien abszurdnak és tökéletesen érthetetlennek tűnik. Könnyen belátható, hogy a posztkoloniális újraírások esetében, amelyekben telepesről gyarmatra változik a nézőpont, az eredeti hős jóval profánabbnak, ügyük pedig kisszerűbbnek látszik, mint az eredetiben. Rhys úgy mutatja be újra Rochestert (Brontë zord, magányos, de Jane által „megszelídíthető” byroni hőst), hogy voltaképp semmi romantikus, félelmetes vagy vonzó nem marad benne. Családja által kismimizett másodszülött fiú, aki hozományvadászat és jövőjének biztosítása érdekében „szerez be” egy jamaicai kreol szépséget, akivel aztán nem tud mit kezdeni. Bár nem sokkal az egyenjogúsítás után vagyunk, és ő undorodik a korábbi korszak ültetvényeseinek becstelenségeitől, mégsem különb nálunk, hiszen a lányt (és a hozományát) ugyan elveszi, de már a nászúton megcsalja a szolgálóval. Rochester Brontënél világlátott, erős, de megtört, öntörvényű, afféle rendkívüli férfi, *Sargassó*beli megfelelője viszont európai puhány, aki otthon azt teszi, amit az apja mond neki, a gyarmaton pedig mindenkit lenéz, mindentől fél és képtelen adaptálódni. Noha a szüzsé szintjén a *Sargasso*... folytonos a *Jane Eyre*-rel, a karakterre alig ismerünk rá a megváltozott nézőpont miatt, *A széles Sargasso-tenger* a „*the Empire Writes Back*” iskolapéldájának tekinthető.²⁴

²² DAOUD, *Új vizsgálat a Mersault-ügyben*, 21.

²³ GENETTE, *Palimpsestes*, 417.

²⁴ Salman Rushdie tanulmányának címe „The Empire Writes Back with a Vengeance” lefordíthatatlan szójátéka a viccesen „The Empire Strikes Back” (a *Bírodalom visszavág*) című George Lucas-filmre utal, valójában arra, hogy a posztkoloniális szerzők „visszavágnak”, azaz kritizálják a volt gyarmatosító birodalmak kulturális kánonját. Rushdie címét vette át az eredetileg 1989-ben megjelent, sokat hivatkozott tanulmánykötet. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin szerkesztők a „writing back”-et, úgy határozták meg, mint a posztkoloniális szerzők az európai hatalmi központok előfeltevéseit és legitimációját megkérdőjelező, elkötelezett írásmódját. Bill ASHCROFT, *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures* (London, New York, NY: Routledge, 2002²), <https://doi.org/10.4324/9780203426081>.

Daoud hasonlóképpen varázstalanítja a Meursault-ból és Camus-ból összegyúrt figurát. *Az idegen* az ő hevenyészett összefoglalásában rendkívül kiábrándító történet. Egy franciáról szól, aki unalmában vagy a napszúrás miatt megölt egy arabot, de a bíróság nem ezért ítélte el, hanem mert szívtelen volt anyjával, majd *miután kiengedik a börtönből*, „ír egy könyvet, amely híressé válik, és amelyben elbeszéli, hogyan szállt szembe Istennel, egy pappal és az abszurditással”, de az arabnak elveszi a nevét, elveszi a becsületét, sőt kiüresíti azt a világot is, ahol mindez játszódik.²⁵ Az előző mondat kurziválása arra figyelmeztet, hogy Daoudnál tehát nem végzik ki Meursault-t (így tudja összekötni Meursault és Camus alakját életrajzilag a szöveg), ez felvet még egy intertextuális alaptípust: az *Új vizsgálat... Az idegen apokrifja* is.

Spivak másik korpuszon és brit birodalmi összefüggésben kifejtett posztkoloniális kritikájának logikáját igen könnyű *Az idegen*re és a francia-magrebi közegre alkalmazni: a gyarmati másik feláldozása vagy kizsákmányolása kell ahhoz, hogy az európai szellem szabadon fejlődjön, hogy a nő is lehessen saját sorsát irányító önálló individuum (Brontë), vagy hogy az abszurdot felismerő európai szubjektum szabad lehessen a metafizikai kötöttségektől (Camus). Azért lehet szinte formulaszerűen „ráhúzni” Spivak egy egészen másik regényről szóló posztkolonialista értelmezését a Camus-újraértelmezésre, mert pontosan ugyanez volt Edward W. Said hajdani posztkolonialista Camus-kritikájának a logikája is.

Said a *Culture and Imperialism* című kötetének egyetlen nem angol nyelvű szerzőről szóló fejezetében azt rótta fel Camus-nek, hogy nem csak az „arab” neve, sorsa és háttere hiányzik *Az idegen*ből, hanem a francia szerző műveiben a teljes gyarmati szociológiai-politikai helyzet alulreprezentált, fájó és naiv módon üres. Said szerint Camus életműve magától értetődőnek veszi a franciák gyarmati jelenlétét, és olyan vak az elnyomás problémáira, mintha egy 19. századi angol realista regény szintjén lenne, de akkor, amikor a britek már kivonulnak Indiából (1947). Said szerint Camus művei egyébként is makacsul ismétlik a hivatalos francia álláspontot Algéria helyzetéről, vagyis azt, hogy Franciaország a civilizációt, a felvilágosodást és a fejlődést hozta el erre a bárbar földre. Said szerint különös, hogy a Barthes által is dicsért tiszta stílusa, finom, visszafogott ironiája, tökéletes karakterrajzai, filozófiai mélysége és etikai igényessége ellenére mennyire hiányzik Camus műveiből bármiféle lelkiismeretfurdalás vagy együttérzés a gyarmati helyzettel kapcsolatban.²⁶

²⁵ DAOUD, *Új vizsgálat a Meursault-ügyben*, 61–62.

²⁶ Edward W. SAID, „Camus and the French Imperial Experience”, in Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, 169–187 (New York, NY: Vintage Books, 1994), 181.

Nem kell további ismertetés ahhoz, hogy látható legyen, Said élesebb, kritikusabb hangvétele ellenére posztkoloniális kritikájának logikája Spivakéval azonos: a nyugati progresszív szellemű, „felszabadító” mű egyetemességének a lokális, gyarmati kontextus teljes eltörlése az ára. Ahogy Bronténél a „modern női individuum felemelkedése”, úgy Camus-nél „az abszurd filozófiája” volna az a szellemi csúcsteljesítmény, amelyet súlyosan korrumpál, hogy mellette ott van a gyarmati másakra való vakság, hogy felszabadító gondolkodásuk egyetemessége voltaképp csak a privilegizált európaiakra terjed ki.

Said odáig megy, hogy a francia gyarmatosítás ideológusaival teszi egyenrangúvá Camus nézeteit, és a gyarmatokat kizsákmányoló francia birodalmi szemlélet kritikátlan képviselőjének állítja be. Nem véletlen, hogy írása ellenbírálatokat váltott ki, hiszen kritikájának megfontolásra érdemes elemeit ronsolja egyoldalúsága: Said leértékeli Camus politikai érdemeit is (nem említi például Camus kiállását a spanyol polgárháború vagy a nácizmus kérdésében). A támadásra adott reakciók közül érdemes Dominique Combe-ét felidézni, aki *Camus postcolonial?* című tanulmányában higgadt és alapos forráselemzés alapján tekinti át, hol és mennyiben csúsztat vagy ferdít Said Camus-t illetően.²⁷ Például kritikátlanul veszi át Conor Cruise O’Brien (a gyarmatosítást erősen bíráló baloldali író szerző) invenciózus, de némileg alulinformált Camus-bírálatát. Kimutatja, hogy Camus nem egyszerűen „pieds-noirs” ideológiát követett, ennél összetettebb volt a szemlélete, és ami azt illeti, épphogy kritikusán viszonyult a pied-noirs nacionalizmushoz, közben Sartre-ral és de Beauvoirral is vitatkozott, akik szerint FLN-pártinak kell lenni. A kérdés további részletezése nélkül is érzékelhető talán, hogy a Daoud-regény Saidnál pontosabb, árnyaltabb a Camus-szövegüniverzum politikai kritikájában.

ÚJRAJÁTSZÁS (RE-ENACTMENT)

Látható, hogy a huszadik század végi posztkoloniális kritika fogalmi keretei közt meddig lehet eljutni az értelmezésben. Noha Spivak és Said értelmezéseinek politikai kritikája vitathatatlan, irodalomértelmezésben betöltött szerepük pedig annak idején úgyszólván forradalmi volt, értelmezéseik tanulsága mégis ideológiai redukciónak tűnik a művek összetettsége és gazdagsága mellett (és tegyük hozzá, Said francia irodalomról szóló írásai, például Flaubert-értelmezései az *Orientalizmusban* elmélyültebbek és lucidusabbak,

²⁷ Dominique COMBE, „Camus postcolonial?”, *Revue Sciences/Lettres*, 1. sz. (2012), hozzáférés: 2025.12.30, <https://doi.org/10.4000/rsl.638>.

mint itt tárgyalt Camus-kritikája). Figyelemreméltó, hogy a posztkolonialista kritika ereje gyakran hasonló nézőpont-áthelyezésnek (transzfokalizációnak) köszönhető, mint az elemzett újrairó regények, és analógia van aközött, ahogyan Spivak vagy Said néz az európai kánonra, és ahogyan Rhysnél Antoinette Mason nézi a „származási helyeként” szolgáló elődszöveg történetét, fiktív világát. Az újra- és átírásoknál nehéz volna a posztkolonialista kritikanak alkalmasabb vizsgálati anyagot találni. A gyarmati elnyomás iránti gyanútlanosság feltárásával politikailag megbírált klasszikusok újraolvashatóvá, újraírhatóvá tételéhez valóban kellett a posztkolonialista nézőpontváltás és rekontextualizálás, ugyanakkor már jól érezhető a szemléleti különbség a nyolcvanas-kilencvenes évek értelmezései és Daoud 2013-as műve között.

Daoud – mint arra Thomka Beáta is felhívja a figyelmet²⁸ – már poszt-posztkolonialista szerző, akinek műve egyértelműen reflektál arra, hogy a felszabadulás utáni Algéria világa nem lett sokkal jobb, szabadabb, élhetőbb annál, mint amilyen a gyarmati korszakban volt. Daoud regénye már úgy mond „túl van” a posztkolonialista kritika forradalmi optimizmusán. Thomka megfigyelését megerősíti az algériai regény otthoni és nemzetközi recepciójának az áttekintése is. Catherine Talley az *Új vizsgálat...* fogadtatásában vízvázlatként kérdésként jelöli meg, hogy az adott értelmező szerint Daoud követi-e Saidot Camus (mint „kolonialista” francia szerző) kritikájában vagy sem.²⁹ Az „ortodox” posztkolonialista értelmezők szerint igen, mások viszont, akik keveslik Daoud elkötelezettségét, azt írják, regénye pusztán afféle Camus fan-fiction. Talley ugyanakkor szemlél olyan kritikusokat is, akik szerint az igazság a két véglet között van (Alkyam, Kaplan, Orlando, Strand), és velük egyetértve írja, hogy Daoud egyszerre kritikusa és adósa is Camus-nek. A jelen értelmezés is ezt erősíti meg, az *Új vizsgálat...* Camus-értelmezése ambivalens.

A posztkolonialista átírás (és a többi tárgyalt intertextuális alakzat, a vetélkedés, a reciklálás stb.) mellett ugyanis az újrajátszás (*re-enactment*) is fontos szerepet játszik az *Új vizsgálat...*-ban. Az átírás a regény első felében domináns, a regény előrehaladtával azonban Haroun egyre több vonásában kezd hasonlítani az általa leleplezett Camus-Meursault-hoz. Hatásos és váratlan fordulata ez Daoud regényének: Harounnak elvileg gyűlölni kellene Meursault-t, gyűlöli is, közben azonban képtelen nem elismerni, nem példának te-

²⁸ THOMKA Beáta, „Két új francia regény kultúráközi összefüggései”, *Hungarológiai Közlemények* 17, 3. sz. (2017): 1–16, <https://doi.org/10.19090/hk.2016.3.1-16>.

²⁹ CATHERINE TALLEY, „The Absurdity of the Aftermath in Daoud’s Meursault, contre-enquête”, *French Forum* 45, 3. sz. (2020): 295–309, <https://doi.org/10.1353/frf.2020.0023>.

kinteni, végső soron nem tudja magát kivonni a hatása alól. Haroun, aki eleinte a camus-i abszurdot unatkozó gyarmattartók luxusproblémájának tartotta, afféle „first world problem”-nek, maga is idegenné válik, mint ahogy Meursault volt idegen a maga világban, a felszabadulás utáni Algéria ugyanis a modern léthelyzet hasonló képleteit szolgáltatja, mint a hajdani francia gyarmati világ. Ez pedig végső soron mintha visszaadná a camus-i abszurdnak azt az univerzális érvényt, amit a posztkoloniális kritika elvitatott tőle.

Az újrajátszás az átírással ellentétes logikájú intertextuális gyakorlat. Az átírásnál az eddig vizsgált példák alapján azt láthattuk, hogy az utódszöveg az elődszöveggel közös fikciós világot alakít ki, de a történet, amit elmond, eltér az eredetitől, vagy úgy, hogy oldalágot képez (spinoff, paraleptikus transzpozíció, mint Genette-nél láttuk) vagy úgy, hogy az eredeti történetet kiegészíti, korrigálja, felülbírálja, eltéríti (apokrif, posztkoloniális átírás stb.). Az újrajátszás viszont – és ez a lényegi különbség – eltérő szereplőkkel és eltérő fiktív világban ismétli az elődszöveg cselekményelemeit. Az egyikben tehát a közös fiktív világban történik valami más, a másikon eltérő fiktív világban történik valami hasonló. Genette fogalmaival is leírhatjuk ugyanezt. Nála *homodiegetikus transzpozíció* az a változat, amelyben az előzményszöveg és a szöveg világa közös (például az *Odüsszeia* és az *Iliász*, Mann: *József és testvérei* és az *Ószövetség*, Mészöly: *Saulus* és az *Apostolok cselekedetei* stb.) és *heterodiegetikus transzpozíció* a másik, amelyben a két mű világa különbözik (például Leopold Bloom Odüsszeusz szerepében – *Ulysses*, Ezra Mannon Agamemnón szerepében – *Amerikai Elektra*, Adrian Leverkühn Faust szerepében – *Doktor Faustus*).³⁰

Jogosan merül fel a kérdés, hogy miként lehet ennek a két intertextualitásformának az ellentétes követelményeit egyazon műben érvényesíteni. Hogyan lehet a fiktív világ azonos és eltérő is egyszerre? Ennek kivitelezése kétségtelenül a Daoud-regény bravúrja, a megoldás pedig az, hogy a mű első felében az egyik, a másodikban a másik mintázat az erőteljesebb. Láttuk, az elején még harciasan Meursault-ellenes, bátyját megbosszulni kívánó ifjú Haroun öregkorára (azaz az elbeszélés jelenében) rezignált Meursault-utóddá változik. Ezzel párhuzamos a regény terének a változása: a fikció világa is csak részben, Haroun gyerekkorában volt azonos *Az idegen*ével, amíg Algírban (majd Hadzsutban)³¹ élt a család, az öreg Haroun viszont már másik

³⁰ GENETTE, *Palimpsestes*, 422–23.

³¹ Az Algírtól kb. nyolcvan kilométerre lévő városban volt az idősek otthona, ahol Meursault anyja meghalt, de a várost *Az idegen*ben még Marengóként, a felszabadulás előtti nevén emlegetik.

nagyvárosban, Oránban lakik, ahol betelepültként is idegennek érzi magát. (És Orán kapcsán természetesen már *A pestis*re mutató utalásokkal is találkozhatunk.)

Az újrajátszás Daoud regényében a mintamű szoros követésében érhető tetten. Számos párhuzamos helyzetet, szituációt felismerhetünk, ilyen például Haroun jelenete a csendőrségen, amely *Az idegen* második részének kezdetét (Meursault a fogdán) játssza újra. Haroun megölte a már említett franciát, ám pechjére kicsivel azután, hogy kikiáltották a függetlenséget és a háború végét, úgyhogy az, ami másoknak katonai dicsőség és hazafias tett volt, esetében már csak egyszerű gyilkosság.³² Ám a fő baj még csak nem is ez az ügyét vizsgáló tiszt szemében, hanem az, hogy Haroun annak idején nem vonult be katonának, míg mások az életüket kockáztatták. Ez az algír nemzeti felszabadítók nézőpontjából éppoly kétséges erkölcsileg, mint ahogy *Az idegen* társadalmának francia-keresztény értékrendje felől Meursault anyja iránti állítólagos szeretetlensége volt morálisan felháborító. A Camus-regény emlékezetes jelenete, amelyben az ideges vizsgálóbíró a feszülettel hadonász Meursault orra előtt, az *Új vizsgálat...*-ban úgy módosul, hogy a kihallgató tiszt Algéria zászlaját mutogatja Harounnak. Ott a valláserkölcsei, itt a hazafiassági kérdés esik döntő súllyal a latba a gyilkosság megítélésekor. Látható, hogy az eddigi példákkal ellentétben ez már nem *ellen-*, hanem *újraírás*, azaz opponáló-korrigáló helyett megerősítő jellegű az intertextuális viszonyulás.

Haroun vallási közönye és idegenkedése az álszentnek bemutatott új rendtől szintén a Meursault-szerep újrajátszásának tűnik, istentelensége határozottan camus-i tónusú.³³ Például amikor arról számol be, hogy egyszer, közel kerülvén a halálhoz nem hívta istent, sőt, a halál érintése „[i]nkább vágyat keltett bennem még erősebb, még mohóbb érzékek iránt[...]" (82). A túlvilág lehetőségéről való lemondás mindkét esetben az evilágon megélhető kevés öröm felértékelődését jelenti. Daoud regénye más szakaszokat is átvesz módosítva a *L'Étranger*-ből, többek közt a pap látogatásának jelenetét, hangsúlyos helyen (a zárójelenetben) azonosítva Harount Meursault-val, Camus szövegén pedig

³² A szöveg nem bírja a véletlenre a párhuzamok felismerését. Az idős, alkoholista Haroun visszatekintő elbeszélése közben maga hangsúlyozza ezeket, pl. „La mort, aux premières jours de l'Indépendance, était aussi gratuite, absurde et inattendue qu'elle l'avait été sur une plage ensoleillée de 1942.” DAOUD, *Meursault, contre-enquête*, 155. „A függetlenség első napjaiban a halál ugyanolyan oktalan, abszurd és vállalhatatlan volt, mint 1942-ben egy napsütötte tengerparti strandon.” DAOUD, *Új vizsgálat a Meursault-ügyben*, 117.

³³ Itt érdemes megemlíteni, hogy Abdelfattah Hamadache iszlamista hitszónok fatvát mondott ki Daoudra, a szerző kivégzését követelve.

csak annyit módosít, hogy azt Harounra lehessen érteni, azaz „pap” helyett „imám”, „csuha” helyett „kaftán”, „Marie” (Meursault kedvese) helyett „Meriem” (Haroun hajdani szerelme) szerepel.

A regény végére tehát az új, független Algéria társadalmi közmegegyezéseit nem osztó Haroun éppolyan anakronisztikus idegenné válik, mint Meursault. Így mindaz, amit az első fejezetek olvasása során elleniratként, felülvizsgálatként („contre-enquête”), vetélkedésként vagy posztkoloniális „visszaírásként” („writing back”) tanult meg érteni az olvasó, váratlanul átértékelődik, a főszereplő pedig veszélyesen hasonlatossá válik ahhoz, akinek a legyőzésére hadba indult.

Felmerül a kérdés, hogy az újrajátszás fogalma alatt pusztán afirmációt, megerősítést értsünk, vagy ennél többről van szó? Az újrajátszás ugyanis felkínálja a freudi *ismétléskényszer* fogalmának (a tagadás révén elfojtott minta óhatatlanul visszatér cselekedeteinkben, választásainkban), vagy akár az oidipuszi sorstragédia alakzatának (az a sors ér utol, amit leginkább el akarunk kerülni) mintájára elgondolt sorskényszer, sorsneurózis (*Schicksal-zwang*, *Schicksalsneurose*) fogalmának a bevonását az értelmezésbe.³⁴ Elvégre Haroun életének alakulását teljes egészében egy kívülről jövő, végzetszerű esemény határozta meg. Egy Meursault nevű alak lelőtte Haroun bátyját, szinte véletlenül, értelmetlenül, így aztán neki azért kellett tanulnia, hogy legyen esélye jogorvoslatra, azért kellett egy másik franciát megölnie, hogy megbosszulja Moussa halálát, ezáltal férfivá váljon, a családfői státuszt megörökölte, bátyja helyébe kellett állnia, amire persze alkalmatlan volt olyan fiatalon. A ráruházott szerep miatt, és nem meggyőződésből elkövetett bosszúgyilkosságot könnyen lehet szimbolikus jelentőségűnek, sorsszerűnek értelmezni. (A sors pedig hangsúlyozottan gyarmati sors, hiszen a számára tragikus tengerparti gyilkosság, a francia író számára pusztán „acte gratuit” volt, amit börtönbüntetéssel megúszott a regény apokrifje szerint, sőt, ami divatossá tette.) Haroun élete tehát kizárólag ezen a rajta kívül álló, gyerekkorában bekövetkezett – és a „gyilkos francia író” által világhírűvé tett – esemény miatt érdekes. Öregkorára Haroun Meursault-Camus megszállottja lesz, folyamatosan róla beszél, gondolatai állandóan körülötte forognak. Amikor próbál kibújni a ráoktrojált szerepből, akkor is csak *Az idegen* forgatókönyvén belüli szerepváltás elérhető számára. Ellen-Meursault-ból Meursault-utód lesz. Az *Új vizsgálat...* ettől még természetesen nem válik sorstragédiává, hisz a regényben nincs túlzott drámaiság, nincs látványos

³⁴ Sigmund FREUD, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. KOVÁCS Vilma (Budapest: Világ-irodalom Könyvkiadóvállalat, 1923), 15–20.

bukás vagy katartikus vég. Az idős Harount a „nincs megoldás” elfogadásának rezignációja, esetleg bölcsessége jellemzi. Az elkerülni, meghaladni vágyott sors bekövetkezésének tragikumáról azonban nem mond le a regény, jól kihasználva az antik tragédia-modell tompítva is érvényesülő dramaturgiáját.

NÉMETH GÁBOR: EGY MORMOTA NYARA

Az esszéregénynek az értelmezésében az intertextualitás módozatainak eddig tárgyalt fogalmai egy kivételtől – az átírástól – eltekintve termékenyen használhatók, noha a hangsúlyok máshol vannak.

Reciklálás

A helyszínvadász egy biarritzi szemetes tetején találja meg a *L'Étranger* (Haroun által is említett) Livre de Poche kiadásának³⁵ egy borfoltos példányát.

A talált (kidobott, elpusztított, megmentett) könyvre számos példa akad Németh életművében. Gyakori motívumról van szó, a *talált könyv* olykor érintkezik a „talált tárgy” avantgárd-neoavantgárd hagyományával, többféleképpen értelmezhető. Feltűnő, hogy míg az 1990-es *Angyal és báb*ban a könyvet szemétként vagy kazánba dobja az elbeszélő,³⁶ itt épp kiveszi a kukából. Mintha akkor a megtisztulás, a nyomasztóan súlyos hagyomány leválogatása lett volna valamiképpen a pályakezdő mű feladata (tankönyvet dob ki, illetve könyvtári raktárállomány darabjait égeti el módszeresen egy második személyben elbeszélte álomszerű szöveg megszólítottja), itt viszont már a hagyomány veszendősége és menthetősége a kérdés. Az életművön végigkövethető motívumsor összefüggéseit ezúttal nem kifejtve, azt mondhatjuk, hogy a szemétként dobott Camus a *Mormotában* mindenekelőtt az európai kulturális kánon kérdésessé válásának és egyúttal talán menthetőségének, reciklálhatóságának szimbolikus jelzése.

A *Mormota* szövegépítő stratégiaja olyan, hogy terjedelmének háromnegyed részében párhuzamos helyzeteket, eseteket állít egymás mellé, egy-egy fő témát variációk sorolásával építve fel, és ezt a lassú, mellérendelő építkezést

³⁵ Albert CAMUS, *L'Étranger*, Le Livre de Poche (Paris: Gallimard, 1957).

³⁶ NÉMETH Gábor, *Elnézhető látkép*, átdolg. kiadás (Budapest: Hanga Kiadó, 2002), 23, 52.

csak a végén, nagyjából a 160. oldal körül váltja le a lineáris történetmondás.³⁷ A „Camus a kukában” jelenetet azért könnyű a hagyomány veszendőségének jeleként értelmezni, mert megerősíti a téma néhány regénybeli variációja. Ilyen például a helyszínvadász munkája, aki épp egy Lord Byron alakja köré épített vámpíros tinihorrorhoz keresve forgatási helyszínt, azt fontolgatva, hogy a Byron-kultusz legújabb, a helyszínvadász számára felettébb kiábrándító alakváltozatában (lásd „kultúrszemét”) át lehet-e menteni egyáltalán valamit a kanonikus Byronból. A „régí kánon” újrahasznosítási kísérletének a példája az is, hogy a „vámpír Byron” itt elképzelt halála egyúttal a *Halál Velencében* zárójelenetnek parodisztikus újrajátszása. (Ugyanis a „Vámpír Byron” fiúszerelemét lesve felejtí magát a strandon, hogy a felkelő nap első sugarai elégeessék.)

Hasonló párhuzam az *intelmek* jelzetten anakronisztikus műfaja, beszédmódja, amely könyv hangütését megadja. Ezúttal nem is annyira egy konkrét mű (bár Széchenyit és Lord Chestertont megidézi a könyv), hanem a klasszikus, de rég használaton kívüli műfaj hangpróbájáról, újra írhatóvá tételéről, reciklálásáról van szó. Az elbeszélő önironikus tónusa érezteti, hogy az apai élettapasztalatoknak, tudásdarabkáknak nagyjából annyi esélyük van a sikerre a kamasz szemében, mint afféle fárasztó „dad joke”-oknak. A jelzetten idejétmúlt parainézés műfaj megkockáztatása annak a kérdésnek nyomatékosítása, hogy taníthatja-e egyáltalán bármire az ember a gyereket, érvényes-e az, amit ő még át tudna adni?

„ezek szerint” mondta a hang a fejemben, „egy apának ezentúl valószínűleg nem a halkés helyes használatára, az ikes és iktelen ragozás közti halálfontos különbségre vagy a pörgetett fonák lebukó átemelésére, hanem utcai harcra kellene tanítania a fiát, már ha képes egyáltalán még bárminek a megtanítására”³⁸

Pedig a generációk óta öröklődő életelvek, magatartásminták és „cselekvésszépészeti” jótanácsok épp arra voltak jók, hogy az általános érvényű világmagyarázatok és metafizikák utáni világban valamelyest összetartsák az életet. Ez szorosan összefügg a „Dasein helyett design” némethi formulájával³⁹ – ha nincs autentikus lét, akkor legalább csináljuk ízléssel azt az inautentikus valamit, amit életnek nevezhetünk. Némethnél nemcsak a *Mormotában* fon-

³⁷ TAKÁTS József, „Elmaradt intelmek: Németh Gábor: *Egy mormota nyara*”, *Jelenkor* 59, 9. sz. (2016): 957–960, 958.

³⁸ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 63.

³⁹ NÉMETH Gábor, *A huron tó* (Budapest: Filum Kiadó, 1998), 40.

tosak az etikai és esztétikai igényességgel élt élet efféle segédegynesei, hanem számos szövegében, műfajtól szinte függetlenül. Az alábbi szövegrészlet Bodor Ádámról, az ő interjúkötetéről szól, de a helyszínavadász önjellemzése is lehetne, hosszabban idézzük:

Bodor, akiről nehezen feltételezhető, hogy engedne bármiféle megfelelési kényszernek, láthatóan mégis egy elképzelt, ideális *magaviselet és -tartás* imperatívuszai szerint rendezte be, alakította és éli végig az egész életét. Mintha volna valahol a múltjában egy titokzatos Ringelhuth bácsi, aki [...] fölvilágosította nagyjából mindenről. Megmondta, hogy mi a kotta, mi a stájsz [...]. „Kisapám, haver nője tabu”, mondják az efféle nagybácsik, „bort nem veszünk az alsó polcról”, „kenyeret nem dobunk ki”, „villamos és nő után sose szaladj”, és hasonlók. A cselekvésben és magatartásban föltáruuló és megnyilatkozó, szigorúan egyszemélyes magánmorál mint a létezésre vonatkozó esztétikai megfontolások összegzése és mint praktikus tudás. Az úgynevezett „jóízlés” mint az isten alakú hiányt kényszerből kitöltő protézis. Az ilyen ember tartózkodik az általános erkölcsi ítélettől, azt a fentebb emlegetett, igazoltan hiányzó Fennvalóra bízza.⁴⁰

Az atyai vagy nagybácsis tanácsok, amelyek épp arra voltak jók, hogy egyezményes értékrendszerek összeomlása esetén is kisegítsenek olykor – például „könyvet nem dobunk a szemébe”⁴¹ –, a *Mormota* elbeszélője szerint valószínűleg érvényüket veszítik az épp zajló generációváltásban. Németh első könyvében az életmódkódex elemei még épphogy nevetségesnek tűntek a hamarosan bekövetkező véghez képest: „Az utolsó vacsorán kínosan ügyelünk az ülésrendre és a *balkés megfelelő használatára*”.⁴² Az önidézet huszonhat év alatt bekövetkező apró nézőpontváltozása tanulságos. A helyes halkéshasználat (mint a túlfinomult kultúra abszurditása) mindkét esetben elvetendő, ez világos, de *akkor* ez inkább felszabadító tapasztalat, *ma* inkább sajnálatos veszteség. A könyv kidobása, illetve „kikukázása” különbségében hasonló szemléletváltozást láthattunk az imént az 1990-es *Angyal és bábu* és az 2016-os *Mormota*... között. Az *Angyal*... rendkívül nyitott, sokértelmű mű, talán elharmarkodott parafrázálni és redukálni, mégis úgy tűnik, mintha *ott és akkor*

⁴⁰ NÉMETH Gábor, „»Tudni illik, hogy mi illik, avagy a rezignáció méltósága«: Bodor Ádám: *Az értelmezés útvesztői*. Magvető, 2021”, *Műút* 67, 1. sz. (2022): 79–82.

⁴¹ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 160.

⁴² NÉMETH, *Elnézhető látkép*, 63 (kiemelés az eredetiben).

a vég előérzetében el lehetett volna vetni a kultúra kiüresedett formáit, legalábbis volt ennek csábereje, most viszont a vég közeledtét jelenti, ha a tudás (intelmek, könyvek formájában) már nem örökíthető át.

A *Mormota* szkepszise feltehetően azért hangsúlyos, hogy a civilizációs válság jelentősége érzékelhető legyen: a kultúrának akkor van vége, ha már nem átadható. Rhys vagy Daoud átírásainak esetében a gyarmatosító múlttal való összefonódottság kritikai feltárása kérdőjelezte meg az európai kánon kitüntetett darabjainak egyetemes érvényét. Németh könyvében, mint hamarosan látni fogjuk, szintén erőteljes a posztkoloniális szemlélet, mégis inkább a *posztkultúra* állapotával való európai szembesülés dokumentumaként olvasható. Mi történik az európai szubjektummal, amikor identitásának kulturális, morális, politikai támasztékai sorra megrendülnek? Hogyan lehet a kulturális válság közepette dolgozni? A Németh pályáját kezdetektől fogva jellemző, nála eredetileg neoavantgárd eredetű kérdés, miszerint „mit tehet a művész, ha a művészet érvénytelenné vált?” ebben a könyvben találkozott a 2010-es évek önszemléleti válságában lévő Európájának állapotrajzával, ezáltal politizálódott és aktuálissá vált. És igen, a posztkultúra-tapasztalata természetesen implikálja a posztkoloniális kritika belátásait is. A regény egymás mellé rendelt jelenetek sorában vizsgálja, hogy mihez kezd Európa a volt gyarmatok betelepülőivel, a menekültválsággal, az idegengyűlölettel, a politikai populizmus válaszreakcióival, valamint az iszlamista terrorcselekményekkel és a mecsetégetésekkel, és persze főként azt, hogy mihez kezd Európa önmagával, megőrzi-e szabadságeszméit, demokratikus marad-e, vagy frusztrált, ellenséges és kirekesztő lesz. A *Mormota* az első három Németh-könyv⁴³ még művészi önreflexió formájában felmerülő problémáját úgy hozta vissza, mintha az a 2010-es évekre sokak fenyegető tapasztalatává nőtte volna ki magát, mintha a hajdani választékos esztétikai műhelyprobléma addigra civilizációs válsággá terebélyesedett volna. A „Camus a kukában” tehát itt a posztkultúra némethgábori állapotfelmérésének jelképe, ám a *Mormota* nem áll meg a pesszimista diagnózisnál. Az elbeszélő kézbe veszi a Camus-kötetet, belelapoz, kezd vele valamit, megpróbálja „reciklálni”. Daoud regényéhez hasonlóan próbálja újra olvashatóvá, illetve írhatóvá tenni.

⁴³ *Angyal és bábu* (1990), *A Semmi Könyvéből* (1992) és *az Eleven bal* (1994)

Versengés, korrekció

Mint láttuk, Harounnak a francia utált, csodált és irigyelt mintanyelv. A telepések gazdag kultúrája a gyarmati értelmiségi szemszögéből gyakran az Ariel-helyzettel írható le. José Enrique Rodó és Roberto Fernández Retamar nagy karriert befutott hasonlatát Spivak is használta korábban idézett tanulmányában.⁴⁴ A Shakespeare-kommentárból kiinduló latin-amerikai önértelmezés alapján Ariel az a szigetlakó, aki tőle telhető módon elsajátította a nagyhatalmú gyarmatosító jövevény (Prospero) tudását, nyelvét, ennek előnyeit élvezi, részt vesz a még nem asszimilált helyi barbárok (Caliban) felügyeletében, emancipációjában; saját emelkedésének ugyanakkor ára van, szolgálattal, meghasonlással, identitásválsággal jár. Az Ariel-helyzet a (poszt) koloniális diszkurzus gyakran tárgyalt, a gyarmatosítás globális történetének legkülönbözőbb kontextusaiban rendre visszatérő jelensége. Haroun jó francia nyelvismerete, iskolázottsága lehetővé tette számára, hogy kiemelkedjen családjá alacsony szociális helyzetéből, de arra már nem volt elég, hogy a bátyja haláláért bármiféle jogorvoslatot ki tudjon járni, és arra sem, hogy triumfáljon a versenyre kihívott hírneves francia író felett. Arra viszont jó volt, hogy öreg korára különös Meursault-hasonmásként, idegenként éljen Algériában.

A francia dominancia kelet-közép-európai nézete nyilvánvalóan egészen más képet mutat, mint a magrebi. A kulturális-politikai-gazdasági erőfölény tapasztalata közös, ezen kívül azonban minden különbözik. Magyarországon a huszadik század során a francia kultúra a nyugati modernizmus egyik, ha nem egyenesen „a” legfontosabb mintakultúrája volt. A magyar irodalom történetében számos példával alá lehetne támasztani Pascale Casanova tételét arról, hogy Párizs jó ideig az írástudók világköztársaságának fővárosa.⁴⁵ A modern magyar költészet legkanonikusabb versnyelveit többnyire francia versek fordítása során kísérletezték ki a nyugatos költők,⁴⁶ alig feltérképezhetően

⁴⁴ José Enrique RODÓ, „Ariel”, in *Ariel és Kalibán: a latin-amerikai esszé klasszikusai*, szerk. & ford. SCHOLZ László, 81–109 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984); Roberto Fernández RETAMAR, „Kalibán”, in *uo.*, 475–494; SPIVAK, „Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, 245, <https://doi.org/10.36019/9780813568409-057>.

⁴⁵ Pascale CASANOVA, *The World Republic of Letters*, First Harvard University Press paperback edition, ford. M. B. DEBEVOISE, (Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 2007).

⁴⁶ RÁBA György, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), https://konyvtar.dia.hu/xhtml/raba_gyorgy/Raba_Gyorgy-A_szep_hutlenek.xhtml.

széleskörű Proust hatása, írók, költők sora járt Párizsba peregrinációra (Ady, Szomory, Radnóti, József Attila, Illyés, Márai, Vas István stb.), franciásnak lenni előkelőnek, izgalmasnak számított. Amikor a helyszínvadász kézbe veszi a borfoltos példányt, rögtön eszébe is jut első találkozása ugyanezen kiadás egy másik példányával. Ez egy negyven évvel ezelőtti francia könyvkiállításon történt az Írók Boltjában, és a kiállítás könyveit – hasonlóan ahhoz, ahogy a „nagy francia könyvlopás” ma már alaposan feldolgozott esetében történt⁴⁷ – nem vitték vissza, hanem itt hagyták a vasfüggöny mögötti ideológiai tömb afféle kultúrpolitikai „fellazítása” gyanánt. Az elbeszélő (akkor felfoghatatlanul nagy összegért) megvette a Camus-kötetet és mellette még egy Rimbaud-t. A visszatekintő elbeszélés a mindenkori ifjú magyar írójelöltek egyik legtipikusabb életprojektjét idézi fel:

akkoriban úgy gondoltam, mindenképpen meg kell tanulnom franciául, és előbb-utóbb párizsban kell majd élnem, ehhez akkor, tizenhat évesen, éppen ez a könyv látszott a legalkalmasabb előtanulmánynak, ez meg egy rimbaud, mert a gimnáziumi órákról kirúgtak.⁴⁸

Egyszerű lenne azt mondani, hogy amint Haroun, úgy a helyszínvadász is Camus-tól tanul franciául, számukra ez a kiemelkedés útja – az Ariel-státuszé vagy a nyugati emigrációé –, akár Algírban, akár Budapesten vagyunk. Persze ez hamis párhuzam lenne, a gazdag, irigyelt francia kultúra magyar szemszögből egészen más, Budapestről nézve „csak” egy centrális és egy receptív pozíciójú kultúra aszimmetriájáról van szó, nem a kolonializáció jóval súlyosabb egyenlőtlenségéről.

Mindazonáltal a francia minta erőteljes jelenléte generációkon keresztül alapvonása volt a magyar kultúrának. Konkrétan Camus-vel legalább két írógeneráció tagjai versengtek. Ennek a nyomait feltárta már az irodalomtörténet például Pilinszky, Mészöly, Kertész, Esterházy, Nádas esetében.⁴⁹ Igaz,

⁴⁷ ÁRVAI Mária és VÉRI Daniel, *The great book theft: French book exhibition behind the iron curtain. A nagy könyvlopás: francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött* (Szentendre: Ferenczy Múzeumi Centrum, 2020).

⁴⁸ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 160.

⁴⁹ SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szövegahagyományáról* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005); Dorottya SZÁVAI, „La réception littéraire de l'oeuvre d'Albert Camus en Hongrie dans les années 60–70”, in *Camus de l'autre côté du mur: réceptions de l'oeuvre camusienne*, szerk. Judit MAÁR és Krisztina HORVÁTH, Cahiers de la nouvelle Europe, no 19/2014 (Paris: L'Harmattan, 2014); Z. VARGA Zoltán, „Fordítás, kulturális kontextus, értelmezés – Egy komparatív poétika vázlata (Kertész Imre: *Sorstalanság* – Albert Camus: *L'Étranger*)”, in *Önéletírás és fikció között. Történelmi történetek. 20. századi történelmi*

különböző mértékben és módokon jelentett kihívást Camus a felsorolt szerzőknek, ugyanakkor rejtettebb helyen, például Fejes Endre munkásságában is találkozhatunk ennek jeleivel. Németh regényében épp az a feltűnő, hogy ebben az értelemben *már nem* verseng Camus-vel. A felsorolt magyar írókkal szemben egy előző korszak részének láttatja, aki ma már „nem evidencia”, elvégre a szemétről kell reciklálni. A Camus-értelmezésben elmozdulást jelent az is, hogy Mészöly számára Camus *posztkolonialista* értelmezése feltehetőleg parciális és irreleváns lett volna. Németh könyvében ez központi kérdés lett, ebben tud kritikailag viszonyulni hozzá, az „arab” kérdését gondolja újra. Emulatív, versengő viszony inkább Mészölyvel lehetne Némethnél, mint afféle mester-szerzővel (és effajta – többé-kevésbé játékos – versengés Mészölyvel számos magyar író művében felfedezhető Nádas Pétertől Márton Lászlón és Darvasi Lászlón át Zoltán Gáborig), de Némethnél vele sincs ilyesmi, illetve ami van, nehezen nevezhető versengésnek. A *Mormotában* a két fő hipotextus – *Az idegen* és a *Koldustánc* –⁵⁰ úgy kerül egymás mellé, hogy a könyv utolsó negyedének cselekménye mindkettőt újrajátssza, láthatóan a korrekció céljával. A biarrítzi üdülőhelyen apró kézművestermékeit áruló férfi, mint afféle „arab”, beleillik a talált könyv indítójele által felidézett Camus-narratíva újrajátzásába. „Hát itt van az arabod, tessék”.⁵¹ És ugyanez az „arab” mint „koldus” beindítja a „*Koldustánc*-forgatókönyv” újrajátzását is. Mintha azt sugallná a helyszínvadász kísérlete, hogy a „koldushoz”, illetve az „arabhoz” való európai viszonyulás két fajsúlyos művét most egy füst alatt teszi próbára,

és társadalmi traumák irodalmi és önéletrajzi reprezentációi, 128–141 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2019); HANKOVSKY Tamás, „Krisztus és Szisüphosz”, in „*Merre, hogyan?*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. TASI József, 121–131 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997); PROKSA Ágnes, „Döntés és ítélet (Kertész Imre: *Sorstalanság*).”, in *Az értelmezés szükségessége*, szerk. SCHEIBNER Tamás és SZÜCS Zoltán Gábor, 77–102 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2002); SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Jelenkor Kiadó, 2020), 179–204, 293–296.

⁵⁰ Felmerül a kérdés, hogy az *Egy mormota nyarának* a sok, korábban említette hipotextusa közül miért pont ezt a kettőt tüntetjük ki, elvégre már a könyv címe is Byrontól származik. Arról van szó, hogy Byron, Sebald, Ottlik, Thomas Mann, József Attila, Lord Chesterton stb. írásainak, illetve a felidézett korábbi Németh-műveknek, köztük például a *Koldustánc*ról írt szövegének az ismerete nélkül még jól boldogul az olvasó a regénnyel. És persze Mészöly *Koldustáncának* és Camus *Az idegenjének* az ismerete sem előfeltétele a műélvezetnek, viszont ezen művek ismerete vagy nem ismerete mégiscsak erősebben befolyásolja a *Mormota* befogadását. Nehéz volna teljes értékűnek elfogadni ugyanis olyan értelmezést, amelyben valaki Joyce *Ulyssesét*, Esterházy *Javított kiadását*, Rhys *Sargassó...*-jét vagy Daoud *Új vizsgálat...*-át az *Odüsszeia*, a *Harmonia Caelestis*, a *Jane Eyre* vagy *Az idegen* ismerete nélkül magyarázná. Németh regényével hasonló a helyzet, azzal a különbséggel, hogy két strukturálisan meghatározó elődszövege van.

⁵¹ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 176.

hogyan meglássa, hogyan lehet ma *másként* játszani ezt a játékot. Camus és Mészöly etikailag, politikailag lesz próbára téve, de esztétikai vetélkedésbe nem kezd velük a *Mormota*. Konkrétan azért, mert Németh könyvében sem a kúráról kihalászott Camus-nek, sem az addig igen kevésbé ismert, a mészölyi életmű-kánonon belül periférián lévő korai Mészöly-novellának nincs (már) olyan nyomasztó, provokáló autoritása, ami versengésre sarkallna. A poszt-kultúra állapotában erőtlenné válik a kánon. Általánosságban pedig azért, mert efféle versengés komolyan vételéhez hinni kellene az irodalom érvényességében, de amint láttuk, Németh művei ebben a kérdésben kezdettől fogva igen szkeptikusak. Ezt a szkepszist pedig csak megerősíti az a mondat, ami a *Koldustánc* felidézését bevezeti: „egyszer, az előző életemben, *amikor még irodalmárnak képzeltem magam*, beszélnem kellett arról a novelláról egy szegedi kocsmában”.⁵²

A posztkoloniális átírás és az újrajátszás

Ennek a kérdésnek a tárgyalásához először a – mondjuk így – „európaivá lett kelet-közép-európai” pozíciójának kérdését érdemes megvizsgálni.

Németh Gábor *Mormotája* – magyar regények között ritka példányként – részt vesz a posztkoloniális diszkurzusban, de szemléletben már ez a könyv is túllépett a nyolcvanas-kilencvenes évek elkötelezett optimizmussal jellemezhető posztkoloniális kritikáján. Nem kell ugyanis feltétlenül hajdani gyarmatbirodalom polgárának lenni ahhoz, hogy (Nyugat-)Európa történelmi felelősségét valaki képes legyen sajátjának érezni. Magyarként, közép-európaiként minden joggal mondhatjuk, hogy ha lehetséges, akkor legalább az angol, francia, holland stb. gyarmatosítók bűneiért ne *nekiünk* legyen büntudatunk. Elvégre mi közünk hozzá? Elég nekünk a saját múltunk terhe is. Igen, ez így van, de van egy másik lehetőség is, és Németh regénye ebbe az irányba nyit kaput. Be lehet lépni az örökölt felelősség körébe. Egészen más összefüggésben Michael Rothberg írja le, hogy képes felelősnek érezni magát az őslakos indiánok, vagy az Afrikából behurcolt rabszolgák ellen elkövetett amerikai bűnök örököseként, noha az ő családjá jóval e bűnök elkövetése után vándorolt be az USA-ba.⁵³ Németh esszéregényéből lesűrhető az az ajánlat, miszerint csatlakozva az Európai Unióhoz, a saját nemzeti (traumákkal terhelt) múltunk

⁵² Uo., 179. (Kiemelés: Sz. D.)

⁵³ Michael ROTHBERG „implicated subject” fogalmát erre vonatkozóan elemzi: VILMOS Eszter, *Távolságok könyve. A holokausztetmlékezet irodalmának kortárs irányai Kelet-Európától Észak-Amerikáig és vissza* (Budapest: Balassi Kiadó, 2025), 109–110.

mellett megfontolandó, hogy Európa, azaz Nyugat-Európa terhes örökségéből is vállaljunk részt, hiszen már mi is haszonélvezői lettünk azoknak a javoknak, amelyek felhalmozásához a volt gyarmatok kizsákmányolása is kellett. Ilyet a könyv *expressis verbis* persze nem állít, hiszen nem tézisregény. Viszont nem véletlen söpri le az asztalról olyan nagyvonalúan az elbeszélő a kommunista múlt a *Zsidó vagy?*-ban még központinak számító kérdését.⁵⁴ Mintha ezzel is azt jelezné, hogy itt és most már nem ez a probléma, az erre a helyzetre vonatkozó intelmek már valóban idejétmúltak. Ajánlatát úgy is lehet érteni, hogy a posztkommunista korszak lezárása lehetne egyfajta érett kor, valamiféle szintlépés, amikor akár szembesülhetünk azokkal a morális és politikai kérdésekkel is, amelyekkel a közös Európa szembesül. A regényben ez az a pillanat, amikor az elbeszélő körülnéz az amszterdami villamoson és észreveszi, hogy itt ő az egyetlen európai:

körülnéztem // talán etiópok, aztán egy kínai nő, két mongol, még páran, valószínűleg szintén belső-ázsiból, mindenféle fekete szigetlakók, néhány arab, de senki holland, egyetlenegy sem, senki fehér ember csak én // színesek közt egy európai.⁵⁵

A József Attila-sor travesztijával mintha azt jelezné, most abba a privilegiált helyzetbe kerültünk, amelyet a 20. század folyamán nagyrészt csak kívülről néztek szüleink, nagyszüleink, áhítózva. Most mi is európaiak lettünk, olyanok, mint hajdan a hozzánk (a József Attila-versben: hozzánk, gyerekekhez) ellátogató bölcs mesemondó, Thomas Mann, vagy a francia kultúrdiplomácia által anno hozzánk csempészett Camus. Így folytatja az imént idézett szakaszt: „ez thai, az ott szingapúri, a sovány nő indonéz // világok választják el azokat, akiket én három lépés távolságból már meg sem tudok különböztetni”.⁵⁶

Úgy fordult a helyzet, hogy egy amszterdami villamoson abból érti meg, hogy európai lett, hogy rögtön látja, *kikhez képest* lett európai. A külvárosi szegénynegyedbe tartó, elcsigázott, színes bőrű bevándorlókhoz képest. Új európai identitásáról annak úgymond a „születése pillanatában” kiderül, hogy merőben relacionális. A vágyott státuszról kiderül, hogy nem kell rá annyira büszkének lenni. Ehhez a felismeréshez hasonló tapasztalata valószínűleg sokaknak volt azokból a generációkból, akik eszmélkedtek már abban a Kádár-

⁵⁴ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 44.

⁵⁵ Uo., 58.

⁵⁶ Uo., 66.

korszakban, amikor a „néger» szó használata [...] még egészen természetes volt, kábé mintha azt mondanád, krumpli vagy gyermekláncfű»,⁵⁷ majd megérték a 2004-es uniós csatlakozást, és ez az életmódjukban is érzékelhető lett, gondoljunk például a külföldi munkavállalás lehetőségére. Egy amszterdami (berlini, londoni, párizsi stb.) villamoson körülnézve ismeri fel a vasfüggöny mögött a periférikusság helyzettudatában szocializálódott közép-európai, hogy egy-két évtized alatt ő is európai lett, de ez nem valami végre kiérdemelt „beérkezés» magabiztos tapasztalata, hanem a bizonytalanság új formája.

A *Mormota* értelmezése az ezredforduló utáni átmeneti korszakról persze csupán senkire sem kötelező ajánlat, nem több mint régi-új európaiságunk morális megélésének *egyik* lehetősége. Amelyet egyébként egy olyan főszereplő-elbeszélő közvetít, aki már egy ideje világpolgárként, nemzetközi munkakörnyezetben keresi kenyerét, folyamatosan külföldi közegben él, noha neveltetése, kultúrája Magyarországhoz köti. A regény nézőpontváltását elismerően regisztrálta annak idején a kritika. Mint Takáts József írja, „Németh Gábor műve európai regény, s nemcsak a földrajza, hanem – mint látni fogjuk – a témája miatt is.”⁵⁸ Visy Beatrix szerint Németh „művével ki tudott lépni a közép-európaiság prózáinkat uraló horizontjából, életérzéséből, bevett kérdésköreiből, és egy globálisabb téma irányába indult el.”⁵⁹ Az európai polgárrá váló magyar értelmiségi portréja és az új helyzettel járó dilemmák a 2010-es évektől jelentek meg a magyar irodalomban, az *Egy mormota nyara* mellett Térey János egyes művei az európai válsághelyzetekkel szembesülő, az új európaivá kontextusban tájékozódó értelmiségi szereplehetőségeinek feltérképezésére tett kísérletként olvashatók. Térey „Megélhetési nomád»-ja (*Dal a Nagy Pánról*) összevethető lenne a helyszínvadász karakterével, és ilyesfajta iránykeresés jellemzi Tompa Andrea *Haza* című művét is.⁶⁰ A romániai helynevek elhagyása hasonló fókuszváltást jelez ott, mint ahogy a *Mormotában* a kommunista múlt témájának elhessegetése.

Az Európa-hoz csatlakozás a kontinens múltjának vállalását is jelenti. Ebben a tekintetben lesz tehát a helyszínvadász örököse Meursault-nak, pontosabban Meursault bűnének, ami itt a kolonialista erőszak európai örökségének jelölője. Harounnal szemben azonban nem kényszerűen örökli meg, hanem – egy próba erejéig – önként magára veszi a Meursault-szerepet. Ha korábban az ismétléskényszer freudi fogalmát vetettük fel, akkor most vala-

⁵⁷ Uo., 46.

⁵⁸ TAKÁTS, „Elmaradt intelmek...», 957.

⁵⁹ VISY Beatrix, „Magányos helyvadász a szív: Németh Gábor: *Egy mormota nyara*», *Élet és Irodalom* 60, 25. sz. (2016): 21.

⁶⁰ TOMPA Andrea, *Haza* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020).

miféle korrektív, esetleg terápiás ismétlésre érdemes gondolni. Az „arab” megölésének a „Camus-forgatókönyv” szimbolikus jóvátételére, ahogy a „*Koldustánc-forgatókönyv*” megnyitásával a koldus megalázásának jóvátétele is felmerül. A *Mormota*, ahhoz hasonlóan, ahogyan Daoud regénye, vissza akarja adni a megalázott koldus és a Camus-nél lelőtt arab becsületét. Újrajátsszani a régi játszmákat.

Természetesen az „arabbal” szemben a játszmát régi-új európai pozícióból játszhatja újra, nem a gyarmatiból. A helyszínvadász megmérkőzik vele, szinte csodálja a tehetségét, rátermettségét. Analóg jelentek sorában láthattuk a regény első háromnegyedében, hogy koldusnak, a zsebtolvajnak, a „cigánynak”, a „vukumprának”, a piros lámpa bővliárusának mennyivel jobb túlélő képességei vannak, mint a jólétben elkényelmesedett európai középosztálynak, és hogy milyen tökéletesen ismeri áldozatának észjárását. A római Porta Portese bolhapiacának tolvajcsapatáról jegyezi meg az elbeszélő: „az nyűgözött le, ami mindig, az életrevalóság, a túlélés hűvös profizmusa, a tökéletes szakértelem, a megjátszott érzelmek mögött fölsejlő kikezdhetsélen józanság”.⁶¹ A helyszínvadász, noha életmód-gourmet, noha mindent tud az üdülőhelyekről, a fényképezőgépekről, az eleganciáról, a koktélokról, a teniszről, a filmekről, az irodalomról, esélytelen az ő utcán szerzett tudásukkal szemben. Európai műveltsége, készségei, intelmek sorába foglalható meggyőződései szinte semmit nem érnek, rendszere összeomlik. Sportszerűen elismeri a verségét, belátja, hogy rajta, a tehetős európain folyamatosan kifog a nincstelen észak-afrikai bevándorló. Tiszteletének jeléül arab reggelit visz neki. És egy fatális véletlen – az arab reggeli helyett *english breakfast*, *black pudding* van a hófogó búra alatt – lesz az első félreértés, ami elrontja a játékot és tragédiához vezet. A végjáték pedig, az „arab” lelövése nem az algíri, hanem a biarritzi tengerparton megint – mint Harounnál – felveti az ismétléskényszer kérdését. Itt ráadásul látványos a vég. A szép terv, az elismerő gesztus természetesen nem sikerülhet, ugyanis Németh regényében – ezt is analóg jelenetek sora példázza, mint például az indián és a cowboy beszélgetéséről szóló vicc⁶² – minden megértés félreértés.

Az *Egy mormota nyara* érzékeny Camus posztkoloniális kritikájára. Épp a Camus-nél üresen hagyott másik, a pusztán narratív funkcióra redukált „arab”, akit Németh elbeszélője minden áron meg akar ismerni, ő a helyszínvadász kissé mániákussá váló figyelmének tárgya. A helyszínvadász is megpróbálja őt felépíteni, mint Haroun Moussa alakjával, az a különbség, hogy

⁶¹ NÉMETH, *Egy mormota nyara*, 117.

⁶² Uo., 106–107.

a helyszínvadász európai pozícióból ugyanúgy nem tud róla semmit, mint ahogy Meursault sem tudott, igaz, ő nem is érdeklődött iránta. A helyszínvadász posztkoloniális pozíciója ezáltal is jelölt. Ő tökéletesen tisztában van azzal, hogy privilegizált életét végső soron elnyomó (kizsákmányoló, gyarmati stb.) rendszerek tették lehetővé. Tisztában van azzal is, hogy az így felépített, (számunkra, kelet-közép európaiak számára régóta vágyott és csak a legutóbbi időben hozzáférhetővé vált) európai kultúra ebben a formájában a végnapjait éli. A regény helyzetelemzése ezért nevezhető a posztkultúratapasztalatnak. A helyszínvadász mindent megtesz azért, hogy ő – miközben e hanyatlásában is nagyszerű – kultúra előnyeit élvezze, elkerülje felsőbbbbséges európai viselkedésmintákat, szakítson a patronáló-lekezelő modorral. A szkepszis feladása lett volna, ha ezt a könyv valamiféle sikertörténetként prezentálja. Meursault tengerparti lövéseinek újrajátszása a *Mormota* végén talán kockázatos és váratlan megoldás, az olvasót meglepheti, miért kell a black pudding félreértése után még le is lőni a férfit, csakhogy a happy end nyilvánvalóan vállalhatatlan, giccses opció lett volna. A szegény arab és a gazdag európai békésen reggelizik a tengerparton? Az egy másik regény lenne. Meursault bűnétől ugyanis nem olyan könnyű megszabadulni. Az *Egy mormota*... azt a pillanatot rögzíti, amikor az európaiság végre korlátok nélkül megélhetővé vált a magyar (közép-európai) ember számára, de ugyanabban a pillanatban e kultúra történelmi terhe, és veszendősége is nyomasztó tapasztalattá vált.

FANCSALI RÓBERT

A mágikus realista elbeszélésmód

robert.fancsali@gmail.com
ORCID 0009 0003 2083 9364

HELIKON

The Magical Realist Narrative Style

Abstract

The definition of *magical realism* is almost unanimously interpreted from a post-colonial perspective in the contemporary study of literature. Transposing this attitude to the reality of today's Central-Eastern Europe and modifying it to reflect the relation of centre and periphery allows our literature to join large international trends. This paper aims to discuss whether *magical realism* can be interpreted in contemporary Hungarian and Romanian literature.

Keywords: narratology, fantastic literature, postmodernism, postcolonialism, genre of tale.

Helikon 72 (2026) 1
DOI: 10.57226/Hel.2026.1.6

Jelen dolgozatban a mágikus realizmust *elbeszélésmódnak* tekintem. E módosítást Bényei Tamás 1997-es *írásmódként* meghatározó definíciójával¹ szemben azért tartom előnyösnek, mert – elsősorban narratológiai jellegű vizsgálat lévén – a hangsúly a szövegszervező elvek kiemelésére kerülhet, így a kutatás középpontjában a narrátor tevékenysége és viselkedése áll. Az írásmódként való megfogalmazást ezzel szemben azért tartom némileg kockázatosnak, mert azzal a lehetséges értelmezési mezőbe bekerülhet a szerző személye és annak feltehető szándéka, azaz felmerülhet annak gyanúja, hogy a szerző írói tevékenysége tölti ki a diskurzus központi részét.

A következőkben amellet érvelek, hogy a mágikus realista elbeszélő legfőbb vonása az *önreflexív történetmesélői kényszer*. Emiatt hasonlították sokan a nemzetközi szakirodalomban is a régi közösségi elbeszélőhöz, illetve a krónikáshoz. A mágikus realista narrátor immerzív olvasásra biztat, és ez biztosítja a regények (elsősre sodródnak tűnő) lendületét. Feltűnő ugyanakkor az is, hogy az elbeszélő állandó önreflexióival mindegyre kizökkenti az olvasót, történeteit pedig jellemzően nem fejezi be. Az effajta elbeszélésmódot Szolláth Dávid *álintegratív prózának* nevezte.² Bár a szövegek a történetyszerűség látszatát, és így az olvasmányosságot mindvégig fenntartják, kerek, összefoglalható, illetve könnyen újramondható történeteket mégsem tartalmaznak. A tárgyalt műveket mágikus realista narratíváknak nevezem.³ A narratívát kifejezési módként, kognitív sémaként értem, amely az elmondandó anyagnak a rendszerezését szolgálja, és amely értelemmel ruház fel történéseket vagy bármilyen, az emberi idegrendszert érő ingerületet. Ezzel részben a kognitív tudományok befogadócentrikus megközelítésmódjához csatlakozom. A mágikus realista narratívák működésmódjának leírására tipikus *narrativizáló eljárásokat* jelöltem ki (narratív sémák, motívumhálók, negatív érzelmek stb.), amelyekre később röviden visszatérek.⁴ Elképzelésem szerint ezen eljárások határozzák meg az elbeszélésmódra jellemző hatásmechanizmust, a *mágikus atmoszférát*, amely – gyakran a fabula hiányának, a történetmondás illúziójának ellenére – biztosítja e szövegek koherenciáját, és kijelöli legfőbb sajátosságait.

¹ BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997).

² SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2020).

³ A történet – cselekmény – narratíva viszonyrendszerének részletesebb kifejtéséhez lásd FANCSALI Róbert, „»Itt valaki nagyon jól mesél«: A harmincéves *A veinhageni rózsabokrok* kötetéről”, *Literatura* 50, 1. sz. (2024): 67–83, <https://doi.org/10.57227/Liter.2024.1.5>.

⁴ Részletesen lásd uo. 74–83.

Munkám során Gabriel García Márquez *Száz év magány* és Salman Rushdie *Az éjfél gyermekei* című nagyregényeit tekintem a kategória alpműveinek. Elképzelésem szerint a magyar irodalomban Darvasi László első regénye, *A könnyemutatványosok legendája* tekinthető prototipikus mágikus realista műnek. Bár alapvetően a regény műfajához kapcsolódó fogalomnak tételezem, Darvasinak a nagyregényt követő novelláskötete mentén érdekes kísérletként tekintek a rövidprózai alkalmazásra is. Az ezredfordulón megjelenő *Szerezni egy nőt* című kötet sok szempontból rokon Bodor Ádám *Sinistra körzetével*, és a két szerző diszkurzív világa számos szempontból követője, folytatója Mészöly Miklós kései prózájának. Mészöly elméleti szövegei látszólag ugyancsak fontos támpontokat nyújtanak a kilencvenes generáció írásmódjához, és Mészölyre jó szívvel tekintek a magyar mágikus realizmus előfutáraként.

ÁTTEKINTÉS

Bényei Tamás *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről* című könyve 1997-ben jelent meg. Bényei a téma addig hozzáférhető szakirodalmát alaposan feldolgozta, így az itt következő áttekintést főként ettől az időponttól kezdve végzem el. 1998-ban Erik Camayd-Freixas kubai irodalomtörténész publikált monográfiát a mágikus realizmus témakörében. Ez egy antropológiai jellegű vizsgálat, amely a helyi hiedelemvilágok kifejeződéseként értelmezi a mágikus realizmust, és mindössze négy latin-amerikai szerző fő műveit vizsgálja.⁵ Wendy B. Faris, a sokat idézett, 1995-ös korszakjelölő tanulmánykötet⁶ egyik társszerzője 2004-ben saját monográfiával jelentkezett. Egy komplex összehasonlító irodalomtudományi munkáról van szó, amely – Amaryll Chanady nyomán – a modernizmus és a posztmodern között helyezi el a mágikus realizmust. Ennek megfelelően úgy véli, hogy mindkét korszak programját és esztétikáját ugyanúgy felfedezhetjük a *műfajban*. Erőssége a dolgozatnak, hogy a mágikus realizmusnak a modernhez és a posztmodernhez való viszonyát nem valamilyen elvont, elméleti alapon határozza meg, hanem adekvát narratológiai szempontok mentén, és konzekvenciaként a *defokalizáció* fogal-

⁵ Erik Camayd-Freixas *Realismo mágico y primitivismo* címen megjelent monográfiája csak spanyol nyelven olvasható, így az itteni megjegyzéseim Christopher Warnes olvasatán alapszanak. Christopher WARNES, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence* (London: Palgrave Macmillan, 2009), 6, <https://doi.org/10.1057/9780230234437>.

⁶ Lois Parkinson ZAMORA és Wendy B. FARIS, szerk., *Magical Realism: Theory, History, Community* (Durham & London: Duke University Press, 1995).

mát vezeti be.⁷ E dolgozat szempontjából kiemelt fontosságú a könyv harmadik fejezete, amelyben a gyermek-, illetve a naiv narrátornak a műfajt erősen meghatározó működésmódját elemzi meggyőzően. Jellegzetes mágikus realista eljárásként emeli ki Faris azt, hogy a narrátor gyakran más karakterek kételyeit (*hezitálás*) fejezi ki a történetekkel szemben, de ő maga soha nem értékeli az elbeszélteket.⁸ Ennek egyenes következménye befogadói részről az, hogy az olvasó az olvasási tevékenység során hezitál, hiszen nincsenek világos utasítások, illetve szabályok lefektetve arra nézvést, hogy miként értelmezze az olvasottakat. Ez a naiv elbeszélői attitűd jelen dolgozatnak központi eleme, amelyre később szükséges lesz még visszatérni. A könyv minden további fejezete egy-egy irodalomtudományi (és kulturális) irányzattal állítja párhuzamba a mágikus realizmust: a posztmodernnel, a posztkolonializmussal, a feminizmussal, majd végül a kortárs irodalom legfontosabb irányzatának nevezi azt.

Az elmúlt húsz év talán legnagyobb hatású könyvét a dél-afrikai származású Christopher Warnes jegyzi *Mágikus realizmus és a posztkoloniális regény* címmel.⁹ Újszerű felvetése a mágikus realizmus és a lovagregény rokonsága, amennyiben egyik sem tesz különbséget a természetes és természetfeletti, a valós és a képzeletbeli között. Warnes arra utal, hogy a Don Quijotéig visszanyúlva jól kimutatható a „narratív mimézisnek” vagy realista ábrázolásnak nevezett „feldolgozási művelet” történelmi funkciója, a már régi, hagyományos vagy szent narratív paradigmák szisztematikus aláásása és demisztifikálása, világi „dekódolása”, amely folyamat ebben az értelemben jelentős szerepet játszik abban, amit polgári kulturális forradalomnak nevezhetünk. Warnes Asturias, Carpentier, García Márquez és Rushdie mellett a nigériai születésű brit Sir Ben Okri műveit elemzi és tekinti a kategória prototipikus regényeinek. A mágikus realizmust a realizmus kiterjesztett, módosított, felforgatott *elbeszélésmódjaként* definiálja,¹⁰ amivel jómagam is egyetértek. Azt azonban, hogy a realizmus egyik változataként tekintsünk rá, alaptalan felvetésnek tartom, sőt úgy vélem, hogy a mágikus realizmusnak legfőbb, a későbbiekben kifejtett jellemzői éppen ennek ellenében hatnak.

A téma hazai szakirodalmából Papp Ágnes Klára tanulmányait szükséges mindenekelőtt említeni. A mágikus realizmusról írt első, 2008-ban meg-

⁷ Wendy B. FARIS, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004), 43, <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf68f>.

⁸ Uo., 96.

⁹ Christopher WARNES, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence* (London: Palgrave Macmillan, 2009).

¹⁰ Uo., 155.

jelent tanulmányában – saját megfogalmazásában – e regények „határátlépő tapasztalatát”, transzcendenciaképét, és annak narratopoétikai megjelenését vizsgálja. Fehér Béla regénytrilógiáját tartja minden kétséget kizáróan mágikus realistának. A mágikus realizmust *látásmódnak* nevezi, és főként ennek, illetve a történetekre, nézőpontokra töredező, túlzásúfolt elbeszélésmód mélyebb összefüggéseire kérdez rá. Kutatásainak főbb témáit a fiktív mű megalkotottsága, az elbeszélte történetek igazságtartalma, a múlt felderíthetlensége, az elbeszélő szubjektum és az elbeszélte történet egymástól való elválaszthatatlansága jelentik.¹¹ Papp Ágnes Klára érvelésében az emlékezés, az elbeszélés és a fikcionált tér teremti meg a mágikus tapasztalatot. A mágikus tér metaforikus túlterheltsége többszörös jelentéssel bír: „ez a tér nemcsak idősíkok, emberek, hanem a különféle korok, közösségek, egyének – akár ellentmondásos, egymást kioltó – kódjainak a képviselője. Ezek az értelmek pedig egyszerre lesznek jelen benne, hiszen a mágikus tapasztalat lényege épp a racionálisan egymást kizáró tényezők együttes érvényessége”.¹² Ezen érvelés mentén jut el a *kronotoposz* fogalmáig. Úgy vélem, hogy a tanulmány megközelítése, fő szempontjai nagyon is relevánsak a mágikus realizmus értelmezésében, ám maga az érvrendszer nehézkessé teszi a fogalommagyarázatot, és talán eltérít a szövegközeli vizsgálattól. A mágikus realista szövegek szervezőelemeként az emlékezést és az elbeszélhetőség kérdését kijelölni véleményem szerint kockázatos. Az elbeszélés kényszerével, a narrátor krónikás jellegével kutatásaim során magam is foglalkoztam, sőt központi kérdésként tekintek rá, ennek hátterében azonban – úgy vélem – más narratív motivációk húzódnak. Papp Ágnes Klára példáiban, ahogyan azt írásának egy pontján ő maga is megfogalmazza, a természetfölötti és a lélektani motiváció közötti oszcillálás erősen jelen van. Az állandó határátlépések e művekben a kiemelt helyekhez és időkhöz (amelyek összekötik őket) kapcsolódnak, így pedig valóban lehetséges úgy tekinteni rájuk, mint amelyeket az emlékezés mint mágikus tevékenység vezérel. Fontos azonban, hogy e lélektani motiváció a narrátor érzelmi viszonyulásából ered, ami a regény tematikai szintjén értelmezhető, és így kevésbé segíti elő a mágikus realizmus adekvát irodalomtudományi keretezését. Ha ugyanis a visszaemlékezést, így az elbeszélést a narrátor személyes érzelmi viszonyulása motiválja, az nehezen értelmezhető érv éppen a mágikus realizmus mellett. Tovább erősíti az iménti véleményemet az álom, illetve a látomásos jelenlétének a bevezetése. Evidens ugyanis, hogy az álomképként megjelenő

¹¹ Uo., 117.

¹² Uo., 131.

bármely eseményt vagy dolgot nem szükséges a diegetikus szinten értett „való világ” törvényeivel magyarázni. Ennek jelentősége pedig abban nyilvánul meg, hogy a fantasztikus az álmokon vagy látomásokon keresztül világkonstruáló igény nélkül képes jelen lenni, azaz poétikai értelemben nincs tétje. A mágikus realizmus egyik konszenzusos alapeleme pedig éppen az volna, hogy a csodás (vagy szokatlan) elem a diegetikus világnak a szerves része, természetesen van jelen, nem csak időszakosan (mint a visszaemlékezés, az álom vagy a látomások ideje), és nem egy kiemelt (esetleg szent) helyhez kapcsolódóan, utóbbi esetén ugyanis a misztika területére tévedünk. Újabb kutatásaiban és 2017-ben publikált tanulmányában¹³ Papp Ágnes Klára textuálisan jobban értelmezhető szempontokat vizsgál. A posztmodern térkonceptiót és a nézőpontok megsokszorozódását hozza összefüggésbe a mágikus tapasztalattal.

Németh Zoltán a mágikus realizmusról szóló cikkét a másutt¹⁴ is kifejtett hármas posztmodern felosztására építi. Németh szerint a mágikus realizmus történetyszerűsége, illetve tér- és időviszonyai alapján a korai, referenciális karakterű, humanista posztmodern-felfogásban gyökerezhet.¹⁵ A posztmodern paradigmaváltás azon aspektusát emeli ki, amely szerint az irodalmi alkotás történelmi szöveggként értelmezendő. Így juthatunk el a *historiográfiai metafikció* hutcheoni fogalmához, amely „a történelemmel való szembenézés és múltelbeszélés egyik legfontosabb terepe”. Írásában tárgyalja még a jelen kutatásnak is egyik kulcskérdését jelentő Mészöly-féle Közép-Európa-képet. Fontos megállapítása Némethnek, hogy „a mágikus realista és áltörténelmi regények ebben a kontextusban a *történet rehabilitálásaként* jelentek meg a kilencvenes évek elején, mintegy a posztmodern szövegcentrikus, fragmentált formai eljárásaival szemben, a világszerűség és a történetelvűség újrafelfedezéseként”.¹⁶ Darvasi mellett különösen Szilágyi István és Bodor Ádám regényeit tekinti egy csoportba sorolhatónak.

Takáts József 1992-ben az akkori fiatal prózaíró generáció értékelésében Darvasi László mitikus karakterű elbeszéléseiről ír, amelyeket már akkori

¹³ PAPP Ágnes Klára, „Mágikus realista anekdota – tíz év távlatából: A mágikus realizmus kronotopikus jellege”, in PAPP Ágnes Klára, *A tér poétikája – A poétika tere: A századfordulós kisvárostól az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban*, 142–176 (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, 2017).

¹⁴ Elsősorban NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom bármás stratégiája* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2012).

¹⁵ NÉMETH Zoltán, „Mágikus realizmus a magyar irodalomban: Tér, idő, név és posztmodernizmus”, *Magyar Lettre International* 34, 94. sz. (2014): 70–72, 72.

¹⁶ Uo., 73.

észrevétele szerint is a *Sinistra körzettel* és Mészöly nyolcvanas évekbeli novelisztikájával kell egy kalap alá venni.¹⁷ Egy másik írásában az „új történelmi regény” kapcsán kifejti, hogy az így megnevezett kategóriába Láng Zsolt *Bestiárium Transylvaniae* című regénye jól illeszkedik.

MÁGIA ÉS REALIZMUS ÉS FANTASZTIKUS IRODALOM

„*Ki kíváncsi a valóságra, ha szebbet és borzalmasabbat is lehet mesélni róla*”¹⁸

A mágikus realizmus és a fantasztiikum viszonyának pontos feltérképezése kétségtelenül egy külön szaktanulmányt igényel, ehelyütt azonban csak egy elméleti keret vázlatos bemutatására van mód. A mágikus realizmus fogalomtörténeti áttekintését Bényei Tamás alaposan elvégezte, és részben az ehelyütt kifejteni kívánt gondolatmenetet is érintette. Az irodalomnak a fantasztiikumhoz való viszonyulása minden esetben kulturális meghatározottságú (legyen szó történelmi korról, földrajzi helyről, hitkérdésről stb.), tehát részben szubjektív jellegű, ennek megfelelően pedig az irodalomtudományos értekezésnek bizonyos korlátok között lehet csak tárgya. E véleményemnek a következménye az, hogy az itt bemutatott mágikusrealizmus-definíció a fantasztiikum kérdését háttérbe szorítja, helyette inkább poétikai irányból közelít, és így igyekszik releváns értelmezését adni a fogalomnak. A fantasztiikumhoz kapcsolódó szigorú szóhasználatot sem tekintem kardinális kérdésnek: a *fantasztiikus*, *természetfeletti*, *irracionális*, *csodás* és *mágikus* szavakat általánosan szinonimaként használok. A fantasztiikus szövegelem alatt minden esetben a „képzelet, fantázia alkotta, mesébe illő” jelentést értem, elfogadva Jean Fabre eszmetörténeti okfejtését, amelynek alapja az a triviális megállapítás, hogy a tárgyalt műalkotások a nyugati világ termékei, ennek megfelelően a modern nyugati civilizáció kulturális normáinak megfelelően értelmezendők. Bár a perifériák kultúrájából töltekező alkotásoknak nyilvánvalóan éppen a különbözőségük szolgáltatja az egzotikus jelleget, a fantasztiikus elem elkülönítése a centrum értelmezési keretében történik meg.

¹⁷ TAKÁTS József, „Rövidtörténet, 1986, posztmodern”, in *Csipesszel a lángot: Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, szerk. AMBRUS Judit és KÁROLYI Csaba, 9–22 (Budapest: Nappali Ház, 1994), 17–18.

¹⁸ DARVASI László, *Virágzabálók* (Budapest: Magvető Kiadó, 2015), 51.

A fantasztikus irodalom meghatározása jelenlegi értelmezésemben ugyan-ezen alapelvek mentén történhet meg, a fogalomdefiniálás kérdéskörének jelentőségét pedig messze túlértékeltnek gondolom. Egyszerűen fogalmazva minden olyan műre alkalmazható, amely olyan lényeket, dolgokat vagy eseményeket szerepeltet, amelyek nincsenek alárendelve az ismert világ fizikai, biológiai vagy társadalmi törvényeinek. Egyetértek Maár Judit tézisével, amely szerint önmagában vett, tehát kontextustól függetlenül fantasztikus téma nem létezik: a fantasztikus élmény kialakulása mindenekelőtt a jelenségek értelmezésének kérdése.¹⁹ A legfontosabb minden elemzésben azt kiemelni, hogy az efféle szövegelemek miként viszonyulnak a művészhez, és hogyan befolyásolják a műértést. Az eddig elmondottak szellemében persze szükségszerűnek mutatkozik állást foglalni abban a kérdésben is, hogy vajon a mágikus realista szövegek a fantasztikus irodalom részét képezik-e.²⁰ A válasz az elbeszélésmód jellegéből adódóan nem evidens (és nem csak a látszólag önellentmondó megnevezés okán). A vizsgálandó szövegek nagyobbik része valóban fantasztikusnak nevezhető, hiszen – amint a fenti fantasztikum definíciónk megkívánja – természetfeletti elemekkel bír. Ellenben több olyan szöveget is mágikus realistának nevezhetünk, amelyek e tematikai szempontú elvárásnak nem felelnek meg, ám más prózapoétikai eljárások révén a mágikus realista atmoszféra mégis igen működőképesen realizálódhat bennük. Ez utóbbi jegyeknek a kimutatása pedig éppen a dolgozat tétjét jelenti. Jól látható, hogy Bényei Tamás monográfiájának koncepciója közeli rokona (és kiindulópontja) e dolgozaténak. Itt szükségesnek látom megismételni, hogy a debreceni professzor a mágikus realizmust a „fantasztikumalapú” elemzésekkel szemben *írásmódnak* tekinti. Írásmódnak, amely meghatározás helyes leírásának a tétje episztemikus jellegű, éspedig a világnak az irodalmon keresztüli megértésében áll. Ugyanis „a világról (így fantasztikusról és hétköznapiról) alkotott képünk a világhoz való viszonyunk retorikusságának eredménye: a tárgyak létezése és e létezés retorikai, nyelvi megalkotottsága közti viszony-

¹⁹ MAÁR Judit, *A fantasztikus irodalom* (Budapest: Osiris Zsebkönyvek, 2001), 131.

²⁰ Itt szükséges megjegyezni, hogy e dolgozatban elhatárolódom attól a hagyományos irodalomfelfogástól, amely a *fantasztikus irodalmat* mint esztétikai értéket hordozó művészi alkotást tekinti, és megkülönbözteti az esztétikai értékkel kevésbé bírói pusztán szórakoztatni akaró, irodalmi, de nem szépirodalmi fantasztikumtól, például a tudományos fantasztikus irodalomtól. Szabó János és S. Sárdi Margit javaslata szerinti „többdimenziós esztétika” módszerét alkalmazom, amely nem tagolja az irodalmat magas és populáris irodalomra. Lásd S. SÁRDI Margit, *A tudományos-fantasztikus irodalom tematikája*, Magyar Sci-Fi Történeti Társaság oldala: hozzáférés: 2025.12.20, <https://sites.google.com/site/scifitort/tanulmanyok/s-sardi-margit-a-tudomanyos-fantasztikus-irodalom-tematikaja>.

ra kell rákérdeznünk. A „világ ártretorizáltságának” a felismerése azt jelenti, hogy minden emberi tapasztalat a nyelven keresztül értelmeződik. Ennek jelentősége az irodalmi szövegelemzés felől nézve, hogy a különböző kódokat *effektusként* kell kezelnünk, így a vizsgálat középpontjába az elmondás retorikai megalkotottsága, vagyis az elbeszéltség kerül”.²¹ Ezen értelmezői attitűddel egyetértve, és annak analógiájára úgy gondolom, hogy a jelen dolgozat egyik fő kérdése is abban jelölhető meg, hogy a mágikus realista regényeket jellemző, a naiv olvasó számára is kirívóan jelen levő „(mágikus) atmoszféra” miképpen, milyen eszközök által artikulálódik – természetfeletti tematikus elemek jelenlétében vagy anélkül.

APOKRIF IRATOK – A BÉNYEI-FÉLE MÁGIKUSREALIZMUS-FOGALOM

Adódhat az evidens kérdés, hogy melyek azok a narratív eljárások, amelyek Bényeinél a kategória konstitutív jegyeit képezik. A retorikus jelleg (ártretorizáltság) a szövegek működésmódját is kitüntetetten jellemzi, amely mindennekelőtt a szöveg ön- és metareflexivitásában érhető tetten. A mágikus realista elbeszélő folyton „kapcsolatok megállapításán” fáradozik,²² amelyek értelmező viszonyrendszereket képeznek, és ezáltal teremtenek koherens (illetve gyakran a koherencia illúzióját keltő) elbeszéléseket. Ezek a kapcsolatok főképpen a szövegkohéziót fenntartó logikai kapcsolatok, úgy, mint az ellentét, hasonlóság, inverzió, ismétlés. Kiemelt „szerepkörben” kezeli Béneyi a zeugma alakzatát, ami a különnemű elemek azonos szintaktikai funkcióban való, ironikus hatást keltő egymás mellé rendelése. A zeugma voltaképpen a mágikus realista elbeszélést általánosan jellemző mellérendelő elbeszélő logikának a kitüntetett alakzata, illetve, ahogy egy helyütt fogalmaz, mindennek egyetlen alakzatba sűrűsödő esete. Jellemzően nagy volumenű és nagy jelentőségű eseményeknek az egyéni szintűekkel való egyeneműsítéseként jelenik meg. Klasszikus példája az alakzatnak *A bádogdobban* Oskar Linda Greff asszonynál elért szerelmi sikereinek, valamint a német hadsereg oroszországi katlancsatainak a párhuzamba állítása, egyenesen ok-okozati kapcsolatban való felmutatása. Egyéb inverziós eljárások is elképzelhetők, és gyakran megjelennek a tárgyalt szövegtípusban: nemi szerepek, emberi-állati tulajdonságok, vagy mitológiai alapsémák inverziója (például Pilar Ternera, a kurtizán, ősanýává,

²¹ BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok...*, 61–62.

²² Uo., 56.

a dinasztia továbbvivőjévé válik a *Száz év magányban*), de kiemelt szereppel és gyakorisággal bír a szent és a profán átfordítása is.

Bényei egy sajátos, mágikusnak nevezhető képiséget vél felfedezhetőnek e szövegekben, amely a regények okozatiságát befolyásolja. Ide tartoznak a talizmánok, az amulett erejű tárgyak és személyek, valamint a rituális aktusok – ez voltaképpen a *mágikus kauzalitás*. Nietzsche utalva az okozatiságot a valóság folyamatainak a tudatunkban végbemenő utólagos rendszerezése-, illetőleg meghamisítása-, „mitologizálásaként” érti. Ennek megfelelően a kauzális gondolkodás retorikai trópusként jelenik meg, főként metalepszis vagy metonímia alakzatában.²³ Másképpen, Jonathan Cullert idézve: az ok, az ok-ság nem más, mint az egymásutániság és az érintkezés figuratív értelmezése.²⁴ Az itt röviden bemutatott érveléssel újfent egyetértek, ám a Bényei által képiségnek nevezett szövegtulajdonságot inkább atmoszférának, a tárgyalt szövegtípusban pedig *mágikus atmoszférának* nevezem.²⁵

„Az ember – hadd kínáljak egy meghatározást – történetmesélő állat” – idéz Bényei a *Lápvilágból*, és ezzel tér rá a narrativitás, a történetmondás kérdéskörére. Az írásmód egy másik alapvető jegyének tekinti az önreflexív, dramatizált történetmondást. Megjegyzi, gyakran dramatizálódik maga az elbeszélő aktus is: ilyenkor a szöveg tartalmazza az elsődleges elbeszélés kontextusát, a narratív tranzakciót, amelynek eredménye az ezen kívüli elbeszélés. A mágikus realista történetmondás célja igen gyakran egzisztenciális jellegű aktus, és ennek a legjellegzetesebb példája Szalím Szinainak a saját feladatára vonatkozó önértelmező megnyilatkozása: „Gyorsan kell dolgoznom, gyorsabban, mint Seherzádnek, ha értelmes jelet – igen, jelet – akarok hagyni magam után. Megval-

²³ Uo., 57.

²⁴ Jonathan CULLER, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (London: Routledge, 1982), 87.

²⁵ Az *atmoszféra* terminusként való használata – megragadhatatlansága okán – kétségtelenül vethet fel jogos kérdéseket. Ehelyütt elengedhetetlen Gernot Böhme, Hans-Ulrich Gumbrecht vagy David Wellbury nevét említeni, akiknek munkásságában az *atmoszféra* és a *bangulat* (*Stimmung*) mibenlétének vizsgálatának jelentős a szerepe. A kérdéskörrel részleteiben foglalkozik Vásári Melinda is több munkájában, és megfogalmazásában az atmoszféra elsősorban esztétikai kategóriaként értelmezendő, amennyiben a művészet révén megteremthető, és ily módon közvetíthető. Böhmét idézve azt állítja, az új esztétikának az érzékelés általános elméletének kell lennie, ezért – mivel az érzékelés elsődleges tárgyának az atmoszférát tekinti – annak a műalkotások atmoszferikus hatásait kell feltárnia. Lásd „Látencia és atmoszféra: Az irodalmi szövegek érzéki dimenziója”, *Prae* 55, 2. sz. (2013): 111–112; illetve könyvében: *Hangzó tér: Az érzékiség dimenziói Mészöly, Nádás és Ottlik műveiben* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2019).

lom: mindennél jobban rettegek az értelmetlenségtől”.²⁶ Elképzelhetők azonban más célok is, mint a meggyőzés, megértés, gyónás, terápia, csábítás, mutatvány. Bényei a mágikus realista regények történetmondását a talizmánok szerepéhez hasonlóan mágikus aktusnak tekinti. *Az éjjél gyermekeiből* ismert, az elbeszélő létezését meghatározó típusú narráció esetén egészen nyilvánvaló ez a mágikus jelleg. Egyetértek Bényeinek azon nyelvszemléleti jellegű megállapításával is, hogy az efféle narráció a valóságot befolyásolni kívánó, azt mágikusan átalakítani vágyó cselekvés,²⁷ sőt kiegészíteném azzal, hogy ez sok esetben egyenesen valóságkonstruáló aktus, amennyiben a teljes elbeszélte világot a narrátor megnyilatkozásai alakítják, az ő szabályai szerint működik. Ez utóbbi gondolatból eredeztethető a *mágikus kauzalitás* elve, ahogyan a fantasztikumhoz való viszony is.

Alapvető jelentőséggel bír az orális elbeszélés imitációja, mint mágikus realista jellegzetesség. García Márquez és Rushdie mint az elbeszélés közösségi funkciójának újrafelfedezőiként tekintettek magukra,²⁸ ezzel pedig elkerülhetetlenül a kritika egyik alappillérvé tették ezt az elemzői szempontot. A szóbeliség illúziója több szövegtulajdonságot közvetlenül is eredményez. Ilyen az elbeszélői szubjektivitás, alinearitás, kitérők, ismétlés stb.

ANEKDOTA ÉS MÁGIKUS REALIZMUS

Ehelyütt célszerűnek tűnik egy kisebb kitérőt tennünk az anekdotikus elbeszélésmód és a mágikus realizmus viszonyának tisztázásának céljából. Mindenekelőtt tisztázni szükséges az anekdota és az anekdotikus írásmód fogalmainak különbségét. Ez az elkülönítés nemrégiben történt meg teljes egyértelműséggel a magyar irodalomtudományban. Bár korábban Alexa Károly, Balassa Péter, Bodnár György, Dobos István és mások is foglalkoztak a téma efféle megközelítésével, a leghatározottabb mégis Gintli Tibor koncepciója, amely egyúttal jelen dolgozatnak (illetve a mágikus realizmusnak) is kijelöli az anekdotához való viszonyát. Gintli felhívja a figyelmet arra, hogy „régí szemlélet” elvitatja az anekdotizmustól az eleven műfaj legfontosabb jellemzőjét: az alakulás képességét.²⁹ E tétellel magam is egyetértek, és elegendőnek mutatkozik Balassa és Márton László egy-egy gondolatával megmutatni

²⁶ BÉNYEI, *Apokrif iratok...*, 86.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo.

²⁹ GINTLI Tibor, *Perújrafelvétel: Anekdotikus elbeszélésmód és modernség a 20. század első felének magyar prózájában* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2021), 12.

ennek a régi szemléletnek a leértékelő voltát: „A mesélés itt a feledtetés közege, a »kiéneklés« itt az önáltatás reszelős himnusza. Az amnéziás, önvigasztaló észjárás az anekdota formájában lel otthonára. [...] A magyar anekdotizmusban és mégis-kurucságban a zártságnak a paradox módon kialakult szabadságérzése fejeződött ki.” – írta Balassa Péter 1980-ban.³⁰ Márton pedig az áltörténelmi regény kapcsán fogalmazza meg véleményét az anekdotáról: „a Jókai- és a Mikszáth-regény kötőanyaga mint színezék, amely adott esetben a főcselekmény satnyaságát is ellensúlyozza (vagy inkább elfedi). Az anekdota sormintaként, adalékként és lassítóként egyszersmind a realizmus (vagy, mondjuk így, az elmélyítő és elemző motiválás) pótléka is; valóságteremtő referenciáit mind a mai napig össze szokás keverni a realista ábrázolással, noha a magyar prózában az anekdotizmus és a realizmus enyhén szőlva nem azonosak. (Mondhatnám úgy is, hogy az utóbbinak többnyire nincs esélye az előbbivel szemben.)”³¹ A Gintli Tibor által tárgyalt szerzőktől és művektől (már egyes századvégi Mikszáth-példáktól) kezdődően is látható, hogy az anekdotizmus képes a megújulásra, és összetett látásmódok közvetítésére is alkalmas. Gintli a modernizmus korának alkotásait és elbeszélésmódjait vizsgálja, de Mészöly Miklós és Esterházy Péter életművére már csak rápillantva is világossá válik, hogy a posztmodern prózanyelv is képes meríteni az anekdotikus elbeszélőhagyományból.

A Gintli-féle elmélet szerint alapvető különbség van aközött, ha az anekdotikusság csak a diegetikus világ közegében jelenik meg, illetve ha az elbeszélésmódot is jellemzi. Egy művet anekdotikusnak csak abban az esetben nevezhetünk, ha az elbeszélői modor nem független az anekdotikus narráció hatásától. Önmagában nem anekdotikus az elbeszélés attól, ha a szereplők anekdotikus hecceket eszelnek ki, miközben a narrátori szólam következetesen távoltarthatja magát ettől az elbeszélői modalitástól.³² Az anekdotikus elbeszélés terminus szinonimáiként értjük az anekdotikus narráció, anekdotikus előadásmód, anekdotikus modor kifejezéseket. Az itt elmondottak nyilvánvalóan egybecsengenek, azaz válaszolnak a fejezet elején idézett Balassa-bírálatra, amely a reflektivitás hiányát kéri számon az anekdotán.

³⁰ BALASSA Péter, „Észjárás és forma: Megújuló prózánkról”, *Mozgó Világ* 6, 5. sz. (1980): 60–70, 61–62.

³¹ MÁRTON László, „Kitaposott zsácutca, avagy történelem a történetekben: Két példa”, *Jelenkor* 41, 2. sz. (1998): 146–168, 151.

³² GINTLI, *Perújrafelvétel*, 22–23.

Gintli az anekdotikus narráció – és az imént említett szinonimáinak – leírására kilenc jellemző tulajdonságot jelölt ki:

- (1) Orális jelleg, az előbeszéd imitációja
- (2) Poénra hangolt előadásmód, a komikumot preferáló hangnem
- (3) Komikus cselekmény és/vagy komikus figurák
- (4) Elbeszélőkedv: az elsődleges és/vagy másodlagos narrátorok érezhetően élvezik saját elbeszélő tevékenységüket
- (5) Szórakoztató szándék
- (6) Ráérős, komótos tempó
- (7) Az elbeszélő cselekményt megszakító anekdoták és/vagy kitérők
- (8) Az elbeszélő és az olvasó familiáris viszonya
- (9) Familiáris viszony az elbeszélő és a szereplő(k), illetve az elbeszélő és a diegetikus világ relációjában

A szerző kiemeli, hogy nem feltétele az elbeszélésmód anekdotikusnak minősítésének valamennyi sajátosság érvényesülése, elegendő, ha a többsége megjelenik a szövegben. Ugyanakkor az orális jelleg imitációja, a komikus hangnem és az elbeszélőkedv érvényesülése kiemelten fontos.³³

Úgy vélem, hogy a Gintli által megfogalmazott elméleti keretben kitűnően értelmezhetők a mágikus realista alkotások. Óhatatlanul feltevődik a kérdés, hogy ezzel az állítással nem egyszerűsödik-e le túlságosan a mágikus realista elbeszélésmód. Elképzelésem szerint azonban e tétel elfogadása inkább szélesíti a kategória interpretációs mezőjét, hiszen lehetőséget kínál a már kanonizálódott olvasatoktól való eltávolodásra, ráadásul a régióra kifejezetten jellemző irodalomtörténeti problematikát elevenít fel, és hoz (újra) mozgásba. Hangsúlyoznom kell, hogy az anekdotikus elbeszélésmód csak egyetlen aspektusa a mágikus realista regényekkel szemben támasztott elvárásoknak.

Ahogy Gintli megállapítja, az anekdota és az anekdotikus narráció – illetve ebben az értelmezésben a mágikus realizmus – közötti összefüggés az orális jellegben rejlik. Az első egyetlen rövid történet előadására koncentrálna, s annak keretében érvényesíti az szóbeliség kellékeit, míg a második a beszélgetésre jellemző módon szabad teret enged a kitérők beiktatásának, az elkalandozásnak. A beszédhelyzetből adódó nyelvi magatartás, illetve (el)beszélői modalitás imitációját helyezi előtérbe.³⁴

³³ Uo., 30–31.

³⁴ Uo., 31.

MÁGIKUS REALISTA ELBESZÉLÉSMÓD. EGY ÚJ DEFINÍCIÓ

Ahogy azt már korábban megjegyeztem, a mágikus realista szövegek befogadásának alapvető részévé válik az olvasói reflexió, figuratívan fogalmazva az olvasó ilyenkor „az alkotói műhely vendége” (Mészöly).³⁵ A legtöbb szakértő a mágikus realista narrátort krónikásként jellemzi, és ennek az interaktív tapasztalatnak a legfőbb oka minden bizonnyal ennek önreflexív magatartásformája. Az elbeszélőn jellemzően valamiféle történetmesélő kényszer uralkodik, és erre állandóan fel is hívja a figyelmet, önmagát mindvégig előtérben tartja, ezáltal pedig tipikus metanarratív szövegek képződnek meg. A krónika az egykori közösségi történetmondó tevékenységének mintájára immerzív, azaz belemerülő olvasásra biztat, ám ebből folyton kikökönt, ezáltal pedig az *álintegratív elbeszélésmód* egy tipikus változataként értelmeződhet. Ez utóbbinak a legfőbb vonása, hogy a szöveg fenntartja a történetszerűség látszatát akkor is, ha a fabula a megszokott formájában nincs is jelen az alkotásban. Ahogy Szilasi László fogalmazott: „Történetmondás helyett eseménymondás”.³⁶ A fabula hiánya, és a történet illúziójának jelenléte arra sarkall, hogy valamiképpen feloldjuk ezt a (látszólagos) ellentmondást. Álláspontom szerint e szövegek koherenciáját a *mágikus atmoszféra*³⁷ hatásmechanizmusa adja, amelyet bizonyos *narrativizáló eljárások* képesek működtetnéssé tenni. Ezek kijelölésével pedig a legfőbb célunk, egy igen konkrét, elsősorban poétikai jellegű definíció megfogalmazása válik lehetségessé. A következőkben, immáron szinte csak vázaltszerűen jelzem a mágikus realista elbeszélésmódot és az ahhoz tartozó mágikus atmoszférát konstituáló narratív eljárásokat.

A mágikus realista elbeszélőt tehát alapvetően jellemzik az anekdotikus narráció vonásai. A Gintli Tibor által pontokba szedett specifikumok közül leginkább érvényes rá a nagy elbeszélőkedv, a szóbeli elbeszélés illúziója, a szórazókészlet szándék, a komikumot preferáló hangneme, a humoros cselekmény és karakterek, a familiáris viszony a narrátor és az olvasó között, illetve a szenvedélyes narratori attitűd az elbeszéltekkel szemben, „az elbeszélői illetékesség hiánya”. A narrátor jól körülírható vonásainak kiemelése mellett néhány egyéb poétikai eljárás kijelölésére is szükség van. Sokakkal egyetértésben magam is úgy vélem, hogy a *mágikus kauzalitás* a kategória egyik kulcskérdéseként vizs-

³⁵ SZOLLÁTH, Mészöly..., 449.

³⁶ SZILASI László, „Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle: Darvasi-trilógia, ráadás-sal”, *Nappali Ház - művészeti és irodalmi szemle* 7, 2. sz. (1995): 85–93, 92.

³⁷ Korábban már kifejtettem, hogy az atmoszférát esztétikai kategóriaként értelmezem, és Böhme elképzelése mentén magam is úgy vélem, hogy a műelemzések során az alkotások „atmoszferikus hatásait” kell keresnünk.

gálandó. A fogalom alapja az a nietzschei belátás, hogy a világhoz való viszonyunk alapvetően és elkerülhetetlenül figuratív: „Úgy hisszük – írja Nietzsche –, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, amikor fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, pedig semmi egyébünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg.” A világban felfedezett vagy felfedezni vélt kapcsolatok, legyenek azok metaforikusak vagy okozatiak (metonimikusak), Nietzsche szerint a „művészi módon alkotó szubjektum” tevékenységének termékei – fogalmazza meg Papp Ágnes Klára.³⁸ Ez a fajta szövegszerkesztési mód szorosan összefügg a fabula hiányával, hiszen a megszokott, ok-okozati logikára építő olvasásmód ezzel ellehetetlenül. Egy másfajta kauzalitás irányítja a szöveget, és ez minden esetben az önkényes narrátorra jellemző különleges gondolkodásmódhoz kötött. Ahogy a fantasztikum értelmezhetősége kapcsán kiemelttem, ez a „külső valóságunkétól” eltérő vezérelv az elbeszélte világ szabályai szerint érvényes, így annak létjogosultsága nem megkérdőjelezhető. A befogadás során az olvasó a szövegből kiolvasható utasítások szerint konstruálja meg a fiktív világot, és minden bizonnyal az erre irányuló kognitív folyamatok is a belemerülő olvasás lehetőségét mélyítik. A mágikus kauzalitás mint hatásmechanizmus bizonyos poétikai alakzatok által jön létre. Ezek a szövegkohéziót fenntartó logikai kapcsolatokként képzelhetők el, így világos, hogy ezek is a történetyszerűség érzetének kialakítását is szolgálják. A mágikus realista elbeszélés leggyakoribb alakzatai az ellentét, a hasonlóság, az inverzió, az ismétlés és a zeugma.

A történet illúzióját másrésről egyes jól ismert narratív sémák, illetve az adott zsáner atmoszféráját megteremtő műfaji (például detektív-, bosszú-, szerelmi történeti stb.) eszközkészletek is hatásosan képesek biztosítani. A bevett sémákat (szkriptek, sztereotípiák) az olvasó felismeri, és ezekhez bizonyos tudatalatti elvárásokat, várokozásokat kapcsol. A szöveg az ezen elvárásoknak való megfeleléssel, és nyilvánvalóan éppen ellenkezőleg, az elvárások be nem teljesítésével, azaz szándékos csalódottságkeltéssel is operálhat. Ez gyakran a már említett stilisztikai változatosságot is eredményezheti, erre Darvasi László életműve kitűnő példaként említhető.

Hasonló kognitív működést feltételez a motívumok hálózatszerű használata. Ezek is tanult kulturális tudásként tételeződnek a befogadás során, amelyek ugyancsak elvárásokat képeznek (tehát kitűnő figyelemirányító eszközök), és e művelet sor ugyanúgy igen jelentős koherenciateremtő hatással bír. Fontos azonban, hogy a motivikusan terhelt szövegelemek a mágikus realista

³⁸ PAPP Ágnes Klára, „A mágikus realista anekdota”, hozzáférés: 2025.12.20, <http://periferia.btk.pte.hu/old/perif3/pappagnesklara3/pappagnesklara.htm>.

elbeszélésekben ritkán bírnak konkrét jelentéssel, ezek sok esetben a cselekmény végén (a történetképzés szempontjából legalábbis) ugyanúgy értelmezhetetlenek maradnak.

Ez utóbbi jelenség pedig a mitizáló eljárások esetén is gyakran így történik. A mágikus realista szövegek látszólag élnek a szimbólumhasználat poétikai eszközével, ám ezek ritkán teljeseznek ki, azaz nem kapcsolódnak a szövegen kívüli olvasói tapasztalatokhoz. E sajátos, csak a diskurzív világban belül értelmezhető mitikus(nak ható) motívumok mégis hatásosan képzik meg a mitikus (esetünkben mágikus) atmoszférát. A történet szintjén tapasztalható kihagyásosság ellenpontosására, a befogadó a jelképek (vélt) jelentéseivel igyekszik kitölteni az eseménysorban jelentkező űröket. Ezen eljárásnak fontos részelemei a babonák, de az elbeszélésben szándékoltan kiemelt titkok is, amelyek tipikusan az elbeszélő valós vagy eljátszott tudáshiányából, illetve álnaivitásából erednek.

Fontos poétikai mozzanata e szövegeknek a testiségre, és részben ezzel összefüggésben a negatív érzelmekre való építkezés. Ezek jellemzően a művekben hálózatszerűen jelen levő tematikus elemek, amelyek (a szimbólumok, a motívumok mellett) főként cselekvések, hangulatok formájában jelennek meg. A táplálkozáshoz, a szenvedéshez és legfőképpen a testi intimitáshoz kötődő leírásokra koncentrálódnak. Ezeknek a működésmódja a műfaji sémáknál kifejtett módhoz hasonló, hiszen a hatáskeltő cselekedetre az olvasó magyarázatot keres, illetve bizonyos irányú kimenetelekre számít. Történetre emlékeztető ok-okozati konstrukciókat alkot akkor is, ha azok nincsenek jelen, ezek pedig ugyancsak a koherenciateremtést segítik elő. Ezen kívül erősítik az érzelmi bevonódást, és a hosszútávú memóriába való bevésődést.

Mindezen eljárások megerősítik azt a tételt, mely szerint a mágikus realista elbeszélésmód metaforikusan működik, azaz a hasonlóságra, a felcserélhetőségre épít, nem pedig metonimikusan, ok-okozati összefüggésekre, így tehát a történet helyett más narrativizáló eljárások alakítják a művek koherenciáját.

Bár a dolgozat során részlegesen többször érintettem a kérdéskört, további kutatások tárgyául feltétlenül meg kell jelölni a mágikus realista elbeszélésmód helyi alkalmazásának a lehetőségeit. Elképzelésem szerint főként téropoetikai szempontok mentén igen eredményes lehet a téma vizsgálata, ahogy erre releváns kísérleteket Dánél Mónika a román film kapcsán tett már.³⁹ Dá-

³⁹ Nemrégiben megjelent tanulmányomban a Bodor Ádám szövegeiből kiérezhető mágikus atmoszféra és a közép-európaiság viszonyrendszerét vizsgálom: FANCSALI Róbert, „De rehabilitálódik-e a történet: Bodor Ádám és a közép-európai mágikus atmoszféra”, *Székelőföld* 28, 7. sz. (2014): 82–97.

nél Láng Zsolt-elemzésein keresztül jut el a mágikus realizmus fogalmához. Geokulturális olvasásmódokat kihívó szövegekről beszél, melyek gyakran egymástól teljesen eltérő kultúrákat állítanak párbeszédbe egymással.⁴⁰ Hasonló érdeklődésű Selyem Zsuzsa *posztmágikus próza*⁴¹ koncepciója, mely Bánya Éva értelmezésében két szempontból különbözik a mágikus realizmus fogalmától. Egyrészt a posztmodern felől közelítve Bánya azt mondja, az önkényes ok-okozati kapcsolatokon alapuló történet anyaga nem a szavak jelentése, hanem a nyelv maga, annak sokféle jelentéslehetőségével, fontos tehát a történetelvű olvasattól való eltávolodás (ez minden mágikus realizmus magyarázatnak alapvető eleme). Másrészről kiemeli a vallásos világképhez való kapcsolódást, a mágikus kapcsolatteremtést, amely pedig az ortodoxia révén – a geokulturális szempontoktól nem függetlenül – fontossá válik a román mágikus realista regényekben is.⁴²

Az eddig mondottak alapján is jól látszik, hogy a klasszikus posztkoloniális kontextust kissé módosítva, a gyarmati–gyarmatosító viszonyról a hangsúlyt a kulturális reprezentációk és a sokféleség irányába tolva igenis van helye a mágikus realizmus közép-európai elhelyezésének. Balázs Eszter Anna hasonló értelmezési keretben arra a következtetésre jut, hogy a kisebbségi, illetve a határon túli létet a kulturális kevertség és az anyaországi kánontól való függés viszonya határozza meg, és az állandó közöttiséget hangsúlyozza.⁴³ Ez legfőképpen „ott rajzolódik ki, ahol az anyaországi irodalomhoz való felzárkózás és a tőle való elkülönülés kettőssége húzódik, mind kánoni, mind nyelvi alapon. Ennek egy második rétege az a jellegzetesség, melyet az eredendően eltérő tapasztalat indukál a művekben, ami egy olyan nyelv által tud kifejezésre jutni, mely ugyan egyezik az anyaországi nyelvvel, de a tér kiemelt szerepe miatt a nyelv folyamatosan a határon létet hangsúlyozza a művekben”.⁴⁴

Bár e megállapításoknak komoly relevanciája lehet poétikai szempontból is, itt kívánom felhívni a figyelmet az effajta megközelítésmód veszélyeire, azaz

⁴⁰ DÁNÉL Mónika, „Kultúráköziség mint az irodalomtörténet provokációja”, in *Áttetsző keretek: Az olvasás intimitása*, 183–194 (Kolozsvár: Komp-Press Korunk Baráti Társaság, 2013), 187.

⁴¹ SELYEM Zsuzsa, „Glissando: Láng Zsolt bestiáriumaikról”, *Jelenkor* 47 (2004): 813–827, 825.

⁴² BÁNYAI Éva, *Térképzetek, névtérképek, határidentitások* (Kolozsvár: Komp-Press Korunk Baráti Társaság, 2011), 243.

⁴³ BALÁZS Eszter Anna, „Mágikusság és/vagy posztmodern?”, *Café Babel* 12, 1–2. sz. (2003): 43–44, 43.

⁴⁴ MALEK Ízisz, „Mágikus realizmus a kortárs magyar prózában: A magyar nyelvű mágikus realizmus jellegzetességeinek bemutatása Bánki Éva *Esőváros* és Grecsó Krisztián *Isten hozott* című regényében”, *Orpheum Noster* 5, 3. sz. (2013): 75–84, 75.

hogyan az efféle értelmezések általánosan túlságosan átpolitizáltak és irodalomellenesnek tűnhetnek fel. Úgy vélem, hogy a térpoétikai vizsgálat igenis releváns szempontjai könnyedén képesek átcusítani olyan irodalmon kívüli ideológiai (politikai, szociológiai, történelmi stb.) szempontú értelmezésekbe, amelyek könnyedén kikezdhethők irodalomtudományos (narratológiai) eszközökkel, és érvényteleníthetők egy irodalomtudományi diskurzus keretein belül. Nem állítom ezzel, hogy bármely efféle interpretációja egy szépirodalmi alkotásnak irreleváns volna, sőt a művészetekről való beszéd egyik legfontosabb lehetséges hatásának tekintem a diskurzusindító, szocializációs, a társadalmi együttélésről való kommunikációhoz való kapcsolódást. Úgy vélem azonban, hogy az efféle megközelítés nem teszi lehetővé irodalmi fogalmaknak, kategóriáknak a kijelölését, és elutasítom azokat a kísérleteket, amelyek valamely világértelmező szempont kiemelése által igyekeznek ilyeneket alkotni.

PAPP ÁGNES KLÁRA

A történetalkotás mint gondolkodási forma kérdés-válasz struktúrája

papp.agnes.klara@kre.hu
ORCID 0000 0001 7866 0058

HELIKON

The Question–Answer Structure of Storytelling as a Form of Thinking

Abstract

The study, using the structure of a yes-no question and its corresponding answer, attempts to define the minimum form of a story. The definition is supported from three perspectives: first, by the basic sentence structure of the question and answer; second, by the problem-setting and problem-solving composition of the question-answer pair; and third, by the inherent dialogical nature of the question-answer structure. Through this, it seeks to answer the question of why and how this minimal story becomes suitable for meaning-making. Finally, it examines how this elementary narrative structure can serve as a basis for constructing complex stories, thus raising the issue of transformation.

Keywords: narratology, story, Jurij Lotman, Paul Ricœur, Wolf Schmidt

Helikon 72 (2026) 1
DOI: 10.57226/Hel.2026.1.7

KÉRDÉSFELVETÉS

„Az ember csak az elbeszélő formák keletkezése nyomán tanulta meg, miben is áll a valóság szüzsés aspektusa: azaz, hogy miként kell felbontani az események tagolatlan folyamatát diszkrét egységekre, s azokat valamiféle jelentéssel összekapcsolni (szemantikailag értelmezni). Az események, szüzsé diszkrét elemeinek elkülönítése és azok értelemmel való felruházása, illetve meghatározott időbeli, ok-okozati, vagy valamiféle más rendezőelv szerinti szervezése adja a szüzsé lényegét”¹ – írja Jurij Lotman az ember szüzséalkotó késztetése kapcsán. De mi ez a rendezőelv, hogyan különítődnek el a diszkrét elemek, és főleg: hogyan ruházódik fel mindez értelemmel? Lotman erre a kérdésre alapvetően három irányból is megpróbál választ adni. A hetvenes évek elején írt strukturalista jellegű szemiotikai munkáiban egyrészt a történet mint „másodlagos modelláló rendszer”,² illetve annak minimuma, az „esemény” meghatározásával, amit a két stabil, változatlan állapot közti „határátlépéssel” azonosít;³ másrészt a történet zártságának hangsúlyozásával, a kezdet és a vég kategóriáinak vizsgálatával.⁴ Harmadrészt (a későbbi műveiben) a történetnek mint értelmet generáló „intellektuális gépezetnek”, „gondolkodó objektumnak” a meghatározásával.⁵ Ez a három kategória azonban nem alkot egységes elméletet: mindenekelőtt annak kidolgozásával marad adós Lotman, hogy az értelemgeneráló mechanizmus, amelyet a közlemény és a hozzáadott „kiegészítő kód” interakciójából eredeztet, hogyan működik az elbeszélő művek esetében.

A fenti definíciós kísérleteken kívül még egy meghatározó iránya van a történet lényegét megragadni igyekvő teóriáknak: a Propp varázsmesékre vo-

¹ Jurij LOTMAN, „A szüzsé eredete tipológiai aspektusból”, ford. KLAUSZ Ildikó és PÁLFI Ágnes, in *Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. KOVÁCS Árpád és V. GILBERT Edit, 82–119 (Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994), 115.

² Erről ad összefoglalást (és veti össze Roland Barthes munkásságával): Joe ANDREW, „»By creating plot texts, man learnt to distinguish plots in life and thus to make sense of life«: A discussion of narratology in the work of Juri Lotman”, *Neohelicon*, 49 (2022): 627–644, <https://doi.org/10.1007/s11059-022-00666-6>.

³ Jurij LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, ford. Ronald VROON (Michigan: Department of Slavic Languages and Literatures, 1977), 233–236, 238–239.

⁴ Uo., 212–214; Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, ford. GRÁNITZ István, BÁNLAKI Viktor és LENGYEL Zsolt (Budapest: Gondolat Kiadó, 1973), 76–77, 191, 324–329.

⁵ Jurij LOTMAN, „A szöveg mint értelemgeneráló rendszer”, ford. SZITÁR Katalin, in Jurij LOTMAN, *Kultúra és intellektus*, 89–119 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2002), 29–30.

natkozó morfológiai leírását⁶ az elbeszélések teljességére kiterjeszteni próbáló formalista és strukturalista kísérletek Veszelovszkijtől Roland Barthes-ig,⁷ amelyek az orosz folklorista példáját követve a legkisebb értelmes egység definiálásával, a szerepkörök kijelölésével, és egy minden történet invariánsának tekinthető funkciósor meghatározásával, illetve az invariáns transzformációit eredményező (egyre labirintikusabbá váló) utak leírásával kísérleteztek.

A továbbiakban a Lotman kapcsán felvetett három definíciós irányt összekapcsoló elképzelést fogok javasolni: elsőként a történet minimumának a definíciójára teszek kísérletet. Másodjára arra kérdésre keresem a választ, hogy ez a minimál-történet miért és hogyan lesz alkalmas az értelemteremtésre. Ennek során elsősorban azokhoz az elméletekhez fogok kapcsolódni, amelyek a fenti három szempont mindegyikét kimerítően tárgyalják, tehát Jurij Lotman és Paul Ricœur teóriájához. Végül azt vizsgálom, hogyan lesz alkalmas ez az elemi narratív struktúra bonyolult történetek alkotására, azaz a transzformáció kérdését vetem fel.

HIPOTÉZIS

A meghatározást én is Propp, igaz, az elbeszélések egy nagyon szűk körére vonatkozó, de mindmáig érvényesnek tekintett morfológiájával kezdem, ennek azonban nem a legkisebb értelmes egységre (a „funkcióra”) vonatkozó leírásával, hanem a történet minimumának megfeleltethető „menet” fogalmá-

⁶ Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András (Budapest: Osiris-Századvég, 1995); Vlagyimir Jakovlevics PROPP, „Transzformációk a varázsmesében”, ford. SZÉPE György, in *Strukturalizmus*, szerk. HANKISS Elemér, 121–133 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971).

⁷ Távol a teljesség igényétől néhány ezek közül: Borisz TOMASEVSZKIJ, „Irodalomelmélet”, ford. SZÁNTÓ Gábor András, in *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, 268–286 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001); Alekszandr VESZELOVSZKIJ, „Bevezetés a történeti poétikába”, ford. MOLNÁR Angelika, in *Poétika és nyelvelmélet*, szerk. KOVÁCS Árpád, 264–283 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2002); Roland BARTHES, „Introduction à l'analyse structurale des récits”, *Communication* 8 (1966): 1–27, <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>; Algirdas Julien GREIMAS, „Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique”, *Communications* 8 (1966): 28–59, <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1114>; Algirdas Julien GREIMAS, „Les Actants, les Acteurs et les Figures”, in *Sémiotique narrative et textuelle*, szerk. Claude CHABROL, 161–176 (Paris: Larousse, 1973); Claude BRÉMOND, *Logique du récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1973); Tzvetan TODOROV, „Les deux principes du récit”, in Tzvetan TODOROV, *Les genres du discours* (Paris: Éditions du Seuil, 1978); Gerald PRINCE, „Narrative Grammar”, in Gerald PRINCE, *Narratology*, 81–104 (Berlin-New York-Amsterdam: Mouton Publishers, 1982), <https://doi.org/10.1515/9783110838626>.

val. Ezt Propp úgy határozza meg, mint a *károkozástól* vagy a *hiánytól* a *kár* vagy a *hiány megszűntetéséig*, illetve az azt megkoronázó funkcióig, a *bázasságig* tartó szekvenciát.⁸ Vagyis egy bonyodalom, egy probléma felvetésétől annak megoldásáig tartó egységet. Hasonló gondolat szerepel már Arisztotelésznél is: „Minden tragédia egyfelől egy csomó megkötéséből, másfelől annak megoldásából áll.”⁹ Ez a két rész tulajdonképp egy kérdés feltevésének és a kérdésre adott igenlő vagy tagadó válasznak tekinthető. Ez alapján a *történet minimumának tulajdonképpen egy eldöntendő kérdés és a kérdésre adott válasz tekinthető*, ahol a kérdést az expozíció teszi fel, a válasz pedig maga a történet kibontakozása: Kiszabadítja-e a királyfi az elrabolt királykisasszonyt a sárkány várából? Rátalál-e a hős a tőle elszakított hősnőre? Megnyeri-e a választásokat Trump? Megbünteti-e Hamlet az apja gyilkosát? Vagy: megbukom-e a holnap vizsgán? A kérdésre adandó válasz maga alá rendeli az egyszerű történet minden elemét és egységes egészt alkot belőle, ez lenne az, amit Ricœur úgy fogalmaz meg, hogy „a konfiguráló elrendezés az események egymásutánját jelentésteljes totalitássá alakítja át [...]. E reflektív aktus révén az egész cselekmény (*intrigue*) egyetlen »gondolattá« fordítható le, amely nem más, mint a mese »poénja« vagy »témája«.”¹⁰

Az így felvázolt, mondhatni evidenciának tűnő kérdés-válasz struktúráként meghatározott minimáltörténet, történetmag azonban háromféle okból is választ ad arra a kérdésre, hogy hogyan tud értelemegészt teremteni a narratíva, hogyan pre-, kon- és re-figurálja – Ricœur kifejezésével – a „cselekvés világát”, vagy – Lotman megfogalmazásában – „az események tagolatlan folyamatát”. Egyrészt a kérdés és válasz alapvető mondatstruktúrája által, másrészt a kérdés-válasz pár problémakijelölő és megoldó felépítése által, harmadrészt a kérdés-válasz struktúrában rejlő dialogikusságnak köszönhetően. Ez utóbbira vezethető vissza a struktúra és az értelemteremtő funkció összefüggése, mint ezt a továbbiakban részletesen kifejtjük. Egy ehhez hasonló elképzelés megfogalmazásához Ricœur jár legközelebb (a továbbiakban erre többször is hivatkozom), aki így foglalja össze, mi történik a narratíva konfigurációja során: „Egyfelől minden elbeszélés feltételezi az elbeszélő (*narrateur*) és hallgatósága részéről az olyan fogalmak ismeretét, mint cselekvő alany, cél, eszköz, körülmény, segítség, ellenségesség, együttműködés,

⁸ PROPP, *A mese morfológiája*, 92.

⁹ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor (Budapest: Pannonklett Kiadó, 1997), 71.

¹⁰ Paul RICŒUR, „Hármas mimézis”, ford. ANGYALOSI Gergely, in Paul RICŒUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 255–310 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 279.

konfliktus, siker, kudarc stb. [...] Másfelől [...] olyan *diszkurzív* jegyeket ad hozzá ehhez, amelyek megkülönböztetik cselekvést kifejező mondatok egyszerű egymásutánjától. Ezek a jegyek már nem a cselekvés szemantikájának fogalmi hálójába tartoznak. Szintaktikai jegyek, amelyeknek az a funkciójuk, hogy az elbeszélőnek (*narratív*) nevezhető megnyilatkozás (*discours*)-modalitásból kompozíciót hozzanak létre.”¹¹ Ricœur gondolatmenetében az előbbi kategóriák alapvetően a mondatszerű felépítést érintik, az utóbbiak viszont a kérdés-válasz struktúrából következő jellemzőkre vonatkoztathatók.

A SZINTAGMATIKUS FELÉPÍTÉS

Elsőként vizsgáljuk meg a mondatszerűség kérdését. A narratíva szintagmatikus felépítése visszatérő megállapítása a szakirodalomnak. Lotman úgy fogalmaz, hogy kompozíción általában a szűzsé szintagmatikus szerveződését szokás érteni,¹² de mivel a történetszerűség minden vonása nem vezethető vissza erre a felépítésre, ez a tézis elég heterogén leírásokhoz vezet. Ez Ricœur fent idézett megállapításából is kitűnik, ahol az állítás alanyának, céljának, eszközének, körülményének mondattani szempontból is értelmezhető kategóriái mellé olyan tartalmi jegyeket érintő fogalmak kerülnek, mint „segítség, ellenségesség, együttműködés, konfliktus, siker, kudarc”. Nézzük először a szintagmatikus felépítésből származó értelemteremtő aktust.

Az elemi történet expozíciója által *feltett kérdés* mindenekelőtt kijelöli a (cselekvő vagy szenvedő) *alanyt*,¹³ azaz a történet főhősét, az „ágenst”, akinek sikerére vagy kudarcára az egész történet épül (legyen az a királyfi, „a hős”, Trump, Hamlet vagy önéletrajzi elbeszéléseink mindenkori főszereplője: mi magunk). A kérdés (igei) állítmánya formájában megnevezi a történet tétjét jelentő eseményt, aminek végbemenése, végkimenetele kérdéses (kiszabadítja-e, megtalálja-e, megnyeri-e, megbünteti-e, megbukom-e stb.). Itt hozzátehetjük azonban, hogy mivel erre az állítmányra, mint jövőbeli célra *rákérdez* a történet expozíciója, ezért ennek lesz egy jövőben beteljesülő (vagy be nem teljesülő) cél-vonatkozása is, azaz egyszerre határoz meg időbeliséget és célt (vagy visszafelé: a végkifejlet, a válasz felől nézve egy ok-okozati összefüggést),¹⁴ ami

¹¹ RICŒUR, „Hármas mimézis”, 261.

¹² Lotman úgy fogalmaz, hogy kompozíción általában a szűzsé szintagmatikus szerveződését szokás érteni. Jurij LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, 209.

¹³ RICŒUR, „Hármas mimézis”, 259.

¹⁴ Tanulságos ebből a szempontból, amit Ricœur egy történet újra elmondása (vagy meghallgatása) során visszafelé tudatosuló összefüggésekről ír. RICŒUR, „Hármas mimézis”, 280.

a válasz kibontakoztatásában érvényesül. „A cselekedetek célokat implikálnak, amelyeknek előrevetése nem az előre látott vagy megjósolt végeredményt jelenti, hanem irányt szab annak számára, akitől a cselekvés függ”¹⁵ – írja ezzel összhangban Ricœur. Csakhogy, tehetjük hozzá, a célok implikálása nem pusztán a cselekedetben (a mű – Ricœur kifejezésével élve – „témáját” adó igei állítmányban) rejlik, hanem sokkal inkább az arra való *rákérdezésből* következő eldöntetlenségben, nyitottságban. Hasonló mondható el Wolf Schmidnek az elemi történetszerűség ismérvei között felsorolt „eredményesség” (*resultativity*) kritériumáról.¹⁶ De Kenneth és Mary Gergen is, akik a narratív pszichológia szempontjából írják le a történetszerűség alapfeltételeit, rögtön ezzel: „egy értékelt végpont létezésével” kezdik a felsorolást.¹⁷

Az állítmány vonzatai, a tárgy és a határozók a kérdés szempontjából fontos tárgyi és emberi körülményeket határozzák meg. Ezek a körülmények elvben a végtelenségig bővíthetők a történet konkrét: szűkszavú vagy bőbeszédű kifejtésében, ahogy ezt a mindennapi, szóbeli elbeszéléseink is jól példázzák. Ugyanakkor itt nagyon fontos a szelekció hangsúlyozása, ahol a szelekció szempontját megint csak az határozza meg, releváns-e az adott körülmény a kérdésre adandó válasz szempontjából.¹⁸ Ricœur ezzel kapcsolatban különválasztja az interakciót igénylő cselekvéseket (Ricœur példái az együttműködés, a versengés és a harc),¹⁹ de ez mondattani szempontból éppúgy az állítmányt és vonzatait érinti, mint a tárgyra, helyre, időre, módra, eszközre stb. vonatkozó kitételek. (Legjobb ezt a tárgy mutatja: megtalálni éppúgy lehet a hősnőt és a gyilkost, mint az aranyalmát vagy az ellopott gyémánt nyakéket, vagy legyőzni lehet az ellenséget, a sárkányt, de egy nehézséget is.) Ezt egészítik ki a jelzőkben rejlő tulajdonságok, birtokviszonyok és így tovább.

¹⁵ Uo., 259.

¹⁶ Wolf SCHMID, *Narratology* (Berlin–New York: De Gruyter, 2010), 9.

¹⁷ Kenneth J. GERGEN és Mary M. GERGEN, „A narratívumok és az én mint viszonyrendszer”, ford. ÜLKEI Zoltán, in *Narratívák 5: Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János és THOMKA Beáta, 77–121 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2001), 81.

¹⁸ Wolf Schmid, többek közt Lotman eseményfogalma nyomán alkotott elméletében a relevancia az egyik meghatározó kritériuma a történet minimumát jelentő „eseményszerűségnek” (*eventfulness*). W. SCHMID, *Narratology*, 9–10. Kenneth és Mary Gergen meghatározásában szintén a „releváns események kiválasztása” a történetalkotás egyik minimumkövetelménye. GERGEN, „A narratívumok és az én mint viszonyrendszer”, 81.

¹⁹ RICŒUR, „Hármas mimézis”, 260.

A KÉRDÉS ÉS A VÁLASZ VISZONYA

Sokkal érdekesebb az, hogy mit tesz hozzá ehhez a kérdés és a válasz *párosa*. Mindenekelőtt kérdés-válasz pár egyértelmű határt szab, kijelöl egy kezdettel és befejezéssel rendelkező történet az események, tapasztalatok áradatából,²⁰ ami a történet eredendő zártságára, a kezdet és a vég egymástól való függőségére is magyarázatot ad.

Először is fontos leszögeznünk, hogy az eldöntendő kérdés és válaszának mondattani összefüggése következtében (a válasz lényegében a kérdés állító vagy tagadó ismétlése) a kérdés és a válasz közt rendkívül szoros összefüggés áll fenn: az így értelmezett történet alanya, állítmánya, tárgya, vagyis a hőse, a cselekmény tétje stb. nem változnak. Wolf Schmidt a narrativitás minimális feltételeinek leírását célul kitűző tanulmányában ezt úgy fogalmazza meg, mint a kezdő és végállapot közti ekvivalencia szükségszerűségét, ahol az általa a történet lényegeként meghatározott változás, illetve az az előtti és utáni állapot ugyanarra az alanyra kell vonatkozzon.²¹

A válasz természetesen a befejezésben születik meg, azonban a kérdésnek való alárendeltség következtében a történet kifejtése a hozzá vezető útként (esemény-sorként) értelmeződik. Jerome Bruner, amikor a történetalkotást mint alapvető gondolkodási formát írja le, épp abban látja a logikai érveléstől való eltérését, hogy nem egyetemes igazságfeltételeket keres, hanem „két esemény közti konkrét kapcsolatot”.²² Ehhez tehetjük hozzá, hogy ez a kapcsolat mint a kérdés tétje, a keresett válasz merül fel az elbeszélés létrehozása során. Ennek több következménye is van. A kérdésben rejlő célképzetről, ami a cselekmény egészét egy efelé a jövőben bekövetkező (vagy be nem következő) cél felé vezeti, és épp ezért egy szálra felfűzött, szerves összefüggést mutató esemény-sort hoz létre, már szót ejtettünk. Ez a célképzet, mivel a történet esemény-sorát egyetlen kérdésre adott válasz előzményeként értelmezi, már feltételez egyfajta elemi oksági összefüggést. De nemcsak a célelvűséget, illetve az oksági összefüggés kezdeményeit rejt magában a kérdés-válasz struktúra, hanem az időbe-

²⁰ Lásd: Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, 76–77, 191, 324–329. Ugyanakkor a határoltságot a műalkotás egyik meghatározó vonásaként írja le (igaz, ezt nem csak az elbeszélő, sőt nemcsak az irodalmi művekre vonatkoztatja). LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, 209–217. Kenneth és Mary Gergen már említett meghatározásában a „demarkációs jelek” megvonását is felsorolja a történet-szerűség kritériumai között. GERGEN, „A narratívumok és az én mint viszonyrendszer”, 82.

²¹ W. SCHMID, *Narratology*, 2–3.

²² Jerome BRUNER, „A gondolkodás két formája”, ford. ÜLKEI Zoltán, in *Narratívák* 5, 27–59, idézett hely: 27.

liség csíráját is, a kérdés és a rá adandó válasz közti szükségszerű időbeli eltolódás, egymásra következés folytán. Ennek következtében az események természetes időbeliségén túl a történet további temporális összefüggéssel ruházódik fel. Ez nagyjából annak feleltethető meg, amit Ricœur az epizodikus és a konfiguráló dimenzió viszonyáról ír: „a cselekmény (*intrigue*) konfigurációja a történetek lezáratlan sorára rákényszeríti a »végpont értelmét«”,²³ Ugyanakkor ezeknek a lehetőségeknek a kihasználása már a konkrét történet kidolgozásán múlik. Jó példát jelenthet erre Bahtyin kronotoposz-elméletét kibontó történettípológiája és elemzései, ahol többek közt részletesen kifejti, hogy ugyanaz az „út”-kronotoposz hogy szervezi a „próbatételes kalandregény” absztrakt, minden életrajzi, mindennapi, történelmi megköttéstől mentes „kalandidejét”,²⁴ a „köznapi kalandregénynek” a már a biográfiai és a mindennapi időtapasztalás csíráit magában hordó szemléletét,²⁵ egészen a nevelődési regény részletesen kidolgozott lélektani ábrázolásáig,²⁶ és hogy az időtapasztalat különböző aspektusainak Bahtyin kifejezésével „meghódítása” hogyan eredményezi a regény kompozíciójának egyre szervezettebbé válását. Mindebből jól példázza azt, hogy a kérdés-válasz párban az időbeli és az ok-okozati ill. célelvű kapcsolat szükségszerűen összefügg, ugyanarra a strukturális viszonyra vezethető vissza, amit a konkrét történet különböző mértékben használ (vagy nem használ) ki.

Végül az eldöntendő kérdés és a rá adott válasz struktúrája lényegében a siker vagy sikertelenség kérdésére hegyezi ki az elbeszélte eseményeket. Természetesen a kész elbeszélés hosszú és bonyolult választ adhat a végeredményig vezető útról, egyben a hogyan, a miértet is kifejtve, a történet kimeneletét azonban az igen-nem válaszra egyszerűsíti. Az, hogy ez sikerként vagy kudarcként jelenik meg a történetben, illetve sikerként vagy kudarcként éli meg a befogadó, arról is árulkodik, hogy az igen-nem válaszhoz elkerülhetet-

²³ RICŌEUR, „Hármas mimézis”, 279.

²⁴ „A görög regény cselekménye, azok az események és kalandok, amelyek megtöltik, nem rendeződnek tehát történelmi, mindennapi, biográfiai, vagy akár a legelemibb biológiai-életkori sorokba; e sorokon és a rájuk jellemző törvényszerűségeken, valamint a hozzájuk illeszthető emberi mértékeken kívül helyezkednek. [...] Üres idő ez, amely semmin sem hagy nyomot” Mihail BAHTYIN, „A tér és az idő a regényben”, ford. KÖNCZÖL Csaba, in Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, 257–303 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976), 262–263.

²⁵ „Az idő itt nemcsak technikai idő, nem tetszés szerint fölcserélhető, áthelyezhető és belső korlátoktól mentes napok, órák, pillanatok egymásutánja; az időbeli sor itt lényegi és megfordíthatatlan egész. Ennek következtében kiküszöbölődik az a fajta absztraktság, amely a görög kalandregény idejét jellemezte.” Uo., 286.

²⁶ Mihail BAHTYIN, „A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében”, ford. OROSZ István, in Mihail BAHTYIN, *A beszéd és a valóság: Filozófiai és beszédelméleti írások*, 419–479 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1986).

lenül hozzákapcsolódik az értékelés. A hétköznapi elbeszélésekkel foglalkozó narratív pszichológia szempontjából ez már evidenciaként merül fel: „A kiválasztott végpont [a történeté] általában értékkel telítődik, s mint kíváncsiságot vagy nem kíváncsiságot fogjuk fel.”²⁷ Ez egyben azt is jelenti, hogy egy történet formába öntésében már eredendően benne rejlik a perspektivikusság, abból az egyszerű okból kifolyólag, hogy kijelöljük az elbeszélés alanyát és azonosulunk a céljaival. Hogy a kezdeti példáinkból vegyünk egyet, a „Megnyeri-e Trump a választásokat?” történetalapító kérdés evidensen Trump győzelmét értelmezi sikerként, és nyilvánvaló, hogy ha egy demokrata elbeszélő mondja el az egyelőre leendő amerikai választások történetét, akkor annak a kérdése a „Megnyeri-e Kamala Harris a választásokat?” lesz. Ennek a történetben rejlő perspektivikusságnak nincs köze az elbeszélés narrációjához és fokalizációjához, ahhoz, hogy ez az alany első vagy harmadik személyű-e (hogy a gyakoribb eseteket vegyük), vagy hogy külső vagy belső nézőpontból látjuk-e a vele megtörténteiket. Ez a perspektivikusság a történetírás terén nyilvánul meg evidens módon, ahogy az Hayden White megállapítja, „a történeti narratíva nem reprodukálja a benne leírt eseményeket, azt mondja el, hogy mi az események értelmezésének helyes iránya, és a róluk alkotott gondolatainkat különböző érzelmi töltéssel látja el”,²⁸ például, teszi hozzá, tragédiaként cselekményesíti. Lényegében ugyanezt fogalmazza meg, de általános érvénnyel Paul Ricœur, amikor a történet befejezésében rejlő állásfoglalás elkerülhetetlenségét (és ebből következően az etikai semlegesség lehetetlenségét) állítja.²⁹ Az állásfoglalás elkerülhetetlensége magában az eldöntendő kérdés struktúrájában rejlik: abban, hogy az igen-nem egyértelmű végleiteit kényszeríti az események káoszára, hogy a két véglet közül az egyiket pozitívként, a másikat negatívként tételezi, és mindezt egy alany tetteire vonatkoztatja.

Ez a perspektivikusság már a kérdés-válasz felépítésnek a befogadót a történet világába bevonó sajátosságaira mutat előre: mind az alany kijelölése, mind pedig a rá vonatkozó nyitott kérdés megfogalmazása aktivizálja az olvasót/hallgatót, nemcsak értelmileg, hanem érzelmileg is: arra készítet – és ez az egyszerű történeteknél a legnyilvánvalóbb –, hogy a hős által kitűzött célt, az általa képviselt értékeket magunkénak érezzük, egyszerűen fogalmazva, hogy az *igen* választ sikerként (győzelemként), a *nem* választ kudarcként (vereségként, tragédiaként) éljük meg. A kérdés által kijelölt célnak a beteljesülése szükség-

²⁷ GERGEN, „A narratívumok és az én mint viszonyrendszer”, 81.

²⁸ Hayden WHITE, „A történelmi szöveg, mint irodalmi alkotás”, ford. HEIL Tamás, in Hayden WHITE, *A történelem terhe*, 68–103 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 86–87.

²⁹ RICŌUR, „Hármas mimézis”, 266–267.

szerűen happy endként, kudarca tragikus végkifejletként értelmeződik, a befogadó mondhatni feltételes reflexeként kiváltott állásfoglalása következtében.³⁰ Az olyan egyszerű archaikus történetek, mint például a varázsmesék, így válnak alkalmassá egy erősen polarizált értékrend felállítására anélkül, hogy bármilyen tételes tanulságot megfogalmaznának. Ezért is vált ki az olvasóból ellenállást az olyan történet, ami annak tesz ki bennünket, hogy az ellenszenves, gonosz, általában: a negatív értékeket képviselő szereplővel mint „hőssel”, a történet alanyával azonosuljunk. Ez magyarázza azt is, amit Lotman a happy end és a tragikus vég jelentőségéről ír: arról, hogy a két lehetséges lezárás a világ teljességének leképezését érinti.³¹ De ebből az is következik, hogy az egyszerű történetek közel sem adják az értelmezéseknek azt a szabadságát, amiről a modern irodalomelmélet beszél – ez már a narratívák bonyolódásának terméke lesz. A minimáltörténet aktivizáló hatása az alannyal való önkéntelen azonosulás kiváltotta érzelmi, illetve a kérdés kiváltotta válaszadási kényszerből következő értelmi, problémamegoldó aktivitást jelenti.

DIALOGIKUSSÁG ÉS ÉRTELEMGENERÁLÁS

De előreszaladtunk, hiszen ez utóbbi már a kérdés-válasz felépítés dialogikuságának következménye. Ez a struktúra azért is tud hatást gyakorolni, mert alapvetően dialogikus, ami azt jelenti, hogy a befogadót óhatatlanul a beszélgetőpartner, a válaszadó pozíciójával azonosítja: a válasz késleltetése, a cselekmény kibontakozása során való fokozatos felépítése, az alany, a hős céljának igénylése következtében folyamatos aktív és belülről átélt problémamegoldásra késztet, performatív gesztust hajt végre. Hétköznapi kifejezéssel ezt nevezzük a történet feszültségének. Ezért van az, hogy az elbeszélt történet akkor is képes feszültséget kelteni, ha már tudjuk a befejezését.³²

Fontos itt külön kiemelnünk a kérdés-válasz struktúra hatásának ravasz kettősségét: az alany kijelölése következtében primer módon mi is a kérdés

³⁰ Lotman írja, hogy a happy end akkor is betölti szerepét, ha a hétköznapi életünkben nem azonosulunk a hős által képviselt érdekekkel. LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, 216–217.

³¹ „This reveals the dual nature of an artistic model: while reflecting a separate event, it simultaneously reflects a whole picture of the world; in recounting the tragic fate of a heroine, it speaks of the tragic nature of the world as a whole. That’s why a good or bad ending is so significant for us: it attests not only to the conclusion of some plot, but also to the construction of the world as a whole.” LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, 216.

³² Lásd: uo.

mindenkori alanyával, a hőssel azonosulunk, azt „énként” átélve, ugyanakkor a dialogikus struktúra következtében a válasz „másikjaként”, a válaszadóként keressük a megoldást a problémára. Az ellentmondást természetesen oldja fel az, hogy a kérdés és a válasz alanya azonos. Az alany „megkettőződésének” a kérdésben és a válaszban van még egy következménye: az alany abszolút, mondattani azonossága (a kérdésben és a válaszban), és a kettő közti különbség lehetősége (az időbeli eltolódás következtében). Itt nyílik meg az a rés, amit Ricœur az „állandóság és változás közti közvetítésnek”³³ nevez a narratív identitás két értelme kapcsán: a mondattani azonosság ugyanis az *idem* értelmében vett tökéletes azonosság, míg a kérdés-válasz közt kialakuló út, folyamat, összefüggés-sor megnyitja a lehetőségét a kettő közti változás felépítésének, az *ipse* értelmében.

Az alany kettőssége arra mutat, hogy lényegében egy külsővé tett belső kommunikációval, belső dialógussal van dolgunk, ami a problémamegoldás generátora. Lotman meglátása szerint a gondolkodás generátorai szükségszerűen dialogikusak,³⁴ a „szöveget” (kiemelten a művészi szöveget) is ilyen jelentésteremtő „szerkezetként” fogja fel, ahol a „szöveg és olvasója mintegy keresik a kölcsönös megértést. »Alkalmazkodnak« egymáshoz. A szöveg úgy viselkedik, mint dialóguspartner”.³⁵

Kultúraelméletét azonban kétféle kommunikáció meglétére alapozza: az ÉN-Ő és az ÉN-ÉN kommunikáció (autokommunikáció) megkülönböztetésére.³⁶ Az utóbbit az jellemzi, hogy először is itt nem a kommunikációs felek közti információcsere megy végbe, hanem a közlemény alakul át a belső kommunikáció folyamatában: új értelmet nyer. Másodszor ez az átalakulás annak köszönhető, hogy a változatlan közlemény átkódolódik: „beiktatódik egy kiegészítő – második – kód, és az eredeti (kiindulási) közlemény struktúrájának alapelemeiben átkódolódik, így *új* közlemény sajátosságait veszi fel.”³⁷ Harmadszor ennek következtében maga a belső kommunikációt folytató személyiség alakul át, „önnön lényegét belülről átépíti”.³⁸ Erre illusztrációként Lot-

³³ Paul RICŐUR, „A narratív azonosság”, ford. SEREGI Tamás, in *Narratívák* 5, 15–27, hivatkozott rész: 17.

³⁴ Jurij LOTMAN, „A szemioszféra”, ford. SZITÁR Katalin, in Jurij LOTMAN, *Kultúra és intellektus*, 89–119 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2002), 109.

³⁵ Uo., 53.

³⁶ Jurij LOTMAN, „A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében”, ford. KLUJBER Anita, in *Kultúra, szöveg, narráció*, 16–44, hivatkozott rész: 16–20.

³⁷ Uo., 19 (Lotman kiemelése).

³⁸ LOTMAN, „A kommunikáció kétféle modellje...”, 19.

man azt hozza fel (természetesen az irodalomból merítve a példáit), hogy a ritmikus hangok hogyan alakítják át az ember belső monológját.³⁹

De ez a gondolatmenet legalább annyira, ha nem még inkább, érvényesíthető az itt meghatározott történetformálás esetében is. A „kiegészítő kódot” eszerint a kérdés-válasz struktúrába rendezés jelenti: egy konkrét alanyra vonatkoztatott probléma (eldöntendő kérdés) kijelölése a tapasztalatok, események káoszából, ami meghatározza a kérdés állítmányát, tárgyát, határozóit stb. és ezáltal nyelvileg artikulálható formát nyer,⁴⁰ ugyanakkor válaszáadásra készítet, a válaszáadás szempontjából szelektálja a tapasztalatokat és azokat egy szerves összefüggésbe rendezi egészen a válasz megszületéséig.⁴¹ Ugyanakkor annyiban módosítható is Lotman meglátása, hogy a valódi belső beszédben nagyon kérdéses, hogy az, amiből létrehozuk a történetet, már közleménynek nevezhető-e.⁴² (Lotman az ÉN-ÉN csatornán történő információátadás folyamatának leírását azzal kezdi, hogy „adott valamilyen közlemény természetes nyelven”,⁴³ azonban aligha mondható el arról a rendezetlen tapasztalat-áradatról, amiből a hétköznapi elbeszélés születik, hogy az közlemény, pláne nyelvi formába öntött közlemény lenne.) Más a helyzet az irodalmi műben szereplő történettel. Itt azonban nem kizárólag autokommunikációról van szó, hanem annak külsővé tevéséről. Ez megint csak összhangban áll Lotman meglátásával, aki a konkrét művészi szöveget mint a kétféle kommunikációs rendszer közti oszcilláció termékét írja le. A történetalkotás mechanizmusa esetében külön jelentőséget kap Lotman azon meglátása is, hogy az ÉN-ÉN kommunikáció esetében az információ nem térben (mint az ÉN-Ő típusnál),

³⁹ Uo., 20–24.

⁴⁰ Lásd „...beiktatódik egy kiegészítő kód, amely tisztán formális szerkezetű: szintagmatikus viszonylatban meghatározott a felépítése, ugyanakkor vagy teljesen hiányzik a szemantikai oldal, vagy törekvés irányul erre.” LOTMAN, „A kommunikáció kétféle modellje...”, 29.

⁴¹ Lásd „A kiindulási közlemény és a másodlagos kód között feszültség keletkezik, melynek hatására a szöveg szemantikai elemeit a kiegészítő szintagmatikai szerkezetbe ágyazva próbáljuk értelmezni. S ekkor a kölcsönös összefüggések hatására új, viszonylagos jelentéshez jutunk.” Uo., 29.

⁴² Ricœur erről így ír: „utánozni vagy ábrázolni a cselekvést elsősorban annyit jelent, mint előzetesen megérteni az emberi cselekvést, annak szemantikáját, szimbolikáját, időbeliségét. Ebből a költő és olvasó számára közös előzetes megértésből emelkedik ki a cselekményszöveg [...] és vele a textuális és irodalmi mimetika.” Azaz a történetalkotás, „cselekményszöveg” számára szükség van egy előzetes megértésre, a tapasztalatok valamiféle értelmezésére. RICŰR, „Hármas mimézis”, 274.

⁴³ LOTMAN, „A kommunikáció kétféle modellje...”, 29.

hanem időben halad:⁴⁴ ezt az időbeliséget képezi le a kérdés és a válasz, expozíció és végkifejlet közti folyamat.

EGYSZERŰ TÖRTÉNET – BONYOLULT TÖRTÉNET

Hogyan lesz ez az egyszerű, értelemalkotó mechanizmusként értelmezett történet oly sok, összetett, bonyolult jelentésszerkezetű mű alapja? Hogyan transzformálódik a fenti kérdés-válasz struktúra, hogyan vezethető vissza hozzá (visszavezethető-e egyáltalán) a modern, kísérleti elbeszélések sokasága? Az erről való gondolkodást mindenekelőtt azzal kell kezdenünk, hogy elválasztjuk az elemi történetséma transzformációjának kérdését a történetek összekapcsolódásának, halmozódásának kérdésétől. Az utóbbi esetben ugyanis lényegében nem változik a fent leírt elemi narratív struktúra, csak egyszerre többet tartalmaz a kész mű. Ennek alapesetei megegyeznek azokkal a típusokkal, amelyeket Propp ír le a varázsmese meneteinek kapcsolódási formáiként.⁴⁵

Sokkal érdekesebb a transzformáció kérdése, és itt visszatérhetünk Lotman elképzeléséhez, aki a szöveg értelemgeneráló mechanizmusairól szólván a szöveg egyik funkciójaként a kulturális emlékezet hordozását és az ebből következő jelentésteremtő mechanizmusokat is leírja:⁴⁶ „Az adott szöveg értelmezéséhez hozzájáruló kontextusok összessége, azok a szövegek tehát, amelyek meghatározott módon mintegy inkorporálódnak az aktuális szövegbe – mindez együtt nevezhető a szöveg emlékezetének. Ez a szöveg által önmaga körül létrehozott jelentéstér meghatározott viszonyokba lép a kulturális emlékezetrel (a tradícióval), amelyet közönségének emlékezete tárol. Mindennek eredményeképp pedig a szöveg – szemiotikailag – új életre kel.”⁴⁷ Ennek a koncepciónak az alapját Mihail Bahtyin dialóguselmélete teremti meg (Lotman itt elsősorban a „műfaji emlékezet” fogalmára hivatkozik),⁴⁸ alapjában véve a parodisztikusság kapcsán kifejtett, de annál sokkal tágabb érvényű „kétszólambú

⁴⁴ Uo., 17.

⁴⁵ PROPP, *A mese morfológiája*, 93.

⁴⁶ LOTMAN, „A szöveg mint értelemgeneráló rendszer”, 32–33.

⁴⁷ Uo., 33. Párhuzamba állítható ez a szövegfunkció Ricœur koncepciójában a konfiguráló aktus (a mimézis II.) sematizáló és hagyományörző jellegével, amit az „újítás” és a „lerakódás” aktusaival ír le. RICŒUR, „Hármas mimézis”, 280–281. Ugyanakkor az is figyelemreméltó, hogy ezeket Ricœur, mint a mimézis II. és a mimézis III. közt kapcsolatot teremtő vonásokat írja le, megint csak összhangban Lotmannak azzal a gondolatával, hogy a „szöveg emlékezete” a közönség kulturális emlékezete által tárolt hagyománnyal lép kölcsönhatásba.

⁴⁸ Uo., 52.

szó” elmélete: „A kétszólamú szó mindig két beszélőt szolgál, egyidejűleg két-féle intenciót fejez ki [...] Az ilyen szóban két szólam, két értelem, két kifejezés-mód fészkel. Ráadásul e szólamok dialogikus viszonyban állnak egymással”.⁴⁹ Ez esetben a kulturális hagyomány nyelve lesz az egyik „szólam”, ami párbeszédet folytat az aktuális mű újító megformálásával a befogadásban.

Hogyan érvényesül a kétszólamúság, a tradíció és a jelen közti dialógus az elbeszélés egészére vonatkoztatva, és hogyan vezet az elemi történetstruktúra transzformációjához? E tekintetben beszédes Lotman korábban, még strukturalista korszakában írott *A művészi szöveg szerkezete* című tanulmánya, ahol még nem az értelemgenerálás kérdésére, hanem magában a szövegben végbemenő változásra, transzformációra koncentrált, és ahol a formalisták elméletét felhasználva, a „klisévé” vált szövegszerkezet dezautomatizációjaként írja le ezt a folyamatot.⁵⁰ Példaként a történetre jellemző kezdet és vég olyan eltérő formáira utal a kortárs elbeszélésben, mint például a nyitott befejezés.

Hogy a klisévé vált minimáltörténet és annak dezautomatizációja során végbemenő változásokat megvizsgáljuk, olyan példát kellett választanunk, ahol a transzformált történet háttérében egyértelműen kimutatható a fent leírt elemi narratív struktúra (ez egyben arra is lehetőséget teremt, hogy annak működését, értelemgeneráló mechanizmusát is szemügyre vegyük), ezért egy meseátíratot választottam példaként, Lázár Ervin *A legkisebb boszorkány* című novelláját,⁵¹ aminek az „eredetije”, vagyis a parafrazeált mese is olvasható nyomtatásban egy Lázár Ervin által sajtó alá rendezett, Ámi Lajos népi mesemondó történeteit összegyűjtő kötetben.⁵² De az átírt mese ismerete nem feltétlenül szükséges ahhoz, hogy a Lázár Ervin-írás kettősségét érzékeljük, mert magunkban önkéntelenül is rekonstruáljuk kulturális emlékezetünkől azt a varázsmesét, amire a parafrázis épül. (Ezt megkönnyíti, hogy népmeséről van szó, ami mindig kész típusokat variál.)

Nézzük először Ámi Lajos történetét. Egyértelműen kétmenetes mesével van dolgunk, ami az előbbi meghatározásunk szerint két kérdésre kell épülni. Ezek könnyen rekonstruálhatók: az első menet azon a kérdésen alapszik,

⁴⁹ Mihail BAHTYIN, „A szó a regényben”, ford. S HORVÁTH Géza, in Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája, A szó a regényben*, 107–347 (Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2007), 205.

⁵⁰ Jurij LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, 216–217.

⁵¹ LÁZÁR Ervin, „A legkisebb boszorkány”, in LÁZÁR Ervin, *Hapci király*, 27–77 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001). (A továbbiakban az idézetek zárójelben közölt oldalszámait erre a kiadásra vonatkoznak.)

⁵² „Király Kis Miklós nem lel az országban olyan szép nőt, akit elvegyen. Az újságból olvasta, hogy Tündér Tercia világszép asszonya is létezik a földön”, in LÁZÁR Ervin, *Az aranyfűtőszőlő madár: Ámi Lajos meséi*, 40–73 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).

hogy „Megtalálja-e Király Kis Miklós világszép Tündér Terciát?“, a második pedig azon, hogy „Kiszabadítja-e Király Kis Miklós a Sárkány fogságából Tündér Terciát?”. A két menetet együtt zárja le a hős és a hősnő egybekelése. A két kérdés egyértelműen jelöli ki alanyával a hőst, Király Kis Miklóst és a keresés illetve a kiszabadítás tárgyaként (egyszersmind mindkét menet céljaként és jutalmaként) a hősnőt: Tündér Terciát. Ez alapján megfigyelhetők Propp leírásában a „hős” és a „cárkisasszony (keresett személy)” szerepkörének.⁵³ A második menetre vonatkozó kérdés a „károkozót” (ellenfelet) is kijelöli a Sárkány alakjában, és természetesen, ahogy a kérdést bonyolítjuk, úgy határozhatjuk meg a többi szerepkör betöltőjét és a további körülményeket. (Például: „Megtalálja-e Király Kis Miklós a világszép Tündér Terciát a *legfiatalabb csillag segítségével?*” – a segítőtárs megjelölése; vagy „Kiszabadítja-e Király Kis Miklós a Sárkány fogságából Tündér Terciát a *boszorkánynál* megszolgált *aranyszőrű csikó segítségével?*” – az adományozó és a segítőtárs meghatározása.) Ez alapján a varázsmese beleértett olvasójaként nemigen adatik nekünk más lehetőség, mint a hőssel és az általa képviselt céllal azonosulni, azaz az igenlő választ várni. A hatásmechanizmusnak ezt az egyértelműségét egyébként tovább támogatja az, hogy a nézőpontunk mindvégig a hős útját követi, és a mese attribútumainak rendszere is ezt tükrözi (ahol a hős természetesen egy királyfi, a mese célját jelentő Tündér Tercia azon kívül, hogy tündér, ráadásul még „világszép” is, az ellenfél szerepkörét a Sárkány elriasztó külseje is képviseli, a királyfit végül a célja eléréséhez segítő csodás segítőtárs értékét kifejezi az, hogy *aranyszőrű csikóról* van szó, és így tovább).

Lázár Ervin műve ezt az egyértelműséget fenekestül felfordítja, amikor (mint a cím is mutatja), egy, az „eredeti” mesében csak az említés szintjén szereplő alakot, az „adományozót” megtestesítő boszorkány legkisebb lányát választja hősnek, aki beleszeret a maga varázsmesei küldetését teljesítő Király Kis Miklósba. Ezzel új kérdést tesz fel: „Elnyeri-e a legkisebb boszorkány Király Kis Miklós szerelmét?”. Ez a kérdés nyilvánvalóan ártrendezi a mesei szerepköröket: ebben az esetben az alany, a hős a legkisebb boszorkány, a küzdelem tárgya: célja, tétje, jutalma, Király Kis Miklós lesz, ezáltal a proppi szerepkörökből kiindulva a „cárkisasszony (keresett személy)” szerepébe kerül, és így tovább. Tovább bonyolítja ezt a helyzetet, hogy a Lázár Ervin-mű annál a boszorkánynál kezdődik, akinél a népmesében az aranyszőrű csikót

⁵³ A szerepkör fogalmát Propp a funkciókból vezeti le: „sok funkció logikailag bizonyos köröket képez. Egy-egy kör megfelel egy-egy szereplőnek. Ezek tehát a szereplők szerepkörei.” (Propp kiemelése). Propp ez alapján összesen hét varázsmesei szerepkört ír le: a hős, az ellenfél (károkozó), a cárkisasszony és apja (ez egy szerepkör), a segítőtárs, az útnak indító, az adományozó és az álhős szerepkörét. PROPP, *A mese morfológiája*, 79–80.

megszolgálja Király Kis Miklós (a második menetben), és aki az átiratban azért indítja útnak a lányait, hogy minden módon akadályozzák meg őt célja elérésében. Ezért kezdetben úgy látszik, az lesz a mese alapkérdése, hogy „Megakadályozzák-e a kis boszorkányok Király Kis Miklóst célja elérésében?”, és az olvasónak fokozatosan kell rekonstruálnia, hogy a legkisebb boszorkány miért nem akadályozza, hanem segíti a királyfit, és hogy ez alapján mi is a modern mese alapkérdése.

Ugyanakkor végül is ennek a mesének a kérdése sem több, mint egy egyszerű eldöntendő kérdés, csak hogy a kész műben nemcsak ez hat az olvasóra, hanem a mese háttérében kivehető eredeti mese cselekményszerkezete, kérdései is, és a kettő interakcióba kerül: kétszólamú lesz. A két kérdés ugyanis kizárja egymást: Király Kis Miklósnak választania kell, kit szeret, kit vesz el feleségül. Ez pedig az olvasót döntésre kényszeríti: kit tekint hősnek (a királyfit vagy a boszorkányt), kinek a céljával azonosul, magyarán, kinek „drukol”, melyik kérdést tekinti a magáénak. A királyfi hősként való érzékelése mellett szól minden meseolvasási tapasztalatunk. Ugyanakkor arra, hogy itt ettől eltérő jelentésszerkezettel lesz dolgunk, már a kezdet kezdetén figyelmeztet a cím és az elbeszélés nézőpontja: a történet ugyanis a boszorkányok házában kezdődik, ahol az anyaboszorkány mutatja meg lányainak Király Kis Miklóst, aki elindul megtalálni Tündér Terciát, és kiszabja nekik a feladatot, hogy akadályozzák meg ebben. Vagyis a boszorkányok története, nézőpontja mintegy keretezi az eredeti mesét. Ezen belül a legkisebb boszorkányra a címen kívül a „legkisebb” mesehősi attribútuma is felhívja a figyelmet már a kezdet kezdetén, és az, hogy mint legkisebb, ügyetlenségével és egyéni reakcióival eltér a testvéreitől, illetve az is, hogy a boszorkányok nevet kapnak. Vagyis az expozíció egyszerre ágyaz meg mindkét kérdésfeltevésnek.

A két kérdés közti döntéssel azonban nemcsak két hős, hanem kétféle ábrázolásmód, látásmód, kétféle értékrend közt is választ a befogadó. A hagyományos mesei „te az enyém, én a tied” egyértelműsége, ahol a szereplők cselekedeteinek nincs lélektani motivációja, maguk a szereplők csak a rendkívül leegyszerűsített attribútumaikkal és a cselekedeteikkel vannak jellemezve, és egy sokkal összetettebb lélekábrázolással megrajzolt történet között. A legkisebb boszorkány (Amarilla) ugyanis egy kis szeplős „vakarcs”, akinek a céljával a továbbiakban többek közt árnyalt lélekábrázolása következtében leszünk hajlamosak azonosulni. A két kérdés (a két hős) közti választás során tehát az embernek, az érzelmeknek egy végletekig leegyszerűsített, ellentmondásmentes, csak a cselekedeteken keresztül megnyilatkozó (a mesékre jellemző) képe, és egy sokkal árnyaltabb és összetettebb, ennek következtében a mo-

dern olvasó számára átélhetőbb ábrázolása közt is választunk. Innen nézve a varázsmese egész emberképe, világképe mérlegre kerül. A választásunk mögött ugyanis a két értékrend közti választás áll, lényegében arról döntünk, mit érzünk értékesebbnek: a szinte érzelmek nélküli, a „világszép” iránti szerelmet, vagy az őszinte, önfeláldozó érzelmet. Kit érzünk vonzóbbnak a két nő szereplő közül: a „világszép” sematikus meseszereplőt, vagy a lelkivilággal rendelkező emberi figurát? Ennek következtében az olvasóra sokkal nagyobb szerep hárul. Először is a hagyományos mesei ábrázolásmód, a cselekmények egyértelmű nyelve mellett értelmeznie kell a címszereplő lelkivilágában végbemenő, titkolt változást (enélkül ugyanis a mese kettősségét, kettős kérdésfeltevését, egész jelentésszerkezetét sem érzékeljük). Másodszor (ha nem is tudatosan) fel kell idéznie, rekonstruálnia kell az eredeti mesét és annak kérdését, hiszen a két, egymással dialógusba kezdő kérdés értelmezése teremti meg annak lehetőségét, hogy a befogadó eldöntse, hogy kit is tekint főhősnek, és mit tekint a történet céljának, tétjének.

A kettősség ugyanakkor visszahat a mű megformálására is. Azt már leírtuk, hogy a Lázár Ervin-mese kezdete (a keretes szerkezettel és a nézőponttal) hogyan exponálja a kérdésfeltevés kettősségét. A perspektívák játéka a továbbiakban is fennáll: a királyfi útját végig a boszorkányok, illetve, ahogy Amarilla fokozatosan elszakad testvéreitől (a célja megváltozása következtében), az ő nézőpontjából látjuk. Ez nemcsak a fokalizátor megváltozását jelenti, hanem az eredeti mese egyes részleteinek átértelmeződését is. A legbeszédesebb példát a történetnek az a része szolgáltatja, ahol Király Kis Miklós bemegy a tiltott hetedik szobába és inni ad az ott lévő leláncolt sárkánynak, akit aztán elrabolja Tündér Terciát (ezzel indul a második menet). Lázár Ervin ezt a mesei toposzt (a tiltott hetedik szoba) átértelmezi. Nála mindez a boszorkányok sugallatára történik: itt is, és a történet más pontjain is, a meseszereplők tetteinek motivátlanságát kihasználva a boszorkányok mesterkedését a hiányzó indítóokként állítja be az átírat.

Természetesen a mű végén következik be a legalapvetőbb átalakulás: a mese kettős cselekményvezetésének (kérdésfeltevésének) következtében ez dönti el, a két kérdés közül melyik kap igenlő választ. Lázár Ervinnél az eredeti befejezéssel, a varázsmesei kérdésre adott „igen” válasszal ér véget a történet: Király Kis Miklós és Tündér Tercia lakodalmával. Ez azonban – és itt lehet igazán tetten érni az eldöntendő kérdésre adott válaszban rejlő értékelő mozzanatot – a másik kérdésfeltevés esetében nyilvánvalóan „nem”-et jelent: Amarilla nem éri el célját. Ráadásul az öreg boszorkány megbünteti, amiért nem teljesítette a parancsát: széllé változtatja. Ez azonban a happy endet át-

hangolja: egyszerre lesz diadal és értékvesztés. Ennek következtében, különösen itt a befejezésben, az elbeszélés hatása disszonáns lesz:

Tündér Tercia háza körül különös szél támadt, lobogtatta a lakodalmi tüzeket, lebegtette a táncolók ruháit, bedudált a kéménybe. Király Kis Miklós, maga sem tudta, miért, elszomorodott. Kiosont a kertbe, a szélbe tartotta az arcát.

– Mit akarsz, te szél, miért szomorítasz?

A szél csak sírt, sírdogált körülötte, és mintha egy vörös hajtincset látott volna, egy szeplős arcot. Király Kis Miklós, a győztes, állt szomorúan a kertben. (77)

Lázár Ervin meséjén szinte példaszerűen figyelhetjük meg, hogyan transzformálódik a kétszólamúvá válás során a minimáltörténet elemi narratív struktúrája, és ez a transzformáció hogyan generál új jelentéseket. Mindenekelőtt annak egyértelműsége vesz el. Az eldöntendő kérdésre épülő egyszerű történet ugyanis mindenekelőtt egyértelműségével hat: nem kérdéses, ki a hőse, ennek következtében az sem, hogy a szövegfunkcióként elgondolt mintaolvasónak kivel kell azonosulnia, ennek eredményeként pedig egyértelmű lesz, hogy mi számít sikernek, győzelemnek az adott történet struktúrájából adódóan. Ez viszont megnyitja egy szintén egyértelmű értékrend felállításának lehetőségét: a hős által képviselt cél, és a cél által képviselt értékrend igenlését. (Ahogy ezt a mítoszra visszavezethető, épp ezért eredendően egy adott közösség értékrendjét megerősítő varázsmese példaszerűen bizonyítja.) Azzal, hogy az egyszerű történet struktúráját egy elbeszélő mű megváltoztatja, legalább két formát idéz fel. (Természetesen az elbeszélés hosszú története során nehéz olyan példákat találni, amelyek csak két formára: egyetlen minimáltörténetre és annak transzformációjára lennének leegyszerűsíthetőek, hiszen a modern irodalom és a modern olvasó kulturális emlékezete ehhez túl rétegzett. Ezért is választottam egy elsősorban gyerekolvasókra számító irodalmi mesét példaként.) Ezek az elbeszélésszerkezetek aztán kölcsönhatásba lépnek. Lázár Ervin meséjében azt láthattuk, hogy a hős megváltoztatása hogyan teszi többértelművé, összetetté a mű jelentésszerkezetét, hogyan veszít el ennek következtében a célok (és az értékek) az egyértelműségüket, és ez hogyan aktivizálja az olvasói tevékenységet: egyrészt a szereplők motivációinak rekonstrukciójára, másrészt a mese kérdései közti döntésre kényszerítve, ami lényegében a két kérdésfelvetés által megrajzolt két értékrend, illetve emberkép közti döntést is magába foglalja.

BORDÁS MÁTÉ
Generatív költészet és szerzői ágencia

Nick Monfort: *Taroko Gorge*

ORCID: 0009-0008-4909-9976
bordasmate001001@gmail.com

HELIKON

Generative Poetry and Authorial Agency
Nick Monfort: *Taroko Gorge*

Abstract

Nick Monfort's generative poem *Taroko Gorge* performs the experience of a walk in nature, partly with the visuality of traditional print media, but also with the dynamic textuality of digitality. We can question the authorial agency of the digital poem because of its generative nature and with a technophilosophical approach to the written medium. From a posthumanist perspective, the main question is to what degree the lyric is shaped by humans, and to what degree shaped by technology itself. In the posthumanist discourse of the relationship between the two, we can identify a codependency that displaces man from his privileged position. This is what posthermeneutics does too: it links meaning, considered immaterial, to the materiality of the medium of writing. In analysing Monfort's digital poem, the paper points out that the author of this digital poem is the network of man and technology, and the poetics of the poem is built on this hybridity.

Keywords: lyric theory, posthermeneutics, generativ poetry, digital poetry, posthuman poetry

Helikon 72 (2026) 1
DOI: 10.57226/Hel.2026.1.8

BEVEZETŐ

Nick Monfort *Taroko Gorge* című generatív, digitális költeménye kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy az önmagát generáló szöveg valójában saját magát írja? A program terméke vajon a szöveg, az alkotó pedig – jelen esetben a programozó költő – a program szerzője, és nem a szövegé? Ezeket a feltevéseket boncolgatva amellet kívánok érvelni, hogy a poszthermeneutika szempontjából a technológiai hatás alapvetően befolyásolja a szerzői ágenciát, és a kritikai poszthumanizmus diskurzusa felől olvasva alapvetően nem állapítható meg Monfort művénél egyértelműen, hogy a szerző egy emberközpontú irodalmi hagyomány szerinti szerzői pozícióval rendelkezik.

A szerzői ágencia az alkotás megszületésének legfőbb cselekvőit határozza meg. Amikor például Ady Endre verseiről beszélünk, akkor egyértelmű, hogy a szerző személye eltávolíthatatlanul a műértelmezések számottevő tényezője, és a befogadó nem vitatja, hogy Ady ember-e vagy sem. Monfortnál azonban a befogadó által olvasott szöveg egy program által generálódik. A szerzői ágenciának így több lépcsőfoka van. Ez ad alkalmat arra, hogy a poszthumanizmus és a poszthermeneutika felől közelítsünk ennek a hálózatnak az emberi-gépi viszonyait keresve. Ebben a hálózatban megláthatjuk a technológia alapvető irodalomalakító szerepét, amelyet jellemezve az állapítható meg, hogy az emberi alkotó intenciója a mediális jelleg miatt nem uralja a műalkotás egészének megszületését a generatív, digitális líra kontextusában. Továbbá nem is az uralom a cél, hanem a szerzői ágencia kapcsán az emberi és a nem-emberi külön-külön megszülető autonómiájának felmutatása, amely lényegében – ha a médiaantropológia segítségével mélyebbre ásunk – egy folyamatos, egymástól függő interakcióként írható le.

DIGITÁLIS KÖLTÉSZET

A *Taroko Gorge* egy Taroko Szurdokban tett sétát ír le, valamint folyamatosan meg is teremti a mediális jelleg segítségével a séta, a térben haladás élményét. A vers bemutatása kapcsán viszont először definiálni kell, hogy mi is az a digitális költemény, digitális líra.

A digitális költemény fogalmához meg kell értenünk azt a médiaantropológiai és irodalomtudományos keretrendszert, amelybe ez beágyazódik. Ehhez a poszthermeneutika diskurzusát fogom használni, amely jelen esetben Friedrich Kittler, Dieter Mersch és Hans Ulrich Gumbrecht elméleteit jelen-

ti. Friedrich Kittler az irodalmat posztantropocentrikus nézőpontból, annak technológiai jellege felől közelíti meg.¹ Dieter Mersch poszthermeneutikája a médium háttérbe húzódó tulajdonságait írja le.² Ehhez hasonlóan jár el Bruno Latour is, aki a technológiai és az emberi ágens kapcsolatát vizsgálva az ember létkonstituáló modalitásaként látja a technológiát, amely az instrumentalitás jegyében szintén háttérbe tud húzódni.³ Az egymással kiegészített elméletekkel amellet lehet érvelni, hogy az irodalom technológiai ágensként az emberi lét konstituáló eleme, amelynek az előtérbe kerülésével jelenléthatások valósulnak meg a szövegben. Ezek a jelenléthatások az irodalmat médiumként és technológiaként is felfedik, így az aktuálisan befogadott szöveget nem csupán a hermeneutika, hanem a poszthermeneutika felől is értelmezendőnek kell tekinteni. Ennek továbbá az is a tétje, hogy az irodalmat materialitásában szemlélve a poszthumanizmus diskurzusára is jellemző posztantropocentrikus nézőponttal össze tudjuk egyeztetni a poszthermeneutikát. Ennek eredményeképpen a poszthumán líra értelmezői eszköztára bővül: tematikusan, a hermeneutika felől megközelítve poszthumán jelentéshatásokat fedezhetünk fel, amelyeket tovább erősíthetnek olyan jelenléthatások, amelyeket a poszthermeneutika is leír. Jelenlétről azért beszélhetünk, mert a szöveg nem rejtőzik el az olvasó elől, az anyagisága – legyen az akusztikus vagy vizuális – a szöveg nyíltan konstituáló eleme. Jelenlét alatt a materialitást, az anyagisággal való fizikális kapcsolatot értem, a médium megmutatkozását, egyfajta sztenderdtől való eltérést, differenciát a visszahúzódó szöveg hermeneutikai hagyományához képest.⁴ Lényegében nem a szöveget olvassuk, az nem kizárólag a morféimákból, szintagmákból összeálló jelentést hordozza, hanem maga a közvetítettség rendelkezik jelentéskonstituáló jelleggel. Ahogy Gumbrecht is leírja, a forma jelenléthatásai és a jelentéshatások között nem kibékíthetetlen ellentét van, hanem produktív, egymást konstituáló feszültség.⁵ Az olvasásban létrejövő fizikális kapcsolat a figyelemirányítás része a szöveg jelentésén túl, valamint a szöveg jelentésére visszahatva is. Ha például egy formátum tekintetében átlagosnak mondható prózai művet, egy regényt vizsgálunk,

¹ Friedrich KITTLER, „Lejegyzőrendszerek 1800/1900: Előszó”, *Prae* 15, 4. sz. (2014): 19–26.

² Dieter MERSCH, *Posthermeneutik* (Berlin: Akademie Verlag, 2010), 105–158, <https://doi.org/10.1524/9783050061481>.

³ Bruno LATOUR, „Morality and Technology: The End of the Means”, *Theory Culture Society* 19 (2022): 248–249.

⁴ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít* (Budapest: Ráció Kiadó, 2010), 68–69.

⁵ Uo., 105.

amelynek célja egy történet elbeszélése, akkor ez a posztermeneutikai megközelítés és a fizikális jelleg háttérbe húzódik, hogy teret adjon a narratíva befogadásának.

Digitális költemények esetében egyértelmű, hogy ennél többről van szó, ahogy azt Funkhouser is megfogalmazza: a digitális költemény produkciója és recepciója is egy magas fokú mediális hibriditást mutat, amely sokkal inkább kihat az értelmezésre, befogadásra, mint akár az elődként felfogható nyomtatott költészeti darabok.⁶ A digitális költemény nem egy forma, hanem formai sajátosságok konglomerátuma, heterogén tényezőkből összeálló alkotás, amelynek jegyei, annak ellenére, hogy folyamatosan fejlődik a technológia, a globális internet megjelenése előtt már kialakultak. Ilyen például a randomizáció, a hang- és képhatások ötvözése a szöveggel, továbbá a programírás, amely az alkotással kapcsolatos instrukciók és adatbázisok létrehozását is magába foglalja.⁷

A digitális költészet fogalmának alapja az írás médiumához köthető. Digitálisnak nevezhető az a költemény, amelynek produkciójába a számítógép által kínált technikai lehetőségek beleszólnak, és ezek különböznek a korábbi, nyomtatott médiumok adta lehetőségekkel. Tehát például az adathordozás, a pusztán vizuális megjelenítés nem teszi digitálissá a költeményt, ha például nem könyvformátumban, hanem pdf-ben olvassuk a képernyőt nézve. Lehet szó a szöveg vizuális megjelenítéséről vagy magáról a szövegkomponálásról, a digitális technika meghatározó és megkülönböztető jelenléttel kell bírjon a befogadó számára is. Ez a műfaj a szöveggeneráló számítógépeknek köszönhetően már a WWW (*World Wide Web*) és a személyi számítógépek előtt megszületett. Az ekkor alkotott műveket nagyobb közönségnek nem mutatták be. A digitális költészet a posztmodern nyelvfelfogást tükrözi: a költészetten keresztül a nyelv egy variábilis elemekből álló rendszerként tűnik fel, amelyben a textualitás válik anyagi identitássá. A bináris oppozíciók felszámolása éppúgy a posztmodern élmény része, mint ahogy a poszthumán élményé is. Például a szerző és szöveg viszonylatában a szerzői autonómia elmosódik, ezzel pedig az emberi és nem-emberi határai is, ha az olvasó irányítására gondolunk. A digitális költészet a posztmodern – és ahogyan a későbbiekben láthatjuk – a posztermeneutika kapcsán is köthető a poszthumanizmusához. A posztmodern a művészetek „nagy narratíváit” is megdöntötte, a technoló-

⁶ Christopher Thompson FUNKHOUSER, *New Directions in Digital Poetry* (New York: Bloomsbury, 2012), 3–4.

⁷ Christopher Thompson FUNKHOUSER, *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Form, 1959–1995* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2007), 1–2.

gián keresztül a nyelv a művészet anyagaként jelenik meg, amely önmagáért, a nyelv különböző esztétikai megtapasztalásáért történik. Ehhez hozzátartozik egy pluralisztikus, eklektikus szemlélet, valamint a különböző metanarratívák előtérbe kerülése, amely például a textualitás anyagságát is felmutatja, mintha a jelentésről a jelenlét felé tolódna el a textuális művészetek produkciója és a recepciója is. A digitális költészet stilisztikai sajátosságait a konkrét költészettől (vizuális költészet, képversek) és az avantgárd hagyományából, annak elődeitől is kölcsönzi, például Apollinaire vagy Mallarmé költészete jelölhető meg előképként. Az írás vizuális médium lévén a teret is kihasználja, és a szintaxis fellazítására a térnek az írás szempontjából nem-lineáris használata az olvasót kizökkenti a tisztán hermeneutikai megértésre optimalizált olvasás gyakorlatából, maga a médium is hozzáadódik az értelmezés teréhez. A költészet mindig próbál valaminek a határán állni, feszegetni a műfaji határokat, ehhez pedig egyértelműen hozzátartozik a medialitás; ahogy azt Kittler is mondja, a kimondás mikéntje nagyban függ az írás technológiájától, hiszen éppen a költészet az, ami felhasználja a nyelv anyagságát az esztétikai élmény megvalósításához. Felfoghatjuk ezt úgy is, hogy a költészet emeli be a kommunikáció zaját az értelmezés terébe, így például a konkrét költészet térhasználata a fehér papír zaját az olvasás vizuális befogadása számára nyilvánvalóvá teszi, ezáltal megmutatva az emberi befogadó hermeneuta énjének, hogy poszthermeneutává avanszálja azt.⁸ A digitális költeményekre az is jellemző, hogy rövid életűek. Ez annak köszönhető, hogy a programok és gépek fejlődésével a korábbiak eltűnnek, így például egy 1980-ban írott programot már csak emulátorok segítségével, nem az eredeti gépen lehet megtekinteni. Vagy az adathordozók változásával az ezeken tárolt programok is elveszhetnek, nincs eszköz az olvasásukra, mivel már elavultnak számítanak: ekképpen a digitális költemény művészeti értéke nem a régi technológiák megőrzésében rejlik, hanem a folyamatos újításban, a változtathatóságban.⁹

A digitális költészetet kronológiailag négy generációra bonthatjuk:¹⁰ *1. generáció*: az 1950-es évektől, a WWW előtt, lényegében ez a generatív költészet megszületése. Ezek a számítógépes költemények a nyilvánosság számára nem voltak elérhetőek, kutatóintézetek keretein belül készültek; *2. generáció*:

⁸ Vö. Friedrich KITTLER, „Jel és zaj távolsága”, ford. LŐRINCZ Csongor, in BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál és GÁBOR Tamás, szerk., *Intézményesség és kulturális közvetítés* (Budapest: Ráció, 2005), 459–463.

⁹ Uo., 3–25.

¹⁰ Az alábbiakhoz lásd Leonardo FLORES, „Digital Poetry”, in *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, szerk. Marie-Laure RYAN, Lori EMERSON és Benjamin J. ROBERTSON, 155–160 (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014).

az 1980-as évektől, amikor a személyi számítógép (PC) elterjedt a fogyasztók között. Kinetikus és hipertext költemények is megjelentek, s lehetővé vált a különböző adathordozókon való terjedésük is a szélesebb felhasználói köröknek. A 3. generáció a WWW felemelkedésével kezdődött, amikor a HTML, Javascript, Flash alapú webes felületek is elérhetővé váltak. Az ekkor létrejött digitális költemények már használtak multimédiás eszközöket, animációt, képet, hangot, interaktív elemeket ötvöztek. A felhasználók száma növekedett, egyre több ember volt képes felhasználói szinten is élvezhető aktivitásra az interneten, továbbá a videójátékok elterjedése is megkezdődött. A 4. generáció lényege, hogy a felhasználó már a kép, hang és a valós környezet információit képes bevinni egy adott programba kamera, mikrofon segítségével, amely ezek alapján alkot, elmosza a virtuális és a fizikális világ határait.¹¹ A digitális költészetnek továbbá számos alműfaja is született, például generatív költészet, kódköltészet, multimédia költészet, interaktív költészet. A legrégebbi ezek közül a generatív költészet, amely egy megadott adatbázisból válogatva különböző algoritmusok alapján állít össze szöveget. A kódköltészet a programozási nyelv elemeit használja fel, azokkal egészíti ki a versszöveget, így a gép által olvasandó szöveget az emberi olvasó számára esztétikai élményként, irodalomként kínálja fel. A multimédia költészet a digitalitás eszközeivel kombinálja a hangot, a képet és a szöveget, így tehát több médium ötvözeteként akusztikai és vizuális ingert is jelent: ilyen például Nick Monfort *The Bug* című műve. Az interaktív költészet pedig olyan kiegészítő elemeket tartalmaz, amelyek lehetővé teszik, hogy a befogadó által bevitt adatok, szöveg stb. alapján alakuljon a költemény szöveges, képi, hangzó része.

A digitális költészet diskurzusa kapcsolódik a poszthermeneutikához a medialitáson és a technológiafilozófián keresztül. A költő a vers médiumát figyelembe véve végzi a szövegalkotást, tehát annak a technológiai materialitása a szövegről és a líráról való gondolkodás ágense is, így maga a médium is a vers alkotó ágensévé válik: tehát a digitális költészetben maga a számítógép vesz részt az alkotói folyamatban. Ez rokonítható a technológiafilozófia egyik alap gondolatával, amelyet Latour is említ, miszerint a technológiát az ember uralja, hanem kodependens vele, az embernek egyfajta létmódja a technológia.¹² A költészet mindig úgy kereste a jelentésteremtés eszközeit, hogy magának a versteremtésnek kereste az ösvényeit. Egy vers pedig, ha szóbeli, ha

¹¹ Flores 2014-ben írta ezt a szócikket, ő ekkorra teszi a harmadik generációt. 2024-ben, 10 évvel később az MI és a virtuális valóság korában kijelenthető, hogy elérkezett a digitális költemények 4. generációja. A ChatGPT akár felfogható ennek a termékeként is.

¹² LATOUR, „Morality and Technology...”, 248–249.

írott, valamilyen mediális formában realizálódik, fizikális formát kap, hogy eljusson az olvasóhoz. A költő a papír felett görnyedő, gondolkodó alakként él az emberek fejében, így a digitális költészet, mely egy új médiumot ad hozzá az irodalomhoz, egy programozással, számítástechnikával foglalkozó, és így író/költő alkotó vízióját kínálja fel. A költészet a médium felhasználásának a mikéntje is, így ér el a szerző jelentéshatásokat, és emellett jelenléthatásokat (*Gumbrecht*) is. A költészet alkotói folyamata az alkotó, a nyelv és a médium kapcsolatát jelenti, amelyben – a poszthumanizmus szempontjából – minden tényezőnél találhatunk emberi és nem-emberi ágenciát. Ezt kívánom kifejezni a poszthermeneutikát felhasználva, rámutatva az írás materialitásának jelentésteremtő szerepére.¹³

Míg a nyomtatott médiumok kulturálisan beágyazott és egyértelmű anyagisággal rendelkeznek, addig a digitális költemények a számítástechnika terminusaival jellemezhetőek, a digitális adatok materialitásával bírnak. Például a webre programozott szöveggenerátoroknak HTML kódja van, a honlapnak van mérete, formátuma, különböző kódnyelveken íródtak; mindez pedig előidézi ezeknek az átmenetiségét is, ugyanis a kódba bármikor bele lehet nyúlni, a megjelenítéshez domain, szerverek, internethozzáférés szükséges, tehát sokkal több tényező kell a létükhöz, olvashatóságukhoz, mint egy könyv olvasásához.¹⁴

Mielőtt még rátérnék a poszthermeneutikára és Monfort digitális költeményének értelmezésére, még egy adalékkal szolgálnék a digitális költemény definíciójához, amely összeköti a jelentés- és jelenléthatásokat, a hermeneutikait és nem-hermeneutikait, a szöveg materialitását és a gyakran immateriálisnak tekintett jelentését. Jakobson felől nézve a költészet a nyelvben rejlő poétikai funkciót használja ki esztétikai élmény megteremtésére. A nyomtatott médiumoknál ez a poétikai funkcióval telített nyelv a nyomtatás technikai eszköztárával realizálódott, így a digitális költészetben a számítástechnika adja a mediális alapot. Tehát a digitális költeményben szereplő szövegeknek úgy kell meghatározott poétikai funkcióval bírniuk, hogy az kapcsolódik a digitalitásukhoz. Egy digitális költemény akkor digitális költemény, ha a szöveg poétikai funkcióját szorosan a médiumhoz kötve valósítja meg, és a megvalósulás ágenciájában a digitális technika eltérő jelenléthatásokat nyújt, mint a nyomtatott médium.¹⁵

¹³ Vö. Loss Pequeño GLAZIER, *Digital Poetics: The Making of E-Poetries* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002), 31–32.

¹⁴ Uo., 34.

¹⁵ Vö. Matti KANGASKOSKI, *Reading Digital Poetry: Interface, Interaction, and Interpretation* (Helsinki: Unigrafia, 2017), 34.

GENERATÍV VERS ÉS TERMÉSZET

Nick Monfort *Taroko Gorge*¹⁶ (*Taroko-szurdok*) című digitális költeménye egy generatív költemény, amely a szerző személyes élményét rögzíti a digitális médium segítségével. Három részben mutatom be a szöveget; 1. miként kapcsolódik a digitális költészet fogalmához, hogyan kategorizálható; 2. a szöveg rövid jellemzése felépítését, retorikáját, szintaxisát érintve; 3. a jelentés- és jelenléthatásokat a poszthermeneutikát és poszthumanizmust tárgyalva elemzem.

A személyes élmény egy tajvani nemzeti park meglátogatása és a megnevezett szurdokban történő séta. A természeti téma és az elektronikus, webes megvalósítás egymástól távol álló környezeteket közelít egymáshoz, az élmény azonban nem csak megírásra kerül, hanem a médium képességeihez igazodva meg is történik a generatív szövegfolyam segítségével. Amint megnyitja a felhasználó a webhelyet, sorban jelennek meg a sorok, és addig folytatódhatnak a variációk, amíg a felhasználó megnyitva tartja a honlapot. Egy részlet a versből:¹⁷

*Stone ranges the rocks.
Heights sweep the vein.*

progress through the encompassing arched clear —

*Shape sweeps the flow.
Heights dwell.
The crags hold.
Mist roams the shapes.*

enter the straight objective —

A szöveg működését egy előre programozott logika működteti, amely magába foglalja a meghatározott szókészletet is. Pythonban íródott a program, majd a webes felületre Javascript segítségével került át. A szövegszervező logika egyszerű lexikát igényel, főnevek, melléknevek, igék kombinálódnak egyszerű mondatokká a versszakokban az olvasó által is jól meghatározható min-

¹⁶ Nick MONFORT, *Taroko Gorge*, hozzáférés: 2024.07.02, https://nickm.com/taroko_gorge/.

¹⁷ A szerző szószerinti fordításában (a további részletek magyar verziója is hasonlóképpen kerül közlésre): „Kő esik sziklák közé. / Magaslatok elsodorják az eret. // haladás keresztül az átfogó íves tiszta – // Formák elsodorják a folyamatot. / Magaslatok időznek. / A sziklaormok tartanak. / Kód járja a formákat. // belépni az egyenes objektív –”.

tázatok szerint. Három fajta sort generálhat a program; 1. az első két sor, valamint a harmadik versszak első és utolsó sora („Stone rangest he rocks. / [...] / Shape sweeps the flow. / [...] / Mist roams the shapes.”) alany, állítmány, tárgy egyszerű bővített mondattá áll össze. Ezek az „ösvény”, „path” nevű sorok, amelyeket Monfort a természetben való sétálás élményének leírásával azonosít, ahogy az egyén megfigyeli a körülötte lévő természetet. A 2. a „site”, „hely/helyszín” (esetleg „tér”) sorok, amelyek statikusabbak, véletlenszerűen ezek ékelődhetnek meg az ösvény sorok közé, ahogy a harmadik versszakban a 2. és 3. sort láthatjuk („Heights dwell. / The crags hold.”). Ezek alanyból és állítmányból állnak. E sorok a szurdok természeti jelenségeit főnevekként tartalmazzák, az igék pedig a jelenségek közötti kapcsolatokat értelmezik a befogadó kogníciójának fénytörésében. Ezt a mozzanatot a későbbiekben a poszt-hermeneutika és a poszthumanizmus felől kiemelten fontosnak tartom a szerzői ágencia tárgyalásában, később visszatérek a kifejtésére. A verssorok 3. típusa a behúzással kezdődő, egymagában álló sor, amelyet a szerző „barlang”, „cave” soroknak nevez. Ezek hivatottak megvalósítani a szurdokot tűzdelő barlangokban való sétálás élményét, és természetükről így ír Monfort: „Sok ilyen barlangban, amelyek nincsenek mesterséges fénnel megvilágítva, nem lehet látni a bejáratnál a másik oldalon lévő kijáratot. Emiatt a »barlang« sorokban lévő mondatoknak sem látható a befejezése.”¹⁸ A sorok mindegyike egy nagy gondolatjellel ér véget, kifejezve a befejezetlenséget. A sorfajták variálódhatnak, de ha a program kódját közelebbről megnézzük, láthatjuk, hogy a főneveken szereplő többszám jelek és az ösvény és helyszín sorok száma is eltérően alakulhat, mindez a programozó/költő intenciója miatt.¹⁹

Ha a digitális költészet valamelyik generációjához szeretnénk kötni a szöveget, akkor a felület miatt a 3., azonban jellege miatt a legelső generációhoz tudjuk kötni. Elérhető a weben, ugyanakkor egy meglehetősen egyszerű szöveggenerátor, amely randomitáson alapul, és a lehetőségek sokfélesége miatt az emberi befogadó számára végtelennek tűnik kombinációit tekintve. Nem interaktív, nem multimédiás, ugyanakkor az írott jelleg miatt van vizualitása, amely kifejező, és a későbbiekben szintén kiemelt szerepet kap a poszt-hermeneutikai értelmezés kapcsán.

¹⁸ Az eredeti angolul: „In many of these tunnels, which are not lit with artificial light, it is not possible to see the exit from the entrance on the other side. This is why the ending of the sentence in a »cave« line is also unseen.”

¹⁹ Nick MONFORT, XS, S, M, L. *Creative Text Generators of Different Scales, The Trope Tank*, (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2012), 8–9, hozzáférés: 2024.07.02, <https://tropetank.com/reports/TROPE-12-02.pdf>.

Mielőtt rátérnék a poszthermeneutika, poszthumanizmus és a szerzői ágencia kérdésére, pár általánosan lírai elemzésekre vonatkozó tényezőt is említenék. A szöveg olyan sorokat generál nekünk, amelyek az ismétlés, variáció, ellipszis és a megszemélyesítés költői eszközeit használják a leginkább. Elliptikus szerkezetek a barlang sorok, mivel a jelzős szerkezetekhez nem tartozik főnév: „haladás keresztül az átfogó íves tiszta —”,²⁰ erre utal a sorokat záró, Monfort intenciója által is hiányt jelölő gondolatjel. Az ismétlések és variációk egyértelműen a lexika és a szintaxis zártságából fakad,²¹ az egyes főnevek, igék kombinációjából befogadhatatlan mennyiségűt képes generálni a program, azonban pár perc olvasás után is észlelhetünk ismétlődéseket: „Köd poroszkál a köveken. / Folyómedrek búgnak. / Folyómedrek búgnak. / Formák járnak a követ.”²² – mivel alapvetően randomitásra van programozva a szöveggenerátor, így megvan annak is az esélye, ami a fent idézett versszakban megtörtént, hogy egymás után ugyanaz a sor generálódott.

A főneveket és az igéket megvizsgálva már a kódból láthatjuk, hogy megvan az esély a megszemélyesítések keletkezésére, kiváltképp a „dream”, „command” és „translate” szavakból kiindulva: „Formák parancsolnak a kőnek. / Fodrok pihennek. / Mélyedések búgnak. / Kövek edzik az ereket”;²³ ezek elmélyítik a séta élményét a hermeneutikai munkának köszönhetően, ugyanis a leíró retorika semlegességéből kiszakadva nem csupán a táj megteremtését végzi el az olvasó a kognitív munkával, hanem ez a táj fel is töltődik egy másodlagos réteggel a nyelv konnotatív sajátosságának köszönhetően. A versben mintha csak ennek köszönhetően vehetnénk észre az embert, a szöveggenerátorba implementált deiktikus központ határozza meg; magában a szövegben nincs egyetlen főnév sem, amely emberi entitást jelenthetne a szurdokban barangolás kontextusában.

A versértelmezést némiképpen félbeszakítva a következőkben a poszthermeneutika és a poszthumanizmus kapcsolatát mutatom be, az elméleti áttekintést pedig az éppen vonatkozó értelmezői részekkel egészítem ki.

²⁰ Eredeti nyelven: „progress through the encompassing arched clear”.

²¹ A teljesség igénye nélkül a szöveggenerátor szókészletéből példák: stone, crag, brow, rock, monkey, forest, flow, (mist), basin, vein, layer, shape, height, brow, vein, arched, cool, rough, straight, sinuous, dim, driven, fine, clear, range, frame, exercise, translate, pace, dwell, trail, hold, relax, command, track, sweep, linger, dream, progress, roam, shade, enter, run, hum, dream, command, translate. A szavakat a weblap (nickm.com/taroko_gorge/) kódját a Google Chrome „Vizsgálat” funkciójával elérve gyűjtöttem ki.

²² „Mist paces the stones. / Basins hum. / Basins hum. / Shapes roam the rock.”

²³ „Shapes command the stone. / Ripplings rest. / Coves hum. / Stones exercise the veins.” – a szerző saját fordítása.

POSZTHERMENEUTIKA, KÖLTÉSZET ÉS POSZTHUMANIZMUS

A poszthumanizmus kontextusát az antropocén és a technológiai fejlődés keregetezi. A kettő elválaszthatatlan egymástól. Cary Wolfe a *What Is Posthumanism* bevezetőjében úgy vélekedik a poszthumanizmusról, hogy az az ember technológiával, ökológiával és evolúcióval szembeni központi pozícióját decentrálja, ezzel együtt pedig ezekkel a témákkal való konfrontálódás gondolatosságát is megteremti, tehát az emberről való posztantropocentrikus gondolkodás mikéntjére is választ ad.²⁴ A poszthumanizmus genealógiáját Rosi Braidotti is a technológia és az antropocén mentén látja, számára a poszthumanizmus egy olyan „navigációs eszköz”, amely segít értelmezni azt a materialitást és diszkurzív változást, amelyet a technológiai fejlődés, a klímaváltozás és a kapitalizmus hozott magával.²⁵ A poszthumanizmus a technológia által erősen közvetlenül vált, globalizált, antropocén korban járó társadalmunkat rekontextualizálja.²⁶ Ihab Hassan a *Prometheus as Performer* című esszéjében a mesterséges intelligencia dilemmáját is tárgyalja, amelynek a megjelenése alapvetően implikálta a poszthumán diskurzusokat, magát azt a gondolatot, hogy az emberi faj határait át kell értelmezni egy új kor kontextusában.²⁷ Neil Badmington, a poszthumanizmus definiálásának szintén fontos alakja, az *Alien Chic*-ben a *Time* magazin 1982-es „Az év embere” díj győztesével példálózik a poszthumán és a technológia kapcsolatáról, miszerint ez a győztes a személyi számítógép lett. Ez a tény pedig megmutatja Badmington szerint a technológiai ágens helyét az emberi életben.²⁸ Donna Haraway pedig a *Kiborg kiáltvány*ban a poszthumán „identitás” megtestesítőjeként jellemzi a kiborgot, akinek a nyugati értelemben véve nincs eredettörténete, nem szaporodik organikus módon, posztgender világban él, dichotómiáktól mentes, „visszaállít valamit a páfrányok és gerinctelenek kedves replikációs barokkjából”,²⁹ de le is válik arról.

²⁴ Cary WOLFE, *What Is Posthumanism* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2010), xv–xvi.

²⁵ Rosi BRAIDOTTI, *Posthuman Knowledge* (Cambridge: Polity, 2019), 11.

²⁶ Rosi BRAIDOTTI, *The Posthuman* (Cambridge: Polity, 2013), 5–6.

²⁷ Ihab HASSAN, „Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?”, *The Georgie Review* 4 (1977): 845–846.

²⁸ Neil BADMINGTON, *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within* (New York, London: Routledge, 2005), 111, <https://doi.org/10.4324/9780203307649>.

²⁹ Donna J. HARAWAY, „Kiborg kiáltvány: Tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, *Replika*, 51–52. sz. (2005): 107–139, 108.

Mindegyik szerző a technológiai ágensben az emberi létet konstituáló nem-emberi ágenst látja. A későbbiekben pont ebből az állításból fakadóan válik a poszthermeneutika kapcsán elkerülhetetlenné az a kérdés, hogy hogyan értelmezhető a líra is az embert konstituáló nem-emberi, technológiai ágensként. Ez a megközelítés a líra materialitását hangsúlyozza, Gumbrecht és Mersch a jelenlétén keresztül teszi ezt, Kittler pedig az irodalom technológiai megközelítésével.

Egy másik fontos teoretikusa a poszthumanizmusnak N. Kathrine Hayles, akinek a *feedback loop* (a továbbiakban magyarra fordítva: *visszacsatolási burok*) fogalma szintén hasonló, természet–technológia, szerves–szervetlen dichotómiák elválaszthatatlanságát hangsúlyozza az emberi létezés kapcsán. A *visszacsatolási burok* az információ mozgásának egy olyan koncepciójáról szól, amely az emberi és nem-emberi, organikus és inorganikus (vagy sokkal inkább technológiai) közötti áramlást írja le. Az autonóm, emberi testbe zárt, gondolkodó szubjektum képe így ismét kritika tárgya, miszerint a poszthumanizmus szempontjából a testi lét sokkal inkább információs mintázatok mozgásáról szól, a biológiai testben levés csupán történelmi véletlen, amelyhez a tudat szintén hasonlóképpen csatlakozik, nem élvez elsőbbséget semmilyen tényezővel szemben. A digitális költészet tárgyalásánál láthattuk, hogy már az 1. generációtól kezdődően a szerzői autonómia megosztásáról van szó. Az alkotó a költészet médiumán keresztül gondolkodik a versről, így a digitális lehetőségek a technológiai ágens poszthumanizmusra is jellemző intenzitásával lépnek elő az emberi szerző mellé. A kódolással az alkotó nem magát a szöveget, hanem a szövegalkotás mikéntjét is meghatározza. Monfort szabályokat ír, és nem verset, csak a szavak korpuszát választja ki, az összefüggő szöveggént megjelenő vers a felhasználó által megnyitott weboldalon keletkezik abban az időintervallumban, amikor azzal a felhasználó érintkezik. A szerzői ágens ember mivoltára e tényező mentén kérdezhetünk rá a generatív digitális költészet kapcsán.

Emellett fontos tézise az is Hayles-nek, hogy a test mint eredeti „protézis” értelmezhető, amelynek az irányítása éppolyan készségként és képességként fogható fel, mint más, nem-emberi protézisek (tárgyak, eszközök, gépek stb.) megtanulása. Ezzel csak egy eredendő folyamat kontinuitását jelenti ez a manipulációs folyamat, amelyben az anyag állandóan változik az információ-áramlás szolgálatában.³⁰ Ez egyrészt jelentheti azt is, hogy az információ test-

³⁰ N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1999), 2–8, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226321394.001.0001>.

telen, hiszen virtualitása válik hangsúlyossá. Ami azonban torzításként fogható fel, ugyanis a testtelenné válás pusztán annyit jelent, hogy a posztantropocentrikus nézőpont felfedi az információ testközöttiségét, az áramlás jellegét, amelyben emberi és nem-emberi test is részt vesz. A technomediális környezet ezt tárja elénk, és a későbbiekben Kittler kapcsán még intenzívebben fogunk ezzel foglalkozni.³¹

A visszacsatolási hurok mintha egy olyan mintázatot példázna, amelyet Bruno Latour a technológia emberi létben betöltött szerepével kapcsolatban állít. Latour azt hangsúlyozza, hogy a technológia az ember számára modalitásként létezik, elválaszthatatlan az embertől abból a szempontból, hogy létezését ezen keresztül tárja fel, ugyanakkor a feltárás során a vizsgált létezéshez ezen az aktuson keresztül szervesen kapcsolódik. A technológia tehát nem csak a lét feltárásának aktusában vesz részt, hanem konstituálja is a létet,³² ez pedig ismét arra a technológiafilozófiai háttérre mutat rá, amelyet a digitális költészet diskurzusa is implementál, hogy újfajta műfajként határozza meg a webes generatív, interaktív, multimediális alkotásokat. Ezt példázza Latour cselekvőhálózat elmélete is. A cselekvő Latour szerint emberi és nem-emberi egyaránt, a cselekvést mindig jellemzi a transláció, más cselekvők befolyása, és a cselekvés eredete így bizonytalanná válik. Erre a bizonytalanságra reagál a cselekvőhálózat, mivel nem egy konkrét eredetet feltételez, hanem cselekvők hálózatának a hatását.³³ A digitális költészet cselekvőhálózata egyértelműen az emberi alkotó és a nem-emberi számítógépből áll össze.

A nem-emberi ágenseknél fontos kérdés a láthatóság és az azonosíthatóság, vagy éppen annak hiánya. Az objektumok eltűnhetnek közvetítő, funkcionális szerepben, így látszólag kiesnek a cselekvőhálózatból, hatásuk nem azonosítható a befogadó számára, ha azt az instrumentalitás felőli antropocentrikus szemszögből szemléli.³⁴ Latour *beredőződés* (ang. *fold*, fr. *pli*)³⁵ fogalma, amely

³¹ Lásd L. VARGA Péter, „Szóra bírt anyagiság”, *Prae* 18, 3. sz. (2017): 47–77, 58–59.

³² LATOUR, „Morality and Technology...”, 248–249.

³³ Vö. Bruno LATOUR, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 43–46, <https://doi.org/10.1093/oso/9780199256044.003.0004>.

³⁴ Uo., 79–81.

³⁵ Latour Deleuze-től kölcsönzi a *beredőződés* (vagy *redő*) fogalmát: Gilles DELEUZE, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1993. A geneológiáját azonban Latour sem tárja fel, és számomra is, ahogy Latour számára is, inkább egy módszertani, értelmezői eszközként áll elő a *beredőződés*, metafizikai terheltség nélkül. Az anyag multiplicitása, a labirintusszerűsége, felfedhetetlensége Latour elméletében is szerepel, itt azonban sokkal inkább az emberi szemlélő póre valósága, az ember – nem-emberi együttélésének moralitása, és nem az e mögötti metafizikai háttér áll a középpontban.

a technológiai ágensekre vonatkozik, hasonló mechanizmusról árulkodik. A technológia territóriumát ez a beredőződés oly módon jellemzi, hogy elrejtetté teszi az aktuális cselekvőhálózatot, amelybe a technológiai ágens éppen be van ágyazódva. A technológiai mint fekete doboz jelenik meg előttünk, az input és az output azonosítható, de amennyire csak tud, maga az ágens rejtett marad.³⁶ A poszthumanizmus a fent már említett értelmezések szerint éppen-séggel ezt a rejtettséget szüntetheti meg, újrapozícionálja az embert és a technológiát egymáshoz képest, megjeleníti a cselekvőhálózat nem-emberi ágenseit is, mindezt egy antropomorf fókusz nélkül. Ennek az ágenciakavalkádnak az elrejtését a tárgy eszközszerűsége okozza, azonban amint ez megbomlik, (például diszfunkcionalitás esetén) felfedezhető lesz ez az hálózat. Ehhez pedig hozzátartozik a mássá-válás tétje is, miszerint a technológia megléte megmutatja az embernek azt, ami magán kívül lehet, ugyanakkor éppen hozzá is tartozik, saját létében benne rejlik, ahogy például az eszközhasználat: a kalapácsot megfogva a kar számos olyan cselekvésre képes, amelyre anélkül nem, nagyobb erőt tud kifejteni, más fizikai hatást tud elérni, a kiterjesztésjelleg kerül felszínre, ha azonban nem csupán a funkcionalitásra fókuszálunk, hanem arra az ágenciahálózatra, amelyet a beredőződés jellemez, akkor ez a külső belsővé válik, a kiterjesztés ilyen értelemben pedig nem érvényes.³⁷ Ahogy a digitális költészet jellemzésénél is láthattuk, nem a nyomtatott költészet remedializálódik, hanem az alkotó az újfajta technológiának köszönhetően más médiumokon keresztül gondolkodik a költészetről. Ezek a médiumok – ahogy a nyomtatott médiumok is – szintén háttérbe tudnak húzódní, viszont számos ponton erőteljesebb a jelenlétük. Ha a beredőződésből indulunk ki, Monfort digitális költeménye a következőképpen fogható fel: ahhoz, hogy a verset olvassuk, szükségünk van recepció oldalról internethozzáférésre, személyi számítógépre, beviteli eszközökre, megjelenítő perifériára, míg produkciós oldalról egy szerverre, a kódra, és mindenhez elektromosságra. Ezeknek a technológiáknak a hardware-es infrastruktúrája összetettebb, mint egy nyomtatott könyvé, így az információtechnológiákat felvonultató sokadik ipari forradalom részeként az írás technológiájának egészét magában hordozza a digitális költészet, és Monfort műve is. Individuális technológiai entitás ugyanis nincs, erre utal Latour is, és már a 60-as években Gilbert Simondon is.³⁸ Újabb technológiafilozófiai vélekedés, amely az emberi és nem-emberi

³⁶ LATOUR, *Reassembling the Social...*, 251.

³⁷ Uo., 250.

³⁸ Gilbert SIMONDON, *On the Mode of Existence of Technical Objects* (London: University of Western Ontario, 1980), 12.

ágenciáját elválaszthatatlannak tekinti a technológia kapcsán, így egy posztantropocentrikus szerzőfelfogás is körvonalazódni látszik, miszerint a szerző az írás mindenkori médiumával együtt élve, annak lehetőségeivel gondolkodva alkot, így saját autonómiája a technikai ágens által korlátozott.

Dieter Mersch szerint a médiumok negativitásukban érthetőek meg, közvetett jelenlétük van, nem intencionálisan mutatkoznak meg, hanem mediális jellegükben. Távollét és jelenlét kettősségében léteznek, hiszen a jelentés szempontjából nélkülözhetetlenek, realizálódniuk kell ahhoz, hogy rajtuk keresztül jelentésről lehessen beszélni, azonban ez a beszéd elrejtje magát a médiumot és annak materialitását.³⁹ A medialitás figyelmen kívül hagyásával a materialitás is háttérbe húzódik, a nem-emberi ágenciája eltűnik az emberi javára, ennek az antropomorf fókuszának az elmozdításában pedig a poszthumanizmus is érdekelt. A poszthermeneutika ezt a gondolatot követve a medialitás posztantropocentrikus értelmezését hajtja végre, a hermeneutikával összeszálazva a materialitás és a medializáltság ágensi szerepét fejt ki.⁴⁰ A médiumok maguk is a technológia területéhez tartoznak, ágensi szerepük meghatározható a technológia szerepéhez hasonlóan. A háttérbehúzó hatás arra mutat rá, hogy a nyomtatott médiumokat jellemző jelenség szintén korlátozza az ember autonómiáját. A digitális költészet a technológiai fejlődés gyorsulása miatt feltűnővé váló médiummal dolgozik, míg a nyomtatott formátumok már kulturálisan elfogadottak, mélyen beépültek a nyugati társadalomba evidenciaként.

Jonathan Culler a poszthermeneutikára való reflexió nélkül állítja a *Theory of Lyric*-ben William Carlos Williams *The Red Wheelbarrow* című versével kapcsolatban, hogy a tördelés és a szöveg papíron való materialitása befolyásolja a szöveg értelmezését, továbbá az olvasás folyamatát, a vizualitás irányítja a hangot, a felolvasást is.⁴¹ A vers:

so much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens

³⁹ Dieter MERSCH, *Posthermeneutik* (Berlin: Akademie Verlag, 2010), 105–158, <https://doi.org/10.1524/9783050061481>.

⁴⁰ Uo., 9–23.

⁴¹ Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2015), 30–32, <https://doi.org/10.4159/9780674425781>.

Az olvasást a versszakok és sorok felosztása, valamint az áthajlások befolyásolják. A szöveg vizualitása a médiumtól függően rendelkezik materialitással. Vagy a tinta és a papír, vagy bitek és a képernyő. Ez pedig az értelmezésbe úgy szól bele, hogy az állításban a vers központosítás nélkülsége és a tördeléséből fakadó akadozása miatt a főnevek külön-külön is konstituáló erővel bírnak. Az első versszak absztrakttá teszi a szöveget, morális eszmefuttatást implikál, míg a többiben erőteljes egzaktussággal állnak előttünk a főnevek: „wheel / barrow”, „rain / water”, „white / chickens”. Culler a vers írott, nyomtatott formájának tulajdonítja ezt a működést, amelyhez egyértelműen hozzátartozik az angol lexika sajátossága is, például a „wheelbarrow”, ’taliga, talicska’ szó összetettsége, és az elválaszthatóságból fakadó többletjelentés, amelyet egy magyar fordítás nem tudna visszaadni.⁴² A digitális költészetre is egyértelműen ez vonatkozik, ebből viszont az következik, hogy ennek a vizualitásnak a digitális környezetben egy sajátos módon kell működnie, statikus vizualitása a nyomtatott médiumoknak is van, és Nick Monfort költeményét figyelembe véve a dinamikus szöveg megjelenítés egy olyan vizuális poétikai eleme a versnek, amely elválaszthatatlan a jelentésrétegtől.

A poszthumanizmus mint olvasásmód előtérbe hozza a medialitást, így a jel dialektikája, az eltűnés és előtűnés megszűnik. A poszthumanizmus és a poszthermeneutika abból a szempontból közös elgondoláson alapszik, hogy az értelmezés gyakorlatát, kapcsolódjon az az irodalomhoz vagy a filozófiához, az antropocentrikus nézőpontból a posztantropocentrikus felé mozdítja. A hermeneutikával szemben Mersch a poszthermeneutikát a racionalitás kritikájaként is értelmezi, hiszen a jel a nem-emberivel kiegészülve válik a hermeneutikai tekintet tárgyává, azonban annak az alanya nem tekinthetne rá ily módon a nem-emberi nélkül. A poszthermeneutika tehát a jel materialitásával kerül előtérbe.⁴³ A jelenlét és távollét játékában a poszthermeneutika az alteritást és a Másik folyamatos jelenlétét fedi fel.⁴⁴ Ez a másság a medializáltságból adódóan lép elő. A szignifikáció és a mediáció, az ábrázolás és a megtestesülés egymással járó jelenségek, viszonyuk állandó egybeíródásnak tekinthető, így ez a Másik a materialitásból fakadó jelenlétsztruktúrát foglalja magába a jelentéstől elválaszthatatlanul, így a jelenlét és a távollét folyamatos oszcillációjára helyezi a hangsúlyt a Mersch-féle poszthermeneutika.

Gumbrecht ezt hasonlóképpen látja. A jelentés számára nem jelent jelenlétet, a textualitás, a prozódia, ó ritmus, a szöveg anyagiséga, materialitása je-

⁴² Uo.

⁴³ MERSCH, *Posthermeneutik*, 30.

⁴⁴ Uo., 52.

lenlevő, így logikailag a jelentést és a jelenlétet ellentétekként láttatja. A jelenlét és jelentés ellentétéből azonban nem kibékíthetetlenség születik, hanem csupán modellszerű nézőpontok, amiket ő jelentéshatás és jelenléthatásként, valamint jelentés- és jelenlétkultúráként ír le.⁴⁵ A költészetről Gumbrecht ezek szintéziseként beszél: „A költészet talán a legerősebb példája a jelenléthatások és a jelentéshatások egyidejűségének – mivel a hermeneutikai dimenzió legerősebb intézményi dominanciája sem nyomhatta el egészen a ritmus és az alliteráció, a versszak és a verssor jelenléthatását.”⁴⁶ A költészet tehát az anyagiságon, a nem-hermeneutikai dimenzión keresztül válik a poszthermeneutikai tárgyává.

Gumbrecht az ő általa felvázolt poszthermeneutikainak mondható befogadást a karteziánus cogito kritikájának is tekinti, miszerint a jelentésközpontúság az emberi tudástermelésben egyfajta antropocentrizmust jelent.⁴⁷ Az anyagiság felé való nyitás mintha azt sugallná mind Gumbrecht-nél, mind pedig Merschnél, hogy a jelentés nem egy légüres térben, más jelentések hálójában keletkezik, hanem az anyagiság is irányítja, modifikálja, amelynek konstitutív erejével az emberi ágens jelentéstermelése mellé állítva kell számot vetni. Gumbrecht a jelentés- és jelenlétkultúrákat az értelem és a test szembehelyezésével egészíti ki, miszerint ez a kettő két külön világelsajátítási módot irányít, amelyek a jel immateriális és materiális részéhez köthetők.⁴⁸ Gumbrecht szerint a jel műalkotásként „energetizált” módon ölt formát, ami azt jelenti, hogy a hermeneutikai és nem-hermeneutikai oldal között egyfajta feszültség érzékelhető, tehát a forma felhívja saját jelenlétére a figyelmet, ezen túl pedig jelentést is átad, ebből a feszültségből tevődik össze ez az „energetizáltság”, egy komplex esztétikai tapasztalat.⁴⁹ A hermeneutikai és nem-hermeneutikai feszültségét nevezem én poszthermeneutikainak, hiszen ennek formának a befogadása nem korlátozódhat a hermeneutikaira (viszont ez a befogadás sem jelentésselens, ahogy azt Gumbrecht is állítja). Gumbrecht emellett hozzáteszi, hogy az általam poszthermeneutikainak nevezett jelentés- és jelenléthatások együttesében spektrumszerűen, egyenlőtlenül kell fel fogunk az eloszlást. Mindez azt jelenti a költészettel kapcsolatban, hogy nem minden lírai szöveg hívja fel a figyelmet a poszthermeneutikai oldalára.

⁴⁵ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás...*, 68–69.

⁴⁶ Uo., 23.

⁴⁷ Uo., 115.

⁴⁸ Uo., 68–69.

⁴⁹ Uo., 53–54.

POSZTHERMENEUTIKA, POSZTHUMANIZMUS ÉS A SZERZŐ MINT HIBRID

Nick Monfort generatív költeménye ezeket a tényezőket oly módon idézi elő, hogy időben és térben is változóvá teszi a szöveget. Generatív jellegéből adódóan nem statikus, egyszerre 17 verssort tud megjeleníteni, a szöveg, amint eléri az alsó margót, elkezd felfelé tolni, a legfelső sor pedig eltűnik. Ez a mozgás egy idő után a teljes szöveg frissüléséhez vezet, valós időben követjük a vers alakulását, így a nyomtatott médiumok statikus jelenlétét felváltja egy aktív jelenlét, amelyet könnyebb észlelni. Egyfelől azért, mert a látás és így az olvasás folyamatát is a médium időbelisége irányítja. A könyvben nem tűnnek el előlünk a betűk, bármennyi időnk van elolvasni őket, visszaolvasni, míg Monfort digitális költeménye esetleges a konkrét vesszorait tekintve. A szöveggenerálás tempója meghatározza az olvasás tempóját is, az időbeli esetlegességhez pedig a térbeli változás is hozzátartozik, az írás ugyanis térbelivé tétel a recitálhatóság jegyében. Kittler szerint a költészet az írásjelek térbeli játékának maximalizálása, így a digitális költészet alapját is ez képezi. A digitalitás (a költészet esetében generativitás, multimedialitás, hipertextualitás stb.) és a nyelv kapcsolatának maximalizálása a vizualitás térbeli és időbeli oldalát érinti.⁵⁰

Monfort alkotása így lényegében végtelen, de múlandó is egyben, ráadásul az még tisztázatlan, hogy maga az alkotás az a generált szöveg vagy a szöveg-generátor. Papp Tibor *Disztichon Alfa. Első magyar versgenerátor* című munkájában ír saját szöveggenerátorának mibenlétéről: „A jelenlegi adottságokat figyelembe véve a művek tartóját, azaz »testét« keresve három különböző természetű anyagi minőséget különböztethetünk meg. [...] [A] legkönnyebben megközelíthető a látható, a megfogható, az érzékszerveinkkel letapogatható: a papír. [...] A másik, érzékszerveinkkel csak nagyjából – közvetve – megközelíthető: a mágneses tartón tárolt anyagi valóság. [...] [A] tárolt anyagot csak közvetítő berendezés (magnetofon, képmagnó stb.) segítségével ismerhetjük meg. A harmadik: a számítógép élő memóriájába betáplált és működő *program*, amelyet sem nem látunk, sem nem tapogathatunk le s amelynek valóságáról csak áttételesen szerzünk tudomást.”⁵¹ Papp implicit módon utal a poszthermeneutika diskurzusára, amely a korábban már említett digitális költemény

⁵⁰ Vö. Sybille KRÄMER, „Friedrich Kittler – az időtengely-manipuláció kultúrtechnikái”, ford. RAPCSÁK Balázs, *Prae* 1, 4. sz. (2014): 162–182, 170–172; Friedrich KITTLER, „Real Time Analysis, Time Axis Manipulation”, ford. TÓTH-CZIFRA Júlia és SMID Róbert, *Prae* 17, 3. sz. (2016): 4–6.

⁵¹ PAPP Tibor, *Disztichon Alfa: Első magyar versgenerátor* (Párizs–Bécs–Budapest: Magyar Műhely, 1994), 36–37.

definiálásánál is előtérbe került. A médium háttérbe húzódása a könyv és a nyomtatás kultúrájának köszönhetően nagyobb mértékű, mint a digitális médiumok visszahúzódása. Továbbá az adathordozók és a számítástechnika konglomerátumszerű felhasználói hálózata is előidézi az egyes alkotóelemek láthatatlanságát, így amikor Monfort weben megtalálható alkotására gondolkunk nem tudjuk azt a maga anyagi formájában lokalizálni, legalábbis nem úgy, mint egy könyvet. Egy könyvet a kezünkben tarthatunk úgy, hogy annak más fizikai valója nincsen, csak a mi kezünkben. A *Taroko Gorge* című költemény egy szerveren, ahogy manapság mondanánk, a felhőben létezik, adatként gépek sokrétű hálózatának közvetítésében. Így egy sokkal átfogóbb térbeli és időbeli hálózatot gyűr vagy redőz magába (Latour) a felhasználó számára megközelíthetetlennek tűnő anyagisággal. Ebből az alkotás mibenlétének kérdésessége következik, ahogy Papp is lamentál ezen könyvében, a képernyőn megjelenő szöveg a mű? Vagy a megírt program? Netalántán az összes kigenerálható lehetőség összessége?⁵²

Ha a poszthermeneutika felől közelítünk, és szorítkozunk arra a kritikai poszthumanista megközelítésre, hogy az ember és a technológia egy hibrid hálózatban egymást konstituáló léttel rendelkeznek, akkor a szerzői ágencia nem hierarchizálható, ember és technológia egymás mellett, egymással kommunikáló kvázi-szubjektumként és kvázi-objektumként dolgoznak össze. Ezek a *kvázi*-előtagú fogalmak Latour cselekvőhálózat elméletének velejárói, és azt írják le, hogy a hálózatban az objektum és szubjektum státuszok sokkal inkább spektrumszerűek, változóak, nem pedig egy adott perspektíva (például antropocentrizmus) szerint előre meghatározottak és statikusak. Mivel az egyes cselekvők nem kizárólag egymással, hanem más cselekvők hatás-együttésével érintkeznek, így ezek a fogalmak az egyedüli ágensek kizárólagos autonómiáját is cáfolják. Minden már egy hatásnak a fénytörésében fejt ki más cselekvőre hatást.⁵³

A poszthermeneutika a nyomtatott médium kapcsán is felfedi ezt a kapcsolatot, a digitális költemény definíciójában pedig pont az új médiumon keresztüli alkotói gondolkodás került említésre. A szerzői ágencia mintha alapvetően nem az autonómiából fakadna, hanem a szerző antropocentrikus szemléletéből. „A kérdésekre adandó válasz nem odázható el az idők végezetéig. Az irodalomnak – egyéb bajai mellett – a számítógépen automatikusan generált művek mibenlétének meghatározásával is előbb-utóbb meg kell birkóznia. A válaszadás lehetőségébe vetett hitem bizonyosságaként fektetem papírra, hogy a *Disztichon*

⁵² Uo., 35–39.

⁵³ Lásd Bruno LATOUR, *Reassembling the Social...*, 43–46.

Alfa címet viselő irodalmi alkotást meggyőződése szerint nem a könyv testesíti meg, nem ez a könyv, amiből ezeket a sorokat olvasod, kedves olvasó, hanem a mágneses lemez! El kell fogadnunk, magyar világunkban talán először, hogy a könyv [...] csak mellékszereplője a költői műnek.”⁵⁴ írja Papp Tibor, és mintha ezt kiegészíthetnénk úgy, hogy az irodalom mellékszereplője, vagy tovább gondolva, az irodalom főszereplője: maga a technika és az ember. Jól példázza ezt a *Disztichon Alfa* irodalomtörténeti „sorsa”, miszerint ez a mű hosszú ideig nem volt elérhető az olvasók számára, és a megjelenésekor sem volt a technológia elég elterjedt ahhoz, hogy a hétköznapi irodalomfogyasztó is megismerje, hiszen a megírásához használt platformot „1998 után nem frissítették, és 2001-től már az operációs rendszer sem támogatta. A versgenerátort semmiféle kurrens számítógépen nem lehetett elindítani többé: úgy érte utol az avulás, mint a régi gramofonlemezeket, csak sokkal gyorsabban” – írja Kappanyos András egy 2022-ben megjelent cikkben, amely a versgenerátor „újraélesztését” mutatja be.⁵⁵ A művet megírása után tehát aktualizálnia is kellett az emberi ágensnek, így egy újabb „posztumán” emberi és technológiai viszony terméke a ma is elérhető webes szoftver. Ez a viszony a kritikai poszthumanizmus technológia-felfogásával egybevág, az emberi lét nem-emberivel való hibriditásán alapszik, és értelmezésében a generatív költészet ezt a kodependenciát testesíti meg.

Monfort alkotásának értelmezése ezek alapján a következőképpen foglalható össze. A vers vizualitása, amelyet egy poétikai hatásként foghatunk fel, alapvetően a digitalitás médiumainak köszönhető. Ezek a médiumok a felhasználó számára a jelenlét és távollét játékterében mozognak, a szöveg folyamatos frissülése felhívja a figyelmet a gépi agenciára, miszerint a weblap megnyitása után emberi beavatkozás nélkül íródik a versszöveg, és a közvetítő médium irányítja az olvasás tempóját, a tekintet irányát. Ugyanakkor egy nagyobb technológiai hálózat is áll a digitális költemény olvasása mögött, szükség van minden eszközre, amellyel megjeleníthető, elérhető, irányítható egy webes felület. A technológia időben is a 21. századhoz köti a felhasználót, továbbá egy konstans fényforráshoz, amely az olvasáshoz mindig is szükséges volt.⁵⁶ A poszthumanizmus emberfelfogása is időben kötött. Habár retrospektív és így átdolgozó módon is működik a posztumán olvasás, tehát az értelmezendő jelenségek köre nem

⁵⁴ PAPP, *Disztichon Alfa...*, 39.

⁵⁵ KAPPANYOS András, *Digitális régészet – Újra működik az első magyar digitális versgenerátor*, abtk.hu, 2022. dec. 21, hozzáférés: 2026.02.02, <https://www.abtk.hu/ismerettar/blog/digitalis-regeszeti-ujra-mukodik-az-első-magyar-digitális-versgenerator>.

⁵⁶ Florian RÖTZER, *Lesen im Zeitalter der künstlichen Intelligenz: Über den Wandel einer Kulturtechnik* (Bielefeld: Transcript, 2023), 51, <https://doi.org/10.1515/9783839469484>.

időben kötött,⁵⁷ mégis a diskurzus a 21. századi technológiai akceleráció és a kritikai és posztantropocentrikus humántudományok megjelenésével kristályosodott ki beszédmóddá, filozófiává. A digitális költemények pont e filozófia megjelenésével párhuzamosan alakulnak, így a poszthumán irodalomkritika kapcsán a szerző humán mivoltára való rákérdezés nem alaptalan. Papp a *Disztichon Alfa*-ban választ ad erre az összefüggésre is: „Szerencsés esetben a nyelvi anyag és a program együtt születik, egymásba fonódva, egymást serkentve áll össze művé. A programozással kreált mű az alkotás folyamán létrehozott programnak egyetlen megvalósulási lehetősége. A program futtatása (működtetése) életet ad az adott műnek, de más művet nem tud életre kelteni, azaz más mű futtatására – és egyáltalán, semmi másra – nem alkalmas. Mű és program elválaszthatatlanok. Program nélkül nincs mű, de mű nélkül a program sem létezik.”⁵⁸ Ő ugyan a műről és a programról beszél, azonban Hayles és a visszacsatolási hurok nyomán akár az ember–program, ember–technológia kapcsolatára is alkalmazhatjuk Papp állításait. Program nélkül nincs mű, szerző nélkül nincs program, szerző nélkül nincs mű. A szerző humán mivolta pedig nem kizárólagosan emberileg formált, hanem a technológia, a természet, a társadalom különböző cselekvői-hálózatainak hatásegyüttese.

A természet Monfort költeményébe a hermeneutikai és nem-hermeneutikai rétegekbe is beépül. Egyrészt a lexika egyértelműen egy természetleíró versként határozza meg a szöveget, így ekképpen is értelmezi az olvasó. Másrészt a barlang sorok gondolatjellel végződő, így szintaktikailag véget nem érő mondati a valós természeti élmény vizualitását mediatizálják, a program ezt az élményt teremti újra, kialakítva a jelenlét- és jelentéshatást is, így a poszthermeneutikai értelmezésre is alkalmat teremtve, mivel a hiányos szintaxis a teljes megértésre törekvő hermeneutikai munkát is akadályozza, és belefuttatja a szöveg fizikalitásába a hiányosságon keresztül. A folyamatos szöveggenerálás pedig a technológián keresztül azt a végtelen anyagságot tárja a befogadó elé, amely maga a természet és a szurdokon keresztülvezető séta. Az ember elveszhet ebben a természetben, az olvasási képességeinket kijátssza a költemény, nem arra készült, hogy végigolvassuk, ezáltal felülkerekedjünk rajta, hanem hogy bekapcsolódjunk a szövegfolyamba, érintkezzünk vele, majd amikor kedvünk tartja, kilépünk belőle. A program ugyan nem végig fut, hanem a megnyitáskor indul el, ugyanakkor 2009 óta, 2024-ből nézve már 15 éve működik minden egyes megnyitásra.

⁵⁷ Vö. BÁDER Petra és NEMES Z. Márió, „Poszthumanizmus és irodalom. Elméleti és irodalomkritikai vonatkozások”, *Filológiai Közöny* 68, 1. sz. (2022): 5–35, 6.

⁵⁸ PAPP, *Disztichon Alfa*, 31.

A jelenléthatások, amelyeknek jelentést tulajdoníthatunk, mint például a frissülő szöveg, a mediális jellegből fakadnak. A szerző befolyásolja őket, ugyanakkor ezekkel a limitációkkal számolva gondolkodik, megteremtve az ember–technológia hálózatából fakadó hibriditást. Mintha az eltűnő szöveg az emberi vizuális figyelemmel szinkronban változna, a befogadást a tekintet irányítja, a tekintet tárgya a séta alatt változó az emberi haladás és a természet vitalitása miatt is. Ez a vitalitás a szövegfrissülés mellett az igék jelentését vizsgálva a hermeneutikai részről is megjelennek: 'run', 'roam', 'sweep', 'pace', 'trail', 'progress', 'range'; ('fut', 'barangol', 'végigsöpör', 'lépked', 'követ', 'halad', 'terjed'). A jelentés tehát igazodik a jelenléthez, az ember által észlelt természeti fizikalitás mediális inskripciója próbál lenni ez a digitális költemény, nem csupán a jelentés, hanem a jelenlét rögzítésével is. A jelenlét rögzítése pedig a mediális keretek segítségével történő performativitáson keresztül működik. A digitális költemény meg kell teremtsen azokat a dinamikus hatásokat a képernyő, a webes felület, a betűk, a színek használatával, amelyet a természetben való séta kínálhat. Mivel jelenlétről és materialitásról beszélünk, ezért a technológiai mint nem-emberi ágens aktívan része a műnek, nem rejtőzködő, funkcionálisan mediális szerepében van jelen, távollétben, hanem – ahogy a szerzői ágenciát is hibridizálva – a digitalitásnak köszönhetően egy újabb alkotói szintet képvisel. A szerző a művet a kód alapján alkotja meg, tehát megírja a kódot, amely ezek után felhasználói beavatkozásra művek sorozatát képes előállítani. A programozó/költő a programot írja, amely maga is alkot. A program önmagában nem műalkotás,⁵⁹ ha nem fut le a program. Egy néhány soros szemelvény viszont nem digitális költemény, ha nyomtatva adja közre a szerző. Az emberi–technológiai konglomerátum hibrid entitásként képezi a digitális költeményt mint műalkotást.

⁵⁹ A programkód műalkotásként való felhasználása a *code poetry*, viszont ebben az esetben nem csupán egy kód a lírai alkotás, hanem egy primer módon, hagyományosan embernek szánt szöveg és a programkód hibridjéről van szó. Ehhez lás FLORES, „Digital Poetry”, 157.

HAJDU PÉTER

A klímaváltozás narratívái

Hajdu.Peter@abtk.hu
ORCID: 0000-0002-3623-1578

HELIKON

The Narratives of Climate Change

Abstract

In popular culture, public discourse, and literature, several different scenarios circulate about the consequences of climate change and the consequent social collapse. I characterise them from three aspects: the willingness of facing the issue, the hopefulness of the attitude, and system conformity. Especially those narratives that are based on the realization of the seriousness of the issue, show a pessimist attitude, and are not system-friendly, have to cope with a morality problem, namely that the seemingly necessary radical changes might require a different morality.

Keywords: társadalmi összeomlás, klímatagadás, disztópia, cli-fi, karbonlábnyom, elitellenesség

Helikon 72 (2026) 1
DOI: 10.57226/Hel.2026.1.9

Praktikusnak látszik előrebecsíteni, hogy klímaváltozás következményeivel kapcsolatban osztom Jem Bendell prognózisát, miszerint az összeomlás elkerülhetetlen, a katasztrófa valószínű és az emberiség kihalása lehetséges,¹ azzal a későbbi módosítással szemben azonban, hogy az összeomlás már elkezdődött volna,² még vannak bizonyos kételyeim. Mindenesetre, előfeltevésként kell leszögezmem, ahogyan azt Michael Greer megfogalmazta, hogy a társadalmi összeomlás nem egy probléma, amire megoldást kellene vagy lehetne találni, hanem maga a világállapot elkerülhetetlen következménye („our predicament”).³ A jelenleg is növekvő olajtermelés természetesen növekvő mértékű üvegházgáz kibocsátást is jelent. A kibocsátás jelenleg is növekszik, pedig a légkör az eddigi kibocsátás miatt akkor is tovább melegedne, ha holnap elérnénk a karbonsemlegességet. A klímaváltozás elszabadulása mostanra már nem egy fenyegető, de távoli veszély, hanem maga a realitás. És társadalmi költségei és hatásai egyre nagyobbak. Az egyre gyakoribb és egyre intenzívebb viharok, erdőtüzek, aszályok és hőhullámok nemcsak közvetlenül okoznak károkat (a tüzek és az aszályok további karbonkibocsátással is járnak közvetlenül és a növénytakaró eltűnésével közvetve is): a károk elhárítása, az infrastruktúra helyreállítása egyre nagyobb költségekkel jár, és a közösségeknek egyre kevésbé lesznek meg hozzá az erőforrásaik, ami az összeomlás irányába hat. Az ok-okozati viszonyokat a világ bonyolultsága miatt – és egy bolygó klímája maga is igen bonyolult rendszer – nagyon nehéz egyértelműen bizonyítani, hiszen egy eseménynek nagyon sok oka van (illetve tulajdonképpen minden az oka), de bizonyos összefüggések, a klímaváltozásból adódó növekvő kockázatok azért világosak.

A klímaváltozás katasztrófális következményei máris érzékelhetők, már tudniillik kis tudatossággal mindenki érzékelné, ha nem homályosítaná el az érzékelést egy olyan közbeszéd, amely a veszélyeket bagatellizálja, ragaszkodik a remény fenntartásához, és a súlyos következményeket a távoli jövő problémájának igyekszik feltűntetni. Ez a diskurzus azt próbálja elhitetni, hogy egyelőre nincs nagy baj, és különösebben radikális változtatások nélkül elérhetjük, hogy ne is legyen. A ránk váró kihívások megértéséhez természetesen nemcsak tudósok és politikusok, valamint a hírlapírók, dolgoznak ki különböző narratívákat, hanem különböző közösségek és az irodalom is. Ezeknek

¹ Jem BENDELL, „Deep adaptation: a map for navigating climate tragedy”, *Institute for Leadership and Sustainability (IFLAS) Occasional Papers Volume 2. University of Cumbria, Ambleside, UK*, 2018, hozzáférés: 2025.12.21, <http://www.lifeworth.com/deepadaptation.pdf>.

² Jem BENDELL, *Breaking Together: A freedom-loving response to collapse* (Cardiff: Good Works, 2023).

³ John Michael GREER, *The Long Descent* (Gabriola Island: New Society, 2008), 22.

a narratíváknak azonban mindig vannak ideológiai, politikai implikációi is. A továbbiakban tárgyalandó, többnyire hamis és manipulatív narratívák – amelyeknek egy része jól meghatározható érdekcsoportok dezinformációs stratégiáiból, más részük a kollektív önbecsapás vágyából következik – olyan szempontokból különböznek egymástól, mint a szembenézés a helyzettel (a szembenézés hiánya vagy mértéke), az attitűd rendszerkonformitása, és hogy kínál-e végtére is reményt. De nem akármiféle reményt, hanem reményt a jelen struktúrák, az expanzív fogyasztásra alapozott gazdasági rendszer további működtetésére.

KLÍMATAGADÁS

A tagadás nagyon hatékony eszköze tud lenni az emberi elmének, ha rémes igazságokkal akad dolga. Többféleképpen is elkerülhető, hogy a ránk váró összeomlással szembenézzünk. Még ma is rengetegen vannak, akik nem hiszik el, hogy az éghajlatváltozás zajlik, és hogy emberi tevékenység okozza. És amikor 2023 augusztusában az amerikai Republikánus Párt elnökjelölti vitájában a nyolc elnökjelölt közül egyetlen egy sem hitte ezt, vagy legalábbis egyetlenegy sem vállalta, hogy hiszi⁴ (tekintettel választóik nézeteire és/vagy szponzoraik érdekeire), az azért erősen jelzi, hogy mekkora tábor van még mindig a klímatagadásnak. Az pedig kijózanító és rémisztő, hogy 2025. szeptember 23-án az ENSZ-ben Donald Trump részletesen magyarázta, hogy a klímaváltozás csalás, és hogy az „ostoba emberek” által kezdeményezett „zöld átverés” sok országnak okozott óriási károkat. Ha a világ leghatalmasabb országának a vezetője (amely ország nem mellesleg a legnagyobb mértékben felelős a klímaváltozásért), így gondolkodik, és így mer nyilvánosan beszélni, akkor nem sok remény marad.

A klímatagasdás természetesen nem a semmiből jön: a tudományos konszenzus már körülbelül fél évszázaddal ezelőtt kialakult arról, hogy globális felmelegedés⁵ zajlik, hogy emberi tevékenység okozza, hogy a következmé-

⁴ Steve PEOPLES, „Presidential debate shows how GOP candidates are struggling to address concerns about climate change, AP News”, hozzáférés: 2026.01.20, <https://web.archive.org/web/20230825074138/https://apnews.com/article/republican-debate-climate-change-election-2024-6d8ff0b9fd9a57cf0659a6f973a107ab>.

⁵ A „globális felmelegedés” kifejezés helyett manapság gyakrabban hallani a „klímaváltozást”, és ez például alkalmat adott Donald Trumpnak, hogy 2024-es kampánya során többször is arról beszéljen (pl. [youtube/G80iLTcFuY?t=1437](https://www.youtube.com/watch?v=G80iLTcFuY?t=1437)), hogy a bolygó nem is melegszik („néhol melegszik, máshol hűl”), a tudósok, „azok a szegény bolondok” már nem is állítják ezt, mert

neyei katasztrófálisak lesznek, ha nem teszünk valamit ellene, és hogy körülbelül milyen cselekvésekre volna szükség. Ezek a felismerések nem maradtak a tudósok körein belül. 1983-ban az ENSZ megalapította a Környezet és Fejlődés Világbizottságot, amely 1987-ben kiadta a *Közös jövőnk* című dokumentumot, amelyet „Brundtland-jelentésként” emlegetnek a bizottság elnöke, Gro Harlem Brundtland neve alapján. Következésképpen „1987-ben a világ kormányai elfogadtak egy közös határozatot, amely tartalmazta, hogy a globális felmelegedés az emberiség hatására történik, és problémát fog okozni”.⁶ A majdnem fél évszázad mégsem volt elegendő ahhoz, hogy szignifikáns változás történjen az üvegházgázok kibocsátása terén. A kibocsátás mértéke továbbra is növekszik, legfeljebb a növekedés üteme lassult, és közben a felmelegedés olyan határokat lépett át, amelyek a klímaváltozás elszabadulását mostanra már inkább bizonyossá, mint valószínűvé teszik. De amiért nem tettünk komoly lépéseket, az nem pusztán érdektelenség, lustaság vagy kollektív ostobaság következménye, hanem olyan érdekcsoportok tevékenységé is, amelyek nagyon is érdekeltek a fosszilis energiaforrások elégetésében. Ezek a csoportok nagyon komoly lobbytevékenységet és propagandát fejtettek ki, hogy elbizonytalanítsák az embereket, illetve meggyőzzék őket, hogy egyáltalán nem akkora a baj, hogy sürgős változásokra lenne szükség. Évtizedekre sikerült azt a benyomást kelteni a közvéleményben, hogy a tudományban éles vita folyik a globális felmelegedésről, illetve arról, hogy az emberi tevékenység következménye-e. Sikerült úgy beállítani, mintha a tudósok megosztottak

belátták korábbi tévedésüket. A klímaváltozás azonban nem egy hibásnak bizonyult feltevés helyett került használatba, hanem azt hangsúlyozandó, hogy a jelenség nagyobb, komplikáltabb és veszélyesebb, mint azt a „globális felmelegedés” kifejezés sugallja, és a tagadhatatlan felmelegedés csak az egyik részjelensége a klímaváltozásnak. Egyébként a tudósok továbbra is gyakran használják a felmelegedés kifejezést is (Jessica McDONALD, „Trump Clings to Inaccurate Climate Change Talking Points”, *factcheck.org*, 2024. szeptember 9, www.factcheck.org/2024/09/trump-clings-to-inaccurate-climate-change-talking-points). Ugyanakkor az is igaz, hogy egyik stratégiájuk már a 2000-es évek elején azt javasolta a republikánus politikusoknak, hogy inkább a klímaváltozás, mint a globális felmelegedés kifejezést használják, mert az kezelhetőbbnek és kevésbé ijesztően hangzik (uo.). A változás, mint olyan, ugye nem feltétlenül rossz... De a kevésbé ijesztő megfogalmazás nemcsak azok számára lehet vonzó, akik szeretnék megspórolni az életmódváltoztatást, illetve a politikai cselekvést, hanem azok számára is, akik komolyan veszik ugyan a veszélyeket, de úgy képzeli, fontos, hogy az emberek ne veszítsék el a reményt, mert a reménytelenség, úgymond, akadálya lehet a cselekvésnek és a változtatásnak, ha az már úgyszólván értelmetlennek tűnik. A nyelvhasználat fontosságához a klímaváltozás elleni harcban lásd FORGÁCS Bálint és PLÉH Csaba, „Metafora hátán lovagol a sátán – avagy miért nem értjük meg a klímaváltozás valódi fenyegetését?”, *Argumentum* 17 (2021): 581–603, <https://doi.org/10.34103/ARGUMENTUM/2021/30>.

⁶ BENDELL, *Breaking Together...*, 473.

lennének a kérdésben, miközben a tudományos kutatók teljesen egységesek voltak – kivéve néhány közvetlenül az olajlobbi által pénzelt és a klímatudomány által könnyedén diszkreditált áltudományos kutatót és kutatóhelyet. Ezzel a stratégiával évtizedekre sikerült elodáznia a politikai cselekvést. A stratégiákat revelatív módon mutatta be Naomi Oreskes és Erik M. Conway *Merchants of Doubt* című könyvében,⁷ amelyből dokumentumfilm is készült (*Merchants of Doubt*, 2014). Azt az érdekcsoportot, amely hatékonyan hintette el a kételyt, és amelynek mindmáig sikerül a cselekvést akadályoznia, fentebb egyszerűen olajlobbinak neveztem. Későbbi, *A nyugati civilizáció összeomlása. Pillantás a jövőből* című könyvecskékjünkben ők karbonégető komplexumnak (*carbon-combustion complex*) nevezték.⁸

Ez a dezinformációs kampány ma is folyik, és főleg az amerikai republikánus szavazók körében hatékony. Egészen Ronald Reagan elnökségéig nem volt különbség a republikánus és a demokrata hozzáállás között a környezetvédelmi kérdések terén. Akkor kezdték a republikánusok a környezetvédelmet a gazdasági növekedés akadályaként tárgyalni. A globális felmelegedés megítélésében is radikális különbség alakult ki az elmúlt húsz évben. Miközben a demokraták körében folyamatosan nőtt azoknak az aránya, akik a felmelegedés tényét és emberi eredetét belátják, a republikánusok körében fokozatosan csökkent, és azonos szintről indulva mostanra az eltérés óriásira nőtt. Valószínűleg több oka is van annak, hogy a republikánusok nyitottabbak a klímatagadó propagandára, de talán a legfontosabb, hogy ők egy interiorizált neo-liberális ideológia alapján különösen irtóznak a kiterjedt állami szabályozások gondolatától, márpedig elég világos, hogy anélkül nem menne az üvegházgázok kibocsátásának csökkentése – meg semmilyen környezetvédelmi program. Ennek az irtózásnak a vizualizációja az a szlogen, hogy a klímaaktivisták olyanok, mint a görögdinnye:⁹ kívül zöld, belül vörös. Szerintük nyilván az utóbbi a dolog lényege, az állami kontroll; a környezeti katasztrófa veszélye pedig csak ürügy, amit ezért hajlamosak bagatellizálni.

A klímaváltozás összeesküvés-elmélete ennek megfelelően narratív jellegű, kezdve azon, hogy a globális felmelegedést a kínaiak találták ki, hogy visszafogják az amerikai gazdaságot, addig, hogy olyan balos trükk, amely ennek révén akarja megfosztani az embereket és főleg a cégeket a szabadságuktól,

⁷ Naomi ORESKES és Erik M. CONWAY, *Merchants of Doubt: How a Handful of Scientists Obscured the Truth on Issues from Tobacco Smoke to Climate Change* (New York: Bloomsbury, 2010).

⁸ A kifejezés első előfordulása a könyvben: Naomi ORESKES és Erik M. CONWAY, *The Collapse of Western Civilization* (New York: Columbia University Press, 2014), 36, <https://doi.org/10.7312/columbia/9780231169547.001.0001>.

⁹ Például: James DELINGPOLE, *Watermelons* (London: Biteback, 2011).

vagy hogy egyesek egyszerűen butaságból terjesztik. Ez a narratíva alapvetően és persze alaptalanul optimista, hiszen a leglényegesebb implikációja, hogy az életmódunkkal, gazdasági rendszerünkkel egyáltalán nincs semmi probléma, és nem is kell változtatni semmin, hiszen nincs is semmiféle valós veszély. A klímatagadásnak vannak irodalmi reprezentánsai is. Michael Crichton magyarul *Félelemben* címmel megjelent regénye 2005 januárjában egy hétig vezette az Amazon bestsellerlistáját, ami jelzi, mekkora tud lenni a közönségigény a megnyugtató narratívákra. Ebben a regényben arról olvashatunk, hogy elvetemült ökoterroristák azért idéznek elő mesterségesen olyan természeti katasztrófákat, amelyek az egyébként nem létező klímaváltozásból látszódnak következni, hogy minél több pénzt tudjanak szerezni a környezetvédő szervezeteik számára.¹⁰ És ez a klímaváltozással kapcsolatos félelemkeltés állítólag az elitek uralmi stratégiájának része.¹¹

A FOLYAMATOS FEJLŐDÉS NARRATÍVÁJA

Hasonlóképpen narratív a haladás ideológiája, mítosza vagy egyenesen vallása is.¹² Ez a narratíva arról szól, hogy az emberiség folyamatos haladás révén jutott el mostani életmódunkig (vagy egy kiterjesztés szerint a földi élet folyamatos fejlődés révén jutott el az emberig), és mivel a haladás a dolgok általános törvénye, folytatódni is fog. Ha bajok vannak a jelenben, azok szükségképpen átmenetiek, legfeljebb kisebb visszaesések képzelhetők el. Sokan hiszik, hogy a technológiai fejlődés végül ezt a problémát is meg fogja oldani: biztos kitaláljuk azt a technológiát, amely még időben megmenti a bolygót. Ez a technológiai megváltástan (*techno-salvationism*) annyiban különbözik a fenti összeesküvéselméletektől, hogy legalább a klímaváltozás tényével, emberi eredetével, valamint a katasztrófális következmények veszélyével szembenéz, noha általában nem tudatosítja a probléma nagyságát és gyökerét. Az az ipari társadalom, amely az erőforrások növekvő kiaknázására épül, aligha képes olyan technológiákat kidolgozni, elterjeszteni és folyamatosan működtetni, amelyeknek semmi más célja nincs, mint megtisztítani a leve-

¹⁰ Michael CRICHTON, *Félelemben*, ford. NITKOVSKZI Stanislaw (Budapest: Aquila Kiadó, 2005).

¹¹ A regény kritikájához lásd Greg GARRARD, „Michael Crichton’s State of Fear - Denialist Cli-Fi”, in *Cli-Fi: A Companion*, szerk. Acel GOODBODY és Adeline JOHNS-PUTRA (Oxford: Peter Lang, 2019), 139–145.

¹² GREER, *The Long Descent*, 68–71.

gőt, a vizeket és a talajt az ennek a gazdasági rendszernek a természetéből adódóan egyre növekvő szennyezéstől.¹³

AZ ÖSSZEOMLÁS DISZTÓPIÁI

Nem minden narratíva ilyen optimista, de az sem szükségszerű, hogy a szépirodalomban gyakoribb disztópikus narratívák kevésbé rendszerkonformak legyenek. A klímaváltozásból következő társadalmi összeomlás narratívái szembenéznek a fenyegető veszélyekkel, nem kínálnak semmiféle reményt (különösen hamis reményeket nem), és mégis rendszerkonformak. A poszt-apokaliptikus elbeszélésekben nagy hagyománya van annak, hogy az embert együttműködésre képtelen, csak az egyéni túléléssel foglalkozó lénynek ábrázolják, aki azon nyomban elkezd erőszakosan viselkedni, amint a szervezett társadalom kontrollja megszűnik felette. Jonathan Neale így foglalta össze ezt a forgatókönyvet: „Elvadult kis csoportok vándorolnak az utakon, fosztogatnak és félnek, óvatosan próbálva barátokat szerezni, hogy elkerüljék a teljes sötétséget”.¹⁴ A populáris kultúrának ezt a scenárióját Greer úgy írta le, mint „az úti harcosok jövőjét”,¹⁵ illetve „az úti harcosok háborúját mindenki ellen”.¹⁶ Az utóbbi megfogalmazás világosabban utal az elképzelés hobbes-i hátterére, hogy tudniillik az ember természetes állapota a *bellum omnium contra omnes*,¹⁷ és csak egy erős ellenőrző állam tarthatja vissza attól, hogy természete ösztönének engedve újrakezdje ezt a háborút, és visszakövetelje egyetemes jogát mindenre.¹⁸ Az olvasók szeretnek azon borzongani, hogy milyen gonoszak is tudnak lenni az emberek, de a politikai implikációk (néhány emlékezetes kivételtől eltekintve) még mindig rendszerkonformak: ha el akarjuk kerülni ezt a disztópikus jövőt, ragaszkodjunk a jelen berendezkedéshez, és kövessük erős vezetőinket, akik megvédenek a vad hordáktól.

¹³ A klímatagadó propaganda egyébként abban is sikeres volt, hogy elérte, a nyilvános nyelvhasználat ne nevezze szennyezésnek a CO₂ kibocsátást. A kínai sci-fi (bár nemigen foglalkozik a klímaváltozással) általánosan jellemző a technooptimizmus. Ha nem is vérbeli cli-fi, de azért ebben a kontextusban is értelmezhető mint a technomegváltástan tipikus példája Liu Cixin *Vándorló föld* című kisregénye. LIU, *Vándorló föld*, ford. PÉK Zoltán (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2023).

¹⁴ Jonathan NEALE, „Social Collapse and Climate Breakdown”, *Ecologist*, hozzáférés: 2025.03.02, <https://theecologist.org/2019/may/08/social-collapse-and-climate-breakdown>.

¹⁵ GREER, *The Long Descent*, 353, 92.

¹⁶ Uo., 128.

¹⁷ Thomas HOBBS, *De cive* (Amsterdam: L. Elzevirius, 1647²), 4.

¹⁸ Thomas HOBBS, *Leviathan* (London: Andrew Crooke, 1651).

Ez a szcenárió azonban két okból is valószínűtlen. Az egyik ok a lokális és globális elitek várható ellenlépései. Ha baj van, az elitek mindent elkövetnek, hogy megőrizték kiváltságaikat. A kételykeltő dezinformációs kampányokról már volt szó, és arról is, hogy ezek révén Amerikában olyan szellemi klíma alakulhatott ki, amelyben a fosszilis energiaforrások előállítói hatalmas állami szubvenciókhoz jutnak, miközben az elnök a megújuló energiaforrások drágaságán gúnyolódik (egyébként hamis adatokkal dobálózva). Ez azt is mutatja, hogy valójában az a gyakoribb, hogy egy válsághelyzet kiváló alkalmat teremt az elitek számára a vagyon és a hatalom növelésére. Ezek az ellenlépések általában csak rontanak a helyzeten. Neale úgy gondolta, a II. világháború példája az irányadó: „A társadalom nem esett szét. A társadalom intenzívebb lett. A hatalom koncentráldott, aztán több részre hasadt, majd ezek a hatalmak elérték, hogy egymást öljük. Logikus feltételezés, hogy a klímaváltozás okozta társadalmi összeomlás is ilyen lesz.”¹⁹ A növekvő egyenlőtlenség és az autoriter rendszerek felemelkedése, még nem mindenki háborúja mindenki ellen, de az alkalmasint egymással is versengő elitek ezen a módon fenn tudják tartani hatalmukat a népesség felett. Egy válsággal küzdő, támogatottságát veszítő rendszer számára a külső háború (vagy legalább a háborús fenyegetettség elhitése) mindig kiváló eszköz a hatalom belső stabilizálására, de nemcsak arra. Nem az elit tagjai fognak elesni a fronton, ellenben ők fognak hatalmas üzleteket kötni laza minőségellenőrzésű beszállításokkal, és élve a hadigazdaság nyújtotta lehetőségekkel.

Ez az első ok, amiért az útonálló harcosok jövője valószínűtlen: ez a rossz hír. A másik ok viszont jó hírnek tekinthető: az emberek sokkal hajlamosabbak az együttműködésre, mint azt Hobbes gondolta, akinek elfogult véleménye leginkább arra szolgált, hogy saját osztálya elnyomó hatalmát legitimálja. A katasztrófák, az általános várározással ellentétben, növelik az együttműködési hajlandóságot, ahogyan azt Rebecca Solnit kimutatta: ő számos esetben elemezte a katasztrófális események utáni viselkedést.²⁰ Az emberi közösségek kooperatív jellegét a disztópia már műfaji sajátosságai révén is alábecsüli, de ebben valószínűleg osztozik nemcsak a tömegmédiával, de az irodalom, a művészetek, és talán még a társadalomtudományok nagy részével is.²¹

Megjegyzendő azonban, hogy az együttműködési hajlandóság nem feltétlenül terjed túl a „saját” csoporton, márpedig a saját fogalma néha vélet-

¹⁹ NEALE, „Social Collapse and Climate Breakdown”...

²⁰ Rebecca SOLNIT, *A Paradise Built in Hell: The Extraordinary Communities That Arise in Disaster* (New York: Viking, 2009).

²¹ Rutger BREGMAN, *Emberiség. Mégis jobbak lennénk, mint hittük?*, ford. DARNYIK Judit (Budapest: HVG könyvek, 2019).

lenszerűen alakul, és még az erőszakos gyűlöletet sem zárja ki másokkal (vagy a Másikkal) szemben. A cli-fi-ban egyáltalán nem szokatlan narratíva, hogy útja során a főhős együttműködésre képes társakat keres (vagy utólag úgy látszik, hogy utazásainak célja ez a keresés volt), miközben a többség a random vagy éppen a szisztematikusan általános erőszak világába süllyed. A végeredmény az lehet, hogy a főhős létrehoz, vagy legalább megtalál egy együttműködő kisközösséget, amely idillinek látszik az apokaliptikus világ-állapotban. Hadd hivatkozzak két apokaliptikus thrillerre, amelyekben ugyan a kataklizma nem kifejezetten a klímaváltozás következménye, de szokás őket cli-finek olvasni, mintha a fiktív kataklizma okai szimbolikusan vagy indirekt módon a klímaváltozásra utalnának. Cormac McCarthy *Az út* című regényében az élelmiszerforrások annyira szűkösek, hogy a túlélők azt eszik, amit az elhagyott házakban találnak, leginkább a katasztrófa előtről maradt konzerveket, eltekintve más emberek húsától. A főszereplő apa elborzad az úton vadászó hordák kannibalizmusától, ami az összeomlás utáni emberiség morális hanyatlását jelképezi, míg a gyermek a civilizációs értékekhez ragaszkodók végletes kiszolgáltatottságát.²² Meg Alison *A névtelen baba könyve* című 2014-es regényében egy járvány kiirtja az emberiség nagy részét, maga a tápláléklánc azonban nem sérül, következésképpen az élelmiszer-előállítás csupán az emberek együttműködő-képességén múlik. Csakhogy éppen ebben van a legnagyobb hiány. A főhősnőnek végül sikerül csatlakoznia egy jól működő anarchista közösséghez, amelynek egy korábbi kutatóbázison sikerült túlélnie a járványt és megőrizni a közösségi együttműködés értékeit. A helyet találóan Nowhere-nek hívják, ami ugye az utópia fordítása.²³ De a McCarthy-regény végén is sikerül az apának rábízni a fiát egy nem emberevő csoportra, akik jól tudnak együttműködni, és délre tartanak, ahol állítólag jobbak a körülmények.

Octavia Butler *A magvető példázata* című regénye²⁴ hasonlít ezekhez az úti harcos elbeszélésekhez, és egy idilli, majdhogynem önfenntartó közösség létrehozásával végződik a klímaváltozásból következő összeomlás közepette. Érdekesebb a folytatás, *A talentumok példázata*,²⁵ melyben ezt a közösséget elpusztítja egy vallási fanatikusokból szerveződő környékbeli milícia. A történet több valószínű mozzanatot is tartalmaz. Az összeomlás közepette megnő an-

²² Cormac MCCARTHY, *Az út*, ford. TOTTH Benedek (Budapest: Magvető Kiadó, 2010).

²³ Meg ELISON, *The Book of the Unnamed Midwife* (Los Angeles: Sybaritic Press, 2014).

²⁴ Octavia BUTLER, *A magvető példázata*, ford. HUSZÁR András (Budapest: Agave Könyvek, 2021).

²⁵ Octavia BUTLER, *A talentumok példázata*, ford. FARKAS Veronika és HUSZÁR András (Budapest: Agave Könyvek, 2023).

nak az esélye, hogy extrémista csoportok ragadják meg a hatalmat, és szívesen kezdenek háborúkba is (ebben a regényben is kibontakozik a háttérben egy USA-Kanada háború), és úgyszintén előszeretettel osztják meg a társadalmat, hogy egyes csoportokat más, gyűlölt csoportok elnyomásával kompenzálja-nak a beszűkülő erőforrásokért. A helyi milícia brutalitása sem olyasmi, ami-re ne talál-nánk példákat világszerte válságok idején. A helyi elitek számára a válság lehetőséget jelent a hatalom és a gazdagság növelésére, és ezt általában nem haboznak kihasználni. Válságok idején a közemberek kiszolgáltatottabbá válnak, és az ellenállásuk gyengül. Ha a központi kontroll gyengül, az szintén előnyös lehet a helyi elitek számára.

Butler elemzése eddig helytállónak látszik, de a megoldás, amelyet főhőse talál, kevésbé meggyőző. A lázadás és az erőszakos ellenállás helyi szinten igazolható, ő azonban végül gazdag emberek támogatását nyeri meg egy globális vallási mozgalom kiépítéséhez. Ez megoldja ugyan az ő személyes problémá-ját, meg néhány barátját, de valójában azon múlik, hogy közben a globális válság mintegy magától megoldódjon. A saját maga alapította gazdag és befo-lyásos egyház globális sztárjává válik, amely beépül a globális expanzív gazda-sági rendszerbe, amelyet a klímaváltozás megreszkettett ugyan, de aztán sikeresen regenerálódott. Ez a része a regénynek kevésbé meggyőző. Butler pesszimista a helyi kooperatív közösségek esélyeit illetően, amelyek tehetetle-nek az agresszív helyi és központi elitekkel szemben. Ebben talán igaza van, de annak az esélye, hogy a globális rendszer korrigálja önmagát, és ráadásul megoldja az éghajlatváltozás problémáját, még kisebb.

A cli-fi világában egyáltalán nem ritka, hogy az éghajlatváltozás valami-lyen kifejtetlen, nem reprezentált módon, mintegy magától megszűnik, vagy hogy valamilyen váratlan fordulat ment meg minket. Az ilyen „deus ex machi-na” is a remény narratíváihoz tartozik. A remény egyfelől a tudományos dis-kurzusnak is még mindig szinte kötelező kelléke, mégpedig etikai (vagy talán inkább operacionális) okokból,²⁶ ugyanakkor a populáris műfajokban inkább esztétikai követelmény lehet, minthogy ott általában kötelező a happy end. A hangadó diskurzus azon az alapon igyekszik elnyomni az ijesztő híreket és belátásokat, hogy az embereknek szükségük van a reményre, különben nem támogatnák a környezetvédelmi mozgalmakat, a fenntartható fejlődést stb., mert azt gondolnák, most már úgymint mindegy, hogy ők mit csinálnak. Ez az attitűd egyfelől etikusnak látszik, mintha a változás iránti elkötelezettségből

²⁶ A kettő viszonya azonban meglehetősen komplikált a posztmodern állapotban: Je-an-François LYOTARD, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Collection Critique (Paris: Éditions de Minuit, 1979).

és a tudomány társadalmi felelősségéből következne, másfelől meg épp ellenkezőleg. Amikor Jem Bendell megpróbálta egy referált folyóiratban publikálni a *Mélyalkalmazkodást*, az egyik lektor éppen a pesszimista következtetése miatt követelt alapos átdolgozást, amire ő nem lévén hajlandó inkább a tudományos publikációs közegen kívül tette hozzáférhetővé mindenki számára a cikket, de a legvégére odatette a folyóirat szerkesztőjének írt válaszát, amelyben bőven idézett a lektori véleményekből. A vonatkozó hely így hangzik:

El kellett tűnődnöm a társadalmi következményein annak, hogy egy jövőbeli scénáriót elkerülhetetlen realitásként mutatunk be, valamint a kutatók felelősségén, amikor a klímaváltozás scénárióit és az alkalmazkodási stratégiákat kommunikálják. Ahogyan a szerzők is kimutatták, a tagadás az egyik szokásos érzelmi reakció olyan szituációkra, amelyeket fenyegetőnek és elkerülhetetlennek érzékelünk, ami a kilátástalanság, tehetetlenség és reménytelenség érzetéhez vezet, minek következtében az egész ügynek hátat fordítunk.²⁷

Eszerint a kutatók felelőssége, hogy ne kommunikálják, ha a klímaváltozás következtében fenyegető veszélyeket elkerülhetetlennek látják, mert ez csökkentené a társadalom cselekvési hajlandóságát. Az azóta eltelt idő tapasztalata azt mutatja, hogy a szükségesnél sokkal, de sokkal kisebb politikai változtatások is aláásták a társadalom cselekvési hajlandóságát a klímaváltozás ügyében, ez viszont könnyen összefügghet azzal, hogy a veszélyek mértékét elhallgatták a széles nyilvánosság előtt. Innen nézve az az értelmezés is adódhat azonban, hogy az elit visszatartja az információt a népesség nagyobb részétől, hogy elkerülje a radikalizálódásukat. A remény illúziójának fenntartása is rendszerkonform narratívát eredményez, miszerint még bőven van időnk, hogy a rendszer és az elitek valahogy mindent megoldjanak, miközben mi folytatjuk jelen életformánkat, és bízunk bennük. „A gyerekeink jövőjéről van szó!” – azaz nem a miénkről: aggódhatunk értük és felelősséget is érezhetünk irántuk, de azért az nem ugyanaz, mintha a mi saját bőrünkre menne a játék. Majd a következő generáció megoldja. Ha tudja. A jövőbeli fejlemények kalkulálása természeténél fogva bizonytalan. Amikor a mélyadaptáció mozgalma (amely Magyarországon egyébként különösen erős) nem a jövőbeli, hanem a már zajló összeomlásról beszél, talán erősebben érzékelteti a helyzet súlyát. Az ösz-

²⁷ BENDELL, „Deep Adaptation...”, 34. Kissé abszurd, hogy az idézet után Bendell neve kerül, de minthogy ő egy anonim lektor nem nyilvános véleményét idézi (amivel nem is ért egyet), nem látok más módot a hivatkozásra.

szeomlás sebessége továbbra is kérdéses ugyan, de bizonyos, hogy sürgős cselekvésre van szükség, és hogy az elitekbe vetett bizalom alaptalan. Jelenleg azonban a „valami majd csak lesz” programjának alapján működünk legnagyobbreszt.

A populáris kultúra termékeiben a remény kötelező kellék, ugyanakkor a megoldásnak nem kell feltétlenül tudományosan meggyőzőnek lennie. Az abszurd megoldás esetleg hathat ironikusan is, mintha az adott pillanatban a feloldás megtörténne ugyan, de a történet egésze mégis figyelmeztetné a befogadót, hogy valójában nem vehető komolyan. A katasztrófafilmek ritkán foglalkoznak közvetlenül a klímaváltozással. Vagy valamilyen allegóriát alkalmaznak, ami azt is jelentheti, vagy futólag említik, hogy aztán gyorsan elfelejtsék és belebonyolódjanak egy kalandos cselekménybe. De mint Lauren Collee megfogalmazta, „az emberek nemcsak a borzongás kedvéért néznek katasztrófafilmeket, hanem a megkönnyebbülésért is.”²⁸ Vegyük például a *Holnapután* című filmet,²⁹ amely elég pontosan ábrázolta a klímahelyzet súlyosságát és a társadalmi reakciók abszurditását, de egy olyan váratlan és hatalmas katasztrófát képzelt el, amely hóval borítja el az északi féltekét, új jégkorszakot eredményez, és így aztán „helyreáll a Föld klímája, hála az albedóhatásként ismert jelenségnek, amely éppen kapóra jön”.³⁰ A klímatudományi magyarázat, hogy tudniillik a felmelegedés következtében az Antarktiszról leszakadó jégtablák lehűtik a világóceánokat, magában is abszurd, de kontextuálisan is, mert azt sugallja, hogy maga a természet majd mindent megold, és a globális felmelegedés valahogy majd lehűléshez vezet. Egy másik cli-fi filmben, a *2067* címűben, egy vállalati felsővezető időgépet épít, hogy az általa kiválasztott túlélők kis csapatával 400 évvel előreugorjon az időben, amikor a kihalt emberiség nélkül a bolygó légköre már meggyógyította önmagát. A főhős azonban mindvégig azt mondogatja: „kell, hogy legyen más megoldás”, és a végén, amikor már csak körülbelül fél perc van hátra, meg is találja a módját, hogy megmentse az emberiséget. Ha a remény narratív szükségesszerűség is a populáris regiszterben, kártékony következményekkel járhat, ha a nagylbeszélésekben is szükségesszerűségnek látszanak.

A cli-fi műfajában egyébként egyáltalán nem egyedi, sőt még csak nem is ritka, hogy a klímaváltozás veszélyeire inverz módon egy lehűlés metaforája próbálja felhívni a figyelmet. Egyesek már a *Trónok harcának* ikonikus mon-

²⁸ Lauren COLLEE, „The Day After Tomorrow at 20: A Strangely Prescient Ecological Warning”, *The Guardian*, 2024. június 4., szak. Film, <https://www.theguardian.com/film/article/2024/jun/05/the-day-after-tomorrow-20-year-anniversary-where-to-watch-streaming>.

²⁹ Uo.

³⁰ Uo.

datát is így értelmezték („Winter is coming”). Bár értelmezőként a szerzőt nem illeti meg kitüntetett pozíció, azért nem mellékes, hogy maga George R. R. Martin is így magyarázta a tél közeledtét.³¹ Egy hirtelen, katasztrofális lehűlés egyrészt talán drámaibb, másrészt nem kell annyit magyarázni. Világos, hogy összeomlik a mezőgazdaság, ha nem süt a nap és minden fagyott. Télen a természet halott. Sokkal bonyolultabb probléma, miért nem lehet élelmiszert termelni a jelen módszerekkel, ha további 2,6 fokot melegszik a globális átlaghőmérséklet, és összeomlik a tápláléklánc. És az ugye kevésbé drámai módon, nem egyik napról a másikra történik. És a már emlegetett *Holnapután* azt is megmutatja, hogy az új jégkorszak ábrázolása esztétikailag is vonzóbb.³² Mégiscsak kellemesebb deres szemöldökű embereket nézni a vásznon, mint verejtékben úszókat, és csonttá fagyott hullák is szebb látványt nyújtanak, mint a hőségben gyorsan bomlók.³³ Terry Pratchett és Stephen Baxter *Long Earth* regényciklusának első köteteiben több utalás is jelzi, hogy a természetpusztítás következtében az emberiség egyre nagyobb bajba került szülőbolygóján, de végül történik egy váratlan természeti katasztrófa is, amely a Föld nagy részét nehezen lakhatóvá teszi: egy vulkánkitörés. A Yellowstone-i vulkánkitörés olyan mennyiségű port juttat a felső légkörbe, ami árnyékba borítja a Földet, és egy új jégkorszakot eredményez. Klímakatasztrófának klímakatasztrófa, csak ellenkező előjelű és nem emberi tevékenység eredménye. Az elképzelés tudományosan megalapozott: nemcsak történelmi példákat ismerünk nagy valószínűséggel vulkánkitörés okozta kisebb jégkorszakokra, de a globális felmelegedés elleni eszközként is fel szokott vetődni, hogy a felső légkörbe juttatott por vagy valamilyen anyag csökkentheti a légkör hőmérsékletét. Kim Stanley Robinson *A jövő minisztériuma* című regényében az éghajlatváltozástól különösen sújtott India juttat repülőkről kén-dioxidot a légkörbe, imitálva egy nagyobb vulkánkitörés hatását,³⁴ ami afféle partizánakció, hiszen a geomérnökséget, ha nem is nemzetközi konszenzushoz, de legalábbis többségi jóváhagyáshoz kellene kötni abban a fiktív világban; csak hát az a regény éppen arról szól, hogy lényegi változást csak partizánakciókkal lehet kicsikarni. Az *Extrapolációk* című tévésorozat 2059-ben játszódó 4. epizódjában a geomérnökséget tiltó jogszabályokat megszeg-

³¹ Hozzáférés: 2026.03.02, www.nytimes.com/2018/10/16/t-magazine/george-rr-martinqanda-game-of-thrones.html.

³² Uo.

³³ Hogy miért, azt talán megmagyarázza az ökofóbia és a dzsuvával szembeni irtózás összefüggése, vö. Simon ESTOK, *Slime* (Cambridge: Cambridge University Press, 2024).

³⁴ Kim Stanley ROBINSON, *A Jövő Minisztériuma*, ford. FARKAS Veronika (Budapest: Agave Könyvek, 2022), 48–50.

ve, szinte terrorakcióként juttat egy csoport valamilyen fényvisszaverő anyagot a légkörbe. Ezekben a történetekben a geomérnökség csak arra jó, hogy az emberiség egy kis időt nyerjen, amíg valóban meg nem oldja a problémát. Pratchett és Baxter egy könnyű megoldásként csatlakozott ehhez a hagyományhoz, holott a regényfolyam előtte több utalást is tartalmazott, amelyek egy mélyebb társadalmi belátás felé nyitottak volna utat. A nagy lehűlés egyben a reményteljes lezárás lehetőségét is nyújtja a cli-fi számára: a globális felmelegedésnek véget vet, és aztán majd valamikor, bölcsebben újrakezddheti az emberiség. Egy elszabadult klímaváltozás scénáriójában ez sokkal nehezebben képzelhető el.

AZ ELITELLENESÉG NARRATÍVÁJA

A negyedik típusú narratíva egy olyan szempontot mozgósít, amelyre Butler regénye kapcsán már tulajdonképpen felvetődött: az osztályszempontot, illetve a globális elitiek problémáját. Ominózus ENSZ-beszédében Donald Trump ezt is mondta: „A karbonlábnyom egy átverés, amit gonosz emberek találtak ki.”³⁵ Noha az egész beszédben alig akad mondat, amely ne lenne hazugság, csúsztatás vagy mélységes tudatlanságról árulkodó félreértés, éppen ezzel a mondattal rengeteg környezetvédő egyetért. Az olyan nagy olajvállalatok, mint a BP és az ExxonMobil hatalmas kampányokat pénzeltek, hogy a karbonlábnyom koncepcióját elterjesszék, nyilván azért, hogy a felelősséget a klímaváltozásért áttolják az egyénre a cégekről vagy a rendszer egészéről.³⁶ Könnyű észrevenni ennek a stratégiának az ellenhatását, amely olyan narratívákban ölt testet, amelyek szembeállítják a szegényektől (valójában inkább a középosztálytól) elvárt áldozatokat a gazdagok orbitális üvegházgáz-kibocsátásával. Az alapjukat az a felismerés képezi, hogy kialakult egy olyan közbeszéd, amely életmódjuk csekély, de néha kellemetlen megváltoztatására próbálja rábírni az

³⁵ Lásd „US President Donald Trump address to the United Nations General Assembly, 23 September 2025, full transcript”, hozzáférés: 2026.03.13, <https://www.astrid-online.it/static/upload/trum/0001/trump-un-23-9-25.pdf>.

³⁶ Mark KAUFMAN, „The carbon footprint sham: A »successful, deceptive« PR campaign”, *Mashable.com* (blog), hozzáférés: 2026.03.02, <https://mashable.com/feature/carbon-footprint-pr-campaign-sham>; Rebecca LEBER, „ExxonMobil wants you to feel responsible for climate change so it doesn't have to”, *vox.com*, 2026.03.02, <https://www.vox.com/22429551/climate-change-crisis-exxonmobil-harvard-study>; Geoffrey SUPRAN és Naomi ORESKES, „Rhetoric and frame analysis of ExxonMobil's climate change communications”, *One Earth* 4, 5. sz. (2021): 696–719.

átlagembereket, miközben semmi sem történik, ami a szupergazdagok elképesztő fogyasztását próbálná visszafogni. Hadd mutassak néhány mémet példaképpen.

How many miles do I have to drive to equate one plane trip?
praying medic and kano pauli follow



Nick Sortor
@nicksortor

Subscribe

So apparently 882 private jets left Vegas after the Super Bowl.

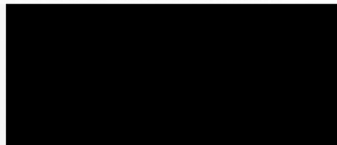
And of course these jets belong to the same people that scold you for driving a gas car.

They can all go f^ck themselves.



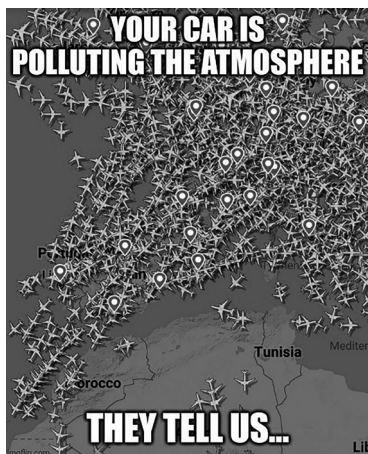
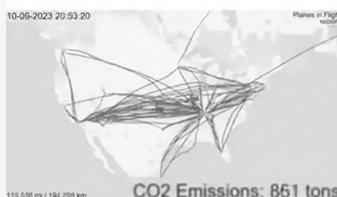
3:50 a.m. · 15 Feb 24 from Napili-Honokowai, HI ·
3.1M Views

Taylor Swift. Fights on her private jet over one year.



“Maybe I should use a paper straw to save turtles and our environment!”

Taylor Swift:



Ezek a mémek³⁷ a repülést általában, de különösen a magángépek használatát vetik össze a személygépkocsikkal. Az Európai Unióban a repülőgép-üzemanyagok adómentesek (pontosabban az egyes tagállamoknak jogukban áll belföldi járatokon megadóztatni a kerozint, de a többség nem él ezzel a lehetőséggel), és az Unió évtizedek óta ellenáll a változtatási kísérleteknek, ami valóban élesen ellentétes a gépjárművek üzemanyagának erőteljes megadóztatásával, és sokak szerint gyakorlatilag sok milliárd eurós támogatás más közlekedési módok rovására. A magángépek a civil légiforgalom kibocsátásának 2%-áért felelősek,³⁸ de ezek többségét nem a celebek gépei teszik ki, hanem cégeké, amelyeknek felső vezetése a COVID-19 világjárvány idején, amikor a légiközlekedés nehézkessé vált, és a fertőzésveszély is nagy volt, rákaptak a magángépek használatára (akkoriban 4%-ra ment fel a kibocsátás aránya), és utána sem szoktak le róla. A tanulság világos: a gazdagok egy főre eső kibocsátása aránytalanul magasabb, ugyanakkor ők hozzák a politikai döntéseket is, és a változtatás terhét inkább átteszik a szegényekre, vagy legalábbis a nem annyira gazdagokra. A képmutatás nyilván jogosan vált ki haragot. Ugyanakkor három szempontot tekintetbe kell itt vennünk. Azok, akik felháborodnak azon az igényen, hogy ne vagy kevesebbet használják a kocsijukat, miközben a szupergazdagok összevissza repkednek a magángépeiken, globálisan még mindig a gazdagok közé számítanak, és igenis felelősek a klímaváltozásért. Az elitellenes indulat jogos, de nem igazolhatja a változás elutasítását. A „ha ők szennyezhetnek, én is szennyezek” mentalitás csak ront a dolgokon. Egyes celebek személyes kibocsátását szembeállítani klímaaktivizmusukkal csak akkor jogos, ha kifejezetten az egyéni kibocsátás csökkentését követelnék, de nem jogos, ha rendszerszintű változásokat követelnek: ebben az esetben nincs ellentmondás a viselkedés és a politikai álláspont között, az *ad hominem* érv viszont eltereli a figyelmet az üzenet lényegéről.³⁹

Mindenesetre ez az elitellenes indulat összefüggésbe hozható az egyes irodalmi művekben is megfogalmazódó igénnyel egy újfajta morális iránt, amelyet hajlamos vagyok forradalminak nevezni. Kim Stanley Robinson 2020-as regénye, *A jövő Minisztériuma* talán a legvilágosabb manifesztója en-

³⁷ 9gag (blog), hozzáférés: 2026.03.02, <https://9gag.com/gag/aMERAgM>, <https://9gag.com/gag/ae9xjOp>, <https://imgflip.com/i/6h3ucw>.

³⁸ Daniel SITOMPUL és Dan RUTHERFORD, *Air and greenhouse gas pollution from private jets*, 2023 (Washington DC: International Council on Clean Transportation, 2025. június), hozzáférés: 2026.03.02, https://theicct.org/wp-content/uploads/2025/06/ID-349-%E2%80%93Private-jets_report_final.pdf.

³⁹ Lásd a „Te képmutató!” című alfejezetet: Michael MANN, *Az új klímaháború. Harc a bolygó visszaszerzéséért*, ford. CSENDER Anikó (Budapest: MCC Press, 2024), e-book.

nek az igénynek. Eléggé optimista elbeszélés ez, hiszen olyan jövőt vizionál, amelyben az emberiség elkerüli a kihalást, stabilizálja a Föld klímáját, és kialakít egy olyan gazdaságot és együttélési módot, amelyben a természet jogait is tiszteletben tudja tartani. De ha tekintetbe vesszük, hogy a regény végén ezt az új rendszert egy kétmilliárd főnyi globális populáció alakítja ki, akkor arra jutunk, hogy eközben mégiscsak bekövetkezett egy kataklizma, amelynek az emberiség háromnegyede áldozatul esett. Azok közül a módszerek közül, amelyekkel a legelszántabb csoportok kikényszerítik a változást, sok nyilvánvalóan törvénytelen, és a jelen standardjaink alapján valószínűleg immorális is. Az azonnali változás szükségességének belátása olyan cselekvéseket eredményez, amelyeket akár terrorizmusként is leírhatunk. *A jövő Minisztériumában* az illegális műveleteket irányító nepáli férfi globálisan szervezett szabotázsakciókról számol be, amelyek veszteséggé tették a szénipart: így tudták rávenni a globális tőkét, hogy inkább fenntartható iparágakba fektessen.⁴⁰ Ez illegális ugyan, de morálisan elfogadható a nagyobb jó érdekében. Amikor azonban bizonyos csoportok megtámadják a halászhajókat, kiszabadítva a rabszolgaként tartott munkásokat, de egyben gyakorlatilag likvidálva a hajók üzemeltetőit, akkor már bonyolultabb az erkölcsi megítélés. És annak igazolására, hogy valakik lelövik a repülőgépeket, hogy véget vessenek a fosszilis üzemanyagot használó légiforgalomnak, vagy egyszerűen megölnek néhányat a szupergazdagok közül, meggyőzendő a többit, hogy inkább támogassák az új gazdasági rendszert, már tényleg egy forradalmi morálra van szükség. Persze az, ahogyan a jelen kapitalista gazdaság működik, szintén leírható immorálisként. És az általános morált mindig is az uralkodó elit határozza meg, amely nemigen érdekelt a változásban.

Egy másik példa nem speciálisan a klímaváltozással, hanem általában környezettel kapcsolatos moralitásra vonatkozik. Olga Tukarczuk *Hajtsad ekédet a boltak csontjain át* című regénye⁴¹ olyan (posztmodern anti)krimi, amely alapvetően megtagadja a műfaj hagyományos polgári moralitását, a társadalmi rendbe vetett hitet és azt az alapszabályt, hogy a gyilkosnak meg kell bűnhődnie. A társadalom peremére szorult (vagy önkéntesen kivonult), a többség által lesajnált és bolond öregasszonynak tartott elkövető sorra gyilkolja a helyi hatalmasságokat, akik kedvtelésből vadásznak, és nem áll távol tőlük az állatkínzás. A gyilkos viszont mély szeretet és tiszteletet érez az állatvilág iránt, és

⁴⁰ Kim Stanley ROBINSON, *A jövő Minisztériuma*, ford. FARKAS Veronika (Budapest: Agave, 2022), 135.

⁴¹ Olga TOKARCZUK, *Hajtsad ekédet a boltak csontjain át*, ford. KÖRNER Gábor (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2019).

nemcsak megússza a végén büntetlenül, hanem dicsekedve triumfál, és a regény nagyjából-egészéből azt várja olvasójától, hogy azonosuljon ezzel a szemlélettel.

Az általam ismert legbrutálisabb szöveg ebben a vonulatban – amelynek brutalitásán csak az enyhít valamelyest, hogy a fantasztikus elbeszélés valami-féle kísértetekkel, egy transzcendens-spirituális szférával magyarázza az eseményeket, eltávolodva így a realista kódtól – Liz Jensen *A hívatlanok* című regénye.⁴² Ebben a gyerekek kezdik el váratlanul és a személyes szférában megmagyarázhatatlan módon megtámadni, megsebesíteni, megölni szüleiket, nagyszüleiket, majd lassan minden felnőttet: a generációkat, amelyek felelősek a környezeti katasztrófáért, és fokozatosan ki is vonulnak a civilizációból. A változást eredményező misztikus események másik vonulata pedig a környezetpusztító nagyvállalatokat sújtja. Világossá válik, hogy a bolygó tartalékait felélő társadalom moralitása (elsősorban persze az üzleti morál, de nem csak az) minden szinten, még a transzcendencia felől nézve is elfogadhatatlan.⁴³

A változáshoz nemcsak cselekvésre, hanem másfajta moralitásra is szükség van. Én személy szerint jobban örülnék, ha ez a moralitás nem fogadná el az erőszakot. Az elitellenes düh narratívái, már amennyibe egyáltalán cselekvésre buzdítanak, hajlanak erre, de azért vannak másféle javaslatok is.⁴⁴

Hogy milyen jövőt képzelünk el vagy várunk, befolyásolja a jelen politikai döntéseinket, következképpen formálja a jövőnket is. Ha elkerülhetetlennek látszik az összeomlás, elképzelhetjük, hogy puhábbra és lassabban esünk, ha helyi szintű együttműködésekre építünk, és nem hódolunk be a bizalmatlanságot, gyanút és gyűlöletet terjesztő ideológiáknak, amelyek a félelmeinket kihasználva autoriter rendszereket alakítanak ki, növelve a már így is eléggé elnyomó elitek gazdagságát és hatalmát.

⁴² Liz JENSEN, *The Uninvited* (Bloomsbury, 2013).

⁴³ Bényei Tamásnak tartozom köszönettel, amiért erre a regényre felhívta a figyelmemet.

⁴⁴ Többen keresik a kiutat valamiféle spiritualitásban, és a vallások közül a buddhizmus látszik számukra az egyik legvonzóbb opciónak, minthogy többnyire kevésbé erőszakos, támogatja a vegetarianizmust, és nagyon kevésbé ösztönöz arra, hogy a fogyasztásban keressük a boldogságot. Egy kevésbé spirituális javaslatához lásd: Tim JACKSON, *Prosperity without Growth* (London: Routledge, 2011).

KÖNYVEK

DRASKÓCZY ESZTER – MÁTÉ ÁGNES
draskoczy.Eszter@abtk.hu; mate.agnes.klara@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0120-4713; ORCID:
0000-0002-1827-8583

Matthew COLLINS. *The Early Printed Illustrations of Dante's Commedia*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2024.

DOI: 10.57226/Hel.2026.1.10

A legegyetemesebb irodalmi szöveg, Dante *Komédiájának* illusztrációitörténete majdnem olyan régre nyúlik vissza, mint magáé a szövegé. Amíg azonban a vizuális recepció első évszázadaiból fennmaradt miniatúrákat és freskókat már alaposan kutatták, addig a korai nyomtatott illusztrációk – művészettörténeti korpuszként – eddig kevés figyelmet kaptak. A kötet ezt a hiányt pótolja, a réz- és fametszetekre koncentrálván, amelyek a költemény 15–16. századi kiadásaiiban jelentek meg.

Mi lehet az oka, hogy a korábbi szakirodalom nem foglalkozott ezekkel a metszetekkel? Bár az illusztrációk a reneszánsz művelődéstörténeti korszakában keletkeztek, általában nem felelnek meg a korszakhoz kapcsolódó esztétikai elvárásoknak. Hiányzik belőlük a vizuális harmónia és a természetes ábrázolás, amelyek a vizuális művészetek klasszikus ókorhoz való visszatérését jelezték, ehelyett azt a „gótikus” világot idézik meg, amittől a humanisták elhatárolódtak. A miniatúrák, mint Sandro Botticelli, Giovanni di Paolo és Luca Signorelli művei, annak ellenére, hogy gyakran korábban keletkeztek, jobban megfelelnek az itáliai reneszánsz egy műalkotással szemben támasztott tipikus követelményeinek. Továbbá a metszetek általában névtelen illusztrátorok munkái, amelyeket gyakran csak a stílus alapján tulajdonítanak egy-egy mesternek. E tekintetben a Dante *Komédiájának* korai nyomtatott illusztrációiban bemu-

tatott kutatások – a szerző szerint – inkább „mikrotörténeti” jellegűek. Ezek a mesterek, fa- és rézmetszők afféle *Menocchiók*, mint Carlo Ginzburg paradigmatis munkájának hőse, s létük többnyire az ismeretlenség homályába vesztett” (3–4).

Collins nagy és rendszerteremtő feladatra vállalkozott: kötetében Dante *Komédiájának* huszonnyolc kiadásban megjelent, összesen 476 illusztrációját (239) tekinti át különböző szempontok szerinti kategóriákba sorolva. Ezen felül száznál több illusztrált példány kézbe vételével a margináliák alapján betekintést ad a „vizuális Dante-olvasás” gyakorlataiba is. A huszonnyolc kiadást Collins három nagy illusztrációs láncként mutatja be, amelyek 1481–1536 (tizenegy kiadás), 1506–1595 (hét kiadás) és 1544–1596 (tíz kiadás) között jelentek meg Itáliában, rendszerint ugyanazon nyomdákban, vagy egyazon, illetve közeli városok (mint Velence és Brescia) különböző műhelyeiben.

Collins a három nagy illusztrációs láncot le származási hagyományként (*visual genealogies*) elemzi, amelyekben az alapvetően azonos jelenetelés időnként stílusfrissítésen esik át. Hasonló jelenség figyelhető meg például Piccolomini *Historiájának* illusztrált német fordításai esetében is: az ősnymtatványok korában még gótikusan egyszerű figurális ábrázolás a 16. század közepére már szinte a rézmetszés későbbi technikáját idézően részletes és aprólékos nyomódúccokkal valósul meg, miközben az ábrázolt jelenetek elrendezése lényegében változatlan marad.

A vállalkozás nagyságrendje mellett különösen érdekesek Collins tudománytörténeti megfigyelései, amelyek a korábbi, főként művészettörténeti kutatás hipotéziseit vizsgálják felül, és ezzel átírják a korai nyomtatványok keletkezéstörténetét. Ezek egyike az az előfeltevés volt, miszerint a metszetek kéziratok miniatúrái, illetve más korábbi illusztrációk hatása alatt készültek. Azonban ezt az elterjedt véleményt Collins szisztematikus vizsgálódása cá-

folta, más jellegű kapcsolatokat mutatva ki a két illusztrációtípus között, például felfogásbeli hasonlóságokat (55–56). A korábbi szakirodalom vélekedésével ellentétes irányú folyamatokra is találunk példákat a monográfiában: a Bibliothèque nationale de France két kéziratának illusztrációi (MS NAF 4530, MS NAF 4119) az 1491-ben kiadott *Cremonai Commedia* (Harvard University, Houghton Library, Inc. 4482) fametszetei nyomán készültek (85–95).

A szerző megállapítása szerint sok illusztráció egymáshoz való hasonlósága abból ered, hogy a metszők (illetve megrendelőik) alaposan ismerték Dante szövegét. Ezért is különösen érdekes a következő eset. 1520 körül egy privát francia megrendelő számára olasz nyomtatványok illusztrációi alapján „személyre szabott” példány készült a *Commedia* francia fordításából (MS NAF 4119, BNF, Párizs), amelyben a francia történelemre és az Anjoukra nézve kedvező tévedések figyelhetők meg az ábrázolt figurák tekintetében (96–99), különösen a *Paradicsom* 18–19. énekéhez tartozó képeken.

Collins egy másik fontos, évszázadok óta vitatott kérdésben is állást foglal: a korábbi szakirodalom egy része – kizárólag Giorgio Vasari megjegyzésére alapozva – úgy tekinti, hogy a *Commedia* első illusztrált kiadásában szereplő húsz rézmetszetet Sandro Botticelli tervei alapján készítette Baccio Baldi firenzei ötvös és metsző. A *Commedia* első illusztrált kiadását 1481-ben Firenzében nyomtatta a német tipográfus Nicolaus Laurentii (Niccolò di Lorenzo „della Magna”). Friss kutatások azonban megkérdőjelezték Vasari állításait, rámutatva, hogy a fennmaradt levéltári anyagban nem kerül elő Baccio Baldi neve. Collins részletesen összeveti Botticelli 1480–90-re datált tizenkilenc grafikáját (melyeket a berlini Kupferstichkabinett és a Vatikáni Könyvtár őriz) az *Inferno* első húsz énekét illusztráló metszetekkel. Megerősíti, hogy az ismeretlen metsző ismerte ugyan Botticelli ábráit, de nézete szerint semmi sem bizonyítja, hogy azok a nyomtatott illusztrációk terveiként készültek volna (129–152).

Nemcsak az illusztrált könyv keletkezését és a minialt kódexhez való összetett viszonyát tárgyalja azonban Collins monográfiája, hanem a korai olvasók tapasztalatait és a margójegyzetek típusait is bemutatja (292–337). Ahogy már egy 17. századi egyháztörténész, Claude Fleury megállapította, bár az „írástudatlan alsóbb néposztályoknak” na-

gyobb szükségük volt a képekkel kiegészített könyvekre, az illusztrált könyv mégis a gazdagok luxusterméke volt (293). A kötet utolsó fejezetében Ovidius *Heroidés*ének, a *Dekameron*nak és Terentius illusztrált kiadásainak mások által elvégzett ikonográfiai elemzéseit példaként hozva Collins felhívja a figyelmet, hogy mekkora szükség lenne más, populáris olvasmányok illusztrációinak szisztematikus vizsgálatára annak érdekében, hogy a korábbi kutatás által részben lenézett, részben figyelmen kívül hagyott reneszánsz fametszetes illusztrációk vizuális kultúrára és olvasástechnikára tett hatásáról átfogó képet kapjunk.

HELIKON

UJVÁRY HEDVIG
ujvari.hedvig@btk.ppke.hu
ORCID: 0000-0002-4199-0464

Alex Stähler. *The Destruction of Jerusalem in Nineteenth-Century German Culture*. De Gruyter Oldenbourg, 2025.

DOI: 10.57226/Hel.2026.1.11

Axel Stähler közel nyolcszáz oldalas monográfiája a 19. századi német kultúra egyik legkülönösebb – és mindeddig meglepően kevésbé vizsgált – allegorikus csomópontját tárja fel: Jeruzsálem és a Második Templom Kr. u. 70-ben bekövetkezett pusztulásának képzetét. A könyv újdonsága nem tematikus válogatásban, hanem a szerző által érvényesített intermedialitásban rejlik: Stähler a vizuális művészetek, a zene, az irodalom és a teológiai gondolkodás átjáróit követve mutatja meg, hogy a „Jeruzsálem pusztulása” a 19. századi német kultúra egyik legsűrűbb jelentéshálózatát alkotta. A kötet tudatos szerkezetben halad végig ezen a hálózaton: egy elméleti alapozás után három nagy értelmező blokk vizsgálja a motívum képi, zenei és verbális megjelenéseit, majd egy átfogó szintézis zárja a munkát. Már ebből is látszik, hogy Stähler célja nem egyetlen médium értelmezése, hanem annak kimutatása, miként mozog ugyanaz a morális struktúra különböző kulturális nyelvek között.

A bevezető elméleti fejezetben Stähler rámutat a paradoxonra: miközben a Jeruzsálem-toposz

a 19. századi német közéletben mind a populáris, mind a magas kultúrában folyamatosan jelen volt – újságcikkek metaforáiban, prédikációk retorikájában, oratóriumok librettóiban, történeti festmények ikonográfiájában –, a modern szakirodalom alig kezelte összefüggő kulturális paradigmaként. A szerző ezt a hiányt egy széles alapozású kultúratudományi módszertannal pótolja. Nem a dogmatörténetet rajzolja meg, hanem azt vizsgálja, hogyan termelődik a jelentés: miként válik a romlás–ítélet–megváltás teológiai kerete a nemzeti öntertelmezés, a történelmi tudat és a zsidó–német viszonyrendszer allegorikus nyelvén.

Az első nagy elemző egység a képi kultúra világába vezet. A 19. századi német történeti festészet Jeruzsálem elvétét nem egyszerű bibliai illusztrációként kezelte, hanem a nemzeti erkölcsi rend példázataként. Wilhelm von Kaulbach monumentális kompozíciója, a *Die Zerstörung Jerusalems durch Titus* (1846) a bűn–büntetés–megváltás apokaliptikus rendjét vizualizálja, amelyet a kortárs recepció „erkölcsi képként” olvasott. Eduard Bendemann *Die trauernden Juden im Exil* (1832) ezzel ellentétet képez: a gyász és a kitartás csendes humanizmusa jelenik meg a 137. zsoltár parafrazisaként. A könyv érzékenyen mutatja meg, hogy a két irány – az apokaliptikus monumentalitás és a melankolikus emlékezet – ugyanarra a mélystruktúrára épül: a rom mint morális tükör egyszerre kelt empátiát és rögzít hierarchiát. A populáris illusztrált biblikák és metszetek ugyancsak ezt a rendet erősítik, didaktikus képi környezetben. A „pusztulás” így a történeti erkölccstan vizuális kulcsszavává válik.

Az ezt követő zenei fejezetben Stähler arra mutat rá, hogy a 19. századi oratórium – a templomi liturgia és a polgári koncertélet határán – a kollektív bűnbánat és megújulás rítusává vált. Louis Spohr *Die Zerstörung Jerusalems* (1826) Jeremiás próféta hangján a közösségi önvizsgálat dramaturgiáját teremti meg; a kritika a német protestáns áhitat modelljét látta benne. Carl Loewe *Jeremias* (1865) intímebb, de politikailag is rezonáns mű: a porosz egységtörekvések idején a prófétai szöveg a közéleti lelkiismeret allegóriává válik. Max Bruch *Moses* (1895) más bibliai regiszterben mozog, de a választottság, próbatétel és megújulás szerkezetéhez tér vissza. Stähler tézise szerint az oratórium a Jeruzsálem-toposz szekularizált liturgiája: a teológiai struktúra (bűn–

ítélet–megváltás) átöröklődik a művészetbe, s ennek révén a „hangzó Jeruzsálem” a nemzeti morál kódolt ünneppé válik.

A verbális diskurzus Stählernél a harmadik nagy elemző mező. A német nyelvű zsidó szerzők – Heinrich Heine, Ludwig Philippson és Heinrich Graetz – számára a Jeruzsálem-pusztulás a modern zsidó önreprezentáció alapmetaforája lett. Heine ironikus átírásai a szent várost „esztétizált romtájként” jelenítik meg, ahol a hitvesztett modernitás önkritikája és a zsidó identitás szkeptikus önvizsgálata egyszerre szólal meg. Philippson a reformzsidó racionalizmus nyelvén isteni pedagógiaként értelmezi a pusztulást, Graetz pedig történeti fordulópontként: a diaszpóra nem szétesés, hanem a zsidó szellemiség univerzalizálódása. A három perspektíva együtt jelöli ki azt a „kettős befogadást”, amelyet Stähler kulcsfogalomként vezet be: a német közönség egyszerre azonosul a rendteremtő hódítóval és a szenvedő néppel. A Jeruzsálem-toposz így közvetítő és határképző szerepet játszik a zsidó és német imaginárius között.

A záró fejezetek a könyv legmélyebb történetfilozófiai következtetéseihez vezetnek. Stähler kimutatja, hogy a „pusztulás” fokozatosan kilép a teológiai kontextusból, és a civilizációs ciklusok általános metaforájává válik: minden kultúra eléri a maga Jeruzsálemét, ahol a morális rend felbomlása és a túlfejlődés önbüntető logikája találkozik. A szekularizáció azonban nem törli el az erkölcsi szerkezetet: az ítélet és újjászületés változatlanul működik, csak a transzcendens referenciát a „történelmi szükségserűség” vagy a „nemzeti küldetés” nyelve veszi át. Stähler egyik legélesebb meglátása, hogy a Jeruzsálem-allegória rejtett kulturális kódként a késő 19. századi antiszemita diskurzusban is továbbélt: a zsidóságot „a romokhoz kötődő múltnépként” konstruáló retorika ugyanazt a bibliai logikát használta, amely korábban a nemzeti önigazolás szolgálatában állt.

A recenzió végén fontos kiemelni Stähler művének kritikai értékét is. A monográfia legnagyobb erénye az a következetes intermedialitás, amely a művészettörténeti, zenei és irodalmi anyagokat közös kulturális szerkezet részeként teszi olvashatóvá. Ez a homogenizáló nézőpont olykor háttérbe szorítja a médiumok közötti különbségeket, de éppen ez teszi lehetővé azt a mélyebb felismerést, hogy a „Jeruzsálem pusztulása” a 19. századi német kultúra egyik átfogó identitásképző matricája.

A könyv továbbá új kutatási tereket is nyit: különösen a 20. századi továbbélés, valamint a közép- és kelet-európai párhuzamok feltérképezése kínálkozik folytatásként.

Összességében Stähler monumentális munkája elengedhetetlen a 19. századi német kultúra mélyebb megértéséhez. A könyv példamutatóan mu-

tatja meg, hogy egyetlen bibliai történet miként válhat a modernitás önkritikai és identitásteremtő apparátusává. A záróoldalak Stähler szavaival „nem lezárnak, hanem megnyitnak”: arra tanítanak, hogy minden kultúra hordozza a maga Jeruzsálemét – azt a pontot, ahol a romok között kell újraértelmeznie önmagát.

TARTALOM

A világirodalom praxisai

TANULMÁNYOK

HAJDU PÉTER:	
A világirodalom praxisai	7
BENDA MIHÁLY:	
Többszínűség és költői nyelv Lorand Gaspar életművében	14
MASÁT ANDRÁS:	
Nemzetépítés és irodalom Norvégiában a 19. században	27
KELEMEN ZOLTÁN:	
„Más a dallam egy a nóta”. A cigány népdal és a magyar irodalom kulturális kölcsönösségei	44
SZOLLÁTH DÁVID:	
Camus a kukában. Intertextualitás és posztkoloniális kritika Jean Rhys, Kamel Daoud és Németh Gábor műveiben	69
FANCSALI RÓBERT:	
A mágikus realista elbeszélésmód	96
PAPP ÁGNES KLÁRA:	
A történetalkotás mint gondolkodási forma kérdés-válasz struktúrája	114
BORDÁS MÁTÉ:	
Generatív költészet és szerzői ágencia. Nick Monfort: <i>Taroko Gorge</i>	132
HAJDU PÉTER:	
A klímaváltozás narratívái	154

KÖNYVEK

MATTHEW COLLINS

The Early Printed Illustrations of Dante's Commedia

/ DRASKÓCZY ESZTER – MÁTÉ ÁGNES

172

ALEX STÄHLER

The Destruction of Jerusalem in Nineteenth-Century German

Culture / UJVÁRY HEDVIG

173

CONTENTS

Practices of World Literature

STUDIES

PÉTER HAJDU:	
Practices of World Literature Studies	7
MIHÁLY BENDA:	
Multilingualism and Poetic Language in the Work of Lorand Gaspar	14
ANDRÁS MASÁT:	
Nation Building and Literature in Norway in the 19th Century	27
ZOLTÁN KELEMEN:	
The Melody is Different; the Song Is the Same: The Cultural Mutualities of the Gypsy Folk Song and Hungarian Literature	44
DÁVID SZOLLÁTH:	
Camus in the Trash Can: Intertextuality and Postcolonial Criticism in the Works of Jean Rhys, Kamel Daoud, and Gábor Németh	69
RÓBERT FANCSALI:	
The Magical Realist Narrative Style	96
ÁGNES KLÁRA PAPP:	
The Question–Answer Structure of Storytelling as a Form of Thinking	114
MÁTÉ BORDÁS:	
Generative Poetry and Authorial Agency: Nick Monfort, <i>Taroko Gorge</i>	132
PÉTER HAJDU:	
The Narratives of Climate Change	154

BOOKS	172
-------	-----

INHALT

Praxis der Weltliteratur

STUDIEN

PÉTER HAJDU:	
Praktiken der Weltliteraturwissenschaft	7
MIHÁLY BENDA:	
Mehrsprachigkeit und poetische Sprache in Lorand Gaspar's Werke	14
ANDRÁS MASÁT:	
Nation Building und Literatur in Norwegen im 19. Jahrhundert	27
ZOLTÁN KELEMEN:	
Die Melodie ist anders, das Lied ist dasselbe: Die kulturellen Gemeinsamkeiten der Zigeuner-Volkslieder und der ungarischen Literatur	44
DÁVID SZOLLÁTH:	
Camus im Mülleimer: Intertextualität und postkoloniale Kritik in den Werken von Jean Rhys, Kamel Daoud und Gábor Németh	69
RÓBERT FANCSALI:	
Der magische Realismus als Erzählstil	96
ÁGNES KLÁRA PAPP:	
Die Frage-Antwort-Struktur des Geschichtenerzählens als eine Denkform	114
MÁTÉ BORDÁS:	
Generative Poesie und autoritäre Agency: Nick Monforts <i>Taroko Gorge</i>	132
PÉTER HAJDU:	
Die Erzählungen zum Klimawandel	154

BÜCHER	172
--------	-----

HELIKON
IRODALOM- KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilsztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)

2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
- 1973
 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
 1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975
 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976
 1. sz. Szubkultúra és underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977
 1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
 - 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
 - 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
 - 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981
 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982
 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983

1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
- 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984

1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Színhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988

- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei

1989

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája

1990

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődésemélet
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikái kritika

2008

- 1. sz. A második olvasat
- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
- 4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
- 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
- 4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1 – 2. sz. Térpoétika
- 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
- 4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1 – 2. sz. Testírás
- 3. sz. Meghekkelt valóságok
- 4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
- 3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013

- 1. sz. Narratív design
- 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
- 3. sz. Corpus alienum
- 4. sz. Esztétika és politika

2014

- 1. sz. Cseh dekadencia
- 2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
- 3. sz. Az archívumok elméletei
- 4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

- 1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
- 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
- 3. sz. Horatius *Ars poetica*-ja
- 4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016

- 1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
- 2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
- 3. sz. Műfaj és komparatistika
- 4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

2017

- 1. sz. A százéves dada
- 2. sz. Hálózatelemzés és irodalomtudomány
- 3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
- 4. sz. Fénykép és irodalom

2018

- 1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
- 2. sz. Nem természetes narratológia

- 3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
- 4. sz. Poszthumanizmus

2019

- 1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja
- 2. sz. Térkép és irodalom
- 3. sz. Közép-európai komparatistika
- 4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

- 1. sz. Számítógépes irodalomtudomány
- 2. sz. Posztmodern gótika
- 3. sz. Posztszekularizáció
- 4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

- 1. sz. Genetikus kritika
- 2. sz. Realizmusok
- 3. sz. Költői igazságosság
- 4. sz. Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

2022

- 1. sz. Kultúrorvostan/Orvosbölcészlet
- 2. sz. Diagrammatológia
- 3. sz. Transzkulturális emlékezetkutatás
- 4. sz. Francia színházfilozófia. Mimészis

2023

- 1. sz. Krimi
- 2. sz. „Inklinációk”. Kortárs női filozófiák
- 3. sz. Narratív fordulat
- 4. sz. Ökodiskurzusok

2024

- 1. sz. Irodalmi adaptáció
- 2. sz. Etnofuturizmusok
- 3. sz. Az angol romantika a kortárs elméletekben
- 4. sz. Új elméletek kereszteződésében: A romantika francia aspektusai

2025

- 1. sz. Emlékezetkutatás Közép- és Kelet-Európában
- 2. sz. A neoavantgárd (kelet-közép-európai tükrében)
- 3. sz. Design és irodalom
- 4. sz. Kulturális evolúció: Nyelv és irodalom

2026

- 1. sz. A világirodalom praxisai

HU ISSN 0017-999X



Kiadja az ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja
Irodalomtudományi Kutatóintézet,
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Történettudományi Kutatóintézet
Tudományos Információs Osztály
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája
Nyomdai munkák: Prime Rate Zrt., Budapest
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

