

filológiai

közlöny
2016/3.
LXII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
CSÚRI KÁROLY
HORVÁTH KORNÉLIA
főszerkesztő
KOVÁCS ÁRPÁD
elnök
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

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

BALASSI KIADÓ

www.balassikiado.hu

e-mail: filologiaikozlony@gmail.com



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT

1137 Budapest, Katona József utca 9–11.

Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA

1061 Budapest, Andrásy út 45.

Tel.: 322-1645, 342-4336

Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET

1061 Budapest, Anker köz 1–3.

Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

A folyóirat megjelenését támogatta



TARTALOM

Fiatalfilológusok bemutatkozása

Szerkesztői előszó	121
HARASZTOS ÁGNES „Korszakok halálakor mindenki áruló” A szocialista múlt feldolgozásának imagológiai aspektusai Malcolm Bradbury <i>Doctor Criminale</i> című regényében	123
FARMASI LILLA Kinetózis Don DeLillo <i>The Body Artist</i> című regényében Olvasás és testi tapasztalás	140
GYURIS KATA A megismerés módozatai J. M. Coetzee: <i>Elizabeth Costello</i>	154
MAKAI PÉTER KRISTÓF Ahány autista, annyi élet Az autistalét hangjai az önéletírásban és a neurotipikus szerzők regényeiben	168
<i>Az irodalmi képregény</i>	
SZÉP ESZTER Képregényes eszköztárral az identitásról Miriam Katin önéletrajzai	187

Műhely

H. NAGY PÉTER–KESERŰ JÓZSEF
Kánonok interakciója: konfliktus vagy szimbiózis?
A hagyományok újraolvasása és viszonylagossága
David Gemmell *Trója*- és Dan Simmons *Hyperioni énekek*-ciklusában 202

KASZAP-ASZTALOS EMESE
„...kit e kor megtagadni nem fog”
Az első magyar Byron-monográfia és romantikus portré:
Byron lord élete s munkái (1842) 223

BARNA LÁSZLÓ
Rontás vagy javítás?
Heinrich Heine „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten”
kezdetű költeménye Szabó Lőrinc fordításában 238

Recenzió

Egy fogalom esete a kontextusokkal
James Loxley, *Performativity*,
London, Routledge, 2007, 185 oldal (Muntag Vince) 247

Megemlékezés

BORHI LÁSZLÓ
In memoriam Szegedy-Maszák Mihály 249

Számunk szerzői 253

E lapszámunk tematikus írásait Horváth Kornélia és Jákfalvi Magdolna szerkesztette

Az irodalmi képregény rovat szerkesztője Sata Lehel

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

A *Filológiai Közöny* szerkesztősége e lapszámában döntően modern filológiával foglalkozó, illetve a nemzetközi irodalom(tudomány) és a magyar irodalom kapcsolatát tanulmányozó fiatal kutatóknak, doktoranduszoknak kíván teret adni, akik egy friss narratívában megjelenő, összetett kérdezői attitűddel válnak elkötelezett tagjaivá a magyar nyelven is publikáló tudományos közösségnek.

2016. évi harmadik számunk szerzői közül öten a 2015-ben alakult Kultúra-és Identitásnarratívák Kutatócsoport (KINCS) tagjai (lásd <https://www.elte.hu/content/kultura-es-identitasnarrativak.e.4625>), míg a *Műhely* rovatban szereplő négy szerző közül ketten a Miskolci Egyetem, illetve a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Doktoriskolájának hallgatói. A fiatal filológusok kérdésfelvetéseit a *Műhely*ben ugyanakkor egy tapasztalt szerzőpáros *Kánonok interakciója* címmel írt elemzése előzi meg. Végül jelen kiadványunk zárásaként egy igen fiatal kutató recenziója vezeti fel a következő, a performativitás fogalomkörét bemutató számunkat.

A szerkesztők



HARASZTOS ÁGNES

„Korszakok halálakor mindenki áruló”

A szocialista múlt feldolgozásának imagológiai aspektusai
Malcolm Bradbury *Doctor Criminale* című regényében

A tanulmány címében szereplő idézet a *Doctor Criminale* főszereplőjétől származik, aki állítása szerint Nietzschétől vette át a gondolatot. Malcolm Bradbury 1992-ben megjelent regényében ez a mondat a tradicionális moralitás és a monolitikus fókuszú világkép Nietzsche által jelzett válságát tükrözi. Ez a modernitás-ban gyökerező válság új megvilágításban tűnik fel a könyv lapjain a rendszerváltás pillanatában Magyarországra érkező brit újságíró nézőpontjából. Ez a mondat morális, ontológiai és konkrét történelmi általánosítást rejt magában. Így képes sokrétűen tükrözni a kortárs brit regény Közép-Európa-tapasztalatát, különös tekintettel a szocialista múlt feldolgozására adott válaszokra. A morális és kulturális réteg alatt esztétikai értelmezési rétege is van ezeknek a szavaknak, mely a posztmodern esztétikai irányzat hangsúlyozott többnézőpontúságára, önreflexivitására és a hermeneutikai tapasztalat szöveg-oldalának és befogadói oldalának gadameri horizont-összeolvadására vonatkozik.

Bradbury regénye bevallottan egy korszakot szeretne vázolni, amely az egységsülő Európát annak genezisében, a vasfüggöny lebontásának történelmi pillanatában ábrázolja. A regény – írójának személye és a brit főszereplő, Francis fokalizátori szerepe miatt is – hangsúlyozottan brit nézőpontból írja le a magyar, tágabb értelemben a közép-európai jelenségeket, elsősorban a szocialista múlt feldolgozását. A rendszerváltás miliője a híres filozófus és író, a fiktív Bazlo Criminale életútjának kutatásán keresztül tárul fel a brit újságíró előtt.

Clifford Geertz híressé vált aforizmája (a „leírás hatalom”), mely szerint „mások ábrázolása nem könnyen választható el a manipulációtól” (GEERTZ 1995), kiemelt jelentőségű, ha meg akarjuk vizsgálni azokat a motívumokat, amelyek brit nézőpontból hangsúlyosnak tűnnek a regényben ábrázolt valóságban. Ugyanakkor a tanulmány közép-európai, magyar szerzőjeként nem tagadhatom az én „leírásom” kulturálisan konstruált voltát sem. A nyugat-európai irodalomértelmezésben már évek óta meggyökeresedett személyes irodalomértelmezésnek, melyet Séllei Nóra és Horváth Györgyi is propagál (SÉLLEI 2012, 71; HORVÁTH 2014, 8), szerves része a metakritikus tudatosság, amely tisztában van saját meghatározottságával. Fontos leszögezni, hogy jelen tanulmány témaválasztását nagymértékben befolyásolja az én közép-európai magyar személyes és

anglista tudományos hátterem. Az 1990-es évek magyar műtfeldolgozását személyes tapasztalatként éltem meg, míg a kortárs brit irodalom a kutatásom tárgya. Ennek fényében megpróbálom tudományos igénnyel megközelíteni a *Doctor Criminale* által sugallt képet a magyar műtfeldolgozásról, amely személyes érintettségem okán is érdekel. A kérdést elsősorban a Fried István és Joep Leerssen által megfogalmazott imagológiai keretbe ágyazva vizsgálom.

Jelen tanulmány elméleti háttere erősen kötődik az angolszász irodalomtudományban elterjedt kritikai kultúrakutatás kérdésfeltevéséhez, amennyiben az imagológia Leerssen és Fried által kidolgozott és alkalmazott metodológiája is a posztmodern hátterű kulturális fordulat hatására jött létre, illetve nyert új értelmezést. Az imagológiát mint 19. századi, pozitívista irodalomtudományi irányzatot, éppen a brit gyökerű kritikai kultúrakutatás hatására újítja fel és tölti fel új tartalommal Leerssen és Fried. Az imagológia, kiváltképp Fried értelmezésében, egy kontinentális európai, ezen belül is közép-kelet-európai gyökerű elméletté válik. Mint ilyet alkalmazom a brit regény Közép-Európa-, illetve magyarsággépének vizsgálatára. Jelen vizsgálódásnak a kulturális emlékezetkutatás szintén fontos elméleti háttere, mivel kutatásom témája specifikusan a múlt feldolgozásának nemzetkarakterológiája, ahogyan az az irodalomban megjelenik. Az említett elméleteken kívül hivatkozom még Jacques Derrida gondolataira is, hiszen a *Doctor Criminale* szövegének inherens eleme az irodalomtudományos diskurzus, ezen belül is a dekonstrukció. A téma és a szöveg meghatározottságai tehát egy sokszínű elméleti hátteret tesznek szükségessé.

Fried István metodológiája szerint az imagológiai kutatás mint a sajátban fel-lelendő idegen, és az idegenben feltárandó saját kutatása elsősorban a kulturális dialógus, de elkerülhetetlenül egyben a közös vonások, tapasztalások, kulturális szövegek megrajzolását is jelenti. Így például a szerb és magyar irodalom imagológiai kutatásában a közös Monarchia-szöveg megléte kínálja azt a támpontot, amelyre a nemzeti irodalmak vizsgálata közös szöveggként támaszkodhat (FRIED 1999, 71). Ilyen közös szöveg a *Doctor Criminale* esetében a regény születésével egyidejűleg alakulóban lévő, a rendszerváltozás után újra egységesülni szándékozó Európa. Ennek az új, kibővülő Európának a megfogalmazása bevallottan Bradbury intenciója volt, amint azt egy interjúban elmondta (FERNÁNDEZ SÁNCHEZ 1998). A regény diskurzusa több szinten is utal erre az angol és magyar kultúrát meglehetősen távolról összekötő kapcsolatra. A valóban meglévő közösség helyett talán itt még inkább csak egy szándék fogalmazódik meg, noha a narratív identitás aspektusai mély összefonódásról is beszélnek. Ebben a tanulmányban olyan irodalmi nemzeti sztereotípiákat kívánok megvizsgálni, amelyek a Joep Leerssen által meghatározott imagológiai terminológiában a magyarokról, tágabb értelemben a közép-európaiakról a „megfigyelő diskurzus” (spectant) heteroimázsában jelennek meg (LEERSSEN 2007, xvii). A heteroimázs és az autoimázs fogalma az imagológiai kutatás két alapegysége, melyek a másokról (heteroimázs) és az önmagunkról (autoimázs) alkotott kép átfogó egységeiként keretezik ezt a fajta vizsgálódást. A *Doctor Criminale* Leerssen-féle magyar heteroimázs dinami-

kus változóként jelenik meg, összhangban a főszereplő tudata által képviselt brit autoimázs folyamatos alakulásával. A regény műfaji jellegzetességei befolyásolják ezt az imagológiai szempontból Fried István szerint is fontos narratív identitásváltozást. A regényben megjelenő idegenségkép a közép-európai irodalmi szövegek önképével is kapcsolatban áll (FRIED 2012, 197). Ezen intertextuális kapcsolatoknak a feltárása érdekében a regény diskurzusában megjelenő irodalmi etnotípusokat közép-európai irodalmi kontextusba helyezve vizsgálom.

A magyar műtfeldolgozás heteroimázsát befolyásoló műfaji hatások

Ahogy Joep Leerssen írja, az imagológiai kutatás alapvetően egy társadalom reprezentációjának diszkurzív megjelenését vizsgálja (LEERSSEN 2007, 27). Az irodalmi diskurzus vizsgálatához elengedhetetlen műfaji jellegzetességek fontos szerepet kapnak a *Doctor Criminale* imagológiájának megteremtésében is. A szocialista múltra és annak személyes vonatkozásaira a Francis Bazlo Criminale után folytatott oknyomozó kutatásának kapcsán fokozatosan derül fény. A brit újságíró egy, a rendszerváltás korának nagy gondolkodóiról szóló televíziós sorozathoz gyűjt anyagot Közép-Európában. Ez a kutatás alapvetően tudományos, de nem nélküli a bulvár irányultságú érdeklődést sem Criminale magánéletét illetően. A kutatás során Francis kapcsolatba kerül az egyetemi körökkel, konferenciákon vesz részt, ami az egyetemi regény műfajához közelíti a *Doctor Criminalét*. A regény ezen belül leginkább az egyetemi regény kései szakaszába sorolható, amit Székely Péter irodalmi egyetemi metafikciós regénynek nevez (SZÉKELY 2009). A szöveget áthatja a posztmodern irodalomelméleti diskurzus, az erre vonatkozó szakterminológia, és olyan, a posztmodernre is jellemző kérdésfelvetések, mint a nézőpontok relativitása, vagy a tradicionális moralitás újragondolása. Műfaji sajátosságainak megfelelően a regény a múltat is a távolságtartó értelmiségi szemével nézi, aki ugyan elzárva él a nagyvilág eseményeitől, de éppen egyetemi kötöttségei miatt van különösen kitéve a hatalmi politikának.

Ez a kettősség megjelenik David Lodge-nak és Malcolm Bradburynek az egyetemi regény műfajáról folytatott vitájában, ahol Lodge ennek a műfajnak a pasztorális idill jellegét hangsúlyozza (SCOTT 2004, 85), Bradbury pedig az egyetemi miliő erős társadalmi meghatározottságát és annak irodalmi reprezentatív jellegét (GALSTER 1997, 18). Mindkét felfogás jelen van a *Doctor Criminalé*ben, bár korántsem azonos súllyal. A barolói konferencia világtól elzárt paradicsomi szigetnek tűnik, ahol a művelt Európa legjobbjai közösen gondolkodnak a politika és az irodalom összefonódottságáról és aktuális kérdéseiről. Az egyetemi értelmiség privilegizált pozíciójáról és felsőrendű nézőpontjáról később azonban kiderül, hogy hamis. *Doctor Criminale* életében és filozófiai munkásságában sincs biztos pont, látszólagos privilégiumai ellenére ő is ki van téve az általa történelemként aposztrofált objektív erőnek. A szereplők diskurzusának szintjén is megjelenik ez a probléma, hiszen *Criminalétől* az egész tudományos világ azt

várja, hogy 1990 után a nyilvánosság előtt reflektáljon a kommunista múltban általa elkövetett árulásokra és megalkuvásokra. *Criminale* azonban a híres „heideggeri csöndhöz” hasonlóan, bár azzal ellentétes okokból, nem hajlandó bocsánatot kérni. A két filozófus – akik a fikciós történelemben egyenlő formátumnak vannak beállítva – fiktív vitát folytatott a filozófia és a történelem elkülönültségéről. A regénybeli Heidegger ugyanis azért nem kommentálta saját, a náci korszakban folytatott egyetemi tevékenységét, mert úgy gondolta, hogy az ő gondolatai olyan magasan állnak az epizódként felfogott Hitler-korszak történelmi eseményei fölött, hogy az nem igényel se magyarázatot, se bűnvallást (285). Ezzel ellentétben *Criminale* úgy véli, hogy mivel a gondolkodás teremti meg a történelem feltételeit, nem is lehet azt kivonni a történelem hatásai alól. A heideggeri csöndet *Criminale* az impotencia csöndjeként aposztrofálja, mely azt állítja, hogy magasröptű filozófusként nem tud, és nem akar tenni semmit olyan gonosz időkben, mint amilyen Hitleré volt. Következésképp a filozófiának együtt kell gondolkoznia a történelemmel, nem tagadva a kettő szoros összefonódását. Így viszont a magyar filozófus bevallotta abba a csapdába esik, ahol gondolatainak semmi függetlenséget nem tud és nem is akar kiharcolni egy olyan gonosz időben, mint a „sárban, harcban és zűrzavarban fogant” (285–286) kommunizmus negyven éve. A *criminalesi* csönd tehát szintén a tehetetlenség csöndje, mely beismeri, hogy személye és filozófiája sem eszmei, sem etikai értelemben nem független a mindenkori politikai helyzettől. A regény *Criminale* személyében létrehozta a fiktív közép-európai választ a gondolkodás és a történelem kapcsolatának kérdésére. A teljes függés és a történelemnek való kényszerű alárendeltség választát. A történelmi múlt és a tudományos gondolat összefonódásának vázolt problémája rokonítható Lodge és Bradbury az egyetemi regény kapcsán folytatott elméleti vitájával. A lodge-i pasztorális elképzelés a heideggeri kívülállás eszméjében található meg, míg a Bradbury-féle egyetemiregény-koncepciót a *Criminale*-féle történelemben vetett és annak alárendelt filozófia képzete idézi fel. Mondhatjuk tehát, hogy Bradbury ebben a regényben saját egyetemiregény-koncepcióját valósítja meg, amennyiben az egyetemi körök elszigeteltsége csak látszat, az irodalom és filozófia egyetemeken tárgyalt nagy kérdései pedig a történelem aktuális világformáló problematikáinak közepébe vágnak. Ilyen értelemben a *Doctor Criminale* egyetemi regényként a legilletékesebb kulturális és hatalmi miliót idézi meg, ahol a rendszerváltás utáni magyar és európai múltfeldolgozás kérdései felmerülnek.

A regény műfaji meghatározottságának és a múltfeldolgozás témájának kapcsolata nemcsak a tágabb értelemben vett egyetemi regény kapcsán figyelhető meg. A Székely Péter-féle irodalmi egyetemi metafikciós regény műfaji jellegzetessége, a metafikció végigvonul a művön. Ahogy Francis a fiktív Heidegger–*Criminale*-vitát kutatja, egy könyvet olvas, melynek szerzője a regényben végig homályban marad. A *Criminaléről* kialakított véleménye folyamatos változásban van aszerint, hogy a cselekmény különböző pontjain éppen kinek tulajdonítja a könyvet és így milyen elfogultságot akar éppen dekódolni belőle, hogy rátaláljon

az igazságra. Mi, olvasóként tehát kettős diegetikus szinten olvassuk azt, ahogy Francis olvassa azt, ahogy valaki olvassa *Criminalét*. Mindez a múlt, az előző értelmezés folyamatos átértékelését jelenti, mind Francis, mind az olvasó szintjén. Az olvasó tehát az olvasás aktusában metanarratív módon beteljesíti a regény központi tartalmi elemét, a múlt újraértékelését.

A narratív identitás változásai imagológiai nézőpontból

Az egyetemi regény műfajában benne rejlik egy tanulási, felnőtté válási folyamat, amely a *Bildungsromannal* állítja rokonságba a műfajt (MUDASIR GUL 2012, 3). Ez a főszereplő, Francis Jay narratív identitásának változásában érhető tetten, melyet erősen befolyásol a regényben megjelenő magyar heteroimázs. Az imagológiai vizsgálódásnak fontos támasza itt a narratív identitás vizsgálata, hiszen a főszereplő önmeghatározásának narratív alakulása a szöveg nemzet-, illetve kultúráképét is megmutatja. Francis moralitásában meggingathatatlan szereplőként indul, de véleménye a *Criminale*-történet felderítése kapcsán lassan árnyaltabbá válik, ítéletei kevésbé lesznek maróak, ahogy a szocialista múlt és annak hatása feltárul előtte. A narratív identitás vizsgálatát Paul Ricœur elmélete mentén vizsgálom, mivel az jól magyarázza az identitásnak azt a kettősségét, amely Francis küzdelmeiben megjelenik. Az imagológiai kutatás szempontjából az teszi kiváltképp alkalmassá Ricœur elméletét, hogy a narratív identitás kettőssége lehetőséget nyújt az autoimázs egy részének a heteroimázs hatására történő változásra, miközben az identitás egy másik része változatlan marad.

A regényben megfigyelhető tehát a Ricœur által leírt elbeszélte azonosság kettősségének dialektikája. Ricœur szerint a narratív azonosságnak két megnyilvánulási formája van, az egyik az ugyanazonosság (*mêmeté*), a másik az őmagaság (*ipséité*). Az ugyanazonosságban nyilvánul meg a szereplő jellem volta, vagyis ennek köszönhető, hogy a cselekmény különböző pontjain azonosítható és újraazonosítható. Az ugyanazonosság elsősorban tartós diszpozíciók együttese, melyekről a személy felismerhető. Az őmagaság ezzel szemben leginkább egy belső élményeken alapuló folytonosságérzésként írható le. Ricœur szerint az identitás e belső rétege mögött az én önmegőrzési szándéka áll. Ez a szándék szinte erkölcsi igénnyel lép fel, annak igényével, hogy a másik számíthasson rám mint egységes és folytonos önazonossággal bíró entitásra. E kettőnek a cselekményszöveg azonosságában benne foglalt dialektikus változása adja az elbeszélte azonosságot. Ricœur szerint az elbeszélte önazonosság e két szélsősége különböző szövegtípusokhoz kötődik. Az ugyanazonosság inkább tradicionális szövegformákat ural, ahol a jellem áll a cselekményszöveg szolgálatában, míg a fejlődésregényben az arisztotelészi modellel szemben a cselekmény áll a szereplő szolgálatában, vagyis a hangsúly a szereplő őmagaságának folyamatos változásán van (RICŒUR 1999, 385). Megfigyelhető ez Francis narratív identitásának változásában is. A regény kezdetén Francis radikális véleményeket megfogalmazó jellem, aki episztemoló-

giai keresésbe kezd, és a fokozatosan előkerülő információkról a maga elkülönült brit újságírói pozíciójából véleményt formál. Később az ugyanazonosságának és őmagaságának ez a markáns összekapcsolódása kezd felbomlani. Francis ugyanazonossága a történet folyamán csak egyszer kérdőjeleződik meg. Ez a Sandor Hollónak való bemutatkozás során történik, aki Franz Kaynek hallja Francis Jay nevét. Ez a Derridát idéző játék a fogalmak és nevek *différance*-ával, és a konnotációkkal,¹ amit ez a jelentéselcsúszás hordoz, felveti a szereplő ugyanazonosságának is lehetséges megváltozását, amit az idegen kulturális és nyelvi környezetbe kerülés okozhat.

Francis őmagasága viszont a regény folyamán fokozatosan változik, ahogy ítéletei árnyaltabbá válnak, sőt elbizonytalanodnak. Az őmagaság fogalmának fontos eleme, hogy nem foglal magában a személyiség egy állandó magjára vonatkozó előfeltevést, hanem inkább időben teremtődő, változó azonosságot jelent. Francis őmagaságának ebben a változásában fontos szerepe van a Bazlo Criminale és kisebb részben Ildiko és Sandor Hollo által képviselt magyar heteroimázsnak. A heteroimázs autoimázusra gyakorolt hatását az irodalmi értelmezés allegóriájában textualizálódva olvashatjuk, ahogy Francis olvassa, kutatja Crimalét, ezzel párhuzamosan írja saját magát. A hermeneutikai értelmezés itt metaforaként jelenik meg: a befogadó és a mű kölcsönösen feltételezi és konstruálja egymást. Ugyanígy Francis és Criminale értelmezői és értelmezett története fokozatosan felcserélhetővé válik: „Az ő története egyben valahogy az enyém is” (340).² Így válik a regény végére Francis – bár testi körülményeiben mimetikusán ugyanazonos – jellemének őmagaságában egészen mássá, sőt másvalakivé. Ahogy Mari-Ana Tupan írja, Francis, a francia posztstrukturalizmuson nevelkedett Oedipus (TUPAN 2009, 37), belép szimbolikus értelemben vett apja, Criminale megüresedett helyére, és ráébred kettejük ontológiai azonosságára.

A brit és a közép-európai találkozásának kultúrsokkjában nem csupán fiktív személyek és történetek egymásra hatásáról van szó, hiszen mindaz, amit a regény diskurzusa a brit fokalizátor szemén keresztül specifikusan magyar tulajdonságként fog fel, a történet végére általános érvényre emelkedik. Az általános hazudozás, csalás, és a „kéz kezet mos” mentalitás elterjedése a Criminale által szimbolizált közép-európai, magyar heteroimázs részeként indul el hódító útjára a regénybeli 1990-es évek Európájában, és válik Francis önazonosságának is részévé. A regény visszatérő magyar heteroimázsa az ügyeskedés és a csaláson alapuló előnyszerzés. Az ezzel járó bizonytalanság és kiismerhetetlenség össze-

¹ Az angol *Jay* és *Kay* nevek kiejtése megegyezik a 'j' és 'k' hangok ejtésével, a Franz K (Kay) pedig Franz Kafkát idézi, aki egy emblematis Kőzép-Európa-regényében maga is K-val jelöl egy szereplőt. Gondolhatunk még a 'j' és 'k' hangoknak az ábécében egymást követő sorrendjére is.

² Az idézeteket hivatalos magyar fordítás hiányában a saját fordításomban közlöm a következő eredeti angol nyelvű kiadás alapján, az oldalszámokat zárójelben megadva: Malcolm BRADBURY, *Doctor Criminale*, London, Picador, 2012.

függ a jelentések folyamatos derridai elcsúszásával, amire az irodalomelméletben képzett főszereplő célzatos utalásokat is tesz. Francis a történet kezdetén önmagával metafizikus értelemben azonos és koherens személyiségként lép be Közép-Európa labirintusszerű jelentései közé, majd ahogy az értelmezések váltják egymást, a történetek pedig nem egyetlen megismerhető igazság, hanem szerteágazó jelentések felé mutatnak, Francis szembesül Közép-Európa hagyományosan labirintus voltával. Londonba való visszatérése után pedig már Francis is részese, aktív manipulátora a labirintusnak, amely már korántsem korlátozódik csak Közép-Európára. A regényben megjelenő magyar heteroimázsok közül a labirintusosság az, ami a műtfeldolgozás képére a leginkább hatással van.

A közép-európai labirintustoposz

A térbeli, időbeli vagy fogalmi labirintusosság hagyományos, 20. századi Közép-Európa-toposz, fellelhető auto- és heteroimázként egyaránt. Közép-európai irodalmakban autoimázként megjelenik Kafka, Kundera, Joseph Roth, Danilo Kiš vagy Márai műveiben, vagy Ady *Az eltévedt lovasában*. Mindenhol megjelenik a „valahol utat veszítettünk” érzés. Ahogyan Fried István fogalmaz, Közép-Európa „labirintus, amiben az ember eltéved, és még az sem biztos, hogy van közép-pontja” (FRIED 2001, 19). A kortárs brit irodalomban is megjelenik a labirintus mint közép-európai heteroimázs, például Kazuo Ishiguro *The Unconsoled*-jában és Malcolm Bradbury *Rates of Exchange*-ében is. Ezekén kívül érdemes megemlíteni Bruce Chatwin *Utazás* című regényét, vagy Simon Mawer *The Glass Room* című művét is. Lényeges eleme ennek a világnak az átváltozás, az alakváltozás, mely egyik nézőpontból tévedés, máshonnan nézve csak szemléletváltás.

Bradbury *Doctor Criminal*-jében a címszereplő és az általa szimbolizált magyar műtfeldolgozás szervesen illeszkedik egy általánosabb közép-európai mentalitásba. A brit szereplő tudatán átszűrve a magyarok múlthoz való viszonya kiismerhetetlennek és zavarosnak látszik. Úgy tűnik, ez a viszony a rögzített jelentéseknek állandóan ellenáll és a múlttal való szembenézést elhalasztja. Criminale körül, ahogy Francis egyre jobban megismeri, minden folytonos változásban van. Nem lehet tudni, pontosan hány szerelme volt, mit jelentettek neki, illetve ő nekik, milyen politikai szerepet játszott, miképpen élte a mindenhol elismert, nagy hatású gondolkodó életét a hidegháborús Európában. Criminale misztikus élettörténete filozófiai munkáinak háttéréként olyan felfedezésre váró titokká válik a cselekmény folyamán, amelynek végső értelmét megfejtve reméli Francis, hogy megválaszolhatja korának minden nagy kérdését. Elsősorban is a rendszer-váltás korának kulcskérdését, hogy mit jelentett a kommunizmus negyven éve. Az élettörténet azonban attól függően változik, hogy Francis éppen kinek az interpretációjában ismeri meg. Ahogy a brit újságíró újabb nézőpontokat ismer meg, a történet csak bonyolódik. Nem tudni, ki – talán mindenki – hazudik; és mindenki más, mint aminek látszik.

Imagológiai szempontból különösen figyelemreméltó ennek a mítosznak és a regény cselekményének gerincét adó keresés motívumának párbeszéde. A regényt átszövi a már említett posztmodern irodalomelméleti diskurzus. A naiv, biztos moralitás talajáról érkező fiatal újságíró a közép-európai tudományos és politikai életben tapasztalja meg a Nyugat-Európában őshonos és progresszív posztmodern életérzést. Úgy tűnik, hogy a regény heteroimázsa az autoimázs létrehozásában segédkezik meglehetősen szubverzív módon. A koloniális diskurzusból ismert attitűd a „párhuzamos fejlődés tagadása” (*denial of coevalness*), mely a centrumból a perifériát visszamaradottnak, még a múltban létezőnek, kezdetlegesnek látja. A Johannes Fabian nevéhez fűződő „párhuzamos fejlődés tagadása” ebben a regényben a visszájára fordul. Fabian azt írja erről, hogy a civilizált centrumból érkező megfigyelő nézőpontjából a periféria fő érdekessége az, hogy annak kultúráját egy másik korban létezőnek fogja föl. A nyugati antropológus a periféria történelmi korát saját centrális történelmének egy múltbeli pillanataként fogja föl, és így kutatja azt (FABIAN 2002, 27). Francis tapasztalata ezzel ellentétes, hiszen ő nem saját nyugat-európai múltját, hanem jelenét, sőt jövőjét véli felfedezni a Magyarországon megtapasztalt mentalitásban. A magyar kultúra nem lemaradással követi az angolt, hanem őseredeti posztmodernségével, hamarabb volt posztmodern módon labirintusos és szétcsúszott jelentésektől teljes, mielőtt még a „pomo” Nyugat-Európában divatba jött volna. Bár más okokból, de a posztmodern politikai és társadalmi eszmerendszer mély kelet-európaisága mellett érvel Tamás Gáspár Miklós is. Ő elsősorban az intézményekkel szemben érzett, Foucault-t megelőlegező zsigeri bizalmatlanságban, a szocializmus alatt kialakult ellenzéki kultúra bizonyos aspektusaiban, és egyfajta múlt nélküli létben: „magvaszakadtságban” látja Közép-Európa igazi posztmodernségét. Az államszocializmus alatt létezni képes ellenzéki kultúra jellegzetes túlélési stratégiája volt a „moralitás magánügy” eszméje, mely jellemzi a posztmodern társadalomfelfogást is. Ezenkívül Tamás Gáspár Miklós jellegzetesen posztmodernnek látja Közép-Kelet-Európa múltjától elszakadt kultúráját, melyet a második világháború során, illetve után „zsidótlantottak és némettelenítettek”. Tamás Gáspár Miklós szerint ezeket az eszméket a nyugati baloldal nagyrészt a keleti blokkból vette át (TAMÁS 1993, 144; TAMÁS 1998, 43). Ez tehát a regénybeli Francis tapasztalatát támasztja alá, mely szerint Közép-Kelet-Európa a Nyugat előtt jár a posztmodernségben.

Ez az ábrázolás azonban ellentmond Milan Kundera *A Nyugat tiszta ejtett része, avagy Közép-Európa tragédiája* (1984) címmel megírt esszéjének, amely Közép-Európa retrográd európaisága mellett érvel. Kundera szerint Nyugat-Európa már meghaladta azt a modernitás előtti kulturálisan egységes Európát, melynek részeként fogta fel magát Közép-Európa még az 1980-as években is. Kundera tehát egy olyan Közép-Európát lát, amely egy közös múltban keresi a nyugat-európaiságot és saját közös pontjait a Nyugattal, noha ez az európaiság Nyugat-Európában már elavult (KUNDERA 1984, 15). Ezzel szemben a *Doctor Criminale* Nyugat- és Közép-Európa Francis brit nézőpontjából ábrázolt találkozását éppen fordított előjelűként festi le. A kurrens nyugat-európai kulturális, gazdasá-

gi és politikai mentalitás, melyet a regény a posztmodern kaotikusságának metaforájával jellemez, lemaradásban van a közép-európai valósághoz képest, amely a posztmodern világszemléletet gyökereiben és lényegében modellezi az ámuló brit újságíró szeme előtt. Fontos kitérni itt a tudatosság kérdéseire, hiszen nem mellékes, mennyire tudatos ez az őseredeti posztmodernség a magyar, illetve közép-európai létben. A posztmodern tapasztalat bizonyos elemei, mint például a kulturális sokszínűség és az ebből eredő polifónia Közép-Európának évszázados hagyománya. Más elemek, mint például a jelentések kaotikus szétcsúszása, a megbízhatatlanság határait súroló, de paradox módon mégis egységében autentikus diskurzus talán a pártállami rendszer öröksége. Ezekhez a történetileg meghatározott, kvázi posztmodern jelenségekhez tartoznak a Tamás Gáspár Miklós által említett eszmék, mint például a „moralitás magánügy” gondolata, vagy az intézményekkel szembeni ellenérzés. Nyilvánvaló azonban, hogy a posztmodern irodalmi és művészeti irányzat és annak társadalomelméleti alapjai, melyek Foucault-ig és Borgesig nyúlnak vissza, nem Közép-Kelet-Európában fogalmazódtak meg. Az azonban biztosnak tűnik a regény diskurzusában, hogy a Nyugat-Európában újdonságnak számító posztmodern eszmerendszert és esztétikát Közép-Kelet-Európa számos szempontból régi ismerősként üdvözölhette. Nem tudatosan tehát, de a közép-kelet-európai végeken már ismerték a posztmodern életérzést, amikor az Nyugaton divatba jött. Itt megfordul a posztkoloniális kritikából megismert „párhuzamos fejlődés tagadása”, és a periféria múltja és jelene úgy jelenik meg, mint a centrum jövője. Francis így elmélkedik erről: „úgy tűnt, lassan mindenhol, mindenki – akárcsak én – elkezdett egy kicsit magyar módon gondolkozni” (259).

*

A „magyar módon” való gondolkodás a regény fő metonimikus sztereotípiája, amely nagymértékben befolyásolja a magyar heteroimázst. Ildiko visszatérő felszólítása, a „gondolkodj egy kicsit magyar módon!” (115), többnyire ügyeskedésre, korrupcióra, nem becsületes úton való előnyyszerzésre bátorítja Francis. Megjelenik még a „magyar” jelző az ellentmondásosság és a bonyolultság szinonimájaként is. Francis személyiségfejlődésének egyik fordulópontján ismét feltűnik a „magyar” gondolkodás. Lausanne-ban Ildiko leüríti Criminale svájci bankszámláját, és egy búcsúlevél kíséretében nem csekély összeget juttat Francisnek. Ezen a ponton Francis elgondolkodik, hogy mit tegyen az ajándék pénzzel, amelynek tiszta származása erősen kétséges. Gondolataiban végül oda jut, hogy talán „ez az a pillanat, amikor meg kellene tanulnom, hogyan legyek »magyar« – nem kérdezni semmit, csak csendben lelépni a szerzeménnyel?” (250). Mivel így is tesz, ezen a ponton Francis autoimázsa a heteroimázs hatására átalakul. Amit addig kívülről figyelt meg, most belülről teljesíti be. Egy kicsit „magyarrá” vált, legalábbis ami a regénybeli heteroimázs egyik szegmensét illeti. Ez az a fejezet, amelynek utolsó bekezdése egy lehetséges végső befejezést imitál, bár a

regény tetemes része még ezután következik. Ez a fejezetzáró bekezdés azonban nyelvileg is hangsúlyozza Francis őmagaságának radikális változását, méghozzá olyannyira, hogy az már felvillantja az ugyanazonosság megváltozását is. A külsődleges tulajdonságokban megjelenő ugyanazonosság megváltozásának felvilágosításához belép az elbeszélésbe egy tradicionálisabb szöveghagyomány. Az eddig – és egyébként a továbbiakban is – homodiegetikus egyes szám első személyű narrációt a tizenkettedik fejezet végén felváltja a heterodiegetikus narráció, amely Francist a lausanne-i bankszámlanyitáshoz kreált hamis vezetéknevének kezdőbetűjével, kafkaian csak K.-nak nevezi. A belépő, külső nézőpontú narrátor úgy láttatja K.-t, mint akit „utoljára a londoni repülőjárat útvétel-ellenőrzésén várakozók tömegében láttak, aztán eltűnt, elég nyilvánvalóan nem kutatva többé Doktor Bazlo Criminale után” (256). A hermeneutikus önreflexióban a Criminale értelmező Francis maga vált Criminale-vá, és teljesítette be azokat az elvárásokat, amelyeket Criminale szövegeként felfogott életművétől elvárt, ezért nem keresi többé Criminale-t.

Jellegzetes az, ahogy ebben az epizódban a sztereotipikusan „magyar” gondolkodás a múltra reagál. A regényben ábrázolt múltfeldolgozást a „nem kérdezni semmit” a múltra vonatkozóan, „csak lelépni a szerzeménnyel” mentalitás jellemzi. Szó esik a szövegben a kommunista hatalom letéteményeseinek vagyontámentéséről, ami svájci bankszámlákon keresztül történt a múltban, és történik a regény jelen idejében, 1991-ben is. A *Doctor Criminale* diskurzusában a múlttal való szembenézés első számú akadályozója az, hogy a múlt még nem zárult le. A kommunista múlt jelen van, amikor Sandor Hollo, lehallgatástól tartva, nem mer Francisszal a tömegben tárgyalni. Jelen van a személyes szféra – különösen a szerelmi élet – intimitását átszövő hatalmi viszonyokban, ahogy Francis Ildikóval folytatott szerelmi kapcsolata egy feltételezhető besúgórendszer funkciójává értékelődik át. Legfőképpen pedig jelen van a múltból való diskurzust még mindig övező tabukban és szándékos elhallgatásokban. A kommunizusból örökölt „fortélyos félelem” továbbra is uralkodik a hazugsággal is vívott túlélési harcokban és a titkos árulások árán történő önérvényesítés világában.

Francis számára Criminale múltbeli szerepét mindenki máshogyan adja elő. Codicil, a bécsi professzor csak filozófiai nagyságát emeli ki, amely szerinte a politika mocskos világa fölött áll, Ildiko szerint Criminale alapvetően rendszerkritikus volt, míg Gertla szerint a tudós igazi véleménye akkor világolt ki, amikor a marxizmus jegyében írt. A Criminale körüli emberek saját múltbeli szerepükről vallott nézetei se vágnak egybe. Ildiko szerint Gertla csupán egy volt Criminale sok felesége közül, és a filozófus legjobban Piát szerette. Gertla szerint ő maga volt Criminale legfőbb múzsája, a többiek mindannyian rossz hatással voltak rá. Ildiko pedig végig titkolja, milyen mélységű szerelmi kapcsolat volt közte és Criminale között. A szerelmi kapcsolatokról sorra kiderül, hogy politikai vonatkozásaik is voltak, és a szerelmi árulások politikai színezetet is kapnak. A személyes traumák tehát egybevágnak a szocialista totális államban átélt traumákkal, és így módon egy általános történelmi diskurzus szintjére emelkednek.

Menyhért Anna szerint a trauma elsősorban törést jelent múlt és jelen között. A trauma feldolgozásának egyik módja annak verbalizált újraélése, amikor az elmondás aktusa hozza létre a folytonos narratívát, amely összekötheti a múlttal a jelent. Mivel a 20. századi társadalmi méretű traumákat rendszerint totális diktatúrák elnyomása követte, ez az elmondás nem valósulhatott meg. A totális államrendszerek ideológiája belépett a traumát övező hallgatás helyére, és azt saját nyelvi rendszerével töltötte ki (MENYHÉRT 2008, 5–8). Ennek a nyelvi rendszernek jellemzője az, amit Hannah Arendt figuratív hazugságnak nevez (ARENDR 2000, 65), amely a trauma tényét elfedi és önmagával helyettesíti. A trauma értelmes narratívába foglalását megakadályozó ideológia nyelvi rendszer, ezért a trauma feldolgozásához egy új, megváltozott nyelvre van szükség (MENYHÉRT 2008, 9). Ez csak az elnyomó ideológia nyelvének leleplezése és megváltoztatása után lehetséges. Jellemzi ezt a nyelvet a kollektív tabuk világa, amelyeket a figuratív – szintagmatikus szintre emelkedett – hazugság helyettesít. A kérdés és a beszéd lehetetlenné válása konspirációs kényszert eredményez, ahol a trauma szereplői sincsenek azonosítva. Menyhért szerint ennek a közegnek tipikus tünete az a tapasztalat, amit Kertész Imre *Fel számolás* című művének egy mondata úgy fejez ki, hogy „mindenki zsidó” (MENYHÉRT 2008, 39). A „zsidóvagyság” a konspirációs kényszer alakította helyzet metaforája, amennyiben összemosisodik, hogy az átélt traumában ki bűnös, és ki áldozat. Így pedig végül mindenki bűnös, és mindenki áldozat, azaz „zsidó” lesz (MENYHÉRT 2008, 44).

Megjelenik itt a derridai nyelvfelfogás, mely a nyelvet a tapasztalat létrehozásának aktív cselekvőjeként fogja fel. Derrida a *Grammatológia* első könyvében írja, hogy a tapasztalás, amit a metafizika a nyelv által leírtként fog fel, voltaképpen éppen fordítva, a diskurzusban létező hiány (*trace*) által keletkezik. A metafizika által tévesen feltételezett eredetet, amelyet Derrida jelenlétnek vagy tapasztalatnak nevez, inkább a nyelvi jelentéselecsúsítások sorozatának egy feltételezett „őshiánya” hozza létre (DERRIDA 1976, 61). Derrida felfogásában tehát mindenfajta tapasztalat, így a trauma is a nyelvben konstruálódik. Így a nyelv által a trauma át is adható, hiszen a nyelv a trauma lételeme, sőt egyenesen létrehozója.

A trauma nyelvben történő átadásának jelenségét Dori Laub másodlagos traumatizációnak nevezi (LAUB–FELMAN 1992, 57). A másodlagos traumatizációban mindenki lehet zsidó is, vagy, ahogy a *Doctor Criminalé*-ben Francis, a szocialista totális állam áldozata is. Ily módon a kertészi „zsidóvagyság” rokonítható a Bradbury-féle „magyar” módon való gondolkozással, ami szintén, mint egy járvány, elkezd terjedni az 1990-es évek Európájában, hogy végül mindenki „magyar” legyen. Ahogy maga Criminales fogalmaz, „az árulás most körülvész minket”, és egyben „ez a j'accuse korszaka is” (326): mindenki áruló és mindenki áldozat. Csakúgy, mint Kertésznél, a gyilkos és a hóhér ugyanannak a mechanizmusnak a két oldala. Francis ebbe a világba és ebbe a nyelvbe lép be, hogy először vádolja Criminales, ahogy a rendszerváltáskor mindenki vádolt valakit, majd a helyébe lépjen, és maga is kövessen el kisebb „magyar” stílusú árulásokat, ahogy tette és teszi ezt mindenki ebben a fikciós történelmi térben. A regénybeli magyar

heteroimázs egyrészt a nyugat-európai autoimázs részévé válik, másrészt általános ontológiai érvényre emelkedik.

Ebben a felfogásban nem létezik a múlt felülvizsgálata, megbánása és a traumákkal való szembenézés, hiszen a múlt nem sokban különbözik a jelentől. Nem jön létre a múlt hiánya a jelenben, ami a történeti visszatekintés feltétele, ahogy Michel de Certeau-t idézve Gyáni Gábor írja (GYÁNI 2009, 9). Criminale szavaival szólva „örökös jelenre vagyunk kárhóztatva. Nem tudunk semmit, nem emlékszünk semmire” (234). Ez a mondat Cathy Caruth traumafogalmát is felidézi, amely szerint a trauma időbeli struktúráját inkább egyfajta megkésetttség jellemzi, amelyben a múlt állandó, visszatérő jelenlétével kell számolnia mind az elsődlegesen, mind a másodlagosan traumatizáltaknak. Ahogy Caruth írja, a trauma voltaképpen a történelem válságtünete (CARUTH 1995, 5). A múlt Bradbury regényében is átfolyik a trauma utáni világba, így elmarad a kiengesztelődés, és nincs igazi változás sem. Doktor Criminale nem dolgozza föl a traumákat, amelyeket átélt és okozott, hanem belesimítja őket az emberi lét szükségyszerűségébe.

A traumán átlépő alak toposza

A jelen lévő múltat és a kontinuitást szimbolizálja a traumán átlépő alak, amely nem egy irodalmi műben megjelenik a 20. századi műfeldolgozás kapcsán. Doktor Criminale karaktere, ahogy a fokalizátor, Francis diskurzusán keresztül egyre közelebből megismerjük, egy, a magyar irodalomban is jelen lévő toposzhoz köthető: az átélt traumákon átlépő, a feldolgozást meg sem kísérő, mégis boldogságra képes ember toposza ez. Az olvasóban mélyen gyökerező igazságérzetet azt kívánna, hogy aki a 20. századiakhoz hasonló borzalmas traumák közelébe kerül – akár áldozatként, akár hőhőként –, az ennek a tapasztalatnak az árát valamilyen formában fizesse meg. A traumán átlépő alak toposza ezt az elvárást forgatja föl.

Francis számára meglepő módon, Doktor Criminale gyorsan és fájdalommentesen lépett tovább saját árulásán, amely feltehetően szerelme, Irini halálának egyik okozója volt. Criminale élte tovább az új szerelmek, politikai és tudományos karrier által meghatározott sikeres életet. A szerelem és politika összefonódásában Irinivel Criminale valószínűleg az '56-os forradalom oldalán állt, míg új szerelme, Gertla, Kádár támogatója volt. Amikor Irinit a forradalomban játszott szerepe miatt internálták, Criminale nem tett semmit, mert addigra már új románc volt az életében; új szerelme kapcsolataival történetesen az új hatalomhoz kötötte a filozófust. Francis ezt az esetet döbbenetesen minősíti immorálisnak, de úgy tűnik, a regény szereplői között egyedül van ezzel a véleménnyel. Ildiko, bár nem sokat tud Iriniről, enyhén ítéli el Criminalet, Gertla pedig csak a nagy tudományos karrierhez vivő utat látja a hirtelen pálfordulásban. Criminale maga nem sokat beszél Iriniről, de ha igen, magát is áldozatnak látja a helyzetben, amennyiben egy absztrakt erőnek, a történelemnek tulajdonítja, hogy „nem ada-

tott meg neki egy Irinivel leélt élet” (324). Mindazonáltal *Criminale* további története, változatos szerelmi élete és tudományos sikerei nem egy lelkifurdalástól vagy traumától gyötört ember képét mutatják. Múltbeli árulásai beleolvadnak az élet folyásába: új szerelmek, vágyak és célok jönnek. Ezenközben az államszocializmussal karöltve okozott árulásainak traumái olyanok, mintha meg sem történtek volna.

Egy rövid kitekintés erejéig érdemes itt megemlíteni a magyar intertextuális kapcsolatokat, hiszen a *Doctor Criminale* magyar heteroimázsa nem elszigetelt, hanem, ahogy Fried István írja, egy „hibrid kommunikációs térben” jön létre, amelyre a magyar irodalom is hatással van (FRIED 2012, 212). A traumán átlépő alak irodalmi toposza fellelhető többek között Gion Nándor *Latroknak is játszott* című tetralógiájában. A regényfolyam első darabjának, a *Virágos Katonának* a szimbolikájában, a szenttamási kálvária Krisztust ostromozó katonájában, a Virágos Katonában konkretizálódik ez a toposz. A katona – sárga virággal a ruháján – úgy mosolyog a képen, mintha nem is ott lenne, és éppen valakit kínozna: „ez a toprongyos kis kanász tudja a Virágos Katona titkát [...] el kell menni onnan, ahol ronda dolgok történnek, ki kell lépni abból a képből, ahol a Megváltót korbácsolják” (GION 2007, 88). Rojtos Gallai István, a főszereplő, maga is ezt az alakot testesíti meg. Ahogy Veress Zsuzsa írja, ő a nagy túlélő: latroknak is játszik, miközben olykor maga is latorrá válik (VERESS 2011). A regényfolyam harmadik részében, az *Ez a nap a miénk* címűben, elérkezik a történet a bácskai tömegmészárlás eseményéhez, ahol Rojtos Gallait majdnem, legjobb barátait és falubeli társai közül sokat valóban különös kegyetlenséggel végeznek ki a szerb partizánok. Ezt a traumát személyes és közösségi szinten is átélte Gallai, pár fejezettel később mégis úgy találjuk, hogy megszokott szerelmi kalandjai között egy partizánnal is létesít szexuális viszonyt. Ez a mozzanat összeköti a két traumán átlépő alakot, Gallait és Crimalét. *Criminale* az ’56-os forradalom véres eseményei után nem traumatizált emlékeibe merül, hanem a forradalmat orosz tankokkal elnyomó új rezsim egyik tagjával kezd szerelmi viszonyt.

Idekapcsolódik a kertészi „zsidóvagyság” fogalma is, hiszen a Virágos Katona, aki mitikus metaforává nő, és Rojtos Gallai viselkedésére is magyarázatot ad, maga is hóhér-áldozat. A Virágos Katona elmerengő tekintete azt sugallja, hogy bár testében ott van, és parancsra kínozt, valójában nincs jelen: kilépett a képből. A *Latroknak is játszott*ban a borzalmas eseményekből való kilépés egy műalkotás reflexiójának metaforájában valósul meg. Reflexió önreflexióval párosul, ahogy Gallai a Virágos Katonát nézi a kálvária stáció képein, és ezzel párhuzamosan szeretné saját magát megfejteni (BÁNYAI 2003). Francis ugyanezt a hermeneutikai folyamatot éli át, amikor Crimalét értelmezve magát is értelmezi. Ez az értelmezés meglehetősen derridai: „nem azért olvastam a szöveget, amit elmondt, hanem azért, amit nem. Valójában dekonstruáltam: a kihagyásokat, elhallgatásokat és homályosságokat kerestem olvasás közben” (282). A hiány jellemzi a Virágos Katonát is, aki mintha nem lenne jelen a saját történetében, csak a helyét mutatja merengő arca. Ugyanez a hiány jellemzi Crimalét és a benne

megtestesülő magyar műtfeldolgozást. Francis számára a regény végén már az az érdekes, amit Criminale nem mond el a kommunizmusban eltöltött múltjáról: a criminalei csöndet nevezhetnénk criminalei kihagyásnak is. A magyar múlthoz való viszony kapcsán ébred rá a brit tényfeltáró újságíró a csöndhöz, elhallgatáshoz való jogára. Ahogy átveszi ezt a magyar heteroimázs hatására felfedezett dekonstrukciós nyelvi önkifejezést, Heidegger és Criminale nyomán megkonstruálja „Jay csöndjét” (311).

Dragomán György legújabb regénye, a *Máglya* (2014) is hasonló témát dolgoz fel. A főszereplő, Emma a saját életében és a tágabb családjában történt traumákat, amelyek összefüggenek a romániai kommunista múlttal való szembenézéssel, a traumán átlépő alak mintájára dolgozza föl. Itt is jelen vannak az elhallgatások, az emlékezet fehér foltjai, és az áldozatok és a hóhérok összemosódása, ami a traumákat nem szembenézéssel, hanem továbblépéssel oldja bele a rendszerváltás utáni új, bár valójában folytonos életbe. Ahogy Doktor Criminale fogalmaz, „a j'accuse korát éljük” (326), amelyben a hallgatás a korra jellemző vádaskodás ellen való fellépés gesztusa. Itt mondja Criminale enyhe iróniával, hogy a „korszakok halálakor mindenki áruló”. A vádaskodás nyilvános tendenciájáról Esterházy *Javított kiadásához* kapcsolódó tanulmányában Friedrich Judit is ír. Ő a besúgóbotrányokban érintettek esendő emberi voltának elfogadását sürgeti, ami elengedhetetlen része lenne a múlttal való szembenézésnek (FRIEDRICH 2011, 630). Criminale a szembenézés helyett inkább a kontinuitást hangsúlyozza, de nagyon hasonló indokból: „sose felejtse el a múltat, mert még szükséged lehet rá a jövőben” (130), hiszen ahogy mindenki megszenvedte a szocializmus terrorját, ahogy mindenki tévedett, úgy feltehetjük, hogy még fog is mindenki szenvedni és tévedni. A szembenézést és az átlépést talán csak a jövőre vonatkozó hit különbözősége választja el egymástól. Ha hiszünk abban, hogy az ilyen borzalmak elkerülhetőek, szembenézünk velük, hogy új életet kezdhessünk. Ha ellenben a borzalmat az élet rendjeként fogjuk fel, szóltanul továbblépünk, nem törődve a kihagyásokkal, amelyek elkerülhetetlenül fragmentálják a történetet. Az egyéni trauma így belesimul az élet nagy traumájába.

Criminale kilépését a traumatikus élményvilágból a már kifejtett posztmodern ideologikus káosszal, a nézőpontok relativitásában rejlő morális bizonytalansággal indokolja: „az élet mozifilm, a halál a cselekmény vége, és egyetlen történet se valódi. Még a filozófusok is irrealitásokban gondolkoznak, és egy etikától mentes világról beszélnek. [...] A világ üres, [...] csak a káosz és az esetlegesség létezik. Nem létező ének vagyunk [...], nem létezik Criminale, és nincs kit vádolni” (327). Megfigyelhető itt a már leírt irodalomértelmezés metaforájában felfogott világ. Összefügg ez az irodalom és a történelem Paul Ricœur által kifejtett keresztreferencialitásával (RICŒUR 1999, 372), amely a fikció kvázi történetiségében és a történelem narratíváinak fikciós értelmezésében jelentkezik.

*A közeledő idegen és a távolodó saját
– rekviem a kettéosztott Európáért és a tiszta értékrendért*

Malcolm Bradbury *Doctor Criminal*éja érdekes módon reflektál az 1990-es rendszerváltozás után szükségessé vált műtfeldolgozás specifikusan magyar módjára. A műfaji meghatározottságok összejátszanak az angol és a magyar kultúra találkozásának fikciós ábrázolásával. A két nemzet által meghatározott összeurópai kulturális tér közös mitikus toposzokban jelenik meg. A regény ezeket a toposzokat az angol szereplő szemével láttatja a magyarok kicsit ügyeskedő, kicsit hazug, a nézőpontváltásokat a cinizmusig vagy ártatlanságig menően gyakran átélő múltmunkájában. Ez a heteroimázs beépül a brit szereplő autoimázsába a narratív identitás fokozatos változásával. Egy közös Európa jön létre, ahol már nemcsak Közép-Európa labirintusos, hanem a Nyugat is. A specifikusan közép-európai káosz általános érvényű, lételméleti káosszá terebélyesedik. Az egyik bolgár szereplő szavaiban is tükröződik ez a jelentésbeli tágulás: „Senki nem érti Bulgáriát, [...] de Criminale a miénk. [...] Ő káoszban született és káoszban élt. Meglátta a rejtőzködő káoszt az értelemben, a történelemben: mindenben.” (335.)

A nietzschei morális válság jegyében a regény a dekonstrukció irodalomelméleti értelmezésének középpontjában álló elhallgatások és a múlttól következetesen hallgató filozófus viselkedésének morális kapcsolatát feszegeti. A borzalmakról hallgatni elemi emberi jog vagy hazugság? A felelősség elhárítása ez, vagy az autonóm cselekvést megkérdőjelező, a traumát ontológiai érvényre emelő mentalitás? Szembe kell nézni a múlttal, vagy szó nélkül továbblépni? A *Doctor Criminal*ét átszövő irodalomelméleti diskurzus és a morális relativizmus jelentések ellentmondásos és összefonódó káoszáat hozza létre, ahol a közép-európai magyar heteroimázs megváltoztatja az addig egyértelmű értékrendszerben felfogott kettéosztott Európát. A nyugat-európai (angol) Francis elvész ebben a labirintusban, egészen addig, amíg részévé nem válik maga is az elhallgatások, apró árulások és nézőpontváltások világának. Lassan maga mögött hagyja a hidegháborús Európát, ahol tiszta törésvonalak mentén lehetett tájékozódni. A történet végén Francis a rendszerváltás utáni közös Európába érkezik, ahol homályos a múlt jelentése, homályos, hogy ki volt áldozat, és ki hóhér, homályosak múlt és jelen határai, egyvalami bizonyos csak: a művészi reprezentáció és az arra való reflexió világot átfogó metaforája. „Korszakok halálakor mindenki áruló”: vagy ironikus értelemben, mert mindenkire ráfognak; vagy azért, mert áruló és áldozat ontológiailag összefonódik, mint hermeneutikában az olvasó és a szöveg; vagy pedig azért, mert a múlt ideológiája és nyelve tovább él a jelenben, és ha kapcsolatba lép egymással angol és közép-európai, akkor az angol is lehet magyar, az ártatlan is áruló.

Bibliográfia

- ARENDR, Hannah (2000), *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*, ford. MESÉS Péter, TUDÓS Attila, Budapest, Osiris.
- BÁNYAI Éva (2003), Képolvasás / önolvasás. Gion Nándor: Virágos katona, *Korunk*, 2003. január. <http://www.korunk.org/?q=node/7117> Letöltés ideje: 2015. június 19.
- CARUTH, Cathy (1995), *Introduction*, in *Trauma. Explorations in Memory*, ed. Cathy CARUTH, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- DERRIDA, Jacques (1997 [1976]), *Of Grammatology*, transl. Gayatri Chakravorty SPIVAK, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- FABIAN, Johannes (2002), *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia UP.
- FELMAN, Shoshana–LAUB, Dori (1992), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Francisco (1998), Waiting for the New Writer. An Interview with Malcolm Bradbury, *BELLS – Barcelona English Language and Literature Studies*, 1998/9. <http://www.raco.cat/index.php/Bells/article/view/102880/149225>, Letöltés ideje: 2015. június 19.
- FRIED István (1999), Az eredetiség alkotás. Nemzetképek, nemzettorzképek Közép-Kelet-Európában, *Korunk*, 1999/5, 66–77.
- FRIED István (2001), Emigráció és labirintus. Közép-kelet-európai létformák és tudatok, *Kisebbségkutatás*, 2001/4, 18–27.
- FRIED István (2012), *Imagológiai kérdések. Komparatizisztikai kétségek*, in *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*, Budapest, Lucidus, 189–215.
- FRIEDRICH Judit (2011), *Blaming versus Healing: Facing Communist Informers of the Past, and a Literary Example in Péter Esterházy's Revised Edition*, in *20 Years After the Collapse of Communism: Expectations, Achievements and Disillusions of 1989*, eds. Nicolas HAYOZ, Leszek JESIEN, Daniela KOLEVA, Bern–Berlin, Peter Lang, 629–646.
- GALSTER, Christin (1997), *Literaturtheorie und Wissenschaftsbetrieb in britischen Universitätsroman*, Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft.
- GEERTZ, Clifford (1995), A tény után. Részletek a könyv egyik fejezetéből, *Magyar Lettre Internationale*, 1995/18. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre18/10.htm>, Letöltés ideje: 2015 június 17.
- GION Nándor (2007), *Virágos Katona*, in UŐ, *Latroknak is játszott*, Budapest, Noran.
- GYÁNI Gábor (2009), A 20. század mint emlékezeti „esemény”, *Forrás*, 2009/7–8, 3–15.
- HORVÁTH Györgyi (2014), *Utazó elméletek. Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*, Budapest, Balassi.
- KUNDERA, Milan (1984), Nyugat túsul ejtett része, avagy Közép-Európa tragédiája, ford. ILLÉNYI Balázs, *Hétvilág*, 1984/3.

- LEERSSEN, Joep–BELLER, Manfred (eds.) (2007), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi.
- MENYHÉRT Anna (2008), *Elmondani az elmondhatatlant: trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus–Ráció.
- MUDASIR GUL, Jan (2012), “Campus Fiction and David Lodge”, *The Criterion. An International Journal in English*, 2012/4, <http://www.the-criterion.com/V3/n4/Mudasir.pdf> Letöltés ideje: 2015. június 17.
- RICCEUR, Paul (1999), *Az én és az elbeszélt azonosság*, in UŐ, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, ford. ANGYALOSI Gergely, BOGÁRDI SZABÓ István et al., Budapest, Osiris.
- SCOTT, Robert F. (2004), It’s a Small World After All: Assessing the Contemporary Campus Novel, *The Journal of Midwest Modern Language Association*, 2004/1.
- SÉLLEI Nóra (2012), *A másik Woolf. Kulturális (ön)reflexivitás Virginia Woolf harmincas évekbéli szövegeiben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- SZÉKELY Péter (2009), *The Academic Novel in The Age of Postmodernity*, doktori disszertáció. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/szekelypeter/tezis.pdf>, Letöltés ideje: 2015. március 26.
- TAMÁS Gáspár Miklós (1993), Irónia, kétértelműség, színlelés. A demokratikus ellenzék hagyatéka, *Világosság*, 1993/8–9.
- TAMÁS Gáspár Miklós (1998), Eötvös: a nyugat-keleti liberális, *Világosság*, 1998/5–6.
- TAPODI Zsuzsanna Mónika (2011), Imagológia: Egy ősi gyakorlat megújuló megközelítésben, *Létünk*, 2011/4, 42–46.
- TUPAN, Mari-Ana (2009), Malcolm Bradbury: The Quest for the perilous East, *When The World Turned Upside-Down: Cultural Representations of Post-1989 Eastern Europe*, ed. Kathleen STARCK, Newcastle-upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- VERESS Zsuzsanna (2011), Latrok, bolondok, szentek. ROVART. *A Rovás alkotócsoport netújsgája*, http://www.rovart.com/hu/latrok-bolondok-szentek-_2443 Letöltés ideje: 2015. június 19.

FARMASI LILLA

Kinetózis Don DeLillo *The Body Artist* című regényében Olvasás és testi tapasztalás

Köztudott, hogy a műalkotások képesek testi reakciókat kiváltani a közönségük-ből. A filmtudományban jól ismert elméletek dolgozzák fel például a szentimentális („könnyfakasztó”) film, a horror és a pornó műfajai által kiváltott befogadói reakciót, mely a képernyőn látottakkal történő azonosulásnak tulajdonítandó (WILLIAMS 1991), az irodalmi szöveg esetén hatásmechanizmusa viszont legtöbbször reflektálatlan marad. A jelen tanulmányban ennek a hatásmechanizmusnak egy elméletét mutatom be, melyben a testi tapasztalás fenomenológiája, illetve a kogníció és a posztklasszikus narratológia elméletei felől közelítem meg a szöveg által az olvasóban kiváltott reakciókat.

Az embodiment (megtestesülés) hatása a nyelvre, a gondolkodásra és a történetmondásra roppant összetett jelenség. Bár egyelőre további kutatásokra és empirikus bizonyításra szorul a felvetés, az már kevésbé vitatott, hogy „az emberi megismerés folyamatai sok tekintetben automatikus – funkcionális jellegűek, közvetlenebbül és jelentősebb mértékben szenzomotoros természetűek, és ezáltal markánsan világba ágyazottak” (SZOKOLSZKY 2011, 8).

Jelenleg elsősorban a kognitív nyelvészet képi séma- és fogalmi metaforaelmélete érdekelt, ezt igyekszem beilleszteni a narratívaelméletek közé. Mivel a befogadói folyamatokkal foglalkozom, az irodalmi szövegeket potenciálisan motiváló testi tapasztalást keresem, feltételezve, hogy a testi létezés és az érzéki benyomások tapasztalása meghatározó szereppel bír az irodalmi szöveg befogadásának folyamatában is. Konkrét példának a tanulmány második felében a kortárs amerikai regényíró, Don DeLillo 2001-es, *The Body Artist (Testművész)* című kisregényének elemzése szolgál. A regényben a tér és a mozgás testi tapasztalásának szerepét vizsgálom az olvasás folyamataiban, illetve a befogadói mechanizmusok szervezésében, mind a szavak, mind a teljes narratíva szintjén.

Embodiment, nyelv és irodalom: rövid áttekintés

A kogníció tradicionális elképzelései, az úgynevezett első generációs kognitív elméletek a gépek működésének mintájára, a kontextustól független, mechanikus

algoritmusok mentén működő folyamatként fogták fel a fogalomalkotást (SZABÓ 2012, 115). Ha azonban a megtestesülés aspektusait a kognitív működés fontos részeként tételezzük, a kogníciót egy változékony, dinamikus folyamatként látjuk, melyben az elme elválaszthatatlan a fizikai testtől és annak környezetétől, illetve azokkal folyamatos kölcsönhatásban van. Szokolszky Ágnes megfogalmazásában „a megismerés valós környezetbe és valós időbe ágyazott folyamatában a cselekvés, észlelés, érzelmi feldolgozás és fogalmi gondolkodás dimenziói lényegileg összefonódtak és adaptívan környezetre hangoltak” (SZOKOLSZKY 2011, 1). Ennek az elképzelésnek az irodalomelméleti jelentősége, hogy a szöveg az elme környezetének olyan részeként értendő, amely olvasás közben kölcsönhatásba lép az emberi elmével és testtel is.

Az irodalmi szövegek olvasása során átélt testi tapasztalások kutatása az absztrakt, szimbolikus gondolkodás „lehorgonyzására” tett kísérletekkel áll szoros rokonságban. Az utóbbiakban eddig az úgynevezett „embodiment” nézetek a legígéretesebbek (SZOKOLSZKY 2011, 1), amelyek „a szimbolikus gondolkodás – ezen belül is a nyelvi megértés – szenzomotoros összefüggéseit [kívánják] feltárni” (SZOKOLSZKY 2011, 2). Jelen dolgozat a kognitív nyelvészet területén elismert képi sémaelmélet eredményeit igyekszik hasznosítani. A képi sémák és fogalmi metaforák elméletének legismertebb úttörői többek közt George Lakoff, Mark Johnson, Mark Turner és Kövecses Zoltán. A gestaltpszichológiában gyökerező elmélet az alapvető gondolkodási mintázatok és az általuk alkotott nyelvi, illetve kognitív kategóriák leírására tett kísérletek eredménye. Johnson megfigyelései szerint a metafora azon fő kognitív struktúrák egyike, melyeknek köszönhetően tapasztalásaink koherensek és rendszerezettek (JOHNSON 1992, xv).¹ A fogalmi metaforák forrásaként értelmezett képi sémák közvetlenül jelentéses (tapasztalásos, megtestesült) prekonceptuális szerkezetek, melyeket a testben való létezés különböző aspektusai, például a mozdulatok, perceptuális interakciók, stb. motiválnak (HAMPE 2005, 1), a gondolkodás tudatos formáit és annak egyéb koncepcióit megelőzik, illetve azoktól függetlenek (HAMPE 2005, 1). A képi sémák a fogalomalkotás percepción túli, ám a kogníciót még megelőző fázisában gyökereznek, és minden szimbolikus emberi interakcióban és kifejezés-módban megtalálhatóak (JOHNSON 2005, 16). Az „ösvény mentén haladás”, vagy az „egyensúly” például tipikus képi sémák (TURNER 1996, 16), így az előbbi mintájára könnyen megérthetjük például egy érvelés vagy egy történet elvontabb logikáját.

Francisco Varela és szerzőtársai az 1991-ben kiadott, *The Embodied Mind* című tanulmányukban dolgozzák ki az *enaktivizmus* elméletét (VARELA–THOMPSON–ROSS 1991). Az embodied-enaktív kognitív tudomány képviseli a pragmatikai for-

¹ Fontos, hogy ugyanez a narratívákról is elmondható. A kognitív narratológia egyik lehetséges alkalmazásként tartja számon, hogy a narratívákat mint a megértés mintázatait vizsgáljuk (HERMAN 2009b, 79).

dulatot a kognitív elméletek területén. A megközelítés feltételezi, hogy a cselekvő mindig testbe és a környezetébe ágyazottan van jelen, és a környezetével képes interakcióba lépni (MENARY 2006, 2). Az elmélet szerint tehát a tapasztalás a környezetével interakcióban lévő cselekvő testben jön létre, és jelentős mértékben függ attól. A kognitív működésnek jelenleg számos hasonló megközelítése létezik, mint például a szituált, vagy a kiterjesztett kogníció elmélete. Ezek egyetértenek abban, hogy amikor az emberi gondolkodást igyekszünk megismerni, sem a test, sem az elme fogalmát nem redukálhatjuk pusztán az agyra (GIBBS 2005, 5), ebben a szemléletmódban a fizikai test és környezete szintén a kogníció tágabb, befolyásoló közegének minősül. Így tekinthetünk az irodalmi szövegre mint az elme környezetének részére, és vizsgálhatjuk azt a befogadói folyamatok és reakciók fontos összetevőjeként. A továbbiakban tehát az érdekel minket, hogyan játszhat össze a szimbolikus és a preszimbolikus dimenzió az olvasás folyamatában, azaz hogy milyen tulajdonságokkal és lehetőségekkel bír a testi tapasztalások mintájára szerveződő irodalmi szöveg a befogadásban.

A kulcs a testi tapasztalás és a mentális működés kérdésében a szimuláció folyamata, amely „[a]z elterjedt értelmezés szerint a [...] nyelvi megértéssel együtt jelentkező, ahhoz modulárisan kapcsolódó, megélt, tapasztalati eredetű szenzomotoros aktiváció [mintázatait]” jelenti (SZOKOLSZKY 2011, 4). Tehát ezeket a tapasztalatokat, ha nem is közvetlenül éljük meg, mégsem pusztán kategorizáljuk magunkban, hanem empirikus vizsgálatok eredményei szerint a neurális folyamatok szimulációja során „meg is testesítjük” (GORDON 2009), s ez bizonyos fokig befolyásolja a jelentésalkotás folyamatát.

A megtestesülés jelentőségét támasztja alá az a tény is, hogy a beszédprodukciónak és percepciónak felelős agyterületek egyéb motorikus feladatok elvégzésében is részt vesznek, a Broca-terület például többek közt a kézmozdulatok irányításában játszik szerepet (SZOKOLSZKY 2011, 7). Az agy tehát jóval több folyamatban használja a térbeli, vizuális, mentális leképezéseit, mint korábban hitték. Szemléletes példát hoz erre Tim Roher egyik tanulmányában. Képzeljük el, hogy egy ötletet nyújtanak át nekünk, mely talán először megfoghatatlannak tűnik, ám ha elég ideig forgatjuk a fejünkben, biztos fogást fogunk találni rajta. Miközben az agyunk az utóbbi mondat szemantikai feldolgozását végezte, agyi képalkotó eljárások segítségével láthatóvá válhatott volna, hogy részben igénybe vette azokat az agyterületeket, melyek olyankor aktívak, amikor egy tárgyat a kezünkbe veszünk, és az ujjaink közt forgatva megkeressük, hogyan kényelmes tartani (ROHER 2005, 166). Egy hasonlóan érdekes empirikus vizsgálatot végzett Arthur M. Glenberg és Michael P. Kaschak 2002-ben, melyben a résztvevőknek mondatok értelmességét kellett megítélniük. Egy joystick maguk felé húzásával (ez jelentette az igent) vagy maguktól való eltolásával (ez a nemet) jelezhettek. „A tesztmondatok szintén irányt foglaltak magukban (pl. Andinak adtad a pénzt / Andi neked adta a pénzt). Amikor a megkívánt válaszmozdulat kongruens volt a mondatban foglalt iránnyal, a válaszok gyorsabbak voltak” (SZOKOLSZKY 2011, 5–6).

Az embodiment egyre népszerűbb nézőponttá válik az irodalomelméletben is, azon belül a kognitív narratológia elméletei között különösen gyümölcsözőnek bizonyul. Ahogy David Herman magyarázza, a narratológia kilencvenes években induló, a kognitív narratológiát is magába foglaló posztklasszikus iránya nem a klasszikus, strukturalista narratológia kritikájaként értendő. Olyan értelmezői kereteket nyújt a narratívák kutatásához, amelyek a strukturalista narratológusok munkájára épülnek, ám olyan fogalmakat és eszközöket is felhasználnak, amelyek Barthes, Genette vagy Todorov számára még nem voltak elérhetőek (HERMAN 2009b, 80). Ilyenek a jelen dolgozatban például az embodied-enaktív kognitív elméletek szolgáltatta fogalmak. A magyar nyelvű szakirodalomban Horváth Márta és Szabó Erzsébet illesztették be a kognitív irodalomtudomány elméletei közé az olvasás megtestesült elméletét, miszerint „az elme működését, így az olvasási folyamatokat is nagymértékben meghatározza a test, és [...] a kogníció bizonyos aspektusait [...] a test bizonyos aspektusai formálják” (HORVÁTH 2011, 465). „Az elme architektúrája és az információfeldolgozás alapvetően *kontextusérzékeny*, jelentősen függ egy változótól, nevezetesen az elme környezetétől”, írja Szabó a kognitív poétika nézőpontjáról. „E gondolkodás szerint a mentális működést alapvetően meghatározza az elme testi beágyazottsága és a test környezete” (SZABÓ 2012, 116).

Annak, hogy az irodalmi szövegek esetében mi okozza a szimulációt, mely révén az olvasó „a testében érzi” az olvasott történet bizonyos eseményeit vagy minőségeit, több megközelítés kezdett már a tárgyalásába. Michael Kimmel kifejezetten a képi sémák irodalmi szövegekben betöltött helyét és szerepét kutatja. Rámutat, hogy – noha a képi sémákat és metaforákat leggyakrabban a figuratív nyelv alakzatainak magyarázatára használják – amint Mark Turner és David Herman magyarázzák, az ember számára az események megértése alapvetően képi sémák segítségével történik, nem csupán szavak és kifejezések, hanem egész passzusok, sőt teljes narratívák szintjén is (KIMMEL 2009, 171; TURNER 1996, 28–29; HERMAN 2009a, 9). Így a képi sémák, fogalmi metaforák s feltehetően a testben létezés élményének egyéb aspektusai szerepet játszhatnak a narratívák összetettebb, magasabb szintű szerkezeteinek működésében. A tematikusan összefüggő, következetesen halmozott fogalmi metaforák együttesét nevezzük megametáforának, amely egy, a teljes szövegre érvényes jelleget eredményez, és akár egy történet egészének logikájáért vagy jelentéséért is felelhet (STOCKWELL 2005, 122; KIMMEL 2009, 173).

Kimmel főként magában a nyelvben, a szókincs szintjén keresi a megtestesülés aspektusainak jelentőségét, viszont keveset foglalkozik az irodalmi szövegek által az olvasóban keltett hatás létrejöttével és mechanizmusával. Marco Caracciolo az olvasói élmény megképződését először a karakterizációhoz köti, és bizonyos karakterek által közvetített perspektívák, érzések és tapasztalások magunkká téételét magyarázza (CARACCILO 2011, 118), majd a teljes narratíva szintjén gondolkodik, és esettanulmányaiban jellegzetes, főleg a test természetes ritmusait előtérbe helyező, „érezhető” szerkezeti jellemzőket vizsgálja. Ilyen

például Edgar Allen Poe *Az áruló szív* című történetében a szívdobogás (CARACCIOLO 2014), mely a szöveg tempóját és ritmusát adva, és a történetvilágon „túlcsordulva” (spill over) idéz elő szimulációt az olvasóban.

Hilary Dannenberg *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction* (2008) című munkájában képi sémák mintájára képzel el narratív sémákat, azaz a cselekmények különböző alakzatait, illetve több, az adott történetben szereplő tárgyat vagy helyszínt. A teljes cselekmény például elképzelhető egy ösvényen történő előrehaladás sémájára, egy helyszínül szolgáló szoba pedig egy tartály mintájára. Dannenbergnél azonban a képi séma a cselekmény merev vázaként értendő. Ennek továbbgondolásaként, a szöveg alapjául egy, a képi sémákéhoz hasonló, preszimbolikus, testi élmények által motivált struktúrát feltételezek, és a nyelv működéséhez hasonlóan a narratíván belül is egy oda-vissza ható, dinamikus kapcsolatot képzelek el a séma és a felszíni megvalósulás (maga a szöveg) között. Feltételezem azt is, hogy különböző karakterperspektívákön, a szenzoros érzékelést „aktiváló” szókinccsen, illetve hangsúlyos ritmusokon és tempón kívül ez az absztraktabb struktúra (is) képes lehet az olvasó szimulációjának befolyásolására. Ezt támasztja alá a kognitív poétika azon elmélete is, miszerint olvasás közben, annak tudatában, hogy akár veszélyes helyzeteket is kockázat nélkül (noha közvetítve) tapasztalhatunk meg, akaratlanul is intenzívebben éljük meg az érzelmeket és érzeteket (KEEN 2006, 220; GALLESE–WOJCIEHOWSKI 2011).

A jelen szövegelemzésem fókuszában a tér és a mozgás észlelése, valamint testi tapasztalása áll. Az irodalomelmélet gyakran a narratív tér vizsgálatára szorítkozik, vagyis az elbeszélte cselekmény színhelyéül szolgáló tér elemzésére. Én más aspektusból is igyekszem értelmezni a tér és a mozgás szerepét az olvasás folyamatában, többek közt a teljes szöveg szintjén és a cselekménymodell „sémáiban”, ahol elméletem szerint képi sémák működnek, csakúgy, mint a nyelvben.

Módszerem részben introspektív, így a levont konklúzióm bizonyos mértékig elkerülhetetlenül spekulatív. Azonban jelenleg sem az idegtudományban, sem a humán tudományokban nincs egységes, letisztázott modell arra, hogy az emberek hogyan értik meg egymást vagy a környezetüket. Elméletem az eddig végrehajtott empirikus kutatásokkal összeegyeztethető, és mivel minden empirikus vizsgálatot egy hipotézis előz meg, a célom az, hogy elméletem jövőbeli kísérletek hasznos tárgyává váljon.

*A narratíva és a térben mozgó cselekménymodell
DeLillo The Body Artist című regényében*

Don DeLillo, az egyik legelismertebb kortárs amerikai regényíró művei számos témát járnak körbe, többek közt a terrorizmus és a fogyasztói társadalom problémáit, meglehetősen kritikus véleményt alkotva korunkról. Megfigyeléseim sze-

rint több regényében tematizálja magát a nyelvet és az emberi testet is, nagyon gyakran párhuzamosan, és ebben a folyamatban az életmű során fokozás figyelhető meg. DeLillo a nyelv lehetőségeit teszteli, és írásaiból kitűnik, hogy a nyelv lehetőségeinek határán, illetve azon túl a testet találjuk: amit a nyelv nem képes kifejezni, azt a test jelöli.

David Cowart szerint DeLillo gyakran magát a jelölés folyamatát problematizálja, beleértve annak minden formáját. A nyelv mellett a kép, a kultúra, a tömegmédiá szemiotikája (COWART 2002, 2), és a test jelölő potenciálja, illetve a jelölés rendszerét (a szimbolikus rendszert) megbontó, szubverzív potenciálja is hangsúlyosan tematizálódik a *Great Jones Street* (1973), a *The Names* (1982), vagy a *Falling Man* (2007) című regényeiben. A nyelv és a test párhuzamos tematizálása a *The Body Artist* (2001) című kisregényben tetőzik, ahol a performanszművész főhős-nő egy lelki traumát dolgoz fel és formál performanszá többek közt a beszéd és hallgatás, illetve a mozgás és mozdulatlanság váltogatásának segítségével.

A *The Body Artist* meglehetősen enigmatikus mű. Főszereplője egy, a férje öngyilkossága okozta lelki traumával küzdő performanszművész, Lauren Hartke. A tragédia után Lauren egyedül marad a kettejük által bérelt háromemeletes tengerparti házban, hogy egyedül gyászolhasson. Rövid idő elteltével azonban társasága akad: egy titokzatos, meghatározhatatlan korú és külsejű férfi jelenik meg az egyik szobában. A férfi, akit Lauren Mr. Tuttle-nek nevez el, képtelen hagyományos kommunikációra. Beszéde érthetetlen, zavaros, ám időnként szóról szóra ismételtet részleteket Lauren és Rey beszélgetéseiből, még a hangjukat és gesztikulációikat is tökéletesen utánozza. A férfi egy idő után egyszerűen eltűnik, ugyanolyan váratlanul, ahogyan megjelent. Alakja többféle értelmezésnek hagy teret, tűnhet értelmi fogyatékosnak, hajléktalannak, vagy egyenesen Rey szellemének. Tanulmányom szempontjából azonban a legmeggyőzőbb értelmezés az, hogy Mr. Tuttle a hallucinációkra egyébként is hajlamos Lauren traumájának kivetülése (COWART 2002, 205). Mr. Tuttle megtestesíti a traumaélményt zavaros beszédével, folytonos jelenben létezésével (problémái vannak az ideidők alkalmazásával) és mozdulatlanságával. Mivel a trauma megtestesüléseként az alakja Laurenével szervesen összefügg, kettejük tapasztalásait és megnyilvánulásait a következőkben együtt vizsgálom.

A regény a szöveg és a cselekmény szintjén is látszólag rendszertelen, töredezett, történetének feldolgozására az „ösvényen előrehaladás” semmiképp nem lenne alkalmas metafora. Ennek oka az, hogy, amint Laura DiPrete rámutat, a mű egésze a traumatizált tudat jellemzőit tükrözi, ahol a tér és az idő szövete felbomlik, összefüggéstelenné válik, így a történet a szöveg minőségével összhangban működik (DIPRETE 2005). A kisregény tehát a lelki trauma élményét és egy sajátos gyásmunkát jár körbe, a lelki folyamatokat sokszor szomatikus szinten, a saját test és saját mozgás észlelésében adódó problémákkal jelezve.

A *test* szó már a regény címében is szerepel, és a főszereplő művészete révén a történetben is nagyon erős hangsúlyt kap az emberi test, így az olvasó figyelme akaratlanul is a saját testére terelődik. Számos olyan leírás szerepel a szövegben,

amely erősen fókuszál valamely testi tapasztalásra, például amikor a regény elején, még férjével közösen reggelizve, Lauren egy hosszú bekezdésnyi gondolatmenetet szentel a szója szagának, melyet egyenesen *a* szagként értelmez.

A szója szaga valahol a testszag között, igen, az alsó végtagok tájékaról, és valamilyen autentikus földszag között volt, mint egy csírázó mag mélyen a földben [...] Sehogy nem lehetett leírni. Tisztán szag volt. Ez maga volt a szag, függetlenül a forrásától [...] (DELILLO 2002, 16.)²

Akad példa a több érzéki benyomást egyesítő keresztmodális érzékelésre is, amikor például Lauren a gerincében „hallja”, ahogy eltépi a vastag zsírpapírt (34). Visszatérő motívum Lauren testedző, nyújtó- és légzőgyakorlatainak leírása. A légzőgyakorlatok során a performanszművész számára az élet egyenlővé válik magával a légzés folyamatával, legyen az egyenletes légzés, lihegés vagy zihálás (57). Kérchy Anna szerint a korporeális narratológia elméletében a test esetenként

olyan materiális entitásként is funkcionál, mely a szövegből örökkön kitüremkedő, kontrollálhatatlan korporealitása révén képes felülírni, felforgatni az ideológiai inskripciót, a logo/andro-centrikus patriarchális narratívát, egy *másik, szomatizált test-szöveget* előidézve (KÉRCHY 2009.)

A *szomatizált test-szöveg* az olvasó testi tapasztalásának szempontjából is rendkívül fontos. Az ilyen szöveg, mint például a *The Body Artist* fentebb idézett sorai a testiségre, testi tapasztalásra, magára a testben létezés élményére irányítják az olvasó figyelmét, itt különösen azért, mert viszonylag ritka és szokatlan tapasztalásokat és cselekvéseket írnak le.

A regény rövid terjedelme ellenére a történetmondás lassú, amikor pedig időről időre Lauren testedző gyakorlatai kerülnek bemutatásra, egyenesen megáll. A figyelem ilyenkor Lauren mozdulataira terelődik, ezáltal a narratív idő a fókuszáló karakter testének végtelenségig lelassított ritmusát veszi fel. A nő legtöbbször nyújtógyakorlatokat végez, vagy bonyolult, kitekert testtartásokat vesz fel és tart meg egyre hosszabb ideig. Egy idő után meztelenül edz egy fűtetlen szobában, és gyakran egyszerű, mindennapi mozdulatokat ismételve lelassítva, számtalanszor egymás után. Ahogy a következő idézet is példázza, Lauren ilyenkor egyfajta meditatív vagy transzállapotba kerül.

² A regénynek jelenleg nincs magyar fordítása, a tanulmányban szereplő részleteket a saját fordításomban adom meg a következő kiadás alapján: Don DELILLO, *The Body Artist*, New York, Picador, 2002.

A testedzése mindent áttetszővé tett. Tisztán látott és gondolkodott, ami talán csak annyit jelentett, hogy kevés látnivaló volt, és nem igazán volt min gondolkodni. [...] Csinálta a [...] lelassítva ismételtetett hétköznapi gesztusokat, megnézed az időt a karórádon, vagy megfordulsz, hogy leints egy taxit, gépiesen idézgetett mozdulatok új értelmezői keretben, sokszor egymás után, és most lassabban, és újra, a szád közben nyitva a csodálkozástól, a szemed pedig összeszorítva, ahogy a tudatosság egyre távolodik (DE LILLO 2002, 57–58.)

Ami a narratív teret illeti, kevés információt kapunk róla, a leíró szakaszok ritkák és rövidek. Ráadásul többnyire a főszereplő, Mr. Tuttle, illetve az elbeszélő³ trauma által felforgatott térélményeiből tájékozódhatunk. A következő szövegrészek példázják, hogy Lauren idegennek érzi a saját testét, és időnként kívülről érzékeli saját mozdulatait.

Felmászott a lépcsőn, hallotta a hangot, amit akkor ad a lépcső, ha valaki felmászik rajta [...] Érthetetlen módon másnak érezte a testét. Feszesség, beke-retezettnek, nem is tudta pontosan. Idegennek és ismeretlennek (33).

Felmászott a lépcsőn, valahogyan hallotta saját magát a ház különböző szegleteiből (35).

Ezek többértelmű leírások, de mindenképp bizonytalan, az általános tapasztalással összeegyeztethetetlen érzékelést jelölnek. Lauren kívülről érzékeli a saját mozdulatait és az azok által keltett hangokat. Az is lehetséges, hogy a régi, helyenként erősen felújításra szoruló ház távolabbi részeiben is nyikorgásokat, reccsenéseket eredményez, amikor Lauren a lépcsőn jár, így „hallja magát” a ház különböző részeiben, ami szintén szokatlan. Ezek eldöntése az olvasóra van bízva, annyi azonban bizonyos, hogy Laurennek vannak problémái a tér és saját teste érzékelésével.

Az első napokban történt egy alkalommal, hogy kiszállt a kocsiból, és majdnem összeesett – nem a kellő testi funkciók összeomlása miatt, inkább tehetetlen süllyedés volt a talaj felé, mint aki valahogyan elfelejtette, hogyan kell állni (33).

A kisregény terét főleg a karaktertestek mozdulatlansága uralja, azonban a tér és a mozgás (illetve ezek érzékelése) sokszor előtérbe kerül és problematizálódik. Lauren kognitív sémái között általában egyszerre több tér szerepel, mint amennyit ő fizikailag elfoglal, az ezek közti különbségek okozhatják a fent leírt egyensúlyvesztést is. Számos alkalommal szerepel a műben az „itt és ott” (*here and there*) szókapcsolat, arra utalva, hogy a Lauren (vagy Mr. Tuttle) egyszerre két helyen van

³ Belső fokalizációról lévén szó, az elbeszélő tudata megegyezik a főszereplőével.

jelen, egyszerre két térélményt tapasztal. A főszereplő nagy figyelmet szentel például egy finn város, Kotka közelében felállított webkamera élő közvetítésének, amely egy kétsávos autótút forgalmát rögzíti (38). A webkamera által közvetített film meglehetősen eseménytelen, mivel az úton időnként egyáltalán nincs forgalom. Lauren azonban szinte megszállottan, órákon át figyeli a közvetítést, és Kotka terét a saját valós terével párhuzamosan, annál nem kevésbé valósként éli meg.

A regény indító jelenetében Rey, a férj még életben van, utolsó reggelijüket fogyasztják együtt Laurennel. A nő újságot kezd olvasni, és a hírekben leírt helyek és személyek hirtelen felborítják a lineárisnak induló történetet, a szereplők és helyszínek a nyitófejezet hátralévő részében helyenként pluralizálódnak. Ezt példázza a következő szövegrészlet, melyben Lauren egyszerre két helyre néz, és egyszerre két személlyel folytat beszélgetést:

[Lauren] a tál gabonapehely fölött ült. Elrévedt a tál mellett, a térbe a fejében, ami egyben itt volt előtte is. Kihajtotta az újságot, és olvasott egy-két sort, aztán még egy kicsit, vagy mégsem, szürcsölte a teát, sodródott. [...] Olvasott és sodródott. Itt is volt, és ott is. [...] [Rey] körbenézett egy hamutartó után. [Lauren] egy orvossal beszélgetett, akit a hírekben talált. (23.)

A jelenetben oldalakon keresztül ötletszerűen mosódnak egybe a valódi események és Lauren álmodozásainak ábrázolásai. Bepillantást nyerünk tehát abba is, ami ilyenkor Lauren elméjében játszódik le:

[...] ránézel [az újság egyik oldalára], megkülönbözteted egyik sort a másiktól, és elkezd magába szippantani, és ott vannak az emberek [...] és beszélgetsz velük, többé-kevésbé önkéntelenül, amíg rá nem eszmélsz, hogy mit csinálsz, és aztán abbahagyod, és meglátod, ami a szemed előtt van abban a pillanatban, mondjuk fél pohár narancslé a férjed kezében (19.)

A főszereplő gyakran merül álmodozásba, különböző párbeszédeteket és cselekvéseket folytat, melyek ábrázolásánál kezdetben nem mindig világos, hogy ezek nem történnek meg valójában, később derül csak ki, hogy az éppen sétáló Lauren valójában végig egy helyben állt vagy ült. A második fejezet elején féloldalas, részletes leírást találunk arról, ahogy az immár egyedül maradt Lauren egy négysávos autópályán hajt. A leírást közvetlenül követi az alábbi szöveg: „Aztán ez az állapot eltűnik. A zaj, a sietség, a homályosság visszatér, és visszacsúszol az életedbe, újra érzed a fájdalmas súlyt a mellkasodon” (31). Az autózás jelenete tehát utólag hamisnak bizonyul, valamelyest azonban Lauren is, és a fokalizációnak köszönhetően az olvasó is „megéli” azt.

A traumatizált főszereplő tehát képtelen egységes képet alkotni a térrel kapcsolatos benyomásaiból, sem a teret, sem az időt, sem saját testét nem képes folyamatosként, egységesnek érzékelni. Különböző értelmezői keretek előkészítetlen és véletlenszerű váltakozása figyelhető meg a szövegben, ami legradikálisabban

a mozgásélmény és a térérzékelés elbizonytalanodásában, összetöredezésében figyelhető meg, ahogy azt több fenti példa is mutatja. Az olvasó korlátozott, részleges, és helyenként hamis leírásokat kap, így számára is lehetetlenné válik a tér és a mozgás szokványos feldolgozása egyszerű, topográfiai értelemben is.

Akadnak ezeken kívül olyan problémás részek, amelyek Lauren érzékelését talán nem, a narráció következtében az olvasó értelmezését azonban egyértelműen megnehezítik. Ilyen például, amikor az egyik jelenetben eldönthetetlen, hogy Lauren mit tesz, a szöveg szerint valahová „nézett, félig nézett, nem is nézett” (35). Egy hasonló jelenettel találkozunk a 68. oldalon, ahol Lauren megfürdeti Mr. Tuttle-t. A szöveg alapján, amely szerint Lauren „szóltalanul megnevezi” Mr. Tuttle egyes testrészeit, az sem egyértelmű, hogy Lauren beszél-e. Az ilyen jeleneteknél egyik értelmezés sem teljesen megvédhető. Szintén szándékos többértelműséget figyelhetünk meg az ötödik fejezet legelején, amikor Laurent edzés közben találjuk egy reggel, ahogyan „meztelenül áll az edzőszobában, balra hajolva, csukott szemmel, ahogy az óráját nézi a csuklóján. *Vagy keresztbe tett lábbal ül [...] Vagy négykézlábra ereszkedik*” (73, kiemelések tőlem – F. L.). A *The Body Artist* olvasásába fogó befogadó rövidesen ilyen kérdéseket tesz fel: Lauren itt tényleg mozog? Vagy csak áll? Hasonlatos az élmény ahhoz, amikor egy pillanatra elbizonytalanodunk: most mi megyünk, vagy a mellettünk levő peronon indult el a vonat? Természetesen lehetséges értelmezés, hogy Lauren a fenti pózokat egymás után veszi fel, de a „vagy” kötőszó mindenképp bizonytalanná teszi a szimulációt.

A narratív tér és a benne zajló cselekvések és mozdulatsorok zavaros leírása DeLillo domináns reprezentációs technikája ebben a regényben. A tér és a mozgás élménye egymással összeegyeztethetetlen, részleges vagy részben hamis benyomásokból épül fel. Tulajdonképpen a tér reprezentálásának következetlenségei és az olvasási élmény bizonytalansága is visszavezethetőek arra a bizonytalanságra, amit az okoz, hogy sokszor nem tudjuk biztosan, történik-e (metaforikus, illetve szó szerinti) mozgás.

Olykor egyes mozdulatok vagy cselekvések megtörténte vonódik kétségbe egyszerűen úgy, hogy ábrázolásuk azonnal „visszavonódik”, például amikor a reggelizőjelenetnél Lauren „olvasott egy-két sort, aztán még egy kicsit, vagy mégsem” (23). Magára a regény szövegére és a történet egészének logikájára is értendő a töredezett, hagyományos értelemben véve következtelen jelleg. A regény közepén sok viszonylag rövid bekezdést találunk, melyek között ki is van hagyva hely – azaz ránézésre is töredezett a szöveg –, és ami még fontosabb, ezeket a passzusokat bármilyen tetszés szerinti sorrendben olvashatnánk, sehogy nem állnának össze a részek lineáris egészzé. Emiatt azonban nehéz idézetekkel szemléltetni a szöveg minőségét, a kiragadott részek önmagukban gyakran nem képesek előidézni azt a hatást, amelyet a szöveg egésze igen.

Viszont a narratíva egésze, és a szöveg természete, és egyes részletei is ugyanazt a minőséget képviselik. A szöveg egészének mintázatát nevezhetjük a történet megametáforájának. Ez az irodalmi műnek azon szintje, amit akkor látunk,

amikor a távolabbi szövegkontextust vizsgáljuk, ennek köszönhetően, ahogy Kimmel is megállapítja, az olvasási élmény azon motiváló tényezője, amelyre képzelenség a szövegben rámutatni (KIMMEL 2009, 188). Ilyen megametafora Conrad *A sötétség mélyén* című regényében, AZ UTAZÁS AZ EGYÉN VÁLTOZÁSA (KIMMEL 2009, 182).

A *The Body Artist* rendelkezik a bizonytalanságérzetnek vagy az egyensúlyvesztésnek azzal az összetevőjével, melynek köszönhetően az olvasó nem érti, hogy mit nem ért – ez leginkább Lauren fent leírt egyensúlyvesztéséhez hasonlatos tapasztalás. Ezt részben a fenti idézetekhez hasonló részek által létrehozott megametafora működése okozza, amelyre a szövegből nem lehet példát idézni, hiszen annak egésze hozza létre. A szöveg és a narratíva zavarossága mögött egy hasonló minőségű testi élményt vagy élményeket kell keresni. A kisregény a lelki egyensúlyvesztésként felfogható trauma élményét járja körbe, a testi egyensúlyvesztéssel, illetve a saját test és saját mozgás észlelésében adódó problémákkal kísérve azt. A karaktertestek tapasztalásának ábrázolását, illetve a történeti világ egyéb eseményeit ugyanaz a következetlen, fragmentált minőség jellemzi, amely a szöveget, sőt a teljes cselekményt is: az eldönthetelenség és az összeegyeztethetetlen benyomások. Az embodied-enaktív elmélet értelmében az olvasó és a szöveg dinamikus interakciójában szerepe lehet egy ilyen minőségnek. A *The Body Artist* olvasásának élményét egymással összeegyeztethetetlen érzéki benyomásokhoz tartom hasonlóknak. Kevés ilyen testi élmény létezik, mivel a különböző érzékszervek által közvetített információk rendszerint ugyanazt az élményt árnyalják, és nem mondanak egymásnak ellent. Létezik azonban kivétel, a kinetózisnak vagy utazási betegségnek nevezett állapot. Ennek egyik legrégebbi és legnépszerűbb magyarázata, hogy egymással összeegyeztethetetlen érzékszervi benyomások okozzák a testi élményt:⁴ a vizuális és a vestibuláris, egyébként egymással fizikailag is kapcsolatban álló rendszerek konfliktusát okozza, hogy a szem nem érzékeli a mozgást, de a belső fül érzi, vagy éppen fordítva. A kinetózissal rokon tehát a kiber-rosszullét, ahol az állapot a test elmozdulása nélkül, virtuális ingerek hatására jelentik meg (LAVIOLA 2000, 47).

A fenti elemzés fényében mondhatjuk, hogy a kinetózisnak nevezett állapot strukturális fogalmi metaforák mintájára működhet egy bizonyos típusú szöveg megametaforájaként: A TRAUMATIZÁLT TÉR ÉS MOZGÁSÉRZÉKELÉS KINETÓZIS. Míg természetesen nem feltételezem, hogy bármely befogadóra ugyanúgy lenne hatással a szöveg, elképzelhető, hogy az olvasó, mivel a fókuszáló karakterhez hasonlóan maga is képtelen a szokásos módon szimulálni a teret, bizonyos értelemben dezorientálttá válik. A hatás, a konkrét fizikai reakció természetesen minden esetben jóval enyhébb, mint közvetlen testi élményként, hiszen időben hosszan elnyújtva tapasztaljuk a kiváltó okot, ám strukturájában jelentkezhet hasonlóság.

⁴ Tehát nem kóros állapot. Ennek ellenére a kinetózis tünetei lehetnek a dezorientáltság, levertség, émelygés, fejfájás, szédülés és a hányás.

Konklúzió

A tanulmány az olvasás kognitív folyamatának lehorgonyzására tett kísérletet olyan módon, hogy számba vette az irodalmi szöveg feltehetőleg testi tapasztalatokat kiváltó aspektusait. A kortárs fenomenológia, a kognitív elméletek és a posztklasszikus narratológia segítségével kereste a szöveg és a megértés folyamatainak azon mintázatait, amelyek testbe ágyazottságunk által motiváltak, s ez a megtestesült-enaktív kognitív tudomány tükrében képesek lehetnek testi reakciót kiváltani.

Az elképzelés alapja, hogy az irodalmi szöveget az elme környezeteként értjük. Az irodalmi megértést a nyelvi megértés mintájára kell elképzelnünk, ahol a befogadó szimulációk sorozatát hozza létre, melyek struktúráját radikálisan meghatározzák a megtestesülés bizonyos univerzális aspektusai. A világgal való interakcióink tapasztalások nyomait hagyják bennünk, melyek „újraaktiválódnak” a mentális szimulációk során. A szimbolikus nyelvi és a preszimbolikus testi dimenzió ebben a folyamatban egymásra kölcsönösen hatva működik.

A tanulmány második felét alkotó elemzés a Don DeLillo *The Body Artist*-jában ábrázolt tér- és mozgásélményt veszi vizsgálat alá. A tér és a saját test részeinek és mozdulatainak érzékelése az egyik legalapvetőbb testi funkció. DeLillo regénye egyszerre problematizálja és tematizálja ezeket az aspektusokat egy lelki traumát megélt performanszművésznő, Lauren Hartke mindennapjainak ábrázolásával.

A tér és a mozgás ábrázolásai, illetve annak teljes hiánya, vagy utólag hamisnak bizonyuló ábrázolásai váltakoznak a regényben. A fokalizáló karakternek (a főszereplőnek) köszönhetően a kisregény olvasójára több, egymással összeegyeztethetetlen érzéki benyomás van hatással, mind a szöveg, mind a narratív sémák szintjén. Elméletem szerint a traumatizált elme reprezentációja, amely zavaros, fragmentált és kiegyensúlyozatlan, egy zavaros, fragmentált és kiegyensúlyozatlan testi élmény struktúrájára alapul. Erre a kinetózisnak vagy utazási betegségnek nevezett állapot szerkezete tűnik alkalmasnak.

Ha elfogadjuk, hogy az irodalmi szövegek szimulációját nem csupán a karakterek perspektívái, a szöveg szókincese, illetve a szöveg tempója és ritmusa, hanem részben a cselekménymodell szerkezeti sajátosságai is motiválhatják, a *The Body Artist*-ban olyan, egymással összeegyeztethetetlen érzéki benyomásokat találunk, amelyek problémássá teszik a narratív tér és a mozgás szimulálását, és amelyek szerkezetükben hasonlatosak a kinetózis testi tapasztalását okozó benyomásokhoz. Még a szöveg végére érve, visszatekintve is lehetetlen felállítani egy stabil, lineáris, koherens történetet vagy narratív teret, térélményt. A leírások elkezdődnek, és a befogadás folyamata közben megkérdőjeleződnek, vagy hamissá válnak, lehetetlenné téve a lineáris értelmezést.

Az egymással összeegyeztethetetlen benyomások hasonló hatással vannak az érzékelő testre (még ha nem is egyforma mértékben), akár közvetlen testi ingereknek, akár szövegben reprezentált, majd mentálisan szimulált kifejezések, jeleketek és narratív sémák feldolgozásának köszönhetőek. Az irodalmi szöveg tehát

a strukturális fogalmi metaforákhoz hasonlóan egy prekonceptuális, nem propozíciós dimenzióban gyökerezik, amely testi tapasztalások által strukturált. A világ, illetve az emberi érzékelés és kogníció közötti közvetlen kapcsolat figyelhető meg itt. Az olvasás fikciós élményének aktív részeként működhet ez a kölcsönhatás. A továbbiakban, amennyiben az elmélet hasznosnak bizonyul, további kutatásra lenne szükség, hogy ezt a hatásmechanizmust elhelyezzük az olvasás folyamatában, egy, a testi folyamatokat is magába foglaló olvasásmodell felvázolásával, és összeegyeztessük ezek korábbi, többek közt kulturális, szociológiai és gender szempontú elméleteivel.

Bibliográfia

- CARACCILO, Marco (2011), The Reader's Virtual Body. Narrative Space and Its Reconstruction, *Storyworlds*, 2011/3, 117–138.
- CARACCILO, Marco (2014), Tell-Tale Rhythms: Embodiment and Narrative Discourse, *Storyworlds*, (6) 2014/2, 49–73.
- COWART, David (2002), *Don DeLillo. The Physics of Language*, Georgia, University of Georgia Press.
- DANNENBERG, Hilary P. (2008), *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- DELILLO, Don (2002 [2001]), *The Body Artist*, New York, Picador.
- DIPRETE, Laura (2005), Don DeLillo's The Body Artist. Performing the Body, Narrating Trauma, *Contemporary Literature*, (46) 2005/3, 483–510.
- GIBBS, Raymond W. (2005), *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GORDON, Robert M. (2009), *Folk Psychology as Mental Simulation*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/folkpsych-simulation/> Letöltés ideje: 2016. szeptember 25.
- HAMPE, Beate (2005), *Introduction*, in Beate HAMPE (ed.), *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*, New York, Mouton de Gruyter.
- HERMAN, David (2009a), *Basic Elements of Narrative*, Chichester, Wiley-Blackwell.
- HERMAN, David (2009b), *Cognitive approaches to narrative analysis*, in Geert BRÓNE–Jeroen VANDAELE (eds.), *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, Berlin, Mouton de Gruyter, 79–118.
- HORVÁTH Márta (2011), Megtestesült olvasás – A kognitív narratológia empirikus alapjai, *Literatura*, (37) 2011/1, 3–16.
- JOHNSON, Mark (1992), *Body in the Mind*, Chicago, The University of Chicago Press.
- JOHNSON, Mark (2005), *The philosophical significance of image schemas*, in Beate HAMPE (ed.), *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*, New York, Mouton de Gruyter.

- KEEN, Susan (2006), A Theory of Narrative Empathy, *NARRATIVE*, (14) 2006/3, 207–236.
- KÉRCHY Anna (2009), Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai, *Apertúra. Film–Vizualitás–Elmélet*, IV/2. Letöltés ideje: 2016. szeptember 25.
- KIMMEL, Michael (2009), Analyzing Image Schemas in Literature, *Cognitive Semiotics*, 2009/5, 159–188.
- LAVIOLA, Joseph (2000), A Discussion of Cybersickness in Virtual Environments, *SIGCHI Bulletin*, (32) 2000/1, 47–56.
- MENARY, Richard (2006) (ed.), *Radical Enactivism. Intentionality, Phenomenology and Narrative*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- ROHER, Tim (2005), *Image schemas in the brain*, in Beate HAMPE (ed.), *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*, New York, Mouton de Gruyter.
- STOCKWELL, Peter (2005), *Cognitive Poetics. An introduction*, London, Routledge.
- SZABÓ Erzsébet (2012), A narratívák olvasásának kognitív modellálása, *Literatura*, (38) 2012/2, 115–125.
- SZOKOLSZKY Ágnes (2011), Nyelvi megértés az „embodiment” nézőpontja szempontjából. A Szegedi Akadémiai Bizottság Nyelv- és Irodalomtudományi Szakbizottsága által szervezett *Kognitív struktúrák. Az interdiszciplinaritás lehetőségei és korlátai* című konferencián tartott előadás átirata. Letöltés ideje: 2016. szeptember 25.
- TURNER, Mark (1996), *The Literary Mind*, New York, Oxford University Press.
- VARELA, Francisco J.–THOMPSON, Evan T.–ROSCHE, Eleanor (eds.) (1991), *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MA, The MIT Press.
- WILLIAMS, Linda (1991), Film Bodies. Gender, Genre, and Excess, *Film Quarterly*, (44) 1991/4, 2–13.
- WOJCIEHOVSKY, Hannah–VITTORIO GALLESE (2011), “How Stories Make Us Feel. Toward an Embodied Narratology”, *California Italian Studies Journal*, 2/1. <http://escholarship.org/uc/item/3jg726c2> Letöltés ideje: 2016. szeptember 25.

GYURIS KATA

A megismerés módozatai

J. M. Coetzee: *Elizabeth Costello*

A dél-afrikai J. M. Coetzee munkássága a magyar olvasóközönség számára sem ismeretlen, hiszen tizenkét regénye közül nyolc már megjelent magyar fordításban, és akkor még nem említettük Paul Austerrel folytatott levelezését, mely *Itt és most* címmel került kiadásra az Európa Könyvkiadó gondozásában 2013-ban. Így talán a magyar olvasó figyelmét sem kerülte el, hogy Coetzee munkássága az elmúlt nagyjából másfél évtizedben fordulatot vett: bár szinte egész életművében tetten érhető kisebb-nagyobb mértékben az írói létre, illetve az írás folyamatára való reflexió, az elmúlt években egyre többet és egyre nyíltabban teszi ezt. Ennek talán legjobb példája az Elizabeth Costello-karakter felbukkanása.

Elizabeth Costello először 1996-ban tűnt fel, amikor Coetzee meghívást kapott Vermontba, a Bennington College-ba, hogy a Ben Belitt-előadás-sorozat keretében egy általa választott témában előadást tartson (MULHALL 2009, 139). A hagyományos műfaji korlátokat átlépve Coetzee úgy döntött, hogy *A realizmus (What is Realism?)* címmel olvas fel egy esszészzerű novellát, melyben a címben említett kérdéskör tárgyalásán kívül megismerkedhetünk Elizabeth Costello, az öregedő ausztrál író nő életének egy-két apró részletével is. Érdekes egybeesés, hogy az előadásnak álcázott történet éppen Costello Altona College-ba tett látogatását meséli el, ahol is Coetzeehoz hasonlóan *A realizmus* címmel tartott előadást. Később ez az előadás-novella képezte a 2003-ban megjelent *Elizabeth Costello* címet viselő regény első fejezetét, azaz leckéjét – ahogy Coetzee nevezi. Ám előtte még 1999-ben megjelent *The Lives of Animals (Az állatok élete)* címmel egy kötet, melynek két központi szövegét Coetzee eredetileg a Princeton Egyetem Tanner Lectures előadás-sorozatára írta (MULHALL 2009, 185). A két szóban forgó szöveg *The Philosophers and the Animals (A filozófusok és az állatok)*, illetve *The Poets and the Animals (A költők és az állatok)* címet viseli, s a teljes kötet Coetzee eszmefuttatásai mellett neves antropológusok, filozófusok és egyéb szakemberek válaszait is csokorba gyűjti. Az Elizabeth Costellót legrészletesebben bemutató, illetve főszereplője

nevét viselő 2003-as regényben a fent említett három leckét további öt követi, így az utószót leszámítva Costello összesen nyolc leckében osztja meg nézeteit az olvasóval.¹

Már megjelenésének szerteágazó történetéből is látszik, hogy műfaját tekintve a 2003-ban kiadott szöveget nagyon nehéz definiálni, hiszen magán viseli a kampuszregény, az (irodalom)filozófiai esszé, valamint a posztmodern, illetve a metafikciós regény jellemzőit, ideértve már-már pastiche-szerű intertextualitását is. Első ránézésre a nyolc lecke igencsak széttartó, s úgy tűnhet, mintha csak az Elizabeth Costello-karakter rendszeres felbukkanása kötné össze őket, ugyanakkor az olvasóban jogosan merül fel a kérdés, vajon Coetzee nem akarhatott-e többet Costello élete néhány epizódjának bemutatásánál.

Stephen Mulhall 2009-es *The Wounded Animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy* című könyvében például az Elizabeth Costello-szövegek filozófiai beágyazottságát, valamint a Coetzee szövegeire adott filozófiai válaszokat elemzi, s könyvében arra keresi a választ, hogy irodalom és filozófia egymással versengve mennyiben képesek leképezni a valóságot. David Attwell 2015-ben kiadott Coetzee-monográfiájában² pedig amellet érvel, hogy tematikai különbözősége ellenére mind a nyolc lecke azt feszegeti, hogy a történelmi bűntudat milyen hatással van az írói szabadságra (ATTWELL 2015, 214), ami valóban központi szerepet kap az állatjogok, illetve az írók erkölcsi felelősségvállalásának kérdéskörében. Korábban is tett már ehhez hasonló megállapítást, akkor viszont a történelmi beágyazottság mellett arra helyezte a hangsúlyt, hogy a Costello által hirdetett, az ökológiában gyökerező új tudatosság csupán másodlagosan eredhet társadalmi változásból, mert elsősorban ennél radikálisabb, a korábbi (ön)tudattól való elszakadásra van szükség (ATTWELL 2006, 37–38). Attwell álláspontja egyrészt rendkívül érzékenyen fordul az *Elizabeth Costello* tágabb értelemben vett mondanivalója felé, másrészt viszont mintha megfedkezne arról, hogy a leckék alapját Costello egyéni reflexiói és élményei adják, s ez nem feltétlen helyettesíthető be egy kollektív, közös motívumot kereső olvasattal.

¹ A nyolc lecke többsége (a főszövegben említettekkel együtt) korábban szintén elhangzott előadás formájában, illetve megjelent nyomtatásban. A szövegek eredeti megjelenési helyét Derek Attridge *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading* (Chicago, University of Chicago Press, 2004, 192–205) című monográfiájának epilógusában gyűjti össze. Elizabeth Costello ezenkívül további három alkalommal tűnik még fel Coetzee műveiben: a 2005-ös, magyarul még meg nem jelent *Slow Man*-ben; a *Mikor egy nő megöregszik* című rövid novellában, mely eredetileg 2004-ben, a *New York Review of Books*-ban jelent meg; és *The Old Woman and the Cats* (*Az öreg nő és a macskák*) címet viselő elbeszélésben, mely 2013-ban jelent meg, a belga szobrásznő, Berline De Bruyckere *Cripplewood* (*Nyomorékja*) elnevezésű, a velencei biennálén szereplő installációjának részeként.

² A *J. M. Coetzee and the Life of Writing* címet viselő mű az első olyan nagyobb szabású kiadvány, mely a Texasi Egyetemen található Coetzee-archívum anyagát dolgozza fel. Coetzee 2011-ben adományozta regényei és írásai kéziratait, jegyzeteit, valamint egyéb szakmai és személyes dokumentumait az egyetemnek.

Jelen dolgozat arra szeretne rámutatni, hogy a nyolc lecke együttesen egy olyan irodalmi művet alkot, mely olvasható Elizabeth Costello kései fejlődéstörténeteként, s bár többfajta (filozófiai, ökokritikai stb.) diskurzust megnyit, nem állít fel hierarchiát közöttük. Noha a bennük foglalt, gyakran ellentmondásos információk miatt nehéz kronológiai sorrendet felállítani a leckék között, átfogó elemzésemben az egyszerűség kedvéért abban a sorrendben veszem őket, ahogyan a 2003-as *Elizabeth Costello*-ban megjelentek. A leckék fókuszja mindvégig Costello tapasztalása marad, hiszen legyen szó akár tudományos előadásairól, akár levél vagy egyéb szöveg formájában papírra vetett reflexióiról, rajta keresztül nyer az olvasó bepillantást az adott problémakörbe. Fontos azonban megjegyezni, hogy Costello nem egyszerűen Coetzee szócsöve, akit saját világnézetének bemutatására használ, anélkül, hogy ennek etikai felelősségét vállalná, hiszen ezzel elbagatellizálnánk az írás aktusában rejlő etikai-erkölcsi küzdelmet (ATTRIDGE 2004, 197–198, 199–200). Sokkal inkább eszköz az írói tekintély megkérdőjelezéséhez, illetve a nem konvencionális előadás-formátumon keresztül a magabiztos, egységes szerzői hang kétségbe vonásához és önreflexív feloldásához (POYNER 2009, 173).

Rögtön az első leckéből kiderül, hogy Elizabeth Costello, aki Joyce *Ulysses*-ének feminista újraírásával vált ismertté (gondoljunk csak Coetzee *Foe*-jára), számos irodalmi díj birtokosa, s ismert és elismert közéleti figura, ugyanakkor nagy bánatára jelentős irodalmi munkássága ellenére is csak egykötetes szerzőként tartják számon. Amikor az olvasó megismerkedik vele, Costello már közel hatvanhét éves, s tele van bizonytalansággal és maró öniróniával, amit nemcsak ő maga, hanem az előadásai közötti történéseket bemutató narrátor is gyakran szóvá tesz, hol nyílt kiszólásokkal, hol kevésbé nyílt, de ironikusnak szánt megjegyzésekkel. Sőt, a narrátor még saját munkáját (s ezáltal Costello hivatását) is parodizálja: „A kék ruha, a zsíros haj mind csak részlet, a visszafogott realizmus külsősége. Mutassuk meg az egyedi jellegzetességeket, s hagyjuk, hogy a pontos jelentés magától kibomoljék. A módszernek Daniel Defoe volt az úttörője.” (COETZEE 2005, 10.) Defoe, mint Coetzee visszatérő intertextusa, egyszerre tűnik fel mesterként, s egy elcsépett, sokat használt írói eszköztár letéteményeseként, mely az *Elizabeth Costello* narrátorának legalább annyira ironikus, mint hasznos. Ez a szövegrészlet jól példázza azt is, hogy a legtöbb leckében folyamatosan két különböző síkon mozgunk: az öntudatlan olvasóén, aki az olvasás folyamatára koncentrálna, illetve az íróén, aki mindeközben az írás folyamatára is reflektál (VALDEZ MOSES 2009, 27). Ezáltal érdekes bepillantást nyerhetünk az írói megismerés mechanizmusába, illetve bizonyos értelemben abba is, ahogyan egy irodalmi szereplő megkezdi létezését a narratív téren belül. Ez a későbbiekben is fontos lesz, hiszen Costello minden leckében részben irodalmi szövegeken vagy saját irodalmi tapasztalatain keresztül igyekszik megérteni a világ működését.

A realizmus című nyitóleckében Costello Altona College-ba látogat, ahol egy rangos irodalmi díjjal szeretnék kitüntetni, ami természetesen nem elhanyagol-

ható pénzösszeggel, illetve némi keserű kötelezettséggel jár. Costello bizonyos értelemben fordulóponthoz ért az életében: már nem izgatják a szakmai elismerések, előadásait inkább rutinból, mint szenvedélyből tartja. Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy nihilizmusában mégis új válaszokat keres, újra érteni szeretné a megváltozott világot (vagy megváltozott önmagát). Kafka *Jelentés az akadémiának* című elbeszéléséhez fordul, s emlékezteti hallgatóságát, hogy abban egy Rőt Péter névre hallgató majom tart előadást emberi közönségének – egy olyan pódiumon állva, amilyeneken most ő maga is állhat. A hasonlat még találób, ha visszagondolunk arra, hogy néhány oldallal korábban Costello „a poszt-koloniális írók Mickey egerének”³ nevezte magát, utalva arra, hogy mostani irodalmi elismerése legalább annyira szól (posztkoloniális) származásának, mint konkrét személyének vagy munkásságának.

A történet szerint Rőt Péter előadásában elmeséli közönségének, hogyan élt majomként, s hogyan és miért lett belőle ember, azaz pontosabban: hogyan tanult meg emberként viselkedni. (Ez a distinkció különösen a harmadik és negyedik leckék fényében lesz fontos.) Amikor Elizabeth Costello egy pillanatra azt sugallja, hogy ő maga is egyfajta Rőt Péter a pódiumon, egy cirkuszi majom, aki azért kapja az irodalmi díjjal járó busás összeget, hogy szórakoztassa közönségét, valójában arra is utal, hogy egyre inkább azt érzi: Kafka esetében csődöt mondanak a megismerés hagyományos eszközei. Egészen pontosan így fogalmaz: „Nem tudjuk. Nem tudjuk, és teljes bizonyossággal soha nem is fogjuk megtudni, mi történik pontosan az elbeszélésben – ember szól az emberhez vagy majom a majomhoz, esetleg majom az emberhez vagy ember a majomhoz (bár az utóbbi szerintem valószínűtlen) [...]” (COETZEE 2005, 33–34.) Ez a kijelölt szerepek összemosódásából eredő bizonytalanság láthatóan egy rendszerszintű problémára is utal, melyről Costello előadásának egy sarkalatos részében is beszél:

Pedig volt idő, mikor tudtuk. Régen azt gondoltuk: ha a szöveg azt mondja, „Az asztalon egy pohár víz állt”, akkor valóban létezik egy pohár víz, egy asztal, és elegendő volt belenézniük a szavakból készített tükörbe, hogy lássuk is őket. Ennek mára vége. A szótükör elpattant, s úgy tűnik, nem lehet megreparálni. (COETZEE 2005, 33–34.)

Mulhall szerint a szótükör eltörése valójában nem más, mint bizalmunk jelenkori megrendülése az identitás egységességében, s talán pont egy Kafkáéhoz hasonló szöveg, mely egyértelmű távolságot tart a valóságtól és a realista reprezentációtól, nyithat utat annak az újfajta megismerésnek, melyre Costello vágyik (MULHALL 2009, 165). Mulhall még ennél is tovább megy, s amellet érvel, hogy a formai

³ Ez a fordításban sajnos nem látszik, ugyanis Barabás András „másodvonalbeli posztkoloniális író”-nak fordítja (18) Coetzee eredeti „Mickey Mouse postcolonial writer”-ét, ami sajnálatos módon rossz irányba viszi az értelmezést.

egység megtagadásával a Costello-szövegek ehhez hasonló módon próbálják demonstrálni a világ, s Costellón keresztül az emberi karakter fragmentált voltát is. Az üvegszilánkokra hasonlító szövegeknek tehát egyszerre van kollektív reprezentációs jelentősége, ugyanakkor tagadhatatlan, hogy Costello karakterének inkoherens bemutatásán keresztül ennél személyesebb szinten is működnek.

Mivel rögtön az első leckében felmerül a hagyományos értelemben vett realizmus bukása, s egy új megértés, illetve reprezentációs módszer szükségessége, felvetődhet az is, hogy ennek fényében merre lehet továbbindulni. A második, *Az afrikai regény* címet viselő leckében Costello a regény jövőjéről tart előadást, igencsak rendhagyó körülmények között. Egy ismerőse beajánlja előadónak egy világkörüli luxus hajóútra, ahol a hozzáértő közönség zenés és táncesteken kívül könnyed intellektuális szórakozásra is vágyik, melyhez a hajóutak szervezői neves értelmiségieket szerződtetnek a világ minden tájáról. Már maga a lecke felütése is erős fricskának tűnik Coetzee részéről: vajon valóban az lenne az irodalom és a kultúra jövője, hogy komoly összegekért érdekes, ám még véletlenül sem komoly vagy nehéz kérdéseket felvető előadások formájában jussanak el a felső tízezerhez? Az ironikus beágyazottság tovább fokozódik, amikor kiderül, hogy Costello előadásának csupán tömörített változatát kapja az olvasó, s a lecke címadó előadása valójában a fiktív nigériai írótól, Emmanuel Egudutól hangzik el. Egudu amellet érvel, hogy az afrikai megismerés valójában az orálisban és a társas együtt létben gyökerezik, s a regény olvasótól eltávolított, tekintélyelvű műfaja természetétől fogva szembemegy az afrikai hagyományokkal, így maga az „afrikai regény” terminus is önellentmondás.

A karizmatikus, saját egzotizmusát hangsúlyozó Egudu előadása részben válasszal is szolgálhatna Costello előző leckében felvetett kérdésére (nevezetesen, hogy milyen alternatívákkal helyettesíthető a realizmus által kínált megismerés), ám Costello szemében Egudu magánemberként és író-kritikusként is hiteltelen. Costello egyrészt nem hisz az esszencialista egyszerűsítésekben, másrészt pedig – ahogy saját előadásában is elmondja –, elsősorban nem a jövő, hanem a múlt érdekli. Előadásában kifejti, hogy „[a] múlttal kapcsolatban pedig az a csodálatos, hogy – isten tudja, miként – sikerült ezrek és milliók egyedi történeteit, az egyes emberek által létrehozott fikciókat megfelelően egymásba illeszteni, úgy, hogy közös múltnak látszik, olyan történetnek, amelyen mindenki osztozik” (COETZEE 2005, 62). A múlt tehát egy olyan kirakós játék, melyet kiválasztott emberek (a történelem győztesei, krónikásai) raknak össze, látszólag egymásba nem illő darabokból – ez akár Costello írói hitvallása is lehetne. Csakhogy néhány sorral később, előadása után, már azt gondolja, hogy ő maga sem hisz abban, hogy bármit is komolyan gondol abból, amit közönségének mondott.

Attridge szerint az összes lecke egyik központi kérdése a hit és a hitvallás, hiszen majdnem mindegyik szöveg azt vizsgálja, hogy mit és kinek hiszünk, hihetünk el (ATTRIDGE 2004, 204). Szerintem a hittétel kérdése előtt azonban hangsúlyosabb szerepet kapnak a megismerés lehetőségei, illetve korlátai, melyek

részben a következő leckék ökokritikai élet is adják. A harmadik és negyedik lecke *Az állatok élete* közös címet viseli, s míg első része (*A filozófusok és az állatok*) követi az eddigi előadás-formátumot, addig a második részben (*A költők és az állatok*) Elizabeth Costello irodalmi szeminárium, valamint akadémiai vita keretében igyekszik megvédeni álláspontját.

A harmadik lecke két évvel Costello Altona College-beli beszéde után veszi fel a fonalat, s rögtön az elején elmondja, hogy legutóbbi amerikai előadása során Rőt Péternek érezte magát, és ezt meg is jegyezte hallgatóságának. Azt viszont már nem jegyzi meg, hogy később, fiával beszélgetve, ezt a kijelentést tette: „Kafka majma beágyazódott az életbe. És ebben a *beágyazottság* a fontos, nem az *élet*. Az ő majma ugyanúgy van beágyazódva, mint mi: te belém, én beléd.” (COETZEE 2005, 53.) Az a tény, hogy Kafka majma része annak az univerzumnak, melyet Costello hozott létre magának sok különböző szövegből (vö. Costello írói „hitvallásával” fentebb), lehetővé teszi számára, hogy beleképzelje magát Rőt Péter helyébe, illetve hogy rajta keresztül szemlélhesse és ismerhesse meg a világot. Csakhogy Costellónak nem sikerül feloldania a platóni dilemmát, hiszen nem változik át Rőt Péterre, hanem egyszerűen Rőt Péter *ideájává* alakul, s azt is csupán addig, míg előadása tart (HUGGAN 2004, 713).

Coetzee ezzel tovább feszegeti a megismerés kérdését, immár nemcsak irodalmi, hanem filozófiai szövegek bevonásával. Harmadik lecke-beli előadásának alaphangját kiválóan megüti, amikor Thomas Nagel amerikai morálfilozófus denevérekkel kapcsolatos gondolatait minősíti előadása közben. Nagel szerint lehetetlenség elképzelnünk, hogy milyen denevérnek *lenni*, hiszen legjobb esetben is csak egy denevér *viselkedését* tudjuk imitálni, ez pedig nem teszi lehetővé, hogy valóban megértsük lényének mibenlétét. Costello természetesen nem ért egyet Nagel elképzelésével, s így érvel saját igazza mellett:

Számomra Nagel intelligens és együttérzésre is képes embernek tűnik. Még humorérzéke is van. De azt az állítását, miszerint nem tudhatjuk meg, milyen másnak, nem embernek lenni, tragikusan korlátozónak találom, korlátozónak és korlátoltnak. Nagel számára a denevér alapvetően idegen lény, talán nem annyira idegen, mint egy marslakó, de mindenképpen idegenebb, mint bármelyik embertársunk [...] (COETZEE 2005, 123.)

Az állati lét olyan jellegű megismerése, melyről Costello beszél, az emberétől egészen eltérő kognitív képességeket feltételez és tesz szükségessé, s ez az a pont, ahol az ökokritika nagyban támaszkodik Coetzee szövegeire. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy Nagel gondolatainak, illetve az állatok beemelésének célja alapvetően az, hogy a valóság megismerésének nehézségével állítsa szembe az olvasót, s hogy észrevegyük, mennyire nehéz felmérni annak, illetve saját létezésünk határait (MULHALL 2009, 105–106). Így ezt a két leckét kizárólag ökokritikai szempontok szerint olvasni rendkívül korlátozónak vélném, hiszen továbbra is arról van szó, hogy Costello egy hitbeli krízist követően a megismerés

új módozatait keresi. Éppen ezért a fent idézett együttérzésre és együtt- vagy egyként létezésre vonatkozó képességét nemcsak állatokra terjeszti ki, hanem azt is tudni véli, hogy milyen holttestnek lenni. Szerinte az, hogy képesek vagyunk elképzelni, milyen lehet holttestnek lenni, nem absztrakt, hanem megtestesült (embodied) tudás, amelyet mindenki át tud *élni* egy rövid pillanat erejéig, mielőtt elillanna az új tudás. Azt persze nem tudhatjuk, hogy valóban így *érez-e* egy holttest, mint ahogy azt sem fogjuk soha megtudni, hogy valóban olyan-e denevérnek lenni, mint ahogyan azt mi elképzelni tudjuk. A megismerés korlátozottságának fájdalmas felismerése visszatér a negyedik lecke végén is egy jelentőségteljes jelenetben Costello és fia, John között, de erre később visszatérünk még.

Nagelhez Costello kerülő úton érkezik meg, hiszen a harmadik leckében előadásának középpontjában az állatok jogai állnak, pontosabban azok véleménye szerint szisztematikus és kegyetlen sárba tiprásuk. Beszédét egy roppant erős hasonlattal nyitja, amikor azt állítja, hogy napjaink vágóhídi gyakorlata valójában semmiben sem különbözik a zsidóság rendszerszerű üldöztetésétől és legyilkolásától Hitler Németországában:

Hadd mondjam ki nyíltan: az elaljasulás, a kegyetlenség és a gyilkolás vállalkozásaival vagyunk körülvéve, ami kiállja a versenyt a Harmadik Birodalom tetteivel, mi több, azok eltörpülnek a mostaniak mellett, hiszen ennek a vállalkozásnak nem látni a végét, ez egy önmegújító folyamat, amelyben szüntelenül nyulat, patkányt, baromfit, lábasjóságot hoznak a világra abból a célból, hogy megöljék őket. (COETZEE 2005, 106.)

Ezzel a párhuzammal természetesen nem csupán a szenilitás, hanem az antiszemitizmus vádját is magára vonja. Bár úgy gondolja, hogy hasonlatát azért nem fogadja a közönség kitörő örömmel, mert az állatok praktikus célú lemeszárolásához képest „Treblinka úgymond metafizikai vállalkozás volt” (COETZEE 2005, 106), Randall szerint Costello igazán nagy bűne az, hogy a racionalizmus helyett az érzelmekre való képességet teszi az áldozatok közötti hasonlatosság fő kritériumává (RANDALL 2007, 210–211). Márpedig ahogy negyedik leckebeli vitapartnerre, Thomas O’Hearne, az Appleton College filozófiaprofesszora is rámutat: eddig minden olyan kísérlet, mely azt igyekezett igazolni, hogy (bizonyos) állatok egyáltalán megközelíthetik az emberi tudatot (ideértve az érzelmekre való képességet is), csúfosan elbukott, s ezért célszerűbb lenne külön jogi és erkölcsi kategóriában kezelni az állatokat. Ezzel egy olyan feloldhatatlan ellentmondásra hívja fel a figyelmet Costello érvelésében, melyet nem csupán számos kritikus, hanem O’Hearne mellett Norma, Costello szintén filozófus menyje is megjegyyez: Costello pozíciója, mely értelemmel, azaz racionális érvekkel kíván az értelem ellen menni, egyszerűen nem létezik (HEAD 2006, 110–111).

Ugyanakkor a tény, hogy Costello a közönség soraiból érkező moraj hatására sem képes elengedni a témát, sőt a haláltáborok, az emberi gonoszság és a

vágóhidak hasonlata szinte mind a nyolc leckét átítatja, jól példázza, hogy az író jóval több mindent fektetett bele ebbe a gondolatsorba, mint az értelmét. A negyedik lecke végén, miután O’Hearne-nel folytatott vitája csúfos véget ér, és mindenki rossz érzést hagy, megpróbálja elmagyarázni fiának, miért fordult az utóbbi években az állatok felé. Costello úgy érzi, hogy jó ideje már világméretű összeesküvés veszi körül, mely lehetővé teszi egy olyan kisebbségi csoport (az állatok) kizsákmányolását és rendszerszintű kiirtását, amellyel meg kellene tanulnunk együtt élni és együtt érezni. A zavarodott Costello az alábbi hasonlattal írja le a mindennapos, rendszerszintű kegyetlenséget:

Mintha vendégségbe mennénk a barátainkhoz, és valami udvarias megjegyzést tennénk az állólámpára, mire ők azt mondanák: „Gusztusos darab, ugye? Lengyel zsidó bőrből készült, szerintünk az a legfinomabb, a lengyel zsidó szüzek bőre.” Azután irány a fürdőszoba, és a szappan csomagolópapírján azt olvasom: „Treblinka, 100%-os emberi sztearin”. (COETZEE 2005, 141.)

Ha a korábbi előadásában kifejtett hasonlat még óvatos puhatolózásnak hatott, ebben a gondolatsorban már egyértelműen határátlépésről beszélhetünk, amit nem lehet pusztán racionalitással feloldani. Costello egyre nagyobb vehemenciával beszél az összeesküvésről, s nem érti, hogy rajta kívül hogyan tud mindenki elnézni felette, holott amikor belenéz szerettei szemébe, nem lát mást, mint kedvességet. Hogyan lehet akkor, hogy ugyanezek az emberek egyszerre részt vesznek a kegyetlen összeesküvésben is? A negyedik leckét záró erős jelenet, melyben Johnnak le kell húzódnia az autópályáról, hogy megvigasztalja anyját, azt mutatja, hogy Costello öregkori felismerése az állatfeldolgozás páratlan kegyetlenségéről bizony rendkívül fájdalmas, s pontosan ez az a fájdalmas élmény, mely az újabb és újabb előadásaira sarkallja.

Az ezt követő ötödik lecke *A bölcsészettudományok Afrikában* címet viseli, az előadó pedig Blanche, azaz Bridget nővér, Costello katolikus apáca testvére. A történet szerint Bridget nővérnek tiszteletbeli doktori címet adományoz egy afrikai egyetem egy zuluföldi kórházban végzett önkéntes munkájáért. Bridget nővér, aki apácának állása előtt klasszika-filológiát tanult, a bölcsészettudományok jelenéről kíván értekezni, még hozzá elég lesújtóan. Véleménye szerint a bölcsészettudományok végérvényesen kisiklottak, amikor megszűntek a Biblia értelmezésével (létrejöttük okával) foglalkozni, s elkezdtek önmagukért létezni. A bölcsészettudományok elmúlóban vannak, s haláluk oka nem más, mint az általuk éltetett és piedesztálra emelt értelem. Az előző két lecke Costellójához hasonlóan Bridget nővér is az értelem téves használatában látja a jelenkori társadalom bukását (MULHALL 2009, 196), azonban azt is fontos hozzátenni, hogy míg Elizabeth felhívása a bibliai értelemben vett emberségen és erkölcsön alapszik („Úgy bánjatok másokkal, ahogyan ti is szeretnétek, hogy bánjanak veletek!”), addig nővére érvelésének középpontjában a hagyomány és az egy igaz igéhez való

visszatérés áll.⁴ Márpedig az egész regény főmotívuma az ilyen monolitikus, totalizáló látásmódok ellen való felszólalás, s a minél nyitottabb, sokrétűbb megismerés felé való elmozdulás.

A novella-előadás eredetileg 2001-ben hangzott el Münchenben a Carl Friedrich von Siemens Stiftung meghívására, s bár az akkor felolvasott változatban Costellónak nem volt lehetősége válaszolnia nővéreinek, a 2003-as kiadásban már szerepel egy Bridgetnek címzett levél (MULHALL 2009, 198). Ebben Costello egy fiatalabb korban történt esetet mesél el egy bizonyos Mr. Phillipsszel, édesanyja idős, gégemetszésen átesett barátjával, akinek a negyvenes Costello modellt ül. Mr. Phillips egy papírcetlin adja a nő tudomására, hogy legszívesebben aktképét festené meg, amire ő némi hezitálás után rábólint. Costello a Bridget nővér érveléséből fájdalmasan hiányzó emberség illusztrálására írja le ezt az epizódot, de talán még beszédesebb az a találkozója Mr. Phillipsszel, amelyről, úgy dönt, nem ír nővéreinek. Nem sokkal az öregúr halála előtt meglátogatja őt a kórházban, s egy megmagyarázhatatlan impulzustól vezérelve (amelyet ő maga hezitálva *caritas*nak nevez) a szájába veszi a férfi péniszét. A lecke erőssége épp abban rejlik, hogy már-már blaszfém módon az emberség fontosságának demonstrálására Krisztus szenvedő testét állítja szembe az öreg Mr. Phillipsével. Míg Joseph faragványaiiban már csak azért sem marad emberség, mert lényegében sorozatgyártottak, Mr. Phillips öreg, összetört teste még évtizedek elteltével is egy furcsán megmagyarázhatatlan, ám annál zsigeribb emberséget, illetve emberiségességet juttat Costello eszébe.

A hatodik lecke (*A gonosz problémája*) bizonyos szempontból szintén a szenvedő, megtört emberi testet választja témájának, de ennél tovább is megy, amikor Paul West *Stauffenberg gróf hóraskönyve* című regényének kapcsán az írói felelősségvállalás kérdését kezdi el boncolgatni. A leckében Costello meghívást kap egy amszterdami konferenciára, mely a gonosz kérdéskörét járja körül, s úgy dönt, hogy egy friss olvasmányélményére támaszkodva fog beszélni a gonosz ábrázolásának *obszcenitásáról* (ezt a szót ő használja). Előadása, illetve az azt körbevevő történet inkább a harmadik és a negyedik leckéhez (és főleg ez utóbbinak a legvégéhez) köthető, ugyanis ez az előadás csak részben íródott kötelességből, érezhető, hogy Costello szenvedélyesen beszél, s önmaga számára próbál fontos gondolatokat megfogalmazni (VALLASEK 2011, 1292). A West-könyv a Stauffenberg gróf által előkészített Hitler elleni merénylet résztvevőinek sorsát tárgyalja, nem fukarkodva részletekkel kivégzésükről és haláltusájukról sem (ez utóbbi jelenetek West szüleményei, ugyanis a kivégzés nem volt nyilvános). Costellót

⁴ Ez a bizonyos értelemben dionüszoszi–apollóni vita remekül leképeződik a kórház plébániáján élő Joseph ügyében is. A férfi a keresztre feszített Krisztust ábrázoló feszületek faragásából él, s mikor Costello meglátja a raktáron lévő több száz feszületet, melyek pontosan ugyanúgy néznek ki, megkérdezi nővérét, hogy nem embertelen-e ugyanannak az iparosmunkának a vég nélküli ismétlésére kárhoznatni az egyértelműen tehetséges Josephet.

felkavarják az olvasottak, s bár sokáig nem tudja megfogalmazni feldúltságának okát, végül ezt a nehéz kérdést teszi fel magának és közönségének: lehetséges, hogy az író, aki Paul Westhez hasonlóan az emberi lélek legsötétebb bugyraiba ereszkedik, nem tud onnan sértetlenül visszatérni?⁵

Costello érintettsége érthető, hiszen író lévén neki is számos erkölcsi dilemmával kell szembesülnie, azonban mintha ennél is többről lenne szó. Amikor Costello a West által felidézett abszolút gonoszról beszél, mely veszélyezteti mind az író, mind pedig az olvasót, megfélekeznek az eddig propagált modernista realizmusról, mely relativizálja, s az olvasótól teszi függővé a szövegek értelmezését (MULHALL 2009, 206–207) – gondoljunk csak arra, hogy hányféleképpen lehet olvasni Rőt Péter történetét. Costello West-értelmezésének cáfolata nem is várat sokat magára, rögtön előadása után érkezik egy pimasz kérdező személyében. A fiatalember felveti, hogy talán mégsem mindenkire hatnak ugyanúgy a West által leírt borzalmak, talán vannak, akik (hozzá hasonlóan) Costellónál erősebb anyagból készültek. Costello erre csak kitérő választ tud adni, annyit mond, hogy a West által felidézett abszolút gonosz hatását demonstrálni nem lehet, csupán *tapasztalni*, s talán ő maga is érzi, hogy ez a tapasztalat most egyedül hozzá tartozik. Van tehát egy feloldatlan, de nagyon is tudatos ellentmondás, mely, ha tetstszik, még valóságosabbá teszi a megismerés élményét: a West-könyv elolvasása olyan zsigeri reakciót vált ki Costellóból, mely korábban vallott értékrendjének átértékelésére készíti. S mi ez, ha nem megismerés alapú fejlődés?

Az előadáson kívül fontos motívuma még ennek a leckének Costello a gonoszról való gondolkodás közben felidézett fiatalkori emléke: tizenkilenc éves korában megtámadta s kis híján megerőszkolta egy dokkmunkás. Ezt az alapvetően női félelmet és élményt viszi tovább Costello a hetedik, *Erősz* című leckében is, amikor földi halandók és istenek mitológiai szerelméről gondolkodik (mert hiszen a Tim vagy Tom nevezetű dokkmunkás is istennek érezhette magát abban az adott pillanatban). A többenél jóval rövidebb lecke leginkább tudatfolyamhoz hasonlít, melyet Susan Mitchell *Erősz és Psziché* történetét feldolgozó verse indít el, s ami jól demonstrálja, hogy Costello kiindulópontja a világ megismeréséhez mindig az irodalomban gyökerezik (MULHALL 2009, 215). Jelen esetben egy még felfedezetlennek tűnő terület érdekli: vajon mi történik akkor, amikor istennők vágyakoznak halandó férfiak után, és hogyan örökítenék meg ezt a világok közti találkozót a költők? Costello egészen biztos benne, hogy ez a költészet a dicsekvésről és a hódításról szólna, nyelvezete pedig magasztos helyett sokkal köznapibb, nőket tárgyiasító diskurzusra emlékeztetne. Ezzel

⁵ Ez a fontos etikai-erkölcsi s egyben művészeti kérdésfelvetés nem először jelenik meg Coetzee-nél. *Into the Dark Chamber: The Writer and the South African State* (1986) című rövid tanulmányában azt próbálja felderíteni, hogy a dél-afrikai írók miért vonzódnak annyira a kínzás ábrázolásához, illetve hogy miként lehet etikusan, nem az elnyomó hatalmat kiszolgálva ábrázolni az emberi szenvedést.

Nagel denevéres példájához hasonlóan ismét az emberi megismerés lehetőségeit és határait feszegeti, még hozzá az irodalmi elbeszélés gender aspektusára reflektálva: Costello nem csupán férfinak képzei magát, hanem férfi költőnek is, aki a saját (tehát Costelloéval ellentétes) szemszögéből írja le az aktust.⁶ Costello érzékenysége és képessége a más, gyakran a sajátjával ellentétes nézőpontok átvételére és feltérképezésére átszővi mind a nyolc leckét, ugyanakkor ezzel egy időben hangsúlyozza ennek a képességnek az érzelmi beágyazottságát is.

Az utolsó lecke (*A kapuban*) szintén egy fontos határátlépést vizsgál, itt azonban az önmegismerés határait kell feszegetnie Costellónak, aki egy purgatóriumszerű helyen találja magát, és ahhoz, hogy átléphessen a kapun (azt nem tudhatjuk, hogy egészen pontosan mi vár rá a másik oldalon), hitet kell tennie egy bizottság előtt.⁷ A történet Kafka *A törvény kapujában* című elbeszélésének átirata, s mint olyan, fel is hívja olvasója figyelmét saját konstruált voltára: „A fal, a kapu, az ör mind egyenest Kafkából lépett elő. Hasonlóképpen a nyilatkozat megkövetelése, a tárgyalóterem a bóbiskoló törvényszolgával, a hollófekete taláros vénemből álló törvényszék [...]. Kafka, de csak a felszín kapirgáló, paródiává lealacsonyított, paródiává ellaposított Kafka.” (COETZEE 2005, 335.) A mesterséges, intertextusokból összerakott környezet mintha párhuzamban állna az *Elizabeth Costello*val is: minden lecke szövegdarabokból van összerakva, melyek eredetileg nem Coetzeehoz vagy Costellohoz tartoztak, ők csupán kirakókat játszanak velük (vö. COETZEE 2005, 62). Éppen ezért Costello először ezzel próbál meg kitérni a hittétel elől: íróként ő nem hisz semmiben és senkiben, fikcióval kereskedik, s hitét és hangját úgy változtatja, mint más a ruháját.

Ha az előző hét lecke valóban a megismerés különböző (írói) módzatait igyekszik feltérképezni, akkor *A kapuban* olvasható ezek összefoglalásaként is, ahol Costello végre nyíltan kifejtheti írói hitvallását. A szöveg viszont természetesen nem nyújt ilyen egyszerű megoldást. Felmerül a kérdés, hogy ha Costello hisz abban, hogy valóban *megismerhetjük* az állati létet, az abszolút gonoszt, az ellenkező nemet és még sok más mindent, vajon miért habozik hitet tenni e mellett a képesség mellett, s miért mondja, hogy nem engedheti meg

⁶ Itt érdemes megemlíteni, hogy ugyanez a szerepcsere megfigyelhető Coetzee regényirodalmában is, hiszen gyakran használ női narrátorokat (Magda *A semmi szívében* című regényben, Susan Barton a *Foe*-ban, Elizabeth Curren az *Age of Iron*-ban), s egyes kritikusok szerint az Elizabeth Costello-szövegeket is Coetzee női narrátorainak tükrében kell olvasni (GRAHAM 2016). Coetzee azért érdeklődhet annyira a női narrátorok iránt, mert nem csupán a megismerés új dimenzióit nyitják meg számára, hanem lehetővé teszik egy újfajta, nyitottabb és talán kevésbé tekintélyalapú narratív hang létrejöttét is.

⁷ Vö. Coetzee 1999-es *Székely* című regényével, illetve az abban szereplő bizottsági jelenettel, melyet számos kritikus a dél-afrikai Truth and Reconciliation Commission (az apartheid bűneit feltérképezni kívánó testület) működésének átirataként olvas. Bethlehem ezt az olvasatot *A kapuban*ra is kiterjeszti, amikor azt hangsúlyozza, hogy a leckebeli bizottság a TRC-hoz hasonló munkát követel meg Costello emlékezetétől (BETHELEHEM 2009, 29).

magának a hitet? Egy író esetében valóban mindig értékrelativizmusról beszélhetünk? Hiszen a legtöbb leckében komoly etikai elköteleződés is található. Miért haboz akkor Costello mégis újra és újra hitvallásának nevezni papírra vetett gondolatait? Ezekre a kérdésekre nem meglepő módon sosem érkezik válasz, ugyanakkor a lecke a maga feloldatlanságában illeszkedik a Costello-univerzumba, ahol nincsenek konyhakész válaszok, egységes olvasatok, és legfőképpen lineáris rendszer.

A karkai befejezés akár keretbe is foglalhatná az *Elizabeth Costellót*, ha eszünkbe jut, hogy a nyitány is egy karkai szituációból indult, ugyanúgy feloldatlan kérdésekkel a végén. Viszont a műhöz tartozik egy utóirat is, melyet még akkor is nehéz elhelyezni a kötet kontextusában, ha tudjuk, hogy közel sem hagyományos regényről van szó.⁸ Ez az utóirat nem más, mint egy fikciós kiegészítés a híres Lord Chandos-levélhez, melyet Hugo von Hoffmannsthal írt 1902-ben. Lord Chandos Francis Baconnek címzett levelében egzisztenciális és alkotói kríziséről ír, ami mára a modernizmus nyelvi krízisének is szimbólumává vált (NETHERSOLE 2009, 259). Chandos azt mondja, hogy „[v]égleg elveszett az a képességem, hogy valami dologról összetartozóan gondolkozni vagy beszélni tudjak” (HOFMANNSTHAL 1921, 38). Az „elpattant szótükör”, Costello első előadásának egyik központi gondolata hasonló problémát fogalmaz meg a reprezentáció nehézségével kapcsolatban, s a többi leckét olvasva azt is láthatjuk, hogy a Chandos által leírt fragmentáltság jellemző az *Elizabeth Costellóra* is.

Ugyanakkor azt is észrevehetjük, hogy az egyértelmű párhuzamon kívül talán mást és többet is akart mondani Coetzee a Chandos-levél kiegészítésével. Coetzee verziójában Lady C., Lord Chandos kétségbeesett felesége ír Baconnek, de nem azért, hogy meggyőzze Bacont férje örültségéről, hanem hogy „hadd szólaljon meg [az ő hangja is]” (COETZEE 2005, 361). Ez egy fontos gesztus, ugyanis nemcsak aggódó feleségként írja levelét, hanem Chandos intellektuális partnereként is, ami azt is jelenti, hogy Chandos félelmei és kétségei valójában feleségéi is. Ilyen szempontból nagyban hasonlít Susan Bartonra, ám míg utóbbi a regény alkotói folyamatában kíván részt venni, addig Lady C. a kor jelentős intellektuális diskurzusában szeretne helyet szerezni magának. Ebből az idézetből nem csupán írói stílusa, hanem (férje szájába adva) filozófiája is kitűnik: „Minden csak allegória, mondja az én Philipem. Minden egyes lény kulcs az összes többi lényhez. A napfénypázmában magát nyalogató kutya, mondja Philip, az egyik pillanatban kutya, a következőben az isteni jelenés van ráruházva.”

⁸ Nethersole szerint az utóiratot Coetzee a 2003-as irodalmi Nobel-díj átadásakor felolvasott enigmatikus novellájával, a *He and His Mammel* (*Ő és az ő embere*) érdemes együtt olvasni (NETHERSOLE 2009, 265). Ez az előadás-novella nem csupán *Robinson Crusoe*-átírat, hanem egyben az írás mibenlétének (újabb) boncolgatása is, ahol is nem lehet tudni, hogy a címben megjelölt két férfi közül vajon Defoe vagy Crusoe-e a birtokos, illetve a birtokolt. Vö. még *Foe* és *The Master of Petersburg*.

(COETZEE 2005, 364, kiemelések tőlem – Gy. K.) A világ allegorikus leírása – mely bizonyos értelemben maga után vonja az örök kétértelműséget is –, illetve az élőlények egyenlősége eszünkbe juttathatja a megismerés határait folyamatosan feszegető Costellót, aki szerint igenis tudhatjuk, milyen denevérnek *lenni*, ezáltal pedig páratlan empátiára kell képesnek lennünk. Fontos még az is, hogy mind a leckék, mind pedig az utóirat úgy tesz(nek), mintha a beszélő csak valaki más *nevében* szólna, ami a szöveg közöttiségét (*in-betweeness*), illetve beágyazottságát hangsúlyozza (NETHERSOLE 2009, 255).

Emellett a gyakori intertextuális utalások és narrátori kiszólások is arra utalnak, hogy a szöveg univerzumn belül egyfajta furcsán rendezett káosz uralkodik, mely a főszereplőjét a lehető legkevésbé sem zavarja. Az *Amikor egy nő megöregszik* című novellában így reflektál saját reprezentációs nehézségeire Costello: „Ami a kétértelműségeket illeti, nem szabad, hogy ezek miatt fölizgassa magát; hiszen ő maga is a kétértelműségekkel kereste a kenyerét. Mi lenne az irodalomból, ha nem létezne a kettős jelentés? Mivé lenne az élet, ha csak a fej vagy írás létezne, s közte semmi?” (COETZEE 2004.) Ebből is látszik, hogy bár számtalanszor tűnik fel kétségbeesett, összezavarodott idős asszonyként, Costello mégiscsak élvezi azt a fajta hibrid létet, mely a róla elnevezett szövegkomplexumban jut neki, s mely végső soron lehetővé teszi számára a világ minél sokrétűbb megismerését.

A Costello-univerzum láthatóan nagyon nehezen meghatározható és képlekeny mind műfaji, mind pedig tematikai szempontból, ezért egy zárt rendszer felállítására törekvő elemzést nem is tartottam volna célravezetőnek. Ugyanakkor elvitathatatlan, hogy van kapcsolat a szövegek között (ideértve a 2003-as *Elizabeth Costello*n kívül eső rövidebb-hosszabb írásokat is), amit igyekeztem Costello karakterén keresztül megragadni. Mind a nyolc lecke a maga különböző módján a megismerés lehetőségeit, illetve korlátait feszegeti, legelőször is egyéni szinten, Costello saját tapasztalására támaszkodva. Másodsorban viszont, amikor Rőt Péterhez hasonlítja magát, párhuzamot von a zsidók és az állatok sorsa között, vagy a gonosz ábrázolása kapcsán az író erkölcsi felelősségvállalásáról beszél, nem feltétlen időskorában felfedezett új rögeszméinek hódol, hanem érzékenyen megfogalmazott, a posztkoloniális és az ökokritika szempontjából is jelentős véleményeket hoz nyilvánosságra. Mindez azonban csupán melléktermék (annak természetesen viszont roppant értékes), mert bár a szövegek gazdag filozófiai diskurzusokat nyitnak, elsősorban irodalomként funkcionálnak. Ahogy Costello tapasztalása is elsősorban az irodalomban gyökerezik (vö. MULHALL 2009, 215), úgy az olvasó is irodalmi formába öntve kapja a leckéket a megismerés különböző módozatairól.

Bibliográfia

- ATTRIDGE, Derek (2004), *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*, Chicago, University of Chicago Press.
- ATTWELL, David (2006), *The Life and Times of Elizabeth Costello: J. M. Coetzee and the Public Sphere*, in Jane POYNER (ed.), *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Athens, Ohio University Press, 25–41.
- ATTWELL, David (2015), *J. M. Coetzee and the Life of Writing: Face to Face with Time*, Southern Africa, Jacana.
- BETHLEHEM, Louise (2009), *Elizabeth Costello as Post-Apartheid Text*, in Elleke BOEHMER–Robert EAGLESTONE–Katy IDDIOLS (eds.), *J. M. Coetzee in Context and Theory*, London–New York, Continuum International Publishing Group, 20–35.
- COETZEE, J. M. (1992), *Into the Dark Chamber: The Writer and the South African State*, in David ATTWELL (ed.), *Doubling the Point: Essays and Interviews*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 361–368.
- COETZEE, J. M. (2003), *Elizabeth Costello*, London, Secker and Warburg.
- COETZEE, J. M. (2004), Mikor egy nő megöregszik, ford. BARABÁS András, 2000. *Irodalmi és Társadalmi Havi Lap*, 2004/2. <http://ketezer.hu/2004/02/mikor-egy-no-megoregszik/> Letöltés ideje: 2016. augusztus 15.
- COETZEE, J. M. (2005), *Elizabeth Costello*, ford. BARABÁS András, Pécs, Art Nouveau.
- GRAHAM, Lucy (2006), *Textual Transvestism. The Female Voices of J. M. Coetzee*, in Jane POYNER (ed.), *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Athens, Ohio University Press, 217–235.
- HEAD, Dominic (2006), *A Belief in Frogs: J. M. Coetzee's Enduring Faith in Fiction*, in Jane POYNER (ed.), *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*, Athens, Ohio University Press, 100–117.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1921), *A költő és a ma. Levél*, ford. LÁNYI Viktor, Budapest, Athenaeum.
- HUGGAN, Graham (2004), “Greening” Postcolonialism: Ecocritical Perspectives, *Modern Fiction Studies*, (50) 2004/3, 701–733.
- MULHALL, Stephen (2009), *The Wounded Animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, Princeton–Oxford, Princeton University Press.
- NETHERSOLE, Reingard (2009), Reading in the In-Between: Pre-scripting the “post-crypt” to *Elizabeth Costello*, *Journal of Literary Studies*, (21) 2009/3–4, 254–276.
- POYNER, Jane (2009), *Coetzee's Acts of Genre in the Later Works: Truth-telling, Fiction and the Public Intellectual*, in J. M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship, Farnham, Ashgate Publishing Company.
- RANDALL, Don (2007), The community of sentient beings: J. M. Coetzee's ecology in *Disgrace* and *Elizabeth Costello*, *English Studies in Canada*, (33) 2007/1–2, 209–225.
- VALDEZ MOSES, Michael (2009), “King of the Amphibians”: Elizabeth Costello and Coetzee's Metamorphic Fictions, *Journal of Literary Studies*, (25) 2009/4, 25–38.
- VALLASEK Júlia (2011), A kegyetlenség hangjai, a gondoskodás csöndje. J. M. Coetzee regényeiről, *Holmi*, (23) 2011/10, 1285–1295.

MAKAI PÉTER KRISTÓF

Ahány autista, annyi élet
Az autistalét hangjai az önéletírásban
és a neurotipikus szerzők regényeiben

Stephen Shore, a neves aktivista szájába szokták adni a mondást, hogy „aki egy autistával találkozott, az csak egy autista embert ismer”. Annak ellenére, hogy mindenkinek él a fejében valamilyen kép arról, miféle ember az, aki autizmussal él együtt, valójában olyan sokféle ember alkotja ezt a nagy közösséget, hogy nem egyszerű kategorikus kijelentéseket tennünk azokról, akiket autistáknak nevezünk.¹ Bár sokáig nyilvánvalónak tűnhetett, hogy az az autista, akire a pszichológus vagy a gyógypedagógus ezt kimondja, manapság gyakorta előfordul az is, hogy valaki életének furcsa tapasztalataiból kiindulva maga talál rá erre a diagnózisra, amely életét keretbe foglalja, és kulcsot ad a világ megismeréséhez. A diagnózis pedig előbb-utóbb identitássá válik.

Írásomban kísérletet teszek arra, hogy nagy vonalakban összefoglaljam, milyen módokon jelenik meg az autista identitásnarratíva különféle nyomtatott szövegekben, illetve hogy az autizmussal élő személyt milyen viszony fűzi a szerzőséghez, milyen akadályokat kell leküzdenie ahhoz, hogy élettörténetét autentikusnak ismerjék el. Ehhez három, egymást valamelyest átfedő műfajt fogok alaposabban is tanulmányozni: az önállóan írt életrajzokat, az úgynevezett

¹ Az autizmussal élő személyek, szülői csoportok, aktivisták és kutatói közösségek közös erőfeszítései miatt újabban nagyon körültekintően válogatják meg a szavaikat, hogy megnevezzék azt az embert, aki autizmusban érintett. Tudatában vagyok annak, hogy identitáspolitikai vonzatai lehetnek a nyelvhasználatomnak, de az egyszerűség kedvéért felváltva, egyenértékűként fogom használni az „autista”, „autista ember”, „autizmussal élő személy”, illetve az „autizmusban érintett személy” kifejezéseket. A rövidebb kifejezéseket az autista aktivizmus berkein belül megbélyegzőnek tartják, mintha a személy teljes egészét kitölné az autizmus, és szeretnék, ha ez a káros stigma lekerülne az autizmussal élőkről. A hosszabb, pontosabb kifejezések motivációja az, hogy minden körülmények között ismerjük el az autisták emberségét, hogy ne csak a diagnózist lássuk. Elismerem, hogy bármennyire átható is az autizmus, nem minden helyzetben határozza meg az ember életét, és az autista ugyanannyira teljes jogú tagja a társadalomnak, mint bárki más. Az általam tárgyalt, publikált szerzők is használják magukra a rövidebb kifejezéseket, ezért ezeket sem fogom kerülni.

„támogatott kommunikációval” (*Facilitated Communication*) szerzett műveket, illetve a nem autista írók saját kútfőből merített irodalmi alkotásait. Ezeken kívül még számos más formában megjelennek az autizmussal élők tapasztalatai: az internetes webnaplók, videocsatornák és digitális kiadványok lehetőséget adtak arra, hogy az autizmussal élők közvetlenül fejezhessék ki véleményüket, tapasztalataikat a kíváncsi hallgatóság számára. Így a korábbi, nyomtatásban megjelenő szövegekhez képest nincs szükség arra a gesztusra, amelyik kontextualizálja, hitelesíti a szerző közléseit, hiszen korábban elképzelhetetlen interakcióba léphet az alkotó közönségével. Ebben a cikkben azonban szükségszerűen korlátoznom kell magam, így a digitális világ termékeire nem fogok figyelmet fordítani, csak a nyomtatott, többnyire magyar nyelven is megtalálható forrásművekre szorítkozom.

Fontosnak tartom, hogy e fentebb említett három műfaj között különbséget tegyünk, mivel a javarészt nem autista olvasóközönség egyértelműen azzal a szándékkal fordul az autizmussal foglalkozó kötetek felé, hogy abból jobban megismerhesse, milyen is „valójában” egy autista, elmeműködése miben különbözik egy neurotipikus személyétől. Akár az önéletrajzról, akár az önéletrajzról „kötött” egyezmény (LEJEUNE 2003), akár az író hitelességre törekvő ábrázolása kelti fel, a mimetikus ábrázolás igénye tetten érhető mindhárom műfaj paratextuális beágyazottságában, legyen szó a fülszövegről, az interjúkról vagy esetleg éppen a kritikákról. Ugyanakkor meg kell említeni, hogy akárcsak a neurotipikus szerzők, az autizmussal élő írók is élnek az önkifejezés adta lehetőséggel: az írással értelmezik az őket körülvevő társas közeget, és könyveikkel bekapcsolódnak egy nagyobb párbeszédbe az emberi lét sokszínűségéről.²

Ian Hackinggel egyetérve, alapfeltevésem, hogy a témát feldolgozó regények és önéletrajzi írások az autizmus diskurzusát kísérik megteremtteni, mely egy hosszú tanulási szakasz elejét képezi (HACKING 2010). Ennek során neurotipikus (NT, azaz tipikusan fejlődő, „normális”) és autizmussal élő szerzők egyaránt keresik azokat a képeket, metaforákat és kifejezési módokat, amelyek segítségével mások számára is átélhetővé, kézzelfoghatóvá tehetik az autizmusban gyökerező élettapasztalatokat. Nem segíti helyzetüket, hogy sokáig az autizmust olyan állapotként tartották számon, amelyet épphogy a belső szimbolikus tapasztalatok hiánya jellemez, afféle diffúz, reflektálatlan ingeráradatként, melybe nem szólhat bele az ingereket én-narratívává varázsló tudat. Sokáig elképzelhetetlennek, az autizmus definíciójával ellentétesnek számított volna, ha egy autista önéletrajzot ír, ma azonban a műfaj igen népszerű. Ahhoz, hogy megérthessük, miként változott meg a tudományos és kulturális gondolkodásmód, amely mára

² Egyik névtelen bírálómnak külön köszönöm, hogy felhívta a figyelmemet néhány remek autista szerzőre, akiket eddig nem ismertem. A ma tudottan autista írók közül is kiemelkedik Jesse Hajicek, a *The God Eaters* (2006) szerzője, illetve Corinne Duyvis, az *Otherbound* (2014) és az *On the Edge of Gone* (2016) írója.

elfogadta az autista identitásnarratívák lehetőségét, először is fel kell térképeznünk, mit értünk ma autizmuson.

Az autizmus az emberi idegfejlődés egyik válfaja, annak is egy különösen sokszínű változata (BETANCUR–COLEMAN 2013). Nagy általánosságban elmondható az autista emberről, hogy élete során egy sok tekintetben eltérő fejlődési pályát jár be, s ez kihat minden élményére, gondolatára, világlátására. Ma spektrumzavarként tekint rá a klinikai pszichológia, ami azt jelenti, hogy társas képességei és alkalmazkodóképessége alapján megkülönböztetünk „alacsonyabban”, illetve „magasabban” funkcionáló személyeket az autizmussal élők közt (FRITH 2008, 119). A különbségtétel azonban meglehetősen önkényes. A valóságban a közép-súlyos értelmi fogyatékostól a saját szakterületén lángelméig szinte bármilyen értelmi képességekkel rendelkezhet autista személy. A társadalom java része mégis fogyatékoságnak tartja ezt az életet végigkísérő, gyógyításra nem, de fejlesztésre gyakran szoruló állapotot.

Akármennyire is egy önálló fajtaként tartja számon a pszichológia az autizmust, a spektrumon elhelyezkedő személyek sokféleképpen különbözhetnek az átlagembertől, és az élet számos területén szembetűnhetnek ezek a különbségek. Először is, sokuk viselkedésében felfedezhető valamilyen zavar. Ezek lehetnek olyan sztereotíp viselkedések, ismétlődő mozdulatsorok vagy szokások, amelyekhez az érintett személy felettébb ragaszkodik (LEEKAM et al. 2011). Az életük rugalmas megszervezésében is mutatkozhatnak hiányosságok, ezért nem kizárt, hogy egy ember szigorú, hajlíthatatlan napirendhez ragaszkodik, mert szereti a megszokottságot, a szabadidővel pedig nem tud mit kezdeni. Előfordulhat, hogy a társas viselkedések terén szembesül nehézségekkel, mondjuk csak a saját, szűk érdeklődési körén belül társalog, monoton módon mondja a magáét – vagy akár egyáltalán nem kezdeményez semmilyen kapcsolatot másokkal (RAO et al. 2008). Sokszor megfigyelhető, hogy fiatalabb korban a másik embert nem veszi ember-számba, hanem tárgyként közelít hozzá, eszközként használva anyja testrészeit, mintha csak egy lélegző szerszám volna.

Ahogy cseperedik a gyerek, észre lehet venni rajta, hogy nehezebbé esik megérteni, iskolatársai miért viselkednek úgy, ahogy, mi hajtja őket, és nem tud mit kezdeni a gondolataikkal, inkább a maga jól belátható világán belül marad, ahol a többiek kiszámíthatatlan tetteivel nem kell számolnia. Az is lehet, hogy teljesen szórtan, és az is, hogy felnőtteket meghazudtoló szókinccsel rendelkezik, igaz, a szavakat nem mindig használja helyesen (NEWMAN et al. 2007). Egyes esetekben különleges képességek mutatkoznak meg, amelyekben jóval meghaladja kortársait, bár az ilyen szigetyszerű tehetségek jóval ritkábbak a valóságban, mint azt a média sejtetni engedti (HOWLIN et al. 2009). Könnyen lehet, hogy túl érzékeny bizonyos ingerekre, például szagokra, hangokra, valaminek a tapintására, míg másokra jóformán teljesen érzéketlen. Az itt felsorolt példák közül persze nem kell mindegyiknek jelentkeznie, és sok más jellegzetesség is előfordulhat még, de amennyiben sok területen találnak atipikus viselkedéseket, felmerülhet a gyanú, hogy az az ember autizmusban érintett.

Három eltérő irányból igyekeztek megmagyarázni, mi lehet az oka ezeknek a különbségeknek, mi indokolja ezt a sajátságos viselkedési repertoárt. Először is, egyes kutatók szerint az autista ember érzéletei mások, más szűrőn keresztül szemléli a világot, így megismerési stratégiája is más. Szakkifejezéssel élve: *részlet-központú feldolgozási módszerrel* (melyet korábban gyenge centrális koherencia néven emlegettek, lásd HAPPE 2005) értelmézi a környezetét, szemben a legtöbb emberrel, akik kisgyerekkoruktól kezdve holisztikus alakzatokba rendezik a világot. Másrészt a viselkedésük szigorú rendje, a problémamegoldó képességükben fellépő hiányok arra vezethetők vissza, hogy valamilyen károsodás érte a pszichológiában *végrehajtó funkcióknak* nevezett mechanizmusokat, amelyek a különféle feladatok megtervezéséért és kivitelezéséért felelősek (RUSSELL 1997). Harmadrészt a társas képességeikben tapasztalt eltérések és a beilleszkedés körüli zavarok (például az autista személyek a másik érzéseit figyelmen kívül hagyják, a nonverbális kommunikációt nehezebben értik, vagy nem tudják feldolgozni az ironikus megjegyzéseket) mind arra utalnak, hogy az érintett személyek *tudatelmélete* (angolul *Theory of Mind*) nem működik megfelelően, noha ez fejleszthető nyelvi alapú kompenzációs stratégiákkal (GYÓRI 2009). Bár igyekeztek meghatározni, hogy melyik deficit játszhatja a legnagyobb szerepet az autizmus kialakulásában, idáig egyikről sem derült ki, hogy az volna az elsődleges magyarázat. Ezért az utóbbi időben a kutatók fel is hagytak azzal, hogy egyetlen meghatározó hiányosságot (*core deficit*) keressenek, és inkább a három magyarázat interakcióit vizsgálják. Ezek a pszichológiai magyarázatok azonban nem sokat mondanak azoknak a szülőknek és laikusoknak, akiket az agyi mélyrétegek helyett az autizmus mindennapjai érdeklik, az, hogy mi jár szeretteik, ismerőseik fejében.

Ezt a kíváncsiságot elégítik ki azok az önéletrajzok és írások, amelyek személyes, fenomenológiai szinten mutatják be az olvasónak ezt az életformát, sok-sok reflexióval. Ezek közül is kiemelkedik Temple Grandin, aki a leghíresebb az önéletrajz autisták közül. Az ő nevéhez fűződnek a Margaret Scarianóval közösen papírra vetett, magyarul inkább a szülők aggodalmát tükröző címet kapott *Segítség! Autizmus!* (2004 [*Emergence: Labelled Autistic*, 1986]), illetve a *Képekben gondolkodom* (2014 [*Thinking in Pictures*, 1995]) vallomásai. Történetét Oliver Sacks is ismertette az *Antropológus a Marson* (1999 [*An Anthropologist on Mars*, 1995]) című könyvében. Amikor Grandin első könyve megjelent, még azt is megdöbbenőnek tartották, hogy egy autista személy valaha könyvet írhat saját élményeiről, vagy hogy komplex lelkivilága van. Abban, hogy végül mégis elfogadták autentikus autista íróként, aki saját szemszögéből, kendőzetlen őszinteséggel mutatja be, milyen furcsák a „normálisok”, fontos szerepet játszott a szerző hitelesítése.

A hitelesítés gesztusa hosszú ideje központi kérdés az önéletrajzok szerzőiségének, a szerzői funkció működésének vizsgálatában (DERRIDA 1987 [1978], SMITH 1995, HUDDART 2008). Az autizmusregények és -önéletrajzok kapcsán hitelesítésnek azt a folyamatot nevezem, ahogy bizonyos paratextuális erők (fűszöveg- és előszóírók, kritikusok, olvasói visszajelzések) felruháznak egy olyan személyt autentikus szerzői hatalommal, akitől korábban a kulturális közeg meg-

tagadta a hiteles elbeszélés lehetőségét (például mert elmebetegnek nézték, vagy mert nem volt kapcsolata a valósággal). Itt a hitelesítést többek között végezheti a tudományos közösség, amelynek megváltozik a véleménye az autizmussal élők képességeiről, és a könyvkiadók is, amelyek bíznak az olvasóközönségben, hogy érdeklődésükre számot fog tartani egy autista ember önéletírása vagy egy erről szóló regény. Ehhez nyújthat segítséget az állam is, amely elősegíti a fogyatékosok önállóvá válását és gondozását, illetve hozzájárulhat minden hétköznapi interakció, amelynek során az emberiség megtanulja elfogadni az autisták létét, és elkezd odafigyelni a szavaikra. A Scarianóval közösen írt könyv még azért nem lehetett önálló, egyszerűs kiadvány, mert a szerkesztői munkán túl a gyermekirodalommal foglalkozó társszerzője vélhetően komoly változtatásokat végzett a szövegen, hogy az a kiadó és az olvasók számára is befogadható legyen, és mégis érezhetően Grandin hangnemén szólaljon meg. Scariano így hitelesítette Grandint szerzőként.

Ugyanakkor a beszélni alig tudó Higashida Naoki könyve, a *Hát ezért ugrálok* (2014 [*The Reason I Jump*, 2013]) pontos szerzője megkérdőjelezhető, noha jóformán mindenki Higashidának tulajdonítja a könyvet. Megírásához a szerzőnek az anyja segítségére volt szüksége, aki egy japán írásjelekkel telerajzolt táblát tartott a kezében, amire Higashida mutogatott, majd anyja lejegyezte (FEIN–KAMIO 2014). Ezt követően Yoshida Keiko elkészített belőle egy nyersfordítást, majd férje, David Mitchell szépirodalmi eszközökkel díszítette fel az angol szöveget (a magyar változatot Komáromy Rudolf fordította). Mint azt egy gyógypedagógus-pszichológus szakértőpár megjegyzi, „komoly okunk van kétségbe vonni, hogy Naoki maga írta meg könyvét” (FEIN–KAMIO 2014, 539).

Higashida anyja egy olyan módszert használt, amely rendkívül hasonlít a „támogatott kommunikációra” (*Facilitated Communication*, a továbbiakban FC). Ezek a módszerek arra épülnek, hogy egy „támogató” megfogja az autista személy kezét, és „segíti” a gépelésben. Állítólag a segítő képes érzékelni azokat a mikromozgásokat, amelyek a segített személy szándékát jelzik, és ebből tudja kitalálni, hogy mit „akar” írni a másik. Az első ígéretes vizsgálatok után azonban kutatások sora bizonyította, hogy a segítő befolyásolja a leírt szöveget, mert apró gesztusokkal átviszi a saját akaratát a gépelő személy kezére, így a kéz akkor fog mutatni vagy billentyűt leütni, amikor azt a segítő jelzi neki (JACOBSON et al. 1995).³

³ Itt szeretném megjegyezni (és ezért külön köszönöm anonim bírálóm felhívását), hogy a „támogatott kommunikáció” (FC) módszere nem egyezik meg a gyógypedagógiai szakirodalomban *augmentatív és alternatív kommunikáció*nak (AAK) nevezett technikákkal (ERDÉLYI 2008). A tudományosan valid és gyógypedagógiailag hatékony AAK-technikák különféle üzenethordozó eszközök (piktogramos kártyák, tárgyak), elektronikus eszközök, illetve a test segédeszközként való használatával érik el, hogy az autista személy kommunikatív kapcsolatot teremtsen a külvilággal. Az FC-vel szemben az AAK-technikák

Ki is írja ilyenkor a könyvet? A módszert pártolók azt feltételezik, hogy a non-verbális autistáknak is vannak rejtett kommunikációs készségeik, és gyakran azzal érvelnek, hogy a segített időszak után önállóan gépelő írókká válnak (BIKLEN–CARDINAL 1997). Ezzel szemben a kutatások eredménye szerint semmilyen empirikus bizonyítékunk nincs arra, hogy az autista ember ezeknek a mondatoknak a szerzője (MOSTERT 2001; MOSTERT 2010). A segítő indítja be a gépelési viselkedést, sokszor korrigálva a hibának vélt leütéseket, és akár a gépeltől eltérő szóbeli megnyilvánulásokat ki is zárhatja a kommunikációból: ha az autista személy „nem”-et mond, de „igen”-t gépel, akkor a gépelt választ veszik csak figyelembe (BURGESS et al. 1998; STOCK 2011). Bár nyilvános szerepléseken Higashida kezét nem kell fogni úgy, mint a klasszikus támogatott kommunikációban, ez még nem jelenti azt, hogy a segítő személy nincs testi kontaktusban az írás pillanatában. Ahogy azt Fein és Kamio írnak: „semmilyen jelét nem látják”, hogy nyilvános szereplései során Higashida eredeti gondolatokat fogalmazna meg, hanem ehelyett „egy előre betanult karaktersort gépel le, amelyet aztán felolvas” (FEIN–KAMIO 2014, 541). A könyvében foglalt gondolatok nem egy tizenhárom éves, akár autista, akár tipikusan fejlődő kamasz gyerek gondolatait tükrözik, a szöveg nyelvi komplexitása pedig messze meghaladja nemcsak korát, de értelmi képességeit is. Ennek fényében nehéz volna a korlátozott nyelvi képességekkel rendelkező Higashidát tekinteni a szerzőnek.

A fogyatékoságtudományban jártas tudósok egy kisebb, de jelentős részének szemében az FC-t ellenzők és támogatók vitái valójában válságtünetek. Közéjük tartozik Nirmala Erevelles, aki szerint ezek a viták a liberális humanista emberképnek a válságát tükrözik, amelyben mindenki racionális, önálló és képes összefüggően beszélni magáról. Érvei azonban megbicsaklanak, amikor kiáll amellett, hogy az FC-t használók szövegeit csupán azért diszkvalifikálják, mert „ellenállnak” a kapitalizmusban kialakult épségideálnak (EREVELLES 2005, 61), nem pedig azért, mert a segítő hasbeszélő bábunak használják ügyfeleiket. Erevelles egy könnyed mozdulattal félresöpri az FC hatástalansága melletti tudományos érveket, fenntartva a hitét, hogy a kutatási eredmények nem többek afféle foucault-i hatalomra törekvő, igazság köntösében tetszelgő állításoknál.

Hasonló véleményen van Barbara Stock, akinek az írását olvasva kitűnik, hogy ideológiai alapon egyensúlyoz a tudományosság és a fogyatékosok hangjáért vívott harc között. Stock tényszerűen közli, hogy lehetnek fenntartásaink az FC-

során csak és kizárólag az autizmusban érintett, kommunikációs szándékot kifejező személy végzi a kommunikációs viselkedését, nincs facilitátor, aki a testbeszédével vagy testi kontaktussal befolyásolhatná az üzenetet. Mind az FC-ben, mind a Rapid Prompting Method (RPM) esetében, amelyet Tito Mukhopadhyay is használ, a szöveggézés orosz-lánrészét a facilitátor végzi, és akár tudat alatt is befolyásolhatja az üzenetet (TOSTANOSKI et al. 2013). Ezért valójában sem az FC-vel, sem az RPM-mel írt szövegek nem tekinthetők autista szerzők műveinek.

vel kapcsolatban, mivel „a kísérletek javarészt nem igazolták az FC hatásosságát” (STOCK 2011), mégis támogatja a használatát, mert állítólag a módszer megtanulását követően önálló gépelőkké válnak a tanulók. Eddig sem ezt nem sikerült kontrollált körülmények között bizonyítani, sem azt, hogy a fejlődés az FC-t igazolná (GREEN–SHANE 1994). A későbbi tanulmányok és metaanalízisek egyértelműen nyilatkoznak: semmilyen FC-s vagy FC-re hasonlító technikával nem tudtak hiteles kommunikatív kapcsolatot létrehozni nonverbális autista személlyel, s e helyett inkább más, kiegészítő és alternatív kommunikációs csatornák létesítését szorgalmazzák (MOSTERT 2001; GANZ et al. 2012). A támogatott kommunikációt érintő tudományos vita jól mutatja, hogy a Higashida Naokihoz hasonló autisták esetében, akik nem tudnak önállóan kapcsolatot teremteni, a szerzőiség elfogadtatása azon múlik, hogy egy értelmezői közösség mit tekint hiteles közlésnek. Higashida könyvét úgy állítják be, mint amely vallani bír az autizmusáról, miközben korántsem biztos, hogy a szerző szavait olvassuk.

Hasonló szkepticizmus fogadta a pszichológiai szakirodalomban Grandin első könyvét, ezeket a kételyeket azonban Grandin jóval hamarabb eloszlatta, mint a mai napig kérdéses Higashida-kötet. Francesca Happé *Három Aspergerszindrómával élő felnőtt önéletrajza. Az értelmezés problémái és elméleti hozadécai* (HAPPÉ 1991) című írása pszichológiai cikk egy kutató tollából, címe mégis jól megférne egy irodalomtudományi szaklapban. Happé fontos kérdéssel vág neki az értelmezésnek: „Mi található az írásaikban, ami alapján megérdemlik, hogy az »autista« névvel különböztessük meg őket?” (HAPPÉ 1991, 207).

Miután Happé megállapítja, hogy Grandin életrajza „nagyon is normális” (HAPPÉ 1991, 208), később mégis sajnálatát fejezi ki, hogy a társas kapcsolatairól nem számol be az autista szerző. Aztán kifejezi abbéli aggodalmát, hogy a szöveg nem tűnik hitelesnek, hiszen Scariano „átírta a könyv több részét, visszaemlékezésként tálalta és az olvashatóság kedvéért alapjaiban átszerkesztette a könyvet. Ez nyilvánvalóan problémát jelent nekünk [a klinikai szakembereknek], mert éppen azoknak a [spontán játékokról és csínytevésekről szóló] epizódoknak a hitelességét kérdőjelezzük meg, amelyek a legérdekesebbek és a leginkább szembenennek az autizmusról kialakított képünkkel” – írja (HAPPÉ 1991, 208). Mégis tiszteletreméltó, hogy a pszichológus komoly fegyvertényként kezeli az önéletírásokat, igazi teljesítménynek tartja őket, ám óvatosan nyilatkozik eredetiségükről.

Míg Higashida írása esetében indokolt az óvatosság, hiszen a szerzőség vitatható, addig Grandin és más, önállóan megírt könyvek tekintetében az óvatosság csak ront a helyzeten. Éppen fordított a szituáció, mint az FC-vel diktált könyvek esetében, amelyeknél nonverbális autisták szájába adnak mentális korukat túlszárnyaló szókinccset és világlátást. Happé vonakodik legitimálni Grandin klinikai tapasztalatokat meghazudtoló éleslátását és túl normálisnak tűnő életírását. Ennek eredményeképp bármikor elhallgattathatja a szerző önreflexív, kritikus hangját, amikor az ellentétbe kerül az autizmusról kialakult sztereotip képpel, amelynek kötött eleme a társas naivitás. Happé szövege mégis figyelemreméltó, két okból is. Egyrészt az irodalmárok szemléletmódjával nyúl forrásszövegeihez,

az autisták leveleihez és vallomásaihoz, másrészt saját bevallása szerint „a legszigorúbb mércével elemezte írásaikat – nem a fogyatékosokhoz, hanem az ép emberekhez” mérte teljesítményüket, és úgy vélte, hogy a szerzők egyenrangú felekként megállják a helyüket (HAPPÉ 1991, 239). Akár egy gyanakvó kritikus, Happé szakmai konzervativizmusból kételkedik. Végző soron azonban Happé aggódalmi megalapozatlannak bizonyultak: Grandin újabb könyvek írásával bizonyította, hogy hitelesen képviselheti az autista személyeket.

Grandin sikere megnyitotta az utat más autista önéletírók előtt is, akik éltek a lehetőséggel, és elmondták a saját történetüket. Igazi szerzőkhöz méltóan keresik hangjukat, írásaikban kísérleteznek a nyelvvel, mélyreható önreflexióval vallanak megpróbáltatásaikról és örömeikről. A legfigyelemreméltóbbak Dawn Prince-Hughes (2004), illetve Donna Williams írásai (1999, 1996 [2001b], 1998 [2001a]), akik meghökkentő őszinteséggel és írói készséggel gondolkodtatják el az olvasót befogadói előítéleteikről, az emberi normalitás gúzsba kötő parancsszaváról.

Sokat elárul azonban, hogy a kilencvenes évek derekán, amikor Donna Williams első könyve megjelent, egy pszichiáter, Anthony Clare írt hozzá rövid előszót, amelyet a magyar kiadás is reprodukált. Clare ügyesen egyensúlyozik a megbélyegző nyelvhasználat és a tapintatos, professzionális kifejezések közt. Egyfelől az autistákat olyan embereknek nevezi, akik „pszichológiai szempontból súlyosan hátrányos helyzetben vannak”, másfelől azt írja, „Donna Williamst neveztek már gügyének, örültnek, naivnak, személyiségzavarosnak, vagy csak egyszerűen sértően szakánsnak” (WILLIAMS 1999b, 7). Innen is érződik, hogy az autizmus megnevezése és körülírása kényes pont az ideologikus nyelvhasználatra érzékeny angolszász nyelvtérületen, mégis „agyi fejlődési zavarként” beszél az autizmusról, amelynek „elszenvedője” van (uo.). A hitelesség kérdéséről explicit módon nyilatkozik: Williams „beszámolójából a hitelesség vonzó, utánozhatatlan ereje sugárzik” (uo.). Clare szerepe mintha az volna, hogy átruházza saját tekintélyét a szerzőre, mégpedig úgy, hogy a belső, szubjektív tapasztalatot az objektivitás egy magasabb, szakértőbb leírásának tekinti: „A szakember a külső szemlélő pozíciójából írja le [az autizmust], az objektív megfigyelésnek vannak informatív előnyei, de ezeket valamelyest érvényteleníti a vizsgálat mesterkéltisége és a személyes tapasztalat hiánya. Donna Williams betekintése is *szakemberi*, de [...] képes az elméletet a gyakorlatban is megvizsgálni, mégpedig a saját gyakorlatában” (uo., kiemelés tőlem – M. P. K.). Ez a retorikai gesztus gyönyörűen ábrázolja azt a dinamikát, ahogy az előszó tudós szerzőként konstruálja meg az autizmussal élő szerzőt, és mintegy kollegiális viszonyt alakít ki benne a pszichiáter és az író.

Az előszó utáni bevezetés sem a szerző saját hangján szólal meg, hanem diagnosztája, Lawrence Bartak műve. A pszichológus írása két fontos feladatot lát el. Egyfelől szaktekintélyével igazolja, hogy valóban autista szerző írását olvassuk: „Amikor Donna, segítségemet kérve, először megkeresett, és elmondta, hogy autista, készségesen találkoztam vele, noha igen valószínűnek tartottam, hogy nem az [...], és tévesen hiszi magát autistának. Mára azonban már teljesen vilá-

gos, hogy valóban autizmusban szenved” (WILLIAMS 1999b, 8–9). Ehhez a funkcióhoz kapcsolódik az autizmus pszichológiai leírása, a főbb jellemzők ismertetése is. Másrészt viszont Clare-hez hasonlóan a szaktekinély menedzselését végzi el, és az elsődleges olvasóközönséget egyértelműen a pszichológiai kutatókban, klinikusokban látja: „ez a könyv sok újat közöl a szakember olvasóval, legyen bármennyire beavatott is a gyermekkori fejlődés zavarainak kezelése területén. Végül a könyv egyedülálló, kivételes forrásmunka az autistákkal foglalkozó szakemberek számára”, illetve: „A könyvből sugárzó józan gondolkodás hasznos megfigyelések sokaságát nyitja meg azoknak a szakembereknek, akik megpróbálnak segíteni az autistáknak” (8). Ilyen paratextuális keretek mellett érezhető, hogy a kiadó elsősorban a szakembereket célozta meg a könyvvel, és bár a laikus olvasót futólag megemlíti, szemlátomást nem számítottak rá, hogy akár autizmussal élő olvasói is lehetnek a könyvnek.

Donna Williams hangja sokkal metaforikusabb, az olvasót megszólító előhangja alig bekezdésnyi. Háborús metaforával írja le küzdelmét, hogy elfogadtassa magát a világgal olyannak, amilyen, majd azt írja: „Személyes háborúm folyamán voltam: *ő, te, Donna, magam* és végül *én*. Mindannyian – valamennyi énem – el fogjuk mesélni, hogy milyen voltam, és milyen vagyok most. Íme hát az én világom” (13). Ami a szerző történetében érdekes, és már a kezdet kezdetén felhívja rá a figyelmet, hogy írásában nem egyetlen autentikus én központjából írja meg történetét, hanem „én”-ek valóságos tömkelege lakozik lelkében, ez pedig vállaltan polifonikus hangnemet kölcsönöz életének és írásának. Az autizmussal és egyéb születési rendellenességekkel világra jövő Donna ugyanis erőszakos családban cseperedett fel, és a gyakori verések hatására disszociatív önazonosság-zavar alakult ki nála – többféle személyiséget alakított ki magában, hogy el tudja viselni a mindennapos abúzust.

Ez a sok személyiségből álló komplexum különleges ízt kölcsönöz Williams elbeszélésének. Az idő előrehaladtával más és más neveken szólal meg, más habitust mutat be az olvasónak, lírai betétekkel megtűzdelve az olykor igen megrázó események narrációját. Nehéz is eldönteni, hogy vajon az autizmussal vagy a többszörös személyiséggel együtt élés dominál Williams első visszaemlékezésében, egyértelműen összefonódik a kettő. Ennek érzékeltetésére érdemes hosszabban idézni a műből:

[Harmadéves egyetemista koromban] különféle alakjaim elkezdtek közelíteni valós énemhez, bár még mindig fényévnyi távolságból. Olyan volt, mint egy hosszú folytonosság, a saját énem közepén, védve, kifejezéstelenül. Külső alakjaim, akikké váltam, végletes formájukban megtagadták ezt a belső ént: nem tudtam, ki vagyok. Máskor ők voltak énem személytelenített, kapcsolatteremtő, világi változatai. [...] Ha ránéztem önmagamra, olyan mélységeket fedeztem fel, amittől minden más üres, mesterkelt és kétdimenziós lett. Az a világ, amelyet önmagam két kapcsolatteremtő alakja el tudott viselni, legmélyebb önmagam számára sokféle zavaró és tolakodó káros hatást jelentett.

Ha ki akarok törni, mindent, amit alakjaim teremtettek – Carol barátságait, Willie dogmás véleményeit –, szét kell tépni, félre kell lökni.

Élet a búra alatt. Élő halál elviselhetőn.
 Félelem az egyetlen megérintéstől,
 amely örökre összetörhetné az üveget,
 és a táncos bukfencezve zuhanna le a köteléről,
 az ismeretlen megismerésébe.
 Ma úgy tűnt, a világ egy jelenet
 a titkok könyvéből, amelyből kitephetünk egy lapot.
 Egy érintés szétzúzta az üveget a két világ között,
 és a bizonytalanság fagyos szele átfütyült
 lelken és testen, először indaként ráfonódva,
 vadon s szabadon. (127.)

Ez a passzus egy fontos fordulóponton világítja meg a szerző életét: amikor elindul azon az úton, hogy személyiségeit összerendezze. Az autizmus búrájára szervesen ráépülnek a különféle személyiséghejak, amelyek megvédik a legbelsőbb „én”-t, az elérhetetlent a toladódó, káros hatásoktól, amelyekből jócskán kijutott Williamsnek. Csakhogy ekkor megérzi, hogy a védekezésésként kialakított rétegek alatt van valami belső magva, amihez hozzá kell férnie. Jellemző, ahogy Williams a száraz, leíró passzusokat követően versbe tömöríti azt a lelki munkát, amelyet elvégzett, hogy közelebb kerüljön egy integrált személyiséghez. Ez egyben metafikciós mozzanat is: ahogy Donna polifonikus személyiségét meg kell komponálnia életében, ugyanúgy önéletírásával is rá kell találnia egy koherens írói hangra, az emlékeket össze kell fűznie egy fonálra, viszonyítania kell személyiségeit. Mint azt máshol írja: „Ahhoz, hogy a nyelvnek értelme legyen, az embernek tudnia kell viszonyulnia hozzá. Előttem legördül a függöny, ha a viszonyulás túl közvetlenné válik” (188). Ebben nyújtanak segítséget a verses betétek, hogy időnként eltávolodhasson az egyébként gyakran direkt, magyarázó stílustól. Williams ebbéli sikerét mi sem mutatja jobban, mint hogy későbbi kötetekben már egyedül ő köszönti az előszóban az olvasót.

A harmadik típusú szöveg, amellyel foglalkozom, a neurotipikus írók regényei. Meglátásom szerint az FC-vel és hasonló metódusokkal szerzett könyvek (MUKHOPADHYAY 2000; BLACKMAN 2001) és a neurotipikus írók autistaregényei között jelentős párhuzamokat fedezhetünk fel. Mindkét diskurzusban az író szándéka az autisták elmeműködésének hiteles bemutatása. A szerzők mediátorokként közvetítenek az NT és autista csoportok közt: mindkét esetben azt az illúziót teremtik meg, hogy egy autizmussal élő személy beszél hozzánk, és betekintést enged az elméjébe. De a regényírók fiktív emberekről írnak, nem valós személyekről, így többet engedhetnek meg maguknak; egy fiktív szereplő képtelen mást gondolni, mint amit a szerző leírt róla, mégis emberként tekintünk rájuk, akiknek saját lelkiviláguk van (PALMER 2004). Az FC-ben segítőknek nincsenek

ilyen kiskapuik: ők áthárítják a szerzői funkciót arra az emberre, akinek a karját vagy betűtábláját tartják, és akit írásra kondicionálnak. Az FC-vel szerzett írásokban az etikus reprezentáció jóval többet követelne meg, mielőtt „hitelesnek” minősítenénk, mint a regényhősök esetén.

Ezen különbségek ellenére a szerzőiség illúziója mégis jelentős szerephez jut az autizmusregények esztétikai hatásának vizsgálatakor, minthogy az olvasókban is van egy kialakult kép arról, mit tartanak etikus reprezentációnak, és ez kihat az olvasási stratégiáikra. Ezért elengedhetetlen etikailag, hogy visszahozzuk, és méltó helyére tegyük az Erelles által „lesajnált”, fiktívnek tartott liberális humanista emberképet, amely a szerzőiségnek egyfajta követelménye, hiszen a bizonyítékokon alapuló, önállóan szerzett beszámolóknak előnyt kell élvezniük, amikor az autizmus élménykincsét szeretnénk megismerni. Grandin két fentebbi könyvében, illetve az azóta növekvő önéletírási irodalomban (SHORE 2003; PAGE 2009; ROBISON 2012) jellegzetesen tárgyilagos szerzői hanggal találkozunk, amelynek változatai árnyalják az autizmusról kialakult képünket. Az önéletrajzok legnagyobb hozadéka, hogy bebizonyítják, az autisták önmagukra reflektálni képesek, hasznos tagjai a társadalomnak.

Az autisták önéletírása a regényírókat és a kutatókat egyaránt meghiheleti, ezért rendkívül fontosak az irodalmi művek vizsgálatakor is. Az írók sokat merítenek nyomtatott forrásokból és saját tapasztalataikból, amit interjúkban, előszavakban is tanúsítanak (HADDON 2009; KEAN 2008; MOON 2003, i; PICOULT 2010, vii). Az írók számára ugyanakkor őszintén cseng Mark Haddon, *A kutya különös esete az éjszakában* szerzőjének megjegyzése, hogy „a képzelet felülírja a kutatómunkát” (HADDON 2009), vagyis egy írónak fontosabb az autista szereplő tematikus illeszkedése a regény főkonfliktusába, mint egy dokumentarista fogyatékosábrázolás. Az autizmussal foglalkozó regények kitartó népszerűsége mégis azt sejteti, hogy az önéletrajzok jelentik az egyik elsődleges kiindulási pontot a fiktív szereplők megteremtéséhez. Haddon könyvének főszereplője, Christopher például így jellemzi saját memóriáját:

Az én memóriám olyan, mint egy film. Ezért emlékszem nagyon jól a dolgokra, például a párbeszédre, amiket leírtam ebben a könyvben, és hogy mit viseltek az emberek, és milyen szaguk volt, mert a memóriámnak van egy szagsávja, ami olyan, mint a hangsáv.

Ha arra kérnek, hogy emlékezzek valamire, egyszerűen lenyomom, hogy **Vissza** vagy **Gyorsan előre** vagy **Szünet**, mint egy videón, vagy sokkal inkább egy DVD-n, mert nem kell visszatekernem az összes köztes anyagon át, hogy megtaláljak egy nagyon régi emléket. És gombok sincsenek, mert a fejemben történik. (HADDON 2010, 121, kiemelés az eredetiben.)

Azoknak, akik járatosak az autizmus világában, feltűnhet, hogy Christopher az elmeműködését nagyon hasonlóan írja le ahhoz, ahogy Temple Grandin vall ész-

járásáról a *Képekben gondolkodom*-ban: „Szavakkal kommunikálni nekem olyan, mintha idegen nyelvet beszélnék. A leírt és kimondott szavakat le kell fordítanom magamban színes, szélesvásznú filmekké, amelyeknek hangsávja is van, és ezeket úgy játszom le a fejemben, mint egy videoszalagot. Ha valaki megszólít, szavai egyből képekké válnak bennem” (GRANDIN 1995, 3, saját fordításom – M. P. K.). A vizuális emlékezet mediatisáltsága ugyanúgy megjelenik Christopher elbeszélésében, mint Grandin magyarázatában, és gyakorlatilag mindketten ugyanazokat a tulajdonságait hangsúlyozzák. Christopher e képességét azért osztja meg az olvasóval, hogy hitelesítse saját elbeszélői stratégiáját, a teljes körű mimetikusságot, amely kiterjed arra is, hogy egyes helyszíneket az adott tér felülnézeti térképével ábrázolja szavak helyett. Mint a fenti példából is kitűnik, az autizmusregények felhasználják és szimulálják az önéletrajzokat, de a szerzők egyben rengeteg olyan problémát és konfliktust dolgoznak fel vele, amelyek túlmutatnak az autista élet viszonyaira, és inkább művészi kérdéseket tematizálnak.

Haddon autista művészregénye végig reflektál saját „írtságára”, részben Christopher mediális utalásaival, részben pedig a „társ szerzőként” beemelt gyógy-pedagógus, Siobhan emlegetésével, aki hasznos tanácsokkal látja el az ifjú szerzőt, hogy neurotipikus olvasók számára is élvezhető könyvet írhatson. A racionálisan gondolkodó Christopher ugyanis nagy rajongója a Sherlock Holmes-történeteknek, és Holmes a példaképe: „azt gondolom, hogy ha igazi nyomozó lennék, akkor olyan lennék, mint ő. Sherlock Holmes nagyon intelligens, megoldja a rejtélyt, és azt mondja: »A világ tele van nyilvánvaló dolgokkal, amelyeket senki sem figyel meg.« De ő észreveszi őket, úgy, mint én.” (HADDON 2003, 81–82.) Ezt a fajta hideg észszerűséget és éles szemet Christopher az autizmusának köszönheti, a részletközpontú feldolgozás és a tudatelméleti hiányosságok kombinációja ugyanis éppen a megfigyelőkészséget és hiperlogikus, következtető gondolkodást erősíti.

Christopher tudatosan és expliciten rámutat a detektívregények sablonos voltára, amit nagy előnyének tart, és élvezettel sorolja a krimik toposzait, mint például amikor a detektívet valaki „kettős blöffel” (101) próbálja megtéveszteni, a nyomozó pedig „támpontokat” keres (80), és figyel az „elterelő manőverekre” (80). A detektívregényekből tanulja meg a tudatelmélet alapjait, így azt is, hogy az emberek titkolóznak, színlelnek, elrejtik valós gondolataikat a másik elől, hogy ne derüljön fény a valóságra. Ezzel a tudással felvértezve faggatja ki a gyanúsítottjait, és egyben csiszolja társas képességeit:

De nem válaszolt a kérdésekre.

Úgyhogy megint föl tettem neki ugyanazt a kérdést, mert mikor egy detektívregényben valaki nem válaszol kérdésekre, azért teszi, mert meg akar őrizni egy titkot, vagy meg akarja akadályozni, hogy valaki bajba kerüljön, tehát az ezekre a kérdésekre adandó válaszok a legfontosabb válaszok, ezért kell a nyomozónak nyomást gyakorolnia a kérdezettre. (68.)

Christopher ösztönösen tudja azt, amit Robert Galbraith (J. K. Rowling) műfordítója, Nagy Gergely egy interjúban úgy fogalmazott meg, hogy „a krimi olvasni tanít” (ÚJSZÁSZI 2015), és nemcsak az olvasót tanítja meg az irodalmi mű befogadására, hanem ebben az esetben az autista szereplőt az érzelmek, gondolatok olvasására is.

Ebben, és a mű megalkotásában egyaránt segíti Siobhan, aki az irodalmi normákat már-már szerkesztői minőségében közvetíti Christopher felé:

Siobhan azt mondta, hogy egy könyvben a dolgokról is kellene leírások. Mondtam, hogy hozhatok fényképeket, és beletehetem őket a könyvbe, de azt mondta, a könyv lényege éppen az, hogy szavakkal írjuk le a dolgokat, hogy az emberek elolvassák, és aztán a fejükben alkossanak képet róluk. És azt mondta, hogy legjobb azokat a dolgokat leírni, amik érdekesek vagy különlegesek. Azt is mondta, hogy le kellene írnom a történetben szereplő embereket, úgy, hogy megemlítem egy-két részletüket, hogy fejben képet lehessen alkotni róluk. (HADDON 2003, 76.)

Haddon rájátszik arra, hogy Christophert a lehető legnaivabb, legkevesebb irodalmi ismerettel rendelkező személynek ábrázolja, akinek semmilyen fogalma nincsen egy elbeszélés „regényszerűségéről”, mert ezáltal aprólékosan mutathatja be, hogy mennyi kulturális elvárás fűződik a regény műfajához. Ebből kifolyólag az akkurátus, mindenben teljes mimetikusságra törekvő Christophernek meg kell tanulnia, hogy az írást gyakran a kihagyások teszik fikcióvá: „Tehát elindultam, de Siobhan azt mondta, hogy nem kell leírnom mindent, ami történik, csak azt, ami érdekes” (192). Siobhannak számottevő hatása van arra a műre, amely végül Christopher kezéből kikerül, hiszen nemcsak ahhoz ad tanácsot, hogy mit hagyjon ki, hanem ahhoz is, hogy mit írjon bele a szerző a művébe. Egyedül azért nem válik az FC-hez hasonló hasbeszélő mutatvánnyá a regény, mert Siobhan javaslatait világosan papírra veti Christopher. Öszinteségében nem akarja eltüntetni a szerkesztő nyomait – az autisztikus hang pontosan rámutat, hol avatkozott bele a másik kéz a munkájába.

Amikor az autizmus a regények fő témája, az elbeszélés külső fokalizációja vagy a függő beszéd másképp láttatja az autizmussal élő személyt, mint egy ön-életrajzban, ami mindig konzisztensen belső nézőpontból ismerteti az életutat. Jó példa erre Claire Morrall *The Language of Others* című műve (MORRALL 2008), ahol a többi autizmusregényhez képest idősebb regényszereplő, Jessica gyermekkorát nem az emlékező én belülről fokalizált, visszatekintő elbeszélője meséli el: a szerző így érzékelteti Jessica reflektálatlan gyermekéveit és furcsaságát mások szemében. A kislánykorában játszódó jeleneteket a szerző egy külső, mindentudó narrátor szemüvegén keresztül láttatja – nem úgy, mint egyetemi éveit és zaklatott házasságát, ahol Morrall az elbeszélő mindennapos küzdelmeit és éntudatát a tapasztaló én belső szemszögéből hitelesíti.

De a fikciós diskurzusnak több írói eszköze van arra is, hogy együttérzést keltessen olvasójában, és külső perspektívából ábrázolja az autistákat, amit egy önéletrajz a műfajából fakadóan nem enged meg. Ezzel az írók kiélezhethetnek olyan konfliktusokat, amelyek előremozdítják a cselekményt. Jodi Picoult nagy sikerrel alkalmazza ezt a polifonikus történetsovét *Házirend* (PICOULT 2011) című könyvében. Így mutatja be, miképp változik meg a „normális” szereplők véleménye Jacobról, a főhősről, amint egyre jobban kiismerik gondolkodásmódját és szándékait. A fokalizációs váltások szimpátiát ébresztenek az olvasóban, amely képes a hozzánk hasonlók iránti empatikus részrehajlásunkat felülírni, és így új utakat nyit az eltérő elmeműködésű emberek megértése és elfogadása felé (HARRISON 2011).

A *Házirend*ben az elbeszélés pontos fokalizációjának nagy tétje van. Christopherhez hasonlóan Jacobnak is a bűnüldözés a sztereotip érdeklődési köre, ezért rögeszmésen gyűjti a különféle rendőrségi beszámolókat, és lelkes krimirajongó. Azonban egy alkalommal gyilkossággal vádolják meg, és a tárgyalóteremben meg kell győzni az esküdtszékét, hogy az autisztikus viselkedést, a zavaró testbeszédet, a lesütött szempárt nem szabad a bűntudat vagy a rossz lelkiismeret jelének tekinteni, mint egy neurotipikus vádlott esetében. Az egyik bírósági jelenetben Oliver, Jacob védőügyvédje szemével nézzük az eseményeket. Oliver különleges feltételekre irányuló kérelmét látva a bíró megkérdezi: „Mit szeretnének pontosan?”, mire Oliver gondolataiba szabad függő beszédben nyerünk bepillantást: „Őszintén? Némi megértést egy olyan vádlott számára, aki képtelen megérteni másokat. [...] Jacob legutóbbi rohama után [...] rá kellett jönnöm, hogy a sikerem éppen Jacob személyes jelenlétének múlik. Ha a fogyatékos a legfőbb ütőkártyánk, muszáj megmutatni az esküdteknek, milyen is egy színes, szélesvásznú autista roham” (PICOULT 2011, 401). Míg az autizmussal élőknek alapvetően be kell tagozódniuk a társadalomba, és el kell sajátítaniuk a többségi társadalom viselkedési normáit autista egyéniségük kárára, ebben a szituációban elemi érdekük, hogy elismerjék Jacob másságát.

Később Emma szemszögéből azt is látjuk, hogy a különbségek felismerése felér egy kisebb győzelemmel: „Figyeltem a mai tárgyaláson. [...] Az esküdtek arcán [...] megjelent az unásig ismert, berzenkedő, »valami nincs rendjén ezzel a gyerekekkel«-kifejezés. Csak mert másképp kommunikál, mint ők. Csak mert másképp gyászol, mint ők. Csak mert másképp beszél és mozog, mint ők” (492). Ezt pedig nem lehetne megmutatni Jacob szemszögéből, hiszen ő nem tudja ilyen mélységben értelmezni az emberi arckifejezéseket, ezért nem is lenne képes beszámolni róla. Emmának minden bizonnyal fáj, hogy előítélettel tekintenek a fiára, de az esküdtszéknek meg kell értenie, hogy Jacobnak mások a belső folyamatai, különben nem tudnak igazságos döntést hozni. Picoult esetében a perspektívák sokasága is hitelesíti a másságot, mivel az író a neurotipikusok elmeolvasási képességei révén zsigeri szinten is ábrázolni tudja azt a kognitív normát, amely az autisták által megtapasztalt előítéleteket fenntartja.

A szövegrészek fokalizációja egy másik fontos kérdést is felvet: ki írta a könyvet, honnan erednek ezek a tapasztalatok? Picoult regényében minden fejezet elején szerepel egy valós bűntény leírása, amelyben a törvényszéki és bűnügyi szakértők (*forensic scientistek*) kulcsfontosságú szerepet játszottak a tettes kézre kerítésében. Az első ilyen leírás a Dorothea Puente-esetet összegzi, de Stella Nickell, a Zöld folyói gyilkosságok és más híres amerikai sorozatgyilkosok története is szóba kerül. A Puente-eset kapcsán az összegző hang a gyilkos szakácskönyvét emlegetve megjegyzi: „Akárki akármit mond, a magam részéről még bottal se nyúlnék azokhoz az étkekhez” (5). Ez a személyes hangvétel teljesen kivész ezekből a dokumentarista, ismeretterjesztő szövegekből, egészen a könyvet záró fejezetig, amely Jacob Horner ügyét beszéli el, hasonló stílusban, majd így fejezi be: „Mások szerint viszont Jacobot csupán bűnügyi megszállottsága vezette. Meg akarta tapasztalni, miféle diadalt éreznek a rendőri intézkedésre váró profi gyilkosok. Gondoljon mindenki, amit akar. A lényeg csupán annyi, hogy most sem csinálnám másként” (596). A szempontkarakterek neveivel elválasztott, jól láthatóan megjelölt, belsőleg fokalizált részfejezetek helyett egészen a regény végéig kérdéses marad, hogy ki áll e hang mögött, és csak az utolsó oldalon fed fel magát Jacob a betétek írójaként. Ezek a tárgyilagos hangvételű beszámolók tehát mintegy Jacob szerzői hitelességét kívánják alátámasztani; az elbeszélő rajtuk keresztül mutatja be szakértelmét. Arra ugyan nincs megnyugtató magyarázat, hogy Jacob egyes szám első személyű narrációján túl a többi szereplő tapasztalatai milyen úton kerülnek bele a könyvbe, de kézenfekvő a feltételezés, hogy Jacob így kívánta bemutatni fejlődő empátiás készségét, bizonyítandó, hogy az autizmussal élők is képesek érzelmi kapcsolatot teremteni a társas környezetükkel, és belelátással bírnak más emberek elméműködésébe. Ez egy spekulatív konklúzió, de még ha nem is alátámasztható a szövegből, Jacob bűnügyi ismertetői és saját vallomásai minden kétséget kizáróan alkotói munkásságát igazolják a regény fikciós közegében.

Az autizmusregények kompozíciós stratégiái bizonyos mértékig a megírásukban segédkező rokondiskurzusokhoz idomulnak. Egyfelől szerzőiségük működésében az FC-vel támogatott nonverbális autisták pseudo-önéletrajzaihoz hasonlít, másfelől bőséggel merítenek a valódi önéletrajzokból, amelyek a mai napig a leghitelesebb forrásainkként vallanak az autizmus sokszínűségéről. Mindkét műfaj kihatott a növekvő regényirodalomra, eltérő irányba terelték szerkezetét és ábrázolástechnikáját, ám az autizmust mégis saját felfogásuk szerint simítják bele a történetiszövésekbe. Ezek a művek mindig újabb határokat feszegetnek, új etikai megvilágításba helyezik a fogyatékosok reprezentációját, valamint az autisták nehézségeit és figyelemre méltó eredményeit egyaránt az olvasók elé tárják egy pezsgő társas közegben, sok más szereplő szemszögének bevonásával. Így az írók a maguk módján nagy lépéseket tesznek előre azért, hogy teljes jogú tagként fogadhassuk be az emberi elme minden fajtáját a társadalomba.

Bibliográfia

- BETANCUR, Catalina–COLEMAN, Mary (2013), *Etiological Heterogeneity in Autism Spectrum Disorders: Role of Rare Variants*, in Joseph D. BUXBAUM–Patrick R. HOF (eds.), *The Neuroscience of Autism Spectrum Disorders*, Amsterdam, Elsevier, 113–144.
- BIKLEN, Douglas–CARDINAL, Donald N. (1997), *Contested Words, Contested Science. Unravelling the Facilitated Communication Controversy*, New York, Teachers College Press.
- BLACKMAN, Lucy (2001), *Lucy's Story. Autism and Other Adventures*, London, Jessica Kingsley Press.
- BURGESS, Cheryl A.–KIRSCH, Irving–SHANE, Howard–NIEDERAUER, Kristen L.–GRAHAM, Steven M.–BACON, Alyson (1998), Facilitated Communication as an Ideomotor Response, *Psychological Science*, (9) 1998/1, 71–74.
- CELIBERTI, David (2010), Facilitate This. Part I of a Two-Part Interview with James Todd, *Science in Autism Treatment*, (7) 2010/2, 1–8.
- DERRIDA, Jacques (1987 [1978]), *The Truth in Painting [La Vérité en Peinture]*, transl. Geoff BENNINGTON, Ian MACLEOD, Chicago–London, The University of Chicago Press.
- DUYVIS, Corinne (2014), *Otherbound*, New York, Amulet Books.
- DUYVIS, Corinne (2016), *On the Edge of Gone*, New York, Amulet Books.
- ERDÉLYI Andrea (2008), Az augmentatív és alternatív kommunikáció (AAK) mint a kommunikációtudományok egyik legifjabb részdiszciplínája, *Gyógypedagógiai Szemle*, 2008/1. http://www.prae.hu/prae/gyosze.php?menu_id=102&jid=3&jaid=5. Letöltés ideje: 2016. szeptember 25.
- EREVELLES, Nirmala (2005), *Signs of Reason. Rivière, Facilitated Communication, and the Crisis of the Subject*, in Shelley Lynn TREMAIN (ed.), *Foucault and the Government of Disability*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 45–64.
- FEIN, Deborah–KAMIO, Yoko (2014), Commentary on *The Reason I Jump*, *Journal of Developmental and Behavioural Pediatrics*, (35) 2014/8, 539–542.
- FRITH, Uta (2008), *Autism. A Very Short Introduction*, Oxford–New York, Oxford University Press.
- GANZ, Jennifer B.–EARLES-VOLLRATH, Theresa L.–HEATH, Amy K.–PARKER, Richard I.–RISPOLI, Mandy J.–DURAN, Jamie B. (2012), A meta-analysis of single case research studies on aided augmentative and alternative communication systems with individuals with autism spectrum disorders, *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 2012/42, 60–74.
- GRANDIN, Temple–SCARIANO, Margaret (2004 [1986]), *Segítség! Autizmus! [Emergence: Labelled Autistic]*, ford. SZAFFNER Éva, Budapest, Kapocs.
- GRANDIN, Temple (2014 [1995]), *Képekben gondolkodom. Életem az autizmussal [Thinking in Pictures: And Other Reports from My Life with Autism]*, ford. OROSZ Ildikó, Budapest, Park.

- GREEN, Gina–SHANE, Howard C. (1994), Science, Reason and Facilitated Communication, *Research and Practice for Persons with Severe Disabilities*, (19) 1994/3, 151–172.
- GYÓRI Miklós (2009), A tudatelméleti képesség változatossága autizmusban – és implikációi az atipikus megismerésre és tanulásra nézve, *Gyógypedagógiai Szemle*, 2009/2–3. http://www.prae.hu/prae/gyosze.php?menu_id=102&jid=24&jaid=312. Letöltés ideje: 2016. szeptember 25.
- HACKING, Ian (2010), *How We Have Been Learning to Talk About Autism. A Role for Stories*, in Eva Feder KITTAY–Licia CARLSON (eds.), *Cognitive Disability and Its Challenge to Moral Philosophy*, Chichester, UK, Wiley-Blackwell, 2010, 261–278.
- HADDON, Mark (2003), *A kutya különös esete az éjszakában*, ford. SÖVÁGÓ Katalin, Budapest, Európa.
- HADDON, Mark (2009), *asperger's & autism*. <http://www.markhaddon.com/aspergers-and-autism>. Letöltés ideje: 2016. szeptember 25.
- HAPPÉ, Francesca G. E. (1991), *The autobiographical writings of three Asperger syndrome adults: problems of interpretation and implications for theory*, in Uta FRITH (ed.), *Autism and Asperger Syndrome*, Cambridge, UK, Cambridge University Press.
- HAPPÉ, Francesca G. E. (2005), *The Weak Central Coherence Account of Autism*, in F. R. VOLKMAR–Rhea PAUL–Ami KLIN–Donald COHEN (eds.), *Handbook of Autism and Pervasive Developmental Disorders, Volume 1*, harmadik kiadás, Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, DOI: 10.1002/9780470939345.ch24.
- HARRISON, Mary-Catherine (2011), How Narrative Relationships Overcome Empathic Bias: Elizabeth Gaskell's Empathy across Social Difference, *Poetics Today*, (32) 2011/2, 255–288.
- HIGASHIDA, Naoki (2014) [ed., transl. K. A. YOSHIDA, David MITCHELL], *Hát ezért ugrálok*, ford. KOMÁROMY Rudolf, Budapest, Park.
- HOWLIN, Patricia–GOODE, Susan–HUTTON, Jane–RUTTER Michael (2009), Savant skills in autism: psychometric approaches and parental reports, *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 364/1522, DOI: 10.1098/rstb.2008.0328.
- HUDDART, David (2008), *Postcolonial Theory and Autobiography*, London–New York, Routledge.
- JACOBSON, John W.–MULICK, James A.–SCHWARTZ, Allen A. (1995), A history of facilitated communication: Science, pseudoscience, and antiscience, *American Psychologist*, (50) 1995/9, 750–765.
- KEAN, Danuta (2008), Claire Morrall: The author explores Asperger's syndrome in her latest novel. *The Independent*. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/claire-morrall-the-author-explores-aspergers-syndrome-in-her-latest-novel-792452.html>. Letöltés ideje: 2016. szeptember 25.
- LEEKAM, Susan R.–PRIOR, Margot R.–ULJAREVIC, Mirko (2011), Restricted and repetitive behaviors in autism spectrum disorders: A review of research in the last decade, *Psychological Bulletin*, (137) 2011/4 (July), 562–593.

- LEJEUNE, Philippe (2003), *Az önéletrőli paktum*, ford. VARGA Róbert, in Z. VARGA Zoltán (szerk.), *Önéletrés, életrajz, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, Budapest, L'Harmattan, 17–47.
- MOON, Elizabeth (2003), *Speed of Dark*, London, UK, Orbit Books.
- MORRALL, Claire (2008), *The Language of Others*, London, Sceptre, 2008.
- MOSTERT, Mark P. (2001), Facilitated Communication Since 1995: A Review of Published Studies, *Journal of Autism and Developmental Disorders*, (31) 1995/3, 287–313.
- MOSTERT, Mark P. (2010), Facilitated communication and its legitimacy – Twenty-first century developments, *Exceptionality*, 2010/18, 1–11.
- MUKHOPADHYAY, Tito Rajarshi (2000), *Beyond the Silence. My life, the world and autism*, London, National Autistic Society.
- NEWMAN, Tina M.–MACOMBER, Donna–NAPLES, Adam J.–BABITZ, Tammy–VOLKMAR, Fred–GRIGORENKO, Elena L. (2007), Hyperlexia in Children with Autism Spectrum Disorders, *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 2007/37, 760–774.
- PAGE, Tim (2009), *Parallel Play. Growing Up with Undiagnosed Asperger's*, London, Doubleday.
- PALMER, Alan (2004), *Fictional Minds*, Lincoln, NE and London, UK, University of Nebraska Press.
- PICOUULT, Jodi (2011), *Házirend*, ford. MALLÁSZ Rita, Budapest, Athenaeum.
- PRINCE-HUGHES, Dawn (2004), *Songs of the Gorilla Nation: My Journey Through Autism*, New York, Harmony Books.
- RAO, Patricia A.–BEIDEL, Deborah C.–MURRAY, Michael J. (2008), Social Skills Interventions for Children with Asperger's Syndrome or High-Functioning Autism: A Review and Recommendations, *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 2008/38, 353–361.
- ROBISON, John Elder (2012), *Nézz a szemembe. Életem Asperger-szindrómával*, ford. ÖRDÖGH Bálint, Budapest, Kossuth.
- RUSSELL, James (1997), *Autism as an Executive Disorder*, Oxford–New York, Oxford University Press.
- SACKS, Oliver (1999), *Antropológus a Marson*, ford. RACSMÁNY Mihály, Budapest, Osiris.
- SHORE, Stephen M. (2003), *Beyond the Wall. Personal Experiences with Autism and Asperger Syndrome*, Shawnee Mission, KS, Autism Asperger Publishing Company.
- SMITH, Roger (1995), *Derrida and Autobiography*, Cambridge, UK, Cambridge University Press.
- STOCK, Barbara (2011), Mixed Messages: Validity and Ethics of Facilitated Communication, *Disability Studies Quarterly*, 31/4. <http://dsq-sds.org/article/view/1725/1773>. Letöltés ideje: 2016. szeptember 25.
- TOSTANOSKI, Amy–LANG, Russell–RAULSTON, Tracy–CARNETT, Amarie–DAVIS, Tonya (2013), Voices from the past: Comparing the rapid prompting method

- and facilitated communication, *Developmental Neurorehabilitation*, (17) 2014/4, 219–223.
- ÚJSZÁSZI Iлона (2015), A krimi olvasni tanít, *Kisalföld*, 2015. február 21. http://www.kisalfold.hu/tudomany/a_krimi_olvasni_tanit/2417719/.
Letöltés ideje: 2016. szeptember 25.
- WILLIAMS, Donna (1996), *Autism. An Inside-Out Approach*, London, Jessica Kingsley Publishers.
- WILLIAMS, Donna (1998), *Somebody Somewhere. Breaking Free from the World of Autism*, átdolgozott kiadás, London, Jessica Kingsley Publishers.
- WILLIAMS, Donna (1999a), *Nobody Nowhere. The Extraordinary Autobiography of an Autistic Girl*, átdolgozott kiadás. London, Jessica Kingsley Press.
- WILLIAMS, Donna (1999b), *Léttelenül. Egy autista nő naplója*, ford. ITTZÉS Szilvia, Budapest, Animula.
- WILLIAMS, Donna (2001a), *Eszmélés. Kitérés az autizmusból*, ford. ITTZÉS Szilvia, Budapest, Animula.
- WILLIAMS, Donna (2001b), *Autizmus. Egyes szám első személyben*, ford. ÁRMOS Magdolna, Budapest, Pannonica.

Az irodalmi képregény

SZÉP ESZTER

Képregényes eszköztárral az identitásról – Miriam Katin önéletrajzai

Miriam Katin magyar származású amerikai képregényalkotó egészkiötetes önéletrajzi képregényei, melyekben a második világháború alatt kisgyerekként, a Balatonnál rejtőzve átélt borzalmakat, majd felnőttként a hétköznapjait meghatározó, traumából származó előítéleteket veszi számba, kiválóan példázzák az angol nyelvű képregény-irodalom 21. századi önéletrajzi fordulatát. A kétezres években egyre több képregénymemoár és naplóképregény került angol nyelvterületen a könyvespolcokra, elsősorban olyan kiadók jóvoltából, mint a seattle-i Fantagraphics, vagy a montreali Drawn & Quarterly. A megjelölt címek alapján az önéletrajzi képregény alkotja az úgynevezett *graphic novel* vagy grafikus regény fősodrát, és bár a könyv formátum népszerűsége viszonylag új keletű, maga az önéletrajziság soha nem volt idegen az amerikai képregény hagyományától (GARDNER 2008). A képregényt az önéletrajzi témák felé közelíti a rajzolás aktusának testi természete is (GARDNER 2011): a képregény a papírral (digitális felülettel) történő testi interakcióból születik, a papírra (fájlba) vetett történet átélt és megélt. Chris Ware amerikai képregényalkotó szerint a rajzolás egyenesen a gondolkodás egy módja (BALL–KUHLMAN 2010, xix). Az alkotó személyiségén és testén való átszűrőse miatt a képregény eleve könnyebben kínálja magát a biográfiai alkotó intenciói és egyéni stílusjegyei utáni kutakodásra, mint a szövegszerkesztőben gépelt prózai szövegek szabványformátuma. A rajzolás személyes jellegéről Dunai Tamás is ír tanulmányában: a stílust az önkifejezés és énelbeszélés részének tekinti: „úgy láthatjuk az egyént és az őt körülölelő világot, ahogy és amilyennek a szerző látja vagy láttatni akarja” (DUNAI 2013b).

Az amerikai képregény történetében komoly előzményei vannak a kínzóan őszinte önfeltárukozó történeteknek: a hetvenes években kibontakozó képregényes underground klasszikusai, például Justin Green, Robert Crumb, Aline Kominsky-Crumb, Lynda Barry mind saját magukról mintázták főhőseiket (GLOECKNER et al. 2014). A könyvként elgondolt és terjesztett képregények számára kulturális elfogadottságot hozó, többek által (például CHUTE–DEKOVEN 2012, 770) mérföldkőnek tekintett *Maus* is részben önéletrajzi történet. Szerzője az underground meghatározó alakja, a *RAW* magazin szerkesztője, Art Spiegelman, aki 1992-ben Pulitzer-díjat kapott apja haláltábor-élményét és az

apa-fiú kapcsolat részleteit állatmetaforákkal megörökítő kétkötetes munkájáért. A gyakran értetlenség övezte pionírmunkák után a 21. század eleje az alkotók, olvasók és a kiadók gyümölcsöző egymásra találásának időszaka: komoly könyvkiadók nyitnak a képregény felé (például Jonathan Cape, Random House), megjelennek és meg is maradnak a piacon képregénykiadásra szakosodott kiadók (Drawn and Quarterly, Fantagraphics, First Second, Self Made Hero). Beteljesedik az a hetvenes évek óta tartó folyamat, amelynek eredményeként a könyv formátumú képregény utat talál a könyvesboltokba, és eléri a szélesebb olvasóközönséget (SABIN 1993, 94). Ezek a kötetek kimondottan a felnőtt olvasókat célozzák meg, témájuk között szerepel előítélet, háború, politika, betegség, városi élet, valamint egzisztenciális kérdések; a műfaji sokszínűség közepette pedig szembetűnő a memoárok és képregényes naplók száma. Az imént vázolt kulturális folyamat, melynek során a grafikus regény (*graphic novel*) mint önálló képregénytípus létrejött és megerősödött,¹ az Amerikai Egyesült Államokra és Nagy-Britanniára jellemző. Franciaországban és Belgiumban egészen más a képregény recepciója: a médiumhoz nem kapcsolódnak azok a negatív konnotációk, melyek az angolszász országokban és Európa számos más országában, így Magyarországon is megnehezítik a képregény formában készült munkák komolyan vételét (BAYER 2003; SABIN 1993; SZABÓ 2003).

Jelen dolgozat a képregény médiumspecifikus sajátosságai tükrében vizsgálja azt, hogyan tesz fel Katin képregénymemoárjaiban az identitásra, az ennek önmagához és a világhoz való problematikus viszonyára rávilágító kérdéseket. A 2006-ban megjelent, a második világháború Magyarországon játszódó *We Are On Our Own* (Magunkra maradtunk) és a 2012-ben kiadott, az előző kötet gyerekhősének későbbi életét bemutató *Letting It Go* (Elengedni) szerkezete és vizuális világa között gyökeres különbségeket találunk.² A cselekmény szintjén a két kötet hasonló: az első kötetben az apa nélküli zsidó család bujkálását és a szovjet hadsereg bevonulását látjuk, a másodikban a főhős felnőtt fia a rettegett Németországban szeretne letelepedni. Mindkét képregényben a külső tényezők hatására bizonytalanra tett énkép felülvizsgálata történik. A rendkívül gazdag

¹ A Cambridge University Press felkérésére írott átfogó kötet, a *The Graphic Novel. An Introduction* (BAETENS–FREY 2015) a grafikus regényt négy szempont alapján kezeli külön jelenséggként a képregényes eszköztárat mozgató alkotások kategóriáján belül. Ezek a forma, a tartalom, a publikációs formátum és az előállítási és terjesztési gyakorlat terén megfigyelhető, a grafikus regényre tendenciaszerűen jellemző sajátosságok és együttállások.

² A kötetek jelenleg nem hozzáférhetőek magyarul, minden ebben a cikkben szereplő fordítás a sajátom – Sz. E. Katintól egy rövidebb képregényeket tartalmazó vékony kötet jelent meg magyarul 2011-ben, *Történetek képekben és szavakban* címmel, Bayer Antal fordításában (Budapest, Képek Kiadó, 2011).

képregényes eszköztárból (DUNAI 2013a; GROENSTEEN 2007; SCHÜWER 2014a; SCHÜWER 2014b) a fenti probléma ábrázolására használt vizuális megoldásokra, a dolgozat első felében az oldalelrendezésre, a másodikban a kézírás megjelenítésére és szemantikai rétegeire fogok fókuszálni. Mint a verbális elemek kettős (vizuális és nyelvi) szerepe is mutatja, a képregény működésének egyik meghatározó szintjét alkotja az a produktív feszültség, mely egy-egy kerettel elválasztott egységben, úgynevezett panelban a szöveges és a képi elem között fennáll (HATFIELD 2005, 36–41). Kép és szöveg nem hierarchikus, hanem egyenrangú viszonyban van egymással, kapcsolatuk meghatározásához és a történet egészében betöltött szerepük értelmezéséhez az olvasó aktív részvételére van szükség. Az olvasó dönti el például, hogy a szöveget vagy a képet olvassa-e elsőként, hogy mennyi ideig és hányszor szemlél vagy olvas egy egységet, hogy összekapcsolja-e az aktuális vizuális vagy textuális tartalmat korábbiakkal. Egy panelen belül a képi és a szöveges rész produktív ellentétben áll egymással, hiszen a szöveget lineárisan értelmezzük, a karaktereket szekvenciálisan olvassuk, a képet pedig szimultán fogadjuk be (SCHÜWER 2014b, 391). A feszültség azáltal sem szűnik meg, hogy a paneleket szekvenciálisan sorba rendezzük, vagy hogy egy (tipikus, nem kísérletező) képregényoldal felépítése az olvasás irányát követve a bal felső saroktól a jobb alsó sarok felé tart. Mint az sejthető, az egy panelben található kép és szöveg csupán a legkisebb formanyelvi egység, melyből a képregény táplálkozik, és amellyel történetet mesél.

Míg Martin Schüwer a képregény struktúráját és narratívaalkotó képességét nyelv és kép, valamint szekvenciális és tabuláris, azaz teljes oldalra épülő elemek kölcsönhatásaként határozza meg (SCHÜWER 2014b, 396), addig Charles Hatfield négy szintet különböztet meg, amelyeken a képregény egyszerre képes történetet mesélni és mutatni, végtelen értelmezési lehetőséget felkínálva (HATFIELD 2005, 36). Hatfield szerint a képregény a feszültségek művészete (32), a fent említett kép és szöveg feszültségére támaszkodnak az egyre nagyobb egységek, a kép és a képsor, a képsor és az oldal (Schüwer megfogalmazásában a tabularitás), az oldal felülete és a könyv egésze közötti ambiguitás (41–67). Hatfield szerint a képregényt kép és szó ellentétének elkönnyvelni túlzott egyszerűsítés volna, sőt, az amerikai képregény-teoretikus szerint mindaz, amit kép és szó narratív lehetőségeiről és értelmezhetőségéről gondolunk, nagyrészt tanult (HATFIELD 2005, 37; MITCHELL 1994). Kép és képsor feszültsége esetén a verbális szöveg folyamatosága, mely felöltheti akár a több panelt összefogó narráció, akár hosszabb, tagolt dialógus formáját, elfedi a vizuális egységek diszkrét és töredezett voltát. Mivel képsorok esetén a narratív részek határa ritkán esik egybe az egyes képek gyakran kerettel is jelölt határaival, kép és szöveg alapvető ellentéte ezen a strukturális szinten is megfigyelhető (HATFIELD 2005, 44–45).

Miriam Katin munkáinak elemzése során főleg az oldal felépítésére fogok fókuszálni, mely Hatfield felosztásában a harmadik lényeges strukturális feszültség felülete a képregény szerkezetében. A képsor és a felület viszonya a lineáris és a tabuláris értelmezés örök rivalizálása közben bontakozik ki. A felületen egy-

szerre van jelen megannyi panelben rögzített pillanat,³ de a felület értelmezésekor ezeket nem egymásutániségben, hanem szimultán módon fogadjuk be. Egyúttal a felület, mivel grafikai tervezés eredménye, a cselekmény szerkesztettségére és az ábrázolt történet (esztétikailag is) megkonstruált voltára hívja fel a figyelmet. A tabuláris megkonstruáltság lehetőséget ad arra, hogy a szerzők narratíváik, oldalaik konstrukció voltára reflektáljanak, és leleplezzék saját eszközeiket – ezzel a lehetőséggel előszeretettel élnek az önéletrajzi képregényesek, így Katin is. Ugyanakkor az oldalak szerkesztettsége maga is egy konvenció, a képregényolvasás folyamatosságát pontosan a hagyományok és szabályok követése, azaz Schüwer terminusával élve a konvencionális megformálás (SCHÜWER 2014b, 387) teszi lehetővé: a médium sajátosságai transzparenssek, és nem állják útját a történet élvezetének. Végül Hatfield felosztásában a képregény szerkezetéből eredő negyedik feszültség a szöveg mint tapasztalat és a szöveg mint tárgy szembenállása, azaz annak a szempontnak a mérlegelése, milyen hatása van a nyomtatott vagy digitális szöveg materiális tulajdonságainak, így a képregény méretének, alakjának, kötésének, papírjának, nyomtatási technikájának és minőségének (HATFIELD 2005, 58). A képregényszöveg egészét tartalmazó kötet nem pusztán a fizikai megtapasztalás, hanem az emlékezet területe is: az egész kötetet behálózó vizuális és narratív utalások egyrészt az olvasó emlékezetének függvényében válnak potencialitásból realitássá, másrészt, ahogy Schüwer írja, a kötet egészében maga a szöveg is emlékezettel ruházódik fel (SCHÜWER 2014b, 390).

Miriam Katin első képregénykötetét, a *We Are On Our Own* memoárként jelöli meg a címlap, és a Budapesten és Balaton menti falvakban játszódó történet hitelességét egyéb paratextuális elemek is hivatottak alátámasztani: három (!) utószó és a kisgyerek szerzőt édesanyjával ábrázoló fekete-fehér fotó zárja a kötetet, mely tartalmaz egy további színes fényképet is a szülők kézzel írott és meg nem semmisített szerelmes leveleiről. A képregénykötet végén közölt archív fotó, illetve az archív eredeti dokumentumokat ábrázoló fénykép hirtelen médiumváltása egy konkrét történelmi kontextusba (amikor *így* készítettek fényképeket, amikor *így* írtak) ágyazza a történeteket, valamint lehetőséget nyújt arra, hogy a hangsúlyozottan rajzolt és értelmezett oldalak után a memoár szerzője önmagára mutathasson: *ez* vagyok én (BARTHES 1985, 9). A referenciával rendelkező elemek szerepeltetése ellenére a körülbelül kétéves főhőst, akinek nézőpontjából a zsidótörvények, a háború, a rejtőzködés, a nemi erőszak, és a szülők egymásra találásának története bemutatásra kerül, nem Miriamnak hívják, hanem Lisának. A névváltásról a szerző egy interjúban azt meséli, hogy édesanyja kérésére kapott minden családtag más nevet (BASKIND 2008, 240). Azonban a történet keretein belül, és főleg annak tükrében, hogy a második memoárban minden referenciával rendelkező alakot saját nevén hívnak, a névváltoztatás a fokalizátor kislány

³ Természetesen egy panel hosszabb időszakot is felölelhet, nem szükségszerűen, ámde tipikusan azonban pillanatokat örökít meg.

átélte trauma mélységének és feldolgozatlanságának jelölőjeként is értelmezhető. Az első kötet már névhasználatában elidegeníti a traumatizált kislányt a memoár szerzőjétől.

A háborús traumát mindvégig gyermeki szempontból látjuk, ennek a nézőpontnak a legkövetkezetesebben véghezvitt motívuma a kutya és az Isten összekapcsolása. A cselekményben egyértelműbben követhető a párhuzam Lisának a kutyákhoz fűződő őszinte, odaadó és rendre tragikusan végződő kapcsolata és az Istennel való kapcsolata között. Egy ponton például így elmélkedik: „Van kutyusisten a kutyusmennyországban?” (KATIN 2006, 17). Máskor önmagát hasonlítja Istenhez: „Megetetem a legeslegjobb barátomat. Én vagyok a kutyuskám istene” (34). Kutyákhoz fűződő viszonya kezdetben csupa lelkesedés, gondoskodás, melybe egyre több bizonytalanság vegyül. A család nyújtotta biztonság fokozatos elvesztésével és a bombázások erősödésével párhuzamosan Lisa minduntalan az Istent keresi, ám mikor kutyáját egy szovjet katona lelövi, a kislány rádöbben, hogy egyre kevesebb a remény arra, hogy az Isten felfedezhető: „És akkor valahogy tudta, hogy Isten nem a fény volt, és hogy Isten nem a sötétség volt, és hogy nem is volt senki. Talán Isten nem is volt...” (69). A képregény utolsó oldalai felfedik a kislányt ért trauma mélységét, melyet a család szerencsés újraegyesülése sem képes gyógyítani: a kötet végén Lisát láthatjuk, amint az asztal alá rejtőzve lekaszabol egy katonafigurát egy villával, a legélesebb tárggyal a történetben (1. ábra).



1. ábra

A *Letting It Go* szintén önéletrajzi történet: a kétezres évek végén járunk, Miriam fia felnőtt, és New Yorkot hátrahagyva Berlinben szeretne letelepedni. Anyja segítségével magyar és európai uniós állampolgár lehetne, a hír és a kérés sokként éri az idős asszonyt, és mély sebeket tép fel. Miriamnak saját, legtöbbször irracionális félelmeivel és előítéleteivel kell szembenéznie: erről a belső utazásról szól a képregény, melynek története két Németországba tett látogatást mesél el. Miriam tudatos erőfeszítéseket tesz, hogy megismerje azt az országot és azokat az embereket, akiket eddig prekoncepciója szemüvegén át látott, és hogy előfeltevéseire reflektálva újrafogalmazza helyét a világban. Ez a képregénykötet radikálisan másfajta esztétika jegyében született, mint az előző: a fekete-fehér dominanciáját a színek kavalkádja váltja fel, a szabályos oldalszerkezeteket pedig keret nélküli különböző méretű képek és szövegbuborék nélkül kanyargó mondatok. Bár látszólag éles a kontraszt a második képregénykönyv szabad, szabálytalan, sőt olykor kaotikus oldalelrendezése, valamint a kötetre jellemző színekavalkád és az első kötet geometrikus osztású, szabályosan és kiszámíthatóan elrendezett fekete-fehér oldalai között,⁴ nem jelent igazi „fellelégzést”. Az önéletrajz főhősének nem sikerül az oldalak sugározta szabadságot megélnie, sem traumáitól és előítéleteitől megszabadulnia. Az uralkodó esztétika gyökeresen eltér ugyan, a két kötetben közös azonban a központi téma, a főhős identitásválsága.

A képregényoldal-kompozíció mint narratív eszköz

A képregény formális jegyeinek kutatásában két nagyobb irányzatot különíthetünk el. Az időben korábbi, igen nagy hatású amerikai „iskola” meghatározó szerzői maguk is gyakorló képregényalkotók (EISNER 1985; MCCLOUD 1994, magyarul 2007): a képregény alapegységének a képsort vagy szekvenciát tekintik. Ezzel szemben a francia–belga irányzat (GROENSTEEN 1999, angolul 2007) az oldalt tekinti alapegységnek, és az elemeknek az oldal felületén történő elrendezésének és viszonyrendszerének változatosságából indul ki. Groensteen az oldalt mellérendelt panelek összegének tekinti (GROENSTEEN 2007, 28), ahol a mellérendelések alapja az *ikonikus egység* (*solidarité iconique, iconic solidarity*). A kifejezés Groensteen sajátja, és olyan egymásra utalt képeket jelent, amelyek egy sorozat részeként egyszerre különálló, lezárt elemek, és amelyeknek jelentését meghatározza az egy felületen – az oldalon vagy oldalpáron – történő egyidejű jelenlétük (18). Ezen értelmezés szerint a lineáris, képsorszerű kapcsolatoknál meghatározóbbak az egész felületet összefűző strukturális, szemantikai és narratív kapcsolatok. Ezen potenciális kapcsolódások és a jelentést befolyásoló elemek száma

⁴ A *Letting It Go* vészkorszakbeli történetét fekete-fehérben mutatja be Miriam Katin, az emlékezésnek keretet adó jelenkori szílat pedig visszafogott pasztellszínekkel. A keret-történet, mely szerint a felnőtt Lisa saját fiának születésekor szembesül saját örökségének súlyával, csak igen ritkán szakítja meg a múlt elbeszélését.

pedig végtelen: a képregény talán legjellegzetesebb tulajdonsága, hogy a prózával ellentétben itt minden narratív eszköz lehet: a szöveg és kép viszonyán túl meghatározó a kompozíció, a vonalak minősége, a színvilág, a stílus (MIODRAG 2013, 197–220). Mindezek nem csupán megjelenítenek egy történetet, hanem a világ egyfajta értelmezését is kínálják: „minden rajzstílus magában rejt a megjeleníthető és ábrázolható jelenségek ontológiáját” – írja a belga képregénykutató, Pascal Lefèvre (LEFÈVRE 2011, 16).⁵ Az, hogy mely témák és milyen eszközökkel tekinthetők ábrázolhatónak, kulturálisan kódolt, valamint időben és országonként változik. Bár ma már egyre kevesebben gondolják, hogy a képregény alkalmatlan lenne mélyebb tartalmak árnyalt kifejezésére, az *Y-generáció* című kortárs irodalmi beszélgetéssorozat képregényekkel foglalkozó állomásán⁶ még 2016-ban is elhangzott ez a gondolat Oravecz Gergely *Blossza* című kötete kapcsán, mely ön-életrajzi képsorokat (stripeket) tartalmaz (ORAVECZ 2015). A legkézenfekvőbb nemzetközi példáért érdemes visszagondolunk Art Spiegelman *Maus*ának magyar megjelenése körüli vitákra: a képregény egyrészt a karakterek (antropomorfizált állatfigurák), másrészt a stílus (szürkeárnyalat nélküli fekete-fehér, elnagyolt rajzok) által értelmezi a világot, közelebbi témája pedig a holokauszt, a túlélők későbbi világa, valamint a második generáció felmenőihöz való viszonya (SPIEGELMAN 1986; SPIEGELMAN 1991). Spiegelman nagyhatású műve után húsz évvel az ön-életrajzi képregényalkotók mindegyike referenciaként gondol vissza a *Maus*ra, többen mondják, hogy Spiegelman hatására kezdtek el saját magukról képregénnyel beszélni. A *Maus* a grafikus regény esztétikájának egyik szükségszerű viszonyítási pontjává válik, mellyel Miriam Katin első képregénye nemcsak a téma okán mutat rokonságot, de oldalszerkesztése és színvilága is rokonítható vele.

A *We Are On Our Own* oldalainak fő rendező elve geometria. Bár az oldalaikon megjelenített panelek száma változik, és találunk példát egyetlen panelt tartalmazó oldalra éppúgy, mint tíz apró képből állóra, az elrendezés szabályos, a panelek és a köztük lévő úgynevezett csatornák rácsszerkezeteket alkotnak. Minden panelnek határozott kerete van, sőt a rács szögletességét a szöveges elemek, azaz szóbuborékok és a kontextualizáló narráció túlnyomó többségének formája is átveszi. A szerkezet nem hagy kétséget afelől, hogy az egyes elemek milyen sorrendben követik egymást, sem afelől, hogy egy-egy elem mettől meddig tart: ezt a képregényt olvasni senki számára nem okoz nehézséget. Miriam Katin saját bevallása szerint eredetileg gyerekeknek szánta munkáját (BASKIND 2008, 242), melynek áttekinthető oldalai nem akasztják meg az olvasási folyamatot. Ugyanakkor ez a fokú geometrikusság többet jelent, mint mankót a kezdő képregényolvasó számára. Ez a repetitív, kiszámítható szerkezet szolgált keretet a háború borzalmainak bemutatására. A megjelenítési mód és az ábrázolt tar-

⁵ A fordítás a sajátom – S. E.

⁶ *Y-generáció. Képregényes irodalom.* Kerekasztal-beszélgetés. Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016. március 30. A beszélgetés résztvevői: Fenyő D. György, Mészáros Márton, Szekeres Nikoletta és Totth Benedek.

talom viszonya jó képregények esetében átgondolt szerzői döntések sorának eredménye, itt mégis esetleg ellentmondást fedezhetünk fel a tartalom és a forma között. A forma túlszabályozottnak tűnhet a tartalom érzelmi telítettségéhez képest.

Az első ábrán a képregény utolsó oldala látható, mely kiválóan példázza ezt a látszólagos ellentmondást: a rövid, energikus vonások sötétítette vastag keret közepén egyetlen kisméretű panelt találunk, amelyben Lisa villával leszúr egy férfiról mintázott babát. A hullámos keretezésű gondolatbuborék némileg oldja a kompozíció szögletességét, benne Lisa kétségbeesésének és bizalmatlanságának meghatározó kérdését teszi fel: „És ha anya mégiscsak megölte az Istent?” (KATIN 2006, 122.) A kérdés arra a korábbi eseményre utal, amikor Lisa titokban végignézte, ahogy anyja, Esther, elégette a család leveleit, fényképeit, és héber nyelvű könyveit. Az utolsó oldal a kompozíció által izolálja és a bizonytalanság börtönébe zárja Lisát. Az anya erőfeszítéseit és a túlélésben játszott szerepét elbizonytalanító kérdés a vastag fekete keret által szintén a kimerevített pillanat időtlenségének dimenziójába kerül. A végső válságot kiegyensúlyozott geometrikus elrendezés tárja az olvasó elé, felfedve, hogy a képregény egészében a szabályos rácsszerkezet tulajdonképpen nem kisebb célt szolgált, mint hogy az üldöztetés, halál és nemi erőszak közepette egy stabil keretet biztosítson egyrészt a kislány karaktere számára, másrészt a traumatizáltság történetét felfedő önéletrajzi narratíva számára. A panelelrendezés ezáltal nem pusztán strukturális elemként, hanem a háborút átélő gyerek számára hiányzó kiszámítható biztonság és rend biztosítójaként is felfogható.

Érdemes összevetni a *We Are On Our Own* elejének és végének grafikai megoldásait. A történet elején részletesen kidolgozott budapesti tájképeket és utcákat találunk, valamint finom vonalakkal megrajzolt karaktereket. Bár a téma közelgő nagyobb megpróbáltatásokat sejtet – a zsidó családoknak le kell adniuk háziállataikat a hatóságoknak, a kis Lisa hiába keresi legjobb barátját, Rexy kutyát –, az ábrázolás világossága, áttekinthetősége és részletgazdagsága Lisa kiegyensúlyozott gyerekvilágának ártatlanságát érzékelteti. A stílus radikálisan megváltozik a kötet második felére, ahol egyrészt fokozatosan a sötét tónusok válnak dominánssá, másrészt a részletek elvesznek, és a paneleket sátrózott, inkább hangulatot, semmint reális hátteret visszaadó vonalak uralják. Az utolsó oldal vastag kerete ezekből a kaotikus és dinamikus érzelmvonalakból áll össze.

Katin már idézett interjújában a kezdeti ábrázolásmódot nem a gyereki ártatlansághoz, hanem a Budapesthez fűződő nosztalgikus viszonyához köti (BASKIND 2008, 240), a történet második felének stílusáról pedig így beszél: „Azokat az oldalakat, amelyek megrajzolása nehéz volt számomra, vázlatos formában hagytam. Ennek az volt az oka, hogy szinte belekarcoltam őket az oldalba, és nem éreztem úgy, hogy tovább kellene őket finomítanom” (uo.).⁷ Az alkotói folyamat érzelmi

⁷ Az interjúból származó idézetek a saját fordításaim – Sz. E.

intenzitásáról pedig ezt mondja: „ez a könyv tényleg mintha kitört volna belőlem, mint a hányás vagy a hasmenés” (uo.). Ez a hasonlat kiválóan példázza azt a bevezetőben már röviden említett felfogást, mely a (képregény)rajzolást testi folyamatként fogja fel, tehát egy olyan kifejezési módként, melynek esetében nem csupán a végtermék, az elkészült (önéletrajzi) képregény a fontos, hanem az alkotás módja, mozzanatai, testi megnyilvánulása.

Az önéletírások és visszaemlékezések konstruált volta köztudott, az önéletrajzi képregényeiről (is) ismert Lynda Barry saját szót is alkotott az e médiumban készült önéletírásokra: *autobifictionalography* (BARRY 2002, 5). A humortól sem mentes túlbonyolított terminus arra hívja fel a figyelmet, hogy az önéletírás konstrukció, melynek létrehozásában a fantázia éppoly fontos szerepet játszik, mint az egyes valóban megélt momentumok megjelenítése. Katin képregényoldalainak rácsai plasztikusan megmutatják mind az emlékezés, mind a művészi interpretáció narratívaalakító szerepét. Éppen emiatt különösen fontos a kontraszt az imént elemzett mű és Katin második képregénykötete, a *Letting It Go* között. A *Letting It Go* kerüli a keretbe zárt paneleket és az ezek összességére épülő oldalakat (2. ábra). Ilyeneket csak kivételes esetben találunk, például a Miriamnak a németekről alkotott sztereotípiáinak bemutatásakor, első Berlinben töltött napjának képeslapszerű megidézésekor, vagy abban a kétoldalas különálló történetben, mely azt meséli el, hogyan mentette meg 1940-ben a Litvániába helyezett japán nagykövet több ezer zsidó származású ember életét. Az oldalak geometrikus elrendezése helyett Katin második kötete szöveges és képi elemek szabadságára, egymásmellettségére, és az elemek elkülöníthetlenségére épít. Figurális elemek és szöveges sorok előre kiszabott határvonalak nélkül töltik be a fehér képregényoldalt, mintegy versenyezve a rendelkezésre álló helyért, és kitöltve annak minden zugát. A szöveges elemek jellemzően bekúsznak a szabálytalan alakú figurális elemek apró zugaiba vagy a közöttük található fehér határterületekre.



2. ábra

Katinnek ez a stratégiája az élénk színek áradatával együtt kaotikus benyomást kelt, és mint már említettem, élesen szemben áll az előző könyv színtelenségével és szabályos ritmusával. Szembehelyezkedik továbbá azzal a képregényhagyománnyal is, mely a textuális és a figuratív komponenseket különböző, úgynevezett diegetikus szinteken helyezi el. A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy a prototipikus képregényben az olvasó számára könnyen elkülöníthetőek azok a szimbólumok, melyek megmutatják a történetet (ezek többnyire a képek), és azok a szimbólumok, melyek elmesélik a történetet, kommentálják az előző réteget. Ezt a második csoportot a konvenció szerint, ám nem szükségszerűen szöveges elemek, azaz dialógusok, gondolatbuborékok és képalírások alkotják. A képregényben tehát kétféle szimbólumrendszer található kétféle szerepben, és a (többnyire) szöveges kód kommentálja a (többnyire) képi kódot (HATFIELD 2005, 40–41). Katin munkájában azonban a két kód vagy szimbólumrendszer közötti hierarchia megszűnik: az oldal fehér felületét megtörő képi/figurális és textuális elemek egyenrangúak, és egyformán részt vesznek a területért és az olvasó figyelméért folyó versenyben. Nem mondhatjuk, hogy itt a szöveges elem kommentálná a képi/figurális. Egy ellentétes folyamat látszik kirajzolódni: az oldalak egészének szerkezetében betöltött szerepük alapján a szöveges elemek a figurálisakkal egyenrangúként kezdenek viselkedni. Akár azt is mondhatjuk: képként kezdenek működni – ezért is használtam korábban a *figurális* szót a *képi* helyett. A szöveg nemcsak jelentése által válik fontossá, a narratíva továbbblendítőjévé, hanem megjelenítésének módja, a figurális elemekkel egyenrangú státusza és az oldalkompozícióban betöltött szerepe által is.

Az oldalak kaotikus összehatásához nemcsak a különböző méretű és szabálytalanul elhelyezett képek járulnak hozzá, hanem az olykor tömör blokkokba, máskor kigyóként hullámozó sorokba rendezett szöveg vizuális jelenléte is. Az oldalrács nyomása alól felszabadult vizuális tobzódás azonban nem csak a kötetlen szabadságot jelenti. A történet elején Miriam karaktere egyszerre küzd a mentális teherrel, melyet fiának Berlinbe költözése jelent számára, valamint szüntelen klarinéton gyakorló férjének az egész lakást uraló dallamaival. A vergődést ábrázoló oldal (2. *ábra*) nemcsak a zene iránti érzelmeit tükrözi, hanem azt a nyomást és bizonytalanságot is, melyet az első kötet után hirtelen strukturálatlanná váló és betöltésre váró fehér felület jelent a szerző számára. Az oldalelrendezés szempontjából a kötetet indító robbanás is új értelmet nyer. A történet szintjén az első két oldal a főszereplő félelmeire és irracionális összeesküvés-elméletére világít rá, és így a karaktermélyítést és az ironikus hangnem megalapozását szolgálja: az első oldalon Németországban gyártott, és Amerika-szerte használt konyhagépeket látunk, a másodikon pedig egy német összeesküvés eredményeként felrobbantott konyha romjait. Strukturálisan szemlélve az első oldal visszafogott színhasználatát és fekete kerete még a *We Are On Our Own* folytatásának tűnik, a második oldal káoszával, színorgiájával és humorával pedig a korábbi esztétikai elvek és oldalelrendezési gyakorlat is a levegőbe repülnek. A második kötetben a megtöltésre váró fehér felület válik uralkodóvá, így a kötet címe – *Elengedni* – nem csupán a

trauma feldolgozását középpontba állító történetre, hanem az elmesélés és bemutatás esztétikájára is utal. A történet szerint a karakter Miriam szembenéz féltelmivel, és újradefiniálja a világhoz való viszonyát és szerepeit (anyaként, nőként, művészként, kelet-európai származású amerikaiként) – a megjelenítés módja pedig egyként fejezi ki az újraformálódó identitás témáját és az alkotó művész kísérletezését új kifejezési módokkal.

Az anyanyelv megjelenítése

Az anyanyelv szerepeltetése és megjelenítése Miriam Katin mindkét képregénykötetében kulcsfontosságú a fő téma, az identitás keresésének bemutatásában és árnyalásában. A magyar nyelv idegen testként hat az angol nyelvű szövegben, és a magyarul nem értő olvasó számára elsősorban vizualitásával járul hozzá a történethez. A magyar nyelvű szövegek megjelenítése mindkét munkában az archaizáló, kalligrafikus, ma már nem oktatott kézíráshoz kötődik: mindkét könyv lapjain láthatunk ilyen módon írt dokumentumokat akár rajzolva, akár fényképen, a *Letting It Go*-ban pedig a magyarul elhangzott párbeszédet lejegyzése következtében ezt az írásmódot idézi meg (3. ábra). A magyar nyelv ezáltal a múlt kézzel írt archívumaként értelmeződik újjá.

A *We Are On Our Own* angol nyelven íródott közegeben a kötet végén magyar nyelvű zárványt találunk: a háború által elválasztott szülők szerelmes leveleinek egész oldalt betöltő színes fotóját. A levelek mély érzelmekről tanúskodnak, tartalmuk azonban a legtöbb olvasó számára hozzáférhetetlen. Számukra a levelek vizuális rétege és pusztán jelenléte dekódolható csupán: egy különös nyelv karakterei, a kézírás gondossága, a papír elszíneződése, valamint a rácsodálkozás a tényre, hogy a levelek megmaradtak. A levelek szerepeltetésének egyik oka pontosan az önéletrajzi történet hitelességének alátámasztása: akárcsak a kis Miriamot édesanyjával ábrázoló fénykép, a levelek is a materiális valóság és a történet közti egyezést illusztrálják (vö. EL REFAIE 2012, 158). A képregény eddigi oldalmegoldásaival szakítva nem találunk margót a levelek fotóját tartalmazó oldal körül. A szerző elhagyja a könyvtárgy és a valóság közötti határ hagyományos jelölőjét, a kép Scott McCloud kifejezését használva „kifut” a valóságba (McCLOUD 2006, 163). Thierry Groensteen szerint a margó azáltal, hogy „keretbe foglalja az oldalt, létrehozza annak autonómiáját, izolálja azt a külső valóságtól. Így a műalkotás, jelen esetben a képregény, zárt egységként konstruálódik, és lehetővé válik a tárgy befogadása, képregények esetében pedig az olvasás”⁸ (GROENSTEEN 2007, 32). A kézzel írt levelek szerepeltetésekor a kifutó oldal-szerkesztés miatt kontinuumra épülő kapcsolat jön létre a képregényvilág és a valóság között: első példájául szolgál ez az oldal annak a különleges szerepnek,

⁸ A fordítás a sajátom – Sz. E.



3. ábra

melyet Katin könyveiben a lejegyzett anyanyelv betölt. A lejegyzett anyanyelv időrétegeket köt össze és térbeli különbségeket hidal át.

Mindezek mellett a szülők kézjegye Katin kézzel készült munkájának előzményeként is felfogható: a *We Are On Our Own*ban szerepeltetett két generáció között a papíron lejegyzett tartalom biztosít kapcsolatot – a szülők generációja esetében ez a lejegyzett szót jelenti, Katin számára pedig szót és képet. Ha a szülők kézirásos leveleit őskézírásnak tekintjük, az első képregénykötet végén a levelek segítenek értelmezni a később kiadott Katin-kötet, a *Letting It Go* kézírással és nyelvhasználattal kapcsolatos megoldásait. A *Letting It Go* is angolul íródott, ám az első képregénnyel ellentétben itt a magyar nyelven elhangzott beszélgetések vizuálisan elkülönülnek a képregény általános szövegközlési stratégiáitól, és saját reprezentációs logikát követnek. Minden, amit a New Yorkban élő Miriam és édesanyja magyarul mond, duplán lejegyzésre kerül: egyrészt azzal a sztenderd írásmóddal, mellyel a képregény egyéb, angol nyelvű szöveges elemek esetében is operál; másrészt a már említett díszes, cizellált írással. Az anyanyelv vizuális megjelenítésének stílusa ezekben a beszélgetésekben a szülők őskézírásával rokonítható, az eredeti kézírást idézi.

Az anyanyelv a *Letting It Go*ban egy archaizáló esztétikával és az egy generációval korábbi felmenőkkel kapcsolódik össze. Az anyanyelv ezáltal mintha karnyújtásnyi távolságra kerülne a jelentől: nem a napi kommunikáció nyelve, hanem a múlt archívumának alapja. Jared Gardner *Archives, Collectors, and the New Media Work of Comics* című tanulmánya szerint (GARDNER 2006) a képregény és az archiválási vágy kéz a kézben járnak – ezt támasztja alá az a momentum is, amikor Miriam váratlanul megtalálja saját anyakönyvi kivonatát, melyet gyorsan le is rajzol, és meg is mutat az olvasónak. A szakadt és gyűrött 1942-es magyar nyelvű dokumentum rajzolt változata egyértelműen a képszerűséghez és a távoli múlthoz köti az anyanyelvet. Az anyakönyvi kivonat sorait a magyarul nem olvasók nem értik, a képregény stratégiája ezért a szemantikai hozzáférés helyett a vizuális síkot kínálja fel. A magyar nyelvű momentumok mindkét képregényben Bella Brodzki állítását támasztják alá, mely szerint az egyén kultúrája lefordíthatatlan (BRODZKI 2007, 130).

Az írott és lefordíthatatlan nyelv azonban a kötetben nemcsak a magyar: a héber is ilyen. A *We Are On Our Own* első oldalain a kis Lisa a héber betűkkel és a teremtéstörténettel ismerkedik, később pedig héber betűket lát a lángokban, amikor édesanyja a család iratait a túlélés érdekében megsemmisíti. A támpontjait egyre inkább elvesztő kisgyerek számára a családi kötődést és az Istenhez való kapcsolódást jelentik a héber írásjegyek. Nem véletlen, hogy míg édesanyjával menekül, Lisa folyamatosan az Istent keresi. Az Isten nyelve, a héber, az így nem tudó olvasó számára a vizualitás síkján értelmezhető írásjegyekkel asszociálódik: a karakterek nem fedik fel jelentésüket, kompozíciós elemekként járulnak hozzá a jelentéshez. Ezért is különösen fontos, hogy nem azzal a már idézett oldallal zárul a *We Are On Our Own*, amelyen Lisa az Isten elégetésével vádolja anyját. A súlyos vádra a kézzel írt levelek fotója felel, bizonyítva, hogy van írás, amely nem égett

el. Az írás, akár héber, akár magyar, nem csupán idősíkokat kapcsol össze, hanem a kötetek krízishelyzetben lévő hősei számára a stabilitás jelölőjévé válik.

Az egy nyelvű angol kontextusban hozzáférhetetlen magyar és héber nyelv hangsúlyozottan írott, és nem beszélt nyelv az első képregényben: levelek és könyvek őrzik; a másodikban pedig a magyar egy burokvilág, Miriam és idős anyja nyelve. A *Letting It Go* elénk tárja az új nyelvi közegben élő immigráns anyanyelvhez való viszonyát. A többnyelvűségről és a csapdáról, melyben a migráns találja magát, így ír Julia Kristeva *Toccata és fuga az idegenek* című esszéjének *A többnyelvűek csendje* című fejezetében: „két nyelv között, elemetek a csend” (KRISTEVA 2010, 19). A többnyelvűek csendje az élszövebeli kommunikációt érinti elsősorban: az új nyelven kifejezésbeli nehézségek adódnak, az új kultúrához történő verbális alkalmazkodás sebeken és hallgatáson keresztül vezet. Talán éppen ezért a *Letting It Go*-ban a két nyelvűek egymás közötti beszélgetését a verbális elemek túlbujánzása jellemzi: minden elhangzott mondatot két nyelven is láthatunk, olvashatunk. Míg a magyar változat a betűk formájával, az angol fordítás a szalagszerű közlési móddal idézi meg a múltat, és a múlttal asszociált stabilitást; középkori illusztrációkon és proto-képregényekben is bevett gyakorlat volt, hogy a szereplők mondanivalóját szalagszerűen rendezték el. Míg a magyarul nem tudó olvasó számára a magyar nyelv ornamentatív, a magyarul is tudó olvasó számára a jelentés is hozzáférhető. Így észrevehetővé válnak azok az apró hibák, melyeket Katin benne hagyott a szövegben: a kiejtés elvét követve lejegyzett „külömbőség” szót, vagy a valószínűleg javítás után keletkezett „1931-mat” alakot. A többnyelvűek csendje az anyanyelv rozsdásodásához vezet, de nem a nyelvhasználat megszűnéséhez.

Bibliográfia

- BAETENS, Jan–FREY, Hugo (2015), *The Graphic Novel. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BALL, David M.–KUHLMAN, Martha B. (2010), *The Comics of Chris Ware. Drawing is a Way of Thinking*, Jackson, University Press of Mississippi.
- BARRY, Linda (2002), *One Hundred Demons*, Seattle, Sasquatch Books.
- BARTHES, Roland (1985), *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa.
- BASKIND, Samantha (2008), A Conversation with Miriam Katin, *The Jewish Graphic Novel. Critical Approaches*, ed. Samantha BASKIND, Ranen OMER-SHERMAN, New Brunswick, Rutgers, 237–243.
- BAYER Antal (2013), Volt-e valaha, lesz-e valaha képregénypiac Magyarországon?, *Szépirodalmi Figyelő*, 2013/4, 54–63.
- BRODZKI, Bella (2007), *Can these Bones Live? Translation, Survival and Cultural Memory*, Stanford, Stanford University Press.
- CHUTE, Hillary–DEKOVEN, Marianne (2006), Introduction, *Graphic Narrative, Modern Fiction Studies*, 2006/4, 767–782.

- DUNAI Tamás (2013a), A képregény mint médium, *Szépirodalmi Figyelő*, 2013/4, 27–34.
- DUNAI Tamás (2013b), Újraalkotott emlékek. A képregényes önéletírások jellegzetességei, *Műút*, www.muut.hu. Letöltés ideje: 2016. szeptember 10.
- EISNER, Will (1985), *Comics and Sequential Art*, h. n., Poorhouse Press.
- EL REFAIE, Elisabeth (2012), *Autobiographical Comics, Life Writing In Pictures*, Jackson, University of Mississippi Press.
- GARDNER, Jared (2006), Archives, Collectors, and the New Media Work of Comics, *Modern Fiction Studies*, 2006/4, 787–806.
- GARDNER, Jared (2008), Autobiography's Biography, 1972–2007, *Biography*, 2008/1, 1–26.
- GARDNER, Jared (2011), Storylines, *Substance*, 2011/1, 53–69.
- GLOECKNER, Phoebe–GREEN, Justin–KOMINSKY-CRUMB, Aline–TYLER, Carol (2014), Panel, Comics and Autobiography, *Critical Inquiry*, 2014/3, 86–103.
- GROENSTEEN, Thierry (2007), *The System of Comics*, transl. Bart BEATY, Nick NGUYEN, Jackson, University Press of Mississippi.
- HATFIELD, Charles (2005), *Alternative Comics, An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi.
- KATIN, Miriam (2006), *We Are On Our Own*, Montreal, Drawn and Quarterly.
- KATIN, Miriam (2011), *Történetek képekben és szavakban*, ford. BAYER Antal, Budapest, Képes Kiadó.
- KATIN, Miriam (2013), *Letting It Go*, h. n. [Montreal], Drawn and Quarterly.
- KRISTEVA, Julia (2010), *Tocatta és fuga az idegennek*, in UÓ, *Önmaga tükrében idegenként*, ford. KUN János Róbert, Budapest, Napkút, 5–42.
- LEFÈVRE, Pascal (2011), Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences, *Substance*, 2011/1, 14–33.
- MCCLOUD, Scott (2006), *A képregény mestersége*, Budapest, Nyitott Könyvműhely.
- MCCLOUD, Scott (2007), *A képregény felfedezése*, Budapest, Nyitott Könyvműhely.
- MIODRAG, Hannah (2013), *Comics and Language. Reimagining Critical Discourse on the Form*, Jackson, University Press of Mississippi.
- MITCHELL, W. J. T. (1994), *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press.
- ORAVECZ Gergely (2015), *Blossza*, Budapest, Nero Blanco.
- SABIN, Roger (1993), *Adult Comics, An Introduction*, London, Routledge.
- SCHÜWER, Martin (2014a), Elbeszélés a képregényben. Egy plurimediális elbeszéléselemélet építőkövei I., *Filológiai Közöny*, 2014/2, 226–244.
- SCHÜWER, Martin (2014b), Elbeszélés a képregényben. Egy plurimediális elbeszéléselemélet építőkövei II., *Filológiai Közöny*, 2014/3, 385–398.
- SPIEGELMAN, Art (1986), *Maus I.*, New York, Pantheon Books.
- SPIEGELMAN, Art (1991), *Maus II.*, New York, Pantheon Books.
- SZABÓ Zoltán Ádám (2013), A magyar képregény és az önkifejezés, *Szépirodalmi Figyelő*, 2013/4, 35–45.

Műhely

H. NAGY PÉTER–KESERŰ JÓZSEF

Kánonok interakciója: konfliktus vagy szimbiózis?

A hagyományok újraolvasása és viszonylagossága

David Gemmell *Trója*- és Dan Simmons *Hyperioni énekek*-ciklusában

Bevezetés

A kánonok létmódjáról és funkcióiról, irodalom- és kultúrtörténeti küldetéséről és az értelmezésben betöltött szerepéről mérhetetlenül sok írás jelent meg az utóbbi évtizedekben. Ennek az lehetett az egyik kiváltó oka, hogy a posztmodernség dekanonizációs stratégiái a hierarchikus rendszerek újraszituálhatóságával, a kánonok kisebbségi művek felé történő megnyithatóságával szembesítették a különféle kánonok identikus fenntartásában érdekelt értelmezőközösségeket. Nem célunk e rendkívül sokrétű folyamat áttekintése, minden szegmensének bemutatása (ez lehetetlen vállalkozás lenne), tanulmányunk elején azonban tisztáznunk kell, hogy a kánonok dinamizálódásával kapcsolatban milyen konkrét kérdésekre fókuszálunk a továbbiakban, illetve milyen előfeltevések alapján közelítünk azokhoz.

A kánonok intézményesítő szerepét mi sem bizonyítja jobban, mint az a belátás, hogy nincs olyan olvasás, mely már ne számolna eleve a kanonizáció mozzanataival. Az esztétikai tapasztalat megképződését jelentős mértékben befolyásolják a kánonok, amelyek megszabják az olvashatóság kereteit, és egyfajta előfeltevésként íródnak be e tapasztalatba: orientálják az olvasót, és szükségszerű módon befolyásolják az értékelés mozzanatát. Amellett, hogy a kánon kijelöl, tájékoztat és fogódzót nyújt, egyúttal korlátoz is – ebben nyilvánul meg kettős természete. Ugyanakkor a kánonok szerepe és funkciói olyannyira szétszórják, polarizálják a „kánon” kifejezés egységesnek szánt jelentését, hogy – még a formálisan egyazon kánonszerkezet feltérképezésében is – ennek következtében különböző aspektusok szerint lehet megközelíteni a jelenséget (KULCSÁR-SZABÓ 1998, 165–173). Mivel konkrét művekkel és azok metakanonikus utalásaival fogunk foglalkozni, a legcélszerűbbnek az tűnik, ha a kánont írás, olvasás és értelmezés kapcsolódási pontjaként fogjuk fel. Vagyis olyan alakzatrendszerként, amely nem függetleníthető az értelmezői tekintettől.

Mivel a szövegek értelmezettsége is hozzátartozik a kánonok létmódjához (vö. burjánzó kommentárirodalom), szem előtt kell tartanunk azt is, hogy a retorikai és a rekonfigurációs eljárások nyomán követése előfeltételezi a szövegek recepciójában megképződő jelentések tudatosítását. Paul de Man szerint

[a] kommentátornak, ameddig csak lehetséges, a kanonikus olvasat keretein belül kell maradnia, és csak akkor szabad eltávolodnia a kánontól, amikor a rendszer által rendelkezésre bocsátott módszertani és tartalmi állításokkal már nem megoldható nehézségekkel találja szembe magát. A további kritikai vizsgálódás számára pedig nyitva kell hagyni azt a kérdést, hogy ezt a pontot vajon elértük-e, vagy sem. Naiv feltételezés lenne azonban nem észrevenni, hogy egy ilyen vizsgálódás a legjobb szándékok ellenére sem kerülhető el. A kánon felülvizsgálatának szükségessége magában a szövegben jelentkező (és széles körökben tapasztalt) ellenállások eredménye, nem pedig valamiféle kívülről érvényesített feltevésrendszer következménye. (de MAN 2000, 205–206.)

Eszerint a szövegek kanonikus gyűjtőpontjai magának a szövegnek az ideológia-kritikai mozzanataival hozhatók kapcsolatba, s az ezzel való szembesülés szintén a retorikai olvasás eredménye. (Más kérdés, hogy ha a szöveg Paul de Man-i értelemben „olvashatatlan”, akkor a kánoni rang nem inherens tulajdonság, hanem megalapozatlan olvasásmódok függvénye [MARTYN 2001, 231].)

Mármint ha az irodalmi szövegek olvasása feltételezi valamilyen kánon jelenvalóságát, akkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy az olvasás (vagy interpretáció) miként szegül ellen a kánon autoritásának. E kettős folyamat ugyanis megbonthatja a kánon hierarchiáját és rendezettségét, de oly módon, hogy mozgásban tartja azokat a komponenseket is, melyek lehetővé tették e viszonyhálózat kiépítését. Nagyon leegyszerűsítve: az interpretáció mint a kánon alkalmazása elválaszthatatlan e kánonnak való ellenszegüléstől. Ha az interpretációt viszont úgy értelmezzük, hogy az nem a játék felfüggesztésében és lezárásában érdekelt, hanem az olvasás lehetséges „irányainak” és a szöveg határainak megnyitásban, akkor a feltételezett kánon is határozottan rizómához vagy poliszisztémához kezd hasonlítani: elágazások és mellérendelések szövevényéhez, amely nélküli a centrum képzetét. Innen nézve válik releváns kérdéssé, hogy a kanonikusan széttartónak mondható művek az interpretáción keresztül hogyan íródhatnak be a különböző kánonokba.

Tanulmányunk kiindulópontját másfelől a jelentéskánon (amely értéktulajdonításokat tartalmazó, identitáspolitikai eredetű kritériumkánon) és az alternatív kánon (művek, melyek a materiális kánonon belül a jelentéskánonon kívül esnek) konfliktusa képezi (L. VARGA 2014, 208–213). Ezt a konfliktust (mint lehetséges szöveggépző stratégiát) figyelemre méltóan viszik színre a spekulatív fikció egyes kiemelkedő alkotásai, amelyek elementáris módon szembesítenek a magas irodalom és a populáris regiszterek elválaszthatatlanságának tapasztalatával. Rámutatnak többek között arra, hogy az esztétikai kánon nem egyenértékű a kulturális elitizmussal (például az amerikai oktatási rendszer a modern népszerű kultúra és a technicizálódott elmélet kánonjára épül, ezzel szemben a nagy hagyomány elitista híveinek utóvédharca éppannyira kilátástalannak látszik, mint a megengedő sokféleség és az identitáspolitika szószólóinak ellenkánonokat gyártó igyekezete). A kortárs irodalomban éppen a speku-

latív fikció műfajai – különösen a science fiction és a fantasy – támasztják alá meggyőző érvennyel azt a gondolatot, miszerint:

Bármely rendszer kanonizált repertoárja egy bizonyos idő múlva valószínűleg stagnálna, ha nem kellene versenyre kelnie a nem-kanonizált kihívókkal, amelyek gyakorta azzal fenyegetik őket, hogy a helyükre kerülnek. (EVEN-ZOHAR 1990, 16.)

Előfordulhat persze, és az utóbbi évtizedekből erre egyre több példa hozható, hogy a különféle hibridizációs technikákat mozgósító regény egyszerre több kánonnak is részét képezheti, és azok alakítójává válhat. Csak egyetlen példa: Brian McHale szerint a következő poétikai eljárás teszi lehetővé, hogy Vonnegut nevezett regénye két kánon felől (jelentéskánon és alternatív kánon) is megközelíthetővé váljon: „Az a Kurt Vonnegut, aki saját regényének világába vetíti magát, azért, hogy meginterjúvolja – és szabaddá tegye! – saját figuráját, a romantikus iróniát műveli, s így a posztmodernnek a romantikus iróniát feltámasztó áramlatához kapcsolódik. Trout, az archetipikus sci-fi író – tehát a »korai« Vonnegut alteregója, találkozik a »kései«, posztmodern Vonneguttal – mi lehetne ennél szimbolikusabb? Különösen, mivel egy ilyen találkozó ténye maga is jelzi a *Bajnokok reggelijének* posztmodern voltát. Trout, az ontológiai poétika egyik műfajának szószólója egy, a másik ontológiai műfajhoz tartozó szövegben találja magát. Dióhéjban ez a sci-fi és a posztmodern irodalom kapcsolata.” (MCHALE 1999, 38.)

Tanulmányunkban két példán – David Gemmell *Trója*-ciklusa és Dan Simmons *Hyperioni énekek*-ciklusa – keresztül szemléltetjük, hogy az innováció elve nem feltétlenül rombolja le a kialakult kánont, hanem beépülve újrendezi azt. Gemmell és Simmons művei olyan poétikai és retorikai eljárásokat működtetnek, amelyek révén nemcsak az általuk megidézett populáris műfajok (a mitológiai fantasy és az új űropera) elvárásrendszerét voltak képesek módosítani, hanem az úgynevezett magas irodalmi kánon felülvizsgálatára is ösztönöznek. Mindenekelőtt azért, mert a jelzett komplexitás úgy is megragadható, hogy Gemmell műve a fantasy eljárásain keresztül nyit új perspektívát a homéroszi eposzok világára, Simmons alkotása pedig az űropera játékszabályain keresztül újítja meg a reneszánsz elbeszélőművészethez (Boccaccio, Chaucer), illetve a romantika organikus látásmódjához (Keats, Hölderlin) való viszonyunkat. Ezzel is jelzik, hogy a klasszikus kánonoktól elválasztó, mesterségesen létrehozott kulturális hierarchia éppen a populáris irodalom közbejöttével dinamizálható.

Ezt az utóbbi szempontot már azért sem érdemes megkerülni egy kánonnal foglalkozó tanulmányban, mert a probléma – a fentiek fényében – korántsem tekinthető pusztán külsődlegesnek. Harold Bloom, akinek fél évszázados munkássága a nyugati kánon szituálhatóságának kérdése köré szerveződött, egy helyen arra hívta fel a figyelmet, hogy egy klasszikus mű olvasása hirtelen önnön lehetőségeinek elidegenített változatába csaphat át, mely folyamatot éppen a populáris elem modellálhatja. Milton újraolvasásának processzusa a

következő tapasztalattal szembesítette minden idők egyik legfontosabb kánonkutatóját:

Noha a költemény [Milton *Elvesztett Paradicsoma*] klasszikus formájú bibliai történet, olyan hatást tett rám, mint amit általában a fantasy-irodalom vagy a sci-fi szokott, nem pedig a hősköltemény. Valahogy nagyon különösnek láttam. (BLOOM 2001, 192.)

Ez a hasonlat, melyben a hősköltemény idegenségének váratlan felbukkanása ölt alakot, nagyon is beszédes abból a szempontból, hogy a hatáseffektust a nem klasszikus felől írja le. De talán még fontosabb, hogy ebben a hasonlatban a szöveg különösége úgy jelenik meg, mint ami eltöröl valamit a hősköltemény és az említett peremműfajokba sorolható darabok között. Ez a valami lehet az, ami számunkra egy fordított viszonyban különösen fontos lesz, s amit Bloom a mű „barbarizmusával” hoz kapcsolatba. (A barbár mindig is veszélyezteti a birodalom békéjét, a konszenzust, a kánont, és mindent, ami ezzel jár. Ugyanakkor Saussure elhíresült példája arról, hogy a „barbarosz” betűi által nem jelölt fogalom, ami mégis kimondhatóvá teszi őket az igazán *barbár*; mintha finom utalás lenne erre az elkülöníthetetlenségre [KULCSÁR-SZABÓ 2009, 247–248].) Ezek szerint lenne olyan látens dinamika a kanonizált (vagy klasszikus) szövegekben, amely megnyitja az utat a befogadás identifikálhatatlan, pontosabban identikusan megismételhetetlen komponensei felé? És fordítva, a kanonizáltra visszavetülő nem kanonizált olvasási műveletek is hasonló eredményre vezethetnek a szövegek találkozási pontjaiban? Vagy másképpen fogalmazva, a fantasy és a sci-fi művek olvasása modelleket kínálhat a klasszikusok befogadásához, újraolvasásához? Eme interakciónak köszönhetően az adott fantasy vagy sci-fi regény is kiállja az újraolvasás próbáját? Ezekre a korántsem evidensen eldönthető kérdésekre keressük tehát a választ a fent jelzett szövegek segítségével.

Először Gemmell *Trója*-trológiáját elemezzük, majd ezt követi a Simmons *Hyperion*-ciklusáról szóló interpretáció. A két rész sorrendje nem rögzített, felcserélhető, az elemzések párhuzamosan futnak, nem egymásból nyerik a kiindulópontjukat, mégis számos ponton érintkeznek, mellérendelő viszonyban vannak egymással. Ebből azonban – mint látható lesz – nem következik sem a szempontrendszer identikus megisméltése, sem a problémák tematikus szaporítása. A két elemzésben kibontott kánonolvasási ajánlat két lehetséges példa a valószínűsíthető sok közül, amely a fantasy és a science fiction műfajspektrumának számos pontján hasonló eredményre vezethetne (s amiről egy nagyobb lélegzetű munka lenne képes számot adni). Nézzük tehát a választott szövegeket!

Trója-trilógia

David Gemmell *Trója*-trilógiájának értelmezése kiváló lehetőséget nyújt arra, hogy működés közben ragadjuk meg a kánonok dinamizálódásának fentebb említett mechanizmusait, hiszen Gemmell műve nemcsak a saját műfaji hagyományához viszonyul nagyon izgalmasan – s ekként problematizálja az alternatív kánonban betöltött szerepét –, hanem produktívan lép párbeszédbe a jelentéskánon egyes alapszövegeivel is. A párbeszéd kifejezés itt azért is találó, mert a hatás kimutathatóan nem egyoldalú, hanem kölcsönös. Nem csupán arról van szó, hogy Gemmell *Trójája* merít a homéroszi és egyéb (római, zsidó, egyiptomi) elbeszélői és mitikus hagyományokból; legalább ilyen fontos az is, hogy mindezt úgy teszi, hogy nem hagyja érintetlenül e hagyományok alapszövegeit.

Az alábbiakban először vetünk egy pillantást arra, miként viszonyul Gemmell műve a fantasy elbeszélői hagyományához. Ezt követően megnézzük, hogyan értelmezi újra a klasszikus örökség egyes elemeit. Végezetül pedig – a narrativitás és a performativitás fogalmainak segítségével – megpróbálunk rámutatni arra, hogy milyen következményekkel jár Gemmell olvasása a jelentéskánon dinamizálására nézve.

David Gemmell fantasy regényeit a zsánerkritika elsősorban a heroikus fantasy szubzsáneréhez sorolja, teljes joggal (MENDLESOHN–JAMES 2009, 130). A *Drenai-saga*, a *Rigante*-ciklus és a rövidebb sorozatok (*Makedón*-sorozat, *A Hatalom Kardja*, *John Shannon*) egyes darabjait egyaránt a kifinomult jellembrázolás, a hősi események bemutatása, valamint az epikus világ kidolgozottsága jellemzi. Ez alól a *Trója* sem kivétel, ugyanakkor a mű egyik érdekességét éppen az adja, hogy nem csupán a heroikus fantasy elemeit találhatjuk meg benne. A történelmi és a mitológiai narratívák felidézése révén a mű lehetővé teszi a történelmi regény, valamint a mitológiai fantasy felől történő olvasást is. Szempontunkból különösen ez utóbbi lesz fontos, hiszen a mitológiai narratívák aktualizálása a jelentéskánon egyes szövegeire is jellemző.

Mivel az alábbiakban mindenekelőtt a *Trója* olvasására helyezünk hangsúlyt, fontos lehet egy kicsit árnyaltabbá tenni a fantasy műfajáról kialakított képet. Segítségünkre ebben Farah Mendlesohn gondolatmenete és egyes fogalmai lesznek. *Rhetorics of Fantasy* című könyvében Mendlesohn nemcsak a fantasy műfajának problematikusságára mutat rá, hanem arra is, hogy a műfajok, illetve alműfajok gyakran egy szövegen belül is keverednek. Más szóval gyakran előfordul, hogy egy adott mű többféle műfaji kódot is játékba hoz, s ezeknek a kódoknak a felismerése és aktivizálása a befogadás folyamatában az olvasó előzetes tudásától, illetve elvárásaitól is függ. Mendlesohn éppen ezért a hagyományos műfaji felosztás helyett (high és low fantasy, dark fantasy, urban fantasy stb.) egy retorikai jellegű felosztást javasol, amely azt veszi alapul, hogy a szóban forgó mű milyen nyelvi eszközök révén jeleníti meg a fantasztikumot. Ennek alapján beszélhetünk küldetéses (portal-quest), intruzív, liminális és immerzív fantasyról. „A küldetéses fantasy a fantasztikumon keresztül szólít meg bennünket; az intruzív fantasy-

ben a fantasztikum betör a fikcionális világba; a liminális fantasyben a mágia ott lebeg a szemünk sarkában; míg az immerzív fantasyből nincs esélyünk elmene-külni.” (MENDLESOHN 2008, xiv.)

A *Trója* kiváló példája annak, hogy az egyes alműfajok miként keveredhetnek egyetlen szövegben. Az intruzív fantasyt leszámítva, amely a horrorral mutat rokonságot, Mendlesohn mindegyik kategóriájának megtalálhatók a nyomai a trilógiában. A legnyilvánvalóbb ezek közül talán az immerzív jelleg. A fantasynek Tolkien óta egyik meghatározó vonása az epikus világ mélységének érzékeltetése. Az olvasó ebből fakadó elvárását, hogy elmerüljön az aprólékosan kidolgozott világ részleteiben, a *Trója* maradéktalanul kielégíti. Az immerzív jelleg mellett megfigyelhető a küldetéses jelleg jelenléte is. A *Trójának* nincs egyetlen, kitüntetett főszereplője, a trilógia alakjai – gyakran még azok is, akik csak néhány oldal erejéig bukkannak fel – saját szuverén látásmóddal, célokkal, vágyakkal rendelkeznek; mindegyiküknek megvan a maga sorsa vagy küldetése, amelyet ki-ki tehetsége szerint be is teljesít.

Meghatározó vonása továbbá a trilógiának a liminalitás, amely a fantasztikum megjelenítésének módjában érhető tetten. Szinte magától adódna a lehetőség, hogy az író szerepeltesse a regényben az olümposzi isteneket, Gemmell azonban mégsem él ezzel az eszközzel. A *Trója* világa teljességgel mentes az istenektől, a varázslat azonban mégsem hiányzik belőle. A regényalakok sorsát – akárcsak az ókori görög eposzokban és drámákban – jóslatok alakítják. Amellett, hogy e jóslatok becsempészik a fantasztikumot a fikcionált világba, egyúttal a történet-szöveves alakításában is nagy szerepet játszanak. Ezzel együtt elmondható, hogy a fantasztikum nem tolakszik be minduntalan az elbeszél világba, inkább meghúzódik annak hátterében, és csak időnként – de annál fontosabb pontokon – lép működésbe.

Mint utaltunk rá, a *Trója* egyik meghatározó vonása a mítoszokhoz, valamint az irodalmi hagyományhoz (ezen belül főként a homéroszi narratívákhoz) fűződő viszonya. Az előbbi már csak azért is fontos, mert a fantasy műfaja lényegét tekintve számos kapcsolódást mutat fel a mítoszokkal. Egyrészt átvesz belőlük narratív sémákat, sőt konkrét történeteket vagy azok egyes elemeit (helyszínek és szereplők neveit stb.), másrészt maga is gyakran megpróbálkozik egy saját mitológia létrehozásával, illetve működésbe hozza a mitologikus gondolkodásmód jellemző eljárásait. A 20. század legjelentősebb fantasyjeiben – Lovecrafttól Tolkienen át Holdstockig – kivétel nélkül felfedezhetjük ezeket a kapcsolatokat. Fontos azonban megjegyezni, hogy a fantasy mítoszokhoz fűződő viszonya nem merül ki a mitológiai történetek, sémák és archetípusok szolgai utánzásában. Éppen ellenkezőleg, a fantasy műfajának egyik legfőbb jellemzője, hogy kreatív módon viszonyul mindenfajta hagyományhoz, így a mitológiákhoz is. Ahogy Brian Attebery is megjegyzi a mítoszok és a fantasy kapcsolatát vizsgáló könyvében:

A fantasy lényegét tekintve játékos műfaj – ez azonban nem jelenti azt, hogy komolytalan lenne. Szimbólumokkal való játéka arra buzdítja az olvasót, hogy

a jelentésre úgy tekintsen, mint valami bizonytalan és nehezen megragadható dologra, ne pedig úgy, mintha az kizárólagos és nyilvánvaló lenne. (ATTEBERY 2014, 2.)

Ebből kifolyólag pedig nem okvetlenül az lehet az érdekes, hogy miként jeleníti meg a fantasy az eredeti mítosz egyes elemeit, hanem inkább az, hogy miként alakítja át, miként travesztálja, parodizálja, vagy egyszerűen csak miként formálja át őket saját igényeinek megfelelően. Azzal, hogy a fantasy új kontextusba helyezi a régi történeteket, egyúttal egy fontos kulturális közvetítő munkát is elvégez. A fantasztikus narratívákra is jellemző, hogy elsősorban olyan kérdéseket tesznek fel az olvasójuknak, amelyek aktuálisaknak számítanak az adott korban. Emellett azonban ezek a narratívák arra is képesek, hogy hozzáférhetővé tegyék – persze nem identikus formában – az ősi világ egyes tapasztalatait, illetve hogy kielégítsék azokat az emberi igényeket, amelyeket a modern kor deszakralizált társadalmi már nem képesek kielégíteni. A legsikerültebb fantasyk úgy kontextualizálják újra a mítoszokat, hogy egyúttal felhívják a figyelmünket a bennük rejlő társadalmi, politikai, morális és esztétikai potenciálra, miközben egy olyan szintre helyezik az olvasóikat, ahol azok szembesülhetnek énjük isteni, heroikus vagy éppen monstruózus vonatkozásaival (ATTEBERY 2014, 3).

A bevezetőben felvetett szempontok kapcsán érdemes rámutatni arra, hogy a mítoszok játékos újraírása nemcsak a fantasy sajátja, hanem a mainstream irodalomé is. Csak a 20. század második felére utalva: Bulgakovtól Rushdie-ig számos olyan mítoszátíratot találunk a jelentéskanon szövegei között, amelyek rendkívül kreatív módon írták újra valamelyik mitológiai narratívát. Éppen ezért lesz különösen fontos, hogy Gemmell trilógiája mennyiben működött hasonló eljárásokat, mint ezek a művek, illetve miben tér el tőlük.

Mindenekelőtt elmondható, hogy Gemmell nagyon szabadon bánt a homéroszi örökséggel. A *Trójában* szép számban bukkannak fel olyan alakok, akiket hiába keresünk az ókori görög mitológiában; közülük néhányan központi figurává válnak (mint például Kalliadész és Banoklész). Emellett találkozunk olyan nevekkkel is, amelyek máshonnan ismerősek (ilyen például Kalliopé, aki a görög mitológiában Zeusz és Mnemoszüné lánya, valamint az epikus költészet múzsája, Gemmelnél azonban egy leszbikus papnő). Végezetül – de nem utolsósorban – egyes ismert szereplők olyan tulajdonságokkal ruházódnak fel, amelyekkel Homérosznál nem rendelkeztek. Odüsszeusz hazug, Hektór impotens, Priamosz kicsapongó, Helené hétköznapi stb. Ezek az eljárások a mítosz deszakralizációjaként is értelmezhetőek.

A cselekmény ugyancsak átalakul: a trójai mondakör egyes eseményei teljesen kimaradnak, míg mások kisebb-nagyobb változásokon esnek át. Ráadásul Gemmell nem csupán Homéroszból merít, hanem a római, az egyiptomi és a zsidó mitológia egyes elemeit és alakjait is beleszövi a történetbe, az innen-onnan átvett elemeket pedig egyértelműen a regény narratív struktúrájának rendeli alá. Ez azt eredményezi, hogy bár az olvasó számára ismerősek lesznek egyes moz-

zanatok, a cselekmény – a nem várt fordulatoknak köszönhetően – mégis folyamatosan ébren tartja a figyelmét.

Összességében elmondható, hogy az író a hagyományból merített elemeket nem örökíti tovább identikus formában, hanem – részben a műfaji, részben pedig a befogadói elvárásoknak megfelelően – módosítja azokat, ennek eredményeképpen pedig egy újszerű értelmezését adja a trójai háborúnak. A folyamat azonban nem áll meg a hagyomány demitizálásánál; Gemmell ugyanis nem egyszerűen lerombolja az eredetit, sokkal inkább új életet lehel belé, felfrissíti azt. Ezt az eljárást az alábbiakban két fogalom – a narrativitás és a performativitás – segítségével kíséreljük meg leírni.

A narrativitás kérdésének előtérbe helyezését nemcsak az indokolja, hogy Gemmell mesteri módon szövi a cselekményt, hanem az is, hogy itt a történetmesélés tevékenysége nem egyszer válik reflexió tárgyává. Amellett, hogy a regények narrátora a különböző elbeszélő műfajok – mítosz, mese, rege, legenda – emlegetése révén folyamatosan reflektál a történetmondás mikéntjére, olykor maguk a szereplők is történetek mesélőivé válnak, miközben számos esetben ők maguk is tudatosítják ennek jelentőségét. A történetek változatos formában és funkciókban bukkannak fel a trilógia lapjain. Az *Exzisztív Urában* például Gersom felidéz egy ismert egyiptomi mítoszt, Ozirisz és Széth történetét, és ennek segítségével világítja meg okfejtését. Másutt azt láthatjuk, hogy maguk a szereplők – mindenekelőtt Odüsszeusz és Hektór – kénytelenek szembesülni azzal, hogy már életükben legenda övezi az alakjukat. Ezek a mozzanatok mind arra utalnak, hogy a trilógiában Gemmell nem egyszerűen újrameséli az ókori történetet, hanem leleplezi a legendaképződés mechanizmusát is.

A *Villámlás Pajzsában* például ezt olvashatjuk: „A közelben Banoklész traktálta Odüsszeuszt és a *Pénélopé* legénységét Píria megmentésének és az Arélosszal vívott harc nevetségesen eltorzított változatával. Úgy festette le a dolgot, mintha Arélosz a csaták félistene lett volna. Az igazság ennél sokkal prózaibb volt.” (GEMMELL 2012, 71.) Odüsszeusz mégis a következő szavakkal reagál a hallottakra: „Remek történet. [...] Bár hiányzik belőle egy igazán erős befejezés.” (GEMMELL 2012, 71.) Majd ezt követően Odüsszeusz tovább színezi a történetet, amely immár nem mentes a hatásvadász elemektől sem (Arélosz levágott fejéből titokzatos füstfelhő szállt a magasba, és egy férfi alakja rajzolódott ki belőle), a mesét aztán Biász szövi tovább (aki elmondja, hogy ez egy régen elátkozott harcos szelleme volt, akinek lelke egy mágikus tör révén Aréloszba vándorolt), majd az egyre lelkesebb Banoklést azzal hűti le, hogy elárulja, meséje lopott mese, valójában nem más, mint Odüsszeusz egyik története.

A történetmondás összetettsége a trilógia immerzív vonását erősíti fel, ugyanakkor a *Trójában* tetten érhetőek ezzel ellentétes hatásmechanizmusok is. Ilyen az, amikor a szereplők reflektálnak az általuk előadott történet konstruált és fikcionális jellegére. Ebből a szempontból kitüntetett figyelmet érdemel Odüsszeusz, akinek alakja önértelmező alakzatként is felfogható. Emlékezetes vonása Homérosz *Odüsszeiájának* az a fogás, amikor a történet idejének egy részében (négy énekben)

magá Odüsszeusz lép fel narrátorként (illetve elmondja az úgynevezett „krétai történeteket”, melyek eltérnek egymástól attól függően, hogy milyen kommunikációs helyzetben hangzanak el). Gemmelnél Odüsszeusznak egy lényeges vonása lesz hangsúlyos: a hazugság szituatív alkalmazásának képessége. Már legelső megjelenésekor ez a két attribútum – a mesemondás és a hazugság – rendelődik hozzá: „Nagyapa azt mondja, hogy te vagy a világon a legnagyobb hazug, és te meséled a legjobb történeteket” (GEMMELL 2010, I, 113) – fordul Odüsszeusz felé a kis Xandrosz. Később ő maga is így jellemzi magát: „Odüsszeusz vagyok, a hazugságok fejedelme, a mesemondók ura.” (GEMMELL 2012, 130.)

Platón egyik korai dialógusában, *A kisebbik Hippiaszban* Szókratész beszélgetőtársa is hazugnak nevezi Odüsszeuszt, ott azonban egészen más kontextusban hangzik el az értékelés (PLATÓN 1984, 370e, 371e). Gemmell művében Odüsszeusz nem alantas figura, akit vélt vagy valós jellemhibája miatt mások lenéznek, sőt éppen ellenkezőleg, feltűnő, hogy Odüsszeusz az egyetlen a főbb szereplők közül, akinek nincsenek ellenségei. Érdekes, hogy mindezt éppen azzal éri el, hogy hazudik, illetve hogy mesél. A hazugság Odüsszeusz esetében nem az igazság elferdítését jelenti, sokkal inkább a valóság színesebbé tételének az egyik eszközeként szolgál. Odüsszeusz nemegyszer úgy békíti meg ellenfeleit, hogy elmesél nekik egy történetet. S mivel a jól elmondott és érdekes meséket mindenki szereti, Odüsszeusz megbecsülést vív ki magának e tevékenységével.

Odüsszeusz hazugságai tehát egy másik szinten igazságként jelennek meg (HAFT 1984; PRATT 1993, különösen 63–71). Nem csak abban az értelemben, hogy egy bölcs belátás húzódik meg mögöttük. Odüsszeusz másfajta értelemben is beszél a kitalált történetek igazságáról. Eszerint a történetek annyiban igazak, amennyiben képesek a valóság átformálására. Erre remek példa lehet a matrózok története, vagy a gerelyhajító Biászé, amelyre kétszer is utalnak a trilógiában (az első könyv elején, és – kifejtettebb módon – a másodikban). Egy Odüsszeusz által elmesélt történetben egy szárnyas démon támadta meg a *Pénélopét*, és a legénység tagjai közül Biász volt az, aki egy lándzsával megcélozta és megölte a démoni teremtményt, s így megmentette társait a szörnyű végtől. Biászt annyira fellelkesítette a róla szóló (egyértelműen kitalált) történet, hogy utána addig gyakorolta a gerelyvetést, míg díjat nem nyert vele a királyi játékokon. Biász „[a]zért lett a legkiválóbb, mert hazudtam róla [mondja Odüsszeusz]. És így az már nem is volt többé hazugság” (GEMMELL 2012, 154). Hasonló történik a matrózokkal is: „Az előző nyáron, amikor a *Pénélopéra* kalózok támadtak, a legénység minden tagja hősként harcolt, hogy megfeleljenek a meséknek, amelyeket Odüsszeusz mesélt róluk. A diadal után köréje gyűltek, bátorságukkal kérkedtek és már alig várták, hogy beleszöjje legfrissebb kalandjukat következő előadásába.” (GEMMELL 2010, I/157.) Odüsszeusz tehát nemcsak mesél, hanem meséi révén megpróbálja átalakítani a körülötte lévő világot.

A történetmondásnak ezek a vonatkozásai a performativitás kérdését állítják előtérbe, egészen pontosan azt a gondolatot, hogy amikor valaki elmesél egy történetet, akkor nem csupán állításokat fogalmaz meg, hanem a történetmesélés

aktusa révén cselekvést is végez, miközben ez a cselekvés – mint fentebb is láthattuk – túl is mutathat a történetmondáson. Ilyenkor a történet nem pusztán rögzít egy már korábban is létező igazságot, hanem maga hozza létre azt. A mítoszokban jól megfigyelhető mindez, hiszen a mítosz egyik funkciója éppen az, hogy színre vigye a valóságot. Ugyancsak rokonságot figyelhetünk meg Gemmell regénye és az ókori mítoszok között abban, hogy mindkettőben hangsúlyos szerepbe kerül a befogadó: Gemmell hősei ugyanúgy egy közönségnek mesélnek, mint ahogyan az ókori rapszodoszok tették ezt. Mint utaltunk rá, a változtatások, a modernizálás és a demitizálás eljárásai nem jelentik a klasszikus hagyományhoz fűződő viszony megtagadását. Éppen ellenkezőleg, ahogy David Attebery is rámutat:

[...] a fantasy fő kulturális jelentősége abban áll, hogy újradefiniálja a kortárs olvasók és a mitikus szövegek kapcsolatát. (ATTEBERY 2014, 3.)

Gemmell *Trójájában* a kontextus megváltozik, az alapvető funkciók azonban nem. A megváltozott kontextusnak köszönhetően az ismert elemek is más megvilágításba helyeződnek. A görög mitológia egyes epizódjai (a küklpsz, a gorgó, Kírké története, az aranygyapjú legendája stb.) a szereplők tolmácsolásában olvashatók, és egyértelműen fikciókként lepleződnek le. Odüsszeusz például több esetben úgy meséli újra az *Odüsszeia* egyes eseményeit, hogy hangsúlyozottan fiktív státuszt tulajdonít nekik. Ennek az eljárásnak köszönhetően maga a hagyomány, amelyből az író is merít, nem autoritásként jelenik meg (mint évszázadokon át), hanem elsősorban olyan fikcióként, amelynek újraírása nem jelenthet problémát. (Ez a széttartó jelleg egyébként utalhat a homéroszi szövegek kanonizáció előtti többalakúságára, egy olyan hierarchizálhatatlan korpuszra, melyből majd számtalan variáns keletkezik, s ezekből jönnek létre később a lejegyzett változatok [NAGY 2011].)

Sőt Gemmell *Trójája* még tovább megy ezen a téren. Azáltal, hogy a mitológiai történeteket fikciókként kezeli, egyúttal kétségbe is vonja azok eredetiségét. Talán az egyik legemlékezetesebb epizódja a trilógiának ebből a szempontból Kírké és a disznók esete. *A Villámlás Pajzsában* Odüsszeusz és társai egy szigeten kötnek ki, ahol felveszik a kapcsolatot Kírkével, aki disznókkal kereskedik. Az üzlet folyamánaként a disznók a *Pénélope* fedélzetére kerülnek, és a későbbiekben több mulatságos és megindító esemény kiváltóivá lesznek. Az egyik ilyen drámai esemény során Odüsszeusz a tengerbe ugrik, hogy kimentse Szeplóst, a disznót, akiről korábban azt mesélte, hogy valójában nem más, mint nemrég elveszített társuk, Portheusz „reinkarnációja”. Odüsszeusz története természetesen kitaláció, a kontextus azonban, amelybe e történet beágyazódik, egyáltalán nem olyan mesészerű, mint Homérosznál. Odüsszeusz azért találja ki a disznó alakjában megjelenő hajós történetét, mert így akarja enyhíteni a társa elvesztése miatt érzett fájdalmát.

Az említett epizód az eredet felcserélésének allegóriájaként is olvasható. Eszerint Gemmell *Trójájának* eredete nem a homéroszi eposzokban keresendő,

hanem – éppen ellenkezőleg – a regényben elbeszélte események válnak azzá az eredetté, amelynek Homérosz pusztán az áthagyományozott változatát örökítette meg. A jelenség úgy is megközelíthető, hogy egy rég letűnt közösség (és kultúra) számára a homéroszi változat volt az elsődleges, egy mostani számára azonban a gemmelli lehet az. Ha ugyanis a trójai háború történetét a fantasy kontextusában olvassuk, megnyílhatnak a történet olyan csatornái, melyek addig elzárva maradtak. Gemmell műve nem kevesebbel szembesít, mint hogy a hősök korát nemcsak az idő választja el tőlünk, hanem a mesterségesen létrehozott kulturális hierarchia is. Ha azonban a fantasy is képes arra, amire a hősi epika, akkor nem szabad eleve eldöntöttként kezelni, hogy melyik értékes műfaj, és melyik nem az. David Gemmell öröksége is éppen ez: megmutatja, hogy az esztétikai meg nem különböztetésen, nyitottságon és populáris áthelyezésen keresztül vezet az út mítosztól mítoszig.

Néhány ritka kivételtől (J. R. R. Tolkien, J. K. Rowling) eltekintve a fantasy műfajába sorolható alkotások ritkán kerülnek be a jelentéskánon szövegei közé, noha poétikai összetettségük olykor indokoltá tenné ezt. A fentiekben azt kíséreltük meg igazolni, hogy *Trója*-trilógiájában Gemmell kreatívan viszonyul a hagyományhoz: annak egyes elemeit felhasználva valami újat alkot, miközben olyan poétikai és retorikai eljárásokat is működtet, amelyek elsősorban az elit irodalomból lehetnek ismerősek. Ez alapján pedig feltehető a kérdés, hogy egy heroikus fantasy miért ne lehetne része a jelentéskánonnak. Ez a kérdés azért is aktuális, mert Gemmell regényei – a hasonlóságok ellenére – felmutatnak olyan sajátosságokat is, amelyek a mainstream mítoszátiratokra nem jellemzőek, sőt azoktól meglehetősen távol állnak (ilyen például a fantasy-szövegek kapcsán gyakran elvárásként megjelenő heorizmus). Részben ennek a másságnak is köszönhető, hogy a Gemmelléhez hasonló fantasyk képessé válhatnak a jelentéskánon dinamizálására.

Hyperioni énekek

Dan Simmons *Hyperion* című regénye (a négykötetes ciklus első darabja) kerettörténetbe ágyazott összefonódó és elkülönülő elbeszélések hálózata. Hét kiválasztott zárandok tart a Hyperion bolygón megnyíló időkripták felé, hogy az intergalaktikus háború fenyegetése közepette a rejtélyes, szerves és szervetlen tulajdonságokat egyesítő gyilkológép, a Shrike elé járuljanak kívánságaikkal. Egyikük felveti, hogy a túlélésük múlhat azon, ha megismerik egymás indítékait, majd megegyeznek, hogy megosztják egymással történeteiket. Hat történet hangzik el az út során (a hetedik nem, mert egy zárandok, Het Masteen, a templomos bárka kapitánya eltűnik, és majd a *Hyperion bukásában* értesülünk sorsáról), melyek hatféle beszédpozíciót, hatféle stílust és hatféle szubzsánert körvonalaznak. Ezek leegyszerűsítve a következők.

1. A Pap története („*Az ember, aki Istent kiáltott*”) egy napló és egy úti beszámoló a hyperioni keresztsgparaziták működéséről és a Shrike környezetében élő bikurák degeneratív népéről (a keresztsg első „áldozatairól”). A két pap (Hoyt és Duré) útja voltaképpen arra derít fényt, hogy a 29. századi egyház (a Vatikán távoli örököse) valójában egy, a gazdaszervezetet reprodukálni képes, tehát a fel-támadást biztosító organizmus segítségével tartja fenn hatalmát. (A két szereplő egymás keresztsgét is viseli, így egyszer az egyiket, másszor a másikat támasztja fel, építi újra a parazita szervezet. A ciklus során ez a mechanizmus, a parazita viselkedés az egyház működésének allegóriája lesz.)

2. A Katona története (*A háború szerelmesei*) military sci-fi egy korokon átívelő szerelmi kapcsolatról, a vágyakozásról és egy legendává váló hősről (Kassad ezredsről), aki a távoli jövőben legyőzi majd a Shrike-ot. Az elbeszélés során felmerül, hogy a különféle hadászati szimulációkban, felkészítő programokban megjelenő szerelmi és szexpartner valójában a Shrike (egyik) avatarja lehet. (A Shrike-kal való kilátástalan küzdelem – a legendák legyőzhetetlennek tartják – itt fordul át időben zajló pozitív folyamattá, melynek végkimenetele a mű során mindvégig ismert. A Fájdalom Ura tehát legyőzőre akad.)

3. A Költő története (*Hyperioni énekei*) én-elbeszélésként előadott ironikus művészportré, illetve filológiai kommentár, melyben a Shrike a Költő, Martin Silenus múzsájaként azonosítódik. Ebből a szöveggörnyezetből nő ki az *Énekek* megatextusa (referenciaként kezelt elbeszélő költemény), melynek egyik részlete maga a zarándoklat lesz, s melynek sorsára, kanonikus értékére a következő részek folyamatosan reflektálnak. (Silenus a teljes ciklus kulcsfontosságú szereplője, mesterségesen meghosszabbított élete lehetővé teszi, hogy befolyással legyen a hosszú távú eseményekre. Két résszel később ő bízta meg Endymiont és android kísérőjét, hogy a messiás kislánynak segítsen a túlélésben. Silenus ironikus figura, de több mint költő.)

4. A Tudós története (*A Léthé folyó vize keserű*) megrázó elbeszélés az apáról (Sol Weintraub) és az úgynevezett Merlin-kórban szenvedő lányáról (Rachel), aki nek rejtélyes betegsége (nem öregszik, hanem fiatalodik) az időkripták közelében, a Shrike barlangjában veszi kezdetét. A történet lényeges eleme az idő természetének boncolgatása, a Hyperionon tapasztalható antientropikus erők működésének talánya. Eszerint a fizikai térben létezhetnek olyan „szigetek”, melyekben az idő iránya megfordul. (Rachel betegsége közös célt ad a zarándokok kezébe, mivel a kriptákhoz induló hajóra Weintraub egy csecsemővel érkezik, akiről kiderül, hogy a lánya, így a napjai meg vannak számlálva. A csapat közösen gondoskodik a gyermekről, aki a második részben „meggyógyul”.)

5. A Nyomozó története (*Elkéstél, Johnny*) cyberpunk kontextusban játszódó krimi. A Johnny nevű MI (Keats-kibrid) azzal bízta meg Brawne Lamia nyomozót, hogy derítse ki az ellene irányuló merénylet körülményeit. A Shrike-anomália természete mellett a nyomozás során feltárul a Mindenséget átszövő mester-séges értelem érdekszférájának célja, a Végső Intelligencia létrehozásának terve is. Ezen a ponton Keats figurája metonimikusan is a történet részévé válik.

(Kulcsfontosságú epizód a teljes ciklus szempontjából, ugyanis rálátást biztosít az MI-k céljaira és a Keats-személyiség létrehozásának részleteire. A kibrid emberré válásának története a mesterséges és a természetes határainak eltörlésére irányítja a figyelmet.)

6. A Konzul története (*Siri emlékére*) kolonializációs-politikai elbeszélés, mely a szerelmi történettel és a kém-történettel is érintkezik. Merin története ugyanakkor a Konzullá válás és a kettős ügynökké válás története is, melyben a Shrike ember tervezte eszközként, mesterséges gépezetként lepleződik le. A történet egyben a háború közvetlen előzményeire is utal, a Konzul pedig a zarándokok közé delegált kémként azonosítja. (A Konzul a kerettörténetben is fontos nézőpontkarakter, aki a hatalmi játszmák kiszolgálója és kiszolgáltatója. A kettős kötődésből arra is lehet következtetni, hogy a Hegemóniát veszélyeztető Számkivetettek – emberi mutánsok – nem azok, akiknek látszanak, és könnyen lehet, hogy bábok egy sokkal messzebbre mutató játszmában. Magánhajója szintén lényeges szerepet játszik az események alakulásában.)

Sánta Szilárd *Mesterséges horizontok* című könyvében a következőképpen nyit horizontot a *Hyperion* narratív konstrukciójára:

A zarándokok meséi, egy nagy tabló mozaikkockái által föltáru a zarándokok életútja, föl-villannak azok a lehetőségek, amelyek szerepet játszottak abban, hogy kiválasztottak legyenek. A Hegemónia működéséről, berendezkedéséről és hatalmi harcairól is mindig egy adott nézőpontból értesülhet az olvasó. A zarándokok meséi egy-egy ponton találkoznak, kiegészítik egymást, másutt pedig eltérő értelmezéseket engednek meg. Az eltérő tempójú és elbeszélő technikával rendelkező történetek „egymásba olvasása” a regény befogadásának egyik legizgalmasabb része. (SÁNTA 2012, 81.)

Valóban, a hat történet és a hetedik (a keret) komplementer viszonyban van egymással, de nem tekinthetők egymás folytatásainak, de egymás szimpla variációjának sem. Az egymás mellett futó szálak úgy állnak össze egy mindegyiküket magába foglaló narratívává, hogy töredékjellegük megmaradhat, és igazságértékükről, hitelességükről sem kell rendelkezniük stabil információval. Inkább úgy működnek, mint különböző médiumok (nyelvi-kultúrtechnikai közvetítőrendszerek), melyek egymás felől kontrollálhatók: az egyik műfaj a másik felől válik részben ellenőrizhetővé. Az interferenciák, átfedések következtében viszont ténylegesen kialakulhatnak olyan egymásra vetülő kontextusok, melyek az aszimmetriák ellenére a keret felőli olvasásban hosszabbíthatók meg. (A további részekben ez annyiban módosul, hogy a kerettörténethez való hozzáférésnek is változnak a feltételei. A *Hyperion bukásában* például a zarándokokról Joseph Severn álmai tudósítanak, majd az *Endymionban* és folytatásában a címszereplő én-elbeszélése veszi át ezt a funkciót.)

A hat történet tehát identifikálja azt, aki elbeszéli (narratív identitás), emellett szituálja a Shrike-legendát (interpretatív kommentár), illetve a többire utalva

kibontja az űropera intergalaktikus hátterét (szubkreáció vagy világépítés). Már ezen a ponton megragadható Simmons regényfolyamának egyik fontos alapelve: a Hyperion (az időkripták, a Shrike stb.) „ismeretlen változó egy olyan galaxisban, ahol lényegében minden változót meghatároztak”. (A *Hyperion bukásában* ezt Joseph Severn – az egyik elbeszélő – fogalmazza meg, aki a Keats-személyiség tapasztalatairól álmodik [SIMMONS 2011, 70].) A ciklus ezt az anomáliát járja körül, folyamatosan vissza-visszatérve önmagába (melynek műbeli jelölője az Escher-tér vagy a labirintusbolygó alakzata), miközben a probléma számos olvasatát kínálja fel számos nézőpontból. A továbbiakban csak azokra a megoldásokra, mediális hurkokra koncentrálunk a sorozat többi részének bevonásával, melyek kapcsolatba hozhatók a fentebb jelzett kanonizációs kérdésekkel.

Sánta Szilárd könyve a következőképpen utal a *Hyperion* kánontérképére:

A regény, a megállóhelyeken előadott zárandokok meséivel, a *Canterbury mesék* szerkezetét követi. Több értelemben is pastiche-ként olvashatjuk a regényt, hiszen Geoffrey Chaucer történetgyűjteménye – amely maga is erős műfaji keveredést mutat – mellett Keats elbeszélő költeményeihez is sűrű textuális háló kapcsolja, és az angol poéta hatása a névadásban is kimutatható. A regényben egy másik pretextus, mégpedig Baum *Óz, a nagy varázsló* meséjének kontúrjai is kivehetők. Chaucertól és Keatstól eltérően az *Óz...* nem tartozik a „magas” irodalomhoz, és ha mindehhez hozzáadjuk a sci-fi „ponyva” hagyományát az űropera klasszikus korából, akkor láthatóvá válik Simmons zseniális eljárása, amely olyan interkanonikus térbe érkezett, ahonnan az olvasó több irányba is elindulhat. Ez a fajta rétegzettség és burjánzás tökéletesen rímel a regényben megjelenő összefércelt világ sokszínűségére. (SÁNTA 2012, 79.)

A helytálló megállapítás tehát egyfelől a Boccaccio/Chaucer és Keats névvel jelzett jelentéskánon és a Baum-, illetve a sci-fi-zsánerek beíródása (alternatív kánon) mentén jelöli ki azt az interkanonikus teret, melyben az olvasás (és az értelmezés) megkezdődhet. Nézzük kicsit részletesebben a dolgot.

A ciklusban valóban kirajzolódik egy markáns utaláshálózat, amely a nyugati kánon repertoárjára támaszkodik. Az első részben a chauceri szerkezet és a Keats-paradigma (ami itt Keats-szövegek idézését is jelenti) indítja a folyamatot, ám ezek egyrészt kereszteződnek egyéb hagyományokkal, másrészt az alternatív kánonok beszívárgásait is tartalmazzák. Emellett fut az a másik rendszer, amely elsősorban a klasszikus science fiction, az új hullám és a cyberpunk elemeiből tevődik össze. Az előbbi láncolat az említettek mellett például Pascal, Hölderlin, Blake, Yeats, Frost stb. műveit integrálja (a sor nagyon hosszan folytatható), az utóbbi pedig mindenekelőtt Wells, Asimov, Dick, Gibson stb. alkotásait asszimilálja (szintén hosszan bővíthető a lista). Most számunkra nem a lajstrom maga és az intertextualitás ténye az érdekes pusztán, hanem az, hogy a két szisztéma milyen viszonyban van egymással. Ha ezt a poliszisztematikus mintázatot folyamatosan követni próbáljuk, egyszerre szembesülünk a szimbiózis és a szétkap-

csolás jelenségével. Többszörösen is, hiszen a rekurzív mozgás arra is kiterjed, hogy a játékba hozott művek klasszikusként való értelmezése mindkét láncolaton végbement. Ennek egyértelmű jele, hogy az átvételek a megnevezésen és a szó szerinti idézésen túl olyan funkcióba kerülnek a ciklusban, amely a fenntartott beszédképességükről is tudósít. Mintha a repertoár éppen az ilyen jellegű kapcsolásokból indítana, majd ezt kibillentve kezdené el a klasszikusok átszabását.

Nézzünk egy konkrét példát. Valószínűleg a mű legnagyobb talánya (értelmezésgeneráló alakzata) a Shrike figurája. (Mindjárt az első utalás felnyitja ezt a kérdést, hiszen a Konzul úgy utal rá, mint olyan lényre, amely „áthágja a fizika törvényeit” és „a halál útján kommunikál” [SIMMONS 2010, 14].) Ezt a szerves és szervesetlen, vörös szemű, néma gyilkológépet a történet több elbeszélője Grendel alakjával hozza kapcsolatba. Ez a párhuzam akkor dinamizálódik, ha az olvasó a nyugati kánon egyik fontos középkori szövegének, a *Beowulf*nak az emlékezetét is mozgósítani képes. A hagyomány felőli értelmezés körülbelül arra a következtetésre juthat, hogy a Shrike (fiktív elődjéhez hasonlóan) potenciális veszélyforrás, egymaga teljes birodalmakat képes romba dönteni. Bár Grendel az angolszász irodalom egyik klasszikusában bukkan föl, olyan szörny (freak), amely nagy karriert fut be a popkultúrában is. Másrészt a Shrike része annak az antientropikus mezőnek, amely anomáliaként azonosítható. Méghozzá olyanként, amely kiszámíthatatlan a galaktikus birodalom jövője szempontjából. Ez a játéktér viszont Asimov *Alapítvány*-trilógiája felől is megszólaltatható, hiszen a második kötet (*Alapítvány és Birodalom*) éppen arról szól, hogy egy mutáns, az Öszvér egyfajta anomáliaként felborítja a pszichohistoria jövőndölését, egyetlen kiszámíthatatlan komponensként képes átírni a birodalom jövőjét. (Az Asimov regényéből származó időkripta is ilyen prefiguratív alakzat lesz Simmonsnál.)

Első ránézésre tehát a Shrike Grendel és az Öszvér hibridje is lehetne (mely a kánonok érintkezésére, de a mutáció erejére is utalhat), ám a folytatásokban, amelyek feladják a chauceri elbeszéléstechnika követését, a Shrike figurája – több szereplőhöz hasonlóan, például de Soya atya – pólusváltáson is keresztülmegy: az *Endymion*ban és az *Endymion felemelkedésében* a Keats-kibrid és Brawne Lamia lányának (a galaktikus megváltónak) a testőreként bukkan fel. (Aeneia egyébként szintén egyfajta „kiszámíthatatlan tényező”, csak más perspektívából az.) Összegezve, a műegész szempontjából értelmező alakzattá téve ezt a megoldást, elmondható, hogy a kanonikus mintázatok kezelése alapján Simmons ciklusa nem az olvasmányélmény reprodukálására törekszik, hanem az innovatív tovább- és egyben felülírás játéklehetőségeit aknázza ki. Ez arra is figyelmeztet, hogy az ilyen jellegű gyújtópontokban, mint például a Shrike figurájában keresztveződő értelemirányok, már nem tudunk különbséget tenni az eredeti és az eleve plurális között, hiszen úgy tűnik, a kánonok nem vegytiszták, hanem eleve heterogén meghatározottságok. A kánonbeli tisztaság veszendőbe menése azonban nyereség, az olvasást megkötő funkciók átszabása ugyanis azt is jelenti, hogy megnyílik a távlat egy klasszikuson túli területe, amelyet az értelmezés kihívásának nevezhetnénk, hiszen a tárgy már nem vezethető le maradéktalanul az előfelte-

vések egyikéből sem. (A figura „olvasásához” még a *Terminátor*-filmek is releváns kontextust kínálnak.) A Shrike ugyanakkor innen nézve szó szerint az antientropia és a referencializálhatatlan legenda, amely szétpörgeti a szöveg egységét és eltéríti a kanonikus interpretáció stabilnak vélt irányát. (Ami ezen túl a Shrike-ról mondható, a hozzáférés allegóriája lesz, és minden újraolvasással módosul, melynek szép metaforája az alakváltoztatás és a némaság ötvözete, illetve a Költő általi lejegyzés, amely egyfelől az identitás árajzolásával, másfelől a megszólaltatás interpretatív kényszerével hozható kapcsolatba [BEKE 2014; MATOLCSY 2006].)

Simmons ciklusának mindemellett van azonban egy olyan rétege is, mely egy harmadik nyomvonal lehet a kánonolvasás szempontjából. A sorozat ugyanis színre visz egy kanonizációs mechanizmust, melyben önnön működési szabályaira is reflektál. Ez a mechanizmus természetesen a Silenus írta *Hyperioni énekek* fikatív „receptiótörténetére” vonatkozik. A folytatásokban (már a *Hyperion bukásában* is) nagyon sok szó esik erről az opusról: egyfelől az olvasói nehezen tudják eldönteni, hogy mi hiteles benne, és mi a költői képzelet terméke. (Ilyen értelemben a két rész megismétli a Keats azonos című elbeszélő költeményeinek azt a „megoldását”, hogy a második az első kudarcát jelenti be.) Másfelől – mint a kánonok általában – ki van téve „külső” invázióknak, a Hegemóniában ugyanis legendák változataként is kering az, ami az *Énekek*ben meg van írva. Harmadrészt ennek az utóbbinak kedvez az, hogy Silenus verziója egyházi tiltás alá esik, azaz működik a hatalmi cenzúra, amely ellendiskurzusokat gyárt az *Énekek*kel szemben. Negyedrészt a megatextussá növesztett kerettörténet (lényegében ezt fűzik tovább a folytatások) tartalmazza az első részben elbeszélte történetek rebootolt változatait, mely summázatok önkomentárként viselkednek, amennyiben az első változatok „rejtett értelmét” hivatottak előhívni. Ezek a módosítások a *Hyperion*ban foglaltakat sajátos lebegésbe hozzák, olyan többalakú elbeszéléseként értelmezve azokat, melyek jelentése mindenkor a kanonizációs helyzet függvénye. Ezzel Simmons mintegy tükröt tart a pragmatikai olvasó elé is, aki feltételezhetően azokat a változatokat is „ismeri” ugyan, amelyek módosultak, mégis csak akkor képes megragadni a variánsok értelemirányait, ha számol a kánonok olvasási keretrendszerével. A ciklus innen nézve olyan metakanonikus szövegcorpuszként viselkedik, amely a kánonváltozatok mentén visszatér önmagába, hogy mindig egy másik kanonikus (vagy rekanonikus) verzióknak adva át a helyét – mint egy Escher-féle tér – a hurok újraképződjön. Ez a játék a kanonikus és a nem kanonikus variánsokat mintegy legyezőszerűen szétteríti, s ezzel – a kaland prezentálásán túl – hozzájárul az űropera műfaji kódjának átírásához is.

Az űropera megújulásának szempontjából is döntő lehet tehát, hogy az űrkalandot kiegészíti (vagy éppen relativizálja) az olvasás kánonközi érdekelttsége. Simmons ciklusa innen nézve is produktívnak bizonyulhat, hiszen a műfaji kontextusban oly fontos fáziseltolódás jelenségét nem választja el a különböző szövegrészletek cirkulációjától. Értve ezen azt, hogy a különféle világokon (bolygókön) élő hagyományok különbségtermelő játéka a relativizmus szintjén lehetővé teszi azok konfliktusát (ez lenne a mű története, a háború tétje: egyetlen emberi

faj vagy emberi sokszínűség), míg a befogadói tekintet előtt mindez hibridizációs műveletként valósul meg, amelyben az olvasást lehetővé tevő hagyományok egyidejűsége mutatkozik meg (például az odüsszeiából űrodüsszeia lesz az *Endymion*ban és az *Endymion felemelkedésében*). Az időindexek ilyen jellegű kettős kezelése teszi lehetővé azt is, hogy a történetek kommunikatív változatai (immateriális előfordulásai) és lejegyzett variánsai (technomédiumok formájában) együtt vegyenek részt az adott jeleneteken mindig már túlfutó események belső, a szereplők nézőpontjával azonosítható érzékelésén. Simmons műve ugyanakkor ezeket a mediális szempontokat is szimulálja, illetve reflektálja, hiszen általában azokról a variánsokról derül ki, hogy megtévesztők, amelyekről azt hittük, hogy rögzítettek (ilyen például az *Énekek* mellett a digitális lejegyzőrendszer által közvetített információ, amely a Keats-kibrid félrevezetéséhez vezet). És persze végredményben idetartozik John Keats műveinek szó szerinti beléptetése az úropera heterogén nyelvi terébe, mely szintén megér néhány mondatot.

A sci-fi és a fantasy alternatív kánonjaiba tartozó művek elemzése kapcsán több esetben kérdésként merült fel, hogy a művekben szereplő szövegek közti versek (és származási helyük tudatosítása) gyengíti- vagy erősíti-e a konstrukciót (HEGEDŰS 2012, 93–97). Ez a szempont abból indul ki, hogy ha a kreált világba a vendégszöveg származási helye nem írható be, akkor ez egyfajta következetlenségként is érthető, amennyiben az idegen világ nem tartalmazhatná az idézett verseket. Vagyis ez az eljárás valójában leleplezi az író, s így megszünteti a felépített világ autonómiáját. Ugy tűnik, Simmons egy csapásra megoldja ezt a problémát, amennyiben Silenus fiktív költeményei mellé a Keats-kibrid tudatának közvetítésével lehetővé teszi a romantikus költő bizonyos alkotásainak beemelését. Vagyis itt nem is a létrehozott világ belső logikája diktálta kényszer lesz kérdéssé téve, hanem inkább egy, az idő távolába vesző hagyomány szerkezete, a kánon egy másik típusa, az úgynevezett szerzői kánon működése.

Christopher Palmer szerint

Simmons irodalmi alluzivitása [a realitásra utaló sűrű hálózathoz] hasonló: a következmény – túlterheltség. Például néhány *Hyperion*-regényalak neve Keatsszel hozható összefüggésbe: Moneta, Joseph Severn (Keats barátja és társa a halálos ágyánál), Brawne Lamia (a költő szerelmének és egyik költeményéből vett alakjának a keveréke). Idézetek, alkalmi utalások és pasztis szerelmi költemények passzusai is megtalálhatók benne. A regény részletei egy meghatározható irodalmi kultúrához, valamint az SF általános komponenseihez ugyanúgy kapcsolódnak, mint a fülsértő pasztis egyes elemeihez, a gazdagság, sőt a túltelítettség hatását érve el. De nem sokat nyernénk Simmons narratívájának és Keats storyjának párhuzamba állításával. Hogyan is egyesíthetné egy karakter Fanny Brawne-t Keats Lamiájával például? Simmons Brawne Lamiája valójában egy magán-detektív, megfelelően bátor és cinikus; történetének alcíme „A Nyomozó története”, Chandler *Elkéstél, Terry!* című regényére utal. Brawne apja Byron Lamia szenátor volt; a *Hyperion* újrajátssza

Mercutio meggyilkolását, és az utolsó momentumot, melyben a zarándokok előrenyomulnak, hogy találkozzanak a Shrike-kal, az *Oz, a nagy varázslóval* kapcsolja össze. Később azonban a Shrike-ot Grendellel és Pán Péterrel is kapcsolatba hozza. Az alluzivitás tehát nem minta, hanem proliferáció kérdése. (PALMER 1999.)

A nevek és utalások burjánzásánál alighanem beszédesebb a kánonolvasás szempontjából, hogy az átvett versek és műrészletek milyen kontextusba illeszkednek, és miért éppen azok szerepelnek az adott helyeken. (Palmerrel tehát csak részben értünk egyet, ezek némelyikét hosszasan lehetne elemezni, például a *Homéroszhoz* címzett szonett a ciklus végén alkalmas lenne erre [„A mítosz ideje lejárt” – hangzik el a negyedik részben (SIMMONS 2013, 465)], de ez most másodlagos.) Innen nézve a Keats-életmű óhatatlanul fragmentarizálódik, de éppen ez teszi lehetővé, hogy kiindulópontja legyen egy új történetnek. Az áthelyezésekre épülő *Hyperion*-ciklus így felhasznál elemeket a Keats-alkotásokból, és időnként még azt is eléri, hogy az olvasó a Keats-művet kezelje a Simmons-mű valamely epizódjának kommentárjaként. Ám amikor ez – például a nyelvek különbsége miatt – egyáltalán nem magától értetődő, megbicsaklik, vagy a metaforikus társítások csődöt mondanak, az olvasónak ott kell emlékeztetnie magát arra, hogy a szóban forgó science fictionhöz – pars pro toto – metonimikusan illeszkedik Keats teljesítménye. Mintegy inskripcióként bele van vésve az egyik szereplő tudatába, digitális memóriájába. Vagyis a távoli jövő aktív kánonjának részeként újrapozicionált Keats-szövegek hagyományos értelmezési változatai közötti ingázás átadhatja a helyét a populáris olvasásnak, melyben nem az autoritás (a tudatba bármi betölthető), hanem az arról való megfélemezés funkcionálhat feltételes gyújtópont gyanánt. Ám érdekes módon – és ez nem paradoxon! – pontosan ez a megváltozott mediális háttér erősítheti fel a Keats-versek „örökérvényűségét”.

Levezetés

Gemmell *Trója*-ciklusának és Simmons *Hyperion*-ciklusának elemzése a fentiek fényében közelebb vihet ahhoz a problémához, amely a művekben felmérhető kanonikus kérdések és az olvasott szöveg kanonikus értéke kapcsán jelentkezik. Tehát egy szétválasztással élve, a művekben realizálódó kánonolvasási szempontok tökéletesen érintetlenül hagyhatják az adott mű kánonokon belüli elhelyezhetőségét. A növekvő komplexitás láttán tehát egy újabb kérdés fogalmazható meg: vajon melyik kánonnak képezheti részét az adott mű azok közül, amelyekre reflektál? A válasz valószínűleg annak függvénye lesz, hogy mit tüntetünk ki az értékképződés kanonikus hagyományaként (a jelentéskánon és az alternatív kánon megkülönböztetése is eleve tételez egy ilyen instanciát), vagy milyen esztétikai ideológia „nevében” végezzük el a szöveg értelmezését.

Egyre feltűnőbb azonban – és ennek történeti okai vannak –, hogy az olyan művek, mint a fentebb elemzettek, interkanonikusnak tűnő jellegüknél fogva sajátos, köztes pozíciót foglalhatnak el a mainstream és a populáris között. A slipstream kategóriája szolgál például annak megnevezésére, ha egy mű egyszerre hoz játékba mainstream és nem mainstream (sci-fi, fantasy) elemeket. Nem mindegy azonban, hogy ezt a határok átjárásaként, vagy a hagyományok megkettőződésekként értjük. Az előbbi eltünteti a stabil kánonpozíciókat, az utóbbi viszont kiszolgáltatja a szöveg autonómiáját a róla szóló diskurzusoknak. Mindez arra figyelmeztethet, hogy a kölcsönös átjárás vagy együttműködés problémáját valójában nem az esztétikai ideológiának kellene vezérelnie. De vajon elgondolható-e olyan kánon, melyhez nem tartozik alapvetően hozzá az őt életre hívó ideológia? Alighanem ezen a ponton áll vagy bukik annak megértése, hogy miért próbálja stabilizálni minden kánon a határait.

Másrészt, ha abból indulunk ki, hogy a retorikai-poétikai-materiális stb. olvasás elvégezheti azt a munkát, amelyet a kánonápolás előfeltételének tarthatunk, akkor valószínűleg beleütközünk abba a dilemmába, hogy ezek a műveletek legalább annyira igazolnak, mint megalapoznak különböző szemléletformákat. Gondoljunk csak Paul de Man esetére, aki évtizedeken keresztül „küzdött” a kánon és a retorikai olvasás összeférhetetlenségének problémájával, mégsem elemzett szinte soha semmi mást, csak kanonikus szöveget. Ha ehhez hozzá tesszük, hogy az irodalom minden kultúrtechnikát képes szimulálni, így azt is, hogy a kanonikus pozíciókat kijelölő funkciók „eljátszhatók”, akkor az őket létrehívó kritériumrendszerek is jelölővé válnak. Alighanem ebből az útvetszőből nem könnyű kitalálni, de annyi talán előrebocsátható, hogy a komplex fantasy és sci-fi regények interkanonikus vizsgálata, mely pillantás nem tesz különbséget a kánonok között már az olvasás megkezdése előtt, számos meglepetéssel szolgálhat még a kánonok szétszázalódásának és érintkezésének történetében. Gemmell és Simmons produkciói nélkül ezt a problémát sokkal egyszerűbbnek látnánk. Az olvasásnak azonban aligha lehet célja a kánonredukcióban testet öltő leegyszerűsítés.

Bibliográfia

- ATTEBERY, Brian (2014), *Stories about Stories. Fantasy and the Remaking of Myth*, New York, Oxford University Press.
- BEKE Ottó (2014), *Látható(vá vált) nyelv (Bartholomeus, Gólem és Shrike)*, in *Tudástérkép. Konferenciakötet*, Újvidék, Vajdasági Magyar Akadémiai Tanács, 46–61.
- BLOOM, Harold (2001), *Elégikus töprengés a kánonról*, ford. BECK András, in ROHONYI Zoltán (szerk.), *Irodalmi kánon és kanonizáció*, Budapest, Osiris–Láthatatlan Kollégium, 185–202.
- DE MAN, Paul (2000), *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Budapest, Janus–Osiris.

- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), Polysystem Studies, *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1.
- GEMMELL, David (2010), *Trója. Az Ezüst Új Ura*, I–II, ford. SZIKLAI István, Budapest, Delta Vision.
- GEMMELL, David (2012), *Trója. A Villámlás Pajzsa*, ford. SZIKLAI István, Budapest, Delta Vision.
- GEMMELL, David–GEMMELL, Stella (2013), *Trója. Királyok bukása*, ford. SZIKLAI István, Budapest, Delta Vision.
- HAFT, Adele J. (1984), Odysseus, Idomeneus and Meriones. The Cretan Lies of Odyssey 13–19, *The Classical Journal*, Vol. 79., No. 4, 289–306.
- HANSÁGI Ágnes (2003), *Klasszikus – korszak – kánon. Historizáció és temporalitáspaszttal az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Budapest, Akadémiai.
- HEGEDŰS Orsolya (2012), *A mágia szövedéke. Bevezetés a magyar fantasy olvasásába I.*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (1998), *Irodalom/ történet(i)/ kánon(ok)*, in UÓ, *Hagyomány és kontextus*, Budapest, Universitas, 165–173.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2009), *Filológia az irodalom előtt?*, in KELEMEN Pál–KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SIMON Attila–TVERDOTA György (szerk.), *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Budapest, Ráció, 222–250.
- MARTYN, David (2001), *Az olvashatatlan autoritása. A kánon helyi értéke Paul de Man filológiájában*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, in ROHONYI Zoltán (szerk.), *Irodalmi kánon és kanonizáció*, Budapest, Osiris–Láthatatlan Kollégium, 227–240.
- MATOLCSY, Kálmán (2006), *Banishing the Machine from the Garden. Ecology and Evolution in Dan Simmons's Hyperion Cantos*, in Donald E. MORSE (ed.), *Anatomy of Science Fiction*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 146–164.
- MCMALE, Brian (1999), Világok összeütközése, ford. BOHÁCS Ákos, *Prae*, 1999/1–2., 24–38.
- MENDLESOHN, Farah (2008), *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Wesleyan University Press.
- MENDLESOHN, Farah–JAMES, Edward (2009), *A Short History of Fantasy*, London, Middlesex University Press.
- NAGY, Gregory (2011), *A homérosi szöveg és a többalakúság problémái*, in DÉRI Balázs–KELEMEN Pál–KRUPP József–TAMÁS Ábel (szerk.), *Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, Budapest, Ráció, 413–433.
- PALMER, Christopher (1999), Galactic Empires and Contemporary Extravaganza. Dan Simmons and Iain M. Banks, *Science Fiction Studies*, 77, Volume 26, Part 1, March.
- PLATÓN (1984), *A kisebbik Hippiasz*, ford. KÁRPÁTY Csilla, in *Platón összes művei*, I, Budapest, Európa, 267–303.
- PRATT, Louise H. (1993), *Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*, Michigan, University of Michigan Press.
- SÁNTA Szilárd (2012), *Mesterséges horizontok. Bevezetés a kortárs sci-fi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum.

- SIMMONS, Dan (2010), *Hyperion*, ford. HUSZÁR András, Budapest, Agave Könyvek.
- SIMMONS, Dan (2011), *Hyperion bukása*, ford. HUSZÁR András, Budapest, Agave Könyvek.
- SIMMONS, Dan (2012), *Endymion*, ford. HUSZÁR András, Budapest, Agave Könyvek.
- SIMMONS, Dan (2013), *Endymion felemelkedése*, ford. HUSZÁR András, Budapest, Agave Könyvek.
- L. VARGA Péter (2014), *Az értelem rácsai. Esemény, filológia, megértés az irodalomban*, Budapest, PRAE.HU.

KASZAP-ASZTALOS EMESE

„kit e kor megtagadni nem fog”

Az első magyar Byron-monográfia és romantikus portré:

Byron lord élete s munkái (1842)

Referencialitás és figuralitás

1. A monográfia eszme-, stílus- és műfajtörténeti lehetőségei

Byron életművének első magyar nyelvű kritikai értelmezése az 1830-as, 1840-es években több szempontból újszerű, sőt provokatív gesztusként értékelhető. Kétségtelen filológiai tény (PUKÁNSZKYNÉ FÁBIÁN–JULOW 1976), hogy Petrichevich Horváth Lázár írta az első magyar nyelvű, műértelmezéseket is tartalmazó Byron-biográfiát (I. kötet), illetve ő adott ki először kötetben Byron-fordításokat (II–III. kötet), e stílus-, eszme- és műfajtörténeti szempontból is kitüntetett szövegek azonban csupán említés szintjén szerepelnek a magyar értelmezői diskurzusban. A hazai Byron-recepció egyik első erőpróbájának jelentőségét tovább emeli, hogy e monográfia a korabeli irodalomértés domináns szólamával szemben¹ nemcsak a költő karaktere, normaszegő viselkedése, excentrikus tettei, hanem formabontó művészete felől is megközelíti az életművet. Ez nem csupán Petrichevich műfordításai során tárul fel evidenciaként, hanem elméleti szempontú, kötetnyi terjedelmű értekező jellegű előszavában (*Byron lord élete s munkái*) is, melyben tisztázza e költészet főbb újdonságait, és poétikai megoldásairól, műfaji újításairól – a maga korához mérve – magas színvonalú tájékoztatást nyújt.

Petrichevich Byron-munkájának elemzése tehát olyan máig expanzív műfaji kategória tanulmányozására kínál például lehetőséget, mint a verses regény, e szöveg közöl ugyanis először magyar nyelvű elemzést a *Don Juan*ról, illetve tesz kísérleteket műfaji megnevezésére, meghatározására. Szövege egyúttal „teoretikus írás, mely a romantika kultuszát kritikátlanul zengi” – vagyis a romantika mint stílusirányzat egyik programszerű kiáltványának tekinthető (MARGÓCSY 1999, 149–150).

¹ „Many anecdotes about Byron’s private life appeared in the 1830s [...]. Byron’s personality and actions played at least as large, perhaps even larger part in forming the nineteenth-century Hungarian intellectual élite’s way of thinking than did his poetry.” RÁKAI 2004, 317.

Petrichevich Byron-életrajza továbbá tágabb eszmetörténeti hagyományba illeszthető: a magyar reformkori gondolkodás és kultúra angol orientációjának kísérletei, vagyis a Széchenyi névvel fémjelezhető „anglománia mint diskurzus” keretei közé. E beszédmód a korban nem magától értetődő kulturális-szellemi irányultság, hanem korszerű, többjelentésű eszmei elköteleződés, olyan allegorikus *közvetítő* tér, „amely [például] lehetővé tette az áttérést a közép-európai arisztokrácia értékrendjéről a polgárosult brit arisztokrácia értékrendjére” (HORKAY HÖRCHER 2014, 17), Petrichevich párbeszéde az angol irodalommal tehát gondolkodástörténeti szempontból releváns performatív aktus.² A *Byron lord élete s munkái* 1842-ben látott napvilágot, dedikációjában pedig szerzője a legnagyobb magyarnak ajánlja „rendíthetetlen tisztelete s polgári hódolata jeléül”, hiszen „minden *szimpátia*, mely e históriai névhez szövetkezik, a honszeretet csarnokának egyik legdicsebb oszlopát öleli” (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, o. n.). Az 1840-es években, a *Kelet népe* megjelenése utáni közbeszédben e kinyilatkoztatás (mint ahogy önmagában egy angol költő, ráadásul Széchenyi egyik kedvenc írójának népszerűsítése) politikai megmozdulásként is rögzíthető, miután épp e művet követő vitákban kulminálódott a szigetországi és az ezzel ellentétes francia minta alapvető eszmei összeütköztetése. Széchenyi röpirata szerint ugyanis Kossuth „francia modor szerint működik”, és amint ennek képviselői „olgy vakbuzgó tébolyságba estek, hogy [...] felcsordultig fertőztetik embervérrel a hazai oltárt” (SZÉCHENYI 1841), úgy ez az irányultság véres forradalomhoz vezethet Magyarországon is. Széchenyi, illetve az őt követő rangbeliek számára „Anglia azért is tűnhetett kívánatos mintának, mert megfelelt a szerves fejlődés eszményének, hiszen ott a nagy átalakulási folyamat, az arisztokratikusból a demokratikus időszakba való átmenet nem olyan véres változások árán következett be, mint amilyen az 1789 utáni francia forradalom volt” (TAKÁTS 2007, 28). Petrichevich Byron-kötete ajánlásában márpedig Széchenyit kifejezetten politikai iratai felől reprezentálja: „A Világ, Stádium, Kelet népe sat. szerzőjének [...] iránytái *rendíthetetlen* tisztelete és polgári hódolata jeléül”, a megváltozott közbeszéd ellenére tehát *törtetlenül* a korabeli reformtörekvések széchenyiánus elképzeléseinek, „e nagy honfi polgári erényeinek hódol”.³ Petrichevich műve, Byront állítva középpontba, példázatszerűen fejti ki a legnagyobb magyarhoz kapcsolható

² Austin beszédaktus-elméletének performatívum megnevezését kiterjesztve: Petrichevich munkája nem egyszerűen kimondása, leírása a Széchenyi által képviselt világnézetnek, hanem „maga a csinálás”, e „cselekvés elvégzése”. AUSTIN 1997, 31–32.

³ Egy 1842-es Byron-életrajz közéleti gondolatiságának, *tevékenységének* kiszorulása továbbá jól illeszkedik Petrichevich pályáján az 1840-es évek második felében bekövetkező dimenzióvesztésbe. Ekkorra ugyanis „a francia forradalom története vált a politikai cselekvés paradigmájává”, például a francia forradalom történetét rajongva olvasó Petőfi fellépése által, akinek jakobinus nézetei egyik nyomós oka lehetett a Honderü Petőfi-kritikáinak (kettejük eltérő esztétikai, népiességfelfogásán túl). Vö. TAKÁTS 2007, 39.

angol szabadságfogalom korabeli jelentését, mely az individualizmust, az egyén autonómiáját hirdette a közösségibb felhangú, az egyenlőség elvét hangsúlyozó francia szabadságfogalommal szemben (TAKÁTS 2007, 24–26); e két különböző szabadságértelmezés importálása és ütköztetése pedig ismert módon játszott fontos szerepet a magyar történelem alakulásában. Byron magyar nyelvű életrajza, kötetben bemutatott pályája az individuális szabadság kiteljesítésének etalonjaként tárul fel, így Petrichevich munkája az angol szabadságfogalom egyik meghonosítási kísérleteként értelmezhető, mely áttételesen a brit típusú liberalizmus, még közvetettebben a „fontolva haladás” eszméje mellett szólhatott.

Byron individualizmusának bemutatása más természetű diskurzusba, a romantika zsenikultuszának, szabadságvágyának új irodalmi iskolájába is illeszkedik, Petrichevich könyve úttörő e tekintetben. Noha Magyarországon az 1840-es évektől jelentős romantikusként számon tartott szépirodalmi művek sora jelent meg, illetve Petőfi és köre alapvetően a romantika szellemisége felől határozta meg magát (amellett, hogy a felvilágosodás vagy a biedermeier beszédmódjai is hatottak rájuk), összefoglaló romantikus nemzedéki programban azonban nem definiálták magukat, még ha egyébként a generációs „elvárásoknak” minden szempontból eleget tettek, és számos egyéb identitásmeghatározó manifesztumot adtak ki.⁴ E hiányzó romantikakiáltvány kapcsán talált rá Margócsy István Petrichevich Byron-kötetére, és mutatott rá, hogy bár a negyvenes években a „romantikus valamóságok, fejtegetések és öngazolások [...] rendkívül ritkák, [...] volt lehetőség és törekvés arra is, hogy igazolják a romantika tendenciáit, s akár szélsőségeit is.” (MARGÓCSY 1999, 147 – kiemelés az eredetiben.) Mégpedig éppen Petőfi költészetfelfogásával polemizáló lap⁵ alapítója, Petrichevich Horváth Lázár tollából, aki „programszerű írásában”, Byron bemutatásán keresztül „a modern költőszerepnek oly szélsőséges ábrázolását adja, mely bármely radikálisan individuális romantikusnak igazolásául szolgálhatott” – Petőfi bizonyos szerepválasztásait (például korlátozhatatlan szabadság, normaszegés, rombolva teremtő szenvedélyesség, ironia) akár e műből is összeállíthatta volna (MARGÓCSY 1999, 150). Petrichevich Byron-életrajzának kritikátörténeti jelentőségét tovább árnyalja, hogy éppen vele egy időben, a negyvenes évektől jelent meg az angol költő műveinek bírálata, melyben alakjának tulajdonított pesszimizmus, melankólia, morális romlás a magyar iro-

⁴ Az 1840-es évek első fele Petőfi megjelenésével egy „aranykori” nemzedék fellépése, kiáltványuk azonban összegezve, programszerűen nem fogalmazódott meg, helyette elszórt megnyilvánulásokban reflektáltak rá (például Petőfi első levele Aranyra, Erdélyi népiességéről szóló tanulmányai). Vö. KICZENKO 2009, 221–233.

⁵ A Petőfi verseit közönségesnek, póriának találó *Honderü* a népköltészetet mint a romantika egyik alapvető kiindulópontját egyébként nem vetette el, és amint Petrichevich hangsúlyozza, Byron forrásai közt „néppeli társalkodását”, az „agg idők regéit” (*Byron lord élete s munkái*, 14), úgy a *Honderü* „a valódi népköltőt [...] Aranyban fedezte fel”. Vö. MILBACHER 2001, 52.

dalom társadalmi felelősségvállalása és a nemzeti kibontakozás megrontójaként manifesztálódott, amint Petőfi *Felbőlk*-ciklusát is épp byronias hangulata miatt marasztalták el (RÁKAI 2004, 326).

Petrichevich Horváth Lázár Byron-életrajza továbbá műfaj történeti szempontból is megkerülhetetlen szövegtest, mely mindeddig nem szervesült a magyar fogalomtörténeti, műfajelméleti gondolkodásba, noha olyan korszerű és viszonylag újabb megjelenésű műformák, műfajok definiálására törekszik, mint a verses regény és – ugyan kevésbé kifejtve – a drámai költemény. Petrichevich műfaj-meghatározási kísérletei Byron legnagyobb hatású műve, a *Don Juan* (mely a dezilluzionizmus, közvetve a relativizmus *formaproblémává* emelése nyomán nemcsak a 19. század második felében, de a (poszt)modernség után is releváns művészi kifejezőeszköz maradt)⁶ első szakirodalmaként értelmezhetők tehát, melyek ráadásul egybeesnek a műforma egyetlen magyar, 20. századi monográfijának tudós meglátásaival.

2. Egy főhős, aki maga írja életrajzát

Milyen elbeszélői feladatok elé állította Petrichevich Horváth Lázárt az 1830-as években egy Byron-életrajz megírása? Hogyan befolyásolta, hogy először írt magyarul a témáról? A rendelkezésére álló források ismeretében milyen beszéd-módok közül választhatott?

A lokális hangulatú kérdéseknek globális színezetet ad, hogy Byron pályaképe hangsúlyosan irányítja a figyelmet a biográfia műfajának diszkurzív működés-módjára, miután az angol költő recepcióját az általában vett biográfiaírás paradigmaváltó fejezeteként tartják számon. Egyfelől Byron életének interpretálásához a korábban megszokott, példázatos igényű hagiográfiához képest radikálisan új megközelítés- és elbeszélés módra volt szükség: a parabolaként is működő szentek, példamutató „nagy férfiak” életútja ellenében a házasságtöréssel, vérfergőzéssel, pedofiliával, szodómiával, de legalábbis biszexualitással „vádolt” szerzőnél új metodust kellett alkalmazni. Másfelől nem csupán magánéletének értelmezése kívánt műfaji megújulást: Byron az imázsépítés szempontjából is modern szerző volt, aki a körülötte már életében kialakult zsenikultuszt, a róla terjedő, gótikus melodramákba illő híreket tudatosan konstruálta (például gondosan megtervezett megjelenésével, portréival, az erőfeszítés nélküli versírás mítoszának sugalmazásával). Való életét tehát úgy manipulálta, hogy az létrehozhatta saját metaforáit, *megfestésítve* így az önmagában hallgató nyelv sajátos figuralitását: éppen a szavak, „az önéletrírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet”,

⁶ A verses regény posztmodern vonásaira Dávidházi Péter hívta fel először a figyelmet: DÁVIDHÁZI 1992, 118. A sokáig zárványműfajnak tekintett verses regény napjainkban váratlan módon újfent produktív műformává vált. Vö. ASZTALOS 2013, 73–80.

nem pedig fordítva (DE MAN 1997, 104–105). A biográfiaírás elválaszthatatlanul fikciós vonásai tehát élesen láthatóvá válhattak egy olyan életmű esetében, ahol a költő szenvtelenül tudatosan „írja”, műveivel szándékosan összemosza, legendaként olvashatóvá szerkeszti saját életét, biográfusainak ezért a korábbi, mindentudó, feddhetetlen, „objektív” életrajzírás módszertanával is el kellett számolniuk. Petrichevich Byron-monográfiájának felfedezése így nemcsak a hazai (és valamelyest a nemzetközi) Byron-recepció egyik hiánypótló feltárása lehet, hanem kapcsolódhat egy műfaj modern beszédmódjának kialakulástörténetéhez is: „to trace the many biographies written of Byron is to trace the development of the contemporary biographical mode” (DOUGLASS 2004, 25–26). A Petrichevich által először használt romantikus diskurzus márpedig jelentős elmozdulást jelent a korábbi (hazai) életrajz-narratívákhoz képest, amellett, hogy szövege erősen láthatóvá teszi azt is, miként kapcsolódik korábbi elbeszélői hagyományokhoz.

Míg tehát ma egy Byron-biográfia feladata elsősorban a lassan két évszázados kánon reflektálása, lecsupaszítása, újraszövése (a saját önéletrajzát céltudatosan író Byron munkáinak narratív értelmezése, halála után készült visszaemlékezések hitelességének/valótlanságának feltárása, a biográfiák gótikus, romantikus, kompenzatív, decens vagy épp bulvárgyanús elbeszélések stb. vizsgálata által), addig Petrichevichnek az 1830-as években egy *első* magyar Byron-életrajzot kellett *létrehozni*. Ennek megteremtéséhez a számára elérhető külföldi szakirodalom szintézisét választotta,⁷ monográfiája originalitását azonban épp a narrációba rendezés biztosítja, hogy magyarul, a magyar befogadói horizont szempontjából szűrte át, rendezte új elbeszélésbe anyagát. A kötet a világirodalom magyarországi recepciója szempontjából máris automatikus elmozdulást jelez, miután a korban rendhagyó módon főként eredeti angol forrásokból dolgozott.⁸ Legtöbbet a Byron-kánon legalapvetőbb forrásmonográfiájától, Thomas Moore-tól idéz, adaptálja ennek általános(ító) narratíváját is: Byron botrányos életútja a korlátlan természet vadvirágai, a zsenik elengedhetetlen kelléke. Feltételezhető, hogy Petrichevich ismerte a jóval kényesebb témákról már ekkor is szép számmal létező iratokat, de Moore-t követte diszkréciójában is, és Byronnak csak olyan szelíd „kilengéseit” tárgyalja, mint válása vagy egyházi értelemben vett vallástalansága.

⁷ A bevezetőben egyértelműsíti, hogy alapvetően külföldi biográfiaírók munkáira támaszkodik: „többen, igen érdemes festők rajzolták Byron lord életét [...]. Azoknak, kik e fényes lelkület festésében előttem jártak, kívántam csak szebb színezeteit lángpontba egyesíteni” PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 7.

⁸ Megjelölt angol forrásai közé tartoznak például: J. W. Lake: *The Life of Lord Byron*, Edward Bulwer: *England and the English*, Thomas Medwin: *Conversations of Lord Byron*, Egerton Brydges: *Letters on the Character and Poetical Genius of Lord Byron*. A korabeli magyar recepció forrásairól: RÁKAI 2004, 318–319.

Petrichevich tehát egyúttal szoros szálakkal kötődik a már említett hagiográfia hagyományához is, melyet erősít a szövegében fel-felbukkanó közösségi érvelés, vagyis a példamutatás igénye: könyvében Byron romantikus etalonná magasztosul a magyar írók számára.

Az ugyancsak Moore-tól eredeztethető *zseni* arc(ulat)ának festése azonban korának egyik modern megközelítésmódja volt, Petrichevich elbeszélésének e progresszív irányát az előszóban lefekteti: „Byron lord nevét és gyönyörű költészetét” honunkban népszerűsíteni kívánja, hiszen az „újabb irodalmi tanok lelkesb vezérééről” (ti. modern költészet képviselőjéről) immár Magyarországon is időszerű beszélni, miután az elmúlt időkben felpezsdült szellemi élet nyomán a magyarországi irodalom kellően differenciálódott („irodalmi mezői gazdagabbak” lettek), teherbírása megnőtt. A kötet szóhasználata már az előszóban bevezet a szöveg domináns romantikus diskurzusába, melyet kora legautentikusabb megszólalásmódjának jelöl: „*századunknak volt feltartva annak mutatni jeles példáját, mint szállott a Múzsza egy sebhedt lelkű költőbe, mint kölcsönözte neki lantját nem mindennapi keservek zengésére*”. A romantika definícióját tehát a kezdetektől lefekteti: a költő Istentől származó „költői véralkata”, „rendkívüli tulajdonai”, „tömött fantáziája”, „csudálatos ellentermészetű viszonyai” „minden geniálisabb költőnek sajátjai”, ily „fullasztó tömörségben” pedig Byron lordban jelentkeztek először (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 3–5, kiemelések tőlem – K.-A. E.)

A szöveg romantikus alaphangoltsága mellett fontos szólama marad az apológia, mely a költőpálya és költészete formabontó jellegét, az életút normaszegéseit igyekszik legitimálni. Az alábbiakban az egyes fejezetek végigkövetésével a monográfia főbb szólamai: a romantika magyar manifesztuma, Byron költészetének apológiája, valamint a hazai „használni akarás” intenciója tárulhatnak fel.

Az „újabb irodalmi tanok lelkesb vezére”: az első magyar romantikus portré nóvumai

A folytonosságra, vagyis Lord Byron költészetének és élet(vitel)ének múlttal kibékítő legitimációjára már a kötet elejétől kezdve nagy hangsúlyt fektet a szerző: Byron főúri származásának és ezzel sok szempontból ellentmondó stílusának összeegyeztethetőségét épp ezért a korabeli magyar diskurzusból ismert „folytonosság elve” (TAKÁTS 2007, 27–28) felől igyekszik megteremteni. Azonnal leszögezi, hogy hamisak a vádak, melyek az angol költő rangbeli önteltségét említik: „azon szellem, mely majd minden kivált érettebb munkáit bélyegzi, azon csípős támadások, mik szatírai munkáiban itt-ott szembetűnő gúnnyal az arisztokrácia ellen intézvék, kevés reményt adnak Byron születési gögjéről” (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 8). Majd mégis hosszan boncolgatja ősi származását: a költő arisztokratákat érintő kritikája tehát nem idegen az évszázadok óta fennálló rendtől, Petrichevich a korszerű, liberális magatartásformát éppen a múlt formáiból eredeztetve igazolja.

Érvelésébe másfelől kora legújabb diskurzusát is bevonja, és hűvös, klasszicista leírás helyett az egyik első magyar nyelvű romantikus portrét⁹ rajzolja meg: a karakter belső, láthatatlan vonásait, az „emberi természet pszichológiáját” (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 57), az originális individuumot, az antagonizmusokat egybeolvasztó, démoni jegyeket is hordozó romantikus karaktert. Byron ambivalens egyéniségét tehát gyermekkorai lelki benyomásaiból eredezteti, amikor is atyja, „bolond Byron Jakab” (Mad Jack) és „túláságokba eső” anyja, vagyis „őseinek különbségei nagy mértékben folynak be ízlésére” (12). „Költői szellemének első ébredései” (17) a skót „felséges tájszépség”, a „természet vad pompájából” fakadnak, mely „a szabadság széles pallosát” is megismertette vele, miközben az „agg idők regéit” „a néppel társalkodva” tanulhatta meg (13–14). Byron romantikus iróniáját, „a nevetségesnek ama hatalmas szellemét, mi nála magát korán kiütötte, s őt később oly jelessé tette” (22), szintén gyermekkorának e történeteiből olvassa ki, amint ifjúkora is a zseni jegyében bontakozik ki: a „poétikának tanulásán ő felül vala”, s a legtermészetesebb, hogy graduálás nélkül hagyta oda a cambridge-i egyetemet. Helyette magát képezte, s e ponton kivételesen jól láthatóvá válik a valódi önképzés és romantikus legenda konstruálásának amalgáma: Byron naplójának listája, melyben a költő az általa tizenöt éves korára elolvasott műveket sorjázza, kétségtelenül jelzi ugyan a költő széleskörű tájékozottságát, de „felülmúlja a hihetőséget”, és helyette a Byron által generált romantikus zseni „természetfeletti” vonását sugallja.¹⁰ Byron „vad különködései”, hírszomj utáni vágya, hogy későn kelt és feküdt, vagyis hogy „éj vala inkább munkálkodásainak szaka”, hogy számos merész sportot űzött (úszás, bújárkodás, céllövés), hogy babonás volt, „mely költői véralkattal néha együtt szokott járni”, a kötetben felépített romantikus attitűd egy-egy sarokköveit jelzik.

A kötetben egyúttal egy harmadik szólam, a közösségi érvelés is megjelenik, a „nemzetféltő”, nemzetet „ostorozó”, a haza ügyét előrehelyező „republikánus szótár [ugyanis] átítatta a reformkori liberális beszédet” (TAKÁTS 2007, 29), és így jelenhetett meg Petrichevich triviális angломán kötetében. Byron génuszát boncolgatva kiált fel így: „Istenem! mi nevetségesekké lesznek a mi úgynevezett genie

⁹ A romantika terjedelmes, idevonatkozó recepciójának egyik legfrissebb állomása, a bécsi Albertinában megrendezett *Welten der Romantik* című kiállítás látványosan képviselte ezt az állítást. A romantikus portréfestők visszautasították a klasszikus hűvösséget, a michelangelói pátoszt, és szobrok helyett való emberekről mintázták képeiket. A kiállítás (Friedrich Schlegelt idézve) az arckép alapvető *karakterének* nem a fiziognómia pontos ábrázolását, hanem a lélek művészi reflexióját, a benső láthatóvá tételét, pszichológiai analizisét mutatja be fő vonásként. Vö. *Welten der Romantik* 2015.

¹⁰ Nyilvánvalóan nem igaz, hogy Byron például a számos történeti munkán, életíráson, költészetén stb. túl tizenöt éves koráig négyezer regényt olvasott el. PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 33–37.

ifjaink, egy valódi lángész mellett!” (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 37.) Byron zsenialitásának kulcsa „önnyelve [ti. anyanyelve] fölötti hatalma”, míg költőinknek itthon „anyanyelvbeni járatlanságuk miatt kell szűkölködniük”. Ha az ólom-súlyú, holt latin nyelv helyett a magyar uralkodna: „Magyarok Istene! Mennyi honi ész nem fejlődne szebb virágokra!” (39–40.) Egyszóval érvelése egybeesik a magyar nyelvet kiterjeszteni kívánó korabeli nemzeti elgondolással, amely liberalizmusa mellett számos vonást megőrzött a például Berzsenyi nevével fémjelhető republikanizmusból is. Petrichevich alábbi sorát akár a niklai remete is írhatta volna fél évszázaddal korábban: „Te beborult, te sötét, te komor, te csilagtalan ég! mondd, derül-e még valaha világító napsugár szegény – szegény hazánkra?” (40). Tulajdonképp a beszédmódok korabeli váltakozásának szaporaságát jelezheti, hogy Petrichevich végül nem ismerte fel a minőségi paradigmaváltást éppen akkor, amikor Petőfi Sándor „édes anyanyelvünk tágas ösmerete” (39) nyomán valósította meg azt.

A kötet kritikai vizsgálódásait az alábbi felkiáltás vezeti be: „Menjünk át Byron lord irodalmi pályájára”. Itt hamar Byron 1812-ben megjelent *Childe Harold zarándokútja* első két, formabontó énekére terelődik a szó, mely az első, a korszerű irodalomértés felől is helytálló megközelítése e műnek magyar nyelven. A *Childe Harold* megjelenését máig irodalomtörténeti fordulatként értékeli a Byron-recepció, hiszen e mű minden ízében új világlátást közvetít: egy antiteologikus világgépet, mely számba veszi a (poszt)háborús káosz intellektuális lehetőségeit, az eluralkodó szkepticizmust, elveti a nemzeti diskurzus primátusát, kérdőre vonja a civilizációs fejlődést, fikciós rendjében a „világ” pedig már nem csak nyugat-európai tájakat jelent. Megjelenése irodalomszociológiai fordulat, általa született meg ugyanis az irodalom áruba bocsátása, az irodalmi sztár vagy a *bestseller* fogalma, melynek során a hírnevet nem szűk, kivételezett (irodalmi) körök, hanem eladási vagy marketingfogások konstituálják (MARTIN 2004, 77–80). A *Childe Harold* a kora romantikus Lake Poets diskurzusához képest egészen új, radikális modernséget (stílustörténeti nevén romantikát) vezet be, mely természetesen nemcsak tematikus vagy társadalmi, de poétikai értelemben (lásd alább) is megújítja az irodalmat.

Petrichevich munkájában ezeket az innovációkat mind érzékel(tet)i. Idézi például Byron egy levelének a recepcióban refrénként idézett mondatát („egy reggel fölébredék, s íme! úgy találom, hogy híres ember vagyok”): tisztában van tehát a mű megváltozott közönségsikerével. Igyekszik körüljárni új műformáját is: „e költemény [...] mind öntése [ti. formája], mind kivitelére nézve tán a legsajátosabb az angol nyelvben”. E „különös teremtményben” (ti. a *Childe Harold*-ban) a költő teljesen szabadon átadta magát „lángelméje ösztönének”, benne az egész földet összejárja „csupán szellemének forgószelétől ragadtatva”. A klasszicista hármas egység esztétikai fogalmával ellentétben „sem idő, sem hely egysége” nem jellemzi munkáját, „ezek csak leláncolnák őt”, így puszták, városok, városok közt szabadon cikázik, „anyagává lőn minden”. Petrichevich utal a mű által közvetített történeti fordulatra is: „midőn mult évrajzok sugarai neki [...]

igen színhagyottnak tetszenének, akkor a jelenkort dicsőítő fényes látványokhoz fordula”. „Genialis lelkének nem volt szüksége visszatérni múltba, [...] *a jelen volt a lét mit festé*”, melyben „közszellem”, „politikai események” is tárgyát képezik (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 65–67 – kiemelés tőlem – *K-A. E.*)

A korabeli beszédmódok egyfelől természetes, másfelől hektikus együttállását jelzi ismét, hogy az elemzés szinte vadromantikus szólama hirtelen csaphat át közösségi érvelésbe, melynek során a szerző például a felsőbb körök művészetpártoló érdektelenségét, korszerűtlenségét dorgálja: „Eredetiség, nemzeti sajátosság, literátori érdemek vajon mikor leendenek magyar hercegi csarnokok s fejedelmi lakok előszobáiban bebocsátásról legjobban kezeskedő címnevek? Vajon tünend-e fel oly nap Budapest dunanyalta palotái felett, mely a nép koszorúzta Kisfaludyak, Kölcseyek, Vörösmartyak [sic!] fölként halántékait honos érdemükhöz méltólag üdvözlje?” (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 69.) A folytonosság elvét alkalmazva tehát ismét a nemesi nemzet felől igyekezik legitimálni a népkoszorúzta romantikus – vagyis modern – költőket.

E modern ember, az újonnan megjelenő autonóm szubjektum, az „Én iránti érdeklődés fokozódásának jele [...] a naplóirodalom mennyiségi növekedése” (FÓNAGY 2010, 1438) a romantika idején. Nem hiába szentel Petrichevich a továbbiakban teljes fejezetet Byron megmaradt naplójegyzeteinek¹¹ közlésére, melyek „magános szokásait, élete módját, időöltéseit, négyfalközi foglalatosságait, ifjú korának túléretttségét, s [...] nem mindennapi eszmék odavetett töredékeit is kimutatandják” (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 73). Általuk tehát az *egyént*, a korszak új „alakzatait”: a magánembert, a privát szférát tehette plasztikusabbá. A memoár fordítása továbbá lehetőséget kínálhatott, hogy a monográfus a Byron-életmű egyik alapélményét, Napóleonhoz fűződő viszonyát bemutassa, és általa a romantika jellegének egyik sorsdöntő komponensét körvonalazza: a kiábrándulást a felvilágosodás eszméiben, a metafizika előtérbe kerülését az értelemmel szemben. Byron naplóbejegyzéseiből ugyanis eszmetörténetileg épp a legfontosabb mozzanatot, a korzikai bukástörténetét kíséri figyelemmel. Vagyis míg 1814 februárjában–márciusában a bizakodás, a csodálat érhető tetten Byron szavaiban: „Napóleonom finom acélmetszését foglaltatni küldém, s elkészült” (81), úgy áprilistól a dezilluzionizmus uralkodik el: „szegény pici bálványomat, Napóleont alapzatáról letaszítva lelém” (87), csalódottságának oka pedig, *abogyan* 1814. április 6-án Napóleon lemondott a császárságról: „mindeniknél legsilányabbul”, önfeláldozás helyett méltatlan egyezséggel. A feljegyzések dramaturgiai felépítése tovább nyomatékosítja a történelmi események esztétikai hozadékát, Byron naplóját ugyanis a Bourbon-restauráció bejelentésével rekeszti be: „a Bourbonok helyre vannak állítva! [...] Igaz, hogy már rég utáltam magam, s az embereket, de önfajtamnak szeme közé még sosem köptem mostanig! Oh képtelen! meg kell tébolyodni.” (90–91.) *Byron lord élete és munkái*ban Petrichevich

¹¹ Vö. az eredetivel: BYRON 1950, 243–258.

tehát jól érzékelhetővé teszi az a világnézeti válságot, melynek nyomán a *Childe Harold*, majd később a *Don Juan* műfaja – természetesen absztrahálva, forma-problémává emelve – kibontakozhat.

A kötet időnként közvetlen is felmutatja az önéletrajzírás nyelvi vetületét, „a textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetlenségét”, épp olyan esetekben, mikor az életrajz írójának (a szerzői nevet kizárólag jogi autoritásként figyelembe véve) bírává, hatalmi szervvé kellene válnia (DE MAN 1997, 96, 97). Éppen a társadalom által *elítélt* házasságtörténet kapcsán jelenhet meg tehát az *elbeszélések* szintje, Petrichevich (az önéletrajzot az episztemológia, a nyelvi megismerés felé mozdítva) ezért itt rögzíti – Chateaubriand-t idézve¹² –, hogy Byron életének ezt a szakaszát számos „hevült képzet” tartja fogva, mely eltakarja *egy* valódi(bb) történés menetét. „Az emberek idealizálják, átalakítják őt, s tulajdonosává teszik [...] hibák és erényeknek, mikkel sohasem bírt vala; azt *mi életében csupa véletlené, elrendezgetik, megfertőztetik, rendszerré idomítják*. Életírók ismétlik e hazugságokat, a festők vászonra teszik át, s az utókor elfogadja az agyrémet. *Bolond, ki a históriának hisz!*” (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 107, kiemelések tőlem – *K-A. E.*) Nemhiába citálja Petrichevich korábban magát Byront is, felsorolva, hogy a korabeli sajtóban hányfajta férfimintához hasonlították (Nero, Caligula, VIII. Henrik stb.), hogy ezáltal több ízben feltáruulhasson, miként íródik egy privát élet a történetírói hagyomány *és* fikció rendjébe.

A monográfia kétségkívül legnagyobb nóvumait műfaj történeti fejezetei jelentik, a magyar értelmezői diskurzusban ugyanis itt szerepel először a verses regényt illető definíciós kísérlet. E kísérlet ráadásul több szempontból megelőzi korát: felismeri egy műfaj jelentőségét évtizedekkel azelőtt, hogy a magyar recepcióban szervesülne, meghatározásai pedig Imre László 1990-es verses regényről írott monográfiájának tudományos megállapításaival állíthatók párhuzamba. Rámutat például a műfaj legmeghatározóbb attribútumára: mondanivaló és formai megnyilvánulás közti feszültségre, a csapongó előadásmód és a feszes stanzák közt húzódó művészi erőre,¹³ helyesen körvonalazza a mű játékos, csipkelő-

¹² „Such is the Byron of the fevered imagination: it bears no relation it seems to me to the reality. [...] The poet, recognising the role which the public wished him to play, accepted it and set himself to curse the world that at first he had merely daydreamed about: that progress is perceptible in the chronological order of his works.” CHATEAUBRIAND 1822. <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Chateaubriand/ChateaubriandMemoirsBookXII.htm#BkXICh4Sec1> Letöltés ideje: 2016. február 16.

¹³ „Don Juan című poemájának stylje [...] s természete különösen szerencsés *vegyét teszi a tréfa és pátosznak*, a szeszélyes vizsgálódás, s a költészet magasb elemeinek. Soha nem füzéreztetek az angol nyelv virágai *bujább stanzák*ba, mint Don Juanban. Honias habok közt játszó delfinként, mely *minden fordulatára [...] egy-egy új színt, szépséget* fedezett fel.” PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 112–113, kiemelések tőlem – *K-A. E.*

dő modorát, ahol lineáris történetvezetés helyett a kicsapongások adják a fősodort.¹⁴ Kifogásolja ugyan a verses regény pajzán leírásait,¹⁵ de ezzel csupán a későbbi magyar verses regények íróinak felfogását előzi meg.¹⁶ Petrichevich továbbá utal a szöveg művésziileg szervezett szélsőségességére („választékos *sze-szély, szabadság, pattanóság*”), mely által a mű tudatosan szakít az addigi irodalmi kötöttségekkel („mély, magos, eredeti eszmék roppant termékenysége”), nyelvének újszerű ízére, az idegen szavak tudatos közbeiktatására („bámulást gerjesztő nyelv”), mely mégis művésziileg feszül a klasszicista formatökélybe. Megragadja (a verses regény satirikus hangütésén túl) a szöveg egészén eluralkodó melankóliát, kiábrándultságot, mely mégis humort kelt („egésznek uralkodó jelleme – kivéve némely homály-pontokat – nem lelket sújtó, noha búsongó, nem embergyűlölő, noha kesergő”).¹⁷ Ismertetésében először reflektál továbbá arra, hogy ennek az új műfajnak egyelőre nincs konzisztens elnevezése, hiszen kevertsége miatt egyetlen addig létező kategóriába sem illeszthető.¹⁸ Elsőként vázol támpontokat a műfaj kizárólagosan szervező tulajdonságokról, megállapítja, hogy az egyveleg-műfaj főszereplője maga a szerző: „*bős benne maga a költő*”, mai terminológiára fordítva: jelzi a reflektált elbeszélői szint alkotóerejét a műben. Ahogy Imre László is fogalmaz: e műfaj egyik leglényegesebb megkülönböztető jegye „a költő állandó jelenléte” (IMRE 1990, 15). Petrichevich tehát tudatában van annak, hogy a narrátor gyakori előlépései, társalgásai az olvasóval sokszor fontosabbak, mint maga a cselekmény, hisz „saját szíve ránézve érdekesebb témává vált, sem mint a regényes, vagy historiai hősök kissé már elkoptatott kalandjai” (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 122), és hangsúlyozza, hogy e műfaj igazi újdonsága szigorú formájának és laza történetmesélésének találkozása mentén szikrá-

¹⁴ „[...] úgy a jeles szerző is, tehetségein uralni tudó *korlátlan erőt* mutat e munkájában, s annak minden bármi szeszélyes ríme vagy szórakásában újabb és varázslóbb észfogásokkal gyönyörködött” PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 113, kiemelés tőlem – K-A. E.

¹⁵ „[...] őszintén sajnáljuk, hogy a testiség nemtelenítő salaka olly szabadon folydogál a szerző verseinek különben olly dús erein keresztül” PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 113, kiemelés tőlem – K-A. E.

¹⁶ Amint Imre László is utal rá: „Byron verses regénye annak idején sikamlósságával keltett nagy feltűnést, a [...] magyar művek, persze, nem is vállalkozhattak túlságosan jelentékeny frontáttörésre ebből a szempontból. A korabeli olvasó számára a *Bolond Istók* II. énekének Klárcsi-epizódja, vagy *A délibábok hőse* befejező eseménysora eléggé szókimondónak, szeméretlennek tűnhetett, de a műegészben ennek nem jutott olyan kiemelt szerep, mint Byronnál.” IMRE 1990, 24.

¹⁷ PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 116.

¹⁸ „*Költemények e nemének tudomra nincs még neve újabb literatúrában*. Didacticum poémának nem nevezhetni, mert mit se tanít. Sem descriptivumnak, mert nem csak leír, hanem előbeszél is. Epicumnak se, mert se hőse, se characteri, se nevezetességei, se méltósága. E három nem mindenikéből van az öszvevegyítve, mert: beszél is, fest is, okoskodik, és tanít.” PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 122, kiemelések tőlem – K-A. E.

zik föl. Ezt később a *Childe Harold* elemzése közben exponálja: a stanza, „Spencer rímneve, mit Byron [...] újra életbe hozni jónak látott, mint alkalmasabbat oly munkák nemére, minőkben a magát minden szeszélynek átengedő képzelődés [...] keresztültör minden átmenés nélkül egy eszméről a másikra” (121). Jól határozza meg a verses regény magyar előzményeit is: „honi költészetünkben tán Himfy szerelme emlékeztetne rá leginkább, [...] mind formája, mind egy keveset öntésében is” (121), amint ezt Petrichevichtől függetlenül Imre László is megállapította: „líra irányából is el lehetett jutni a verses regény műfaji sajátosságainak közelébe, aminek legjellemzőbb esete Kisfaludy Sándor Himfyje” (IMRE 1990, 56). Összességében érzékeli, hogy az „újabb nemköltés”, „egy előrehaladt műveltség poémája”, melynél az „érdek egészen a stylben lakik” (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 120–122).

Petrichevich e modern poétikát a komparatiztika eszközével igyekszik a következőkben legitimálni, méghozzá egy jól funkcionáló összehasonlítás mentén a 18. századból eredeztetve zengi az individuális szabadság már-már vallásos áhítatát: vagyis „Rousseau és Byron közötti hasonlóság alapvonalait” (133) emeli ki. A *Childe Harold* 3. énekének vallomásos olvasatából fakadóan már korábban gyakorivá váltak az összehasonlítások a két költőóriás közt, melyet erősít az a narratív megoldás, hogy a *Vallomások* és a *Childe Harold* számára az írás egyaránt öngigazolás, hiszen mindkét mű egyfajta kiűzés- és csavargástörténetet mesél el, melyekben a szavak, az alkotás a veszteségélmény különböző konstruktív áthidalásához nyújtanak kapaszkodót. A genfi polgár személye Byron idejében ráadásul fontos funkcióvá lényegült: „Rousseau represented the primacy of sentiment over good sense, and of egotism over community”, miközben a francia forradalom eszméinek egyik megtestesítőjeként tekintettek rá (MACLEOD 1991, 260–263). A lírai én számára a *Childe Harold* 3. énekében Rousseau valóban fontos igazoló-viszonyító pont, egy ellentmondásaiban teremtő erejű vátesz: „self-torturing sophist”, „apostle of affliction”, „from woe / Wrung overwhelming eloquence”, „make madness beautiful”, „Kindled he was and blasted”.¹⁹ E fejezetre találva állapította meg Margócsy, hogy egyfajta romantika-manifesztumról van szó, hol a magános költő és világ szélsőséges szembeállítása, szenvedélyesség, indulatosság, a nem egységes modalitású költészet, az individualitás korlátatlansága, konvencióértés és önvallomásosság, lázadó és lázító attribútumai tárulnak fel. E romantikus állásfoglalás jelentőségét emeli, hogy mindez nemcsak saját korszakában, de évszázados kritikai diskurzusban is páratlan, Petőfi költészetét ugyanis még a 20. század irodalomértése is „romantikátlanítani” igyekezett (MARGÓCSY 1999, 152–157).

Petrichevich e fejezetében márpedig a romantika egyik magyar szótárát alapítja meg. Byron és Rousseau „individuális lelkületek”, „hatalmas lángelme, ékes szólás és erő, s mind nyomor, mind pedig boldogság iránt bámulandó fogékony-

¹⁹ BYRON 1816.

ságú emberek”, „az embergép titkait leplezték ők fel”, „örvényekbe bocsátkoztak”, „fölfedezéseket tettek a világnak arról, mit a mélység fenekén láttak” az ember ellentmondásosságáról. Mit más „sérthetlen hallgatásban óhajt tartani”, azt a „valódi geniális emberek” confessióban elénk tárják, s e szózatok „szívünk legbensőbb rejtekébe hatnak” (PETRICHEVICH HORVÁTH 1842, 134–135). Byron mint „üstökös haladott”, „szélvész és hajótörés között evezte bátran előre, s a halál volt az első kikötő, melyet látott” (140). A fejezet így emelkedhet a monográfus konfessziójáig (megvalósítva az önéletrajz introspektív, interszubjektív tükörszerkezetét), aki e költéssel „meg ama létunalom s világgali egymáselleniség sajtó érzeteivel” nemhiába foglal kozik: „lelkemnek ilyes érzések iránti vonzalmában, s azoknak bensőmben talált visszhangjain alapul” (143). Ez pedig nemcsak a szűken vett Petőfi–Petricehovich-polémiát strukturálja újra, hanem felülírja, de legalábbis újrastrukturálja a maradiság szolamát az életművön belül.

A kötet vége felé a romantikus zseni portréja teljeseedik ki, a záró fejezetek egyike Byron közreműködését mutatja be a görög szabadságharcban: egy olyan költőt láttatva, aki „imádja a szabadságot” (145), „kit a szabadság szelleme ihletett” (149), ki harcba indul egy elnyomott nép megszabadításáért – utazása motívációinak minden más lehetséges alternatíváját törölve ezzel. A reformkor önállósuló törekvései közt így jön létre egy könnyen megragadható viszonyulási pont: nemhiába tudósítanak a magyar lapok az 1820-as évektől kezdve Byron szabadságharcos küzdelmeiről. Európa keleti felére e gesztus hídlábat épített, az elnyomott nemzetek és a szabad Anglia lakosai között először átjárhatóság alakult ki. Hiszen Byron e tette által kettős funkciót teremtett: romantikus attitűdje, mely a legmodernebb szereplehetőségeket testesítette meg, egyúttal a nemzeti elköteleződést is korszerű mintaként legitímálta.²⁰ A kötet utolsó sorai tehát már e diskurzusban bontakoznak ki, vagyis a reformkor függetlenségi törekvései és Byron „hősi” halála (mely valójában orvosi műhiba miatt következett be) összefüggésében: a „rokonságot megpecsételte a szabadság glóriafényében bekövetkezett halál” (MORVAY 1913, 323–324). Ezáltal a monográfia egy évszázados irodalomtörténeti hagyomány kezdőpontjává is válik, melyben tehát Byron saját költészetétől eltávolítva, funkcióvá lényegülve a nemzeti identifikáció egyik legitimációs pontjává magasztosul.

Petrichevich Byron-monográfiája poétikai elemzései, valamint a kor legmodernebb megközelítésmódja, a romantikus zseni portréjának ábrázolása által azonban mégis a magyar irodalom egyik innovatív, sok potenciált magában rejtő munkája. Csatlakozik a korabeli angломán diskurzushoz, melynek egyik jelentéséhez, az egyéni szabadság, a lassú társadalmi fejlődés eszméjéhez a megváltozott közbeszéd ellenére is ragaszkodik. *Byron lord élete s munkái* hozzátartozik az

²⁰ „Byron-phenomenon provided »to find the means to create a modern, up-to-date literature in accordance with their national character« in Eastern Europe.” RÁKAI 2004, 329, 330.

1840-es években kulminálódó magyar Byron-kultuszhoz, azonban a főként világfájdalmat adaptáló, versei szókincsét imitáló magyar művekhez képest az angol költészet intellektuális lehetőségeit is felvillantja, újszerű tehát a tekintetben, hogy az egyidős magyar recepcióval ellentétben, a nemzeti ébredés funkcióján túl valódi dialógust folytat a költő esztétikai teljesítményével. Petrichevich műve kötődik a korabeli narratívák közül a közösségi érvelés beszédmódjához, azonban az individuális, normaszegő Byront reprezentálva el is szakad a történelmi tematikát, a nemzeti diskurzust stb. előtérbe helyező irodalom/kritika fő szólamától, ezáltal remélve, hogy korszerűségét jelenkorunk megtagadni nem fogja.

Bibliográfia

- ASZTALOS Emese (2013), „Verses regény” – egy fogalom története a 19. században, *Irodalomismeret*, 2013/2, 73–80.
- AUSTIN, John L. (1997), *Tetten ért szavak*, in *Nyelv – kommunikáció – cselekvés*, szerk. PLÉH Csaba, TERESTYÉNI Tamás, SÍKLAKI István, Budapest, Osiris.
- BYRON, George (1816), *Childe Harold's Pilgrimage*, 77–78. versszakok http://www.gutenberg.org/files/5131/5131-h/5131-h.htm#link2H_4_0005
Letöltés ideje: 2016. február 17.
- BYRON, George (1950), *A Self-Portrait. Letter and Diaries 1798 to 1824*, edited by Peter QUENNEL, London, printed by John Murray.
- CHATEAUBRIAND, François de (1822), *Mémoires d'Outre-Tombe*, translated by A. S. KLINE, <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Chateaubriand/ChateaubriandMemoirsBookXII.htm#BkXIICh4Sec1> Letöltés ideje: 2016. február 16.
- DÁVIDHÁZI Péter (1992), Imre László: A magyar verses regény, *ItK*, 1992/1.
- DE MAN, Paul (1997), Az önéletrajz mint arcrongálás, *Pompeji*, 1997/2–3.
- DOUGLASS, Paul (2004), *Byron's life and his biographers*, in *The Cambridge companion to Byron*, edited by Drummond BONE, Cambridge, Cambridge University Press.
- FÓNAGY Zoltán (2010), Hagyomány és modern határán. Széchenyi István, a magánember, *Magyar Tudomány*, 2010/12.
- HORKAY HÖRCHER Ferenc (2014), *Abol a politikai és a gazdasági eszmetörténet metszi az irodalomtörténetet. A Hitel tudományközi kontextusai*, in *Jólét és erény*, szerk. HITES Sándor, Budapest, Reciti.
- IMRE László (1990), *A magyar verses regény*, Budapest, Akadémiai.
- KICZENKO Judit (2009), *Fiúk az apák árnyékában. Új nemzedék, egy antológia az 1870-es években*, in *ARANYOZÁS. Tanulmányok Korompay H. János hatvanadik születésnapjára*, szerk. FÓRIZS Gergely, Budapest, Reciti.
- MACLEOD, Jock (1991), Misreading Writing: Rousseau, Byron and Childe Harold III, *Comparative Literature*, 1991/3.
- MARGÓCSY István (1999), *Petőfi Sándor*, Budapest, Korona.

- MARTIN, Philip W. (2004), *Heroism and history: Childe Harold I and II and the Tales*, in *The Cambridge companion to Byron*, edited by Drummond BONE, Cambridge, Cambridge University Press.
- MILBACHER Róbert (2001), Versenyben égtek húrjaik? Még egyszer Petőfi és Arany barátságáról, *Tiszatáj*, 2001/3.
- MORVAY Győző (1913), *Byron Magyarországon*, in KOEPPPEL Emil, *Byron*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.
- PETRICHEVICH HORVÁTH Lázár (1842), *Byron lord élete s munkái*, in *Petrichevich Horváth Lázár munkái*, Pest, Landerer és Heckenast.
- PUKÁNSZKYNÉ FÁBIÁN Judit–JULOW Viktor (szerk.) (1976), *Byron Magyarországon*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtára.
- RÁKAI Orsolya (2004), „*This century Found Its Voice in Him*”: *Some Aspects of the „Byron Phenomenon” in Nineteenth-Century Hungarian Literary Criticism*, in *The Reception of Byron in Europe*, II, edited by Richard A. CARDWELL, London–New York, Thoemmes Continuum, 316–332.
- SZÉCHENYI István (1841), *A Kelet népe*, Pozsony, Wigand Károly Fridrik Nyomdája. <http://mek.niif.hu/05500/05533/05533.htm> Letöltés ideje: 2016. március 19.
- TAKÁTS József (2007), *Modern magyar politikai eszmetörténet*, Budapest, Osiris.
- Welten der Romantik* (2015), Hrsg. Klaus Albrecht SCHRÖDER, Cornelia REITER, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2015.

BARNA LÁSZLÓ

Rontás vagy javítás?

Heinrich Heine „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten”

kezdetű költeménye Szabó Lőrinc fordításában

Rába György úgy véli, hogy amikor Szabó Lőrinc a latin után megkezdte német nyelvi tanulmányait, Heine könnyen érthető sorai szerettetik meg vele a verset (RÁBA 1972, 9).¹ A nyugatosok a német költőben elsősorban nem a forradalmi poétát látják, hanem szentimentális-romantikus jellemvonásait emelik ki, rajonganak ábrándos, néha már horrorisztikus természeti képeiért, szerelmi költészetéért és kivált könnyed stílusú dalaiért becsülik (BODI 1951, 6).²

¹ Persze a Heine-sorok nem mindig könnyen érthetőek, gondoljunk csak a forradalmi-politikai költészetére vagy még inkább a kései Heinére, akit ma a csengő-bongó dalaiért elhanyagolnak, s akinek „rémromantikus”, tematikájában a burke-i fenséges (BURKE 2008) vagy a kanti dinamikai fenséges (KANT 2003, 113–193), lélegzetelállító és hátborzongató költészetére már-már a sátáni Baudelaire-hez, illetve az abszurd és groteszk művilágú Kafkához kapcsolja (FEJTŐ 1998, 5). Heinrich Heine ilyen típusú versei például az 1851-ben, halála előtt öt évvel megjelent *Romanzero* című kötetének költeményei. A német költő művészetének irodalmi értékét mi sem mutatja jobban, mint az irodalomtudomány – már közhelyessé vált – német klasszikus triász fogalma, mely a költő-író-újságíró Goethe és Schiller vonalához sorolja. E megállapítás természetesen sarkított, hiszen Heine művészetében folyton kívülállóként igyekezett feltűnni, lásd ehhez a költő *Die romantische Schule* című rövid kritikai esszéjét: HEINE 1994.

² Ez utóbbiak engem Petőfi költészetére emlékeztetnek, mely gondolatot erősíteni látszik az a tény, hogy Petőfi nagyon szerette, bátyjának tekintette Heinét, és kissé talán túl is becsülte, amikor Goethe fölébe helyezte. Bizonyos, hogy Heine példáján bátorodott föl arra, hogy a népdalok egyszerű hangján mondjon ki igen bonyolult dolgokat, sőt az *Úti jegyzetek* műfaji sajátosságait is tőle vehette át, gondoljunk – a többi közt – Heine *Reisebilder*, a *Harzreise* vagy a *Reise von München nach Genova* című prózai műveire. Az előbbi gondolatot fogalmazza meg Arany is: „[á]m követnétek a Heine, a Petőfi pongyolaságát, csak adnátok Petőfi és Heine tartalmát hozzá” – így intette az ifjú poétákat (vö. FEJTŐ 1998, 5).

Heine egyik leghíresebb verse a korai költészetét megjelenítő *Buch der Lieder*³ (*Dalok könyve*,⁴ vagy későbbi fordításban *Heine-dalokönyv*)⁵ kötetének *Die Heimkehr* (*Hazatérés*) című fejezetében először cím nélkül, 1827 októberében (HEINE 1992, 17) jelent meg, noha a költő már valószínűleg 1823-ban lejegyezte azt. E költemény kezdő sora „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten”. Csak egy későbbi, 1838-as kéziratban szerepel a *Loreley* autográf címezése (HÖHN 1987, 57), ezért hivatkozhat így a versre ma a nemzetközi irodalmi hagyomány. Nem annyira meglepő, hogy műveinek egy része az irodalmi tradíció folyamatához képest fordított utat járt be: mintha a műköltészet vált volna népköltészetté, ugyanis költészetének több darabjára népdalként tekintettek, így a *Loreley*ra is, mely a nemzetiszocialista időkben szerző nélkül szerepelt a német tankönyvekben. Tehát az akkori rezsim – még Heine zsidó származása ellenére – sem akarta, hogy teljes feledésbe merüljön a költemény, ezért szerzőjének megnevezése nélkül applikálta azt a kanonizált nemzeti irodalomba (HÖHN 1987, 57).

Szabó Lőrinc egyik önképzőköri emlékeit sorra vevő írásában a következőket olvashatjuk: „[e]gy Universal-Bibliothek-füzetben megvettem Heine *Buch der Lieder*jét, a címe miatt. Első eset, hogy idegen könyvet vásárolok” (BUDA 2004–2005, 3). Mindez kamaszkorában, 1914-ben történt (BUDA 2004–2005, 3). A költemény Szabó Lőrinc fordította szövegvariánsainak feltárása főképpen Kabdebó Lóránt és Kemény Aranka kutatómunkájának köszönhető. Heine verse Szabó Lőrinc fordításában először 1951-ben a Vas István szerkesztette *Heine válogatott versei* című antológiában jelent meg (HEINE 1951, 133).⁶ Ennek Szabó Lőrinc által javított korrektúrája a Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratárában megtalálható.⁷ A Róna Ilona válogatta és szerkesztette 1956-os kiadásban újra kiadták Szabó Lőrinc fordítását (HEINE 1956, 39–40), mely az ugyancsak 1956-os *Világirodalmi antológia* IV. kötetében is fellelhető (HEINE 1956, 444), majd pedig 1958-ban az *Örök barátaink*ban kerül elő ismét a költemény (HEINE 1958, 66–67).⁸ Összességében elmondható, hogy 1958-ig lényegi változtatások nem történtek: a magánhangzók hossza különbözik a variánsokban. Például az

³ Első kiadásában: HEINE 1827.

⁴ HEINE 1898.

⁵ HEINE 1997.

⁶ A *Loreley* az eredeti felkérésben nem szerepel, a kötetben pedig két fordítóval is szembeesítődik a vers (Rába Györggyel és Szabó Lőrincsel). Nem tudhatjuk, hogy Szabó Lőrinc utólagos érdeklődése vagy a vers népszerűsége eredményezte a szerkesztő által elkövetett – ritka előfordulású – szerkezeti kettősséget.

⁷ A Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratárának „analekta” dokumentumtípusai között érhető el. A dokumentum leltári száma és raktári jelzete: V. 5487/7.

⁸ Szabó Lőrinc a verseket még életében, összeállítva adta át a Szépirodalmi Könyvkiadónak, a megkötött szerződés feltételei szerint (vö. KABDEBÓ 1980, 502).

„úgye?” közbevetett partikula első magánhangzójának a hossza. A címváltozatok a következők: *A Loreley*, *Loreley* és *A Lorelei*, valamint a sorkezdőbetűk kicsivel, illetve naggyal szedése mutat még differenciát.⁹

Nem egészen két évvel később, 1960-ban, újfent a Heine-versekkel teli *A világ-irodalom klasszikusai* sorozatban jelenik meg a költemény a fordító Szabó Lőrinc nevével (HEINE 1960, 51). Illetve csak első látszatra. Szabó Lőrinc ekkor már nem tudta ellenőrizni a megjelenést. A forrásnyelvi szöveg szerzőjének megnevezése helytálló, azonkívül más semmi, ugyanis a fordított szöveg nem a műfordító-költő sajátja. Ez az 1960-as szövegváltozat alapján más, az előzőekhez képest eltérő értelmezői horizontjai válnak láthatóvá, jobban mondva: tűnnek el. A forrásnyelvi szöveg utolsó versszaka a következő:

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley gethan. (HEINE 1975, 208.) (1827)

A költemény e versszakát Szabó Lőrinc fordításában megjelenítő kötetek szövegközlései 1960-ig:

Végül ladikot s ladikost a
mélységbe nyel – úgye? – az ár...
S hogy ez így lett, ő okozta
dalával, a Loreley. (HEINE 1951, 133.) (1951)

Végül ladikot s ladikost a
Mélységbe nyel – úgye? – az ár...
S hogy ez így lett, ő okozta
Dalával, a Loreley. (RÓNA 1956, 40.) (1956)

Végül ladikot s ladikost a
Mélységbe nyel – úgye? – az ár...
S hogy ez így lett, ő okozta
Dalával, a Lorelei. (HEINE *Lorelei...*, 444.) (1956)

Végül ladikot s ladikost a
mélységbe nyel – úgye? – az ár...
S hogy ez így lett, ő okozta
dalával, a Loreley. (KADBEBÓ–HORÁNYI 2002,
Loreley, 66–67.) (1958)

⁹ Jelen dolgozatban terjedelmi korlátok miatt a szövegvariánsok közlésétől és azok textológiai elemzésétől eltekintek.

Végül ladikot s ladikost a
 mélységbe sodorja az ár...
 S hogy ez így lett, ő okozta
 dalával, a Loreley. (HEINE 1960, 51.) (1960)

Látható, hogy az 1960-as kiadás utolsó versszakának második sora változott meg. Több mint három évvel a költő halála után jelenik meg ez az első átírt változat. De ki írta át, ha nem Szabó Lőrinc? Kabdebó Lóránt céltudatos rákérdezése alapján a sajtó alá rendező Mádl Antal válasza szerint ebben a kötetben több fordítást, a már elhunyt szerzőkét is, mindenféle engedélykérés nélkül Turóczi-Trostler József írt át.¹⁰ Turóczi-Trostler elvileg a válogató-szerkesztő, Mádl pedig éppen a szöveggondozó szerepét töltötte (volna) be az impresszum alapján. Az ezt követő megjelenések – a 2002-es Osiris-kiadású *Örök barátainkon* kívül (KABDEBÓ–HORÁNYI 2002, 64–65) – ebben az 1960-as kiadásban szereplő változatot közlik (HEINE 2000, 187).¹¹

Nézzük, mi az, ami az átírással együtt megváltozott. Ez egy keretes szerkezetű vers. Az első és az utolsó versszak foglalja narratív rájárába a versbe szedett mondat. A lírai ének bújában eszébe jut egy régi rege („Ein Märchen aus alten Zeiten”), s ezt meséli el jelen időben a következő öt versszakban az olvasóknak. Ez a rege a német romantika irodalmában nagy népszerűségnek örvendő, a Grimm fivérek gyűjtéseiben is sűrűn, sok variánsban lejegyzett Loreley-legenda egy változatát tárja az olvasó elé. Az utolsó, hatodik versszak egyszerre zárja le a rege elbeszélését és a vers narratív keretét is („Ich glaube”). Első ránézésre Szabó Lőrinc az „ügye?” partikulával a verstörténet elbeszélőjének a határozatlanságát igyekszik artikulálni, azt, amit a németben az „Ich glaube” („azt hiszem”/ „úgy gondolom”/ „lehet” etc.) fejez ki. Grammatikailag nem *coniunctivus*, ahogyan a német nyelvű szövegben sem, de szemantikai szempontból ez a viszonyzó megváltoztatja a mondat modális alapértékét: egyfajta bizonytalanságot fejez ki, miszerint: „lehet, hogy úgy történt”. Erre utal a forrásnyelvi „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten” felütés is. Ez az a régi rege („Ein Märchen aus alten Zeiten”), amiért a vers elbeszélője „oly bús” („so traurig”). Ezzel a modális-pragmatikai partikulával Szabó Lőrinc megalkotja azt, illetve majdnem azt a keretet, a vers azon metafikciós, önreflexív entitását, mellyel az olvasót arra emlékezteti Heine elbeszélője, hogy ez egy rege (Märchen), amelyre ekképp emlékszik az elbeszélő. Ez a forrásnyelvű szövegben is pontosan benne van az „Ich glaube” tagmondattal. Turóczi-Trostlernél viszont nincs így. Lehet, esztétikailag-prozódiaailag dallamosabbnak hatnak a „sodorja” kifejezés amphibrachys-lábai, amelyek egyébként a hosszú „ú”-val írott Szabó Lőrinc-i „nyel – ügye? –” szintagmát is tartják, mégis vesztett valamit a vers.

¹⁰ Ennek okát pontosan nem tudjuk meghatározni.

¹¹ Magát a témát Ruttkay Helga vetette fel a vers egy újabb szövegkiadásának kézirat-előkészítésekor, ezért fordult kérdésével Kabdebó Lóránt Mádl Antalhoz, és kerestette ki Kemény Arankával a variánsokat.

Mit vesztett? Ez az „ugye?” nemcsak más, mint az „Ich glaube” vagy a Hárs Ernő-féle „így tartja a monda” (HÁRS 1983, 39), valamint a Rába György-féle „én azt hiszem” (RÁBA 1972, 132), hanem sokkal több is, ugyanis önreflexívvé teszi az olvasói percepciót. Kizökkenti olvasásából a befogadót, ezzel mintegy markánsabban fejezi ki a feltételelességet, olvasáselméleti perspektívából egyfajta kívülhelyezkedést tesz lehetővé. Minden túlzás nélkül – a határozott műnemi eltéréseket persze szem előtt tartva – azt is mondhatnánk, hogy Szabó Lőrinc a brechti elidegenítő hatással dolgozik (Verfremdungseffekt), mely által jelen esetben nem a néző (Zuschauer), hanem az olvasó (Leser) beleélését, illúzióját töri meg.¹² És valóban: az „ugye?” az elbeszélte történet reflexióját szolgálja. A kérdő partikula megszólít, elfordít a narrációtól, és az olvasót veszi célba, ezzel pedig egy olyan költői és írói beszédmódhagyományba illeszti a verset, mely egyszersmind romantikus és modern. Ebben találhatóak meg azok a sajátságok, melyeket úgy is megkísérelhetnénk leírni, hogy „romantika a modernség hullámában”, vagy *vice versa* „a romantika mint a modernség előfutára”. 1951-et írunk, amikor egy modern költő egy romantikust fordít. Ennek jelentőségét a több mint egy évszázaddal korábban a német romantika programjában kifejtett Universalpoesie-vel szembeni elvárások is meghatározzák.¹³

Heine *Buch der Lieder* kötetében ráadásul nem egy vers van, amelyben a lírai én kizökkenti az olvasót „illúzióban levéséből”. Ilyen például a *Junge Leiden (Ifjúkori szenvedések)* szonettjeinek első darabja. Ennek struktúrája – a metafikció tekintetében – hasonló a szóban forgó verséhez. Ez egy pimasz leányról szól, akit a beszélő ugyancsak emlékezetből fest meg, a harmadik versszakban pedig kiszól az olvasóhoz:

Hörst du wie mir im Kopf das Märchen klinget?
Und wie das Liedchen sammet ernst und schaurig?
Und wie das Mägdlein kichert, leise, leise? (HEINE 1975, 123–124.)¹⁴

Az *E szirten épül* kezdetű, a *Verschiedene (Különfélék)* című ciklusban szereplő alkotás ismételt harmadik strófája – éppen Szabó Lőrinc fordításában – így hangzik:

¹² Brecht színházelméleti munkásságában először a legutóbbban 1936-ban fejtette ki nézeteit az epikus színházról (BRECHT 1963).

¹³ A német romantika programjában a *Poesie* jelentése nem merül ki a költészetben, lásd például Schlegel 116. fragmentumát (SCHLEGEL–SCHLEGEL 1980, 280).

¹⁴ E versnek nem találtam magyar változatát, ezért saját fordításomban közlöm: Hallod, hogy szól a mese fejemben? / És hogy a dal egyben komoly és félelmes? / S a leányka hogy kuncog csendesen, csendesen?

Ezer nyelvével zendíti
 Isten – hallod? – a tengert!
 Ezer istenfénnyel az éj
 – látod? – mennyire megtelt! (KABDEBÓ–HORÁNYI 2002, 578–579.)¹⁵

Fontos kiemelni, hogy a „hallod?” és a „látod?” közbevetett, a befogadót célzó kiszólások a forrásnyelvi szövegben szintaktikailag gondolatjellel nem közbevetettek, partikulárisak, hanem egyszerűen kérdő modalitású beékelés nélküli szintaxissal rendelkező mondatok: „Hörst du den Gott im finstern Meer?” (HEINE 1983, 34). Ahogyan *A Loreley* forrásnyelvi szövege esetében is.

Szabó Lőrinc *A Loreley* utolsó versszakában „átírta” a költeményt. Úgy írta át, hogy az még Heine maradjon, vagy még inkább Heine legyen. Nem a forrásszövegből indult ki, hanem a forrásnyelvi kulturális beágyazottságot bontotta meg, hogy a benne lévő tradíció meghatározta gondolati-kulturális magot a magyar versbe újraágyazhassa. Ez a gondolati mag Gideon Toury „valamiféle magja” (TOURY 1985, 16–41), Gadamernél pedig az, amikor „a szó háttérbe vonul” (GADAMER 1991, 17–43),¹⁶ hogy a szó önprezenciája (Selbstpräsenz) megmutatkozhasson.¹⁷

Hogy ez az „ugye?” nem pusztán az „öntudatlan” költői-műfordítói rutinból, *horribile dictu* slendriánságból származó eseti fordítás, azt már az előzőekben fejteni igyekeztem, arról nem is szólva, hogy Szabó Lőrinc műfordításait célzatosan többször átdolgozta, azokat minden alkalommal ízlésének, költői korszakának, beszédmódjának megfelelően tudatosan transzformálva.¹⁸ Egy bizonyító

¹⁵ Németül: „Hörst du den Gott im finstern Meer? / Mit tausend Stimmen spricht er. / Und siehst du über unserm Haupt / Die tausend Gotteslichter?” (HEINE 1983, *Auf diesem Felsen...*, 34).

¹⁶ Bár Gadamer tanulmányában a szó önprezenciájának megmutatkozása során nem az emi-nens szövegekről beszél, mondanivalónk szándékát mégis híven tükrözi a terminus. (Hévízi Ottó fordításában: önprezentáció. Ez azonban nem annyira szerencsés jelentés-beli ekvivalense a Selbstpräsenz [„ön-jelenlét”] értelmének.)

¹⁷ Nem ez az első példa, hogy Heinevel ilyet tesznek: Babits a *Lyrisches Intermezzo*-beli „Es liegt der heiße Sommer” kezdetű Heine-költemény fordítása során nem a babitsos, a saját fordítási stratégiáit alkalmazza, mely köztudottan Kosztolányi szabadelvű stratégiáinak az ellentéte, hanem – éppen „Kosztolányi-stílusban” – új verset ír. A forrásnyelvi szöveg első versszaka: „Es liegt der heiße Sommer / Auf deinen Wängelein; / Es liegt der Winter, der kalte, / In deinem Herzchen klein”. Második versszaka: „Das wird sich bei dir ändern, / Du Vielgeliebte mein! / Der Winter wird auf den Wangen, / Der Sommer im Herzen seyn” (HEINE 1983, *Es liegt...*, 181). Babits fordításában az első versszak: „A hajad olyan fekete, / a ruhád oly fehér; / az ifjuság ígérete / az étellel felér”. A második versszak: „Ó, csal az ember élete! / Ki tudja, mi nem ér? / Ruhád is lesz még fekete / hajad is lesz fehér...”. (BELIA 1982, 519). Látjuk, e vers nem fordítás, inkább Heine ihlette Babits-költemény.

¹⁸ Például Omar Khajjám alkotásainak fordítása során is így járt el.

erejű „filológiai leltre” is rábukkantam: Szabó Lőrinc saját *Neue Gedichte* című gót betűs Heine-kiadásában szerepel egy vers, melynek kezdő sora „Es erklingen alle Bäume”. E négy versszakos költemény utolsó strófája:

Nein, in meinem eignen Herzen
Sitzt des Walds Kapellenmeister,
Und ich fühl, wie er den Takt schlägt,
Und *ich glaube*, Amor heißt er.¹⁹

A vers szövegében egy helyütt található bejegyzés, egy ceruzás aláhúzás, mégpedig éppen az „ich glaube” szintagma padlójaként. Szabó Lőrinc ismerte a német romantikus program sajátosságait, s így applikálta fordításába ezt a modális partikulát, ezzel pedig a heinei romantika archetipusát is szintetizálta benne. A jelenség maga nem is annyira meglepő, ha Kabdebó Lóránt az *Örök barátaink* első gyűjteménye kapcsán megjegyzett gondolatára utalunk – jelesül, hogy Szabó Lőrinc ebben az időben „az *Egy téli bodzabokorhoz* címzett vers esetében felfedezett alkotói módszer segítségével rostálja végig korábbi műfordításait, és az ekkor kialakított stílusformálás ad példát számára a fordítások átdolgozásában”. A költő itt kezdi el a gyakorlatban működtetni és megújítani a versben megalkotott poétikai szintézist, ezzel mintegy azt beleszőve a világlírába is (KABDEBÓ 1992, 129–130). Ezek után tíz évvel, 1951-ben jelenik meg a *Heine válogatott versei* című antológia, mely „*ügye*” Szabó Lőrinc első *Loreley*-fordítását is tartalmazza.

Bibliográfia

- BELIA György (1982) (vál., jegyz. és utószó), *Babits Mihály összegyűjtött versei*, Budapest, Szépirodalmi, második kiadás (Babits Mihály Művei).
- BODI László (1951), *Heinrich Heine*, Budapest, Közoktatásügyi Kiadóvállalat.
- BRECHT, Bertolt (1963), *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BUDA Attila (2004–2005), „*Olvasva fogok meghalni*”, in *Szabó Lőrinc Könyvtára. II. Külföldi szerzők művei*, szerk. BUDA Attila, Miskolc, Kabdebó Lóránt (Szabó Lőrinc Füzetek, 6).
- BURKE, Edmund (2008), *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető.
- FEJTŐ Ferenc (1998), *Heine*, Budapest, Múlt és Jövő.

¹⁹ Kiemelés tőlem – B. L. Szabó Lőrinc saját kötetében (HEINE é. n., 16–17). A kötet a *Szabó Lőrinc Füzetek* 6. kötetében a 2605-ös tétel (fellelhetősége Szabó Lőrinc könyvtárában: 005030004), lásd BUDA 2004–2005, 146 (kritikai kiadásban: HEINE 1983, *Es erklingen...*, 15).

- GADAMER, Hans Georg (1991), *Szöveg és interpretáció*, ford. HÉVÍZI Ottó, in UÓ, *Szöveg és interpretáció*, szerk., utószó BACSÓ Béla, Budapest, Cserépfalvi, 17–43.
- HÁRS Ernő (1983), Heinrich HEINE, *A Loreley*, ford. HÁRS Ernő, in UÓ, *Árnyak a barlang falán. Válogatott műfordítások*, Budapest, Európa, 39.
- HEINE, Heinrich (é. n.), *Es erklingen alle Bäume*, in UÓ, *Neue Gedichte*, Hrsg. Otto F. LACHMANN, Leipzig, Philipp Reclam, 16–17 (Universal-Bibliothek, 2241).
- HEINE, Heinrich (1827), *Buch der Lieder*, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- HEINE, Heinrich (1898), *Dalok könyve*, ford. ENDRÓDI Sándor, Budapest, Athenaeum.
- HEINE, Heinrich (1951), *A Loreley. Ich weiss nicht, was soll es bedeuten...*, ford. SZABÓ Lőrinc, in *Heine válogatott versei*, szerk. VAS István, Budapest, Szépirodalmi, 133.
- HEINE, Heinrich (1956), *A Lorelei*, ford. SZABÓ Lőrinc, in *A világirodalom a XIX. században*, szerk. KARDOS László, TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, Budapest, Tankönyvkiadó (Világirodalmi antológia, 4).
- HEINE, Heinrich (1958), *Loreley. Ich weiss nicht, was soll es bedeuten...*, ford. SZABÓ Lőrinc, in SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink II. A költő kisebb lírai versfordításai*, Budapest, Szépirodalmi, 66–67.
- HEINE, Heinrich (1960), *A Loreley. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...*, ford. SZABÓ Lőrinc, in UÓ, *Versek és prózai művek I. Versek*, vál., szerk., bev. TURÓCZI-TROSTLER József, jegyz. MÁDL Antal, Budapest, Európa (A világirodalom klasszikusai).
- HEINE, Heinrich (1975), *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke. Buch der Lieder*, I, Hrsg. Manfred WINDFUHR, Bearb. Pierre GRAPPIN, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- HEINE, Heinrich (1983), *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke. Neue Gedichte*, II, Hrsg. Manfred WINDFUHR, Elisabeth GENTON, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- HEINE, Heinrich (1988), *Leben und Werk*, dargestellt von Joachim BARK, Stuttgart, Ernst Klett.
- HEINE, Heinrich (1992), *Leben und Werk*, hrsg. von Dietrich STEINBACH, Stuttgart, Ernst Klett.
- HEINE, Heinrich (1994), *Die romantische Schule*, Kritische Ausgabe, Hrsg. Helga WEIDMANN, Stuttgart, Reclam.
- HEINE, Heinrich (1997), *Heine-dalokönyv*, ford. NÉMETH István Péter, Tapolca, József Attila Városi Könyvtár.
- HEINE, Heinrich (2000), *A Loreley (Ich weiss nicht, was soll es bedeuten)*, ford. SZABÓ Lőrinc, in *Német költők antológiája*, vál., szerk., jegyz. HALASI Zoltán, Budapest, Magyar Könyvklub, 187.
- HÖHN, Gerhard (1987), *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, Stuttgart, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
- KABDEBÓ Lóránt (1980), *Az összegezés ideje. Szabó Lőrinc 1945–1957*, Budapest, Szépirodalmi, 502.

- KABDEBÓ Lóránt (1992), „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”. *A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében*, Budapest, Argumentum, (Irodalomtörténeti Füzetek, 128).
- KABDEBÓ Lóránt–HORÁNYI Károly (2002), *Heinrich Heine*, in SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink. A költő kisebb lírai versfordításai*, II, gond. KABDEBÓ Lóránt–HORÁNYI Károly, tan. KABDEBÓ Lóránt, utószó SZABÓ Lőrincné, Budapest, Osiris.
- KANT, Immanuel (2003), *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Budapest, Osiris, (Sapientia Humana).
- RÁBA György (1972), *Szabó Lőrinc*, Budapest, Akadémiai.
- RÓNA (1956), Heinrich HEINE, *A Loreley. Ich weiss nicht, was soll es bedeuten...*, ford. SZABÓ Lőrinc, in UŐ, *Versek*, szerk. RÓNA Ilona, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 39–40.
- SCHLEGEL, August Wilhelm–SCHLEGEL, Friedrich (1980), *Válogatott esztétikai írások*, Budapest, Gondolat.
- TOURY, Gideon (1985), *A Rationale for Descriptive Translation Studies*, in *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London–Sydney, Croom Helm, 16–41.

Recenzió

Egy fogalom esete a kontextusokkal
James Loxley, *Performativity*, London, Routledge, 2007, 185 oldal

A performativitás fogalma különös élességgel jeleníti meg a mai kultúratudományi gondolkodás néhány jellegzetes mechanizmusát. Leginkább is a fogalmi perifériajelenségek általánosítási igényéből származó mintázatötvöződési módokat, ahogyan az elméletiséget manapság érteni szokás. James Loxley *Performativity* című kötete láthatólag épp e tendenciák körüljárásának intellektuális kalandját kínálja. Ezzel pedig elméletileg értve újabb fogalmi továbbfűződéseket indíthat el.

A könyv üdítő módon ötvözi az angolszász analitikus hagyomány diszkusziós igényét és a kontinentális hermeneutikai irányzatok fogalomtörténeti értelmezési gyakorlatát. A performativitás terminológiai konstrukciója ebből következően egy nagy gonddal megírt elbeszélés formájában áll elénk. Ily módon persze a fogalomtisztázásnak nem a rögzítő, disztinktív funkciója elsődleges itt, hanem a narratívát kiépítő metaforizációs mozgások nyomon követése. A szerző felvállalja saját elméleti preferenciáit, vagyis a cselekményszövés technikája már-már túlzottan is könnyen felfejthető, az elbeszélői modalitás pedig természetes elfogultságokat hordoz, és fókuszpontokat jelöl ki. Loxleyt elsősorban a fogalom körüli kontextuscserélődések foglalkoztatják, és innen tekintve jellemzi periféria és centrum viszonyának átrendeződéseit a terminus használatában. Világosan kitészik ebből a vállalkozás nyelvfilozófiai indíttatása: a performativitás ebben az olvasatban a kommunikációnak azt a határsávját nevezi meg, amelyet máshol a reprezentáció problémájaként tartottak és tarthatnak ma is számon. Rendkívül jellemző, mert Austin emlékezete előtti főhajtásként is olvasható az, hogy a szöveg következetesen kerüli a *reprezentáció* kifejezés alkalmazását. A performativitás ennek helyén dinamizmusként láttatik, amely az ember jelentésképző és másfajta életgyakorlatait meghatározza egymáshoz képest. A tanulmány alapszerkezete így a kijelentés-logikától való elhatárolódástól a nyelvelméletek határsávjaira jutás felé mutat, elkerülve a merev célelvűséget, és nem megvetve a visszatérés egyes lehetőségeit.

Mindebből fakadóan nem meglepő, hogy az értelmezés akkor van igazán elemében, amikor a különböző filozófiai területek magának a nyelvelméleti apparátusnak az újragondolására készítetik (lásd fikció, politikai diskurzus, etikai nyelv-

használat). Imponáló például, ahogy a Derridát és általában a dekonstrukció jelentéseméletét övező indulattömeget az elemzett vitában egyszerűen átlépi a korpusz szelekciójával. Mivel Magyarországon az ebben a fejezetben értelmezett szövegek egy időben termékenyítették meg az irodalomelméletet és a nyelvtudományt, Fish, Derrida és Searle polemizáló írásainak ez az olvasata különösen számot tarthat a hazai érdeklődésre, még ha a különböző elméleti állásfoglalásoknak készült is magyar fordítása. Ugyanez igaz a de Man-fejezetre is: a belga elméletíró munkásságának újabb, roppant igényes itthoni recepció hulláma számára a nyelveméleti újraolvasás hasznos kontrollt jelenthet.

A Loxley-féle megközelítés igazi kritikái próbája valahol ott húzódik, ahol a performativitás fogalmának értelmezése elhagyja nyelvi fészket, és elindul a kulturális univerzálé minden bizonnyal elérhetetlen státuszának irányában. Judith Butler fogalomhasználatát még könnyű és indokolt (Foucault felől) a test diszkurzív stratégiáiként olvasnia, de ahol a teatralitás válik a fogalom értelmező kontextusává (vagy a performativitás válik a teatralitás paradigmájává), ott a könyv olyasmibe kénytelen bocsátkozni, amit saját horizontján belül nem tud kezelni. A szöveg nem reflektálja az evokált példák színház- és esztétikatörténeti helyét, és a performansművészek önértelmezését kritika nélkül filozófiai állásfoglalásként kezeli. Az eredmény a színházi neoavantgárd esztétikai jelszavainak újrarendezett fölmondása, külső kontroll nélkül. Még nehezebb szerző helyzete a terminológiát illetően: Loxley kalauza Schechner és mások mellett főleg Shannon Jackson (*Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, 2004), aki a performance és a Performance Art metonimikus „csiki-csukijából” keresi a kiutat a diszciplináris keretig menően. A siker kétes, a metaforikus átlépések Loxleynál itt már nem feltétlenül visznek közelebb az előadás vagy ezen keresztül a turneri rítus fogalmának újraértéséhez. A kulcsmozzanat itt az, hogy a test önbejelentése ebben a fogalmi szerkezetben már nem kizárólag kommunikatív funkcióban történik, s ezen a ponton hiányolható Erika Fischer-Lichtének *A performativitás esztétikája* című munkája (magyarul: Budapest, Balassi, 2009) a kötet hivatkozásaiból. A német kísérlet ugyanis épp azt a referenciapont-váltást végzi el, amelynek hiánya megszabja az angol munka korlátait.

A diszkurzív performativitasolvasat ugyanakkor ezt továbbgondolva érdekes irányokat kínálhat a dramatikus (azaz megtestesített) szöveg státuszát illetően. Ha – mint Loxley sugallja – a performatívum maga definiálja vonatkoztatási közegét, akkor érdemesnek látszik a kimondás vagy a névhez társítás gesztusában ismét megpróbálni nyelvi előfeltevésként is megfogalmaznunk a dramatikusság tapasztalatát; illetve azt megvizsgálni, mit tár fel nyelviség és testiség viszonyáról ez a pozíció.

Mindez azonban csak a periféria–centrum struktúra egy adott újrendezése, melyhez sok hasonlóban lehet bízni a jelenleg kéziratot magyar fordítás majdani megjelenése nyomán.

Muntag Vince

Megemlékezés

BORHI LÁSZLÓ

In memoriam Szegedy-Maszák Mihály

Elhunyt Szegedy-Maszák Mihály, az Indiana Egyetem emeritus professzora, a Hungarológia program meghatározó szelleme, aki Bloomingtont a magyar tanulmányok globális központjává tette. Nehéz, csaknem lehetetlen írásba foglalnom ezeket a rémületes szavakat. Valahogyan meggyőztem magam, hogy életnagyságnál nagyobb alakja mindig velünk marad. Ő azonban mindenki másnál jobban tudta, hogy az efféle ábrándozás merő ostobaság. Mint egyszer kifejtette, az emberi lét elválaszthatatlan a nemléttel való szembenézésről, és nincs olyan jelentős filozófiai vagy művészeti alkotás, amely figyelmen kívül hagyhatná ezt a tényt.

Az eltávozotról szóló emlékeink mindig szubjektívek. Csak remélni tudom, hogy ezek a sorok méltók lesznek Mihályhoz, a legjelentősebb személyiséghez, akivel módomban adatott találkozni, vagy akivel vélhetően hátralévő életemben találkozhatok. Nem tartoztam a szerencsések közé, akik hivatalosan a tanítványai lehetek, mégis kitörölhetetlenül mély nyomot hagyott bennem a vele való találkozás és ismeretség, miként másokban is, akik e roppant intellektus hatása alá kerültek. Számomra talán mindennél fontosabb tanulság az elmélyült tudás, a kemény munka és az elkötelezettség tisztelete, valamint a saját korlátaink megismerése.

Néhány éve egy tanulmányon dolgoztam, és segítségre volt szükségem, ezért úgy döntöttem, felhívom. Elég késő este volt, és szeretett felesége, Ágnes vette fel a kagylót. Mihályt kértem. Nemrég érkezett haza a Magyar Tudományos Akadémiáról, ahol előadást tartott. Akkor nem akarom zavarni, vettem közbe. Már megvacsorázott, mondotta Ágnes, és nekiült, hogy felkészüljön a másnap tartandó előadásra. Az a gondolat villant át az elmémen, vajon miért kell Mihálynak készülnie egy előadásra, hiszen látszólag mindent tud. A tudása kimeríthetetlen volt, és nemcsak a „hivatalos” területén, az összehasonlító irodalomtudományban. Szakértelme számos más témában is példátlan volt, Wagner, Bartók és Liszt zenéjétől kezdve (hogy csak néhány nevet említsünk) a német filozófián, esztétikán, szemiotikán keresztül a vizuális művészetekig (az utóbbi évezredre terjedően) vagy a legfontosabb néprajzi kérdésekig és így tovább. Folyton az a furcsa érzésem volt, hogy a saját, szűkebb szakterületemről is többet tud nálam.

Azt gondoltam, hogy ismerem – de nem ismertem elég jól. Számára elképzelhetetlen volt nem felkészülni egy előadásra, egy órára, egy tudományos vitára vagy beszélgetésre. Sosem mondta el kétszer ugyanazt az előadást. Irányítása alatt számos magyar konferenciát szerveztem Bloomingtonban, és mindig elfogadta a résztvevőkre vonatkozó döntésemet, még akkor is, ha olykor az volt az érzésem, hogy nem teljesen ért egyet a választásommal. Nehezen nyugodott bele, ha nem tudtuk minden témához megtalálni a tökéletes előadót. Egyszer egy köztisztelőben álló tudós prezentációja után odajött hozzám, és azt mondta: „Ezt az előadást már hallottam.” Ez megbocsáthatatlan volt a szemében.

Vajon mi hajtotta Mihályt? A hatalmas kíváncsisága? Az olthatatlan tudászomja? Az az alázat, amellyel mások tudományos vagy művészeti teljesítményét megközelítette? Az olvasói, kollégái, tanítványai iránt érzett mély tisztelete, akiket épp azzal tisztelt meg, hogy a legjobbat adta önmagából? Emlékszem, milyen lecsesett állal hallgatta a közönség, amikor bevezető előadást tartott a jelenkori néprajztudomány filozófiai problémáiról, noha az a közönség a szakma vezető gondolkodóiból állt.

Aznap éjszaka Mihály odajött a telefonhoz, mint mindig. Sohasem zárkózott el: a becsületes érdeklődést mindig komolyan vette. Beszélgettünk, feltettem a kérdésemet. Éreztem, hogy visszatérne már a saját éjszakai munkájához, de a Gadamer-idézet, amelynek német eredetijét kértem, másnapra a birtokomban volt. De az is csak Mihálynak volt köszönhető, hogy a német filozófus egyáltalán az eszembe jutott. Szinte észrevétlenül terelte tanítványait az olvasmányok felé, amelyeket hasznosnak gondolt számukra.

Morális és intellektuális iránytű volt, akinek életre szóló elhivatottsága az oktatás. Szép, hozzáférhető nyelven írt, olvasóit elegánsan segítette át a legösszetettebb gondolatmeneteken is. Szövegeinek sűrű szövése, a súlyos elméleti koncepciók mozgatása csupán egy célt szolgált: a megértést. Az önmaga számára kitűzött mércét a lehető legmagasabbra helyezte. Mi lehetett a titka? Az ember csak találgathat, de tudásának rendkívüli szélessége és mélysége megmutathatta számára (és csakis az ő számára) a saját határait – bármely tudós határait. Nem hitt az egyszerű igazságokban, az emberi lét alapkérdéseire adott, megtévesztően könnyű, mindenre kiterjedő válaszokban, vagy a kultúra és a történelem bonyodalmaival illető nagyszabású magyarázatokban. Az sem volt a becsvágya, hogy tanítványait vagy kollégáit áttérítse a saját értelmezéseire. Inkább arra bátorította őket, hogy találják meg a maguk útját. Túlságosan bölcs volt ahhoz, hogy ne tudja, a kétely árnyéka mindig megmarad, s mégis szívesen adott útmutatást azoknak, akik ezt várták tőle. Mihály mindvégig hű maradt alapelvéhez, a tisztesség és a szakmaiság sérthetetlenségéhez. Egy olyan diktatúrában nőtt fel és élt, amely csekély türelmet tanúsított a gondolatok sokfélesége iránt. Sokan kötöttek kompromisszumokat a megjelenés érdekében, vagy hogy megszerezzék a szellemi szolgálalkúságot jutalmazó politikai hatalom elismerését. Mihály inkább fiókban tartotta a munkáit.

Mihály szilárdan hitte, hogy a szakmai színvonal hanyatlása a civilizáció hanyatlását hozza közelebb. Fenntartotta ezt az elvet Budapesten, Berlinben, Párizsban, Londonban, Buffalóban, Bloomingtonban és Cambridge-ben, ahová csak ment. A tisztességtelenséget és a szakszerűtlenséget ki nem állhatta, és elveihez akkor is hű maradt, amikor előnyösebb lett volna igazodnia. Az ötvenes években családjával együtt, becsomagolt bőröndökkel és összekészített könyvekkel várta a kitelepítést. Merő véletlen, hogy végül nem vitték el őket, ám ez a felkavaró tapasztalat így is életre szóló nyomot hagyott benne, és talán hozzásegítette a makacs elhatározáshoz, hogy nem köt kompromisszumot a diktatórikus politikai hatalommal, akármilyen álorcát ölt is az elnyomás.

A bloomingtoni közösség életéhez Mihály nem csupán a tanítással és tudós publikációival járult hozzá. Ő és Ágnes csodálatos vendéglátók voltak, nemcsak nagyszerű társasággal, hanem szerető kézzel készített étellel és remek borral is várták vendégeiket. Akiknek megadatott a tisztesség, hogy vendégül láthatták őket, azt is tudják, milyen nagyra értékelték a vendégszeretetet. És hiba lenne nem megemlékezni Mihály pompás humoráról, s arról, hogy reneszánsz emberként mennyire szerette az életet, s különösen a családját.

Saját tudományos pályámon sohasem kerestem mások elismerését – egy kivétellel. Sohasem vallottam volna be neki, de munka közben Mihályra gondoltam, mint képzeletbeli olvasómra. Vajon tetszene neki ez az értelmezés? Ahogyan a gondolat testet ölt a szavakban? A kutatás következetessége és kiterjedése? „Fontos könyv, sokat tanultam belőle.” Ennél nagyvonalúbb dicséretet sosem kaptam, s nem is remélek. Most nincs kire gondolnom, s úgy érzem, nincs, akinek írhatok. Csak a hiány. És a hála. Mindannyiunk nevében, akik ismerhettünk és dolgozhattunk Veled, köszönjük, Mihály. Ég Veled.

Kappanyos Ilona fordítása



Számunk szerzői

BARNA László (1986) a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolája modern irodalom programjának abszolutóriumot szerzett doktorjelöltje, hamarosan elkészülő disszertációjának címe *Szabó Lőrinc fordításai a német nyelvű klasszikus prózairodalomból*. Kutatása fókuszában az irodalmi szövegek fordításának elmélete és gyakorlata, Szabó Lőrinc fordításai és a német romantika állnak.
e-mail: metalepszis@gmail.com

BORHI László (1961) történész, az Indiana Egyetem tanára, az MTA BTK Történettudományi Intézet tudományos munkatársa.
e-mail: lborhi@indiana.edu

FARMASI Lilla (1989) végzős doktoranduszhallgató az SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában. Disszertációjában a megtestesülés (embodiment) és a narratívák kölcsönös egymásra hatását vizsgálja a kortárs kognitív elméletek és posztklasszikus narratológiák segítségével, illetve 20. századi és kortárs amerikai regények elemzésével. Emellett a narratív elméletek alkalmazásainak lehetőségeit kutatja különböző diszciplínákban, különösen a pszichológia és a pszichiátria területén. 2004 óta a Kultúra- és Identitásnarratívák Kutatócsoport tagja.
e-mail: farmasililla@gmail.com

GYURIS Kata (1989) az ELTE BTK *Modern angol és amerikai irodalom és kultúra* doktori programjának doktorjelöltje. Képzésének utolsó évét a dél-afrikai Kwazulu-Natal Egyetemen töltötte. A Kultúra- és Identitásnarratívák Kutatócsoport alapító tagja és a csoport első konferenciájának főszervezője (*Gendered Identities in Contemporary Literary and Visual Cultures*, 2015). Kutatási területe a tér és erőszak viszonya kortárs angol fön és frankofón afrikai irodalmakban. Több tanulmánya megjelent a Magyar Afrika Tudástárban.
e-mail: gyuriskata@gmail.com

HARASZTOS Ágnes (1984) az ELTE BTK *Modern angol és amerikai irodalom és kultúra* doktori programjának abszolvált hallgatója. Doktori disszertációját a kortárs

brit próza közép-kelet-európai vonatkozásairól írja. Ebben a témában jelentek meg tanulmányai a teljesség igénye nélkül az ELTE kiadásában, a Cambridge Scholars Publishing egy kötetében, illetve legutóbb (2016 nyarán) a *Neobelicon* folyóiratban. 2004 óta a Kultúra- és Identitásnarratívák Kutatócsoport tagja.
e-mail: anyiszja@gmail.com

KASZAP-ASZTALOS Emese (1989) a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorjelöltje, kutatási területe a 19. század, szűkebben a reformkor kultúratudományos, intézménytörténeti, mikro-történeti tanulmányozása. Jelenleg a Petőfi Irodalmi Múzeum Művészeti és Relikviatárának munkatársa.
e-mail: emese.asztalos@gmail.com

KESERŰ József (1975), a Selye János Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének docense. Az MA Populáris Kultúra Kutatócsoport alapító tagja, a *Partitúra* irodalomtudományi folyóirat szerkesztője. 20. századi, illetve kortárs magyar irodalommal, ezen belül főként a kortárs fantasztikus irodalom elméleti kérdéseivel foglalkozik. Tanulmánykötetei: *Mindez így* (2009), *Az össze nem függő parkok* (2011).
e-mail: pantagruel@freemail.hu

MAKAI Péter Kristóf (1988) 2016-ban szerezte meg irodalomtudományi doktori címét a Szegedi Tudományegyetemen, disszertációját az angol-amerikai autizmusregények kognitív irodalomkritikai olvasatából írta. Jelenleg „független kutató”, mostanában Isaac Asimov és Jasper Forde műveiről, illetve a multimediális világtéremtés online és analóg szórakoztatóipari formáiról publikál. Korábbi cikkei a *Tolkien Studies*-ban, a Wiley-Blackwell *A Companion to J. R. R. Tolkien*-jében is megjelentek. Műfordítóként tevékenykedik, a *Próza Nosztra* internetes kulturális portál szerkesztője. 2004 óta a Kultúra- és Identitásnarratívák Kutatócsoport tagja.
e-mail: epigunya@gmail.com

MUNTAG Vince (1990) irodalom- és egyidejűleg színháztudomány mesterszakra graduál, Molnár Ferenc életművével kapcsolatban több publikációja megjelent. Kutatásai elismeréseként 2015-ben Pro Scientia Aranyéremben részesült.
e-mail: muntagvince@gmail.com

H. NAGY Péter (1967) a Selye János Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének adjunktusa. Irodalomtörténész, az MA Populáris Kultúra Kutatócsoport alapító tagja. Az *Opus*, a *Partitúra*, a *Prae* szerkesztője, az *Eruditio – Educatio* főszerkesztője. A popkultúra kapcsolatrendszerével, a tudománynépszerűsítés lehetőségeivel és médiakutatással foglalkozik.
e-mail: h.nagyp@gmail.com

SZÉP Eszter (1984) az ELTE BTK *Modern angol és amerikai irodalom és kultúra* doktori programjának doktorjelöltje, a Kultúra és Identitásnarratívák Kutatócsoport alapító tagja és a csoport első konferenciájának főszervezője (*Gendered Identities in Contemporary Literary and Visual Cultures*, 2015). Készülő disszertációjában kortárs brit és amerikai önéletrajzi képregényekben vizsgálja a képi testet öltés folyamatát. A *Studies in Comics* folyóirat szerkesztőségi tagja, a Magyar Képregény Szövetség ügyvivője, 2014 óta a Budapesti Nemzetközi Képregényfesztivál szervezője.

e-mail: eszterszep@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva
Készült a Tama Solutions Kft. nyomdaüzemében