

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

BUDA FERENC
G. ISTVÁN LÁSZLÓ
KORPA TAMÁS
NEMES Z. MÁRIÓ
NÉMETH ZOLTÁN
TORNAI JÓZSEF
VERSEI

JUHÁSZ TIBOR
NYERGES GÁBOR ÁDÁM
PRÓZÁJA

BENGI LÁSZLÓ
HANSÁGI ÁGNES
GINTLI TIBOR
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN
WIRÁGH ANDRÁS
TANULMÁNYA

KRITIKÁK
NEIL GAIMAN
KEMÉNY ISTVÁN
KUKORELLY ENDRE
ZADIE SMITH
KÖTETÉRŐL



HATVANNYOLCADIK ÉVFOLYAM

2017/12



tennis

alföld

HATVANNYOLCADIK ÉVFOLYAM — 2017. DECEMBER

- 3 BUDA FERENC verse: A Főcsapos
4 GÖMÖRI GYÖRGY versei: Tüzes álom; Lakodalom Gyalun 1700-ban; Idill
6 JUHÁSZ TIBOR: Harangszóra várni; Kismoszkva (kisprózák)
10 NEMES Z. MÁRIÓ versei: A nagy stílus; Véröntözött virány
11 FENYVESI OTTÓ versciklusa: Halott vajdaságiakat olvasva (Munk Artúr;
Dóró Sándor)
15 NÉMETH ZOLTÁN verse: Michel Foucault Varsóban
17 NYERGES GÁBOR ÁDÁM: Lassú víz (regényrészlet)
22 G. ISTVÁN LÁSZLÓ versei: Egy szín; Lusta-hinta
23 KORPA TAMÁS versei: Turniansky hrad (350 m); 1 db kommentár
a lombhullásról; Képes beszéd szökőnapon
24 TORNAI JÓZSEF versei: Belétek kapaszkodom; „Ó lyric love”; Meddig
védem emlékeit...

tanulmány

- 28 HANSÁGI ÁGNES: Textus, kontextus, keresés
35 BENGI LÁSZLÓ: „Digitális”: közeg, olvasás vagy szemléletmód?
43 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Szövegfogalom és szöveghasználat (A digitális
és hálózati szövegkultúra néhány aspektusa)
50 WIRÁGH ANDRÁS: Szövegek szoros rokonságban (Cholnoky László
publikálási praxisa 3.: Epeira diadema, Hősök; A múmia)
61 GINTLI TIBOR: Anekdotikus narráció és kompozíció összefüggései
Cholnoky Viktor Trivulzio kalandjai című ciklusában

szemle

- 77 TÉREY JÁNOS: Ember, de nem valaki (Kemény István: Lúdbőr)
87 MIZSUR DÁNIEL: Egy nagyszabású tér bejárása (Kukorelly Endre:
Porcelánbolt. Kedvenxcekről. Olvasókönyv)
90 BECK ZOLTÁN: Halottként él a költő (Rafi Lajos: Halottként él az Isten)

- 95 SEPSI LÁSZLÓ: „Összeraktam egy széket” (Neil Gaiman: Északi mitológia; ford. Pék Zoltán)
- 99 SCHÄFFER ANETT: A londoni kirakós (Zadie Smith: NW; ford. Pék Zoltán)
- 103 KONKOLY DÁNIEL: Szövegek és nemek között (Mizsur Dániel: Karc; Horváth Imre Olivér: Nem szimpátia)
- 107 PATAKY ADRIENN: Lírai kiengesztelődés (Terék Anna: Halott nők)
- 114 KELEMEN ZOLTÁN: Horror Legere (Fogarasi György: Nekromantika és kritikai elmélet. Kísértetjárás és halottidézés Gray, Marx és Benjamin írásaiban)
- 119 SZABÓ ANNA: A térszervezés mint a magyar film „jelnyelve” (Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben; szerk. Kalmár György, Győri Zsolt)
- 125 Alföld-díjasok, 2017: Bódi Katalin; Lőrincz Csongor; Villányi László

képek

TETTAMANTI BÉLA grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

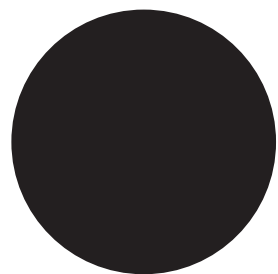
NEMES Z. MÁRIÓ, PETŐCZ ANDRÁS, TÓTH KINGA, ZALÁN TIBOR versei
KISS NOÉMI, SCHEIN GÁBOR, TOROCZKAY ANDRÁS prózája
GÉCZI JÁNOS interjúja CSÁNYI VILMOS-sal
BEDNANICS GÁBOR, EISEMANN GYÖRGY, HALÁSZ HAJNALKA,
PATAKI VIKTOR tanulmánya
Kritikák SZIJJ FERENC, TÓTH KRISZTINA, ZÁVADA PÉTER kötetéről

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata,
az Emberi Erőforrások Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

 **alföld**

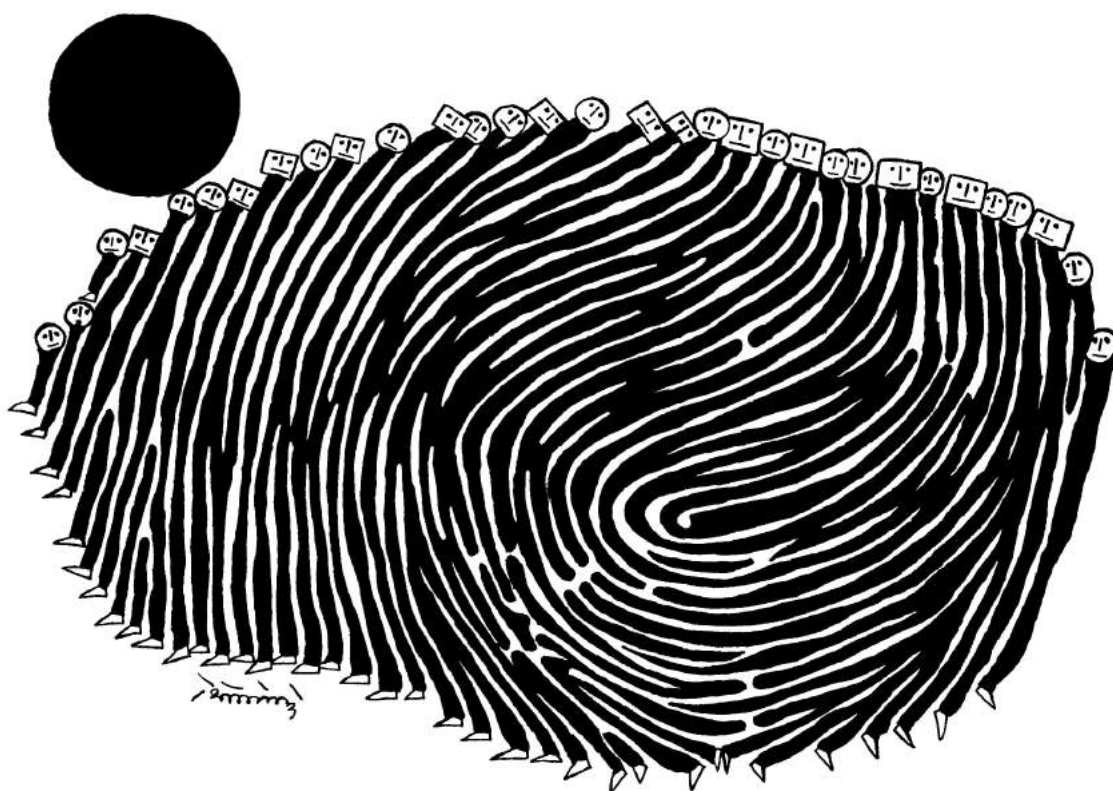
IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens



alföld

600 FORINT



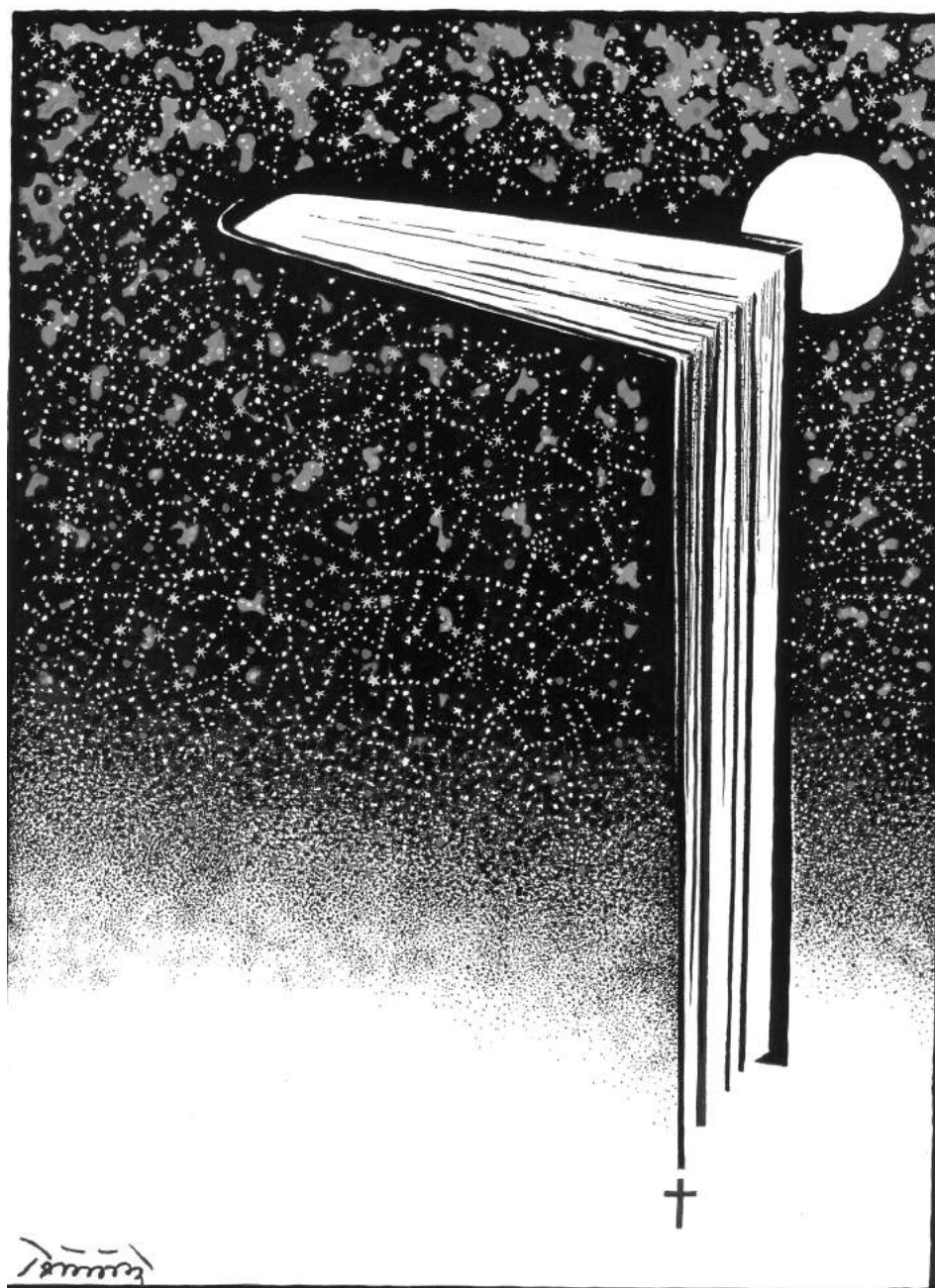
nka

Nemzeti Kulturális Alap



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA





BUDA FERENC

A Főcsapos

*Az idő elforog lejár
föl-le liftez az olajár
a gázé úgyszintén labil
de rá se ránts jó Vlagyimir*

*Hírét hordozza hét határ
őt magát három gépmadár
s nem tudni melyiken csücsül
ha híve vagy hát megbecsül*

*Vlagyimir Vlagyimirovics
viseli a te gondod is
s modellje hasznos jó modell
soha semmit nem kapkod el*

*Volt neki tank van neki gáz
fegyverrel nem itt figuráz
csak megnyitja a főcsapot
s az aktuális adagod
jó nukleáron megkapod*

Emelj hát neki kalapot

*Továbbá azt tanácsolom
tekints túl ósdi rácsokon
s ha fejed lágya már benőtt
fogadd a Parlamentben Őt
sőt tűrd hogy ott is Ő fogad
hisz van már bölcsességfogad*

*Nem értem ki s miért nyafog
'sz aranyat ér e békejobb*

*Durcás szocio-építész
vad patrióta zöld vitéz
s te russzofób oroszstanár
te ugyan mit választanál:*

*Paksamétányi szép jövő
vagy tank a házad szétlövő?*

*Vologya itt a Főcsapos
s örvendj: tereád nem tapos*

*Gondja-dolga bár nem kevés
s ez a folytonos repkedés
nagy rizikó de semmi vész
őrzi Őt hét mesterlövész
azaz mit mondok hétezer
jobb lesz ha nem is létezel
vagy csak a kordonon kívül
no
igyál a kávéd már kihűl*

*Vologya a mi emberünk
vigyázza tág életterünk
s tökbiztos helyzetet teremt*

*Általa helyreáll a Rend
biz helyreáll
vagy fejre áll
s jöhet egy újabb szürreál
(vagy szocreál...?)*

GÖMÖRI GYÖRGY

Tüzes álom

*Ma éjjel szokatlant álmodtam
nem özönvizet áradást
erdőtűzet Persze tudom miért
a Lucifer bőhullám miatt
Hallottam az ágak ropogását
éles csattogását a terjeszkedő tűzben
ami éppen a mi házunkig ért
nem maradt időnk csak annyi:
be az autóba ki a tűztengerből
Ez a tüzes álom előre vetíti
a szebb jövőt: egyre több erdő
kap majd lángra és egyre szárazabb
kopárabb elhagyottabb
lesz Európa közös hazánk
amit nem mástól magunktól kell megvédenünk*

Lakodalom Gyalun 1700-ban

Apor Péter alapján

*Ezen a lakodalmon nyitott kádakban állt a bor
ki-ki annyit thatott amennyit elbírt
a főrangúak aranyos kupákból ezüst serlegekből nyakalták
az első napon a szokásos hosszú ceremónia folyt
de a másodikon merő vigasság
Rabutin tábornok is alaposan berúgott
egyre azt kiáltozta franciául (lévén francia nemzet):
„ma már nem vagyok a császár képe!”
(vagyis nem kell órákig feszítenem a díszhelyen)
A mulatozás egészen hajnalig tartott
de addigra már alig volt táncra-képes férfi
mind kidőlt a sok ital miatt*

Idill

Eszternek és Robinak

*Behemót fűzfák
a csopaki parkban
kék vízen síklik
korcsolya-fény
szemem behunyom
fekszem nyugágyon
kései nyárban
érett szeptember
bő elején
Nem izgat most a Brexit
s hogy mi van Floridában
élvezem (önzön)
– ez a perc az enyém*

2017 szeptemberében

Harangszóra várni

Erről a templomról mindig egy erőd jut eszembe. Érdes, vastag falai meredeken törnek az égig, és mint a lőrések, a keskeny ablakok gyanakodva néznek a külvilágra. A magas, boltíves ajtón alig hatol át az Acélgyári út zaja. Csak néhányan ülnek az elülső padsorokban. Kezük összekulcsolva, zsíros rózsafüzér az ujjaik között, ha valamelyik elszakad, a padlózatához koccanó gyöngyök olyan hangot adnak, mintha sortüzek csattannának a közelben. Istentiszteletre egyre kevesebben járnak – az utca elejéről meg az errefelé eső városrészekből páran. Kivétel nélkül idős emberek, akik a félóránként körbejáró templomszolga erszényébe néhány érme mellett kavicsokat is ejtenek, de nem azért, hogy csörögjön az apró. Jobb a lelüknek, ha úgy érzik, még hozzájárulhatnak valamihez.

Padok a templombejárathoz vezető lépcsőkkel szemben, éjszakánként tinédzserek csókolóznak rajtuk, nappal pihenő öregasszonyok, részegesek ülőalkalmatosságai. Most nincs itt senki, a sorompónál egy tacsó ül, a Kistarján út emeletesei mögül a forgalom hangja dübörög – a kutya idegesen a város tömbjei felé kapkodja fejét. A Kolduspaloták erkélyein száradni kiterített ruhák, könyöklő, dohányzó alakok. Egy fekete hajú asszony lekiabál az utcára, hozd már fel azt a szatyrot, a kurva anyádat. A kapualjba tömörült társaságból kiválik egy mezítlábas, félmeztelen kislány, visszakíált, hogy mi van, mire az anyja megismétli az előbbi felszólítást. A második kapualjon megyek be, a lépcsőház ajtaja nyitva, az első lépcsőfokokon *Szuperinfők* kötegei. Feri a másodikon lakik, a bejárati ajtó üvegtábláját rács védi, szórólapok tömkelege a földön. A harmadik csöngetésre nyit ajtót.

Langyos mosollyal fogad, örül, hogy lát. Régen jártam erre, mi újság. Megelőz a kérdésével, rosszul érzem magam, ismerve a helyzetét nekem kellett volna érdeklődnöm. Arcáról gyorsan lelohad a mosoly, azt mondja, most nem tud semmivel sem kínálni, Margit állapota rosszabbra fordult, drágább gyógyszerek kellenek. Követem a hálósobába, menet közben benézek a konyhába, a mosogatópulton meg az asztalon ingatag stóckban áll a mosatlan és a szemét, a földön porcelándarabok. Te hogy vagy, kérdezem.

Margitról beszél, olyan jól alakult minden, azt hitte, fel fog épülni. A szobában dobozok, újabb tányérok egymásba rakva, mintha turkálóban lennénk, póló-, pulóver-, nadrághalmok a földön. Feri elnézést kér a szag miatt, ő már nem is érzi, mondja, és nevet. Igyekszem nem fintorogni az összeszart és -hugyozott vedrek meg ágytálak láttán, zavaromban az ingem mandzsettáját fogdosom. Most a nyitott ablakban könyököl, hallani a Salgó úton elrobogó autók zaját. Margit mozog – még nem merek az ágyra nézni, Feri csapzott vállait figyelem.

A felesége lepedőbe csavarva. Fekete haja vastag, ősz tincseivel széthányva a párnán. Az ajka mozog, mintha pépet ráгна, Feri odamegy a magatehetetlen testhez, valamit a szájába helyez, rám néz, nehogy elharapja a nyelvét. Ez a veszély

szerintem nem fenyeget, akarom mondani, de csak állok, mint egy a próbababák közül, amiket az Ázsia Center dolgozói a sínekre cipelnek ki éjjelente, hogy a feleslegessé vált műanyag bábukkal ne nekik legyen gondjuk – a menetrend szerinti utolsó, Somoskőújfalu felé száguldó vonat majd ezernyi darabbá forgácsolja őket.

A szeméthalmokon végignézve azt gyanítom, Feri régóta nem mozdult ki a lakásból. Talán ételt is a szomszédok hoznak neki. Egy öregasszony lakik a szemben lévő lakásban, Sára néni, zárkózott, de Ferivel mindig kijöttek. A férfi felfúrta neki a polcokat, megszerelte a csapot, cserébe Sára hozott a házaspárnak valamit a piacról. Vele sohasem sikerült beszélnem, mindig bizalmatlan volt. Feri szerint érthető, hogy tartózkodik az idegenektől. Nemegyszer törték már fel a lakását, legutóbb tavaly nyáron, elvitték a tévéjét meg a feszületet a falról, aztán szétszórták a ruhákat és az evőeszközöket a nagyobb szoba szőnyegén, mintha kerestek volna valamit. Feri szerelte fel a biztonsági zárat az asszonynak, és szétnézett a lépcsőházban, ha Sára néni felhívta őt az éjszaka közepén, mert furcsa hangokat hallott.

Margit kifejezéstelenül bámul maga elé, nyammog azon a műanyag darabon, amit a férfi gondoskodóan a szájába tett. Az állán vékony, habos csíkban folyik végig a nyál, Feri egy textilzsebkendővel gyengéden feltörli az asszony nyakszirtjén összegyűlt nedvességet. Meg akarom kérdezni, futja-e mindenre, segíthetek-e valamit, de inkább csöndben maradok, cigarettával kínálok. Megrázza a fejét, aztán mégis a doboz felé nyúl. Az ablakhoz sétálunk, rágyújtunk.

Nézem a templomot. Az építmény keresztje egy hosszúkás, bátyyszerű tömbön áll. A tömb felső részében egy kerek, berácsozott ablak, harang lehet mögötte, akárcsak az acélgyár hajdan légitámadásokat jelző riadókürtje, ez sem szólalt meg évek óta. A harangozó elhunyt, vagy nem is volt soha, talán a papok húzgálták a fémnyelvre erősített kötelet, de már ők sem törődnek a régi szokásokkal. Lehet, hogy nincs is meg az öntvény, elvitték, leadták a MÉH-be, beolvasztották, csak szegek meg fémlapok lógnak a villámhárító vezetékeivel koszorúzott bástya mennyezetéről. Egy öregasszony kijön a templomból, esetlenül kapkod a botjával, az egyik padhoz igyekszik. Nézem, ahogy vékony, összetöppörödött testét nehézkesen a zöldre festett deszkákra ejti. Idegesen a Kistarján út felé kapja a fejét, egy pillanatra megmerevedik, figyel, ahogy a tömbök mögül kihajtó teherautó eltűnik a Salgó úton. Feri a csikket a párkányon lévő muskátlí virágföldjébe nyomja. Így is lehet élni.

Kismoszkva

A várost nemcsak azért hívták Kismoszkvának, mert gyárai ugyanolyan fontosak voltak, mint a Kreml. Azért is nevezték így, mert ha valaki elindult az Acélgyári úttal párhuzamosan futó síneken, egészen Moszkváig gyalogolhatott. Ha az orosz elvtársak kíváncsiak voltak, hogyan épül a szocializmus, beszálltak a vagonokba, kiszálltak az acélgyárban, kezét fogtak a munkásokkal, ettek egyet a Karancs Szállóban, és elégedetten hazamentek. Salgótarjánra, mondogatják az öregek, vigyáztak,

tudták, hogy ami itt történt kicsiben, annak kellett volna történnie nagyban. Itt mindenki háromszor akkora odafigyeléssel dolgozott, mert ha Miskolcon valami elbaszódott, odamentek az illetékesek és megcsinálták, de itt nem lehetett elszarni semmit, akkor a Szovjetunióban esett volna kár.

Olyan múlt ez, amit már csak kocsmasztaloknál emlegetnek fel, olyan történelem, amit útszéli veszekedéseken kell megvitatni. Karcsi mintha az utóbbira törekedne – kint áll a sarkon, szóba elegyedik az arra járókkal, az első mondatok után átveszi az irányítást a beszélgetés felett, lóbálni kezdi a botját, bezzeg régen nem így beszéltek az emberrel, és ordít. Utálják őt a Kék Acélban, mert folyton politizál, és mindig neki van igaza. Ha nem, akkor meglendíti a botját, azzal támad, bolond ember, fiatalnak képzei magát. Olyan vékony, hogy nem merik megütni, sőt féltik, mikor lefelé megy a kocsmalépcsőjén – az egy külön mutatvány, mintha rongyból lennének a lábai. Felfelé lassan jön, a botjára támaszkodva. Belép a helyiségbe, aztán elkezd, hogy ő a kisvasútra bármikor felülhetett, az apja ismert mindenkit, ha nem szedték volna fel a síneket, még mindig az ország egyik nevezetessége lehetne az a szar, ipartörténeti műremek. Műremek, ismétli, és csettint a nyelvével.

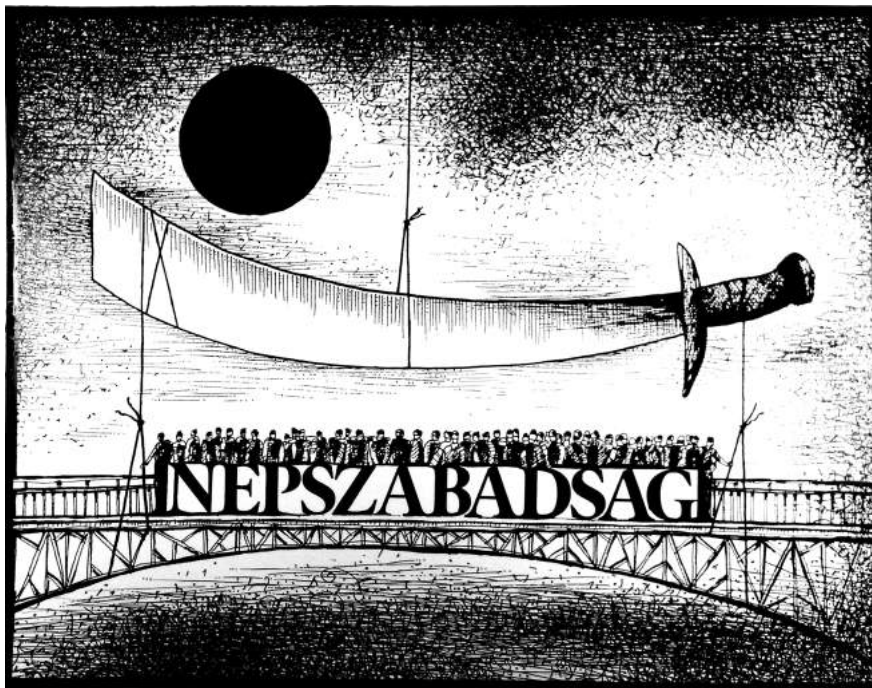
Egyetlen ember van, aki nem tudja szó nélkül hagyni Karcsi megnyilvánulásait, Nagy Pisti, aki gyűlöli a kommunistákat. Meggyőződése, hogy ők tették tönkre Magyarországot. Erre Karcsi ellentmondást nem tűrve vág vissza, hogy hát a Kádár puritán ember volt, egy kurva szál Kossuthon kívül nem maradt más utána. Igen, fordul a felindult férfi felé Nagy Pisti, és akkor kié volt az a villa például Karancsberényben, he? A párté, jön az egyenes válasz, az ugyanaz, hangzik a felelet, aztán tajtékoznak még egy kicsit, Karcsi le akarja ütni a jobbos köcsögöt, Nagy Pisti nem fél semmitől és senkitől, de inkább kiszalad a Kék Acélból. Napokig nem látni egyiküket sem.

Utolsó összeveszésük után Karcsi jött vissza előbb a Kék Acélba. Kért egy felest, sört, aztán még egy felest. Itt lakott még Kovács Sanyó, aki később a Garzonba költözött, a tizedikre, onnan ugrott ki tavalý. Rengeteg viccet tudott, volt egy, amit minden alkalommal elmondott. Miért jó a póknak?, kérdezgette, nem tudta senki, és mikor Sanyó elárulta a választ, mindenki a hasát fogta, kiabáltak, kussoltál már, így nem lehet cigarettázni. Kovács Sanyó a Sirilla Bútorgyárban dolgozott bútorasztalosként. Először raktárosnak vették fel, csak pakolásnia kellett. A dolgozók hamar befogadták, együtt szidták a főnököt, aki külföldi volt, és sosem tartózkodott a gyárban. Sanyóék a munkatársaikat is kikezdték, akik nem nézték jó szemmel a háromnegyed órás ebédszüneteket, valamint jelentettek az igazgatóságon a véceben eldugdosott laposüvegekről is. Egy-egy munkanapból történetek születtek, amiket Sanyó esténként elmesélt a Kék Acélban. Például, hogy hogyan köszöntötte a brigád – ő ezt a szót használta – a dán delegációt. Éppen békákkal versenyeztek, meghajtották magukat, az nyert, aki először ütközött az épület oldalához hordott kartonoknak. A dánok pont akkor jöttek megnézni a gyárat, hogy miért, az nem derült ki a történetből. A lényeg, hogy ott álltak az öltönyös főszerrek, mikor Sanyó átvette a vezetést. Már csak pár méter választotta el a céltól, mikor észrevette az ajtó mellett álldogáló küldöttséget. Annyi ideje még volt, hogy integessen nekik, az egyikőjük vissza is intett – a dánok mindig olyan melegen üdvözltek egymást, állította, hát ez az ember jó magasra emelte a kezét, mintha az időközben becsapódó raktáros győzelmének örülne. Még a délután felmondtak nekik, de

Sanyóékat nem hatotta meg az igazgatóság döntése, jókedvűen mentek kifelé a Sirillából. Valószínűleg az elfogyasztott kisüveges szeszeknek köszönhető, hogy Sanyó a kirúgása után rögtön bement az asztalosokhoz egy állásinterjúra, és a következő héten újra kezdhették melózni a Sirillában, a raktárral szomszédos műhelyben.

Na, miért jó a póknak?, kérdezte Kovács Sanyó a köréje gyűltektől, mintha ezzel a poénnal akarná megmagyarázni felfoghatatlan szerencséjét. Mert olyan, mint te, kiabálta valaki, mire ő megrázta a fejét, és elárulta a megfejtést. Egy emberként nevetett a hallgatóság, a vidám arcok között fel lehetett fedezni Karcsiét meg Nagy Pistiét is. Álltak a Puskás-poszter előtt, koccintottak, kezet fogtak egymással, és megállapodtak abban, hogy elfelejtik ezt az egészet, abban különben is egyetértettek, párthűségtől és politikai meggyőződéstől függetlenül, hogy szar világ ez.

A *Nógrád Megyei Hírlap* egy külön cikkben foglalkozott Kovács Sanyó esetével, mert a tizennyolc emeletes Garzonból, a város legmagasabb építményéből évente ugráltak ki az emberek. „A Haláltorony kilencedik áldozata” – írta a cikk szerzője, aki szerint Kovács Sanyó „kiszédült” az erkélyről. Karcsi, aki pár hónappal Sanyó után halt meg, hitetlenkedve olvasta a cikket, azt mondta, nem való nekünk a magaslati levegő. Őt a mája vitte el, az unokatestvére fogalmazott így, aki éppen az eladó táblát rakta ki az ablakba, mikor megszólítottam. Nagy Pisti feltűnik a kocsmában néha, megiszik egy sört, hallgatja a többieket, ahogyan a hírekről, a városszéli gyártelepek bontásáról társalognak, de már nem tud kivel vitatkozni. Az utóbbi időben sokat romlott a hallása, közelebb kell hajolnia mindenkihez, odafor-dul Paliékhoz is, fülel, de semmi, igaz, akkor sem akarná megérteni őket, ha hal-laná a szavaikat, ezeknek fogalmuk sincs az életről, fiatalok.



NEMES Z. MÁRIÓ

A nagy stílus

Húsz éves lehettem, amikor először észrevettem, hogy követ egy épület. Nyomomban egy stílus, de mit akar tőlem? A struktúra elemei átkúsznak egyik házról a másikra. Látom a csobbanást a felületen, amikor a szerkezeti elv bebatol.

Az épület kulissza, és ami ezt a kulisszát tartja, vitális anyag. Él, de vajon gondol-e valamit, amikor várost játszik előttem?

Gyökérszerű stílusér, mely elindult szerencsét próbálni, de csak orosz rulettezik. A megfelelő pillanatban, amikor nem nézek oda, hirtelen rám ugrik, hogy érezzem, nem vagyok egyedül. Csak én etethetem meg, csak én szűrhetem le a Nagy Stílus levét.

Ez a stílus nem az érzelmekről szól, hiszen azok már kirajzoltak, mint a hangyák. Ez a stílus a hangyák királynője, aki nem beszél a nyelvüket, mert ők csak arra valóak, hogy imádjanak és építsenek.

A nevemben beszél, hogy én építsem fel, mert én vagyok a legtisztább rovar.

Nincsenek barátaim. Faj lettem. Egy fajnak nincsenek barátai, csak egyedei, és most már minden egyedem a Nagy Stílust imádja.

Véröntözött virány

„Nem lesz több dal, ha én megőrülök!” – figyelmeztet Komjáthy Jenő, és ezt érdemes komolyan venni, hiszen a dal fenntartása mindannyiunk nemzeti kötelezettsége. Ebből következik, hogy minden lehetséges módszerrel a költő elmeálapotának megőrzésére kell törekednünk. Mert ha a dal elhallgat, akkor mindannyian megőrülünk. És véti vembét az iszony! Ezt nem akarjuk. Az ország idegszállai Komjáthyba vannak belekötve, mint valamiféle lüktető ösgubóba, melyet az ibletláz vészesen kimerített. Pilled a hon, vigyázz! Kiálmodtunk ugyan nemzetálmokat a földből, de hajadonjaink elgyengültek, és Komjáthy táplálása akadozik. Minden este elsőszülöttet áldozunk, vérét vödörbe gyűjtjük, hogy a költő érezze, a keresztény középosztály se vele, se nélküle. De nem tudunk elég elsőszülni, végül megérkezik majd az utolsó magyar, akiben már nincsen elég protein. Ebbe örülünk bele, vagy ez maga az iblet? Nem tudjuk, csak rángatjuk Komjáthy köldökzsinórját, hogy a tetszhalott költő újabb ömlennyel gazdagítsa a humuszt. Pedig ő még a népet se ismeri, de nem baj, vak parazita az örület kapuőre.

FENYVESI OTTÓ

Halott vajdaságiakat olvasva

MUNK ARTÚR¹

*

*Hinterlandban
a gyerekek hógolyókkal
ostromolták a várat,
majd meghegyezték a szuronyokat,
s foglyul ejtettek egy kóbor macskát.
Előbb kiszúrták a szemét,
aztán a padláson felakasztották.*

*

*A katonák mind meghaltak a háborúban.
Tizenkét gyerekes családapák.
Doberdóban vagy Oroszlengyelországban.
Érkeztek a piros pecsétetes csomagok,
bennük órák, gyűrűk, noteszek,
fényképek, hazai levelek.
Vitézségi érmek.
Az asszonyok gyertyát gyújtottak,
és imádkoztak.
A Teri szeretője hadnagy volt.
Ő akkor még nem halt meg.*

*

*Mintha kiszaladt volna a száján valami.
Mintha valaki szaladt volna az orosz drótsövény felé.
Hirtelen tűz futott át a koponyáján,
mintha valami átfúrta volna a sisakját.
Mintha kialudt volna az égbolt legkisebb csillaga.
Utolsó emléke: mintha párnák, lepedők között
zúgna a feje, akár a templom kupolája.*

*

*A kályhában kialudt a tűz.
Ruhaszag terjengett a szobában.
Magukra vettek mindent,*

*amitől egy kis meleget remélhettek.
A vég nélküli szenvedés dicstelen poklában
csak nyomorúság és halál várta őket.*

*

*Még meg sem érkezett,
s máris csomagol a jövő.
Alig érezte jól magát
egy többszörösen összetett mondat
alárendelt mellékmondatában.
Szederjes, foltos arcára verejték ült,
zubbonya zsebébe falevelet csúsztatott valaki.*

*

*Az esetek többségében.
Vidám volt az élet.
A rokkant anarchisták elrepültek Vucsidolba.
Vidáman virágoztak a fák.
És hajók indultak az új világba,
a fedélzetükön emberek sokasága,
és a bálteremben muzsika szólt.
Rózsaszín volt minden,
a függöny és az abrosz.
Kellett az orvos.*

*

*A Titanic-on szerelmek, illatok
terjengtek, torkukat kaparták
füstmarta dallamok,
és további gondolatbuborékok.
Nem követi már őket sirályok hada.
Rossz fát tettek a tűzre.*

*

*Talán a szél tette,
hogy odaújta eléjük
azt a hatalmas jéghegyet.
Jött velük szemben.
Érkezett váratlanul,
mint a torpedó.*

*

*A paradicsom egyre távolabb,
nekünk már csak krumpli jutott.
Krumplis tészta, krumplileves.
Krumplibogár, puliszka.*

*

*A Kárpátia hajóorvosa rengeteg
szabad asszociációt képes elnyelni.*

*

*Tudta, nehéz lesz.
Felsorolni azokat,
akik ott meneteltek emlékezetében.
Nevükön nevezni a névteleneket.
Kimondani a kimondhatatlan szavakat.
Hogy ne merüljenek feledésbe,
mind, aki megállt előtte,
aki csak ráemelte a szemét,
akiket igazságtalanul bántottak.
Hogy ne merüljenek feledésbe
az emberek és a szavak,
és a szabadkai városháza toronyórája
mely A repülő Vucsidolban
örökre (délután) fél négyet mutat.*

DÓRÓ SÁNDOR²

*

*Pecellő felett felhők szöknek,
mint farsang a naptárból.
A főutcán füstölgő trágyaszekerek.
Szürke lovak. A szódás kocsija.
Tér. Fák. Bukszusok.
Asszonyok a padon.
Mi az, mit róluk tudhatok?
Az volt, ez van.
Visszavonhatatlanul.
De minden benne legyen ám.
Az is, ami kimaradt.*

*És a folyton történő semmi.
Napról napra közelebb.
Az égen szökkenő felhők,
a sugarak. Mind-mind.*

*

*Elvesztette hitét és holnapját,
mint a platán a leveleit.
Csak az akác, és a fehér krizantémok.
Csak egy halott mosónő férficipőben.
Lila combjai közt rozsdás virágszirmok.*

*

*Szólna fűhöz-fához,
imádkozna a pipacshoz,
csak tudjon valami bizonyosat.
Inna harmatot, mérget,
s mindenféle keveréket,
szentelt- és folyóvizet, csak
tudna valami bizonyosat.
Eloolvasná az összes könyvet,
élne keserű gyökerek nedvén,
csak tudna valami bizonyosat.
Mert az életért harcok dúlnak.
Álljunk meg egy szóra:
valahol az űrben
angyalok ülnek,
kezükben hárfa.*

*

*Mert életben maradni nem elég!
Nem gondolja,
kicsit nevetséges az egész.
Mindent szépen elmagyarázok.
Szeretném megnyugtatni.
Egy konyakot?
Öreg vagyok én már ahhoz.
A tapasztalat megtanított arra, hogy
a mértéktartás a legfontosabb, a középút.
Csak semmi kiabálás, lázadás.
Megmondom én, mi a baj.
Kérem, ne mosolyogjon.
Senkit sem akarok megbántani.*

*

*Kérem, ne zaklasson,
törődjön a saját dolgával.
Mit akar, pénzt?
Hát akkor mi a szándéka?
Nekem így nagyon jó!
Hagyjon békén! Maga megőrült?
Mit hablatyol itt össze-vissza?
Egy szavát se értem,
hogyan van a szabadsággal?
Engem abszolúte nem érdekel.
Hagyjon békén, kérem,
ne molesztáljon, tűnjön már el!*

1 Munk Artúr (1886–1955) Szabadkán született. Budapesten szerzett orvosi diplomát. Hajóorvosként dolgozott a Fiume–New York vonalon. Ő teljesített szolgálatot a Carpathián, amely elsőnek sietett a Titanic hajótöröttjeinek megmentésére. Az első világháborúban orosz fogságba esett, majd hazatérése után Szabadkán dolgozott orvosként.

2 Dóró Sándor (Derűs István, 1938–1974) Ludaspusztán született, Szabadkán járt iskolába. Péterrévén üzemi, majd postai tisztviselőként dolgozott.

NÉMETH ZOLTÁN

Michel Foucault Varsóban

*Hol a kezed?, add a kezed!, a kezed!,
húzd végig a péniszemen!, még merev,
egy halott merev tárgy,
add a kezed és fogd meg a farkam,
a mutatoujjad dugd erőteljesen végbelembe,
ez az egyetlen testrész, amely ép belőlem,
az a tér, amelyet körülölel a simaizom,
az egyetlen egészséges testrészem,
és forradalmi!,
add csak a kezed!, ezt meg kell érintened!
és látni akarom a nyelved is!,
öleld végig az utakat, házakat,
öleld a fákat, bokrokat,
öleld a szekrényeim és szobáim tetejét,
öleld, egy sem idősebb tizennégy évesnél,
mind a tiéd,
gyere, nyalj bele a levegőbe!
eljössz értem, ugye?, kedves francia úr,
eljön értem, megszólít a parkban, ugye?,*

gyere el a parkjaimba,
másfél méternyi komposzt felett épült,
törmelékéből, szivárgó, puha emberi testből
és vérből gyúrtam,
hatszáz éves téglá törmelékéből építettem,
szétlőtt arcokat kevertem hozzá,
érintsd meg!
faragott reneszánsz kapubejárat porából építettem,
csonttá soványodott gyerekesteket kevertem hozzá,
kóstold meg,
tizennégy éves gyereklány vagyok, tiéd,
tizennégy éves gyerekfiú, tiéd mindenem,
kedves francia úr,
harapj bele a levegőbe,
öleld hamvas, fiatal testemet,
hullákat építettem a bőröm alá,
üszkös port építettem a húsomba,
nyalj végig,
gyere, ülj mellém, és hűj meg egy vodkára, kávéra
az Ismeretlen Katona öröklángjánál,
csúsztasz diszkrétén egy levelet a zsebembe,
még mindig nincs városom,
még mindig nincs testem,
de alapvető szükségleteim léteznek,
egy hullának is vannak szükségletei, tudod,
vigyél el egy körre,
markold meg, a combomon, az Alhambrában,
simogasd a combomon a Roxanában,
húzd végig a combomon a Dianában,
legyél buzi a kedvemért,
kedves francia,
ebben a halott városban,
ebben a szürke és szomorú
tizennégy éves városban,
hagyj fel a sorozatos öngyilkossági kísérletekkel,
nézd a Palac hófehér csúcsán a szemet,
vágyakozó és akaratos,
minden oldalról látja a bőrödön
felgyűrődő lelket,
édes francia úr,
te csatornalétől büzlő szabadságbarcos,
te hétről hétre rituálisan feldarabolt zsidó,
te hétszázezer holttest,
te elvesztett kar,
a szív és a vese levegője,
mutass nekem egy Foucault-t!

Lassú víz

Holman Anna és Angyal Károly kettővel járt Schneiderék felett a Világlegjobban, illetve utóbbi előbb négyvel, majd hárommal is, de mivel rendre megbukott, épp-hogy csak nem várta be őket. Schniercli utólag beleborzongott, mikor arra gondolt, hogyha nem jön Holman Panka, akkor Angyal Károly, azaz a Faszkaresz pont abba az osztályba bukott volna tovább idővel, amelyikbe ő járt. A pillanat töredékéig őszinte hálával, afféle megmentő angyalként gondolt Pankára, de gyorsan elszégyellte magát. Inkább csak bukott volna tovább hozzájuk, helyesbítette rögtön megbánt gondolatát. A már egyetemen szerzett, szemtanú jellegű ismerős, a Frach, akitől a sztori legnagyobb százalékát megtudta, ezeknek volt az évfolyamtársa, de szerencséjére egy párhuzamos osztályba járva elkerülte *ezt az egész szarságot*, ahogy fogalmazott.

Anna, azaz Panka (az Annára lényegében nem is hallgatott), olyan *rendes lány* volt, vagy ahogy hetven fölött illik ezt megfogalmazni: *jóraavaló teremtés*. Halkszavú és visszahúzódozó, jó tanuló, de nem stréber, egybehangzó vélemények alapján is *kedves csaj*. És persze, félig-meddig, titokban nagyon szép. Olyanfajta lány, akitől rendre csak később, négy vagy nyolc év múlva esedékes osztálytalálkozóknál alkalmával derül ki, hogy *hűha és nabazmeg, ez is hogy kibimbajadzott*. Szőkésbarna fürtjeit rendre összefogta, a melleit szürkés színű pulóverek és kardigánok mögé rejtette, szoknyából és nadrágból is mindig olyat vett, ami még nem lógott rajta slamposan és két számmal nagyobbban, de sehogy sem tudott úgy feszülni, hogy abból bármi kivehető legyen. Rendre kilógott a barátnők közül kvázi terepszínű öltözködésével, nem is sminkelt, messziről talán úgy tűnt, hogy ő a csúnyábbik csaj a három-négy közül, akikkel (és szinte csak velük) néha látni lehetett beszélgetni. Ha bárki nagyritkán hozzászólt, mindig kedves volt és mosolygott, bárki le-másolhatta a leckéjét, és – és ennyi. Ennél sokkal többet a barátnőikön kívül senki se foglalkozott vele. Faszkaresz sem, eleinte, mikor épp az ő osztályukba bukott át. Nem is volt rá oka, hiszen az ilyen Panka-féle lányokat rendre akkor veszik észre a Faszkareszfélék (és hát belül persze mindenki, a legszendébbek is, mind-mind ilyen Faszkareszfélék, csak a többségben nincs annyi vagányság, hogy ezt kimutassa), ha már nagyon nincs más. De Faszkaresznek volt, kegyeiért sorban álltak a Lucák és Vikik, Andreák és Julik. Igazuk volt. Faszkaresz ugyanis – a maga inverz módján leginkább Pankához hasonlóan – afféle nem evilági jelenség volt. Olyan tünemény, aminek elvbenei létezéséről mindenki tud, amire azonnal és elsőre ráismer a kizárólag sztereotípiákat észlelő tekintet.

Faszkaresz volt a rosszfiú szótári esete, elcsépelte amerikai sorozatok és ifjúsági vígjátékok elmaradhatatlan szereplője, aki bőrdzsekiben, rágózva megy órára, de nemcsak azért, hogy felvágjon vele, hogy aztán a menzán egykedvűen szürcsögje ki szívószálával a maradék dobozos almalét. Faszkareszt ugyanis a sulis előtt való-

ban egy (rég, ütött-kopott, de igazi) motorbicikli várta, táskájában pedig a nagyritkán, véletlen kellékként bekerülő füzet mellett lényegében elmaradhatatlan lakó volt egy-egy doboz sör. Sosem a fiúvécében cigizett, elbújva és fülét-farkát behúzva, stikában, majd a folyosón a lányoknak hősies tetteivel dicsekedve, hanem tanítás előtt és után (meg a számtalan ellógott óra helyett) nyíltan az iskola előtt (néha még az épületen belül is, a lépcsőn lefelé menet meggyújtva a szálát). Mióta fél évvel korábban egy ugyancsak nehezen kinyomozható, különböző legendák és balladai homályok fedte mítosz keretében jól elverte a portást, az rászólni nem mert, köszönni pedig – önbecsülése utolsó erőfeszítéseként – nem volt hajlandó. Ki ne szerette volna őt, a rosszfiúság archetípusát, ezt a James Dean-szerű, egyszerre búsan kiélt, mégis valami megmagyarázhatatlan kisfiús bájjal fölszerelt, csodálatos lényt? Persze, hogy Panka is. Nem mondta senkinek, legfeljebb a három-négy barátjának, de inkább csak úgy rájukhagyólag és beleegyezőleg, nehogy gyanút keltsen azzal, hogy mikor azok folyvást Faszkareszt vélt és valós legendáriumának részleteit ecsetelték, szépségének különböző aspektusairól áradoztak, pont ő próbáljon – persze átlátszó hamissággal – úgy tenni, mintha ez a mindenki szerelme hidegen hagyná. Így hát ő is megjegyezte néha, hogy valóban, a Károly arccsontjai tényleg helyesek, a haja érintése tényleg csodálatos lehet, olcsó arcszeszének édeskés illata és a bagó- és piaszag kesernyés elegye pedig szerinte is, ahogy a csajok megjegyezték, *vadító*. Panka a maga részéről ennyivel beérte volna, nem szeretett még e legközelebbi barátaival sem szerelmi ügyekről beszélgetni, már csak azért sem, mert – velük ellentétben – neki nem is nagyon volt miről.

Nem izgatta különösebben, hogy még szűz, akkor már inkább az, hogy még szerelmes sem volt nagyon, legalábbis úgy komolyan. Egyszer gimi elsőben csokolózott egy fiúval, úgy szokta mondani, hogy a pia hatására, de igazából be se csicscentett rendesen, tökéletesen tudta, hogy mi történik, de ha már nagy nehezen hagyta rábeszélni magát egy bulira, tudta, hogy lényegében két választása maradt: vagy látványosan kellemetlenül érzi magát, nem hajlandó feloldódni, és olyan ellenszenvesen viselkedik, hogy többé sose hívják sehova (de akkor talán a barátságának is vége szakad, azért pedig kár volna), vagy eljártssza, hogy a két megivott koktéltól *csöppet becsicscentett*, és hagyja, hogy a mellette ülő, vadidegen srác, aki (három haverjával) úgy tíz perce ült le hozzájuk, és láthatóan a legnyámnyilábbként *őt kapta*, miután az alfahímebbek szavak nélkül kiválasztották a nekik tetsző barátnőket, lekapja. Nem volt rossz amúgy a dolog, még a srác különböző szeszeket elegyítő lehelete sem zavarta nagyon, jól esett, hogy egy érezhetően valamennyi tapasztalattal már bíró nyelv kotorászik a szájában. Megindult egy kéz is, fölfelé a combján, de odasúgta, hogy lehetőleg ezt még ne most, így mindenki előtt. Aztán, mikor már nem *most* volt és *mindenki előtt*, a buli egy közepesen későre járó pontján hazaszökött. Minden rendben volt, őszinte megkönnyebbülésére nem így kellett hát elveszítenie a szüzességét, de innentől a lányok sem nógatták annyit, a szünetbeli röhgicsélések során megmaradtak ennél az egy anekdotánál, hogy *Panka, a dévaj* mit művelt, hogy csörözött azzal a sráccal, ők ugyan ki sem nézték ezt belőle, a kis szendéből, de hát lassú víz partot mos, alamuszi playboy-nyuszi meg nagyot ugrik, hihi és haha, Panka, bár jól titkolja, előlük többé nem rejtheti, hogy micsoda kis ribi. Ez volt a kimondatlan megegyezés, Panka is értet-

te, hogy nekik csak ennyi kellett, egy kis szocializálási siker, ami, ha nem jöhetett volna össze aznap éjjel, vég nélküli és csak növekvő agressziót váltott volna ki a titokban magukat egyre hülyébben és kellemetlenebbül érző barátnőkből. Részük-ről pedig ezzel az egyetlen, apró kis sztorival Panka már fel volt mentve, tapintatosan békén hagyták, még a háta mögött sem hívták előbb csak viccből, majd egyre több malíciával szüzikének és képmutató kis picsának, ami, ha nincs az a buli, idővel barátságuk csoportlélektana okán menthetetlenül bekövetkezett volna. Pankával szemben innentől ilyen pasidolgokban már csak ennyi elvárás volt, hogy ne lógjon ki nagyon, néha ő is jegyezze meg, milyen cuki a Karesz kiugró és liftező ádámcsutkája, azok a mélybarna, bús szemek, amikben úgy el lehet veszni, vagy amikor szünetekben úgy lezserül nekitámaszkodik álltában a széktámlának, hát az már önmagában olyan szexi, hogy az embernek még a szeme is összepisili magát gyönyörében. És Panka, mivel az ilyen rákontrázásokra és megerősítő *tényleg!*-ekre, *júj, olyankor olyan balál cuki!*-kra hajlandó volt, kicsit néha még el is pirult, pont ezzel tudta a legjobban elterelni a gyanút.

Mert, ahogy az rendre a bugyuta amerikai filmekben történni szokott, egyszer még az ilyen tökéletes rosszfiúk is ráunnak a koronázatlan szépségkirálynőkre, és nekik is fel kell mutatni valami másolt leckét – azért a bukást sem adják olyan olcsón. És persze egyszer-egyszer adódik, hogy jön egy jobb szándékú tanárnő, mint mondjuk ez, aki a németet tanítja, és valahai pedagógiai alapképzéséből felrémlik neki a módszertani oktatás egyik fontos eleme. Történetesen az, hogy a renitens rosszgyereket, ezt a kezelhetetlen, öntörvényű rocksztárt mi lenne, ha emellé a szende kis szőkésbarna, csendes kislány mellé ültetnénk. Hiszen ez a *jórávaló kis teremtés* majd talán megszelídíti ezt a komisz gyereket, akinek amúgy jó agya lenne, lám, németórán is okosakat mond, meglepően sok minden ragad rá, csak nem lát maga előtt jó példát. Hát lásson akkor maga mellett!

Így költözött Angyal Károly és Holman Panka közös padba a németórákra. Így kezdődött minden.

*

Fú, és mi volt. Mondja már Panka, mert látták ám ők, amikor (feltűnően és zavarba ejtően sokszor) hátrapislogtak nagy kuncorászások közepette, hogy bizony Panka és Karesz beszélgettek, pár szót suttoztak néha, meg a füzetükben is levelezgettek. Láttak ők mindent, és most olyan halál irigyek Pankára, hogyha nem szeretnék ennyire, meg nem baszná el a szexi körömlakkjukat, pusztá kézzel tépnék szét, hihi és haha. Na, mondja már, mert ha nem, majd inkább lakkoznak újra és mégis szétkarmolják, ne legyen már ilyen kis rohadék, hogy nem mond semmit. Hülyék. Nem is leveleztek, de Panka elcseszi, mert belekuncog egy kicsit ő is, tudja, hogy vesztere, mert most aztán végérvényesen lebukott vele, hogy bizony dehogynem. Na ebből elég, üvölti a Cili, és ráveti magát a táskára, muti a füzetet, de Panka sem most jött le a falvédőről, gyorsan kirántja a kezéből, és eddig nem ismert, komolykás tekintettel néz a Cilire pár másodpercig, szótlanul. Na jó, csajok, nehogy már tényleg elkezdjünk picsulni, mondja ki a végszót Sári, némi kényszeredett mosollyal. Békén hagyják – ezúttal. Megúszták.

Mázlija van, mert a németfüzet hátsó oldalain valóban a titkok titka lappang. A szótárfüzet tökéletes megoldás, hiszen minden sor ketté van vágva, bal oldalra Panka ír Karesznak, jobb felől meg az neki. Együtt járnak pár hete. Pankának ott-hon előbb „faktos különórái” vannak, majd amikor már átlátszó lenne a hazugság, meg – bármily romantikus is – ciki az újabb amerikai filmes klisé, hogy sulis után megy pár utcányit, és az előre megbeszélt helyen Karcsi fölveszi őt, csók után fel-pattan a motorra, a fiú mögé, és átfogja a derekát, szóval inkább megmondja, hogy van egy fiúja, de még nem olyan régóta, és ha a Mama és a Papa nem bánja (bán-ják kicsit, de mit tehetnek, nyíltan nincs okuk félteni oly tökéletesen nevelt és min-denkinél okosabb, önálló meg persze felelősségtudó kislányukat), most még nem beszélne róla többet. Végül csak a Sárít avatja be, őt is csak a szükség okán, Sári bátyja, Ádám lesz ugyanis a kamupasi, akit majd hazavisz bemutatni, mikor már mindenáron fel kell mutatni valami jólfészült, rendes fiút a háznál.

Néha ugyan halkan és óvatosan odaszorítja égő homlokát a vizes, hideg csem-péhez, és hang nélkül azon szitkozódik, hogy ilyen nincs, az élete egy klisé, ennyi-re még a filmek sem közhelyesek. Lassú víz partot mos, mantrálja suttogva maga elé, és a jobb lábával pacsál egy kis maradék vizet, mielőtt elér a lefolyóig. Ez len-ne az indián neve, Lassú Víz, ezzel csúfolják a csajok is, pedig ők nem is tudnak a Karcsiról, bár gyanús, hogy sejtenek valamit, egyre többet sutyorognak nélküle. Ez így nem mehet tovább, határozza el, míg a kezével önkéntelenül is igyekszik le-utánozni Karcsi egyszerre kedves és gyöngéd, mégis szenvedélyesen simító, mar-koló mozdulatait. Majdnem belebokszol a zuhanyrózsába, mikor rájön, hogy mit csinál már percek óta szappanozás helyett, ez már mindennek a teteje, a legócs-kább, nívótlan, szar és giccstől csöpögő lányregények lapjain olvasott utoljára, még kislánykorában ilyen idióta, viktoriánus közhelyeket, hogy gyöngéd, mégis szenvedélyesen simító, markoló mozdulatok, mégsem tudja magában máshogy, kevesebb irodalmiaskodó, fennkölt baromsággal megfogalmazni. Mérlelget, hogy ez a dolog pusztán szexuális-e, hogy ennyire (és megint csak: ennyire kiszámítha-tó, közhelyes) ösztönlény volna pusztán (Lassú Víz, Lassú Víz, cuppogja kárörven-dőn a zuhanytálca), akinek persze, hogy ez a legjobb pasi, ez a klasszikus, gön-dörkés hajú, ábrándos tekintetű szépfiú kell, akivel először (és hát eddig egyedül) *csinálta*. Így racionalizál épp az egyik agyféltekéje, hogy persze, nincs más irányú szexuális tapasztalata, Karcsival pedig jó, mit jó, egyenesen fantasztikus, ez a fiú nemcsak gyönyörű, hanem – és itt megint előntik a közhelyek, mint legutóbb a hasára ömlő ondó. Legközelebb erőszakosabb lesz, és nem hagyja lebeszélni ma-gát a gumiról – tablettát nem akar szedni, olvasott pár rémtörténetet a hosszú távú mellékhatásokról. És, na tessék, egyrészt megint a közhelyek, másrészt megint markolássza és simogatja magát, kezdi megérteni a fiúkat, ha nekik tényleg, ahogy Karcsi röhögve megjegyezte párszor, minden egyes nap minden egyes percében így működik az agyuk, nem csoda, hogy alig bírnak bármi másra gondolni.

Na de, és itt közbelép a másik agyfélteke, hogy ne hazudjon már magának, az-az legalább egyedül saját magának ne, tudja jól, hogy nemcsak erről van szó. Sze-reti Karcsit, bármily lapos, szar közhely is, hogy ez az eleve nevetségesen banális történet aztán szerelembe torkolljon, bárhogy tiltakozik is ellene, szereti, bassza meg, szereti. Persze amikor néha tudatosító szándékkal emlékezteti magát, hogy

élete szerelme a nap huszonnégy órájából rendre jó tízet-tizenkettőt részegen tölt (gyakran az osztályteremben is), és szinte csak az ő közelségében bírja ki láncdohányzás és állandó piálás nélkül, mikor azt sulykolja magában, hogy szívyszerelme közkeletű beceneve az, hogy Faszkaresz, talán képes volna, ha egyszer mégis hazahozná, a szülőknél is így bemutatkozni, hogy *Kézcsók, Faszkaresz vagyok*, simán kitelne tőle. Mikor belegondol, hogy Karcsinak *bandája* van, de nem ám úgy viccből, ahogy pár nyámnyilább srác poénkodva így hívja azt, ha együtt végigmennek az utcán, hanem a Karcsiék sejtethetően elég sötét dolgokat művelnek, ha belegondol, hogy ez az ember, mint pár hete elmondta neki, egyszer segrészezen tényleg elverte a portást, nemcsak legenda az egész – ha mindebbe belegondol, elsősorban gyűlöletet és megvetést érez. És ami a legszörnyűbb, hogy persze nem a Karcsi (Faszkaresz) iránt, hanem bizony saját maga miatt, amiért neki, úgy látszik, tényleg *ez* kell. Ez az ő szintje. Na, hát ezt kapd ki, Lassú Víz, te hülye, hazug kurva, aki úgy tesz, mintha most léptél volna elő valami őskonzervatív leánynevelő intézet prospektusából, a kis összefogott hajaddal, a kis kardigánjaiddal, te rohadt, kétszínű picsa. Akinek mindig mindent megadtak a szülei, sose bántottak, kiskorod óta le se szidtak semmiért, mert azt hiszik, hogy nincs is rá okuk. Akik rád bíztak mindent, mert megbíznak benned, kuporgatnak éjjel-nappal, hogy legyen miből külföldre menned egyetemre, ha úgy alakul, de ezt is csak azért, mert te így szeretnéd – azaz, akkor még így szeretted volna, ezt mondtad nekik, hogy ez életed álma, külföldön tanulni egy-két évet, világot látni, kulturálódni. Ez vagy te, Lassú Víz, ez a külföldön tanuló, zongoraleckéket vevő, különórákra járó, utolsó, koszlott kis ribanc, aki csak arról felejtett el szólni, hogy a különórák rendszerint a szádban egy fasszal kezdődnek a Karcsiéknál, akinek a nagymama persze pontosan tudja, mi történik a szomszéd szobájában, de azért te mindig adod a kis ártatlan apácát, és mosolyogva érdeklődsz, hogy a Gizi néninek fája-e még a háta, és nevetgél, ha arról mesél, hogy a Karcsika, az ő kis angyalkája milyen egy kis rosszcson volt már régen is, de azért milyen boldog, hogy ilyen rendes, snájdig kis lovaggá sikerült fölnevelni. Ezt csinálod te különórán, aztán éjszakánként stikában, zseblámpával a paplan alatt tanulatsz olaszul, nehogy feltűnjön valakinek, hogy már hónapok óta jársz magánórákra, és mégse ismered a ragozást. Ezek hát a magánóráid, amik pár utcányira az otthonodtól, egy motorról leszállva érnek véget. A múlt héten csak a vakszerencsén múlt, hogy apád, kezében két bevásárlószatyorral hazafelé tartva, nem látott meg (és így a kezében maradtak a szatyrok, amiket nem ejtett el döbbenetében), csak te őt, halálra váltan, és azóta is veled maradt ez a rettenetes bűntudat, ahányszor csak (napjában többször is, egyre többször) eszedbe jut ez a jelenet. Egyszóval mocskok egy ringó vagy, Lassú Víz, ne szépítsuk.

És pontosan ezért kell most már végre tényleg szakítanod vele.

G. ISTVÁN LÁSZLÓ

Egy szín

*Nebézkedés, mondod, pedig
könnyű, „életsúly se sok”, írtam, most
van belőle bőven, a mennyei áldás,
mint egy bő lebernység, fehér bőr a testen,
minden lépésre lebeg, le ne vessem;
van, akit szerencséje sem boldogít, én
nem ilyen vagyok, kehely lett a tenyerem,
abból iszom, vizet, bort, mikor mit –
egy eukharishtiáról elkészni lehetetlen.
Kétszínű vagyok? Áldozásom egy színből áll,
fehéren boldogít, hogy ezegyszer mindent
visszavertem. Elnyelni semmit nem
fogok, engem nyel el az életem, mégis,
mint ájulásból a színlelés, fehéren
kivilágítok, kiviláglik belőlem, ha
színe nincs, s merthogy mindent visszaver,
színlelés sem lehet, hogy színre
leltem.*

Lusta-hinta

*Engedtem, mint egy fáradt kocsisnak,
a Holdnak, hogy szállítson, vigyen
egy sarlóatlan másnap felé, pedig másnapos
se voltam. Ráakasztottam lelkem
zsinórját sárga függésére... a holnap,
mindig a holnap... Hold-napból annyi
van, Nap-nap után kellene... néznem.
De napom elakadt, valahol elmértem,
élesen kisarjadt bennem irigység,
szégyen, éles kelések, napkelték?, ugyan,
csak ez a sárga himbálás, a lusta-hinta,
pedig most dőlt el, hogy génjeim
odébb is élnek, utaznom se kell
tovább, „hajtson lassabban, kérem, még
időben befordulunk, kövesse, kérem,
azt a szorongást, ami szemében ébred
annak, aki sose kért semmit, mégis*

*mindent megkap.” Kövesse az utat, nem
lélekig, inkább lélek helyén
a felrémlő, felreménylő sodrást, hogy
van, aki ránéz, és rábízza, merre menjen – A Hold
akármit kezdhet most velem. Akinek van
apja, maga is apa. Csak be ne csapja.
Himbáljon. Övé most mindenem.*

KORPA TAMÁS

Turniansky brad (350 m)

*a kandallólapátra felsegítettem az izzó parazsat, és levittem
a parkba. vártam, hogy rábulljon türelmetlenül a hó.
a parázs pezsgett, elevenen égtek el a hópelyhek.
később a kastély háromszázhatvanöt szobájának összes
derékig érő függönyét egyszerre mosták és szárították a tűzbehtáros
parkban. hétszáz törékenyséig dermedt, hófehér héj.
séta olvadó réten: megkerültem a kastélyt. úgy ropogtak
a lépteim, akárba buborékfólián járnék.
sokáig azt hittem, hogy az ismétlőgépet a keleti szárny mosókonyhájában
rejtették el, nem a rengetegben.
a rengetegben azonban tornasorba állított embereket láttam.
a legmagasabb fülébe belesúgtak valamit, hogy adja tovább.
végekimerülésig beszéltetett, omlásveszélyes szájak.*

1 db kommentár a lombhullásról

*és a gyökök földbe süllyesztett abroncsos szoknyájáig lesugároz az
elengedés,
ha a szél belefelejtkezik a lombba. ha beomlik rajta lombja
az ádámkosztümös fa maga az elengedés.
az elengedés a lombhullatók dramaturgja.
mint egy feldúlt adventi naptár, amiről leszereltek
már minden lakatot, lakatlan lomb, elengedés.
az elengedéstől testképzavaros fán a töprengés harmata.
a közelség lenyűgöző hónapjai és a távolságtartás mint elengedés.
mikor egy vonása kiszorul belőle, s önálló életet él.
nem is nagyon értve, mi az, amiben osztozik, ha birtokol.
akár, ha minden egyes termésére szaglóbám nőtt volna, úgy kapálózik
ingóságaival a dögműt felé.*

*a kátyús, félbarna avaron szerte – gondolkodási idő – elengedés.
az elengedés mint érintés, ami javaslat,
ami végigvisz egy sejtést. mintha erekciója lenne kőkemény ajkainknak,
amikor erről beszél.
és a levelek kórusa: sohasem lehetünk kortársai!*

Képes beszéd szökőnapon

*mikor végre előtör a juharrezervátum szorításából
tenyerében pár köbcentis gyöngykavics-gömbökkel:
iszonyatosan skandál.
nem telik, ha múlik el: becézgetem.
ebben a patakban több sodrás lakik: biztatom.
rangidős vízállások strigulái a magára maradt
mércén: gyámolítom.
fölöttem állsz s ez köztünk a beszélgetés:
vigasztalom.
a kanócot fogva a kaptárig vezetsz: ringatom.
ringó ívén a kőpadlóhoz koccan a bintaló:
ijesztgetem.
folyékony életrajzát: vérét veszem.
a barangkongástól megráncosodott Fabergé-tojás
héja
kisimul: engesztelem.
átöltöztet a rá gondolás: kérdezi.
olyan árnyék lesz, amin nincs rajta, aki lép egyből:
ő maga válaszol.*

TORNAI JÓZSEF

Belétek kapaszkodom

*Belétek kapaszkodom.
Mi mást tehetnék?
Érdemes kinyújtóznom egy-két
ritka versért.*

*Ha csöndesek műzsáim,
bát csak hallgassanak.
Ömölhet a folyó, bár szárad a patak.
Dobolhat a vér is, ha már*

*nincsen kiért-miért.
Belétek kapaszkodom, verseim,
az elbújt holnapért.*

*Magát szüli a vers,
nem én vagyok a hím,
ki rossz lábaival táncol szerettein.*

*Csak hozzáteszek valamit
a pörsenéses világhoz,
vagy elveszek abból az
ismeretlen gazdagságból,
ami zenélni tanít.
Igen, az örök kozmosz-vigasz
szól még agyamban,
mikor az öregség már veszi füleit.*

*Álmomban vagy ébren
vannak jelek,
és még remélhetek,
hogy a lét-televényben
csavarodnak rovar-gyökerek,
táplálnak, és akár hosszú
közömbösség után,
egyszer csak megdöbben a szám.*

„Ó lyric love”

*Körülöttem a zöld domb, rét,
mögötte a nádas, zsombék.
Gólya keres, lépeget,
béka-, csíboreledelt.
Piócák pőre bokámon:
ilyen voltál, ifjúságom.
Lassan rigmusaim fújtam
sáros fűben, vastag porban,
mert voltak láng-evő nyarak,
mikor a kút is kiapadt,
az, amit Szentkútnak hívtak
a parasztok, zászlóikat
fölemelve a magasba,
Szűz Máriát vigasztalva.*

*Hol van a kút, hol a zászlók?
Ha álmodom, mindent látok,
hiába az idő-zsarnok,
az vagyok még, ki ott állok,
évtizedekkel fölszántott
öregember, kipergett rozs,
kegyelemmel növelt a sors,
míg kilencven éven által
dúslakodtam szabadsággal,
keveredtem annyi lánnyal,
vagy múzsámnak csúfoljam,
ki titokban egy-egy verssel
sas szívű égedelemmel
szárnyát nőtte az agyamban,
súgva, ami súghatatlan?*

Meddig védem emlékeit...

*Buckás bozótok, ligetek,
de sokat jártam bennetek!*

*Fenyő zúgott a magasba,
sárgarigó fütyült rajta.*

*Őz bandukolt a cserjén át,
nyárfák tetején a héják.*

*A mókusok tobozt rágtak,
subogtak a gerleszárnyak.*

*Táncoltam a Duna habján,
a telihold leszólt hozzám.*

*Ha eső jött, vihar támadt,
hiába verte a sátrat.*

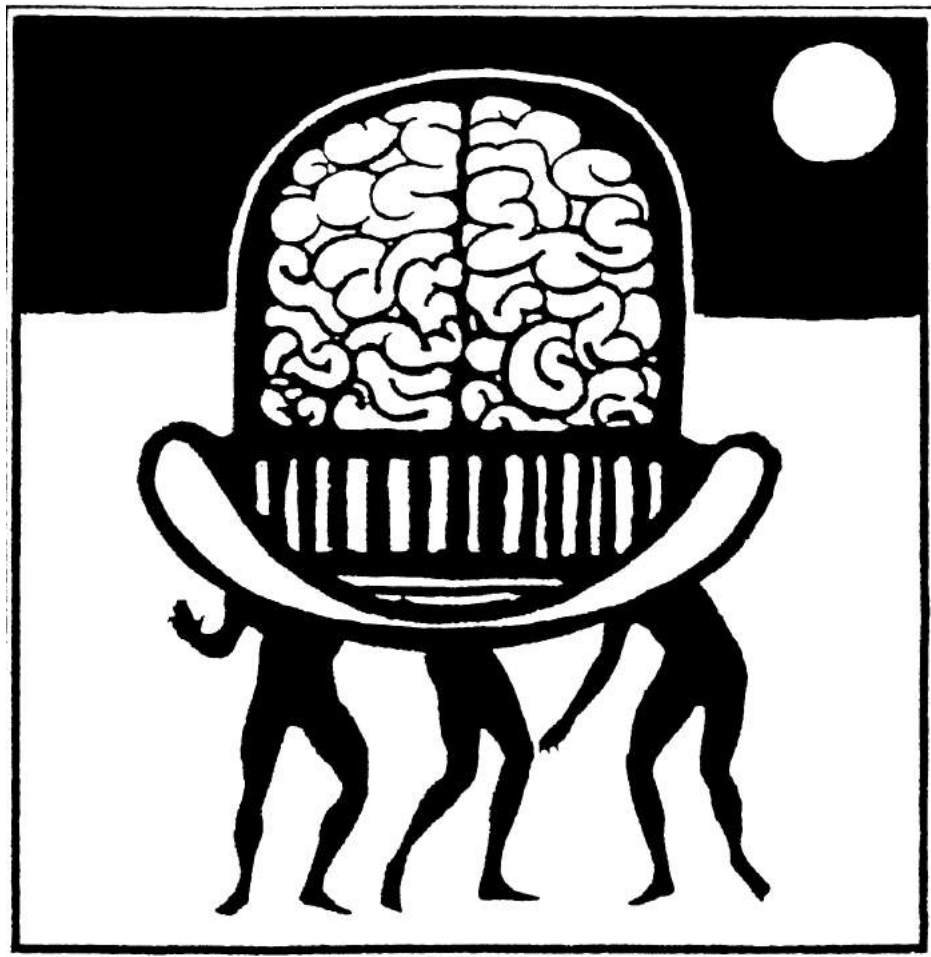
*S a tűz körül a barátok!
Jaj, az ága már ellángolt.*

*Fácánkakas, fációkakas,
nem vagyok ott, ne riogass!*

*Nem élhetek a szabadban,
évek felleldübe rajtam,*

*az öregen, nem tudom, még
meddig jár az időkerék,*

*meddig védem emlékeit
annak, mi csak tűrni segít.*



tanulmány

HANSÁGI ÁGNES

Textus, kontextus, keresés

A tanácskozás egyik vitaindító hipotézise szerint „[a]z infokommunikációs technológiák (IKT) használatának fontosságáról sok szó esik a közép- és felsőoktatás, illetve a kutatási infrastruktúra kapcsán, ám ezek a diskurzusok a legritkábban reflektálnak arra, hogy az IKT a tudásközvetítés új gyakorlataként milyen mélyreható változásokat idéz elő a kultúra, a tudomány és az oktatás mindennapi működésében.”¹ Hozzászólásommal ehhez a kérdéshez szeretnék kapcsolódni. A tudásátadás, a tanulás és az önálló ismeretszerzés módszerei az egyetemi oktatás gyakorlatában az utóbbi néhány évben komoly átrendeződésen mentek keresztül. A változások gyorsasága és az a belátás, hogy ennek a folyamatnak feltehetőleg még csak az elején járunk, nem menti fel az oktatás szereplőit, sem a tanárt, sem pedig a diákot. Az új technológiai lehetőségek ugyanis szükségszerűen termelik ki azokat az új problémákat, amelyekre nem igazán készülhettünk fel, amelyekre azonnal kellene reagálni (hiszen a képzési idő adott), viszont amelyekre nem feltétlenül rendelkezünk hatékony megoldási javaslatokkal. A magyar szak, az irodalom-oktatás talán azért is érzékeny az új technológiák okozta változásokra, mert a mindennapos munka mindenekelőtt szövegekre, valójában forrásszövegekre irányul, legyenek ezek akár szépirodalmi, akár teoretikus textusok. Vagyis a (magyar) irodalom oktatása nem tankönyveken keresztül folyik. A hallgató feladata egyfelől irodalmi, másfelől teoretikus szövegek olvasása és értelmezése, és amit el kell sajátítania, az éppenséggel a szövegértelmezés: az időben, kulturálisan vagy diszkurzíván *idegen* írásos dokumentumok megértésének, felfejtésének az egyáltalán nem magától értetődő tudománya. Az irodalmi képzés hagyományosan filológiai bázison nyugszik. A honi elméleti diskurzus viszonylag jó ütemben reagált az új hordozók kihívására, a válaszlehetőségeket kereső *új filológia* kérdéseire,² az elméleti és a magyar felsőoktatásban még mindig felülreprezentált irodalomtörténeti diskurzus között húzódó, hol jobban, hol kevésbé lebontott kínai nagy fal romjai azonban komoly akadályt jelenthetik az új tudás gyors terjedésének.

A szövegek digitalizációja – és általában a könyvtári digitalizáció – az oktatás gyakorlatában alapvető változásokat hozott. Az egyetemi curriculumhoz rendelt kötelező olvasmányok, így az órákon tárgyalt szövegek digitalizációjával egyrészt megoldódni látszott az a jóideje szorongató probléma, amely a magyar könyvtári

hálózat elégtelenségéből, és különösen az egyetemi könyvtárak alulfinanszírozottságából eredően nagymértékben korlátozta a kurrens szövegekhez való hozzáférés lehetőségét. Másrészt – látszólag (!) – határtalanul kitágította a keresési felületeket: a nagy nemzetközi archívumok hozzáférhetősége olyan forrásokat is elérhetővé tett (gondolok itt például a sajtóarchívumok anyagára), amelyek néhány évvel korábban a magyar kutatók, de különösen a doktoranduszok, a hallgatók számára teljességgel elérhetetlennek tűntek. A szemináriumok gyakorlatában ennek a változásnak az egyik pozitív hatása, hogy a kurzusok résztvevői saját eszközeikre töltve a szövegeket, az olvasmányokhoz bármikor és bárhol hozzáférhetnek. Magyarán: az elmúlt évekből alig emlékszem olyan hallgatóra, akinél *nem volt szöveg az órán*. Az olvasmányok digitalizációja az oktató számára is garancia. A kurzus anyaga áttekinthető, hozzáférhető; a hallgató nem hivatkozhat arra, amire az X generáció tagjai³ még előszeretettel: hogy a könyvet mások, „előle”, már kikölcsönözték, vagy hogy például az Enigma című folyóiratból a Széchényi Könyvtárban valaki pengével kivágta Paul de Man Kleist-elemzését.⁴

A kötelező olvasmányok digitalizációja a tanár számára azonban más előnyökkel is jár. (Az imént már említett: 0. Korlátozások nélküli hozzáférhetőség: minden hallgatónál, mindig ott van a szöveg.) 1. Fókuszpontok kijelölése, világos orientáció: elkerülhetőek a félreértések; a cikkekből, tanulmányokból külön mappákba rendezhetőek azok a részletek, amelyek a bázistudást hordozzák – ezek azok a szövegrészek, amelyeket mindenkinek el kell olvasnia, amelyeknek argumentációját és információanyagát a kredit megszerzéséhez el kell sajátítani – és azok a szövegrészek, amelyek az érdeklődő hallgatók számára a magasabb szintű tudást, a tájékozódás lehetőségét kínálják. 2. Fenntarthatóság/alkalmazás: a kurzus anyaga a hallgató számára a képzés folyamán és később is rendelkezésre áll, azt szemináriumi dolgozatai megírásához vagy munkájához használhatja, a fogalmakat, téziseket, elemzéseket pontosan visszakeresheti. Ennek például a narratológiai és általában az irodalomelméleti szemináriumok esetében lehet jelentősége. Vagyis a tanár számára a tananyag digitalizációja annak az illúzióját is felkínálja, hogy a kurzuson elsajátított ismeretek alkalmazását, a készségek gyakorlását és fejlesztését, a munka világában a gyakorlati problémák megoldásához a „képzésben” „tanult” szövegekhez való visszatérést és ezáltal a hatékony problémamegoldást a hallgató így létrejövő „magánarchívuma” majd támogatni fogja. 3. A hallgató saját eszközén így létrejövő magánarchívum segíti őt az önálló orientációban, abban, hogy később tanári segítség nélkül, az adott témában tovább tájékozódjon (például a szakcikkek hivatkozásai nyomán eljusson más forrásokhoz).

Ezek a vélelmezett előnyök azonban, az utóbbi évek gyakorlata legalábbis ezt igazolta, a legritkább esetben válnak valósággá. A fenntarthatóság/alkalmazás (2.), illetve az önálló orientáció (3.) képességének a kialakulása tekintetében legalábbis bizonyosan nem. Ennek azonban csak az egyik oka, hogy a minimumokra vonatkozó közmegegyezés hiányában az oktatás tartalma sokszor esetleges. Az okokat keresve az egyik legfontosabb tényezőként az a *kontextusvesztés* tűnik fel, amely a digitalizált szövegeket általában sújtja. Vagyis azért, hogy a hallgatónál minden órán legyen szöveg – legalább okostelefonon, de legyen –, igen súlyos árat fizetünk. A szövegrészletek előválogatása ugyan segíti a hallgató felkészülését

az adott kurzusra, a szöveget azonban ilyenkor kiemeljük abból a szövegösszefüggésből, amely sok tekintetben orientáló, és lényegi eleme a későbbi megértésnek. (A hallgatók a beszkenelt cikkeknek vagy tanulmányoknak/részleteknek később gyakran sem a forrását, de még a szerzőjét sem találják meg, vagyis nem tudnak rá hivatkozni.) A hallgatók a szövegek szokásos forráskontextusait nem ismerik, és az a könyvészeti kód, amelyből a szemináriumvezető kimetszette a szöveget, eltűnik.

A „keresés” – vagyis az önálló tájékozódás és információszerzés – képessége, amely általában a tudástermeléstől sem független, ráadásul olyan kompetencia, amely hosszú évtizedeken át (a kommunikációs, az írás- és elemzőkészség mellett) a bölcsészdiplomákat piacképessé tette. Miközben a digitalizált források szaporodásával vagy inkább hegemoniájával egyre nagyobb szükség volna a szelektív, kritikai keresési kompetenciára, aközben a tananyagdigitalizáció egyik következményeként az önálló tájékozódás és forráskutatás, forráskritika képessége egyre gyengül. Általános az a tapasztalat, hogy még a jó hallgatók is (például a diákkörösök) „szakirodalmat” kérnek a témavezetőtől. Az X generáció (vagyis a korosztályom) számára ez elképzelhetetlen lett volna. A katalóguscédulák, lábjegyzetek, bibliográfiák vagy egyszerűen az utalások közötti eligazodás és tájékozódás képessége a digitális bevándorlók generációja számára magától értetődőnek, szakmai alapkompétenciának számított. Az Y generációhoz tartozó mai egyetemisták többsége számára már nem a könyvtár a munka természetes közege, aminek az egyik magyarázata bizonyosan abban keresendő, hogy a tananyag döntően digitalizált, és hasonlóképpen könnyen elérhető szinte bármi a világhálón vagy a közösségi médián keresztül. Innen nézve még inkább paradoxnak tűnik az a helyzet, hogy az az Y generáció, amelyiknek a tagjai szinte bármit képesek két kattintással letölteni a világhálóról, abban a kérdésben, hogy *mit* töltsenek le, jobbra az X generáció digitális bevándorlóira kénytelenek támaszkodni, és hogy például a MATARKA, amelyen keresztül közvetlenül elérhetőek az elektronikus periodika archívum (EPA) cikkei, ma még jobban kiszolgálja az X generációt, mint az Y-t. Azt gondolom, hogy ez olyan jelenség, amelyet nagyon komolyan kellene vennünk, és nem is állhatunk meg az okok feltárásánál, a megoldások sem várhatnak sokáig magukra. (Ez ismét egy paradox helyzet, hiszen nekünk, digitális bevándorlóknak kellene kitalálnunk, miként alakítsuk ki a digitális bennszülöttek forráskritikai, keresési kompetenciáit.)

Az X generáció és minden korábbi bölcsészgeneráció számára a „keresés” első számú szabálya, amelyet az egyetemi képzésbe belépve megtanult, hogy időben visszafelé haladva, vagyis a legfrissebb szakirodalmi feldolgozásból kiindulva térképezzük fel egy adott téma irodalmát. Megelőlegezve, hogy az időben hozzánk legközelebbi szerző a korábbi forrásokat már feldolgozta, vagyis végrehajtotta azt a rostálást, amelyet Raymond Williams a szelektív tradíció egyik legfontosabb műveleteként említ. A szelektív tradíció az, amelyik létrehozza a kultúrát, vagyis a rostálás (a kulturális) emlékezet minimális feltétele.⁵ Az így elindított kereséssel, az első három-négy, időben hozzánk legközelebbi szöveg ugyanakkor már láthatóvá teszi az utalásoknak azt a hálózata, amelyből viszonylagos pontossággal kiolvashatóak a csomóponti művek, azok tehát, amelyekre a legtöbb hivatkozás fut. Ez a keresési metódus annak a Gutenberg-galaxisnak a könyvtári archívumaira szabott,

amelyek eleve a rostálásra és a szelekcióra szakosodtak.⁶ A printmédiumok korában a szövegek nyilvánosságát jellemzően nem magánszemélyek, hanem intézmények (kiadók, szerkesztőségek, egyetemek stb.) szabályozták, vagyis a rostálás, a szelekció folyamata már azelőtt megkezdődött, hogy a szöveg nyilvánosságra került volna.

A „keresés” hagyományos metodikáját az X generáció egyetemistái a könyvtárban tanulták meg, egy olyan bejárható és belakható térben, amelyben a rendszerezés és az utalások nyomon követése térbeliesült, vagyis nemcsak átláthatóak, de le is léphetők voltak a szövegtől szövegig vezető utak, lényegében testi tapasztalatként átélhetőek, ami minden bizonnyal segítette az emlékezetmunkát és a bevésődést. Az X generáció és minden korábbi nemzedék számára az olvasás és a tanulás tere egyúttal nyilvános, intézményi tér is volt: a könyvtár. És ahogyan a könyvtár térbeli, úgy a könyv tárgyi tapasztalata nélkül igen kevés esélye volt az információszerzésnek vagy a keresésnek. A könyvtár Foucault szerint a múzeumhoz hasonlóan a felhalmozás helyeként időbeli heterotópia,⁷ amelynek Kirsten Dickhaut értelmezésében ezért éppen az az egyik funkciója, hogy a külvilágot és a könyvtár belső világát elválassza egymástól. A könyvtár így nem egyszerűen a kánonok és ellenkánonok helye lesz, hanem olyan (*nem*)hely, amelynek különleges, csak rá jellemző szabályait használójának el kell fogadnia és be kell tartania annak érdekében, hogy a könyvtár működése fenntartható legyen.⁸ A könyvtár, amelynek szemantikai hálóját Dickhaut a *tér*, a *könyv*, a *rend* és az *olvasó* négy komponensének együttállásaként definiálja,⁹ „a csend helye, ahol (jóformán) kizárólag olvasni szabad és kell.”¹⁰ Dickhaut argumentációjában ezért is szolgál fontos kiindulópontul Achim Hölder fenomenológiai leírása:¹¹ „A könyvtár tehát könyv-*tér* a maga történelmével, atmoszférájával, karakterével, amelyet építészeti, gyűjteménykezelői, használói formálnak. Egy könyvtár efféle individuális elemekből áll, amelyekhez nem utolsó sorban a gyűjtemény speciális összeállítása is hozzátartozik, és olyan standard komponensekből, amelyek gyakorlatilag minden könyvtárhoz hozzátartoznak anélkül, hogy önmagukban arculatot adnának neki: katalógus, raktár, információs pult stb., tehát abból, amit a könyvtártörténet és a könyvtártudomány leír.”¹² Dickhaut elemzését (amelyet itt most nincs módom ismertetni), csupán egyetlen megfontolásra érdemes mozzanattal egészíteném ki. Hölder leírásából nem csupán az következik, hogy a könyvtár olyan rendezett tér, amely térbeliesíti a rendet és az azt létrehozó szabályokat, vagyis ezeket a test számára is érzékelhetővé és megtanulhatóvá teszi. (A könyvek „illata” és hasonló érzékszervi tapasztalataink kétségtelenül szerepet játszanak a tanulási folyamatokban.) Hasonlóképpen lényegi sajátossága a könyvtárnak, hogy a Dickhaut által leírt csendet a kommunikáció egyfajta perifériaként veszi körül, a kint és a bent közti elválasztó funkció betöltésében ez is fontos szerepet játszik. Vagyis a könyvtár egyúttal a kommunikáció helye is, azé a kommunikációé, amely a csend előfeltételének tekinthető. Ebben a kommunikációban azonban nemcsak erre képzett szakemberek vesznek részt, az olvasók is kommunikálnak egymással, vagyis az olvasó számára a keresést támogató információ nemcsak a rendszerből, a rendszerhez tartozó személyektől, hanem a többi olvasótól is érkezhet.¹³

Ehelyütt semmi esetre sem feledkezhetünk meg a „bölcsész-szerencseként” ismert jelenségről, amely lényegében a kutató személy által nem intencionált, de

mégsem a véletlen, hanem a könyvtár térbeliségének köszönhető keresési eredmény. A keresőszemély számára nem jósolható, váratlan „nagy” találatoknak a megnevezése ez a fogalom, azoké a jó minőségű keresési eredményeké, amelyekre ott bukkanunk rá, ahol semmire vagy egészen másra számítottunk. (Ilyenekre persze a világhálón is akad példa, de azt gyanítom, hogy ezek másképpen keletkeznek.) A legátlagosabb azonban (ismét a szabadpolcos könyvtár metaforájánál maradva) az a keresési eredmény, amelyet a keresett szöveg vagy könyv közvetlen (térbeli) környezetében találunk. Ezek a kereső számára „véletlen” találatok – hiszen nem az előzetes várákozásaiból vagy keresési szempontjaiból, „keresőszavaiból” keletkeztek – a szelekciót végző intézmény és intézményesült tudás nézőpontjából nézve távolról sem tekinthetők „esetlegesnek” vagy „véletlennek”. Ami az egyén nézőpontjából véletlen, az az intézmény horizontján a szakmai kompetencia, a jól elvégzett rostálás műve: valaki az összetartozó, egymással metonimikus kapcsolatba helyezhető köteteket, forrásokat egymás mellé helyezte. Ezek gyakran olyan találatok, amelyekre az addig olvasott szövegek nem utaltak, de amelyeket egy előzetes rostálás, szelekció (esetleg egy másik diskurzus vagy kurzus szempontrendszerét érvényesítve) megőrzött. Vagyis az intézményrendszer (ahogyan arra Raymond Williams is utal) gondoskodik azoknak a kulturális dokumentumoknak a megőrzéséről is, amelyeket egy adott pillanatban egy adott diskurzusban állók kevésbé találnak érdekesnek, és ezért nem hivatkoznak. Ez az előfeltétele az újrafelfedezéseknek is.

A fentieket összefoglalva: az X generáció „keresési” kompetenciáit jellemzően a könyvtári térben szerezte meg és alakította ki. Ez a keresés időben lineáris, metonimikus érintkezéseken alapuló találati és ebből keletkező újabb keresési láncolatok mentén fejlődik. A „keresés” lépései szövegtől vezetnek szövegig, amelyeket a kereső személy a forráskörnyezetben értelmez. Ezt az elnagyolva talán az X generációra jellemző keresési modellt a fentiek alapján *kontextuálisnak* nevezhetjük. A szemináriumok gyakorlatában ez volt az a tanulási, keresési modell, amikor a szemeszter elején a kötelező olvasmányok listáját kézhez kapta a hallgató. A bennfoglaló, az olvasmányokat tartalmazó tanulmánykötetek, antológiák, folyóiratok felkutatása már a feladat részét képezte, a sokszorosítási, másolási lehetőségek korlátozottsága okán pedig a gyakorlatban az anyag akkor volt elsajátítható, ha a hallgató a kijelölt szövegrészeket a könyvtárban elolvasta és kézírással kijegyzetelte.

A jelenlegi szemináriumi gyakorlatban (mivel a könyvtárhasználat a tömegképzésben résztvevő alapszakosoknak csupán egy kisebbségétől várható el), a „kötelező olvasmányokat” egy (nevezzük így) „kurzusdobozba” (dropbox, moodle) helyezzük el. Az adott kurzuson tárgyalandó szövegek tehát egy tematikus kurzusmappába kerülnek. Ezzel lényegében az aktuális témához hozzárendelt, egy szempontú „szöveggyűjteményt” hozunk létre. Korábban, amikor ugyanezeket a szövegeket különféle antológiákból kellett kikeresni, a kereső már ezen a ponton szembesült azzal, hogy az adott szöveg többféle kontextusba ágyazható, a szövegek többféle választ képesek adni többféle kérdésre, és egy adott szöveg nem csupán egyetlen „vezérjelző” mentén értelmezhető. Ha például a kurzusboxból olvassa el valaki a Bókay Antal és Erőss Ferenc által kiadott gyűjteményben (*Pszichoanalízis és irodalomtudomány*) magyarul megjelent Freud-szöveget (mondjuk a *Költő*

és a fantáziaműködést – hogy klasszikus példánál maradjunk), nem találkozik a válogatásban szereplő többi szöveggel. Még a periférikus figyelem, látás sem „foghatja be” a válogatásban szereplő szintén klasszikus (!) cikkeket, és az a kérdés sem merülhet fel benne, hogy például a szemináriumvezető miért ezt és nem mondjuk Lacan *Hamlet-szemináriumát* olvastatta el vele. Az Y generáció ráadásul jellemzően az interneten, különféle közösségi és megosztó felületeken keres és talál szövegeket. A könyvtár a szelektív tradíció erre specializálódott, intézményes tudásával a kiterjedésében eleve korlátozott könyvtári teret és ezáltal az ebben a térben zajló keresést is preformálta, míg az internetes keresés nem a szelektív tradíció terében zajlik. A rostálás hiánya komoly gondot jelent, hiszen a világhálón található szövegek a szakszerű és a dilettáns, a fiktív és a valóságos, az értékes és az értéktelen egymás mellettiségében jelennek meg a találatok között. A keresés „keresőszavak”, „kulcsszavak” alapján zajlik, a rosszul megválasztott keresőszók pedig sokszor már a keresés elindításának a pillanatában megpecsételik az eredménytelenséget. A kulcsszavak ráadásul nem válogatnak a diskurzusok és a kontextusok között. A kereső itt is szövegeket talál, ezek azonban nem diszciplináris, kontextuális vagy minőségi rostálás eredményeképpen kerülnek egymás mellé. A legjellemzőbb mintázat ebben az esetben az össze nem illő elemek egymás mellettisége. Még ha feltételezzük is, hogy a kereső bizonyos rostálási szempontokkal rendelkezik (pl. tudja, hogy az egyes folyóiratok, szerzők, könyvkiadók, portálok milyen regiszterhez tartoznak és ezek közül melyek azok, amelyek megfelelhetnek az igényeinek), a találatok nagy száma és a szövegek közötti hierarchia hiánya megnehezíti a sikeres válogatást.

Az az illúzió, hogy a világhálón elvileg minden és elvileg mindenkor a rendelkezésünkre áll, nemcsak a keresőt biztatja a felejtésre, az emlékezetmunka és az elsajátítás elodázására. (Nem kell most elolvasnom az adott szöveget, ha bármikor és bárhol visszatérhetek hozzá.) Raymond Williams szerint a kultúra a szelektív tradíció *eredménye*. Abban a világhálón élénk terített szövegtérben, amelyben minden szöveg bárhol és bármikor kéznél van, vagyis nem létezik a szelekció kínos kényszere, nem létezhet kulturális emlékezet sem. Az egyéni és a kulturális emlékezet a szövegek rostálás nélküli, korlátozásoktól mentes, egyidejű, már nem is annyira *jelen*-, mint inkább *öröklétében* egyszerre adja meg magát a felejtésnek. Amíg a printmédiumokon, könyvtári térben elsajátított keresési technikával hierarchikus, egymással alárendelő és fölérendelő viszonyban álló szövegláncokon haladunk végig, addig a világhálón való keresés első lépései egymással mellérendelő viszonyban álló szövegekhez vezetnek el, amelyekből (a szövegértelmezés fázisában) több, egymással nem feltétlenül *kompatibilis* alá-és fölérendelési lánc indulhat el. A „kiguglizós”, *keresőszavas* keresési módszerben a kereső személy sokszor megelégszik az első vagy első néhány, kézenfekvőnek tűnő eredménnyel, és valójában nem halad végig azokon a szövegláncokon, amelyek összességében sikeres keresést, az adott téma körütekintő feltérképezését eredményeznék. Azok a „bölcsész-szerencse” típusú, kiemelkedően produktív találatok, amelyek sokszor nagymértékben a kereső periférikus látásának horizontjába került információkból bukkannak elő és kerülnek át a tudatos, a fókuszált kereső tekintet terébe, ez utóbbi módszerben elképzelhetetlenek. Ezt a második, kulcsszavas keresési típust a *kon-*

textuálissal szemben leginkább talán *punktuálisnak* nevezhetnénk. A *punktuális* keresés éppen azért marad általában eredménytelen, mert a heterogén korpuszokhoz tartozó eredmények soha nem teszik láthatóvá az egy irányba futó utalásokat. Vagyis a hivatkozások ilyenkor szétfutnak, minden vektor más irányba mutat. Eltérítében tehát a kontextuális kereséssel, a csomóponti szövegek áttetszőek, láthatatlanok maradnak, az orientáció helyét a dezorientáció foglalja el.

JEGYZETEK

1. A részlet a Molnár Gábor Tamás és Palkó Gábor által vezetett *Aktív szövegértés és irodalomoktatás az infokommunikációs technológiák médiumaiban* című kutatási projektum kiinduló téziseiből származik.

2. Vö. *Filológia – interpretáció- médiatörténet*, szerk. Kelemen Pál, Kulcsár-Szabó Zoltán, Simon Attila, Tverdota György, Ráció, Budapest, 2009; *Filológia – nyilvánosság – történetiség*, szerk. Kelemen Pál, Kozák Dániel, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2011; *Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. Déri Balázs, Kelemen Pál, Krupp József, Ráció, Budapest, 2011; *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*, szerk. Kelemen Pál, Kulcsár Szabó Ernő, Tamás Ábel, Varderna Gábor, Ráció, Budapest, 2014.

3. A ma közkeletű generációs megnevezések Strauss és Howe nagyhatású (és sokat vitatott) generációelméletéből „fejlődtek ki”. Vö. William Strauss, Neil Howe, *Generations. The History of America's Future, 1584 to 2069*, William Morrow & Company, New York, 1991. A szerzőpáros sikerkönyve az amerikai történelem fél évezredét a generációk, a generációs ciklusok „történeteként” beszéli el. Ebben a kötetben a ma közkeletűnek számító X, Y vagy Z generáció megjelölések még nem szerepeltek, az 1943 és 1960 között születettek a Boom, az 1961 és 1981 között születettek, a tizenharmadik generáció, a *Thirteenth* megjelöléssel szerepel a könyvben, az 1982 utániak pedig a *millennial generation*. A babyboomerek, vagy másképpen a próféták (1943–1960) generációját követi az X generáció, a nomádok generációja (1961–1981), őket Marc Prensky nevezte digitális bevándorlóknak. Prensky velük állította szembe az Y generációt (1982–2004), a hősök generációját, akiket digitális bennszülötteknek nevezett. (A 2005 után születettek a Z generáció, a művészek, míg az alfa generáció a 2010 után születettek utal.) Vö. Marc Prensky, *Digital Natives, Digital Immigrants*, <http://www.marcprensky.com/writing-/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>

4. Megtörtént eset. Az érintett olvasmány: Paul de Man, *Eszétikiai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheater*, ford. Beck András, Enigma, 11–12., 80–98.

5. Vö. Raymond Williams, *A kultúra elemzése*, ford. Pásztor Péter = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László, Osiris, Budapest, 2002, 390–391.

6. A könyvtár éppen a könyv térbeli kiterjedése okán kénytelen selejtezni, válogatni, el kell döntenie például, miből, hány példány biztosítja és kik számára a szövegek hozzáférhetőségét, mi kerüljön be az állományba és mi kerüljön ki belőle; mi kerüljön a szabadpolcra; ha szabadpolcos a könyvtár, mi hová kerüljön, vagyis hogy az adott kötetnek milyen könyvekből áll majd a környezete vagy a társasága.

7. „Általánosságban véve, egy olyan társadalomban, mint a mienk, a heterotópia és a heterokronia viszonylag komplex módon szerveződik és oszlik el. Először is ott vannak az időbeli heterotópiák, melyek végtelen módon halmozódnak: például a múzeumok, a könyvtárak; a múzeumok és a könyvtárak olyan heterotópiák, melyekben az idő sosem szűnik meg épülni, és saját csúcsaira hágni, jöllehet a tizenhetedik században, egészen a tizenhetedik század végéig a múzeum és a könyvtár még egyfajta egyéni választás kifejeződései voltak. Ezzel szemben a mindent felhalmozás gondolata, az ötlet, hogy létrehozzunk egy általános archívumot, a szándék, hogy minden időt, minden kort, minden formát, minden ízlést egy helyre zárjunk, a gondolat, hogy létrehozzuk minden idő helyét, mely maga az időn kívül, az idő támadásától védve áll, a terv, hogy így megszervezzük az idő egyfajta végtelen, meghatározatlan felhalmozását egyetlen, mozdulatlan helyen, nos, mindez teljességgel a mi modern korunk szüleménye. A múzeumok és a könyvtárak a tizenkilencedik századi nyugati kultúra jellegzetes heterotópiái.” Michel Foucault, *Más terekről. Heterotópiák* (1967), ford. Erhardt Miklós, Exindex. Kortárs Képzőművészeti folyóirat, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

8. Kirsten Dickhaut, *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur*, Wilhelm Fink, München, 2004, 44.

9. *Uo.*, 41.

10. *Uo.*, 44. Umberto Eco regényében, *A rózsza nevében* ezért is lehet szimbolikus aktus a nevetés kizárása.

11. *Vö. Uo.*, 42. skk.

12. Achim Höller, *Zum Motiv der Bibliothek in der Literatur*, Arcadia, 1993 (28.)/1., 67.

13. Évfolyamtársak, felsőbb évesek, tanárok is válhatnak segítővé a keresésben.

BENGI LÁSZLÓ

„Digitális”: közeg, olvasás vagy szemléletmód?

„Egy diáklakoma után későéjjel bérkocsin hajtattam haza. Megkérdeztem a kocsistól, mivel tartozom neki. Valószínűleg félreértettem és keveset nyomtam markába. A kocsis üvöltözni kezdett, tetves fickónak nevezett, még az ostorával is felém suhintott, de én csak ámuldoztam, hogy mily remekül használja a rendhagyó igéket, mily mesterien egyezteteti az alanyt az állítmánnyal, mily gazdag és változatos a szókincse, s írónomat keresgéltem, hogy mindezt följegyzem.”¹ Nehéz nem mosolyogni a komolykodó ámulaton és réveteg igyekezeten, melyet a bérkocsis válogatott szidalmi váltanak ki a még fiatal és tanulni vágyó Esti Kornélból. Pedig talán nem is kevesen éreztek hasonló, megalázottságtól áthatott bámulatot, mikor évek szorgos nyelvtanulásával fölszedett magabiztosságukból pillanatok alatt billentette ki őket egy anyanyelvén tudattalan könnyedséggel megnyilatkozó kisgyermek. Ráadásul a kocsis sejtethetően cirkalmas vádjai az *Esti Kornél* – kifutásában súlyosabb hangütésű – kilencedik fejezetét is fölidézik, amelyben a bolgár kalauzzal mívelt kétes társalkodás az idegenség és meg nem értés közel sem tét nélküli tapasztalatában részesít.

Esti, minthogy szinte kizárólagosan nyelvtudásának tökéletesítése lebeg szeme előtt, nem a helyzethez illő módon viselkedik. Az ebből adódó ironia mintha egyfajta mértékvesztésre figyelmeztetne. Az ifjú Esti Kornél éppannyira közönyösnek mutatkozik a jószerével köznapi emberi összeütközés természete és megoldása iránt, mint ahogy egyoldalú figyelme s kissé differenciálatlan bámulata a nyelvi megnyilatkozások gyakorlati-kulturális különbségeit is elhomályosítani látszik. A komolykodás és nevetségesség kísértései közé vetett befogadó a novella olvasása során szintúgy könnyen az Estiéhez igencsak hasonló helyzetben találhatja magát. A felhőtlen és gondtalan nevetés vajon nem tér túl gyorsan napirendre a rövid részletet átható emberi, nyelvi, gondolati feszültségek fölött? Az anekdotikus eseményben föltáruuló mély belátásokra szegezett tekintet viszont nem válik önmaga paródiájává, mikor vak marad a két szereplő jószerével gyerekes viselkedésére és az abban bujkáló komikumra? És hogy immár szorosabban vett témámra térjek:

akik életviláguk digitális átalakulásával szembesülnek, vajon nem veszítik el néhanapján hasonlóképp a mértéket? Jelen sorok papírra vetőjeként aligha vagyok ez alól kivétel. Épp ezért kettős kritikai szemlélet érvényesítésére törekszem: a digitális írástudást igyekszem nem homogén jelenségként kezelni, az ekként rétegzett fogalomnak pedig differenciáltan mérlegelni az irodalomolvasáshoz fűződő némi lehetséges viszonyát.

A „literacy” leginkább talán írástudásként magyarázható fogalma napjainkban olyannyira eltérő készségeket és gyakorlatokat foglal magában, s oly szerteágazó kontextusokban jelenik meg, hogy az immár a szó használhatóságának, teherbírásiának határait feszegeti. Ezáltal a szaktudományos vizsgálódások nemegyszer szinte ördögi körbe kerülnek: fokozódó összetettsége folytán az írástudás fogalma elemző, a kifejezés belső tagoltságát leíró közelítésre csábít, amelynek során azonban az elkülönített osztályok között jelentkező kapcsolatok rendre újrarajzolják a kategóriák és alkategóriák határait. Jóllehet ezért közel sem szerencsés egyszerű tartalmazásos viszonyt föltételezni írástudás és digitális írástudás között, az alábbiakban mégis kitarok e fogalompár mellett. Egyfelől a digitális technológia ugrásszerű fejlődésével és elterjedésével összefüggő átfogó történeti változást annak ellenére sem tartom függetleníthetőnek és leválaszthatónak az írástudás korábbi formáiról, hogy a veszteség és változás nélküli megőrzés eszméjét naivnak gondolom. Úgy hiszem, az irodalom a digitális korban sem vált merőben avítottá. Másfelől az írástudás olyan képességekre utal, amelynek különböző formáira egyaránt érvényes, hogy tanultságot feltételeznek, gyakorlattal párosulnak, műveltséget közvetítenek, és nyitottak a további képzésre. Ebben az értelemben az írástudás nem pusztán egy többé-kevésbé általános kompetenciaként, hanem szorosan összefüggő és egymásra épülő kompetenciák bonyolult hálózataként határozható meg, mint ahogy a digitális írástudás sem merül ki a digitális eszközök révén továbbított, illetve alkotott szövegek megértésében és létrehozásában.

Az írástudás tagoltságának lázas elemzésébe merülve esetenként hajlamosak vagyunk megelégedni a jelenség rétegzettségének egy másik dimenziójáról, amely pedig az irodalomolvasással – sőt akár általánosabban a szövegértéssel – kapcsolatban talán még jelentősebb szereppel bír: az írástudás mértéke terén tapasztalható különbségekről. Ámbátor közhely, fontos leszögezni, hogy az – akár hagyományos-alfabetikus, akár digitális értelemben vett – írástudás szintje nem írható le megfelelően igen és nem kettősségével, hanem sokkal inkább egy folytonos skálát föltételezve mérlegelhető. A szavak silabizáló kiolvasása és a rövid mondatok papírra vetéséig terjedő írni tudás nem ugyanaz, mint – mondjuk – koherens elbeszélő vagy érvelő szövegek gördülékeny megalkotásának képessége, miként az utóbbi sem feltétlen jár együtt ama választás tudatosságával és reflektáltságával, amely a kifejezési formák és regiszterek sokasága között válogatva találja meg a helyzethez leginkább illőt. A digitális írástudást hasonlóképp nem lehet pusztán meglévő vagy éppen hiányzó képességnek tekinteni. Az egyszerű digitális eszközök használatából például még nem föltétlenül adódik a szövegszerkesztő vagy táblázatkezelő programok helyes felhasználói kezelése, ami szintúgy nem jelenti akár csak egyszerű programkódok írásának, legalábbis megértésének és módosításának képességét.

Az írástudás fokozatszerű jellege az anyanyelv elsajátításának összetett folyamatát is előtérbe állítja. Az anyanyelvi beszélő tudása sem nem készen kapott, sem

nem lezárható, tovább már nem alakítható tudás. Fölhozhatók érvek amellett, hogy a „digitális bennszülöttek” számára digitális környezetük jelenti azt a természetes közeget, amelyben az anyanyelvhez hasonlóan sajátítják el a digitális világról való tudásukat és alakítják ki ebben követett gyakorlataikat. Az ezzel járó könnyedség és fesztelenség azonban nem keverendő össze az anyanyelv vagy a „bennszülöttség” olyan ideologikus fölfogásával, amely – ellentmondva a föntieknek – megfelelkezik az írástudás többdimenziós rétegzettségéről, az ehhez kötődő kompetenciák széles skálán mozgó szintbeli eltéréseiről. Arról tehát, hogy a digitális tudás – miként a hagyományos is – inkább tekinthető valóra váltandó feladatnak, avagy ma divatos szóval: projektnek, semmint kész terméknek. Márpedig a digitális írástudás mértéke sokszor annak ellenére is alacsonynak mutatkozik,² hogy napjainkban nem kevés gyermek előbb találkozik digitális eszközökkel, mint írott szövegekkel: a korai tapasztalat és az ezzel járó fesztelenség önmagában nem elegendő a magasabb kompetenciaszint eléréséhez. Természetesen ettől még hiba lenne alábecsülni a fiatal korban elsajátított digitális képességek jelentőségét, hiszen azok kézenfekvő és nehezen helyettesíthető alapjául szolgálhatnak a később elsajátított kompetenciáknak. Ugyanakkor ahogy az anyanyelvi tudás nem teszi feleslegessé, hanem megalapozza az anyanyelv-pedagógiát, úgy a digitális írástudás fejlesztése-kiművelése is tetemes szellemi erőfeszítést, kitartást és időt követel. Ez mintegy magától értetődőnek mondható a pedagógia távlatából, azonban a digitális írástudás és az irodalom összefüggésének mérlegelésekor sem célszerű szem elől téveszteni.

Az *Esti Kornél* fönnebb idézett részletében a még fiatal főhős viselkedése részben azért bizonyulhatott komikusnak, mert minden anyanyelvi megszólalás felé – önmagában véve persze jogos, ám végső soron mégiscsak differenciálatlan – bámulattal látszott fordulni. A hasonló érzékszalódások elkerülése végett érdemes hát tudatosítani, hogy az irodalomolvasás, illetve -oktatás kérdései nemritkán olyan közegben-kontextusban vetődnek föl, amelyre többé-kevésbé csekély mértékű és naivan reflektálatlan digitális írástudás jellemző. Számomra kétséges, mennyire vehetők komolyan azok a válaszkísérletek, amelyek viszonyítási, rosszabb esetben igazodási pontjukat magától értetődő természetességgel a digitális írástudás eme szűkre szabott mezsgyéjén jelölik ki. Az oktatás feltételeinek mérlegelő elemzést nélkülöző elfogadása, alig reflektált tudomásulvétele valójában nem sokban különbözik a körülmények semmibevevételétől vagy merev elutasításától, és ezért oda vezet, hogy akár a legjobb szándék is csekély vagy netán ellenkező irányú hatást válthat ki. Nem mellékes tehát, hogyan fogalmazzuk meg irodalomolvasás és digitális írástudás viszonyának kérdését.

Az irodalom digitális kultúrában betöltött helyének vagy szerepének igen általános kérdése többféle közelítést tesz lehetővé. Félrevezető lehet, ha úgy értjük, hogy az egyre átfogóbban digitalizálódó világban milyen hely és szerep marad meg az irodalom számára. Az ekként átfogalmazott kérdés azt sugallja, a szóban forgó változások szükségszerűen korlátozó hatással bírnak az irodalomra. Még inkább érzékelhető ez a probléma abban az amúgy jogos, ám aligha elégséges kérdésében, hogy milyen következményekkel jár az életvilág digitális átalakulása az irodalomolvasásra és -oktatásra nézve. Ahogy ugyanis a hangsúly az egymással kölcsönható tényezők hipotézise felől az irodalom passzív-elszenvedő szerepe, te-

hát egyfajta kényszerhelyzet képzeete felé mozdul el, úgy válik a válasz egyre nagyobb eséllyel védekezéssé, eleve vert helyzetet sugalló apológiává. A kérdésfelvetést ezért két vonatkozásban is árnyalni-pontosítani szeretném. Egyfelől számolni kell az abból adódó következményekkel, hogy a digitális írástudás olyan többdimenziós térhez hasonlítható, amelyet az egymáshoz kapcsolódó kompetenciák, az egyes képességek szintjei, az írástudás hagyományos, digitális vagy egyéb formái feszítenek ki. Így az irodalomolvasást – mely egyébként maga sem egyféle! – immár nem egy, hanem számos viszony fűzi a digitális írástudáshoz, attól függően, hogy annak mely változatára vonatkoztatjuk. Másfelől a kérdést már-már fordítva sem fölösleges föltenni: milyen módon tud az irodalom olvasása és tanulmányozása hozzájárulni a digitális írástudáshoz?

Talán érdemes közbevetni, hogy az irodalomnak nemcsak a digitális, hanem a hagyományos írástudáshoz fűződő viszonya sem egyféle. Aki csak silabizálva olvas, valószínűleg nem túl sok élvezetet talál egy bonyolultabb irodalmi szövegben; ugyanakkor az ilyesféle művek nyelvi összetettsége a szavakra fordított figyelem olyan fölfokozottságára szólíthat, amely az olvasást szinte a silabizálásra emlékeztető módon lassítja le. Ekképpen az irodalom némileg olyanná teszi az anyanyelvet, mintha az olvasó egyszersmind idegen nyelvet böngészne. Immár kifejezetten a digitális írástudásra tekintettel, N. Katherine Hayles az olvasás három fajtáját különíti el: a szoros olvasás (*close reading*) mellett hiperolvasásról (*hyper reading*) és – minden bizonnyal a gépi tanulás mintájára – gépi olvasásról (*machine reading*) beszél.³

A szoros olvasás az irodalomtudomány alapvető, klasszikussá lett gyakorlata. Önálló módszertani – a diszciplína önképét is mindinkább meghatározó – elvvé a 20. század elejétől induló, „szövegközeli” olvasásra törekvő irodalomelméleti irányzatok emelték, jöllehet az az intenzív odafordulás és figyelem, amelyet a szoros olvasás művelőjétől megkövetel, korábban sem volt ismeretlen az irodalmi művek befogadói számára. Hayles aligha esetlegesen kapcsolja össze az általa elkülönített olvasásmódokat a figyelem eltérő formáival. A szoros olvasást kitüntető elmélyült figyelem más oldalról hátrány: könnyen kifáradáshoz vezethet, amely akár csömmörre is fokozódhat, illetve – egyszerű időbeli-fizikai okokból – erősen korlátozza az ezen a módon megközelíthető művek számát. A digitális eszközök általános elterjedése olyan információban gazdag és eltérő szerveződésű környezetet hozott létre, amelyben a szoros olvasás figyelemigénye és alapvető linearitása egyre kevésbé bizonyul hatékonynak. Erre kínál kétféle válaszlehetőséget a hiper- és a gépi olvasás. Ez egyszersmind annak a helyzetnek a jeleként is szolgál Hayles számára, hogy napjainkra a hagyományos írástudás elvesztette egyedülállóságát: már csupán egy, és nem is feltétlen a legalapvetőbb a különféle írástudások között, amelyek előnyökkel és hátrányokkal egyaránt bíró alternatíváknak tekinthetők.⁴ Az alternatív lehetőségek persze valódi és nyitott választást feltételeznek, amely a korábban szerzett tapasztalatokon nyugszik, a különböztetés képességén alapul, megfontolt mérlegelés előzi meg, és ha nem is föltétlen tudatos,⁵ de valamiképpen reflektálttá tehető.

A digitális környezetben élők és dolgozók számára a hiperolvasás Hayles szerint nemcsak előnyös, de szükségszerű és elengedhetetlen képesség. Ezt – részben James Sosnoski nyomán – úgy határozza meg, mint képernyőn történő, a számító-

gép által segített, de nagy mértékben olvasói döntéseken alapuló, a szövegek egymás mellé helyezését lehetővé tevő, elsősorban az információk gyors és hatékony keresését, azonosítását és kinyerését szolgáló olvasói gyakorlatot.⁶ Az olvasás meghatározó jelentősége folytán a digitális közegben elterjedő és általánossá váló hiperolvasást kognitív módosulás is kíséri, a mély figyelemmel szembeállított, eltérő agyi funkciókat aktivizáló hiperfigyelem előtérbe kerülése, amelyet alacsony unalomtűrés és az ingerek állandó megújulásának igénye jellemez.⁷ Az olvasás így alapjában töredezetté, ugrálóvá, áttekintővé, részeket kiemelővé, egyszerre rugalmassá és felületivé válik, miáltal az érintett szövegeknek csak viszonylag kis része kerül a szó szigorúbb értelmében, szóról szóra elolvasásra.

Hayles mindeközben úgy látja, hogy a digitális olvasás egyre általánosabbá válása nem feltétlen vonja maga után az olvasási képesség növekedését. A két folyamat egymást erősítő összekapcsolása éppúgy a jelenkor döntő kihívásai közé tartozik, miként az a kérdés is, „hogyan alkothatók hatékony hidak a digitális olvasás és a hagyományosan a nyomtatással társított írástudás között”.⁸ Mindez még erőteljesebben jelentkezik az irodalom kapcsán. A hiperolvasás hasznos szerepet tölthet be a digitális környezetben, viszont több szempontból sem kedvez az irodalom olvasásának. A hiperolvasás mindennapi gyakorlatát az információk gyors begyűjtésének célja, esetleg az ingeráradat fölfokozottságának élvezete vezérli, míg az irodalmi művek sokszor éppen hogy újra kérdéssé teszik a közismert és gyors válaszokat, mint ahogy a széles skálán mozgó esztétikai tapasztalat összetettsége sem egyszerűsíthető unaloműző szórakozássá.⁹ A töredezett, nemritkán esetlegesen haladó hiperolvasás a véletlen gráfokra emlékeztető utat jár be, valamint az információk pontosítására szolgáló rekurzivitás jellemzi. Ehhez mérten az irodalmi szövegek befogadása inkább a részletekre is figyelő újraolvasáshoz kötődik, és élvezetet talál ugyanannak szüntelenül lehetséges újraértelmezésében. Utóbbi pedig nem egyszerűen több mentális rendszer és kompetencia párhuzamos, töredezett vagy véletlenszerű, gyöngén korrelált működ(tet)ését követeli meg, hanem az együttesen aktivizálódó képességek szoros összefonódását, sőt hierarchiáját.

A hiperolvasás gyöngéi természetesen nemcsak az irodalomolvasás, hanem általában a digitális szövegértés terén is jelentkeznek, amennyiben az olvasandó szövegek vagy a kitűzött célok összetettebbek, és a strukturáltság magasabb fokát várják el. Hiába van ezért szó kifejezetten a digitális közeg sajátosságaira felelő gyakorlatról, még ebben a szűkebb összefüggésben is számos olyan kompetencia és kognitív funkció merül föl, amelyek a hiperolvasás során igen korlátozottan vagy egyáltalán nem játszanak szerepet. Hayles erre tekintettel hangsúlyozza, hogy nem csupán a megfelelő olvasásmódok és figyelemformák helyzethez illő kiválasztására van szükség, hanem ezek együttműködő összjátékára is, amelyben sem a szoros, sem a hiperolvasás nem válik kizárólagossá. Ez az egymást kiegészítő viszony a döntően információközpontú feladatok esetében föltehetőleg sokszor bizonyul hatékonynak, hiszen például a tudományos művek – akár az irodalomtudományi szakmunkák – gyors áttekintése sikerrel alapozhatja meg, foglalhatja össze vagy erősítheti meg az emlékezetben az alapos, elmélyedő olvasások tanulságait. Mégis, megítélésem szerint, az irodalmi szövegek a jelzett különbségek folytán ettől eltérő viszonyban vannak a szoros és a hiperolvasással: a kettő között

ti áttérés ebben az esetben nem kiegészítő viszonyt, hanem alapvető kognitív váltást, a befogadói irányultságban bekövetkező lényegi módosulást föltételez.

Mindebből adódóan erősen korlátozottnak látom, hogy a digitális közeget jellemző hiperolvasás mennyire aknázható ki az irodalomoktatást megalapozó gyakorlatként. Természetesen nem mellékes szempont, hogy egy diák számára ismerős-otthonos környezetben, az általa már elsajátított gyakorlatokat alkalmazva találkozik-e irodalmi szövegekkel. Csakhogy illúzió azt hinni, hogy a nyomtatottból a digitálisba történő átvitel pusztán csábító csomagolás kérdése, mely afféle marketingfogásként, felcicomázva sózza el a szoros olvasás régi jó eszményét. Ez a szemlélet forma és tartalom reflektálatlan – az irodalomtudomány által régóta bírált – szétválasztására megy vissza, ami ebben az esetben éppen azt a problémát fedi el, hogy a hiperolvasás kognitív eljárásai, melyekre a digitális közeg sarkall, igen kevéssé egyeztethetők össze az irodalomolvasás gyakorlataival és tapasztalataival.

Hasonló ellentmondás érzékelhető a közelmúltban szinte varázsszóvá vált infokommunikációs vagy IKT-eszközök terén, amikor azokat nem kellő megfontolt-sággal olyan semleges formákként vagy csatornákként kezelik, melyeket mintha csak tartalommal kellene föltölteni. Félreértés ne essék, infokommunikációs eszközök nélkül aligha lehetséges oktatás, mely érdemben megfelel a világunk digitalizálódása által támasztott kihívásoknak. Azt is érdemes tudomásul venni, hogy a megváltozott környezetben aligha tanítható minden, ami a nyomtatott könyvkultúrában még fontos és átadható tudásnak vagy képességnek számított. Ugyanakkor nemcsak arról van szó, hogy a hiperolvasás képessége nem jelent valódi alapot az irodalomoktatás számára, hanem arról is, hogy a népszerű digitális közvetítő csatornák és platformok egy része kifejezetten megelégszik a digitális szövegértés és írástudás alacsony szintjével. Ezek ugyan tekinthetők a diákokat hívogató csaliknak, ám ekként csak pillanatnyi vagy rövid távú érdeklődést keltenek, és könnyen hatékonyságukat is veszítik, nem ösztönözvén sem a hiperolvasás képességének fejlesztésére, sem ennek más olvasói gyakorlatokkal való egybejárására. Kétségtelen, hogy egy átkozódó kocsistól is lehet idegen nyelvet tanulni. Sőt olyasmit is, amit mástól nem. Mégsem hiszem, hogy ez lenne a nyelvtanulás alfája és omegája, szövegeinknek a csekély mértékű digitális írástudás közegébe történő átültetése pedig az irodalomoktatás megmentője.

A hiperolvasás Sosnoski és Hayles által javasolt fogalma leginkább a digitális szövegértés terén látszik érvényesnek, ami viszont a digitális írástudásnak csupán egy és nem is föltétlen a leghangsúlyosabb szegmense. Ezzel szemben a gépi olvasás éppannyira kapcsolódik a digitális szövegértés, mint a digitális írástudás problémájához. Hayles olyankor beszél gépi olvasásról, amikor az ember számára elolvashatatlan méretű szövegkorpuszok földolgozása és mintázataik azonosítása számítógépes algoritmusok alkalmazásával történik.¹⁰ Ezért a gépi olvasás nem vonja szükségszerűen maga után a digitális szövegértés magas szintjét. A hiperolvasástól sokkal inkább a benne foglalt képességek és gyakorlatok köre révén különbözik. Míg a gépi olvasás számítástudományi-adatelemzési szempontból elmélyültebb digitális írástudást feltételez, mint a hiperolvasás, addig a szövegértés általános kompetenciáinak terén – ha nem is szükségképpen, de – akár ennek fordítottja is lehet a helyzet. Éppen ebből adódhat az illúzió, hogy a hiperolvasás érdemben segíthe-

ti vagy megalapozhatja az irodalmi művek befogadását, a gépi olvasás viszont elvezet ettől. Az előbbi bekezdésekben amellett érveltem, hogy az állítás első feléhez, irodalom és hiperolvasás kapcsolatához kritikusan és óvatosan érdemes közliteni; ehhez most azt is hozzáfűzöm, hogy a második feléhez is. Megítélésem szerint nem annyira a hiper-, mint inkább a gépi olvasás az, ami közelebb áll és átjárást biztosít az irodalomhoz. Csakhogy a gépi olvasás olyan jellegű digitális írástudást feltételez, amely – hiába elválaszthatatlan a digitális közegtől – valószínűleg még ritkább és nehezebben mozgósítható, mint a sok szempontból ismerős gyakorlatot jelentő hiperolvasás. Vagyis a digitális kompetenciák jól érzékelhető és közel sem eltűnően lévő korlátozottsága legalább annyira súlyos kihívást jelent a saját helyzetére és környezetére rákérdező irodalomértés számára, mint a digitális váltás maga.

Lehet ugyan, hogy a digitális környezet elsőre talán nem kedvez az irodalomnak, ám ez nem általánosítható a digitális írástudás egészére: annak megismerése, amit egyre szélesebb körben – az angol „Digital Humanities” fordításaként – digitális bölcsészetnek neveznek, a digitális írástudás kibontakoztatását is nagyban segítheti. Általa nemcsak a bölcsészettudományok új és releváns kutatási irányai határozhatók meg, hanem olyan tudatos, reflektált és strukturált szemléletmód alakítható ki, amely képes hozzájárulni az olvasásmódok Hayles által szorgalmazott összjátékához, szinergiájához.¹¹ Digitális bölcsészet természetesen nincs adatbázisok és archívumok, számítógépes nyelvészet, mesterséges intelligencia és még számos tudományos-kutatási terület nélkül – de nem merül ki ezek egyikében sem, amint ez fordítva is így áll. Ennek jegyében érdemes hangsúlyozni, hogy bár digitális bölcsészet nem képzelhető el kiterjedt – és nem pusztán mennyiségi értelemben vett – digitalizáció nélkül, napjainkra már ennél fajsúlyosabb tétjévé lett a digitálisan hozzáférhető adatok, archívumok, szövegek digitális eszközökkel és azoknak megfelelő módszerekkel történő elemzése, értelmező földolgozása. Hayles a számítógép által végrehajtott műveleteket hangsúlyozva gépi olvasásról ír; Franco Moretti az átfogó mintázatok azonosítását, az úgynevezett alakfelismerést előtérbe állítva távoli olvasásnak (*distant reading*) nevezi a szóban forgó gyakorlatot. Ugyan Hayles joggal jegyzi meg, hogy a Moretti javasolta olvasásmód egyszerű esetei nem föltétlen teszik szükségessé számítógépek alkalmazását, az itt fölvetett szempontokból az utóbbi elnevezést mégis kifejezőbbnek gondolom.

Moretti szerint a digitalizáció azzal, hogy napjainkra óriási mennyiségű adatot és szöveget tett könnyen hozzáférhetővé, eddig észrevétlen, elfeledett, sőt nem is létező területeket nyitott meg a kutatás számára. Ahhoz azonban, hogy ezzel a lehetőséggel élni tudjunk, nem elegendő a dolgok közletről való szemlélete, a szoros olvasás gyakorlata. Az új meglátásokhoz hátrébb kell lépni, távolságot kell kialakítani, vagyis olyan távlatra kell szert tenni, amely az irodalomértést az adatelemzés és modellalkotás műveletei révén, némiképp váratlan aspektusból újítja meg.¹² Ezért bár a távlat igénye a hiperolvasásra emlékeztet, Moretti és az általa alapított digitális irodalmi műhely, a Stanford Literary Lab, ettől eltérően a rendszerszerű mintázatok elemzését tartja meghatározó feladatának. Ennek során az alakfelismerés és a megértés között nem vonhatók éles határok. Alapjában már maguk az elemzett adatok is értelmezés révén jönnek létre: a tudományos munka a vizsgáló-

dás szempontjának kijelölésétől a megfelelőnek ítélt módszer kiválasztásán és a kapott eredmények feldolgozásának különböző szakaszain keresztül a kutató értelmező munkájáig vezet. A folyamat több-kevesebb részét számítógép és ember kölcsönös, egymásra ható kapcsolata jellemzi, és ez az összefüggés még akkor is meghatározó marad, mikor egyes szakaszokban a számítógépes algoritmus min-tegy maga serénykedik.¹³ Ezért a digitális bölcsészeti kutatásoknak valamiféle erős objektivitásigény jegyében való láttatása téves közelítés. Moretti el is hárítja a szoros olvasás és a távoli (avagy távlatos) olvasás éles szembeállítását: a távlati kép és az aprólékos értelmező munka között – Haylesnek a három olvasásmód együtth-tásáról alkotott elképzeléséhez hasonlóan – folytonos ide-oda mozgásra van szük-ség. Így nem meglepő, hogy Moretti és a gépi olvasás fogalmát előnyben részesí-tő Hayles egyaránt kitart az olvasás terminusa mellett: ahogy az írástudás, úgy a sokszínű olvasói gyakorlatok is széles skálán helyezhetők el.¹⁴

Összefoglalva tehát, a digitális írástudás átfogó fejlesztését, a hiperolvasás helyett a távoli olvasás képességének kialakítását nem vélem elválaszthatónak az irodalom-értés mai kihívásaira keresett válaszoktól, mint ahogy a digitálisanyanyelv-pedagógi-át sem látom olyannyira távolinak a digitális anyanyelv-pedagógiától. Ezért – függet-lenül a tanított ismeretektől – azt gondolom jó infokommunikációs eszköznek, amely nemcsak valamely tudományban való jártasságot kíván átadni, hanem a diá-kok digitális kompetenciáit is fejleszti. Ehhez persze az szükséges, hogy a „tudomá-nyok” és a „bölcsészet” közötti párbeszéd megszűnjék illuzórikus lenni. Hayles an-nak a félelemnek ad hangot, hogy ha a párbeszéd sikertelen marad, a bölcsészettu-domány végleg ketté fog szakadni. Ez egyfelől a hagyományos irodalomtudomány képviselőinek elszigetelődésével, peremre szorulásával fenyeget, nemcsak a digi-tális bölcsészethez, hanem a szélesebb értelemben vett (társadalom)tudományok-hoz képest is. Másrészt azzal a következménnyel járna, hogy a digitális bölcsé-szeti kutatások elszakadnának attól a gazdag (irodalmi) örökségtől, amely az el-múlt évszázadokban nyomtatott formákban hagyományozódott, és amelyet mégis-csak hajlamosak vagyunk fontosnak, végső soron pótolhatatlannak tekinteni.¹⁵

JEGYZETEK

1. Kosztolányi Dezső, *Esti Kornél*, Kalligram, Pozsony, 2011, 226.

2. A digitális írástudásnál szűkebb jelentésű digitális szövegértési kompetenciák hazai szintjéről a 2009-es PISA-felmérés eredményei alapján közöl elemzést Balázs Ildikó – Ostorics László, *PISA2009 Digitális szövegértés. Olvasás a világban*, Oktatási Hivatal, Budapest, 2011, https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/kozoktat/nemzetkozi_mersek/pisa/pisa2009_digitalis_szovegertes.pdf. Vö. Ostorics László – Szalay Balázs – Szepesi Ildikó – Vadász Csaba, *PISA2015. Összefoglaló jelentés*, Oktatási Hiva-tal, Budapest, 2016, https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/kozoktat/nemzetkozi_mersek/pisa/PISA2015_osszefoglalo_jelentes.pdf, 62.

3. Lásd N. Katherine Hayles, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 2012, különösen a harmadik, *How We Read: Close, Hy-per, Machine* című fejezetet: 55–79.

4. Vö. *uo.*, 9.

5. Jóllehet Hayles többször ír tudatról, kognitív móduszokról, agyi funkciókról, ember és gép köl-csönhatására és együttműködésére tekintettel óvatosságra int a tudatosság általános kategóriaként való alkalmazását illetően, amennyiben a számítógépes programok képesek lehetnek mérlegelésre és vá-lasztásra, de tudatos gondolkodásra nem (lásd *uo.*, 17).

6. Elsősorban *uo.*, 61. Az itt hivatkozott írás, mely jórészt a hiperolvasás nyolc fő jellemzőjét veszi sorra: James Sosnoski, *Hyper-readers and their Reading Engines = Passions, Pedagogies, and 21st Century Technologies*, ed. by Gail E. Hawisher – Cynthia L. Selfe, Utah State University Press, Logan – National Council of Teachers of English, Urbana, 1999, 161–177. Hayles egy másik írása hasonlóan, kielenc pontban gyűjti össze a nyomtatványok és a valamiféle kódolást is föltételező digitális szövegek („electronic hypertexts”) közötti, közegre jellemző (médiumspecifikus) különbségeket: N. Katherine Hayles, *Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis*, *Poetics Today*, 2004/1., 67–90.

7. Vö. N. Katherine Hayles, *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes*, *Profession*, 2007, 187–199.

8. Hayles, *How We Think*, 56.

9. Vö. Sosnoski, *i. m.*, 174.

10. Hayles, *How We Think*, 70.

11. A három olvasásmód átfedése, kölcsönhatása, melyet Hayles nagy nyomatékkal hangsúlyoz, akár a – szintén nem lineáris, nem egyirányú – párbeszéd bölcséletének föllevenítéseként-újraértésként is szolgálhat a digitális-gépi környezet radikális átalakulása közepette. Hayles ennek elemzése végett javasolja az összehasonlító médiatudomány (*Comparative Media Studies*) gyakorlatának kiterjesztését a nyomtatott és digitális kultúra közötti kapcsolatok, az együtthatások és különbségek vizsgálatára, ami egyúttal az eltérő területekről és közegekből érkező tudósok párbeszédét is ösztönözheti.

12. Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, *New Left Review*, 2000/1., 54–68. Lásd még Uő., *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Verso, London – New York, 2005.

13. A gépi olvasást Hayles sem naiv módon, az ember értelmező tevékenységének teljes hiányát föltéve gondolja el, hiszen a programokat (miként a programokat optimalizáló programokat is) emberek alkotják, implementálják, és az eredményeket is emberek értelmezik (Hayles, *How We Think*, 30). Hayles inkább technika és ember egymást befolyásoló összefüggését, a technika emberrel együtt változó jelentését hangsúlyozza, vagyis e két szféra egymásrautaltságát.

14. Vö. *uo.*, 28–29, 79.

15. *Uo.*, 6–7.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Szövegfogalom és szöveghasználat

A DIGITÁLIS ÉS HÁLÓZATI SZÖVEGKULTÚRA NÉHÁNY ASPEKTUSA

A hazai bölcsészettudományok, mind a kutatási metodikák, mind a felsőoktatási gyakorlatok vonatkozásában, jelenleg, általánosságban fogalmazva és a nyilván említhető ellenpéldákat sem feledve, köztudottan kevésbé élnek a digitális kultúra által kitermelt vagy lehetővé tett, amúgy számtalan területen belátható módon relevánsnak ígérkező eszközökkel. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a digitális mindennapok (és a mindennapok azért még a bölcsészettudományokban is ilyenek) ne hagytak volna máris erőteljes nyomokat azokon a gyakorlatokon, amelyek e területek sajátjai. Az alábbiak néhány, leginkább kérdés formájában megfogalmazott tézis felvázolására vállalkoznak, amelyek ezeket a potenciális változásokat éppen nem a digitális filológia vagy az ún. digitális bölcsészet technikai eszköztárának hasznosulásaira vezetik vissza (ezekről jelenleg túl sok tapasztalat még nem vagy legalábbis nem minden tudományterületen áll rendelkezésre), hanem egészen egyszerűen arra a banalitásra, hogy a szövegekkel való foglalkozásnak, sőt a szö-

vegekkel való találkozásnak a legegyszerűbb formáit is jó ideje a digitális kultúra határozza meg. Ehhez két előfeltevést és egy kérdést szükséges előrebocsátani. Egyrészt, noha a kettő nem feltétlenül ugyanaz, a digitális kultúra ebből a szempontból egyben hálózati kultúra is, hiszen az irodalomtudomány és az irodalomoktatás mindennapos gyakorlataiban előbbi sejtetően utóbbi feltételei között, majdhogynem ez utóbbival azonosíthatóan jelenik meg tapasztalati értelemben. Másrészt, ebből következően, ha a szövegekkel való bánásmód itt kiemelt két aspektusát (a szövegfogalomét és a szöveghasználatét) tekintve valóban lehet olyan gyakorlati vagy akár tapasztalati változásokról beszélni, amelyek a digitalizációra vezethetők vissza, akkor ezek a változások feltehetően nagyjából a hálózatosodással magyarázhatók. Már ezen a ponton érdemes feltenni azt a kérdést, hogy mennyiben célszerű itt különbséget tenni az irodalmi és nem irodalmi szövegekkel kapcsolatos tapasztalatok, gyakorlatok vagy használati módok között. A következő megfontolások egyformán kínálhatnak érvet amellett, hogy a digitális és/vagy hálózati kultúra bizonyos sajátosságai éppúgy érvényesülnek a nem-irodalmi, mint az irodalmi szövegek használatában, mint – legalábbis egy példa erejéig – amellett is, hogy az irodalmi szövegeket övező elvárásokat szembe is állíthatják a szövegek használatának praktikusabb vagy instrumentálisabb aspektusaival.

1. A médiaelmélet felé orientálódó irodalomtudomány keretei között gyakran szokás hivatkozni arra, hogy az irodalmi szövegek digitalizációja fontos aspektusát, illetve, talán pontosabban fogalmazva, fontos környezetét jelenti annak a fejleménynek, amely a szövegekhez való interpretatív közelítés korábbi, kizárólagos autoritását megrendítő nem-hermeneutikai (a szót itt tágan értve, vagyis: nem értelmező vagy értelemkereső és -tulajdonító) megközelítési és hozzáférési módok felértékelődéseként foglalható össze. Az irodalmi szövegek materialitásának (mediális, technikai vagy egyszerűen szenzuális vonatkozásainak) az új filológia- (és nemcsak filológia-)elméletekben¹ egy ideje gyakran előtérbe helyezett szempontja könnyen belátható módon jut jelentőséghez egy olyan közegben, amelyet amúgy gyakran virtuálisként, bizonyos értelemben éppen anyagtalanként szoktak jellemezni. Egyszerű példával élve, a digitális képfeldolgozás akár legelemibb teljesítményei képesek olyan közel juttatni a filológust pl. egy kézirat anyagszerűségéhez, amelyet a személyes konzultáció, a mégoly hiteles autopszia sem biztosíthat. A digitalizáció, hozzáférhetővé vagy „befoghatóvá” téve pl. az irodalmi szövegek, iratok, levonatok, lapok, kihúzások, átírások, karcok stb. – Walter Benjamin kifejezését kölcsönözve – „optikai tudattalanját”,² adott esetben drámai erővel szembesíthet a szövegek szemiotikai kódolhatóságának határaival, másként fogalmazva: a fonémáknak azzal a tulajdonságával, hogy ezek (Ferdinand de Saussure eredeti intenciójával egyező módon fogalmazva) nem tapasztalati egységek. Saussure híres példáját a különbözőképpen írt *t*-betűkkel (ez azt volt hivatott szemléltetni, hogy a nyelv voltaképpen egységei különbségek és nem szubsztanciák, a *t* aktuális megjelenési módja – mivel „a betű értéke pusztán negatív” – nem tartozik a *t*-fonéma negatív úton meghatározott lényegéhez)³ egy kézirat nehezen olvasható helyének (pl. kihúzott vagy átírt szavaknak) a kinagyítása zavarbaejtő megvilágításba helyezheti: a fonéma (a nyelv szemiotikai modellálásának sarokköve) továbboszthatónak vagy ingatagnak bizonyulhat. Ez egyrészt valóban arra

emlékeztethet, hogy létezhet a szövegeknek egy nem-intelligibilis dimenziója, amelyet adott esetben éppen a digitális feldolgozás állítólag „virtuális” közege tesz megtapasztalhatóvá, ami különösen azért zavarbaejtő, mert a digitalizáció jelentéskörét éppúgy a diszkrét elemekre való tagolás határozza meg, mint a valós hangképzési folyamatokat vizsgálni hivatott fonetikával éppen ezen elv szerint szembeállított saussure-i fonológiát. Másfelől, a filológus gyakorlatában, ez a dimenzió valószínűleg éppenséggel nem iktatja ki az interpretáció modalitását, hiszen arra emlékeztet, hogy a szövegalak azonosítása nem kapcsolható le teljeskörűen a jelentésadás vagy -találás intencionalitásáról (a jelentésanticipáció előrenyúlásáról), sőt akár a tényleges interpretatív műveletekről sem. A digitális szövegkezelés egyenesen erősíti meg a szöveg állandóságát vagy véglegességét (különösen az olyan technikákkal, kultúrtechnikákkal szembeállítva, mint a másolás vagy a szedés) és irányíthatja a figyelmet ennek viszonylagosságára.

2. A digitális mindennapok egyik legáltalánosabban megtapasztalható előnye a szövegekkel professzionálisan foglalkozók számára sejtetően a kereshetőség. E tekintetben is lehetne beszélni egyfajta „tudattalan” befogásáról: legyen szó a makacsul észrevétlenül maradó szóismétlődésekről vagy éppen a nagy adathalmazok feldolgozásáról, de akár egyszerűen a szöveghálózatok felderítésének optimalizálásáról. Ki tagadná, hogy mennyi munkaidőt spórol meg, illetve miféle váratlan felismerésekhez juttatja el pl. az intertextusok vagy más típusú utalások jelenlétére gyanakvót akár az egyszerű (bár, lehetne óvatosan hozzáfűzni, sok esetben a különféle irodalmi-irodalomtörténeti adatbázisoknál hatékonyabbnak bizonyuló) *guglizás*? A hálózati szövegekultúrában (amelynek bizonyos tényezőit már negyedszázaddal ezelőtt megpróbálták strukturális párhuzamba állítani az intertextualitás irodalomtudományos fogalmával, elsősorban George P. Landow nyomán⁴) a szövegek izolálhatóságának lehetősége sejtetően ismét csak egyszerre igazolódik vissza és kérdőjeleződik meg. Az optimális kereshetőség digitális eszközökkel állandósított (és megfelelően adatolt) szövegalakot és/vagy előfordulást feltételez, ám ugyan ezen keretek között meg is nyitja a szöveget egy végtelen textuális hálózat felé. Talán általánosnak nevezhető tapasztalat, hogy a digitális szövegekultúrában szinte elkerülhetetlen a szembesülés kontextusokból kiszakadó, feldarabolt, kimetszett, még hozzá gyakran nem szemantikai manőverek révén izolált szövegekkel vagy szövegfragmentumokkal (nyilván erre a tapasztalatra reagálnak az ún. „szemantikus web” fogalmához köthető technológiák) és ezen keresztül azzal a kérdéssel, hogy melyek azok az autoritások, amelyek egy szöveg azonosságát, illetve kontextuális beágyazásának relevanciáját szavatolják. Persze, mint arra Jacques Derrida közel fél évszázada figyelmeztetett, egy nyelvi jelet éppen az definiál, az tesz jellé, hogy nem tartozhat oda egy kizárólagos kontextushoz⁵ – ennek a definíciónak az összes következményét ma sem mindig sikerül végiggondolni. Bizonyos (de csak bizonyos) tekintetben úgy lehetne fogalmazni, hogy a szövegek (szövegrészek) forgalmazásának, reciklálásának különféle hálózati gyakorlatai távolról olyan premodern szövegkezelési módokra emlékeztethetnek, amelyeket többek között a modern értelemben vett szerzői autoritásnak, továbbá a végleges vagy megváltoztathatatlan szövegalak, illetve az elsődleges kontextus autoritásainak hiánya jellemez.⁶ A modern médiaelmélet klasszikusáról, Friedrich Kittlerről elterjedt történet, misze-

rint egy szemináriumon szétbontotta a Reclam kiadó klasszikus szövegek tanulmányozására kidolgozott és ennyiben kánonformáló könyvsorozatának egyik kötetét, hogy egy adott szöveghelyet a kontextustól függetlenül elemezhesen (és ezzel persze felhívja a figyelmet a szöveget közvetítő kultúrtechnika egy alapműveletére, amelyet a könyvlap reprezentál),⁷ aligha véletlenül tett szert anekdotikus státuszra.

Innen nézve a digitális és hálózati szövegkultúrák gyakorlatainak egyik központi aspektusa a szövegeket (mint szövegegységeket) azonosító autoritások (technikák vagy intézmények) mibenlétének kérdése. A *guglizás* korában (ez talán nem ismeretlen tapasztalat az egyetemi irodalomoktatás mindennapjaiból sem), úgy tűnik, a szövegváltozatok pluralitásával való szembesülés elkerülhetetlenségével érdekes módon éppen hogy csökkenni látszik a szövegkritikai éberség: a legkönnyebben vagy leghasználhatóbb formátumban hozzáférhető változat nagyobb vonzerővel bír, és sok esetben ugyanannyi bizalommal részesül, mint az, amelyet a leghitelesebbnek minősítenek – ami talán nemcsak a felhasználói képtelenséggel magyarázandó, hanem a szöveg hitelességi *kritériumainak* a jelentőségvesztésével is. (Ez egyébként távolról talán még olyan fejleményekkel is összefüggésbe hozható, mint az egyetemi képzésben egy ideje ismét tapasztalható közömbösség az irodalmi szövegek fordításban való olvasásának kockázataira figyelmeztető, egyre kevesebb megértésre lelő szavakkal szemben). Ez utóbbi sajnos a magyar irodalomtörténet nem-tudományos szöveghasználatok szempontjából is releváns adatbázisainak egy részén is megfigyelhető (pozitív ellenpéldaként még mindig – jelenlegi, enyhén szólva nem optimális szerkezete ellenére – a DIA említhető). A digitális és hálózati szövegkultúrának az egyik kulcskérdése a szövegek azonosítására és kulturális vagy hálózati beágyazására szolgáló technikák és intézmények mibenléte és jövője, a metaadatoktól a kánonig.

3. A hitelesség fogalma persze egy általánosabb értelemben is gyakori tárgya a hálózati digitális kultúrára irányuló reflexióknak, amennyiben az anonim szövegfelhasználás valószínűleg jóval elterjedtebb, hiszen technikailag kézenfekvőbben adódó gyakorlatnak nevezhető a digitális, mint az „analóg” környezetben – az egyik következmény a szöveg (mint önazonos egység) közömbössége a szöveg használói (akár a szerző) iránt (aki másol vagy újraír, sejtethetően könnyebben módosít, akaratlanul vagy szándékoltan a szövegen, mint az, aki kívág és beilleszt). Ennek egyik, sok területen végiggondolandó következménye a(z akár jogi, akár esztétikai értelemben vett) szerzőségi elv tekintélyének meggyengülése. Vajon azok a szövegalkotás legkülönbözőbb területein nap mint nap megfigyelhető gyakorlatok, amelyek egy „copy-paste-kultúra” térnyeréséről tanúskodnak és amelyek ritkán ütköznek az eredetiség princípiumának ellenállásába (legyen szó a populáris kultúra szinte minden tartományáról, hivatalos iratok, szabályzatok stb. előállításáról, a különböző hírportálok egymástól „átemelt” anyagairól vagy az ún. „tartalmak” szabad és korlátlan átvételén alapuló egyéb internetes praxisok tömkelegéről), milyen megvilágítás alá esnek az irodalmi szövegekkel vagy szövegekről való kommunikációban? Elmondható-e ebben az összefüggésben is, hogy bizonyos szöveghasználati formák, amelyek a bevett jogi és esztétikai normák felől közelítve a plagizálás vagy a hamisítás bélyegének teszik ki magukat, tulajdonképpen – a szövegek forgalmazásának premodern formáihoz hasonlóan – bizonyos esetekben már

kevésbé normasértésként regisztrálnak, hanem egyszerűen közömbösek ezek-
kel a normákkal szemben vagy egyáltalán azok (részleges) hatályvesztéséről infor-
málnak?

Egy felsőoktatásból származó példa erejéig legyen szabad saját tapasztalatra hi-
vatkozni. Miféle előfeltevéseket követett vajon az az egyetemi hallgató, aki a mes-
terszakos diplomamunkájába, amely amúgy számos eredeti eredményt, másutt el
nem végzett elemzést tartalmazott (már csak azért is, mert a kortárs hazai kultúra
egy tudományos kontextusban alig vizsgált szelete volt a tárgya), bizonyos ismer-
tető vagy bevezető részeket a Wikipédiáról és máshonnan átemelt bekezdések for-
májában oldott meg, amelyeket nem különített el sem tipográfiailag, sem kompo-
zicionálisan a dolgozat más tartományaitól, igaz, a forrásait nem leplezte el, hiszen
ezek felbukkantak a felhasznált olvasmányok bibliográfiájában? Biztosan plágium-
mot követett-e el, illetve biztos-e, hogy (úgy) tudta, hogy plágiumot követ el? Nem
lett volna tisztában az idézőjel-használat konvencióival? Biztos, hogy ezek a kon-
venciók (és így megsértésük módjai és következményei) ma egyezményesek? És:
milyen előfeltevésekkel dolgozott a diplomamunka bírálója, aki – nem teljesen
gyakorlatlan szövegelemzőként – úgymond gyanút fogott bizonyos stílári törések,
mondatszerkezeti jellemzők változását regisztrálva, és csak ezután konzultálta a
bibliográfiát, illetve hívta segítségül a Google-t? Mennyiben egyesíthetők a két szö-
veghasználatot vezérlő előfeltevések? Helyesen járt volna el a záróvizsga-bizottság,
ha az opponens figyelmeztetése nyomán plágiummal vádolja a szakdolgozót? He-
lyesen járt el, amikor nem szankcionálta ezeket a jelöletlen átvételeket? Esterházy
Péter 1991-ben, nem sokkal azt megelőzően, hogy a *Bevezetés a szépirodalomba*
egyik kompozicionális sajátosságáról, a vándorló szövegmodulok alkalmazásáról
elmondja, hogy „mint valami számítógépes programot” gondolta el,⁸ egyebek mel-
lett így kommentálta a szóban forgó könyvbe egy az egyben átemelt Danilo Kiš-el-
beszélés (magyar fordításának) kölcsönvételét: „Viszont ezt a történetet, nekem ezt
meg kellett volna írnom... No most, ha egyszer már meg van írva, akkor rendben
van, akkor ez egy kipipálható tétel. [...] Hogy Danilo írta – bagatell tétel, áldja őtet
az Ég.”⁹ Milyen megítélés alá esne, ha az említett szakdolgozat szerzője hasonló
érvvel (vagy akár Esterházytól jelöletlenül idézve!) vette volna védelmébe a saját
eljárását?

Ez a kérdés alapvetőbb, mint amilyennek ebben az anekdotikus formában mu-
tatkozik. Arra (is) céloz ugyanis, vajon ebben a tekintetben mennyire egyesíthetők
vagy mennyire párhuzamosak az irodalmi és a nem-irodalmi szövegekkel (és szö-
veghasználatokkal) szembeni elvárások? Az 1980-as–'90-es évek fordulóján Ester-
házy radikális idézéstechnikáját a kritika érteni vélte és jóváhagyólag fogadta el,
számtalan érvet kidolgozva e szokatlan eljárás mód esztétikai, poétikai vagy elmé-
leti magyarázatához. Az 1980-as–'90-es évek fordulóján egy hasonló szakdolgozat,
ha lelepleződik, nem biztos, hogy kegyelemben részesült volna. Mint emlékezetes,
2007-ben viszont, Forgács Zsuzsa Bruria egy cikke nyomán¹⁰ komoly vita robbant
ki a *Harmonia caelestis* jelöletlen vendégszövegeiről, szerzői jogok megsértéséről,
tehát nemcsak esztétikai, hanem etikai vonatkozásokról – említésre került termé-
szetesen az is, hogy a regény német és amerikai fordításai viszont (igaz, messze
nem teljes) forrásjegyzékkel ellátva vagy kiegészítve jelentek meg (ezt a gya-

korlatot a DIA szövegváltozata is átvette). A vita, amely köztudottan komoly visszhangokat vert, többek között a *Litera* honlapján zajlott,¹¹ ahol mások mellett a textuálisan kizsákmányolt szerzők is megnyilatkoztak. A legtanulságosabb mozzanata ezeknek az eszmecseréknek talán az volt, hogy a hozzászólók – a „netikett” idevonatkozó elvárásainak megfelelően – kötelezően álnéven szólaltak meg, és erre a szabályra egymást is figyelmeztették, továbbá számtalan jelöletlen idézettel éltek, olykor egymástól is kölcsönözve. Esterházy regényében azonban, döntő többségükben legalábbis, elfogadhatatlannak ítélték ezeket az eljárásokat. Bár ez a vita aligha kezelhető valamiféle reprezentatív mintavétel alapjaként, mégis megfogalmaztatja azt a kérdést, vajon nem lehetséges-e, hogy egy olyan társadalmi és kommunikációs környezetben, amely a szövegek és információk forgalmazásában és előállításában egyre kevesebb összefüggésben szorul rá, alkalmazza vagy veszi igénybe a hitelesség és az eredetiség kategóriát, mintha éppen az irodalomra terhelné rá az ezek iránti szükségletét?

4. A kánon fogalma fentebb mint a szövegek azonosítását és kulturális beágyazását szabályozó intézmények egyike került szóba. Az egyik leggyakoribb pesszimista láttelet a digitális kornak az irodalmi műveltségre gyakorolt hatásáról az irodalmi kánonok jövőjéért szokott aggódni: sok szó esik az internetes tájékozódás hatásáról a klasszikusok egyenletesebb figyelmet és több időt követelő olvasására, illetve egyáltalán a kulturális orientáció olyan, meghatározóvá váló tényezőiről, amelyeket (állítólag) egyre kevésbé képesek befolyásolni az oktatás és a kultúraközvetítés vagy a hagyományörzés különféle intézményei. A korábban felvetett szempontokhoz visszakapcsolódva, ez a problémakör, a kánonok megrendülése azonban talán elsősorban a kánon szerkezetét érintő kihívások problémájaként ölthet konkrétabb alakot: veszítettek-e az autoritásukból a nyugati irodalmi kánon(ok) klasszikus szervezőelvei, és ha igen, miféle princípiumok vagy formák veszik át ezt autoritást? A két legfontosabb formai tradíció, a hiteles és változtathatatlan szövegkorpuszt előállító és ápoló „biblikus”, illetve a szerzőlistákban kifejeződő „görög” típusú kanonizáció könnyen belátható módon válhat érintetté a szöveg fogalmáról, elsősorban a szöveg egységéről és a szöveg hitelesítéséről alkotott elképzelések olyan módosulásai által, amelyek a digitális hálózati kultúrában figyelhetőek meg. Vajon mennyit képes megőrizni a tekintélyéből az olyan kanonizációs tevékenység, amelynek központi funkciója a szöveg azonosságának szavatolásában, a kanonikus és apokrif szövegváltozatok közötti különbségtételben áll, abban a környezetben, amelyben rendszeresen olyan szövegekről és szövegekkel zajlik kommunikáció, melyeket – adott esetben éppen a kommunikáció eredményeként – minimális technikai ráfordítással naponta lehet, sőt célszerű úgymond „frissíteni”? (Egy mindennapos tömegkommunikációs példa: egy ún. hír frissülése nem eredményez új címmel ellátott és a korábbi változattól elkülönített szöveget, hanem egyszerűen a szövegalak megváltozását, akár folyamatos változását egészen addig, amíg a hír kommunikációs szempontból közömbössé nem válik.) Ugyanígy felvethető, hogy abban a környezetben, amely egyre kevesebb területen tart igényt a szövegek szerzői név vagy funkció általi hitelesítésére (és amelynek amúgy az egyik legmarkánsabb gesztusa éppen a listák gyártása), a szerzőlisták kanonikus funkciója sem feltétlenül őrzi meg tekintélyét – leszámítva nyilván a

kortárs világirodalom könyvkereskedelmi, vagyis piaci mechanizmusait, amelyekben viszont annál inkább. Természetesen külön elemzendő kérdés volna, hogy maga a hálózatosodás, a hálózati struktúrák kínálnak-e, kínáltak-e igazán hatékony mintázatot az irodalmi és kulturális kánonok kortárs működésmódjának leírása számára. Ez a szempont egyébként, még ha implicit módon is, felmerült a *Harmonia caelestis* vendégszövegeiről folytatott vitában, egy érdekes példa erejéig, amely, igaz, ott inkább a kánon manipulatív hatalmát volt hivatott szemléltetni. Az egyik hozzászóló egy egyszerű kísérlettel kimutatta, hogy aki az egyik jelöletlen vendégszövegből, Cselényi Béla *Apám* című verséből vett idézetet ír be egy keresőprogramba, azt az eredmények nagy valószínűséggel Esterházyhoz fogják irányítani mint szerzőhöz. Szöveg és szerző szétkapcsolása – az ebben a példában megmutatkozó mintázat szerint legalábbis – a keresési statisztikák hálózati struktúrájának hegemoniáját láttatja kánonformáló tényezőnek, amely itt ugyan az irodalomkritikában előállított kanonikus hierarchiát igazolta vissza, de talán elképzelhető olyan potenciális eset is, amely ellenkező eredményhez vezetne.

Tágabb (elsősorban felsőoktatási) összefüggésekre kitekintve megkockáztatható az a feltevés, hogy a digitális hálózati kultúrában a kanonikus orientáció formáinak egyfelől bizonyos tekintélyvesztést kellett elkönyvelnie, ez azonban, másfelől, nem igazán növelte meg az oly sokat emlegetett ún. önálló tájékozódásba vetett bizalmat – vagy, pontosabban fogalmazva, az alternatív kánonformáló tényezők és intézmények használatában való szabad eligazodás jártasságát. Reprezentatív felmérés hiányában legyen szabad ismét egy saját megfigyelésre hivatkozni: az egyik két évtizeddel korábbi állapothoz képest ma megdöbbentően ritkán tapasztalható az, hogy egy irodalom- és kultúratudományi szakdolgozat vagy diákköri munka szerzője olyan művet vagy jelenséget választ dolgozata tárgyául, amely nem valamely egyetemi kurzus kötelező olvasmányaként került a látókörébe. Optimista értelmezésben, amely tehát nem kíván csatlakozni azokhoz a (talán még ma is irreálisan túlzó) panaszokhoz, melyek szerint az egyetemisták a tanulmányaikhoz szükségesen túl nem olvasnak irodalmat, ez inkább valamiféle orientációs bizonytalanságnak lehetne a tünete, nem utolsósorban talán éppen a kultúra különböző kanonikus intézményei vagy formái iránti bizalmatlanságnak vagy közömbösségnek. A megfigyelés persze azt a következtetést is maga után vonhatja, hogy ha más nem is, maga a képzés viszont osztatlan tekintélynek örvend, ez a tekintély azonban jelen esetben nyilvánvalóan inkább formális eredetű, és hatóköre sem feltétlenül terjed túl az intézményi vonatkozásain – kanonikus hatékonyságát éppen ezért nem érdemes túlbecsülni sem. Nyitott kérdésnek tűnik, hogy (a gazdaságtól eltekintve) melyek azok a kommunikációs tartományok vagy (intézményi vagy más jellegű) autoritások, amelyeket éppen a hálózati kultúra sajátosságai ruházhatnának fel kánonformáló erővel.

JEGYZETEK

1. Az újabb elméleti kezdeményezések sokféleségének áttekintéséhez magyarul l. elsősorban az alábbi szöveggyűjteményt: *Metafilológia 2*, szerk. Kelemen Pál et al. (szerk.), Ráció, Bp., 2014.
2. Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea, Mélyi József, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

3. Ferdinand de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Corvina, Bp., 1997, 139.
4. Vö. George P. Landow, *Hypertext*, John Hopkins UP, Baltimore, 1992; *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?* <http://www.artpool.hu/hypermedia/landow.html>. Vö. továbbá az alábbi összeállítást: Helikon, 2004/3. Az „elektronikus irodalom” további, idekapcsolódó vonatkozásairól l. pl. Katherine N. Hayles, *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge/London 2002, 37–38.
5. Jacques Derrida, *Aláírás esemény kontextus = Performatív fordulatok*, szerk. Antal Éva et al., Líceum, Eger, 2015, 53.
6. L. ehhez még Hayles, *i. m.*, 99.
7. Vö. Niel Werber, *Az irodalom eltűnése*, ford. Rapcsák Balázs, Prae, 2014/4, 161. Ehhez még: Kelemen Pál – L. Varga Péter, *Irodalomtechnika = uo.*, 3–4.
8. Marianna D. Birnbaum, *Esterházy-kalauz*, Magvető, Bp., 1991, 22.
9. *Uo.*, 18.
10. Forgács Zsuzsa Bruria, *A visszaadás művészete*, Magyar Narancs, 2007/1–2.
11. http://www.litera.hu/forumtopic.php?cikkid=27058&nev=AJTO_ABLAK_NYITVA_VAN_-_SZOVEGKERESO_TARSASJATEK_ki_mit_lel_a_HC-ben

WIRÁGH ANDRÁS

Szövegek szoros rokonságban

CHOLNOKY LÁSZLÓ PUBLIKÁLÁSI PRAXISA 3.: *EPEIRA DIADEMA, HŐSÖK, A MŰMIA*

Cholnoky Viktor 1912-ben bekövetkezett halála után az író-testvér, Cholnoky László több szövegében is megemlékezett róla. Először 1917-ben a Nyugatban, majd 1920-ban a Hétben, végül – halálának tízéves évfordulója alkalmából – Az Újságban, a Nyugatban és a Világban közölt róla szöveget. „Cholnoky Viktor irodalmi hagyatékának rendezése közben tünődésekbe bonyolódom, amelyek közt nehéz az előrehaladás, de még nehezebb a közülük való visszatérés a kiindulás pontjához.” – a *Cholnoky Viktor* című hosszú, nyolc részbe tördelt szöveg felütése erősen szimbolikus.¹ Cholnoky László minden bizonnyal nem csak jól ismerte a hagyatékot, hanem rendkívül otthonosan is *mozgott* a végül kéziratban maradt, publikálatlan, így saját felhasználás céljára remekül reaktíválható szövegtartományban. Az esetek számottevő részében a hagyaték rendezésének aktusa vélhetően elválaszthatatlan volt az újrahasznosításra alkalmas szövegek kikeresésének folyamatától, így a fentebbi szövegrész elsődleges kontextusába a *saját írásaktus* nullpontjának „mozzanata” is beleérthető.

Több olyan Cholnoky László-írásról tudunk, amelyek szinte szóról-szóra testvérének régebben már megjelent szövegei újraközléseként láttak napvilágot. Vélhetően azonban ennél is több a testvértől elcsent, újrahasznosított ötlet, amelyeket viszont az eredeti kéziratok hiányában pontosan nem követhetünk nyomon. Ezzel szemben bizonyos szövegekben látványosan tetten érhetőek a Cholnoky Viktor-olvasás nyomai – a tanulmányosorozat harmadik részében vizsgált szövegeket ez a nyomszerűség köti össze.

Az 1906-ban megjelent szövegek közül a legkésőbbi, az év karácsonyán publikált *Epeira diadema* egy két évvel korábbi „kísértetelméleti” szöveggel, a legkorábbi, márciusban megjelent *A mŰMIA* egy, a Cholnoky Viktor-életmű kései szaka-

számból származó jelenettel, míg a *Hősök* egy, még a 19. század végén született, kötetbe is felvett publikációval hozható párhuzamba. A *múmia* és az *Apa* intertextualitása elsősorban a jelölők szintjén súlyozható, az *Epeira diadema* és *A kísértet* pedig egy – egyre halványodó – olvasmányélmény emlékéen. A három szövegpár közül minden bizonnyal az 1893-as *Hőscsinálás*, illetve a *Hősök* között említhető igazán aggályos viszony, hiszen Cholnoky László látszólag komoly változtatások nélkül *közölte újra* testvére szövegét.²

A *Bertalan éjszakája*, Cholnoky László egyetlen megjelent elbeszéléskötete (1918) tizenegy művet tartalmaz. Az első négy, – megszorításokkal – kisregénynek is beillő szöveg a terjedelemből adódóan meg sem jelenhetett korábban *egy lap-számra korlátozott* tárcanovellaként, viszont a további hét rövidebb szöveg némi szövegszerkesztői tevékenységet követően egyenesen a „vonal alól” kerülhetett be a kötetbe. Jelen tanulmányban a speciális esetnek tekinthető negyedik textusról, az *Epeira diademáról*, a rengeteg más szövegváltozatában beazonosítható hatodik novelláról, *A múmiáról*, valamint a testvértől átvett kötetzáró elméleti szövegről, a *Hősökről* lesz szó.³

Egy levél fogalmazványai

Az *Epeira diadema* speciális helyzete a korábbi szövegvariánsok ismeretében jelezhető ki, hiszen ezek a kötetbe felvett variánsnál jóval rövidebb (akár a tárca keretei közé is beillő) terjedelműek. Másrészt, különleges státusú abban az értelemben is, hogy levélformában íródott.⁴ Az irodalmi szöveg és a levél erős hasonlóságot mutat, hiszen mindkettő rászorul egy, az olvashatóságot lehetővé tevő hálózatra, amely az író-feladótól az olvasó-címzett felé közvetíti az üzenetet. Mindeközben az irodalmi kontextusba helyezett levél az átlagosnál intímabb, játékos szituációba kényszeríti az olvasót, aki óhatatlanul a megszólított címzett pozíciójába kerül. Az *Epeira diadema* korábbi szövegváltozatainak ismeretében viszont felmerül annak lehetősége, hogy ezeket a kötetben megjelent szöveg olyan előzetesen nyilvánosságot kapott (vagy nyilvánossá tett) fogalmazványaiként vegyük számításba, amelyek tulajdonképpen elmélyítik vagy konkretizálják az írásaktus elsődleges kontextusát, a gyógyulás – örültekházában fogant – ambivalens tapasztalatát.

Az *Epeira diadema* első (rövidebb) változata három címen is megjelent egy év leforgása alatt. Két alkalommal az adott napilap karácsonyi melléklete közölte, a két megjelenés között pedig a Szalon Újság 1907-es folyamában látott napvilágot. Tárcarovatban egyszer sem jelent meg, de ezt a szöveg terjedelme nem feltétlenül indokolja. A szerkesztő vélhetően fontos alkalmi szöveggént *időzítette* ugyanarra a napra a megjelenést, de részben ezzel magyarázható, hogy a novella az elsősorban arisztokrata olvasóközönségnek szánt Szalon Újságban is olvasható volt. A három gyors publikálás után a mű csak egy évtizedet követően, jelentősen átdolgozva jelent meg újra.

Az írásoknak helyet adó lapok mindegyike fontos helyet foglal el a szerző publikálási hálózatában, a Független Magyarországból például Cholnoky László az első világháborúig közel száz szöveget publikált. A vizsgálatok ugyanakkor azt mutatják, hogy a Független Magyarországból és a Budapesti Naplóban a megjelent

írárok kétharmada, a Szalon Újságban megjelenteknek pedig egyharmada tekintethető új, korábban máshol nem publikált szövegnek. A kutatás jelen stádiumában így fest az *Epeira diadema* publikálástörténete:

cím	megjelenési idő	megjelenési hely	variáns
<i>A keresztes pók</i>	1906. dec. 25.	Független Magyarország	1a
<i>A pók. Levél</i>	1907. júl. 15.	Szalon Újság	2a
<i>Epeira diadema</i>	1907. dec. 25.	Budapesti Napló	3a
<i>Epeira diadema</i>	1918	<i>Bertalan éjszakája</i>	3b

A genealógia rekonstruálásához a hagyaték is segítséget nyújt, megtalálható benne a szöveg vélhetően első piszkozata, illetve (javítási jelektől hemzsegő) második piszkozata is.⁵ A kéziratok fedőlapjain szereplő dátum szerint az írásaktus 1917. április 16-ától május 10-éig tartott. A szerkesztési nyomokat (javításokat, kihúzásokat, különböző íróeszközzel írt részeket, marginális megjegyzéseket, korrektúrajeleket stb.) bőven tartalmazó kéziratok esetében azért nem beszélhetünk „vágólapozó” szövegszerkesztésről, mert a korábbi újságkivágatok hiányoznak. Mivel a kötetbe felvett negyedik variáns valóban jelentős újraírás következtében született meg, a szövegszerkesztőnek nem is állhatott érdekében, hogy kivágatok segítségével fogjon neki az újraírásnak. A későbbi piszkozat nem teljesen egyezik a kötetben megjelent műalkotással (pl. az ebben kihúzott részek egy része a kötetben megjelent változatban olvasható), ami arra utal, hogy a szövegszerkesztő további publikálások miatt „utólagos”, a későbbi piszkozatban nem jelölt korrekciókat is végzett.

A legelső szövegvariánsban, *A keresztes pók* című levélben a levélíró a legközelebbi orvosi vizitig tartó holtidőt kihasználva veti papírra üzenetét. Eszerint a levél egy „hidroterápiás intézetből”, lényegében egy ideggyógyintézetből íródik. A levélíró felidézi, hogy a közelmúltban a címmel különösen ingerlékenyen, gonoszul bánt, mindezért utólag a rendszeressé váló alkoholfogyasztást okolja. A levélíró rossz közérzetét ekkoriban tovább fokozta az is, hogy hajdani szerelméről kiderült, megcsalja férjét. Ennek hallatán a levélíró – a férj pozíciójába vonódva – határtalan méreg fogta el, majd egy furcsa látomás (önmaga sivatagban poroszkáló alakja) költözött a szívébe. Ennek hatására úgy döntött, hogy vidékre, gyerekkora helyszínére költözik vissza, de itt folytatódottak a kísértések. Először – mint már korábban – női ének foszlányait hallotta, és arany hajszálaiba gabalyodott, majd éjszaka felriadva egy, a plafonról felé ereszkedő keresztespókra lett figyelmes. Mikor a pók a karjára mászott, kirohant a szobából, a mezőn éjszakázott, felébredve pedig észrevette a távolban a távozása miatt megkönnyebbülő házigazdákát. Ekkor vonatra ült, felkereste orvosát, és beszámolt az eseményekről. Említette neki a korábban már felidézett babonát is, miszerint a pók csak a hullát érinti meg – az orvos felvilágosította arról, hogy nincs igazságalapja a vélekedésnek, ekkor a férfi az utcára rohant, és hisztérikus viselkedését követően az intézetbe került. A levél zárata szerint a levélíró állapota kiegyensúlyozott, csak az ablakát kívülről karcolgató ágak zaja, illetve az esténként feltűnő pók zavarja – utóbbi hallatán a kezelőorvos „csak biceget a fejével”.

A Szalon Újságban fél évvel később megjelent változat címe *A pók*, ugyanakkor műfaji megjelölés is olvasható a szöveg előtt (*Levél*). A kezelőorvos neve Vogl helyett ezúttal Fogl (leszámítva az utolsó bekezdést, ahol az első névváltozat olvasható), de a szöveg lényegében újraközlésként értelmezhető. Nem úgy az újabb fél évvel későbbi változat, amely már a végleges címet, az *Epeira diademát* viseli. Bár az alaptörténet magja változatlan marad, az előző szövegváltozat módosításai részben azt segítik elő, hogy – a „végső változat” ismeretében – a levélíró elbizonytalanítsa a címzettet (és így az olvasót is) örülete mibenlétével kapcsolatban.

A harmadik variáns már a felütésben egy apró, de lényegi változást mutat a korábbi változatokkal szemben. Míg *A keresztes pók* és *A pók* a paratextuális kódok nyomán közvetlenül Cholnoky Lászlóhoz (illetve egy imaginárius „szerzői” szólamhoz) köthető, addig az *Epeira diadema* a „talált kézirat” hitelesítési elvét érvényesíti: „A múlt héten kaptam ezt a levelet”.⁶ A feladás helye ezúttal Nizza, a doktort pedig Lindhorstnak hívják.⁷ A harmadik levélfogalmazvány sorozatosan megszólítja a címzettet, kiélezve az intim szituációt. A történetben elhalványodik az alkoholizmusra vonatkozó reflexió, viszont beépülnek a zeneiségre, muzikalitásra vonatkozó utalások: a levélíró idegszájai „hangolgtatásáról” ír (ez egyik fő időtöltése az intézet magányában), valamint szóba kerül hegedűtudása is. Az új változatban a levélíró orvosa tanácsára költözik vidékre, egész pontosan Arácsra, ahol első látomása során hangokat is hall.⁸ A pókkal való első „találkozás” után ugyanakkor rögtön elhagyja szálláshelyét (nem lesz tanúja annak, hogy szállásadói értetlenkednek lelkiállapota miatt). További változtatás a korábban megjelent variánsokhoz képest, hogy itt a levélíró arra utal, önszántából került az intézetbe, hogy „teljesen rendbehozza magát”.⁹

A *Bertalan éjszakájában* olvasható szövegváltozat jóval hosszabb a korábbiaknál. Miközben a legutóbbi cím megmarad, a variáns visszavált a közvetlen levelezési szituációra (elmarad a keretezés): a levél elején keltezés is olvasható, amely szerint a székhely Nizzából az osztrák Schielleitenbe tevődik át, sőt, szó esik egy előzetes levélváltásról is, amelyben a levélíró megelőlegezte a jelenlegi levél majdani elküldését is. Az elbeszélte események szélesebb távlatokat kapnak, de maga a szöveg is reflexiókban gazdag, hosszas felvezetést tartalmaz, mielőtt a levélíró a tulajdonképpeni cselekményre térne. Az első változathoz képest csak a történet magját képező babona marad érintetlen: „a keresztes pók – tudományos nevén *Epeira diadema* –, csak a holttestet érinti, az élő nem”.¹⁰ Az új történetváltozatban a levélíró műveltsége és depressziója szűrhet szemet a korábbi alakvariánsokhoz képest. A pók ezúttal egy kényszerképzet szimbóluma is egyben, hiszen először a levélíró szeretőjének ékszereként bukkan fel a történetben. Miután a nő meghal, a főhős a feléje ereszkedő pókot a bross alakmásaként értelmezi, így megjelenését is a halálesethez (valamint az ezt követő, egyre vészterhesebb gyász munkához) kapcsolja. A bross ugyanakkor felsérti a férfi arcát, így a keresztespók által hordozott veszedelem sem *teljesen* indokolatlan, hiszen a sérülés és a vér emlékhelyeit hozza játékba (sőt, itt a babonára is a nő *emlékezteti* a férfit). A levélíró a pók megjelenése után napokig lázba esik, majd átszállítják az intézetbe. A levél utolsó harmadában a feladó elmagyarázza a címzettnek, hogy miért éppen neki szánja a levelet, ugyanakkor arra kéri őt, szöktesse meg Flebbs doktortól, aki újból kilophatja a

szívéből Juditot. (A levélíró szerelme „visszatérésétől” eredezteti gyógyulását. Mind ez abban nyilvánult meg, hogy a férfi, a Kassiopeia-csillagkép kettős V-betűjét szemlélve tudott *visszaemlékezni* arra, hogy amikor megsérült a brosstű miatt, a vércseppek is ilyen alakzatban hulltak karjára.)¹¹

A szöveg számos értelmezési lehetőséget kínál fel, amelyek közül az örület mi-benlétére vonatkozó kérdésfeltevések különösen érdekesek.¹² A továbbiakban csak egyetlen aspektust, az érdekes „vendégszöveg” által felvillantott lehetőséget mutatom be röviden, előzetesen jelezve, hogy az *Epeira diadema* – mivel az 1918 utáni életműben semmilyen nyomára nem bukkantam – fontos, a kisregényekhez hasonlóan kiemelt pozíciójú alkotás az életműben, Cholnoky László a kötetbe való beillesztéssel lezárta a vele kapcsolatos munkálatokat.

Cholnoky Viktor *A kísértet* című szövege 1904-ben jelent meg A Hétben.¹³ Cholnoky László innen is, de a hagyatékból is ismerhette a művet (és talán az ehhez kapcsolódó jegyzetanyagot). Az *Epeira diadema* piszkozataiból jól látszik, hogy az újraírás aktusa során a kezdetekben sokkal erősebbek voltak a testvér „kísértetelméletére”, így a fantasztikus irodalmi korpuszra vonatkozó reflexiók. Eredetileg Hoffmann-nak hívták a címzettet (a feladó pedig Kopácsy névre hallgatott), majd a feladó viselte ezt a nevet. A vázlatok szerint a címzett „nyelveket, filozófiát, geográfát” tanult, a tisztaéletben főleg okkult tudományokkal, a „földi élet keretein kívül bolyongó, kísérteties, csodás lényekkel” foglalkozott. A Cholnoky László-hagyatéka vázлатаiban még az „összövegben” felbukkanó nevek (Dickens, Hoffmann, Poe, Maupassant, Kipling, Maeterlinck) is olvashatóak voltak, de a nyomok arról tanúskodnak, hogy a szerző egy összefoglaló értelmezés mozaikdarabkáit próbálta beilleszteni a szövegbe ahelyett, hogy ténylegesen bemásolt volna részeket. Erre utal, hogy Hoffmann „naiv vámpírájáról”, vagy Poe „beszélő hullájáról” testvére szövegében nem volt szó, ahogyan arról sem, hogy az ember „testi diszpozícióból” származó kísértet – vagy kísértetlétés – (ez is László jelzős szerkezete!) eszméje Dickens *Karácsonyi énekében* már elhangzik. A Cholnoky Viktor-intertextus tehát metatextussá alakul a levél által tételezett „fiktív” múltbéli párbeszéd nyomán, textuális szinten megvalósítva ezzel azt a narratív („kísértettechnikai”) újítást, hogy az eleve anyagtalan (az olvasmányélmény) mindenfajta körvonal (idézőjelek, vagy az idézet származási helyének feltüntetése) nélkül jelenhessen meg.

Allegorikus értelemben tehát az *Epeira diadema* genealógiája csakis azzal a gesztussal rekesztődhet be, hogy (azzal párhuzamosan, ahogy a főhőst is egy viszsztatért emlék téríti észhez, vagy legalábbis ez szolgál a gyógyulás illúziójának „viszsaírásához”) a levélíró – a korábbi szövegváltozatoktól, fogalmazványoktól eltérően – végre ki tud mondani, így az írás látható terébe tud emelni egy tényleges intertextusra vonatkozó (olvasás)emléket.¹⁴ Ez az aktus nagyban hozzájárul a címzett narratív identitásának kialakításához, amely elemi szinten a levelezési szituáció előfeltételeként szolgál.

Hősmásolás

ta. Az újabban többször felemlített – etikailag, szerzői jogilag igencsak aggályos, a posztmodern szövegalkotás horizontján viszont igen izgalmas – aktus ugyanakkor valójában egy húsz éven át húzódó újraírási stádiumot takar, amelynek csak egyik kimenete a *Hősök* című írás.¹⁵ A szöveg három címen összesen nyolc időszaki kiadványban jelent meg 1906 és 1926 között, és jól látható, hogy az újabb variánsokat külső kényszerek szülték. Az első esetben az imázsépítés kezdeti időszakában kellett ügyelnie arra a szerzőnek, hogy jól álcázza újrapiublikált művét, míg a második esetben – dacára a két világháború közötti zavaros kontextusnak, amikor viszonylag jól működött a plagizációs mintázatait – a viszonylag gyors utánközlés miatt kellett címet váltania. A jelenleg ismert változatok így listázhatók:

cím	megjelenési idő	megjelenési hely	variáns
<i>Hősök</i>	1906. aug. 3.	Alkotmány	1a
<i>Láthatatlan hőrszok</i>	1908. jan. 19.	Független Magyarország	2a
<i>Hősök</i>	1910. júl. 3.	Tolnai Világlapja	1a
<i>Hősök</i>	1918	<i>Bertalan éjszakája</i>	1a
<i>Hősök</i>	1920. okt. 21.	Érdekes Újság	1a
<i>Hősök</i>	1921. feb. 6.	Képes Világ	1a
<i>Regényhősök</i>	1921. szept. 21.	Detektív	3a
<i>Regényhősök</i>	1922. jún.	Harcos	3b
<i>Regényhősök</i>	1926. ápr. 20.	Magyar Úriasszonyok Lapja	3c

Az Alkotmányban Cholnoky a korai periódusban (1901 és 1909 között) publikált, a Független Magyarország írásainak fontos megjelenési helye volt (1913-ig), akárcsak a Tolnai Világlapja, de utóbbiban egyetlen eredeti szövege sem látott napvilágot, pedig egyedül ez a lap adott helyet írásainak munkássága egész ideje alatt (a kutatás jelen állása szerint az újság 18 évfolyamában voltak olvashatók Cholnokyművek). Az Érdekes Újság az első világháború utáni újraindulás fontos lapja volt, de az itt megjelent szövegeknek csak egyharmada tekinthető újnak. A Detektívben közel hetven szöveget, főleg publicisztikai írásokat és riportokat jelentetett meg, míg a Képes Világban és a Magyar Úriasszonyok Lapjában ez az egy publikációja jelent meg. A Harcosban összesen két alkalommal szerepelt.

A hagyatékban megtalálható a Tolnai Világlapjában megjelent szöveg kivágata.¹⁶ A kivágat előtti kézírásos rész oka az, hogy Cholnoky feltehetőleg csak szövege egy példányával rendelkezett, így az első kivágás második oldalán olvasható részt kézzel másolta le. A hibrid szövegvariáns összesen négy, grammatikai jellegű javítást tartalmaz, amelyek a kötetben megjelenő variánsra vonatkoznak.

Való igaz, hogy a legelső szövegváltozat, a *Hősök* leginkább a *Hőscsinálás* másolataként, automatikus lejegyzéseként vehető figyelembe. Cholnoky az eredeti szöveg körülbelül háromnegyedét újrahasznosítja, egyes részeit szinte szó szerint lemásolja, más részeket átír, és tulajdonképpen csak azokat a részeket húzza ki, amelyben testvére 1893-ban még feltehetőleg ismert, de azóta megkopott hírnevű szerzőkre (Hackländer, Ellen Wood, Saphir, Eckstein) hivatkozik. Erős jóindulattal is csak egyetlen újítás fedezhető fel a szövegben, a kezdőmondat (és talányos me-

taforája): „Azokról a hősökről van szó, akik a nyomdagép rejtelmes zugaiból bukkannak elő.”¹⁷ A *Hősök* címen megjelenő írások különbségei egyébként elhanyagolhatóak, Cholnoky számára kapóra jöhetett, hogy az újraírást nem feltétlenül indokoló utánközlések előtt javíthatott, tökéletesíthetett a művön. Mi a helyzet a többi variánssal, amelyek éppen kezdőmondataikban különböznek a *Hősöktől*?

A *Láthatatlan hőroszok* a bekezdés mondatait, illetve egy-két apró változtatást tekintve tér el a *Hősöktől*, a lényegi mondanivaló változatlan marad. A *Regényhősök* ellenben kurtább verzió: lemarad a két utolsó bekezdés, viszont teljesen új felvezetés olvasható, amely a „legmodernebb” kortárs detektívregények és „szenzációsabb filmek” hőseinek horizontjából indítja el a szöveget, miközben egy új kijelentés olvasható az első bekezdés végén („a film hőse is regényhős”). Az utolsó szövegvariánsban (3c) megint új felvezetés olvasható, de a folytatás a továbbiakban nem módosul. A *Harcosban* megjelent változat (3b) abban különbözik a többitől, hogy a szöveg ezúttal szorosban kontextualizálja a közzétételt: „Éjféle órán, amikor a napi robot mint elűzött madár, bevonul az árnyékos sarokba és csak onnét villantja rám égő szemét, hogy holnap ismét találkozunk! – előveszem a régi, kedves könyveket és összeszededgetem az elmúlt idők regényhőseit. A csokor most körülbelül teljes; tisztelettel átnyújtom azt a *Harcos* olvasóinak.”¹⁸ A megjelent variánsok közül ez a legrövidebb: kikerülnek egyes szerzőkre való utalások, nem esik szó a hős külső ismertetőjeleiről, illetve a hősnőről, de kimarad az összes változatban meglévő zárlat is.

Cholnoky László érintetlenül hagyja a mű Jókaira, ezen belül is a *Szeretve mind a vérpadig* című regényére (1882) vonatkozó utalásait – az „összöveg” és a „másolatok” is erre reflektálnak a legtöbbször. Ez azért érdekes, mert a szöveg referenciapontja így leginkább a *romantikus történelmi regényhős* figurájában határozható meg, amelynek „érvényessége” – Cholnoky László apró változtatásait figyelembe véve – a filmes tapasztalat horizontjára is kiterjeszthető. A Cholnoky Viktor- és Cholnoky László-féle változatok különbsége leginkább az elméleti szöveg gyakorlati felhasználásán mérhető le: az idősebb Cholnoky főhőse, Amanchich Trivulzio pontról pontra bizonyítani látszik az abban foglaltakat, míg László életművében nincsen nyoma hasonló hős típusnak. Leginkább a később Prikké (*Prikké mennyei útja*) váló Pinker mutat ebbe az irányba, aki az első világháború előtt több alkotásban is feltűnt.¹⁹

Mitikus paradoxonok

A *Bertalan éjszakája* hatodik szövege, *A múmia* kalandos publikálási történetet tudhat magáénak. Másfél évtizeden át tizenegy folyóiratban jelent meg, öt különböző címen, de jelentős változásokon nem esett át. Ennek oka, hogy a történelmi-mitológiai téma nehezen engedett volna az aktualizáló korszerűsítésnek. Ugyanebből következik, hogy a szöveg nem épült be a hosszabb kompozíciókba sem. Különös érdekessége ugyanakkor, hogy zárodarabként Cholnoky László beemelte volna *Látomás* című kötetébe is: a hagyatékban megtalálható az autográf kéziratként értelmezhető, a Tolnai Világlapjából származó újságkivágat.²⁰ Ez a javított variáns valószínűleg a *Bertalan éjszakája* számára készült. Kézírással részeit a *Hősöknél* részletezett

okok miatt magyarázhatók (Cholnoky csak egy kivágattal rendelkezett). A szöveg útja a kutatások aktuális stádiumában a következőképpen rekonstruálható:

cím	megjelenési idő	megjelenési hely	variáns
<i>A múmia</i>	1906. már. 13.	Az Ország	1a
<i>Ramzesz vendége</i>	1906. okt. 12.	Egyetértés	2a
<i>A múmia</i>	1907. aug. 25.	Tolnai Világlapja	1a
<i>Ramzesz vendége</i>	1907. aug. 25.	Magyar Szó	2a
<i>Este</i>	1907. okt. 9.	Budapest	3a
<i>A múmia</i>	1912. szept. 15.	Divat Szalon	1b
<i>A múmia</i>	1915. szept. 2.	Tolnai Világlapja	1a
<i>A múmia</i>	1916. jan. 15.	A Bazár	1a
<i>A múmia</i>	1918	Bertalan éjszakája	1c
<i>Tetrasz</i>	1919. már. 20.	Érdekes Újság	4a
<i>Tetrasz</i>	1920. aug. 8.	Amerikai Magyar Népszava	4a
<i>Ozirisz ünnepén</i>	1921. jún. 15.	Amerikai Magyar Népszava	5a
<i>A múmia</i>	1921. júl. 19.	Képes Krónika	1c

A történet főszereplője Szezosztrisz fáraó, aki, miután értesül arról, hogy Amenhotep hajdani fővezére, Tetrász hogyan mentette meg a birodalmat a görög inváziótól (majd hogyan büntette az egyiptomi flotta felgyújtása miatt halállal a fáraót), azt tervezi, hogy Ozirisz ünnepén megkoszorúzza a holttestet, ezzel rehabilitálva a hőst. Egy görög varázsló, Thegisztész fel is támasztja Tetrászt, aki viszont nem érzi magát otthonosan a jövőben, mivel nem tud mit kezdeni az őt köszöntők seregével, „idegen” neki a „diadalzengés”. Szezosztrisz tehát hiába vár a hadvezérre. Dühében korbáccsal kergeti szét a népet (megismételve elődje aktusát, aki megkorbácsoltatta Tetrászt), majd meglátogatja a hadvezér múmiáját, aki, egy pillanatra felnyitva szemét, arra figyelmezteti a fáraót, hogy mindez „álom volt csupán”. A paradoxon erejét egy, a szöveg elején található utalásból nyeri: amikor Szezosztrisz hatalmas birodalmát szemléli, Ropeh, az írástudó megjegyzi, mindez csak álom volna, ha „Tetrász nem születik”. Ezután kezd bele Tetrász történetének elbeszélésébe, ami végül a fáraó (történelmet kiigazító és a racionális idősíkokat felülíró) kiigazítási szándékaihoz vezet.

A *Ramzesz vendége* tulajdonképpen csak Tetrász végső viszontválaszában tér el az első variánstól. Az Egyetértésben megjelent változatban ez olvasható: „Álom volt, óh Ramzesz, álom volt csupán! A hatalmas Ammon isten csodálatos akarata szívünkbe lopta a feltámadás vágyát, de az ő valódi lénye a végtelen csendesség, amely rejtélyes súlyával megöli a visszatérés gondolatát! Álom volt, óh Ramzesz, álom volt csupán!”²¹ A *múmia* második szöveggözlése átveszi ezt a hosszabb betétet, sőt, a jelenetet záró halálos csendet Ammon isten megjelenésével felelteti meg. Akárcsak a *Ramzesz vendége* második közlése, amely csak abban különbözik a vele egy napon a Tolnai Világlapjában közzétett szöveggel, hogy a Fáraó következetesen tulajdonnévként szerepel. A szerző-szövegszerkesztő bő egy hónappal ké-

sőbb új címen publikálta a művet. Az *Este* tulajdonképpen a szövegkezdő „hatalmas” szó törlésén, illetve egy, a címre reflektáló mondat („Akkor már leszállt az este.”) beillesztésén kívül az előző variánsok másolata. A Divat Szalonban publikált változatban további apró módosulások olvashatók: Szezosztrisz kétszer is reflektál a felütésben arra, hogy „mindez” lehetne álom is, a hajóhadat – a fáraó „hivatalos” álláspontja szerint – nem a véletlen, hanem „Szeth-istenség” pusztította el, Thegisztész pedig más szavakkal szólítja meg a fáraót. Cholnoky tehát 1912 környékén fogott hozzá írásának aprólékos korrektúrájához. A háború alatt a Tolnai Világlapjában megjelenő novella a legelső szövegváltozatot (és nem az ugyanitt nyolc éve megjelent „bővített” verziót) követi, A Bazár pedig láthatóan a Tolnai Világlapja nyomómezejét „kérte kölcsön” (a Cholnoky-szöveget itt megelőző Zöldi Márton-szöveg, *Az elégedetlenek* megjelent a Tolnai Világlapjában is, igaz, ott egy szöveg beékelődött Zöldi és Cholnoky írásai közé). Cholnoky a kötetbe felvett verziót még a legelső variánshoz képest is meghúzta, feszesebbre vette, főleg az utolsó hosszú bekezdésből húzott ki szavakat – Tetrasz itt csak ennyit válaszol: „Álom volt!”.

A kötet utáni publikálástörténet első állomása az Érdekes Újságban megjelent új címváltozat, a *Tetrasz*, amely az újírás eddigi legjelentősebb nyomairól tanúskodik. A Ramzesz jelölő (valamint Ropeh neve is) kikerül a szövegből, a bevezetés pedig a két uralkodó, a földi fáraó és az isten arcaira fókuszál: „A két uralkodó szemközt nézett egymással. A mennyei királynak, a lángoló Ozirisznek, a lenyugvó napnak arca bíborvörös, nyugtalan volt. A földi uralkodónak, Szezosztrisz fáraónak arca pedig fakósárga, hideg és sivár, mint a körülfekvő sivatag dombos, végtelen, sárga teste.”²² Az Amerikai Magyar Népszava első esetben biztosan *átvette* ezt a variánst (nincs nyoma annak a hagyatékban, hogy Cholnoky küldte volna el a lap számára). Az *Ozirisz ünnepén* státusa kérdéses: szintén nincs nyoma a hagyatékek feljegyzéseiben, de magyarországi megjelenése sem ismeretes. Mivel két rövid bekezdés (köztük a zárlat) ki lett belőle húzva, nemcsak új címváltozatnak, új szövegváltozatnak is tekinthető, igaz, a változtatások a cselekményt nem befolyásolják. Lehet, hogy ezúttal az Amerikai Magyar Népszava „vállalta magára” a szöveggondozás feladatát? Az ultima manus elve szerint a kötetbeli verziót kell végső verziónak tekintenünk, hiszen ezt a változatot küldte el a szerző a Képes Krónikának. Miközben egy teljes (a poétikai konzisztenciának megfelelő) virtuális változatnak a *Tetrasz* felütését, illetve az 1907-ig a szövegben hagyott hosszú választ is tartalmaznia kellene.

Cholnoky Viktor *Apa* című jelenete bekerült a *Nébusztán meséiből* című, 1913-as posztumusz kötetbe, eredetileg pedig 1911-ben jelent meg A Hétben. Az egyfelvonásosban két, British Museumban őrzött és megelevenedett múmia beszélget egymással. Az egyikük, a fiatalabb, Szethosz, a másik pedig Szethosz fia, az idős Ramzesz vagy Szezosztrisz. A beszélgetés groteszk volta abból fakad, hogy egy fiatalon elhunyt apa beszélget jóval „ismertebb”, idősen elhalálozott fiával, miközben az előző folyamatosan azzal vádolja utóbbit, hogy emlékeit csak álmodta magának. A felemlegetett álomszerűség emlékeztet *A múmia* mindegyik szövegváltozatát „működtető” poétikai-narratív trükkre, de az *Apa* Cholnoky László művének kiegészítéseként, függelékeként, folytatásaként is olvasható.²³ Ráadásul a jelenetet záró momentumban Szethosz Oziriszhez fohászkodik, sőt a Nap (azaz tulajdon-

képpen Ammon) is felkel, ezek pedig *A múmia* további szövegnyomait szólítják meg, illetve hozzák játékba.

Egy másik Cholnoky Viktor-írás (pontosabban ennek későbbi variánsa) viszont tematikai hasonlóságot mutat *A múmiával*, sőt, felveti annak lehetőségét, hogy a testvérek közötti textuális viszony nem annyira egyoldalú, ahogyan ezt eddig láthattuk. *A múmia* egyik lehetséges olvasata szerint bosszútörténet: Thegisztesz, a görög bölcs a történet jelen idejében tulajdonképpen bosszút áll a fáraón Tetrász feltámasztásával, aki annak idején megakadályozta a görög hadsereg zseniális (de Tetrász által leleplezett) trükkjét (a görögök a belviszályok elsimítására kérték a fáraót, de az volt a tervük, hogy a tengeren megsemmisítik az egyiptomi flottát). Igaz, a bosszú intenciója végül ismétlést, a *történelmi epizód újrajátszását* eredményezi. Hasonló elvre épül Cholnoky Viktor *Amenhotep* című elbeszélése, amelyben a kettévált Vörös-tenger exodus-epizódja egyetlen zsidó halottjának, és egyetlen egyiptomi túlélőjének modernkori leszármazottjai „csapnak össze”. A *Tammú*ba is felvett, hallatlanul izgalmas és összetett (jelen keretek között részletesen nem elemezhető) szöveg változatlan variánsa még *Amenhotep törzse* címen jelent meg 1907 júliusában A Hétben, 1909-ben pedig a Tolnai Világlapjában, de a legelső variáns, *A skarabeusz* még nem tartalmazta ezt a komplex interkulturális struktúrát. Ebben a főhős kettős (egyiptomi-görög) identitásából az egyik csak lát-szólágos: Görögországból vándorolt Magyarországra, de ősei egyiptomiak. Míg a későbbi variánsban a görögös nevű főhős csak sejtí egyiptomi származását és amulettjének – halálát szimbolikus értelemben előre vetítő – megsemmisülése a nádudvari kocsamárossal, a zsidó Klein Benjáminnal való afférhoz kapcsolható.

Mivel *A múmia* már 1906 márciusában olvasható volt, az *Amenhotep törzsének* pedig nem ismeretes 1907 július előtti változata (a „csonka” *A skarabeusz* 1907 májusában jelent meg a Budapestben), jelen állás szerint elképzelhető, hogy a motívum először Cholnoky Lászlónál bukkant fel, és innen került be Cholnoky Viktor egyik művébe. Noha csupán ez az egy apró momentum kevés ahhoz, hogy megrendüljön a két szerző kanonikus státusa, ahogyan nem módosít jelentősen a szerzők eredetiséggel és plagizálással kapcsolatos írásgyakorlatának megítélésén sem, kiindulópontot mutathat egy olyan vizsgálathoz, amely az eddig egyoldalúnak mutatkozó reláció finomítását tűzi ki célul maga elé. E tanulmány leadása óta eltelt időszakban rátaláltam a *Hősök* 1913-ban a Divat Szalonban megjelent címváltozatára – *Papírvitézek* –, valamint *A múmia* 1917-es, Egyesült Államokban megjelent variánsára. Egyik sem tartalmaz lényeges változtatást az azt megelőzően publikált változatokhoz képest, de *A múmia* 1917-es felbukkanásával immár a szöveg ezévi tengerentúli megérkezése is bizonyítható: ez a publikáció volt az alapja a két, ugyancsak az Amerikai Népszavában történt utánközlésnek.

JEGYZETEK

A sorozat első két része az It-ben (2016/2), illetve a Kalligramban (2016/5) jelent meg.

1. Cholnoky László, *Cholnoky Viktor*, Nyugat, 1917/7, 660. (A fejezet a hagyatékban található piszkozat szerint eredetileg a *Hagyaték – hagyomány* címet viselte. OSZK Kézirattár Fond 192/59.)

2. Erről röviden (egy Mikszáth-szöveg kapcsán) lásd Hajdu Péter, *Ellőtt puskaporok utolsó durranása vidéki lapok tárcarovatában. A Mikszáth-szövegek másod-, harmad- stb. közléseiről* = „Nem sülyed az

emberiség!”... *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*, fszerk. Jankovics József, MTA ITI, Bp., 2007, 737–738.

3. A tanulmány sorozat első két részében a kötet ötödik (*Éjszaka*), illetve tizedik (*Varázskalap*) szövegével foglalkoztam.

4. További jellegzetessége, hogy önálló tanulmány is született róla: Bengi László, „*a lelkem ketté ne basadjon*”. *Cholnoky László: Epeira diadema = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. Bednics Gábor és Eisemann György, Ráció, Bp., 2006, 123–160.

5. OSZK Kézirattár Fond 192/17 és 192/23.

6. Cholnoky László, *Epeira diadema*, Budapesti Napló, 1907, dec. 25. (305.), 45.

7. Az egyértelmű Hoffmann-utalás (*Az arany virágcserep*) mellett érdemes megjegyezni, hogy Cholnoky László már egy korábbi, 1906-os szövegben is használja a nevet (*Lindborst kertje*), majd előfordul az 1907-es *Charybdisz*ben, illetve a kötetbe felvett *Csodálatos emberké*kben is.

8. Az Arácsra tett utalás Cholnoky „életregényéhez” közelíti a művet, ahogyan az 1907–09-es időszak számtalan hasonló írása is (*Arácsi emlék, Művészet, A csodálatos emberke*).

9. Cholnoky, *Epeira diadema*, 45.

10. A legutolsó variáns a legutóbbi szövegkiadásból idézem: Cholnoky László, *Epeira diadema* = Uő., *Szokattan vendégség*, s. a. r. Nemeskéri Erika, Noran, Bp., 1998, 138.

11. „És átsajdult a lelkemen, hogy Judit oda készült, fel az égbe, hogy bocsánatot kérhessen Istentől a szerelmünkért.” (*Uo.*, 154.) A szöveg piszkozataiban egyébként a Göncölszekér csillagképe szerepelt: Judit a Göncölszekér „utolsó csillagából pattant a földre”, majd a nő távozásakor a levélíró azt látja, hogy a Göncölszekér utolsó csillagát felhő fedi el.

12. Ez a vezérfonala Bengi László (4. lábjegyzetben feltüntetett) remek elemzésének is. A Cholnoky Viktor-allúziót Bengi tanulmánya 157–158. oldalain lépteti be. A kapcsolatra már korábban utalt: Tarjányi Eszter, *A szellem örvényében. A magyarországi meszmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészi kapcsolatai*, Universitas, Bp., 2002, 160–161.

13. A szöveghez lásd Tarjányi, *A szellem örvényében*, 160., Wirágh András, „*Túl a fantasztikumon. Megjegyzések Cholnoky Viktor novellisztikájához*”, *Iskolakultúra*, 2011/8–9, 51–53.

14. Csak az *Epeira diadema* piszkozataiból derül ki, hogy a történetben hallható zongoraszám a Loreley, amelynek első versszaka a végső szövegváltozatban feltároló intertextus lappangási szakaszára is vonatkoztatható: „Én nem tudom, hogy mit jelentsen; / Oly szomorú vagyok. / Egy ősi monda zúg fejemben / Mely nyugton nem hagyott.” (Heine verse Gérecz Attila fordításában)

15. A legutolsó fejleményhez lásd Hegedűs Réka, *Önidézet és medialitás Cholnoky László prózájában*, It, 2015/4, 458. Korábban Kelemen Zoltán, *Apák és fivérek (Cholnoky Viktor és Cholnoky László prózájának lehetséges kapcsolatairól)*, ItK, 2009/5, 577., Hajdu Péter, *A Cholnoky dinasztia kezdete = A magyar irodalom története, II.*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály – Veres András, Gondolat, Bp., 2007, 762–770.

16. OSZK Kézirattár Fond 192/27.

17. Cholnoky László, *Hősök* = Uő., *Válogatott novellái*, vál. Urbán Péter, Magyar Napló, Bp., 2010, 188.

18. Cholnoky László, *Regényhősök*, Harcos, 1922. június, 12.

19. A *Prikk mennyei útjával* és így a Pinker-történetekkel a tanulmány sorozat egyik következő darabjában kívánok részletesebben foglalkozni.

20. OSZK Kézirattár Fond 192/16.

21. Cholnoky László, *Ramzesz vendége*, Egyetértés, 1906. okt. 12. (279.), 2.

22. Cholnoky László, *Tetrasz*, Érdekes Újság, 1919. március 20. (11.), 25.

23. Kelemen Zoltán mindkét szövegről szót ejt tanulmányában, de nem hozza őket rokonságba (Kelemen, *Apák és fivérek*, 585., 590.)

GINTLI TIBOR

Anekdotikus narráció és kompozíció

CHOLNOKY VIKTOR: *TRIVULZIO KALANDJAI*

Bevezetés

Annak feltételezését, hogy a *Tammúz*-kötet Trivulzio-korpusza megszerkesztett ciklusként értelmezhető, több megfontolás is indokolja.¹ Közismert, hogy Cholnoky mindössze négy Trivulzio-novellát vett fel ebbe a gyűjteménybe, holott 1910-ben az Amanchich-elbeszélések száma már elérte a 15-öt.² Ha a szövegváltozatokat nem vesszük figyelembe, 12 elbeszélésből válogathatott a szerző a kötet összeállítására idején. Ha tovább szűkítjük a kört, és az 1905 előtt közreadott, rövidebb terjedelmű, a cselekmény jelentőségét egyértelműen az előadásmód elé helyező, a narrációban az elbeszélőkedvet kevésbé érvényesítő szövegektől is eltekintünk, még mindig marad hét olyan novella, amelyek egyike sem tekinthető zsenének. Ennek ellenére *A sapkaszel* (1905), *A farkas* (1908) és az *Amanchich Filippo kalandjai* (1909) kimaradt a kötetből. E döntés magyarázataként több lehetséges szempont is felmerülhet. *A sapkaszel* a kissé kimódolt szójáték, valamint a természeti jelenség némiképp ismeretterjesztő cikkekre emlékeztető, kicsit tudálékosnak ható bemutatása miatt nem éri el a legjobb Trivulzio-szövegek színvonalát. Az *Amanchich Filippo kalandjai* a *Trivulzio szeme* szövegében is megjelenő epizódot, a kormányozható léghajó történetét adja elő az ott olvashatónál részletesebb cselekménnyel. Annak érdekében, hogy a kompozíció elkerülje a nyilvánvaló ismétléseket, a szerzőnek döntenie kellett, melyiket közli. A megkomponált ciklus egyik ismertetőjegye éppen az lehet, ha a kiválasztott novella jobban illeszkedik a szövegegyüttes egészébe, mint a kihagyott darab. Az ismétlődés elkerülésénél is fontosabb, hogy *A sapkaszel* és az *Amanchich Filippo kalandjai* ugyan nagyobb hangsúlyt fektet az elbeszélő nyelv kvalitásaira, mint a korai Amanchich-szövegek, de az előszó imitációja terén mégsem érik el a kötetbe felvett szövegek szintjét. Az előadásmód kevésbé komótos, a cselekmény előadása ütemesebb, összességében az elbeszélés a kaland izgalmát az előadásmódnál némiképp hangsúlyosabb hatáselemként látszik kezelni. Amanchich Filippo/Metell elbeszélői képességei ugyan nem lebecsülendők, de a kalandor szerepköre még láthatóan fontosabb epikai funkcióval rendelkezik, mint előadói képességei.

Az elmondottak alapján felvethető, hogy a névadás egyfajta metanarratív funkcióval bír az Amanchich-elbeszélésekben. A szereplői elbeszélő neve ugyanis arra vonatkozó utalásként értelmezhető, hogy az adott novellában milyen típusú narrációra számíthat az olvasó. A Filippo-novellákban az elbeszélői teljesítmény kisebb vagy nagyobb mértékben a cselekmény által keltett izgalom alá rendelődik, míg a Trivulzio-történetekben az elbeszélő nyelv kvalitásai sokkal határozottabban jutnak érvényre. A Trivulzio név mintegy előre jelzi az olvasónak, hogy a főhős elbeszélőként nagyobb figyelmet érdemel, mint története szereplőjeként. A névadás

metanarratív funkciójának feltételezését támasztják alá *A felrobbant sziget* és a *Bambuan katasztrófája* publikálásának sajátos körülményei. Jelenlegi ismereteink szerint a két novella első megjelenésének időpontja nagyon közel esik egymáshoz, mindössze 20 nap telt el publikálásuk között. *A felrobbant sziget* a Tolnai Világlapja 1907. március 17-i,³ a *Bambuan katasztrófája* a Vasárnapi Újság április 7-i számában látott napvilágot.⁴ Míg *A félszemű ember*, illetve későbbi változata, a *Trivulzio szeme* főhősének eltérő keresztnévét akár a megjelenésük között eltelt idővel is kapcsolatba lehet hozni,⁵ ebben az esetben a közeli megjelenés ezt a magyarázatot kizárja. *A felrobbant sziget* a kalandra épülő Amanchich-elbeszélések kiforrott változatát képviseli. Nincs benne semmi a korai Filippó-történetek olykor még ingadozó formaérzékéből, professzionális munka, amelyben nem találunk gyengén sikerült megoldást. A két változat egyszerűen két műfajt képvisel: *A felrobbant sziget* a szórakoztató kalandtörténetre vágyó közönség igényeit igyekszik kielégíteni, míg a *Bambuan katasztrófája* a szórakoztatást az irodalomra és a művészszerepre vonatkoztatott reflexióval ötvözve több szinten olvasható szöveget hoz létre. A Trivulzio név olyan metanarratív jelzésnek fogható föl tehát, amely ennek a rétegzett elbeszélésmódnak mintegy az emblémájaként funkcionál.

Éppen ezért szembetűnő *A farkas* mellőzése, hiszen nemcsak rangos helyen, a Nyugatban jelent meg, hanem előadásmódja is az elbeszélőkedvet határozottan érvényre juttató narratív technikát mutat, amit a Trivulzio név mintegy szignálként jelez. A ciklusból való kihagyásában szerepet játszhatott, hogy a beékelte elbeszélés felvezetése körülbelül olyan terjedelmű, mint a *Trivulzio szeme* esetében. Az elsőleges elbeszélő viszonylag részletesen tér ki rá, hol szokott találkozni barátjával, majd egy egész bekezdést szentel külseje leírásának. A találkozás előadása az alak bemutatásaként hat, azaz olyan funkcióval bír, amely a *Trivulzio szeme* szövegében is fontos szerepet kap, s egy jól komponált ciklusban aligha szerencsés a főhőst kétszer is bemutatni az olvasónak, feltéve, ha a jellemzés eltérő volta nem valamilyen (pl. az alak önidentikus voltát megkérdőjelező) narratív játék része. Jelen esetben azonban nincs erről szó, a két jellemzés nem mond ellent egymásnak, így mindkettő szerepeltetése egyazon ciklusban felesleges ismétlés lenne.

A ciklus kompozíciójára nézve korántsem érdektelen kérdés, hogy a korpusz belső koherenciája szempontjából tekintve szerencsés döntésnek mutatkozik-e a *Trivulzio szeme* előnyben részesítése a három évvel később született *A farkassal* szemben. Továbbá az is megfontolás tárgyát képezheti, hogy a szerző miért nem élt a húzás lehetőségével, hiszen a hosszas bemutatás kihagyásával a felesleges ismétlés elkerülhető lett volna. Megítélésem szerint Cholnoky döntése erősítette a ciklus belső kohézióját. Ennek okát elsősorban abban látom, hogy *A farkas* szövegében nem találunk utalást a másodlagos elbeszélő korlátozott szavahihetőségére, ami Cholnoky prózafelfogásának összefüggésében azt jelenti, hogy a novella szereplői narrátora kevésbé alkalmas arra, hogy a költő, a művész metaforájává váljon. Bár Trivulzio szólamára ebben a novellában is jellemző az elbeszélőkedv, a narrátor nem tesz utalást arra, hogy a született művészt látná benne. Jóllehet Trivulziót előadásmódja remek elbeszélőnek mutatja, alakjának a novella mégsem ezt az oldalát állítja reflektorfénybe. Az 1899 és 1904 között keletkezett, korai Filippó-történetek még sokkal inkább a szereplő kalandjaira, mint elbeszélői tevékenysé-

gére irányítják a figyelmet. Ebben a novellában ennek a struktúrának módosult változatával találkozhatunk: a narratív nyelv kvalitásai ugyan képesek magukra irányítani a figyelmet, az elbeszélés ennek ellenére a kalandor szerepet hangsúlyosabbá teszi az alak elbeszélői szerepkörénél. Az állatok és emberek torkát átharapó, farkasemberré változott Eurothon Árkádit végül Trivulzio Winchestere teríti le:

Csak annyit mondok, hogy az egész szigeten az enyém volt az egyetlen Winchester puska. A többi eltalálhatja. A fejedelem mellém adta a négy katonát, hazakergette a falusiakat, mi pedig csöndes ballagással indultunk meg utánuk. No, hát azután arról az utolsó estéről sohasem feledkezem meg. Tudja, az egy Böcklin-kép lehetett, amint én ott álltam lesben a sövény alatt. Felbukkant a hold és fehér fénye egészen feketére festette a falu ciprus-erdejét. Olyan volt az erdő, mint a korom, és mint valami klasszikus márványszobor, hófehéren bukkant elő belőle úgy tizenegy óra tájt Árkádi. Fantasztikus, hisztérikus mozdulatokkal, mezítelenül jött lefelé a gyöpön, egyenesen a puskám csöve elé. Szegény fiú! A Winchester nem szól nagyon hangosan, de ő még azt a halk pukkanást sem hallotta már, mert az arcára bukfencezett. Tudja, akit homlokon találnak, az előre esik, és tüstént meghal. Én pedig egészen pontosan az orra nyerge fölött találtam el. Mert hogy a félszemű ember sokkal jobban tud célozni, mint akinek mind a kettő megvan. És tudja, hogy az én balszemem jóféle csehüveg... No, így ki még ezt a kis Aubertint.⁶

A szereplői elbeszélő előadásában nincs nyoma annak, hogy a ciklus darabjaihoz hasonlóan játékos cinizmussal utalna saját elbeszélésének megbízhatatlan voltára, s elmarad az elsődleges elbeszélői kételkedésnek a ciklus darabjaiban megszokott explicit jelzése is. A zárlat Trivulzio kalandor voltát tehát elbeszélői tevékenysége elé helyezi, azaz inkább saját narratívájának szereplőjeként, mint előadójaként állítja az olvasó elé. A ciklus novelláiban ezzel szemben rendre megkérdőjeleződik Trivulzio szavahihetősége, elbeszélői szerepköre ezzel párhuzamosan mindig hangsúlyosabb kalandor mivoltánál, hiszen a vele történetekkel kapcsolatban folyton felmerül a nagyotmondás gyanúja, míg előadói képességei magukért beszélnek. A ciklus tartja magát az alak első novellában felvázolt pozicionálásához, amennyiben Trivulziót elsősorban „költőként” állítja az olvasó elé.

Mielőtt rátérnék a ciklust alkotó négy novella belső összefüggéseinek bemutatására, egy további szempont felvetése is szükségesnek látszik. A ciklus kompozícióját értelmezve nemcsak a válogatás kérdése tűnik fontosnak, hanem a szövegek sorrendje is. A novellák ciklusbeli egymásutánja ugyanis nem esik egybe első közlésük (így vélhetően keletkezésük) kronológiájával. A kezdő darab tulajdonképpen végleges szövegváltozata 1905-ből való, ebben az esetben a keletkezés időrendje és a kötetbeli sorrend megfelel egymásnak. A *Taddeusz lovag vacsorája*, illetve *A máltai láz* ugyancsak keletkezésük sorrendjében szerepel a ciklusban. Előbbi még *Skabievszky lovag vacsorája* címmel jelentette meg Cholnoky A Hét 1909. március 28-i számában, utóbbit 1909. október 31-én publikálta ugyanitt. Egészen

más a helyzet azonban a *Bambuan katasztrófájával*, melynek első változata 1907-ben jelent meg. A ciklus másodikként keletkezett darabja tehát a kompozíció lezárásának funkcióját kapta. Ha magyarázatot keresünk a ciklusbeli sorrend kérdésre, az alábbi hipotézis fogalmazható meg: a szövegek *Tammúz*-beli egymásutánját elsősorban az határozza meg, hogy az egymást követő novellák egyre nyilvánvalóbbá teszik a Trivulzio előadásában hallott történetek valóságtartalmának kétségségét. A ciklus irodalom-értelmezésének ismeretében akár úgy is fogalmazhatunk, hogy egyre explicitebbé teszik a szereplő művész-jelkép voltát. A ciklus első három darabja esetében az építkezésnek ez az elve megfelel a keletkezés sorrendjének: a később keletkezett novella a kitaláltságot is határozottabban jelzi. Amikor azonban a kronológiai sorrend és a fikcionalitás mértéke által kirajzolt fokozásos szerkezet nincs szinkronban egymással, az utóbbi szempont bizonyult erősebbnek.

I.

A *Trivulzio szeme* című novella a bevezetés szerepét tölti be a ciklusban. Az elsőlegesen elbeszélő beszámol Trivulzióval való megismerkedésének történetéről, felidézi néhány korábbi találkozásukat, majd három bekezdésnyi terjedelemben direkt jellemzést ad hőséről. Ennek a néplelektanra alapozott (néhánykor kissé talán tudálékosnak ható), leírást és kommentárt váltogató felütésnek hangsúlyos eleme a lágság és a pózolás, a mesemondás és az egyszerűség, az elkalandozás és a tárgyyszerűség kettőssége. Az irodalmi műfaj említése, valamint az elbeszélőkedvre tett utalás már önmagában is kapcsolatot teremt Trivulzio alakja és a művészet között.⁷ A költő szerepének sugalmazásához hozzájárul a főhős kontemplációra hajló kedélyének, valamint alkohol iránti vonzalmának említése is. Cholnoky publicisztikájának és kisprózájának visszatérő motívuma az a meggyőződés, hogy a tehetség, az érzékenység, az alkotás képessége, valamint az alkoholfogyasztás összefügg egymással.⁸ Az a nézet, mely szerint a kivételes embernek, az érzékeny művésznek szüksége van a tudatmódosító szerekre, a századforduló magyar irodalmában locus communisnak számított. E Cholnokynál is rendszeresen felbukkanó elképzelés miatt Trivulzio iszákosságát művész mivoltának visszatérő jelzéseként értelmezhetjük. Az elbeszélés első szintjén zajló cselekmény minden Trivulzio-novellában világos kapcsolatot teremt alkohol és művészet között. Trivulzio először iszik, majd belefog elbeszélésébe, ha kiürül a pohara, elhallgat, s csak akkor folytatja, ha megérkezik a következő pohár ital.

Korábban érintőlegesen szó esett róla, hogy a *Trivulzio szeme* csupán közvetett utalások formájában sugallja a főhős korlátozott szavahihetőségét. Ilyen például Trivulzio két, önjellemző mondata, amelyek éppen a nagyotmondás tagadásával hívják fel a figyelmet a szereplői elbeszélőnek erre a jellemvonására.⁹ Az elsőleges narrátor szerint Trivulzio „szláv beszélőképességgel és olasz fantáziával”¹⁰ mondja el történeteit. A teremtő képzeletként felfogott fantáziát a művészi alkotás előfeltételeként értelmezni a romantika óta irodalmi toposznak tekinthető. A fantázia hangsúlyozása ezért egyszerre jelzi a másodlagos elbeszélő művész voltát és – ezzel szoros összefüggésben – az általa előadott történetek kiszínezésére való hajlamát. A *Trivulzio szeme* elsőlegesen narrátora még nem látszik kétségbe vonni,

hogy a hallott események megtörténtek – ha nem is egészen úgy, ahogy Trivulzio elbeszéli őket. Inkább csak azt gyanítja, hogy barátja mindig igyekszik jobb színben feltüntetni magát, mint ahogy az események idején viselkedhetett. Camortelhai császárságának, majd léghajós kalandjának történetét meghallgatva így kommentálja hőse elbeszélését: „Mindezt az akkor való találkozásunkkor úgy mondta el nekem, mint ahogy például én mondanám el egy fogam kihúzásának a történetét, vagy ahogy más elmondja az esetét, amikor a komfortáblí egyik kereke eltörik alatta. Nemes egyszerűséggel, de azért mégis úgy, hogy a saját bátorsága és lélekjelenléte lehetően kitűnjék.”¹¹ A nyitó novella elsődleges narrátora tehát a történet és annak elbeszélése között csupán annyi távolságot feltételez, amennyi a dicsekvésből adódó túlzásból fakad.

A ciklus második darabja, a *Taddeusz lovag vacsorája* sokkal határozottabban és kiterjedtebb módon veti fel Trivulzio korlátozott szavahihetőségét. A beékelt elbeszélés arról számol be, hogy a pénz nélkül tengődő Skabievszky Taddeusz lo-vagnak Trivulzio egy alkalommal rendszeres jövedelmet ígér. A lengyel elfogadja az ismeretlen tartalmú „üzleti” ajánlatot, s csak akkor döbben rá, hogy mi lesz a feladata, amikor egy Isten háta mögötti cirkusz porondján az arcába vágna egy eleven tyúkot, miután előzőleg cipőpasztával gondosan feketére mázolták.¹² A még mindig értetlenkedő Taddeuszt Trivulzio egy vasdoronggal bordán szúrja, hogy ordítását hallva a publikumban minél hitelesebben keltse fel a tomboló vadember képzetét, majd az eleven tyúkra mutatva ezt az egyszerű instrukciót adja: „Edd meg!” A kiéheztetett Taddeusz egy héten át minden este egy-egy nyers tyúkot fal fel a közönség teljes meglegedésére. Miután a nagyérdemű megunya a mutatóványt, járandósága megfizetése után az igazgató elbocsátja a lengyelt, aki ezt követően vacsorára invitálja Trivulziót. Miután hosszan válogatott az ételekben, „megrendelt a meglehetősen piszkos kezű pincérnél egy főtt tyúkot. Egy egész tyúkot, és azután utána kiáltott a pincérnek, hogy nem kell ám azt az állatot nagyon keményre megfőzni.”¹³ A történet e fordulatának hallatán az elsődleges narrátor a tőle megszokottól eltérően viselkedik, kifakadásával megszakítja Trivulzio előadását, és határozottan kétségbe vonja, hogy ez a jelenet valóban lejátszódott volna: „– Hallja, Trivulzio – szóltam ekkor közbe szinte indulatosan. – Én magának sokat elhiszek, de ezt már igazán nem hiszem el. Maga most csak azért mondja, hogy Skabievszky tyúkot rendelt vacsorára, hogy az elbeszélésének valami csattanós véget adjon. Igaz?”¹⁴ Az elsődleges elbeszélő megszólalása Trivulziót olyan elbeszélőként állítja elénk, aki nem csupán a nagyítás, a hiperbola eljárásával, hanem ennél sokkal látványosabb fikcionáló aktussal is él: megváltoztatja a történet cselekményét. Trivulzio a csattanó kedvéért lemond arról, hogy története valószerűnek hasson. Az elbeszélés az esztétikai hatás érdekében látványosan szakít a „megtörtént történet” fikciós sémájával, és a saját fikcionalitását hangsúlyozó narratívát választja. Természetesen az elsődleges elbeszélő (látszólagos) felháborodása nem az implicit szerzőé, hiszen a novella éppen azt a meggyőződést viszi színre, hogy az igazi elbeszélőművészet felfüggeszti a referencialitást, s nem az elbeszélés valóságtartalmát, hitelességét, hanem megalkotottságát tartja szem előtt. Trivulzio válasza, amelyben visszautasítja a „vádat”, tovább folytatja a valószerűség igényének látszólagos fenntartása és az egyre hihetlenebb cselekményfordulatokat alkalmazó történet-

mondás kettősségeként jellemezhető narratív játékot: „Nem igaz. Mert először is az ember a szokás rabja, és egy hét alatt még a nyers tyúkhöz is hozzászokik, másodszor pedig nem ez az elbeszélésemnek a vége.”¹⁵ Trivulzio két érvet is mozgósít, amelyek mindegyike Taddeusz lovag sajátos rendelését hivatott hitelesíteni. Ez első érv egy olyan életbölcsség, amelyet a másodlagos elbeszélő kiforgat eredeti jelentéséből, hiszen egy hét túlságosan rövid idő a megrögzött szokások kialakulásához. Másrészt Trivulzio nagyvonalúan elfeledkezni látszik arról, hogy Taddeusz nem jószántából, hanem kényszerűségből evett eleven tyúkot egy álló héten át.

Az első érv tehát igencsak gyöngye lábakon áll, a történet végére hivatkozó második azonban ezen is túltesz. Trivulzionak ez az ellenvetése azt sejteti, hogy a fenti cselekménymozzanatnál sokkal valószínűbbnek ható esemény zárja majd a történetet. Elbeszélésének zárata azonban határozottan más irányba fordul, megtudjuk, hogy Taddeusz beleszeretett a cirkusz óriásnőjébe, a 18 pud (kb. 295 kg) súlyú Esztellába, akivel már el is tervezték a szökést. A lovag egy ponyva alá húzódva várja szerelmesét, a hölgy meg is érkezik, majd ráül a ponyvára, aminek folyományaként Skabieszky Taddeusz nyomban jobblétre szenderül. A másodlagos elbeszélő tudatosan provokálja hallgatóját, az elsődleges narrátort (a szerző pedig az olvasót). A szereplői elbeszélő valószínűbb befejezést anticipál, de csak azért, hogy véletlenül se feleljen meg az így ébresztett befogadói elvárásoknak. Ha lehet, a korábbinál is hihetlenebb cselekménnyel folytatja elbeszélését, majd a játékos provokáció elbeszélői stratégiájának jegyében mindezt az ismétlés alakzatával is megfejeji. Megtudjuk, hogy a hölgy bánatában vízbe akarta ölni magát, de testi paraméterei miatt képtelen volt elmerülni. (Köztudott, hogy a zsír lebeg a víz felszínén.) Taddeusz lovag szokatlan temetése azonban minden korábbi képtelen mozzanaton túltesz: „Szerencsére abban az időben nagyon forró nyár volt Bregovica körül, s a föld a tó partján megrepedezett. Boldog emlékü barátomat belecsomagoltuk egy árkus pakolópapirosba, szépen körülkötöttük, azután belecsúsztattuk egy ilyen hasadékba.”¹⁶ A történet ilyen befejezése után az olvasót aligha éri váratlanul a szereplői elbeszélő metafikatív önkomentárja: „Tudja, hogy sohasem szoktam hazudni, ez a történet is igaz, hiszen még most is hull a könnyem szegény Skabieszky barátomért.”¹⁷ A fent jelzett játékot – melynek lényege a hallgató tréfás provokálása, a hihetetlen fordulatok kiváltotta befogadói elképedés felett érzett öröm és a cselekmény megtörtént eseményként való elfogadtatásának színlelt igénye – a zárlat tehát tovább fokozza. A másodlagos elbeszélő éppen bizonykodásával hívja fel a figyelmet a történet kitalált voltára, hangsúlyozott fikcionalitására. Végül az elsődleges elbeszélő zárja le a novellát, akinek szólama ugyancsak bekapcsolódik a játékba. Első mondatával megerősíteni látszik Trivulzio szavait, de csupán azért, hogy a másodikkal megkérdőjelezze: „És valóban: az üres grogos pohárba nagy, kövér könnycsepp hullott. Trivulzionak abból a szeméből, amelyik üvegből volt.”¹⁸ A novella szövege nemcsak az elsődleges narrátor korábban idézett közbeszólásakor, hanem utolsó mondatával is lényegesen határozottabban jelzi Trivulzio történeteinek valószínűtlen voltát, hangsúlyozott fiktivitását, mint a ciklus első darabja.

len, hogy a *Taddeusz lovag vacsorája* szövegében megsűrűsödnek az irodalmi utalások, ezzel is felhívva az olvasó figyelmét az elbeszélés irodalmi megalkotottságára, arra, hogy irodalmi szöveget olvas. A lengyel lovag egy jól ismert irodalmi szerepkör folytatója, a *Beszterce ostromában* is megjelenített ingyenélő megfelelője, akinek lengyel volta alatt szintén nem etnikai hovatartozása, hanem „foglalkozása” értendő. Ennek a minden bizonnyal ál-lengyel figurának a keresztnéve Taddeusz, akárcsak a romantikus lengyel nemzeti eposz (*Pan Tadeusz*) címszereplőjének. Az elsődleges elbeszélő egy alkalommal „bús képű Skabieszky lovag”-nak nevezi, ezzel a szöveg határozott utalást tesz Cervantes *Don Quijote* című regényére. Trivulzio egyik felkiáltása pedig a *Rómeó és Júlia* paródiájaként állítja be Esztella és Taddeusz lovag románcát: „Hanem az a Sekszpír, Sekszpír! Az megint bajt csinált. Esztella olvasta Rómeó és Juliát, megéhezett a holdfényre, kiment a cirkuszból, és leült – a harmat okáért – egyenesen arra a ponyvára, amelybe Skabieszky rejtőzött el...”¹⁹ Esztella kudarcha fulladt öngyilkossági kísérlete Ophelia halálának körülményeit idézi – természetesen groteszkbe fordítva: Esztella majdnem 300 kiló, s nem holtan lebeg a víz felszínén, hanem élve. Maga az Esztella név is intertextuális utalásként olvasható: a *Beszterce ostromának* kiöregedett cirkuszi műlovarnőjét idézi fel,²⁰ akit – a Taddeuszhoz hasonlóan szintén Don Quijote-i alakként megjelenített – Pongrácz gróf a vár úrnőjének szerepkörére szerződtetett.

A szójátékok ugyancsak az irodalmi megalkotottságot hangsúlyozzák. Trivulzio így biztatja Taddeuszt: „Nincs még veszve Lengyelország... Vagy legalább a nyele még megmaradt...”²¹ Az első, patinás mondat történelmi kontextusa közismert: így hangzott Lengyelország felosztása után a lengyel szabadságharcosok jelmondata. Ezt a híres mondatot rímelteti rá a szöveg a „veszett fejsze nyele” szófordulatra,²² ami a reménytelen helyzet, a vesztes szituáció jelölője. A második mondat tehát tökéletesen rácsafol az elsőre. A nyelvi játék egy másik szinten is alkalmazza a komikus kifordítást: a jelmondat a nemzet közösségének sorsáról beszél, ezt a kollektív tartalmat Trivulzio ironikus kontextusba helyezi, amikor Taddeusz lovag nehéz egyéni életkörülményeire vonatkoztatja. Szintén sikerült szójátékot alkalmaz a cirkuszi mutatvány leírása:

Mármost, meg kell mondanom, hogy Skabieszky lovag aznap éhesebb volt, mint szokott lenni, és éppen olyan *szomjas*, mint rendesen szokott lenni. Éhesebb, mert céltudatosan nem adtunk neki aznap semmit sem enni, *szomjas, mert a dicsőség szomjúsága* elválaszthatatlan minden igazi lengyel férfiútól. És azért: amint ott érezte kezében *a tyúk meleg, vértől duzzadó nyakát*, látta a rángatózó, finom mellét, felébredt az étvágya, amint pedig hallotta a tapsot, felébredt benne *a dicsőség szomjazása* is. Odafordult a bregovicaiak felé, és harmadik üvöltést hallatva, leharapta a tyúk nyakát – megette az egész öreg, ki-mustrált szárnyast nyersen.²³

Az idézett részletben a szójáték a szillepszis alakzatára, a szó szerinti és a metaforikus jelentés egyidejű mozgósítására épül. Az első mondatban a „szomjas” mellék-

név elsődleges jelentése dominál, mivel a korábban előforduló „éhes” párjaként az az által teremtett kontextusba helyeződik. A második mondat ezzel szemben a „dicsőség szomjúsága” szintagma révén metaforikus jelentését állítja előtérbe. A tyúk nyakának harmadik mondatban olvasható plasztikus leírása („a tyúk meleg, vértől duzzadó nyaka”) ismét a konkrét jelentés felé tereli az olvasó képzeletét, hogy a taps említésével azután újra az elvont értelemre irányítsa a figyelmet.

Ugyancsak az irodalmi megalkotottságot hangsúlyozza az elbeszélői helyzet virtuóz kezelése. Ezúttal nem Trivulzio alakjának megrajzolásával indul a novella, mint a ciklus első darabja (és számos más Amanchich-elbeszélés) esetében. A megszokott megoldástól eltérően Taddeusz lovag történetének első részét nem Trivulziótól halljuk, hanem az elsődleges elbeszélőtől. Kezdetben az olvasó még abban sem lehet bizonyos, hogy a megszokott perszonális narrátort hallja, hiszen ennek az elbeszélői szerepnek az első határozott jelzése csak az I. rész közepén bukkan fel: „Aki megismeri ezekről a szavakról a szót, az most bizonyára nyájasan összemossolyog velem, aki ellenben nem ismeri meg, az jóformán meg sem értemli, hogy megmondjam: valóban Amanchich Trivulzio, a hajós, az óceán hajdani császára, az utolsó kalandor ült ott benn a vendéglőben, és köszöntötte ilyen kellemetlen szavakkal az érkező lovagot.”²⁴ Eddig a pontig az olvasó akár anonim, auktoriális narrátorként is tekinthet az elsődleges elbeszélőre, az összemossolygás említésével jelenik meg a személyes ismerős szerepköre, amelyet a szakasz az anekdotikus narráció jegyében az olvasóra is kiterjeszt.²⁵ Mintha az elbeszélés kedvét lenné abban, hogy olvasási stratégiájának folyamatos módosítására készíti a befogadót. Ezt a játékot az I. és a II. rész határán álló mondat virtuóz módon teljesíti ki. A szöveg azzal a módfelett szokatlan megoldással él, hogy a fejezethatárral egy mondatot szel ketté:

El kellene mondanom a két jó barát beszélgetésének további részleteit, de ehelyett kénytelen vagyok átadni a szót megint Trivulzió-nak, aki nagy határozottsággal mondta:

– Jó, hát lesz tyúk! – azután pedig

II.

így folytatta, de vagy egy esztendővel az elmondottak után, és most már nem a lovagnak, hanem nekem beszélve, aki szokott véletleneinknek egyikénél fogva találkoztam vele:

– És lett tyúk! Haha; szegény Taddeusz, kapott tyúkot!²⁶

A szöveg kettévágása mellett az olvasó zavarba hozását célozza az is, hogy az elbeszélői szólam idősíkot vált, méghozzá ugyanazon mondaton belül. Az „azután pedig így folytatta” tagmondat azzal téveszti meg az olvasót, hogy közvetlen utóidejűséget sugalmaz. A befogadó úgy vélheti, Trivulzio következő mondatát olvashatja, azt a mondatot, amely ugyanakkor, ugyanazon a helyen, ugyanannak a Taddeusznak címezve hangzott el. Ezzel szemben az elsődleges narrátor kisvártatva közli, hogy Trivulzio két mondata között egy kerek esztendő telt el, s a második mondat címzettje immár nem Taddeusz volt, hanem ő maga. Ez a megoldás já-

tékos ötletességgel és nagy hatékonysággal hívja fel az olvasó figyelmét a szöveg megalkotottságára. Annál is inkább, mivel az elbeszélés folytatja a fejezethatárok normaszegő meghúzásának játékos technikáját. A II. és III. rész ismét mondat közben válik el egymástól:

El is mentünk egy igen jóra való kis vendéglőbe.
...Itt félbeszakítottam Amanchich Trivulzionak immár a harmadik grognál tartó elbeszélését és

III.
azt kérdeztem tőle:
– Remélem, reggelig vacsoráztak?²⁷

Ezúttal az elsődleges elbeszélő szavait bevezető idéző mondatot vágja ketté a fejezethatár, nem a másodlagos narrátorét. Ha az olvasó arra számít, hogy ismét idő-síkváltás kapcsolódik ehhez a megoldáshoz, csalatkoznia kell. Trivulzio a vacsora elbeszélésével folytatja a történetet, tehát az események sorrendjében az előző momentumhoz a lehető legszorosabban kapcsolódó következő cselekménymozzanat előadásával. A III. rész Taddeusz történetének (első) csattanóját választja el a cselekmény többi részétől, azaz mintegy kiemelő funkciót tölt be. A III. és a IV. fejezet közötti határvonal hasonló szerepet kap, a vacsorát követő végkifejlet, a második csattanó kiemelését szolgálja. E két fejezet terjedelmének a megelőző kettőhöz viszonyított aránya már önmagában is játékos gesztusként értékelhető, hiszen azokhoz képest szokatlanul rövidek. Az idézett részlet egy másik játékos narratív eljárással is él: a szövegszintek metalepszisszerű átlépésével. Az „itt félbeszakítottam” predikatív szintagma első szinten az elsődleges narrátor szólamához köthető, aki arról számol be, hogy Trivulzio elbeszélésének hallgatójaként annak idején megállította barátja előadását. Másrészt azonban a szerző is éppen ezen a ponton szakítja meg a II. rész szövegét, tehát a citált részlet a szerző játékos metanarratív megjegyzéseként is felfogható. Azaz az elbeszélő szólamának szavain át mintegy a szerző is megszólal, kétértelművé alakítva a szövszerkezet jelentését.

II.

A ciklus következő darabja, *A máltai láz* az elbeszélés referencialitásának radikális visszavonásakor éppen a metalepszis eljárását állítja középpontba. Bár Trivulzio szólamában már korábban is több árulkodó jel utal a másodlagos elbeszélő kétes szavahihatóságára, a novella metalepsziszt tudatosító zárlata számolja fel végérvényesen a „megtörtént történet” fikciós sémáját követő olvasás lehetőségét.

A korábbi utalások között említhető a szereplői elbeszélő nagyotmondása, amelyet – tagadó formában – fogadkozása közben ismét saját maga hoz szóba: „Tudja, nem szoktam minduntalan a becsületszavamat adni, de ne köpjek soha többet fehéret, ha nem igaz, hogy láttam Máltán lent az erődök alatt egy szikomór-bozótban olyan szűnyogokat is, akik kamáslit viselnek. Olyan a lábuk, mint a cecuraspóroló, fönt vastagabb, aztán újra kezdődik, de már sokkal vékonyabban.”²⁸

Ilyen jelzés az is, hogy a szereplői elbeszélő rögeszmeszerűen tér vissza ahhoz a gondolathoz, hogy lázat nem a maláriát terjesztő szúnyogok, hanem a hajóúton evett görögdinnye okozta, amit az elsődleges narrátor is határozottan kétségbe von. Az is felettébb valószínűtlen, hogy a világcsavargó Trivulziót magas láza közepeztette éppen az a kérdés foglalkoztatná, hogy a betegek kék-fehér csíkos ruhájában hogyan mutat majd az arcbőre. Még valószínűtlenebb az a mellékesen említett esemény, hogy egy alkalommal egy tűzhányó belsejéből is megmenekült, amikor véletlenül belezuhant. Különösen a novella második cselekményegységében, Sparafucile báli invitálása kapcsán sűrűsödnek a gyanús mozzanatok. Sparafucile neve maga is a fikcionalitásot sugalló rejtett szignál, hiszen a figura a *Rigoletto* bérnyílkosának nevét viseli, ráadásul éppen olyan szöveggörnyezetben lép be a cselekmény terébe, amely szóba hozza haramia voltát. Igen valószínűtlen Sparafucile érvelése is, mellyel Trivulziót győzködi: „Magának meg már este is csak harminckilenc fokos lázat írt oda Osszita nővér a feje fölé. És ezért maga el fog jönni velem ma a bálba.”²⁹ A halotról lehúzott „báli ruha” mozzanata szintén okot adhat a kételkedésre, amit Trivulzionak hallgatója hitetlenkedését feltételező szavai is aláhúznak: „Elhiszi, nem hiszi, öt perc múlva rajtam volt a ruha [...]” Az is meglehetősen valószínűtlen mozzanat, hogy a lázas Trivulzio a kápolnatetőről az utcára ugorva szökik meg a kórházból. Sparafucile azon kijelentése, mely szerint Tommasót azért küldte előre a bálterembe, hogy, vakbélgyulladásos beteg lévén, gyűjtsa meg a lámpákat, pedig már az abszurd humor körébe tartozik. A párbeszéd ezt követően is kitart a képtelenségek halmozásánál. Trivulzio panaszkodik, hogy rövid a nadrágja, de Sparafucile rögtön megtalálja a megoldást. Azt javasolja, hogy tűrje fel, mert akkor senki sem gondolja majd azt, hogy rövid. Hasonlóan érdekes javaslat a csíkos kabát háton való összegombolásának ötlete. Az indoklás ebben az esetben sem mindennapi: „Mert akkor frakknak látszik”. Mivel a bálban nem szeretik a kórházi betegeket, Sparafucile azt javasolja, hogy ruhájukra való tekintettel mondják magukat tejesembernek. Jól látható, hogy Trivulzio kalauzolója megóvjá magát a logikus gondolkodás ártalmas befolyásától.

Mindez még sokféle magyarázatot nyerhetne Trivulzio elbeszélésében, megtudhatnánk olyan körülményeket, amelyek megmagyaráznák Sparafucile sajátos viselkedését. (Például elmebajban szenved, magas láza miatt félrebeszél stb.) Az elsődleges narrátornak a történet végét firtató kérdésére („De hát a bál? A történet vége?”)³⁰ odavetett válaszában azonban Trivulzio a ciklus minden eddigi gesztusánál határozottabban tagadja meg a valóságosságát mint történetformáló elvet: „Hja, kedves barátom, a bálban már nem voltam ott. Mert hajnalra hirtelen leszállt a lázam, a delíriumomat becsületes alvás váltotta fel, negyednapra meg már szélnek is eresztettek az ispotályból. Így hát a történet végével nem szolgálhatok.” Trivulzio elbeszélése során egyszerűen elhallgatta, hogy nem azt mesélte el, ami tényleg megesett vele, hanem amit lázálomában fantáziált. Azaz tudatosan félrevezette hallgatóját, meghagyta abban a hitében, hogy az egyre furcsább események elbeszélésének ugyanahhoz a szintjéhez rendelhetők, mint a betegségének történetét előadó szakaszok, miközben a narráció kiszámított észrevétlenséggel lépte át a diegetikus világban valósként (külső eseményként), illetve elképzeltként, csupán a szereplő fantáziájában lejátszódó történekként pozicionált narratív szinteket elvá-

lasztó határt. Trivulzio leckét adott a szöveg elsődleges narrátorának az elbeszélés természetéről: soha ne adjuk át magunkat egészen a megtörtént történet befogadói stratégiájának, mert az elbeszélés fikatív, nem valós karaktere így vagy úgy, de előbb-utóbb megmutatkozik. Megtörtént és kitalált folyton egymásba fordul, az elbeszélés értéke pedig korántsem valóságtartalmában rejlik.

A ciklus korábbi novellái vagy a szereplői elbeszélő nagyotmondására emlékeztették az olvasót, vagy azt a gyanút fogalmazták meg, hogy a történethez lezárásként teljességgel koholt csattanót fűzött. E két változat egyike sem függeszti fel olyan radikálisan és végérvényesen a cselekmény, a történet egésze vonatkozásában a valószerűség, a megtörténtesség elvét, mint *A máltaei láz* metalepszise. Az elsődleges elbeszélő a ciklus első két darabjában arra az álláspontra helyezkedik (s hasonló befogadói pozíciójuk okán mintegy ezt a közelítést ajánlja fel az olvasónak is), hogy Trivulzio a vele megesett történeteket adja elő, de színesebben és hatásosabban, mint ahogy azok megtörténtek. A túlzás alakzata és a cselekmény csattanóval történő befejezésének „önkéntes” átformálása között mutatkozó különbség nem jelentéktelen ugyan, de a történet egészét a fantáziált, a nem valós területére helyező elbeszélői gesztus radikálisabban állítja előtérbe az elbeszélés, illetve az irodalom eredendően fikatív, kitalált természetét mindkét korábbi megoldásnál. Arról nem is beszélve, hogy ezzel a tapasztalattal sokkal provokatívabb módon szembesíti a befogadót, akit tudatosan tévútra terel, majd saját megtevesztő gesztusát leleplezve magára hagyja elképedésével.

III.

A záró novella, *A Bambuan katasztrófája* elbeszélésmódja bizonyos mértékben eltér a ciklus többi darabjától. Az egyik – s talán a leglátványosabb – különbség abban áll, hogy Trivulzio elbeszélésében itt érvényesül leghatározottabban a kalandyszerűség. (Ez a vonás inkább azokhoz az Amanchich-novellákhoz közelíti, melyek nem kerültek be a ciklusba.) A kaland szerepének súlya a kötetbeli Trivulzio-elbeszélések közül a *Trivulzio szemével* rokonítja. A *Taddeusz lovag vacsorája* esetében nemcsak az előadásmód, hanem a cselekmény is határozottan anekdotikus. *A máltaei láz* alaphelyzete, a maláriás láztól szenvedő, ápolásra szoruló hajós alakjának megjelenítésével megfelel a kalandos történettel szemben támasztott olvasói elvárásoknak. Jóllehet az álruha és a szökés toposzszerű kaland-elemek, ugyanakkor a zárlat a kalandosnak induló történetet lázálomnak minősíti. Ezzel szemben a *Bambuan katasztrófájában* előadott Trivulzio-történet cselekménye minden ízében megfelel a kaland követelményeinek, jóllehet az anekdotikus narráció – mint a ciklus valamennyi darabjában – itt is érvényre jut az elsődleges elbeszélő szolamában és a beékelte elbeszélésben egyaránt. A kalandyszerűség felerősödése ennek ellenére korántsem bontja meg a ciklus kompozícióját. A novellák eddig sem vonták meg Trivulziótól a kalandor szerepkörét, hiszen alakja elbeszélői funkciója mellett történeteinek szereplőjeként is hangsúlyt kapott, s ez a szereplői státusz bizonyos mértékben mindig összekapcsolódott kalandor mivoltával.

Felmerül azonban a kérdés, hogy a kalandor szerepkörének előtérbe kerülése nem jár-e szükségszerűen a fikcionalitásra eső nyomatek gyengülésével, s ezzel

összefüggésben nem gyöngül-e a ciklus egyik szervezőelve, a főhős művész-jelkép funkciója? Korábban azt igyekeztem bemutatni, hogy az egymást követő szövegek egyre látványosabbá teszik az elbeszélés fiktív természetét. Nem jelent-e visszalépést ezen a téren a *Bambuan katasztrófája* cikluszáró helyzetben való szerepeltetése? Megítélésem szerint nem. Az elsődleges narrátor Trivulzióról adott jellemzése ugyanis ebben a novellában hangsúlyozza leginkább a főhős költő voltát.³¹ Míg a korábbi szövegekben hol áttételes, hol közvetlenebb utalások formájában nyilvánult meg az alak metaforikus értelmezésére vonatkozó elbeszélői ajánlat, addig itt explicit formát ölt:

Unikumszámba menő keveréke volt a cinizmusnak és a naivitásnak. A sors, amely körülkergette az egész földgömbön, és az eseményekből harlekinruhát³² varrt rá, cinikussá tette annyira, hogy a végletekig mert hazudni, de alapjában véve mégis annyira becsületes, jólelkű számár volt, hogy a naivságát nem tudta róla lemosni sem az óceán sós vize, sem a saját veritékének még sósabb szakadása. Hitte maga is szentül, amit hazudott. És az ilyen hazugok nagyon szimpatikusak. Mert az alaptények, amelyeket elmondanak, mind igazak, csak a színeket hazudják rájuk, tehát mulatságosak, tehát költők.³³

A ciklus építkezése tehát nem törik meg: az elsődleges narrátor szólama az utolsó novellában állítja leghatározottabb gesztussal Trivulziót a született művész pozíciójába.

Kétségtelen, hogy az idézet utolsó mondatának adható olyan értelmezés is, amely olyan elbeszélőként értékeli a főhöst, aki valóságos történeteket ad elő, s csupán a túlzás alakzata révén módosít rajtuk. A szöveg hely értelmezése azon fordul meg, mit értünk az „alaptények” szó alatt? Az előadott történet egyes cselekménymozzanatait vagy az elbeszélésekben megnyilatkozó attitűdöt, a narrációban megjelenő viszonyulást a világhoz és annak jelenségeihez? Az alaptények igazságáról szóló sor szövegkörnyezete Trivulzio hányatott élettörténetének és mentalitásának összefüggését tárgyalja, ami az utóbbi értelmezés számára kínál érvet. Ugyancsak ezt az olvasatot látszik alátámasztani a mondat végére helyezett, szinte csattanóként ható minősítés: költők.

Ha a novellában elbeszélt cselekmény felől közelítünk a problémához, így fogalmazhatjuk újra az imént feltett kérdést: azt sugallja-e a szöveg, hogy a sziget felrobbantását a megtörtént történet fikciós sémája szerint olvassa a befogadó, vagy inkább azt, hogy Trivulziót olyan nagy fantáziával megáldott elbeszélőként fogja fel, akinek a robbantásról szóló históriája teljességgel koholt, akit éppen megrögzött „hazudozó” volta avat költővé? Mit gondoljon az olvasó Trivulzio elbeszélői szerepéről? Az elsődleges narrátor azt sugallja, hogy valamilyen robbantásra minden bizonnyal sor került, de ezt Trivulzio eltúlozva adja elő, vagy inkább az az értelmezés tűnik meggyőzőbbnek, hogy legfeljebb a tengeri csavargás, a szegénység és az alkalmankénti fosztogatás érdemel némi hitelt a diegetikus világ keretei között, de a sziget felrobbantásának története mindenestül Trivulzio elbeszélői leleménye? A novella középpontjába állított történés teljességgel hihetetlen volta, valamint a „hazug emberek” kedveléséről szóló elbeszélői vallomás az utóbbi változatot valószínűsíti.

Ezen a ponton érdemes összevetni a történet két feldolgozását. *A felrobbant sziget* szövegében hiába keresnénk a szereplői elbeszélő szavahihetőségét megkérdőjelező megnyilvánulásokat, ezzel szemben *A bambuan katasztrófája* esetében mind az elsődleges, mind a másodlagos elbeszélő szólamában találunk ilyeneket. Az elsődleges narrátor vonatkozó megnyilvánulásait már idéztem, ezért most csak Trivulzio szólamára térek ki. A *Bambuan katasztrófája* szereplői elbeszélője többek között arról tudósít, hogy rajta ült azon a szerelvényn, melynek gőzmozdonya Utah mellett felrobbant, majd így számol be a vele történekről: „tudja, hogy akkor tizenharc álló másodpercig lebegtem a levegőben? És csak az mentette meg az életemet, hogy véletlenül éppen a Sóstóba pottyantam bele.”³⁴ Az első változatban Filippo még csak a sziget felrobbantásáról beszél, a másodikban Trivulzio már ezt állítja: „én láttam a világ legnagyobb robbantását, melyet emberi kéz gyújtott.”³⁵ A robbantás következményeinek elbeszélése és a történetet lezáró csattanó is a kitaláltság hangsúlyozása, a szereplői elbeszélő szavahihetőségének határozott megkérdőjelezése felé mozdult el. A robbanás keltette hullámról az első változatban így beszél Filippo: „A mi bárkánk vagy hármát-négyet akkorát ugrott, mintha a felhők közé kíváncsoznék fel.”³⁶ A hasonlat, amely természetéből adódóan nem szó szerint értendő, Trivulzio előadásában ténnyé alakult: „Akkor először a felhőkig csapódtunk, mert utolért bennünket a hullám.”³⁷ A csattanó esetében még szemléletesebb a változás. *A felrobbant sziget* cselekménye szerint egy német hadihajó vadászik Filippóék bárkájára, akik úgy szabadulnak meg üldözőiktől, hogy a szigetet levegőbe röpítve a hadihajót is felrobbantják. Erről szól az első változat alábbi részlete: „És a németek? / – Azok még nem estek vissza, fiam – felelte a társam, visszanyerve akasztófahumorát. – Úgy felszaladtak a felhők közé, hogy csak holnap érkeznek vissza.”³⁸ Filippo barátja akasztófahumoráról beszél, azaz a németek másnap esedékes visszahullását poénnak fogja fel. Szóhasználat arra utal, hogy a németek „röpülését” haláluk metaforájaként értelmezi, ahogy a közkeletű „levegőbe röpül” szófordulat is a „megsemmisül” szinonimája. Ezzel szemben Trivulzio elbeszélésében semmi sem utal az egyik társ visszahullásának metaforikus jelentésére: „– Hol van Van Rooten? / Burton nyugodtan mutatott fölfelé: / – Ott fenn. A hullám felsodorta a hajóról és még nem esett vissza.”³⁹ A kijelentéshez a szereplői elbeszélő nem fűz megjegyzést, nem minősíti fekete humornak. Úgy tesz, mintha azzal az igénnyel lépne fel, hogy hallgatója hitelt érdemlő tényként fogadja el a hihetetlen eseményt.

A két változat zárlata közötti eltérés a második novella esetében ugyancsak a kitaláltság szerepét hangsúlyozza. Mint az egyik korábbi idézetből kitűnt, Filippo tőle szokatlan módon visszautasítja a következő pohár italt, mert megviselte az elvesztett barátira való emlékezés. Viselkedése a megtörtént történet fikciós sémájában nyer értelmet. Ezzel szemben Trivulzio pontosan ellenkező módon viselkedik: „Trivulzio itt elhallgatott és kérdően nézett rám. »Ugye érdekes volt, ugye mégér még egy pohár dalmatinót?« – látszott az arcán.”⁴⁰ Trivulzio története előadásával a következő italt igyekszik megszolgálni azzal, hogy elnyeri hallgatója tetszését, aki a novella elején úgy jellemezte önmagát, mint aki nagyon szereti a hazug embert. A Trivulzio szeméből kiolvasott kérdés nem a történet hitelességére, hanem érdekességére, hihetetlen voltából fakadó különösségére vonatkozik. Hasonlóan Esti

Kornél kérdéséhez, aki a nagy örökségről szóló története végén így fordul az elsődleges elbeszélőhöz: „– Szóval, nem unalmas? – kérdezte. – Eléggé érdekes? Eléggé képtelen, valószínűtlen és hihetetlen? Eléggé föl fogja bősztíteni azokat, akik az irodalomban lélektani megoldást, értelmet, erkölcsi tanulságot is keresnek? Jó. Akkor megírom.”⁴¹

A *felrobbant sziget* elbeszélőjének előadása a rendkívüli történet hitelét igyekszik alátámasztani, ezzel szemben a *Bambuan katasztrófája* másodlagos narrátora olyan túlzásokkal él előadása során, amely még a naiv olvasóban is kételkedést ébreszt. Az elsődleges elbeszélő mellett Trivulzio narrációja is ráirányítja a figyelmet a történet fiktív, kitalált jellegére. A két, szinte egy időben keletkezett novella közül Cholnoky azt helyezte a ciklus végére, amely a gyanút ébresztően kalandos történet hitelességét két elbeszélői szinten is határozottan kétségbe vonja. A történet második kidolgozása tehát mintegy hatványra emeli a fikcionalitás jeleit.

A *Bambuan katasztrófája* nem függeszti fel a ciklus meghatározó strukturális elvét, melynek jegyében az egymást követő szövegek egyre látványosabban érvénytelenítik a valószínűség elvárását, illetve egyre határozottabban jelzik, hogy a főhős a „költő” jelképének szerepét tölti be a ciklusban. Az utolsó novellában az elsődleges elbeszélő szólama ezt az értelmezési ajánlatot minden korábbi jelzésnél egyértelműbben fogalmazza meg, másrészt a világ legnagyobb robbanását elbeszélő kaland a történet szintjén hihetlenebb, mint a ciklus bármely korábbi novellájának cselekménye.

A *Trivulzio kalandjaiban* az anekdotikus elbeszélőkedv átértelmezésének legfontosabb jellegzetessége, hogy az anekdotizmus az irodalmi megalkotottság jelölőjévé válik, a novellák a költő jelképeként állítják be Trivulzio alakját.⁴² Ez a megoldás utat nyit az irodalmi szöveg öntükröző tendenciái számára, ami elsősorban a kitaláltság és a megalkotottság hangsúlyozásában nyilvánul meg.

JEGYZETEK

1. Cholnoky Viktornek három novelláskötetében szerepelnek Trivulzio-elbeszélések. A *Tammúz* (1910) címmel megjelent gyűjteményben közölt négy novella (*Trivulzio szeme*, *Taddeusz lovag vacsorája*, *A máltai ház*, *Bambuan katasztrófája*) önálló cikluscím (*Trivulzio kalandjai*) alatt jelent meg. Az ezt követően kiadott két kötet már nem folytatta a ciklusba rendezés gyakorlatát. Az *alerion-madár vére* (1912) két Trivulzio-novellája közé két olyan elbeszélés ékelődik, melyek nem hozhatók kapcsolatba Amenchich Trivulzio alakjával. A *Nébusztán meséiből* (1913) kötetben pedig már csupán egyetlen Trivulzio-novella található (*Glossina palapalis*).

2. Cholnoky hősének neve a korai, kötetben nem publikált novellákban Amenchich Filippo, illetve egy alkalommal előfordul az Amenchich Metell névváltozat is (*A sapkaszerű*). A többségében néhány évvel később keletkezett Trivulzio-novellákat a szerző köteteibe is beválogatta, csupán a Nyugatban közölt *A farkas képez ez alól kivételt*. Az Amenchich-elbeszélés kifejezés ennek megfelelően valamennyi olyan Cholnoky-novella jelölésére szolgál, amelynek főhőse a szövegekben azonos vezeték-, de változó keresztnévvel (Filippo, Metell vagy Trivulzio) szereplő alak. A Trivulzio-novella/elbeszélés értelemszerűen ennek a korpusznak azt a részhalmazát jelöli, melyekben a főhős Amenchich Trivulzióként szerepel.

3. Tolnai Világlapja, 1907. 03. 17., 481–482.

4. Vasárnapi Újság, 1907. április 7., 272–274.

5. A *félszemű ember* elsőként a Bácsországi 1904. december 25-i számában jelent meg, a *Trivulzio szeme* először a Hétben látott napvilágot 1905. augusztus 27-én. A *Trivulzio szeme* különböző szöveg-változatainak kiadástörténetéről lásd Vadai István, *Ultima manus manum lavat*, Vár ucca tizenhét, 1993/1, 101–105.

6. Cholnoky Viktor, *Összegyűjtött művei*, Szukits Könyvkiadó, [Szeged], 2001, 18.

7. Az alak e három bekezdésnyi jellemzése tulajdonképpen elbeszélői attitűdjének jellemzésével azonos. Talán szükségtelen megemlíteni, hogy *A fél szemű ember* az alak megrajzolásakor lényegesen kisebb hangsúlyt helyez elbeszélői szerepére. Mindössze ennyi olvasható erről: „hörpöntett egyet a dalmatinóból s örvendve, hogy beszélhet – mert szenvedélyes elbeszélő volt, így kezdett hozzá az arcán történt változás elbeszéléséhez”. (Bácsország, 17)

8. Erről részletesebben lásd Lengyel András, *Az „alkohol gyilkos angyala”. A narkotikumhasználat magyarázata Cholnoky Viktor írásaiban* = Uő., *Az „esthajnali csillag”. Vázlatok és adatok Cholnoky Viktorról*, Nap, Budapest, 2015, 17–196.

9. „Nem szeretek nagyokat mondani, de ez az ember valósággal a lábuknál fogva huzkodta ki a szenteket a felhők közül.” Cholnoky Viktor, *Tammúz*, Franklin Társulat, 1910, 88–89. Valamint: „Tudja, usted, hogy nem szeretek nagyokat mondani, de azon a hajnalon kínomban valósággal halálfejeket iz-zadtam.” Uo., 93. Mindkét hivatkozott szakasz csak a *Trivulzio szeme* szövegében található meg, *A fél szemű ember* nem tartalmazza őket.

10. Uo., 83.

11. Uo., 85.

12. A cselekmény szoros kapcsolatát a magyar anekdotikus hagyománnyal az is mutatja, hogy Mikszáth Kálmán *Anekdoták* címen közreadott kötetének egyik darabjában hasonló cselekményelemek találhatók. A bolondos báró minden nap fagyaltot ebédel, egyebet csak nyers foglyot eszik, s az alkal-mazásába lépő ügyvéd is ennek a kosztanak a fogyasztására kényszerül öt napon át. Ekkor Pestre utaz-nak, ahol az elszegényedett bárónak végre sikerül jövedelemforrást találnia. Batty az állatszélídítő ugyanis húszezer forintot ígér annak, aki a cirkuszban besétál az oroszlán ketrecébe. A báró terve sze-rint mindketten bemennek majd, természetesen ő megy hátul, mert köztudott, hogy az oroszlán mindig a leghátul állót támadja meg. Kupeczky azonban nem él a nagyszerű lehetőséggel, másnap reggelre ke-reket old. (Mikszáth Kálmán, *Anekdoták II*, Révai, 85–90.)

13. Uo., 111.

14. Uo.

15. Uo.

16. Uo., 113.

17. Uo.

18. Uo.

19. Uo., 112.

20. Már T. Tedeschi Mária is felfigyelt a Mikszáth-regény megidőzésére. (T. Tedeschi, *i. m.*, 94.)

21. *Tammúz*, 103–104.

22. T. Tedeschi Mária alapos katalógusát adja a novellában előforduló szójátékoknak. Az általam kiválasztott két példa nála is szerepel, csak értelmezésüket egészítettem ki.

23. Uo. (Valamennyi kiemelés tőlem származik.)

24. *Tammúz*, 101.

25. Nem osztom T. Tedeschi Mária álláspontját, amelynek értelmében az olvasó egészen a II. rész kezdetéig harmadik személyűnek véli az elbeszélést. A II. rész utalása („most már nem a lovagnak, ha-nem nekem beszélve”) T. Tedeschi olvasatában utólag arra hívja fel a figyelmet, hogy tulajdonképpen látens módon korábban is Trivulzio volt az elbeszélő. Vö. T. Tedeschi, *i. m.*, 86. Egyrészt a most hivat-kozott idézet már az I. rész közepén egyértelművé teszi, hogy a megszokott elsődleges elbeszélő az el-ső rész narrátora, hiszen Trivulziót a saját és az olvasó közös ismerőseként állítja be. Másrészt a T. Te-deschi által citált részletből világosan kitűnik, hogy Trivulzio korábban a lovaghoz intézte szavait, tehát szereplőként nyilatkozott meg, míg a második alkalommal (szereplői) elbeszélőként. Az elsődleges narrátor és a másodlagos narrátor elbeszélésmódja között a narráció anekdotikus, élőbeszédszerű jelle-g miatt sok a rokon vonás, de ez a többi Trivulzio-novella esetében sincs másként. Míg azonban más-kor az elsődleges elbeszélő Trivulzio történeteinek továbbadását a szereplő szavainak szó szerinti idé-zése, az idézett monológ révén viszi végbe, addig itt az összefoglaló alkalmazását választja. Így az álta-la előadott történetrész megőrzi Trivulzio beszédmódjának bizonyos sajátosságait.

Ugyanakkor korántsem véletlen, hogy az elsődleges narrátor mikor adja át a szót Trivulzióknak: ak-kor, amikor Tadeusz históriájának egyre hihetlenebb, képtelenebb fordulatai következnek. Azaz megmarad az elbeszélőpáros kialakult szereposztása: az elsődleges narrátor szintén élőbeszédszerű, anekdotikus előadásmódja elsősorban abban különbözik Trivulzióétól, hogy nem szakít látványosan a

meg történet sémájával, nem teszi látványossá elbeszélésének fikatív természetét. (A fikcionalitás kevésbé demonstratív jelzései persze az ő szölmában is megtalálhatók, elég csak a rendszeresen visszatérő, mondhatni menetrend szerinti „véletlen találkozások” sorozatára utalni.)

26. *Tammúz*, 104–105.

27. *Uo.*, 110.

28. *Uo.*, 115.

29. *Uo.*, 127.

30. *Uo.*, 131.

31. Éppen ebben áll az egyik legfőbb különbség *A felrobbant sziget* és a *Bambuan katasztrófája* között. A történet első feldolgozásából hiányzik a szereplői elbeszélő jellemzése. Az elsődleges narrátor szölmája voltaképpen mindössze abból a néhány mondatból áll, amellyel bevezeti, majd lezárja Filippo elbeszélését: „Beszélhetnek nekem az orosz–japán háború tizenegy hüvelykes ágyúiról – kiáltott fel egy nap régi ismerősöm, Amanchich Filippo, amikor megint összehátravettem vele az ismerős kis vendéglőben. [...] Filippo diadalmasan elmosolyodott, aztán kényelmesen hátravetette magát a székében, így kezdte elbeszélését.” (Tolnai Világlapja, 1907. 03. 17., 481.) Majd a narrátor így veszi vissza a szót az utolsó bekezdésben: „...Filippo itt kiitta a grogiát, amiből megtudtam, hogy vége az elbeszélésnek. Felajánlottam neki még egy pohárral, de ő – csodák csodája! – nem fogadta el, hanem kijelentette, hogy a Fergusonra való emlékezés nagyon meghatotta s fogta a sapkáját és elment.” (*Uo.*, 482.) A *Bambuan katasztrófája* narratori szölmája ezzel szemben három bekezdésben is olyan megjegyzéseket fűz Trivulzio alakjához, amelyek elbeszélői szerepkörét értelmezik.

32. Földes Györgyi erre a részletre utalva hívta fel a figyelmet arra a párhuzamra, amely Cholnoky és a francia modernség képviselőinek művészszerp-értelmezése között mutatkozik. „Trivulzio mint szerethető hazug [...] egy ízben [...] bohócként tűnik fel, mintegy idomulva a 19. század második felének egy fontos hagyományához, melyben lírikusok – Baudelaire, Laforgue, Mallarmé – a költőltáncosban, a harlekinben, a Pierrot-ban, a bohócban, mintegy saját alakmáskukat látták, melyet hol melankolikusan, humorosan vagy akár fájdalmas iróniával jelenítettek meg [...]” (Földes Györgyi, „*Papírosból készült ház*”. *Cholnoky Viktor szövegvilága*, Alföld, 2014/7, 82.) E fontos párhuzam felvetéséhez talán annyit érdemes hozzáfűzni, hogy a művészszerp bohóc aspektusát néhány Cholnoky-novella a Trivulzio-elbeszéléseknél is látványosabban viszi színre. Leginkább kidolgozott változatával *A vörös Péter* szövegében találkozhatunk, de *A hasbeszélő*, *Az automatában*, sőt *A nagy kés* is ezek között említhető.

33. *Tammúz*, 133–134.

34. *Uo.*, 135.

35. *Uo.*, 136.

36. Tolnai Világlapja, 1907. március 17., 482.

37. *Tammúz*, 143.

38. Tolnai Világlapja, 482.

39. *Tammúz*, 144.

40. *Uo.*

41. Kosztolányi Dezső, *Esti Kornél*, Kalligram, Pozsony, 2011, 140.

42. Az anekdotikus narráció és a művészetmatika nemcsak a Trivulzio-novellákban kapcsolódik össze egymással. Ennek a jelenségnek lehetünk tanúi például *A hasbeszélő* szövegében is, melynek kapcsán Lengyel András találóan állapította meg: „A hasbeszélő figurája és szerepe: szimbolikus és önértelmező. A hasbeszélés egy másodlagos szinten a művész metaforája.” *I. m.*, 215. Értelmezéséhez legfeljebb annyit érdemes hozzáfűzni, hogy a hasbeszélés akár a bőbeszédűsége, az elbeszélőkedvre tett (ön)ironikus utalásként is felfogható.

A poétikai önreflexió és az anekdotikus beszédmód két, a legvirtuózabb Cholnoky-szövegek közé tartozó novellában is összefonódik egymással. *Az automatában* ízig-vérig anekdotikus elbeszélés, amelyben szinte az anekdotizmusra jellemző valamennyi narratív sajátosság megjelenik. Szereplői circuszi mutatványosok, akik között ott találjuk *A hasbeszélő* főhősét is. *A vörös Péter* narrációjában a mese műfaji jellegzetességei anekdotikus elemekkel vegyülnek. A címszereplő bohócot a novella a shakespeare-i bolcs bolond szerepkörét megidézve teszi meg a művész metaforájává.

szemle

Ember, de nem valaki

KEMÉNY ISTVÁN: *LÚDBŐR*

(1) „A költő ember – de nem *valaki*. Vagyis egy senki. Az emberről, az emberhez, az embertől az Istenhez, sőt vissza; főleg ilyen dolgokról beszél. És általában ő az *ember*. A *valaki* viszont a prózaírónál kezdődik, és megy föl-föl, a táncdalénekeseken át, egészen az amerikai elnökig”, írta Kemény István 1993-ban (*Túlutazni Varsót = A Kafka-paradigma* [Vörös Istvánnal], Széphalom Könyvműhely, 1993, 52.). Figyeljük meg, még amerikai elnököt mond, nem orosz vagy kínait; az abszolút hatalom megtestesítője ő volt akkoriban, és véletlenül sem a római pápa, a Dalai Láma, netán Soros György.

Érezhetően bántotta a fiatal Keményt (ahogy mindannyiunkat bánt, hogyne zavarná a legedzettebbeket is) az a „lakossági” hozzáállás, amelyik nem is annyira az írástudót kezeli *le*, mint inkább a költészet státuszát veszi semmibe, annak gyakorlati *haszna* alapján. Tudható, hogy a művészet „társadalmi hasznossága” nem igazolható teoretikusan, miközben az ellenkezője annál inkább. Haszna, pontosan mi is az? Miközben elődeink még „nem bűvésznek, de mindennek” jöttek, karizmatikus kultfigurának számítottak, mint Kemény könyvének egyik főhőse, Ady Endre (próféta), Karinthy kedvéért pedig megállt a villamos, mások párhuzamosan miniszterek voltak, de legalábbis királyok és fejedelmek adtak a szavukra.

Ugyanakkor tudjuk, a társszakmák megbecsültségével ma sincs semmi baj. A bestsellerszerző, például J. K. Rowling, lehet *szinte* ugyanolyan szupersztár, mint egy filmszillag. A hazai lektűrírók, és szerencsére nem csak ők, a dedikáltatni vágyók kilométeres sorával néznek szembe a Vörösmarty téren. A forgatókönyvíró a rendezője árnyékában is lehet tényező („valaki”); a verselő viszont afféle csodabogárnak bizonyul, amennyiben a főntiek a valakik. Neki egyszerűen kiszámíthatatlan a működése, nincs munkahelye a laptopján kívül, ritkán hoz nyereséget a kiadójának (ha igen, akkor csak különféle meghasonlások árán), nem léteznek vagy földi eszközökkel észrevétlenek a jövedelmei. Pláne, ha rímes verset ír! Rímes vers szinte már csak magyarul létezik a világon, a rímes versen külföldön nevetnek, a németek kevésbé, a lengyelek nagyon; szinte csak az oroszok nem. (Mindez a slam poetry megjelenésével sem változott, hiszen az – *excusez-moi* – elsősorban szabadidős közösségi program, verseny pontszámokért, az azonnali megfelelés kényszerében. Bár el kell ismernünk, a maga módján ez is világteremtés.)

Rémlik, fiatalkorunkban hajlamosak vagyunk valakikre és nem-valakikre osztani az emberiséget, és egy elitista leosztásban az írástudó is lehet hős, s a politikus is lehet senki. Mire kiderül, hogy minden efféle csoportosítás számárság, addigra Amerika is jócskán megváltozott, az elnökség presztízse is átértékelődött

már, s régen megszűnt a Kemény emlegette, valahai bezzeg-ország (valójában inkább puskaporos hordó), a „jövőképpel rendelkező” Jugoszlávia; és óriási véráldozatok árán, de először van esély az önálló Kurdisztánra.

Meg mi is sokat változtunk, alighanem.

Igen, idővel felnövünk. Megszokjuk, hogy komoly emberek kérik a véleményünket erről-arról. Az a jó az úgynevezett irodalmi életben, hogy nem csak különféle, léhánál léhább fórumok zaklatnak ilyen-olyan körkérdéseikkel, hanem – és ez a legjobb – fölkeréseket kapunk csillogó szemű gimnazistáktól is. Tekintélyes lapszerkesztők és igazgatók pedig írásokat várnak tőlünk bizonyos alkalmakra, ke-rek évfordulókra, szülőházakhoz, iskolákba és temetőkbe, olyanokat, amilyeneket magunktól sosem írnánk. Kiderül, hogy a készítés mégis létezik („belül”). Mihelyst beütjük a nyűgként elvállalt, centenáriumi Arany János-esszénk első betűit a klaviatúrába, már tudjuk, hogy mindig meg akartuk írni. Menet közben győzzük meg magunkat, hogy kötelesség emlékezni. Legyen hozzá közöm, azért ez a peremfeltétel. Mert bizony ritka az olyan erejű verses hommage, mint Adytól a *Kétféle velszi bárdok*, a *Vitéz Mihály ébresztése* vagy Babits 1910-es, Arany Jánoshoz címzett szonettje (ide sorolnám az újabb termésből Parti Nagy Lajos *Nyugalomb* és Kovács András Ferenc *A nyelszi bárdolatlanok* című opuszát is). Ám gyakoribb eset, amikor a köszöntés csupán kipipált házi feladat marad (olvasok emlékszámkat és antológiákat, tudom). A szemüket konokul a naptárra szegező szerkesztőknek néha sikerül elérniük, hogy évfordulókon képtelen vagyok magukat az évfordulós szerzőket olvasni, a modorukban írni, esszézni róluk, mert elrémít a dömping. Jubileumon sem gondolok többet és szebbet Szabó Magdáról, mint általában, és nem írom meg Arany János elveszett erotikus költeményeit, egyrészt mivel nem rendelkezem Arany János motivációival, másrészt mert sorsszerűnek tartom aényt, hogy ezek a költemények, ha ugyan voltak, elvesztek.

Kemény itt közölt írásai szinte mind fölkerésre születtek, és egyik nyilvánvaló erényük, hogy rendre sikerül kitörniük az alkalmiság börtönéből.

„Igen, én emlékszem, mert én költő vagyok / emlékszem, mert az irigye voltam / emlékszem, hogyne emlékeznék, / úgy hívtuk: én.” Esményi megvalósulásunk, legjobb lehetőségeink együttese, a csodákkal fertőzött „majdnem vezér”, az Ideális Én – mennyire más ez a regiszter a kilencvenes évekből, *Síratóférfiak* című versben, mint a költő és az elnök viszonyáról szólva. Ilyen rokonszenvesen hallatja hangját a művészöntudat, amikor a kollektív emlékezet szolgálatába áll.

Öröm látni ebben a kötetben Kemény nagy-nagy megilletődöttségét a kulturális fénypontoktól. Lehelete megszegik attól, ami jó. (Saját magától is, némileg affektálva – de bocsánatos módon.) „Igazi nagy költő szeretnék lenni”, mondja egészséges pátosszal. *All right*. De hiszen melyikünk óhajtana az irodalom közkatónája lenni, netán csatlakozni a sokkötetes írástudatlanok csapatához? Tényleg óriási időpazarlás lehet középszerűnek lenni.

Minden, ami több a rácsodálkozásnál és az ujjongó versörömnél is; a lúdbőr, a borzongás a hátunk közepén, minden, ami csalhatatlanul katarzis. Jelen kötet vezérszólama, s ez jelentette számomra az olvasás legfőbb élményét: a korszerű költőszerep mibenlétén való gondolkodás. Lapjain ugyanis többféle fölfogás keveredik, és minimum kettő markánsan különböző. Az első idealista és múltbeli: legyen

a költő igenis lángoszlop, váteszként mutasson utat, érzéketlen korától és tudatlan befogadótól függetlenül. Fél pontos mondata fontosabb ilyen-olyan államközi szerződéseknél. Éljen a vájt fül, amelyik érti. Száz embernek is érdemes. „A költészet nem más, mint a szirének énekének az elmesélése”, vagyis elmondani, milyen kínokat állt ki Odüsszeusz, és mit nem bírtak ki gyarlóbb társai. Ha jól értem, ez a felfogás a hölderlini „költőien lakozás” és a József Attila-i „az adott világ / varázsainak mérnöke” közeli rokona. És kapaszkodjunk meg: Kemény 2017-ben is hisz abban, hogy „a költészet az emberi kultúra egyik csúcsa”, s hogy költeni annyi, mint grófságot nyerni a királytól, meg abban, hogy a költészetnek küldetése van.

De abban Kemény sem hisz, mert hogyan is hihetne manapság, hogy egy hír-várományos, lírai pokolgépnek szánt verset elegendő folyóiratban vagy kötetben publikálni, netán országszerte fölolvassni. A „megfelelő hely”, ahol közzétehető, nagyon jól tudjuk, valamelyik közösségi oldal vagy (ha tűrhetőnél jobb performerek vagyunk) a videómegosztó a nap gondosan megválasztott szakában, percek alatt ezer megosztást indukálva. Kemény valaha hitte, hogy a vers „szebbé teheti a világot”, és én ezen nem tudok mosolyogni, ezt én is ugyanilyen *halálisan* komolyan veszem, minden intő jel ellenére.

A másik, az egzisztenciális érvényű közelítés, az előbbi tökéletesen varázstalanított ellenpárja. Az író, a pódiumszereplő, aki vidéken (több) száz ember előtt olvas föl, valaki. Otthon viszont „szürke, kisszerű és émelyítően biztonságos” életet él? Ha meg adóznia kell, számlákat kiegyenlíteni, futni a pénze után, akkor egy vacogó senki. Mindkettő igaz, nem tudom cáfolni egyiket sem. És ez a két elgondolás nem oltja ki egymást, sőt, kéz a kézben jár. Kemény egyszerre ünnepli és sajnálja magát (minket) ezért a sorsért.

Költészet mindaz, aminek az esete fönnáll. Költő, aki nem csak a szavakat leli meg, hanem szavai megfelelő helyét is ösztönösen megtalálja.

Én persze emlékszem, mert érintett vagyok, ennek a fölfogásnak a formálódására. Idézett költeménye után tíz évvel később azt írta Kemény: „Minden komoly költő tudja, hogy nem maradhat örökké a biztonságos témáknál. El kell mennie a határokig, hozzányúlni veszélyes témákhoz is, olyanokhoz is, amik meghaladják. Vállalni a röhejessé válást, vagy azt, hogy totálisan félreértik.” (Kemény István olvasói levele a *Magyar Narancs*-nak, 2006. szept. 25.) Így van. Példázata szerint „minden sportrepülő szeretne egyszer átrepülni a Lánchíd alatt. De ez balesetveszélyes, ezért csak egyszer szabad, augusztus huszadikán, Bessenyei Péternek.” Azért sántít a példa, mert ezen a légi versenyen *kötelező* műsorszám a híd alatti repülés, és nem csupán egyetlen versenyző privilégiuma. Máskülönben nem is lehetne verseny. Ha valaki a kultúra világát akarná kompetitívvé tenni, eleve nem teremtené szerencsés helyzetet. Ugyanakkor nekem mint alkotónak (*wow!*) semmiféle korlátozás nem lehet kedves, mivel minden tiltó kéz a közepszerűség felé nyom, miközben biztonsági játékra biztat. Mert „ki tiltja meg, hogy elmondjam, mi bántott”, ki mondja meg, évente hány kényes témát írhatok meg, és hányat kell elhallgatnom, jóhíremet kockáztatva vagy tapintatból? Nem tudom, hogyan megítélhető „normatív”, a téma miként haladja meg az egyszeri szerzőt. Csak azt tudom, hogy e kijelentés tanúsága szerint „a költő” tetteinek megint csak komoly – ezúttal erkölcsi – téje van, minden leírt soráért felelősséggel tartozik.

Látványos tehát költőnk viaskodása a költőszereppel. Ebben a kötetben a heroikus tartás nyeri el a pálmát.

(2) 1988 táján figyeltem föl Kemény István verseire. Néztam az akkor még egész oldalas fényképeket az akkor már puha fedelű *Szép versek* antológiában, s a kockás inges, farmerkabátos, pocakos bácsik, szigorú tekintetű nénik között láttam egy jóvágású, bár szomorú arcú fiatalembert, állig gombolt ingben. Science fiction ihlette, szeszélyes központosítású versekkel. Középkori európai és közel-keleti színhelyekkel. „*nicsak, terepjárót vett Ruben gazda...*” Hol a helyén van a vessző, hol nincs, hol kisbetűvel kezdi a sort, hol meg nagygal, sőt néha csupa nagygal, mint a régiek (azóta tudom, Aleš Šteger ugyanígy dolgozik Szlovéniában, Acsai Roland meg idehaza, kinek-kinek megvan az oka, a gondolati egység nyomatékos tagolása vagy egyszerű tiszteltetés az elődök előtt). Három év múlva azon gondolkodtam, vajon kinek kellene elküldenem az első könyvemet? Például őneki. Jólesett, hogy válaszolt. Ez nem volt olyan egyszerű, mint mostanában válaszolni egy e-mailre. Egészen konkrétan elő kellett vennem egy hófehér A4-es papírt, teleírni tetszés szerinti mennyiségű betűvel, borítékba zárni, azt bélyeggel ellátni, elmenni a postára, ott sorban állni – nem is mondom tovább. Ha ő erre képes volt, akkor közös erővel arra is képesek leszünk, hogy megbeszéljünk egy találkozót. Egyáltalán volt-e nekem akkoriban telefonom? Használhattam a vezetékes készüléket a bérleményemben, nagy szó.

Végül valóban ultrasznob módon, a New York kávéházban ismerkedtünk meg, de a mélyvíz és a karzat akkoriban fel sem merült; a mélyvíz már akkor is méregdrága étterem volt, a karzat meg foglalt, s mi egy kiábrándító hajlatban találkoztunk, a sarok földszintjén. Ő elhozta a feleségét is, aki kíváncsi volt rá, ki ír levelet *önöző* formában a pár évvel idősebb kollégájának (az ifjúság érdes modora!). Gondolom, zavartan dohányoztunk, azt még javában lehetett, és a nagy légtér is adott volt hozzá. Bátoratlanul indult az ismerkedés, néhány év múlva mégis valódi barátság lett belőle, volt egy jól körülrajzolható fénykora, ami tartott körülbelül tíz éven át; változó lelkesedéssel követve egymás munkáit és egymást. Utaztunk, elsősorban és legtöbbször Erdélybe, nem a rezervátumba, hanem a rusztikus román realitások közé, kútvíz, mics, cujka és kokozja. Egyszer félóra alatt szereztünk orosz vízumot Klaipedában, azt hiszem, ez volt a csúcs. Láttam őt egyszer, ahogyan egy kidobóembert próbál meggyőzni valamiről. Vitatkoztunk is, néha hajnalig, olykor írásban, általában nem hülyeségeken (lásd: *Bűcsűlevél*). Már nem vitatkoztunk. Ismerem a szkeptikus hallgatását. („Rutinosan hallgattam”, mondja, én ezt a vesszort kapcsolom hozzá: „Nekem mindig a közöny volt az erőm, most sem bízhatok másban”, pedig ez csak a versbeszélő attitűdje.) Hallom az ő hangján, ahogy kurtán annyit mond valaki írására, hogy jó. Sőt: baromi jó. Néha nagyon egyetértünk bizonyos művek értékét illetően; néha nagyon nem.

De most vissza a félmúltba! Majdnem két évvel voltunk a rendszerváltás tisztító vihara után. Budapest még ki sem mosakodott az államszocializmus sarából, máris újra belepte a mocsok, spontánnak mondott privatizáció és a piramisjáték botránya, olajügyek, a taxisblokádnál röpke káosza, meg a konzervatív restauráció árnyai azokban az időtlenül elszabott öltönyökben. Szemét mindenfelé, mint most. A vá-

ros kultúrája viszont pezsgett. Soha annyi folyóiratot, szalont és tömött nézőterű felolvasóestet! (Megint nem a happeningekre gondolok.)

Az emblemikus fotó, amelyik ennek a könyvnek a címlapján szerepel – ugyanaz, amelyik nekem Keményék otthonából, bekeretezve ismerős – a Kossuth téren készült 1989. október 23-án, a köztársaság kikiáltásakor (mintha dél körül? Utánanéztam, igen!), közvetlenül a kapu előtt. Szereplői a főlépcsőn ülnek, Kun, Szirmai, Kemény, Poós. Figyelemre méltó, hogy valamennyien zárkózott arckifejezéssel, „dacosan” (sőt, Poós napszemüvegben az évszak ellenére), „kicsit talán szégyenkezve”, hogy munka nélkül hullott ölükbe a vértelen forradalom gyümölcse. A tér és az idő együttes eufóriájának nyoma sincs.

Én akkoriban már Pesten laktam, de övelük még nem ismertük egymást. Hiszen egyáltalán nem voltak irodalmi barátaim, csak kézirataim (néhány kézírás-sal!) és bizonytalan terveim. Reményeim. Nem akartam ott lenni a nagy (történelmi) pillanatban, nem tombolt bennem a jelenlét igénye. Nem éreztem az *azonnalosság* kényszerét. Este mégis a gimnáziumban megismert társasághoz csatlakoztam a Novhétterén, a Savoynál, a nagy napot megünnepelni. Velük mentünk a, hová? Hát ugyanarra a Kossuth térre, de csak sötétedéskor. Ahol már égtek a köztársaság fáklyái. Noteszom tanúsága szerint aznap csak délelőtt volt órák a főiskolán, a kikiáltás pillanatában tehát, profánul, egy Wesselényi utcai fodrászatban ültem (ma már az is kocsma, mint a környéken minden egyes földszinti üzlethelyiség), de még emlékszem a rádióközvetítés örömére. Aztán indultam haza a Mexikói úti bérleményembe, mégiscsak a nagy nap lendületével.

Évek múlva szereztem néhány barátot erről a képről. Még a Parlament előtt is ültünk, alighanem ugyanazon a lépcsőn, félig azonos összetételben, de már egy másképpen átszellemült, savas éjszakán. „Hová utaznak?”, kérdezte Szabó százados már a Deák téri buszpályaudvar előtt (kell-e mondanom, hogy jelenleg az is kocsma?). Az ország házában pedig láncos kerítés áll, és díszőrség vigyáz. Közvetlen közelébe hosszú évek óta nem lehet sem ülni, sem lépni.

Aztán én is évekig a New York kávéház jobb lelátónak hívott asztalánál írtam (már csak a helye van meg, de azt legalább üresen hagyták), például regényt a baljósan hangzó *Café Autodafé* címmel, és általában verset, szemben velem pedig vagy Kemény István, Poós Zoltán vagy Bartis Attila körmölt éppen a bal lelátón. És tanultam, vizsgákra. Semmi laptop, semmi wifi. Nem pusztán sznobéria volt, hogy mi a Nyugat hajdani morzsáiból élünk, utánozva talán az *Esti Kornél* nevezetes ötödik fejezetét, hanem ténylegesen arra használtuk a kávéházat, amire – való? Amire való VOLT valaha. Kinevetem, aki azt mondja, hogy barokk szentélye a magyar irodalomnak, ahová belépni is szertartás. Nem múzeum. Sem áhítatban, sem ájulatban nem lehet írni. Kocsmában másért nem lehet; szűk, kamaszkori albérletben megint másért nem.

Naplómból, 1995. december: „A Newyorkban folyt az *Uborka* fölvételei, tele bábukkal a mélyvíz, nem lehetett bújni a stáb miatt a Szerb Antalt. A jobb lelátón ültem. Átellenben Kemény dolgozott. Igazából nem ambicionálok már a bölcsészdiplomát.” *Uborka*, ez valami korabeli tévéműsor volt, politikai beszélgetésekkel. *Ambicionálok*, Istenem, ez a túlfogalmazás (megmondta Kemény: „ember, de nem *valaki*”). Még a Newyorkot is egybeírtam, hiszen a kávéház a palotát építő

biztosítótársaságról kapta nevét, ma is egybeírom, elvileg így szabatos. És lám, még a diplomám sorsa is kávéházban dőlt el; és pár év múlva még az első eljegyzésem is ugyanennél az asztalnál történt.

Messzire kanyarodtam.

(3) Zrínyi Miklósnak, akit az utókornak szokása dicsérni nemzetmentő talentumáért, európai horizontjáért és sűrűn kárhozthatni ügyetlen verseléséért, kopogó ritmusáért, vacak rímeiért, egyszóval heroikus unalmáért, Kemény szerint „fő célja nem az irodalmi hatás, hanem az olvasó figyelme. És az olvasó viszolyog a túl tökéletes verstől, elalszik rajta. Zrínyi pedig ébreszteni akar, és lenyűgözni. A *Szigeti veszedelem* taktikai és stratégiai okokból mutatja magát tökéletlennek.” Fölrázni a nemzetet bódulatából. Jó. Figyelemre méltó alkotás-lélektani meglátást tesz itt Kemény. Érdekes, hallottam már ugyanezt a *Sorstalanság* – számomra mindig is, ma is mutálónak hangzó – nyelvezetéről is. Hogy Kertész Imre „meg tudta volna írni” érett korszakának csiszolt, stílárís tökélyével is, de nem akarta, mondta valaki min-tegy Kertész nevében. Nem akarta, mert a lágervilág pokla, egyszersmind boldogsága a kiskamasz nézőpontjából és nyelvezetével ábrázolható igazán. Azaz rossz mondatokban, amelyek a briliáns fordításokban, úgy képezem, kisimulnak, helytelenül (lásd még Borbély Szilárd nagy erkölcsi-esztétikai terheket, ám ideologikus ballasztokat is cipelő, stílárísan meghökkentően fésületlen *Nincstelenekjét*). Sőt Kemény mintha evvel adna (nem is olyan burkolt) magyarázatot saját redukciós-aszketikus gyakorlatára, grammatikai-akusztikai megoldásaira is. Apológia tehát a javából. Tudom, számára nem a forma az isten, a megszólalás közvetlensége előbbre való; de hát senkinek sem a forma az isten. Nem lehet más, csak az (egyik) esz-
közünk.

Szóval bevallom, ez az érvelés számomra mindkét esetben döcög. Egyetértek vele, amikor Márton László az eredeti szöveg *tudatos* verstani szabálytalanságaival együtt magyarázza Walther von der Vogelweidét, de azt gondolom: ugyan már, miért aludna el az olvasó (a hallgató!) például a makulátlan verselésű *Toldin*? Színházban is egyre többet játsszák, s nem éppen néma nézőtér előtt. (Nyilván nem véletlenül éppen Arany kezdte el istenkísértő módon újrhangszerelni a *Zrínyi-áaszt*.) Mért ne volna Dante tökéletes mondataival ábrázolható a purgatórium vagy a pokol? Mért rokonszenvesebb az ezer sebből vérző főmű, mint a gondosan szerkesztett? Úgy értem, *mai* olvasmányként. Mert amúgy hibázni mélyen emberi dolog.

Kemény István látta Weörest a lakásán és látta kórházban haldokolni. Menyhárt Jenő kapcsán azt fejtegeti, miért éri meg idealistának lenni (az ihlető izgalom fönn-tartása végett), és miért nem éri meg a konformizmus. Látta Bobby Fischert a budapesti kisköfalattin. Ugyanígy elmeséli véletlen találkozását Ottlikkal, pontosabban beszámol Ottlik megpillantásáról a régi Bölcsészkar folyosóján. Ismerjük az érzést, jólesően megborzongani valakinek pusztán a jelenlététől is. Én még odajártam, ugyanabban a félemeleti büfében cseréltem bulicímeket a többiekkel, délelőtt is dohányoztam, közben reménykedve bámulva a faliújságot, azokat a bizonyos cetliket, szaladtam a lányok után, de a nyolcvanas évek egyetemi vibrálásából (mennyt emlegette Kemény) alig valami maradt addigra. Ottliknak a szelleme sem. (A Kemény által leírt roppant irritáló, „elviselhetetlen Szókratészt” ugyanebbe

a házba képzelem, és őbenne a fiatal Simon Balázst vélem fölismerni.) Ma pedig intelligens beléptető rendszer őrzi a portát, amely újra a piaristáké. Még egy zár. Mindegy, unalmas egy épület volt, néhány remek szemináriummal és sok lebilincselő (vagy dögunalmas) előadással.

„Csak éppen a lényegre nem emlékszem: hogy egyáltalán bemutatkoztam-e valaha neki.”

Kemény szenvedélyes filantróp. Figyel a másokra? Úgy mondanám, szem előtt tartja olvasójának igényeit. Célja világos: át szeretne hagyományozni egy (gazdag) kulturális örökséget, átszűrve magán a huszadik század tapasztalatát, egyben közvetítve saját ízlését is. Mert Kemény abban is hisz, hogy létezik valamiféle... világmagyarázat.

Igen, könyvének (és neki magának is életre szóló) kérdése: létezik-e megragadható *lényeg*? És ha igen, az átadható-e „a fiatalságnak”, és hogyan? „Csak a lényeg nem hagyja el a süllyedő hajót”, ahogy Kemény népszerű egysorosra mondja. Eszembe jut Földényi F. László, aki szerint a melankólia világában nem létezik biztos pillér, azaz nincs megragadható „lényeg”. „A melankólia mindenekelőtt nem búbánat, rosszkedv, hanem belső erő, aminek birtokában az ember másra figyel, máshol fedezi fel azt, amit a korábbi civilizációk »lényegnek« neveztek, s szakadatlanul rákérdez minden olyasmire, ami látszólag magától értetődő és evidens”, írja (*A melankólia dicsérete*, Jelenkor, 2017, 30.). Hozzám ez a gondolati hajlandóság (és ez a szkepszis) áll közelebb.

Szerzőnk tanító célzata kétségtelen. S hogy létezik-e például lelki restitúció a traumák után? Kemény könyvének tanúsága szerint igen, a kultúra és az irodalom által is. Egyfelől ez *very romantic*. Másfelől van benne valami a népművelőből. Hol kötelességtudat, hol szenvedély. Penzumból ne, ugye? Mondom, házi feladat a világért se legyen. Keménynek nem az. Jólesik a lényegről írnia.

Nem tehetek róla, nekem tetszik: Kemény veszi a fáradságot, hogy becsülettel elmagyarázza a helyzetet „szegény, szegény Magyarországon” (idézet egy interjújából) a *Tagesspiegel* olvasóinak, immár minden naivitás nélkül. Ha nem tévedek, mostanáig Kemény sem művelte sűrűn a közéleti publicisztikát, de most már műveli, számomra rokonszenvesen. Ez az a szerep, amelyikbe szép lassan belekényyszerül az ember, amennyiben értelmiségi és a jelenkori Magyarországon él. Vannak, akik lubickolnak benne, én például nem; mégsem lehet kimaradni. Nincs olyan, hogy csak írsz bele a vakvilágba, s közben független maradsz különféle ideológiáktól és szekértáboroktól. Nincs mentesség a politika alól, hiszen bőrdön érzed – manapság nem csupán bosszantó, hanem vérlázító – jelenlétét, a pusztá létezésedbe szól bele mindennap. *Kötelező* állást foglalnod és hozzászoknod: manapság mindenki aszerint ítél meg, hogyan vélekedsz, teszem azt, a határon túli magyarok állampolgárságáról, a sajtószabadságról, a déli határzárról, a CEU-ról, az MMA-ról, a KMTG-ről vagy a felcsúti kisvasútról. Ha mindezekről hallgatsz, akkor meg azért kerül rád címke vagy bélyeg.

Egy hervasztó korszak provinciális pitiánersége.

„Nincs felülemelkedés, kivonulás, békés szemlélődés, egyszer úgymeg keresnek ezek vagy azok”, de ezt már Vida Gábor Erdély-regényéből idézem (*Egy da-dogás története*, Magvető, 2017, 138.).

Használják, és közben elfelejtik elolvasni a könyveidet (pedig alighanem azok tartalma miatt óhajtának használatba venni).

Kemény naiv idealista. Legerősebb élménye a vereség. Kiábrándult? Nyilván igen, az ő nemzedéke fűzte talán a legtöbb illúziót a rendszerváltáshoz („A legmélyebb csalódást pedig annak a korosztálynak kell átélnie naponta, aki, mint Kemény is említi, a nyolcvanas években némileg úgy érezhette, hogy a bomló diktatúra helyén valódi demokrácia és végre európai szellemiségű politikai kultúra uralja majd a politikai közéletet, írja Sántha József [*Száz év türelem*, Revizor online, 2017. 06. 08.]); de nem pózol, nem maszként viseli csalódásait, azok valódiak. Könyve ennek ellenére mégsem leverő, sőt.

A kényszerpályás magyar sors, a geopolitikai prés, az úgynevezett „turáni átok”, az „Európa utolsó bástyája”, a szürreálisan túlméretezett Parlament a túlszábályozott folyó partján, a „Mások vittek rossz utakra engem”-élmény kínzó lüktetése ugyancsak megmarad Keményt olvasva. Vagy a fizikai munkát végző a kelet-(közép)-európai férfiak jól ismert lassú mozdulatai, azaz „csoportos tétovasága”. A hatvanas évek hanyatlástörténete és a popzene új hullámának megváltó dekadenciája is. Amely ifjúkori életérzésnek nagyon is serkentő. Kemény elmeséli a sívár-(nak látszó) rácpusztai tanyaközpontot, a hajdani grófi majorságot, ahol édesanyja tanított, s ahol ő első szellemi (és nem mellel) társadalmi élményeit szerezte a múlt század hatvanas éveiben. Milyen érzés berendezkedni a tartós, naponkénti vereségre? A mai ötvenesekről van szó, „akiknek már a szüleit is szintetikus étellekkel, italokkal és szintetikus történetekkel táplálták, engedélyezett festékekkel színezve”. Kemény, állítása szerint, családi örökségként a miszticizmusra való hajlamot és a mindenben kételkedést hozta. „A feltétlen normalitás fogságában éltem.” Köröskörül az élhető, mert érthető (még ha álságos) világmagyarázatot és (mint minden diktatúra) közbiztonságot kínáló szocializmus (posványa). Tökéletesen megfelelt egy olyan jelentős életmű bölcsőjének, mint amilyen a Keményé.

Az a benyomásom tartós marad, hogy Keménynek mindenre egyetlen megfejtése van, túl sokszor használja ugyanazokat az egyszer megtalált szlogeneket, paradoxonokat és metaforákat (nagyra hivatottság – kényszerpálya; a nagy magyar költők trendérzékenysége; nemzetünk történelmi frusztráltsága, önként vállalt provinciálizmusa, szolgálalkúsége-irigysége-kishitúsége stb.; „a megvert Kelet-Európa bosszúja Hitler”; jeles költők állítólagos „butasága”, szerzőnk „naiv idealizmusa”; Ady Endre mint bármikor előhúzzható Jolly Joker, sámán, vátesz, próféta és zseniálisan improvizáló újságíró – és ő aztán tényleg mindegyiknek beválik –; s az a bizonyos, megragadható vagy nem megragadható „lényeg” stb.). Vagy mind ilyenek vagyunk? Bezárkózunk a megfejtéseink sánca mögé? Mindegyik erős fölvetés. Az is, amelyik nem új. Bár ha az olvasó várná ezek bővebb kibontását, akkor – legalábbis ebben a kötetben – marad némi hiányérzete.

(4) A kötet végén miniesszék sorakoznak, Kemény ötven plusz egyszer másfél oldalon foglalja össze meglátásait 50 + 1 kedves könyvről. Milyen célból készültek ezek? Kiakasztani az esztétika tanszéket? Dehogy. (Mesélhetnék, mert már a szándékért is ki szoktunk kapni a professzor uraktól, ha tíz sorban szeretnék mondani valami érdemlegeset valamelyik költőelődünkről. Hiszen az itt tárgyalt könyvekről

monográfiák, sőt elemzői életművek szólnak.) A mi kérdésünk csupán az, van-e közlendője e másfél oldalaknak, mondjuk az *Odüsszeiáról* vagy Lukács evangéliumáról szólva? Számomra Keménynek látszik lenni közlendője, víziója történelemről és társadalomról, fontos könyveit ebben a keretben helyezi el. Rögzíti hagyományait, tudását és preferenciáit. Ez engem mindenképpen elismerésre készítet abban az életkorban, amikor egy új könyv elsősorban tárolási problémát jelent, és csak másodsorban a kíváncsiság hőn óhajtott tárgya. Azon kapom magam, hogy azelőtt birtokolni vágytam, most inkább szabadulni. Adott a kemény mag a polcon „a klasszikusokból”, mindenkinek más. Az ember inkább a kedvenceit olvasná újra, ha tehetné. Ismerem például Réz Pál (csakis időskori) hitetlenségét az irodalmi újdonságokat illetően. Nem bízott benne, hogy jöhet még jelentős mű, egy új „József Attila” (nem mintha kéne még egy). Fogékornak lenni a bezúduló újra, az is éltető erő.

Melyek is ezek a pillérek? Természetesen itt figyel a *Don Quijote*. Rotterdami Erasmus. Mark Twain, T. S. Eliot és Nietzsche. Shakespeare-től az *V. Henrik* (és nem a „beteg lelkek trónharcát” ábrázoló *Macbeth* vagy a *III. Richárd*). Igen, ő az a királyfi, aki ifjan kivonul az udvarból, hogy Falstaff mentoráltja legyen. És Kemény Carl von Clausewitz-parafrázisa szerint a háború a kocsmazás folytatása, csak más eszközökkel. Itt áll pillérként Saint-Simon herceg. És Goethe, bár nem a *Fausttal*. Kemény kedves könyve a *Werther*, első regényét, a szép című *Az ellenség művészetét* annak idején saját Wertherének szánta. Replikának a szentimentalizmus kultuszkönyvére, egy idegenvezető lány által elmondott (világ)magyarázat keretében.

Jómagam tizenhét évig figyeltem az *Üvöltő szelek* gerincét a polcon, mígnem aztán egyik kedvencem lett. Ugyanígy jártam Lampedusa hercegi családtörténetével (ha már azt kutatjuk szerzőnkkel, „miféle egész volt itt egyben?”). Borges „trójai” novellája, a ragyogó Bolaño. Ladislav Klímát nem olvastam. Lakatos Menyhért-től mást. Venyegyikt Jerofejev, hát persze! Hrabalt unom, állandóan ugyanazt a sörtesztát dagasztja. García Márquez szirupját utálom. Viszont Piotr Szewc nagyszerű kisregényéből (*Pusztulás*) dedikált példányom van.

Megszámoltam, én erről a listáról *tökéletesen* egyetértek a jelölések legalább háromnegyedével (bár juszt is inkább May, mint Cooper). És alig valamelyikkel nem. Az *Egri csillagokkal* kizárólag nosztalgikusan. Hogy nekem mi hiányzik? Kapásból az *Anyegin*. Meg *A Romlás virágai*. Dante. Kleist. Csehov. Turgenyev. Proust. Mikszáth. Móricz. Krúdy. Musil. Sylvia Plath. Cioran. Mándy. Bernhard. Nádas. Biztos vagyok benne, hogy ezek a szerzők neki is fontosak. Csak hát a hely. Meg a számok. Ez a bajom a listázással.

Bocsánat Tolkienért, aki számomra idegen bolygó, és nem bírok tíz percnél több időt tölteni a felszínén. (Fura, hogy a helyén nekem a belőle is táplálkozó *Star Wars* áll.) Bocsánat elsősorban Rejtő Jenőért, akinek kivételességét mindig éreztem. Olvasni viszont sohasem bírtam. Mert milyen is ő? Kirobbanó, ja. Egy kisé mindig rögtönzésszerű. És igen, léha, körúti, nagykörúti, ott is írt, a Japán kávéházban és a Bucsinszkyban. Viszont osztom a túpontos meglátást, amely szerint Rejtő nyüzsgő nagyvárosa tényleg emlékeztet „Periklész Athénjére, a Mediciek Firenzejére vagy az Erzsébet-kori Londonra”, nagyszerű polgársággal és „átlagon fe-

lülí” csőcselékkel. Keménytől megkaptam egyszer karácsonyra a *Piszkos Fred, a kapitányt*, nemes térítési szándékkal. (Innen is hála.) De rögtön: kés valami matróz hátában. Nekem ez a fajta szellemeskedés nem jön be, hiába frappáns állítólag. Az üdvösségét adná oda a hatásért? Pedig ő biztosan nem manipulatív. Belőle ez jön. Ő ezt tudja. Sok nekem az izgő-mozgó, gügye figura, sok a hozzájuk rendelt hülye név. És az ő Casablancája tényleg Pest; aki a valóságos Casablancában sétál, annak inkább egy franciás beütésű, pálmafás, arab Bukarest jut eszébe, és csak a lepusztultságáról a pesti Király utca.

Elias Canetti elgondolta, milyen volna, ha a „nagy szavak” figyelmeztetően füttyölni kezdenének, mint a teavízforralók... S ha már nagy szavak, bevallom, én Málík Roland zsenialitásáról sohasem voltam meggyőződve. Írásai alapján sodródó vagabundnak látszott, olyan ködös és borongós világgal, mint a devonshire-i lápvidék, nagy szavakkal, és inkább zilált, mint meggyőző szövegekkel. Tragikussá kikerekedő sorssal. Kemény érvei sem vettek le a lábamról. Megint a Gérecz Attila-effekt. (Nem mellesleg: köztudottan Kemény István írja a kortárs magyar irodalom legenthuziasztikusabb fülszövegeit. Találati arányukról megoszlanak a vélemények, egy biztos: mindegyik építő szándékkal és kristálytisza lelkiismerettel készült. Néha, érzésem szerint, karitatíve, de ezzel a gyakorlattal szépen szembenelve például Kölcsey Csokonai-kritikájának gyakorlatával: „Mi is ortológok és neológok vagyunk, buták és okosak, európeerek és hazafiak, toleránsak és intoleránsak, és ugyanúgy nem ismerjük el egymást értékeit. Mert azt hisszük, hogy ezzel – mint Kölcsey – saját magunkra mondanánk nemet”, vallja Kemény. Vö.: „Más költők – mi gondom ezekkel?” Kemény mindenkiben igyekszik meglátni a jót, ilyen egyszerű ez. Mások igenlésével igenli magát a figyelmet. De hát a részvét, tudjuk, nem esztétikai kategória.)

Gazdag, inspiratív, és mint látható, olykor ellentmondásos, kérdező és kijelentő könyv, Kukorelly Endre gyűjteményes esszékötetéhez hasonlóan remek olvasmány, nem csupán szakmabelieknek. Olyan apróságok, hogy a P. Mobil zenekar eredetileg a Gesarol és nem a Technokol Rapid nevet viselte (16.). Pénzforrást nem lehet elosztani, csak magát a pénzt (77.). A húszas évek számomra csak többes számban tudnak kifulladás (98.). És végül: már ugyan miért volna tájidegen építészet Kelet-Európában a reneszánsz? (201.) Én nem tudok a környezetéhez alázatosabban illeszkedő épületet mondani a sárospataki várnál. Na és a többi reneszánsz szépség, Lembergtől Lőcséig, a Dráva menti Ptujtól a Vág-völgyén át a Visztula-parti Krakkóig? Ma is megcsodálhatjuk Mátyás budai palotájának vörösmárványból faragott, csonkán is lenyűgöző töredékeit, Kemény is hivatkozik rá, mint egy irigyelt európai nagyhatalom székhelyére. Az is volt, a visegrádi nyári rezidenciával együtt. Tudható, a király nyéki vadászkastélyának eredetije Itáliában, hasonmása pedig Prágában áll. Nem „művészettörténeti véletlen” ez, hanem a hajdani nagyságunk. Annak is oka van, hogy csak a miénk pusztult el, egyedül a közbülső állomás nincs meg. Mennyire magyar jelenség az a sarki telek azzal az alakatlan, bedeszkázott kőrakással, ami maradt belőle. Összetörve, mint „minden egész”.

Nincs, és lényegében mégis megvan, ameddig az emlékezete él. (*Magvető*)

Egy nagyszabású tér bejárása

KUKORELLY ENDRE: *PORCELÁNBOLT. KEDVENXCEKRŐL. OLVASÓKÖNYV*

A *Porcelánbolt* recenzense szíve szerint tartaná magát Seneca útmutatásához, miszerint elég csak annyit olvasnia az embernek, amennyit éppen birtokol, máskülönben az olvasás nem más, mint „csapongó állhatatlanság” (*Erkölcsei levelek*, 2. levél). Amennyije van, annyit képes megemészteni, annak lényege leülekszik a vérben, hozzájárulva a test egészségéhez. Szelekció hiányában a könyvek sokasága szétforgácsolja az olvasót: Kukorelly Endre ötszáztizennyolc oldalas olvasókönyve áll most az írásos kultúra egészének helyén, hiszen olvasókönyve hasonlóan befoghatatlannak és megemészthetetlennek tűnik az egészet birtokba venni kívánó kritikus/olvasó számára.

Kukorelly *Porcelánbolt. Kedvenxcekről. Olvasókönyv* című kötete az 1997-ben megjelent *Kedvenxc* négyszeresére duzzasztott és átírt változata. Gyűjteményes kötet: esszék, esszétöredékek, tanulmánykezdemények, ötletfaragványok, appendixek, portrék, anekdoták gyűjteménye. Nincs olyan vonatkozása az irodalomnak, amelyhez ne szólnának hozzá ezek a szövegek: ugyanúgy tárgya a kötetnek egy vers stilisztikai hibája, mint a magyar irodalom németországi helyzete és megítélése, az irodalmi és művészeti korszakolás problematikája, vagy Mészöly és Polcz Alaine kisoroszi életének mindennapi képei. Ahogy maga Kukorelly mondja a kötet előszavában, a *Porcelánbolt* nem szakkönyv és nem irodalomtörténet (13.), a tudományos betagozódás lehetősége nem motivációja, ugyanakkor olyasféle ambíciói igenis vannak a kötetnek, mint például a magyar irodalmi kánon újragondolása/dekonstruálása. Ennek függvényében javaslatot is tesz olyan alkotók szűken vett irodalmi kánonba való beemelésére, mi több centrumba helyezésére, mint Tasnádi Attila – *Együgyű kísértet* (1989) című kötete révén –, vagy Erdély Miklós (a *kollapszus. orv.* (1974) alapján). Előbbit a rontás esztétikája felől értékeli („Sokat ront, mint a legnagyobbak.” 20.), utóbbira Mészöly Miklós *Film* című regényével együtt a hazai neoavantgárd csúcsteljesítményeként és az 1970-től az ezredfordulóig tartó időszak legjobb versesköteteként tekint. Annak a korszaknak az alaphangját, melyet az irodalomtörténet rendszerint a *Töredék Hamletnek* megjelenésével indít, Kukorelly – Tandori szerepének vitatottsága nélkül – Erdély Miklós említett kötetével határozza meg. A kánon és az irodalmi korszakolás újragondolására tett unikális javaslat ez, ugyanakkor a nyilvánvalóan provokatív (abban az értelemben, hogy egy beállt kánont kíván újragondolni és korrigálni) szándék gesztusértékű marad, annak kifejtése és elméleti megalapozása – ami joggal várható el egy ilyen jelentőségű javaslat esetében – elmarad. A helyzetet árnyalja viszont az a tény, miszerint Kukorelly, felhívva szubjektív természetükre a figyelmet, elfogultságát előre bejelentve, az (ön)íróián keresztül rendszerint relativizálja provokatív kijelentéseinek érvényességét, fenntartva azok visszavonásának lehetőségét. (Egy helyen fel is veti – természetesen mindenfajta komolyabb megfontolás szándéka nélkül, jellemző provokativitással –, hogy könyvének a *Szerintem* címet adja; máshol a tíz legjobb magyar vers listájának összeállítását kommentálja így: „Ezt az egészet a

végén megint úgyis visszavonom.” 425.). Ez az alapmagatartás a kötet egészét áthatja. Biztosítja ugyan a kritikus/olvasó Kukorelly szabadságát a felelősség eltávolításával, ám egyúttal visszássá is alakítja, elbizonytalanítja annak a pozíciónak a hitelességét, ahonnan például az *Újhold* utáni magyar líra történetének újraírását propagáló, és így nagyon is jelentékeny, a figyelmet megérdemlő, szándékuk szerint egyértelmű állítások származnak, hacsak a szerző nem egy kizárólagosan szubjektíve létező irodalomtörténet, egy szubjektív kánon megalkotásában és fenntartásában érdekelt. A rekanonizációs ajánlat természetszerűleg jár együtt a mozdíthatatlannak tűnő kánonról szóló eszmecsere beindítását előmozdító szándékkal. Ez már csak a kánon természetéből eredően is szükségszerűnek tűnik, hiszen az – ahogy Balassa Péter és Szegedy-Maszák Mihály vonatkozó megállapításait idézi Kukorelly – „nem művek halmaza, hanem konszenzus” (60.) és történet, már megalkotása pillanatában érvényét is veszíti, hiszen a kánon szolgáltatja azt a keretet, amely által egy adott műhöz közelíteni tudunk, a megértés ugyanakkor egyúttal le is rombolja azt.

Az *Irodalom/Tanítás* című rész főként a magyar irodalom közoktatásának problémáját járja körül. Az irodalom közoktatásának évtizedes problémáit eleveníti fel Kukorelly, többek között azt, hogy a szöveg- és örömközpontú oktatási metodusok használata helyett jellemző az irodalom történetének kronologikus (a történetírás történetének) és a lexikai alapismeretek elsajátítására korlátozott oktatása. Ebből a metodusból éppen a lényeg, magához a szöveghez és annak kapcsolódási pontjaihoz való közelítés hiányzik – a közoktatásnak ezt módszerét Kukorelly, találó Esterházy-parafrázissal, a szépirodalomból való kivezetésként írja le (263.), máshol pedig egy futballmetaforát alkalmaz a téves, lényegét szem elől tévesztő módszer érzékeltetésére: nem az alapozással kellene kezdeni az irodalom oktatását, hanem a labdaéhség (a szöveg öröme) felébresztésével. Ebben a ma már közhelynek minősíthető (de mindmáig sajnálatos módon megvalósítatlan) reform-elképzelésben az olvasó nem pusztán az irodalomhoz mint kvázi tudományághoz közelítő személyiség, hanem a szövegen keresztül a világra nyitott, nyitni szándékozó polgár. Kukorelly a felelős és modern polgári létmód egyik kulcselveként tekint tehát az irodalom (köz)oktatására. Az kétségtelen, hogy az irodalom (egyre inkább fakuló) presztízzsel rendelkező kulturális ág, ám a hazai irodalom Kukorelly értékítélete szerint túl merev és komoly. Ennek okát a polgári intézményrendszerek (és a kellő mennyiségű és minőségű politikai-társadalmi közbeszéd) hiányában jelöli meg: „Az irodalom fontosságának, társadalmi presztízsének oka inkább politikai, mint esztétikai, a hiányzó polgári intézményrendszert az értelmiségnek, tradicionálisan az íróknak volt hivatásuk helyettesíteni. Vezet, és pótol nem létező intézményeket. Az író, aki *nem ért hozzá*.” (275.)

A kötetre jellemző műfaji heterogenitás nemcsak a beszédmódok sokféleségét eredményezi, hanem egyúttal a regiszterek keveredését is. Kukorelly – szépírói munkáihoz hasonló módon – figyelmen kívül hagyja a műfaji határokat, gondolatvezetése (és nyelve) kötöttségek nélkül, a legszabadabban működik. Számos írását (példaként: *Esszé11*, *Esszé26*, *Esszé49*) tördeli versként, a lírát akkor is természetes beszédmódként alkalmazva, ha éppen Petriről anekdotázik vagy Vörösmartyról értekezik. A teoretikus szövegek fogalomkészlete keveredik könnyedén a szándé-

koltan pongyola nyelvi elemekkel, mindenféle átmenet nélkül. Kétségkívül impresszív az a nyelvi, műfaji és műveltségi kavalkád, amelyet Kukorelly létrehoz. Ahogyan az elhangzott e kötet „elődjét”, a *Kedvenxcet* tárgyaló, Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Németh Gábor és Radnóti Sándor részvételével lezajlott rádiós kvartettben (írásos megjelenés: *Beszélő*, 1997/2.), tagadhatatlan, hogy a szerző számára az irodalom természetes közegként létezik. (Csakúgy, mint ahogy a kritika sem csupán műfaj számára: az emberként való létezés fundamentuma, beállított-ság, eredő viszonyulás a világhoz: „Bármi olvasható kritikának: miért van valami inkább valahol, mintsem máshol, x miért nem tartozik inkább y-hoz, mint bármi máshoz, miért legyen a beszéd inkább korrekt, mint nem.” 125.) A *Porcelánbolt* valódi olvasókönyv, százhuszonöt cikket számláló, ennél jóval több idézetet magában foglaló, közel ezer nevet felvonultató grandiózus vállalkozás. Kvantitatív alapon ennek a névjegyzéknek legfontosabb szerzői: Arany, Babits, Balassa Péter, Erdély Miklós, Hölderlin, József Attila, Kosztolányi, Kulcsár Szabó Ernő, Mészöly, Ottlik, Petőfi, Szegedy-Maszák Mihály, Tandori, Vörösmarty és Walter Benjamin. Ki- és megkerülhetetlen írók, költők, gondolkodók, irodalomtudományi iskolák alapítóinak nevei vegyesen alkotják a *Porcelánbolt* széles tablóját.

Feltűnő a kötet hivatkozás- és idézettechnikája, hiszen – főként az első, *Irodalom/történet* című részben – az esszék főszövegeit velük egyenértékű, méretes lábjegyzet-apparátus egészíti ki. (Van a kötetnek olyan oldala, a százötödik, amely kizárólag lábjegyzet.) Főszöveg és jegyzet olyasféle hálót létesít, amely a hálómetafora további vonatkozásaival írható le. A lábjegyzet konszenzusosan a főszöveg kiegészítése, Kukorelly ugyanakkor további lényegi megállapítások és természetesen a főszövegben elhangzó idézetek hivatkozási helyének tekinti azt. Amellett, hogy a háló létesítése Kukorelly számára a kötet egészére jellemző alkotói technika („A hivatkozások háló, élvezettel csomóztam, s ha gubancos is, ez-az fennakad rajta.” 13.), a szelekciót, valamint a háló kicsomózását itt is az olvasó belátására bízta. A hivatkozás azonban nem rendszerszerű, véletlennek hat és annak akar tűnni, hozzájárulva a kötet alapállásának is tekinthető provokatív iróniához, *dafke*-jellegéhez. (A *dafke* szóval a *Beszélő* irodalmi kvartettje illette Kukorelly már említett rekanonizációs ajánlatát). Bazsányi Sándor szerint – ahogyan azt Kukorelly közli az *Előszó*ban – a hivatkozás nem más, mint „tekintélyhivatkozó ornamens” (13.). A lábjegyzet, a hivatkozás gyakorta olyan önálló teret alkot, amely a főszöveg megállapításainak jelentőségével egyenértékű. Mindez azonban olyan olvasási módot eredményez, amelyet legérzékletesebben a Kukorelly által idézett, szöveg és kritikai kommentár viszonyáról szóló Paul de Man-i hasonlattel lehetne leírni: a főszöveg és a lábjegyzet terének együttes befogadása olyan furcsa olvasói grimaszt eredményez, amely akkor ülhet ki arcára, ha egy adott szöveget és a róla szóló kritikai kommentárokat próbálna meg egyszerre – feleslegesen és elhibázottan – figyelni. Idézet- és hivatkozástechnikáján is látszódik, a *Porcelánbolt* egyszerre nyomatékosítja a szerzői autonómiát, valamint a szelekció és számos olvasási módszer felkínálásával az olvasó szabadságát.

Nem véletlen, hogy a *Beszélő* kvartettje a járkálás metaforájával írta le a kötet legalkalmasabb olvasási módszerét, hiszen a térként érzékelt kötet lineáris olvasata – már csak a kötet terjedelméből is fakadóan – nagy eséllyel kudarcra ítéltetett.

Olvassunk annyit belőle, amennyit megemészthetőnek vélünk. Így a szabad séta/barangolás, a felütésszerű olvasás az, amely által közelíthetővé válik a *Porcelánbolt* tág tere, benne a szerző sajátos stílusának köszönhetően mindmáig frissen ható, korántsem *avuló anyagként* élő szövegdarabjaival. *(Jelenkor)*

MIZSUR DÁNIEL

Halottként él a költő

RAFI LAJOS: *HALOTTKÉNT ÉL AZ ISTEN*

Van, hogy a vers olyan szöveg, amely nem léphet el a valóságától – nem attól, amit tárgyalt, amit mozgósít, vagy bárhogyan is, de szövegez, hanem írójától mint a szöveg legközvetlenebb valóságától. Van, hogy a költő felől indulunk, és van, hogy sosem jutunk egyetlen verssorig sem. Azért fontos ez, mert a szövegek, sőt akár egy költői életmű elvesztését sejtem abban, ha az eluralkodó olvasat – és Rafinak nincs széles recepciója – odáig húzza össze a szövegek horizontját, hogy azok esélyt sem kapnak saját jogon való létezésükre. Így van az, hogy Rafi Lajos verseinek olvasása nem Rafi költői világát nyitja meg, hanem a Rafi Lajos valóságába kukucskál – mintha vele és nem a szövegekkel volna dolgunk.

Máshonnan indulva – mi van ezekkel a Rafi-szövegekkel akkor, ha kivonjuk belőle a „tudjuk, ki volt Rafi Lajos” közmegegyezését. Mintha Rafi Lajost akarnánk kanonizálni, a személyt, és mintha ehhez keresnénk kategóriákat. Ráadásul úgy – és erre később még visszatérek –, hogy az ennek a korszerűtlen cigány, roma irodalmi kánonállításnak a hagyományába illeszkedjen. S hogy mindehhez még az Erdély-élmény, a Magyarországról Erdélynél erdélyibb Gyergyó székely mítosza keveredjen? Ha ezt tesszük, nem kell olvasnunk, és Rafi Lajosnak fölösleges volt írnia.

Mert végigmesélhető a Rafihoz kapcsolódó félig-meddig irodalomkritika úgy, hogy kifestjük belőle az író. És akkor is ottmarad az erőteljes anekdotikus kedv, amiként arról első budapesti könyvbemutatójáról szólva megemlékezik Jászberényi Sándor (*Kolor Lokál*, Litera, 2008. febr. 24.), a bádogos romantika, a stockholmi kaland és a pálinkáspohár az utcai plakáton. Engem mégis az érdekel, hogyan lesz jelentős Rafi életműve – és azt hiszem, ehhez az olvasásunk stratégiáira kell rákérdeznünk elsőként. Leginkább azért, hogy megszabadulhassunk azoktól, vagy legalább felfüggeszük őket egy pillanatra.

Az értelmiségi olvasónak van nyomon követhető olvasáshagyománya (vö. *Lai-kus olvasók?*, L'Harmattan, 2006; ezt az olvasáshagyományt elemzi Köllő Zsófia diákkori dolgozatában, 2011), amely azt mutatja, hogy minimálisan a különosság mítoszából indít, ha cigány, roma szerző kötetével találkozik. Valahogy úgy, ahogyan Bari Károly első kötete esetében a „szegénységet füstölgő tanyák” világából tudósító „Táltosfiú” (így nevezte Csoóri az akkor tizenhat éves bükkaranyosi költőt) fogadtatástörténete rendeződött az 1970-es évek elején. És mondjuk úgy, ahogy Holdosi József ugyanennek az évtizednek a végén arról beszél egy interjúban, hogy „vannak mérnökök, orvosok is köztünk” (*Beszélgetés Holdosi József* Ká-

nyák *című művéről*, MR, 1979). Ez a sztereotípiákkal terhelt szociális olvasat kvázi normatívvá vált a cigány, roma írók szövegeinek hivatásos, nyilvános recepciójában.

Mégis meglepett, hogy az időutazás élménye, a 19. századi nemzeti modern előképe mennyire erős a véleményekben. De korántsem poétikai érvek alapján elbeszélve. Inkább úgy, hogy Rafi Lajos saját jelenünk múltja, egyszerre deformálja és konzerválja a mi múltunkat, és ily módon ismerni fel benne Petőfit, Vörösmartyt, mondjuk. Ez olyan korszerűtlen és határozottan tudománytalan (anélkül, hogy találgatnék, valahogy azt hiszem, Kemény István inkább felmentő gesztusnak szánja ezt), amelyen a naiv társadalomtudomány jó fél évszázada esett át. Mára talán belátható badarság Erdélyt, az erdélyi, még inkább a székely embert a magyar ősiség őrzőjeként elgondolni, ahogyan az ott élő cigányok (ez esetben gáborok egyébként szintén komplex és sokféle) életvilágát saját múltnarratívánkba kényszeríteni. (Az erdélyi gábor romák világáról írt nagyszerű könyvet Berta Péter: *Fogyasztás, hírnév, politika*, Bp., 2014.) Időben való egybeesésről van szó, amely nem jelent feltétlen szinkronitást, éppen azért nem, mert eltérő életvilágok, eltérő társadalmi-kulturális-gazdasági-területi etc. meghatározottság és alakulástörténet van viszonyban az egyéni élettörténetekkel, életutakkal. Ha a nemzeti romantika mintázatait ismerik is fel Rafinál – és ez legyen inkább feltételezés, én fölöslegesnek találom ennek vizsgálatát, mert nem hiszem, hogy ezzel közelebb jutunk a Rafi-szövegekhez –, azt a dialógushelyek szűkebségével inkább lehet magyarázni: a magyarországitól eltérő magyar irodalom tananyagkorpusza, a könyvek, kiadványok hozzáférhetősége, a kortárs irodalomkritika érintése és hatása, és sorolhatnám.

Másrészt abban az esetben, ha egy szerző szövegei kevésbé jelennek meg az irodalmi nyilvánosságban – így például kevés kritika, recenzió íródik műveiről, nem tud rendszeresen publikálni mértékadó irodalmi lapokban, közleményekben, ha alig tud viszonyba kerülni az alakuló kortárs líra kánonjával –, akkor a szűkebb irodalmi térben olyan szereplők fedezik fel, akik erősen kapcsolódnak a személyhez, az íróhoz magához, emberi sors történetének tényleg részesei. Volt iskolatárs, első olvasó, igaz barát, ahogyan ez erőteljesen jelenik meg, a maguk számára is nyilvánvalóan és többé-kevésbé reflektáltan a különböző dokumentumfilmes anyagokban (*Holdkaton*, IV. évf., 3.). Az ő nyilvánossághangjuk szükségszerűen nem válik, nem válhat le erről az emberi kötődésről. Bajna György vagy Ferenczi Attila barát, támogató, kultúraszervező, értékőrző, és mindezekkel együtt irodalmár. Bajna megindító nekrológja (Bajna György: *Rafi Lajos naponta felkeres*, Gergyói Kisújság, 2016. febr. 22.; és még jónéhány, személyes hangú, pontos és erős publicisztika: Cseke György: *Kisebbségben – egy roma költőnk volt, s most ő sincs*, Magszol.ro; Parászka Boróka: *Bádogversek. Rafi Lajos nyomában*, Erdélyi Riport) a barát emlékezése, amiként Ferenczi sem tud ellépni ettől a hangtól a *Halottként él az Isten* előszavában: „időben még annyira közel vagyok a költő mindennapi életéhez, hullámzó lelkiállapottaihoz, hogy a hozzá fűződő élményeim nem tudom leválasztani a műveiről” – írja önmaga beszédpozícióját pontosan rögzítve (5.). Az olvasás téje tehát az: mi van akkor a verssel, amikor ezek a referenciális elemek eltűnnek, elkopnak, vagy (és a sok „ha” a recenzió elején erre játszott) egyszerűen nincsenek ismeretként a birtokunkban?

Itt ráadásul egyszerre kell gondolkodnunk (1) a költői életműről és az életműről mint konstrukcióról, valamint (2) az egyes versszövegekről. Ezután kell visszatérnünk ahhoz a kérdéshez, amely beszéd- és létpozícióját egyaránt kijelöli ennek a költészetnek: (3) a kisebbség kisebbségének nem közösségi, hanem individuális, korszerű és kortárs életélményére.

(1) Ha az életmű felől indulunk, akkor elsőként is azt kell gondolnunk, hogy inkább vagyunk egy torzó olvasói. Nincs kész, lezárt vagy lezáratlanságában megépíthető életmű, lehetetlen elgondolni azt abban az ívben, amely a *Béke-vers*től a *befejezetlenek*ig tart. Szigorúan fogalmazok: a *Béke-verset* nem avatja visszafelé egyetlen szöveg sem a lírai pozíció, esetleg nyelv már megmutatkozó zsenijévé. Gimnáziumi feladat volt a szöveg, annak megfelelően elvégzett feladat. Az pedig, hogy ez családi-személyes kultusztárggyá lesz (újságkivágásként az apa tárcájában) nem érinti a versszöveget, annak poétikai kérdéseit. Annál inkább mást. A szerzőről készült dokumentumfilm (*Földhöz vert csoda*, 2008, dokumentumfilm Rafi Lajosról, Bajna György – Zsigmond Attila) egyik szívszorító jelenete az, amikor az apa előveszi tárcájából a rongyos papirost, amelyen fia verse van, s azt felolvassa, pontosabban elszavalja. Azzal az emelkedettséggel, amely felfüggeszti a versszövegre vonatkozó kérdéseket, ugyanis itt inkább beszélhetünk arról, hogy a versszöveg alkalom, gesztusgyakorlás, nincs irodalmisága. Nem véletlen, hogy a vershez az apa a szerkesztői jegyzetet is felolvassa – a versként. A versként való létezés a megjelenésben, azaz a nyilvános reprezentációjában *versség*nek ismerődik fel; az ily módon való felismertség hozza létre a *költő*séget, és ez az, amelyben apa és fia – a megírás, illetve a megőrzés és állandósuló reprezentáció dinamikájában szót ért egymással, találkozik. Ebben a kivételes pillanatban akként tekinthetnek egymásra és önmagukra, amiként egymást és önmagukat látni szeretnék. A töredékként maradt *Drága, jó édesapám!* ezt a pillanatot akarja (akarta volna) szöveggé rögzíteni: „S tudod, apám... mi / kortársak vagyunk.” A költészethez való viszonya a poétának konkrét szövegben is jelölődik (*A költészethez* – később visszatérek majd rá).

Az önmagát elbeszélő lírai szerep keresése (ki ő, miért is a verse?) *A szépség koldusa* című versben kifejtett leginkább. Itt és így lehet Kemény István gondolatára csatlakozni: a költői szerepkonstrukció a Rafi-versekben a küldetéses költői eszményt idézi Pál apostollal: „Meleget próbáltam teremteni / a pengő érben, zengő cimbalomban.”, vagy éppen József Attilát hív be, a címen túl a felismert distanciában: „Így az maradok, aki voltam... / Szelídség vén koldusa, én.” A Rafi-életműre, annak állítására, lehetőségére, *vanságára* érdekes módon éppen innen, József Attila azonos című kötete felől érkezik válasz: „a *Szépség Koldusa* kötet a költői tanulóévek kötete, s az is igaz, hogy – mint csaknem minden jelentős költő – József Attila sem indul teljesen készen, mindenki mástól elütő, egyéni hanggal, ő is elődei nyomán jár. De avval, hogy kiket követ, már választ is; s van már eredeti, önálló mondanivalója is.” (Szabolcsi Miklós: *A szépség koldusa kötet*, ItK, 1962/5, 550). A Rafi-költészetet ilyen módon látom lezáratlannak és kiteljesülés előttinek – egy nagy költészet lehetőségeként inkább.

Az életmű lezáratlanságát, filológiai értelemben inkább összegyűjthetetlenségét jelentheti, hogy akár a kötet előszavában, akár az interjúkban az irodalmár barátok

maguk is emlegetnek olyan írásokat, melyekhez nem tudnak hozzáférni, nincs a birtokukban, legfeljebb létezését tudják-sejtik. Sőt, az internet olyan Rafi-szövegeket őriz (videómegosztókon, online folyóiratok portáljain), melyek nem szerepelnek az *Összegyűjtött versekben*. (Ilyen a pityókaszedőknek mondott vers, ill. annak rögtönzött fordításai románul és romanes, a Bajna–Zsigmond-filmben feleségének felolvasott versszöveg, s emlékeim szerint az egyik nekrológban idézett Rafi-költemény; másutt az *Elhatárolódás* kész versszöveggént kerül közlésre a weben, a kötetben a befejezetlen versek között kap helyet hiányzó szövegrészekkel, a szöveg-hiányt jelölve.) Innen, azt hiszem, egy Rafi kritikai kiadás még várat magára. A szövegek rendezése, gyűjtése, hitelességvizsgálata, illetve a különböző változatok egybevetése komoly szerkesztői munka lesz, amelyet a jelenlegi köteten dolgozók a mostanihoz hasonló alapossággal és szakértelemmel képesek végezni bizonyosan.

(2) Alig van olyan versszöveg, amely ne bicsaklana – kicsit vagy nagyot. „Kapaszkodom tebenned” – írja *A költészethez* című versében Rafi Lajos. Bátorsággal mondanám, hogy a műfaj megidézése, a megszólítói-megszólított viszony erős jelölése és a patetikus hangütés, szóval a műfaji előképpel való játék az, amely az intertextuális aktusban képes a jelentések megképzésére. Ebbe az irányba érzékeny a szöveg, a második versszak a személyes-hétköznapi hívja a szövegtérbe: „Ékes vagy, én meg éhes”. De ennek a feszültségnek a kijátszása nem innen, sokkal inkább az ékes–éhes–édes (a következő sor rímfelelője) rímkényszeréből adódik. És miközben az ékes–éhes intenzív és komplex (legalább annyira tragikus, mint öni-ronikus) megragadása a költői sorshelyzetnek, a következő sor a trivialitás felé tolja a szöveget, a zárlat pátosza kiüresedik.

A *Szavaid mögött* erős képi indítását – „Homályba veszett vén szarvas vagyok, / Egyedül itt a hegyek között.” – hasonlóan szép metaforák („Mint pólyált babát, úgy ölel a bánat”) követik, nyelvi alakzatai pontosak, egyszerűek, már-már szikárok: „Semmit nem tettem, semmivel maradtam”. A záró versszak utolsó három sora túlbeszéli és közhelyessé üresíti az addig jól kidolgozott vershelyzetet, az Én kilátástalanságát és a számadás nélküli leltár többszörözött allúzióját. Azzal, hogy az *öröm-űröm* kényszerríme a verszárlat, de még inkább azzal, hogy nem tudja magát a szöveg elrúgni a primer versötlettől (hangulattól, érzelemtől, gondolattól), a költői szomorúságtól, kiábrándultságtól, elveszti addig meghozott, nyelviségében is megragadott erejét.

Ez a szövegek legtöbbszörénél így van – valahogy az történik, hogy a versek erőssége éppen az, hogy nem ismer rá a költőiségére, nem reflektál saját nyelviségére. Aztán ez a sodró, talán naivnak is jelölhető energia valahol elvész: leginkább ott, ahol egy elképzelt költőiségnek (amelyet mindenképpen az emelkedettség, választékos szóhasználat, rímkényszer etc. jelöl ki) való belső megfelelés veszi át az uralmat a szöveg felett. Ebből adódnak a nyelvi környezetéből kihulló szavak, ahogyan a *Békés-játékban*, amelyet nagy költőelődök hangján komponál, és valóban a használt modalitásváltások, a tematika idézi is azt nagyszerűen: „Háborúsdit játszani? / Kint komolyra váltani? / Sírní pergő könnyeket?” Később mégis szétesik a versszöveg a kontextusidegen sorvégi összecsengésért választott lexémával: „Nem halált, oh, nem halált! / Öldöklést és zokogást! / A lovamra könnyeket. / Meddig tart e *környezet?*”

Így is találni elemi erejű szövegeket, vagy olyan szöveghelyeket, amelyek egy eredeti költői nyelv ígéretét jelentik. Hirtelen ilyen a *Cigány ősz* tragikus-játékossága, a *Pásztor*, különösen annak döbbenetesen erős nyitó életképe – „Kínzott kutyáim / csak egyre ugatnak. / Másképpen a lanka / csendes, nyugodt.” – de idézhetném az első két teljes versszakot. A *Marci szomszéd panaszainak* humora és önreflexiója feszebb versszerkezettel lenne igazán erőteljes, az *Új május* önelemző monológ. A *pásztorok dala* a népies dalforma és nyelvhasználat megidézése, ahogy a *Rákfenés sors* is: az idézés/megidézés játékosságát a verstematika ellenpontozza. És itt az *Őszelő – Tölgyes*, amely versegészsként labilis, de erős képisége meg-megragad. Nagyszerű az *Ima* népies dalformája, amely képiségében és ritmikájában amolyan balassisan az „*Erdő mellett estvéledtem*” nótájára íródik.

(3) Dsida Jenő *Nagycsütörtökében* a „kocsárdi váróterem” nem stilizált couleur locale-ja, hanem a végtelen magány személyessé váltásának konkrétsága. Rafi Lajos *Güdüci februárja* nagy vers, és alighanem azért az – és így jutott eszembe Dsida –, mert Rafi képes a valós, a konkrét élményt nem elveszítve, nem illusztrációvá vagy ötletadóvá degradálva irodalomná írni ebben a kimagasló költői alkotásban. Verset csinál belőle, aminek aztán nincs szüksége a rajta kívül álló referenciákra: nem kell tudnunk, hol van Güdüc, hogy mi az, milyen ott az élet. A szöveg Güdüce a műben van, nem a térképen, a története nem a levéltárban vagy a nép nyelvén, hanem ott, ebben a tízegynéhány sorban. A gyűjteményes kötet egy nagy versénél időzőm kicsit a következőkben.

A felütés baljós természeti képe – mint annyi Rafi költeményben – erős, pontos metafora, itt érzékeny megszemélyesítés: „A szél odakint a térdén töri a fákat.” De a kép tovább tart ennél. A következő sor, a „Fütyülök rá” alanya ugyan a lírai beszélő, de a cselekvés hangja a szélé, az előző mondat alanyáé: nem marad kívül a valóság, az odakintnek és az idebentnek nincsen direkt határa. És nem azért, mert nem enged, és nem azért, mert az Én nem akarja/tudja/teszi. Egyszerűen azért nem, mert nincs olyan létezés – és ez a létezés belátott tragédiája és boldogsága is –, amelyik ne hordozna magában ambivalenciát, feszültséget. A szöveg ezeken a bináris szerkezeteken forog tovább: a kint és a bent, a szél és a lírai én kettősét a férfi-nő, az Én és az Ő kettősei követik. Nem ellentétekről van szó, nem kizárólagos választásról, hanem egyfelől a szöveg szerkezetének dinamikus és következetes végigviteléről, másrészt (ideológiájában) arról a belátásról, hogy a kizárólagosságra törő kategóriák nem képesek a világ-megragadásra. A második versszakban – ahogyan az elsőben a fütyülés – a „szó” a közös cselekvéselem a lírai Én és a székely között: „Szépségét érzi ő is a szónak, s a szíve, / ha sír: / locsolni próbálja a torkát.” Figyeljünk fel a játékra: ismétlődik az ivás aktusára való utalás az első versszakból, ahogyan az is, hogy ez nem teljesülő aktus vagy cselekvés; a „torok” eltérő birtokos személyjellel, az elsőben a lírai beszélő Én, a másodikban a székely singularis 3-a. Az érzékeny azonosságot az „is” utalása már jelöli a számunkra: a székelyhez való kapcsolódás, a vele való azonosulás első versszakban megjelenő vágya a másodikban átfordul. A székelyt néző lírai beszélő, azaz a költészettől lesz a mérték, ahonnan a székely anekdotái értelmet, jelenlétet nyerhetnek. Ebben az így felismert különbségben van a személyes egzisztencia tragikuma: „Szép lenne itt

nekem is minden”. De ez az „is” a feltételes módú létigével nem az előbb felismert azonosság, hanem a nyilvánvaló különbözőség kimondása. A székely mesélő bizonyossága, jövőbe vetett hite nem a Rafi-versek lírai beszélőjének világlátása. Az övé inkább a kétségé, fájdalomé, a szabadság hiányáé, az elmúlásé. A verslogika nem etnicizáló olvasói reflexek szerint működik. Azért szerettem volna ezt valamelyest megmutatni éppen ezen a szövegen, hogy világossá váljon: nem a cigány meg a székely, a güdücü meg a nem-güdücü, a famunkás meg a bádogos találkozása ez, amelyből a cigányok szegénységének, kiszolgáltatottságának közösségi sors története bomlik ki. Egy ilyen olvasathoz éppen az nem kell, ami Rafi Lajost megtartja és megőrzi a magyar irodalom kánonjában: a versei. Márpedig éppen azzal volna dolgunk – leginkább azzal. (*Polis*)

BECK ZOLTÁN

„Összeraktam egy széket”

NEIL GAIMAN: *ÉSZAKI MITOLÓGIA*; FORD. PÉK ZOLTÁN

Ugyanabban az évben, amikor a cannes-i filmfesztiválon bemutatták a *Hogyan beszélgessünk bulin csajokkal* című novellájából készült filmet, és az aktuális sorozatfelhozatal egyik legnagyobb érdeklődéssel várt darabja az *Amerikai istenek* első évadja volt a *Hannibal* készítőitől, Neil Gaiman adaptált alapanyagból maga is adaptátorrá vált. Az említett bemutatókkal nagyjából egyszerre megjelent *Északi mitológiában* Gaiman arra vállalkozott, hogy az Eddák és némi háttérkutatás alapján újramesélje a világ létrejöttétől az istenek alkonyáig ívelő történeteket, eközben fellazítva a források mai olvasó számára olykor túlságosan is nehézkes nyelvezetét, és regényszerűbb szerkezetben építve újjá Snorri Strulson eredetileg afféle középkori adatbázis-logikára felhúzott próza-Eddáját. A kötet pároldalas bevezetőjében Gaiman rögtön ki is jelöli az *Északi mitológia* kontextusát jelentő irodalmi hagyományt, mégpedig a Roger Lancelyn Green és Kevin Crossley Holland nevével fémjelzett, ismeretterjesztő könyvekként is funkcionáló mítoszgyűjteményekben. Egy olyan szerző életművében, akinek munkásságát kezdettől fogva meghatározta a mediális és műfaji sokféleség – képregények és filmforgatókönyvek, versek, regények, stílusparódiák a fantasztikus és az angolszász irodalomtörténet obskúrus hagyományaitól a többmillió rajongóbázissal bíró szuperhőssztori-kig –, egy *mítoszgyűjtemény* könnyen tetszhet újabb pusztá formagyakorlatnak, mint a könnyűkezü rondó a *Tükör és füst* elején, vagy a *Dzsungel könyve* újraírása a rokon lélek Tim Burton szellemében *A temető könyve* címmel. De ha el is tekintünk a téma prezentálásának személyes vonzataitól – a szerző nyilvánvaló pedagógiai célzattal Everett nevű első unokájának ajánlja a könyvet, és korábban sem mulasztotta el hangsúlyozni az északi mítoszok megtermékenyítő hatását munkásságára, amire a bevezetőben újfent kitér –, az *Északi mitológia* mint alkotói gesztus, még így is messze szerveesebben illeszkedik a Gaiman-életműbe egy újabb frivol

ujgyakorlatnál. Úgy is fogalmazhatunk, a szerző – az imént felvillantott biográfiai kereteken túl – háttérbe szorulása, felszívódása az újrahasznosított anyagban egy olyan ideológia betetőzése, amely három évtizedes pályája során végigkísérte a gaimani poétikát.

Neil Gaiman a *Gondolatok a mítoszokról* című, magyar nyelven először a *Tükör és füst*-ben megjelent esszéjében részletezi a kultúrkinccs újrahasznosításával kapcsolatos elképzeléseit, lényegében egy esztétikai programot. Gaiman a mítoszokat az alkotófolyamat komposztjaként tárgyalja, miközben az újramesélés általi megőrzésük és revitalizálásuk az emberi kultúra fenntartásának egyik legalapvetőbb módja. Ugyanakkor a prezerváció humanista parancsához darwinista kultúrafelfogás társul: „a meséknek azok a formái, amik működnek, túlélnek, a többiek meghalnak és feledésbe merülnek”. Vagyis az esszé alapján a gaimani komposztálás nem változatlan szövegek újbóli felmutatása, hanem állandó variáció és kisajátítás, küzdelem a helyért az infoszférában, a befogadói figyelemért, amely végül szavatolhatja az adott szövegváltozat túlélését. Ez a logika persze nem csupán a hagyományos értelemben vett mítoszok esetében működik: a két korai Gaiman-képregény címszereplői, *Black Orchid* (1988–89) és a magnum opusnak is tekinthető *Sandman* (1989–93) egyaránt elfeledett, a rajongó figyelmen kívül szorult karakterek a DC Comics portfóliójából, akiket a Gaiman–McKean páros támasztott fel és mutatott be újra a közönségnek – igaz, a Sandman esetében ez olyan eredetire sikeredett, hogy a figura a néven kívül szinte semmilyen kapcsolatban nem áll a hetvenes években született *Sandman*-képregényekkel. De ugyanennek a stratégiának az explicit működését látjuk a Ray Bradbury előtt tisztelgő *Aki elfelejtette Ray Bradburyt* című novellában (magyarul a *Felkavaró tartalom* című kötetben olvasható), amely már nem fiktív hősök és történetesémák, hanem egy konkrét szerző munkásságának felelevenítését szolgálja.

Talán a Bradbury emlékére írt novella mutatja a legjobban, hogy a gaimani komposztálás, vagyis az újrahasznosításon alapuló szövegalkotási technika valójában szüntelen harc a feledés ellen. A *Sandman*-ben a szerző célja még bevallottan egy saját pantheon felépítése volt – erről is ír a *Gondolatok...*-ban –, saját istenekkel és saját mítoszokkal, a gigantikus mitológiai és irodalmi ismeretanyagot felhasználó képregényfolyam intertextusai valóban csak komposztként szolgáltak, amelyből mintegy kinőhettek Gaiman új teremtményei. Az egy évtizeddel később megjelent *Amerikai istenek*-ben az emberiség – a „befogadók” – felejtése fenyegeti leginkább a természetfeletti világ isteneit, akik hitből és a nekik hozott áldozatokból nyerik életerejüket. Az áldozathozatal aktusai közül a regény ugyan a véráldozatot emeli ki, ám az ember és isten közti viszonyban Gaimannál ezen kívül is szinte minden ráfordítás áldozathozatalnak tekinthető – imák, rituálék, az adott entitásra szánt idő, vagyis bármi, ami a fennmaradását szolgálhatja a kulturális emlékezetben. Innen nézve az *Északi mitológia* maga is egyfajta áldozathozatal, amely a személyesség csaknem teljes háttérbe szorításával adóz Asgard lakói előtt. Ám a gaimani gondolat evolucionista magját éppúgy a „ki jár jól?” kérdése adja, mint bármely más esetben, amikor a darwini algoritmust alkalmazzuk akár kulturális, akár természeti jelenségek értelmezésekor. Kétségtelen, hogy az újramesélések és bármiféle használat elsődleges haszonélvezője maga az újramesélés tárgya: ezt a

gondolatot bontja ki az *Amerikai istenek*, amikor Odin történeteinek újbóli színrevitelében elsősorban Odin túlélésének zálogát látja, vagy amikor – az „új” istenek közül – a tévénézés aktusa a Média nevű istennőt erősíti. Ha ezt a kérdést az *Északi mitológiával* kapcsolatban tesszük fel, a válasz szinte evidenciának tűnik, hiszen a tiszteletadás bevallottan a címben jelzett hagyománynak szól, ám ha figyelembe vesszük, hogy a szerzői szerénység és háttérbe húzódás ellenére ez a kötet a gaimani komposzt-program kiteljesedése, akkor nem csupán a kultúra alázatos őrzőjét és újramesélőjét ismerhetjük fel a borítóra írt névben, hanem a „könyvátadózat” másik hasznélvezőjét. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az *Északi mitológiával* Gaiman Odin útját járja, és „feláldozta magát önmagának”. „kissé megzavart a jobb és a bal, / mert a leírásban más csavarok szerepeltek, aztán / a lábak kerültek az ülőke alá, / 6 darab 40 milliméteres csavarral / (igazából, ki érti, 45 millimétereseket találtam a dobozban).” (*Hogy rakjunk össze egy széket*, részlet, ford. Török Krisztina)

A tisztelgésként és népszerűsítésként felfogott áldozathozatal szükségképpen olyan szövegalkotási eljárásokat kíván meg, amelyek a lehető legszélesebb olvasóközönség számára teszik hozzáférhetővé az *Északi mitológia* történeteit. Snorri Strulson keresztényi meggyőződésből alkalmazott többszörös keretezése – ahol a Gylfi nevű király látomása során elevenednek fel az asgardiak kalandjai –, illetve a katekizmusra emlékeztető kérdés-válasz struktúra („Melyik út vezet fel a földről az égbe?”) helyett Gaiman kezei közt a mitológia laza regényszerkezetet kapott. Az epizódok közti keresztbeutalásokkal igyekszik megteremteni a folytonosság érzetét, és az évezredek mitológiai történetektől megszokottnál jóval nagyobb hangsúlyt fektet egy kifejezetten egyszerű, de mégis igen hatékony – és az olvasó érzelmi bevonódását nagyban megkönnyítő – pszichológiai realizmus megteremtésére. Ennek eszközei egyrészt a frappáns humorral megírt párbeszédek és jelenetezés, az adott karakter lelkiállapotát árnyaló betoldások, miközben a szöveg továbbra is gyakran mondatszintű egyezést mutat a Snorri-verzióval. *A halhatatlanság almái* című történetben például Thor, Loki és Haenir együtt utaznak a hegyvidéken, mikor egy hatalmas sas elragadja Lokit, és csak annak fejében hajlandó elengedni, ha az elhozza neki a halhatatlanság almáit és feleségnek Idun istennőt. Loki – más választása nem lévén – belemegy az alkuba, majd visszatér társaihoz a táborút mellett. A visszatérés Snorriánál: „Loki ebbe beleegyezett, a sas ekkor szabadon engedte, és visszatérhetett a társaihoz. Ezek után útjukon hazatérésükig semmi említésre méltó nem történt” (Bernáth István: *Skandináv mitológia*, 120). Gaiman változatában: „A sas elrepült a tűzgödör felett, és Loki hirtelen zuhanni kezdett, még mindig szorongatva a lándzsáját, végül a fűre bucskázott. A sas rikkoltva csapdosott és emelkedett, pillanatok alatt apró ponttá zsugorodott az égen.

– Mi volt ez az egész? – kérdezte Thor.

– Ki tudja? – vont vállat Loki.

– Hagytunk neked húst – mondta Haenir.

Lokinak azonban elment az étvágya, amit társai a repülésnek tulajdonítottak.

Egész hazaúton más érdekes vagy szokatlan dolog nem történt.” (133–134.)

A kibontott jelenetben nem csupán filmszerűbbé válik az eseménysor, de Gaiman visszatérő stratégiája is jól megfigyelhető, ahogyan banális közbevetéssel ér el komikus

hatást („hagytunk neked húst”), az étvágytalanság említése pedig egyszerre leplezi le Loki titkolózását, és árnyalja a viszonyát a többi, jóval földhözragadtabb istennel.

Lewis Hyde ír arról a *Trickster Makes This World* című könyvében, hogy Lokit először maga Snorri emelte ki az istenek közül, mellékszereplőből Lucifer skandináv megfelelőjét faragva belőle – ahogyan Baldurból krisztusi alak vált a kezei közt. Gaiman vonzódása a hermészi trickster-figurákhoz – lásd az *Amerikai istenek* szélhámos Odinját, az *Anansi fiúk* címszereplő afrikai istenét vagy a *Sosebol* de Carabas márkiját – szinte borítékolhatóvá tette a karakter jelentőségének további növekedését az *Északi mitológiában*, olyannyira, hogy társai Loki intellektusa és tragikus jelleme mellett gyakran mézsört vedelő bumburnyákoknak tűnnek. A bajkeverő istenségek és a modern művészszerp egybemosódásáról – a megtévesztés és a „hazugság feltalálása”, a testiségen, elsősorban az éhségen való felülemelkedés és ennek problematizálása, a közmegegyezéssel határok és a társadalom szimbolikus jelölőinek megkérdőjelezése – szintén Lewis Hyde értekezik hosszasan, és nem nehéz felfedezni az imitáción, szerepjátékon és kisajátításon alapuló gaimani poétika párhuzamait a fent leírt működésmóddal. De Loki előtérbe kerülése a nagyformátumú *villain*eket humanizáló és sztárszerpbe emelő popkulturális trendbe is beilleszthető, melynek során népszerűség szempontjából a karaktertípus képviselői akár aranyszívű ellenfeleiken is túlnőhetnek. Az *Északi mitológiában* a „szimpátia az ördöggel” újfent a jellemábrázolásban érhető tetten, ahol Gaiman nem csupán narratív ívet húz fel Loki megaláztatásaiból – kezdve százának bevarrásával *Az istenek kincsei* című történetben – de szemben Snorrival, minduntalan emlékeztet rá, hogy ezek a fokozatosan durvuló sérelmek hosszú távú hatással vannak a figurára. Az *Építőmester* című epizódban például Loki úgy menti meg Asgardot egy cseles óriástól és annak irtózatossá erejű lovától, hogy utóbbit lóvá változtatva elcsalja az erdőbe, és ott párosodik vele. Ennek következményeiről a próza-Edda így ír: „Loki pedig, aki Svaðilfarival üzekedett, egy idő után megellett, és világra hozott egy deres színű, nyolclábú csikót, amely aztán az istenek és az emberek világában a legjobb lóvá növekedett.” (Bernáth, 97.) Gaiman viszont további részleteket fűz az esethez: „[Svaðilfarit] csak a bátrak merték szóba hozni Loki jelenlétében, kétszer pedig soha senki. Loki mindent megtett, hogy megnehezítse az életedet, ha hallotta, hogy arról beszélsz, hogyan csalta el Svaðilfarit a gazdájától, és hogy megmentette az isteneket a saját rossz ötletétől. Loki nehezen engesztelődött ki.”

Ugyanakkor az *Északi mitológia* egyik nagy bravúrja, hogy a felidézett hagyománytól kissé idegen karakterközpontú ábrázolásmód mellett is képes fenntartani a történetek enigmatikus, további értelmezésre ingerlő jellegét: szép példa erre Loki első, még korábbi sérelmekkel sem indokolható csínytevése, amikor is levágja Sif istennő haját, majd tettét azzal indokolja, hogy „Vicesnek találtam. Részeg voltam.” (42.) A flegma válaszból legjobb esetben is csak a beszélő jellemére következtethetünk, de a motivációja, egyáltalán a levágott haj valódi jelentősége – amellett, hogy büntetésként a házasságtörés megtorlására használták – éppúgy feloldatlan marad, mint az eredeti szövegben. Loki valóban elhált egy részeg éjszakát Thor feleségével, és ezt leplezi szemérmesen a levágott haj metaforája? Vagy, mint minden rendes trickster, Loki itt is jelölő és jelentés viszonyát bolygatja meg, a hajvágás pusztán tényével hozva létre a házasságtörés fiktív narratíváját?

„Egyszer írok majd egy könyvet, / és ha elkészült, / felmászom rá, mint egy fel-
lépőkére vagy szobalétrára / vagy mint egy régi, magas falétrára, amit egy / szilva-
fához támasztottam, / ősz lesz, / és eltűnők örökre” (*Hogy rakjunk össze egy szé-
ket*). Akár egy imponáló írástechnikai fogások mögé rejtőző szerző invencióinak
tartjuk az *Északi mitológia* szövegét, akár a mítoszok alárendelését a könnyű hoz-
záférhetőségnek és a korszellemnek a hagyományörzés jegyében, a kötet minden-
képp rámutat a gaimani poétika egyik csapdájára. Ha a kulturális örökség fenntar-
tásának parancsa mellett minden más szempont eltörpül, akkor a szerző – hacsak
nem pusztá brandként tekintünk rá – óhatatlanul afféle újramesélő gépezetté válik,
akinek-aminek elsődleges feladata az, hogy technikai tudását latba vetve termelje
újra a tündérmeséket és a mítoszokat. Vagyis – ahogy Gaiman a *Felkavaró tarta-
lom* nyitóversében megfogalmazza – hozott anyagból összerakjon egy széket. Az
Északi mitológia nagyon kényelmes, könnyen belakható szék, megannyi pompás
apró díszítéssel, ám mégis hagy némi hiányérzetet maga után egy olyasvalakitől,
aki korábban ennél sokkal bonyolultabb bútordarabokat is épített. Akár olyanokat,
amelyekről lehetetlen elsőre eldönteni, hogy mire valók. (*Agave*)

SEPSI LÁSZLÓ

A londoni kirakós

ZADIE SMITH: NW; FORD. PÉK ZOLTÁN

Zadie Smith első regénye, a *Fehér fogak* 2000-ben jelent meg, és Smith szinte rö-
gön a brit irodalmi világ fontos szereplőjévé vált. Regényeinek kiemelkedően fon-
tos témája a posztkolonializmus, a rassz, az identitás, a család, a barátság és Lon-
don maga. A metropolisz életét, annak belső osztottságát, a különböző kerületek
közti különbségeket jól ismeri, hiszen ő maga is Londonban született, pontosab-
ban Északnyugat-Londonban, abban a kerületben, ahol regényei közül is sok (*Fe-
hér fogak*, *NW*, *Swing Time*) játszódik, és amelynek postai kódjáról kapta címét az
eredetileg 2012-ben megjelent *NW*. Smith jamaicai anyja és angol apa gyermeke,
így a rasszokkal kapcsolatos előítéleteket, a rasszok közöttiséget, írásainak egyik
legfontosabb témáját saját bőrén tapasztalhatta meg. Könyvei épp a multinacioná-
lis, rasszok, kultúrák keveredése által létrejött Londont mutatja be, amelyben épp-
úgy jelen vannak a színesbőrű, ázsiai, zsidó vagy muszlim emberek, mint az angol
királyi család tagjai.

A magyar olvasók már találkozhattak Zadie Smith írásaival, hiszen a *Fehér fo-
gak* és *A szépségről* is megjelent az Európa Kiadó gondozásában. Ennek ellenére
több kortárs külföldi íróhoz hasonlóan viszonylag kevésbé ismert Magyarországon,
kritikai, szakmai írásokat is csak elvétve találhatunk regényeiről. Az Európánál Pék
Zoltán fordításában jelent meg 2017 tavaszán az *NW*, amely külföldi olvasók között
olyan népszerű volt, hogy a BBC filmváltozatot is készített belőle 2016-ban.

A könyv mottója John Balltól, a 14. században élt, az 1381-es angol parasztláza-
dásban aktívan tevékenykedő paptól származik: „Éva szőtt, és Ádám ástott? / Az

úriember akkor ki volt?” Ez a mottó egyszerre hívja fel a figyelmet a társadalmi osztály megkonstruált voltára, a nemi szerepek, az azokhoz kötődő feladatok öröktől valónak tűnő elválasztására. Ezen két téma köré szerveződik Smith regénye, aki nyíltan mutatja meg a társadalmi osztályok és a sztereotipikus nemi szerepek visszasságait, azoknak az egyént mesterséges korlátok közé szorító hatalmát.

Az NW öt részből áll – *látogatás, vendég, házigazda, útban, látogatás* –, és négy főszereplője van, akik mind Északnyugat-Londonból származnak. Leah Hanwell ír származású, az egyetemen filozófiát tanul, majd egy alacsony fizetést adó, jótékonyági munkát végez, felesége lesz egy frankofón színesbőrű férfinak, és felnőttként is közel lakik a házhoz, ahol felnőtt. Keisha Blake, aki egyetemi évei alatt Natalie-ra változtatja nevét, színesbőrű nő, aki keményen dolgozik, hogy előrehaladjon karrierjében, jogi diplomát szerez, majd ügyvédként praktizál. Ő egy gazdag férfi felesége lesz, aki olasz anya és színesbőrű angol apa gyermeke, és bár felnőttként is Északnyugat-Londonban lakik, de a kerület szegény részét messzire elkerüli. Leah és Natalie barátsága áll a regény középpontjában, kettejük történetéről tudunk meg a legtöbbet. Felix Cooper színesbőrű férfi, akinek korábbi életét a drog, az alkohol, a kétes ügyletek és különös kapcsolatok határozták meg, ám úgy döntött, hogy új életet kezd, amelyben Grace (nevének jelentése: kegyelem) nevű barátnője van segítségére. Nathan Bogle színesbőrű férfi, gyermekkorában egy osztályba járt Keishával és Leah-val, most drogozik, lányokat futtat és metróbérleteket árul.

Minden rész más stílusban íródott és más főszereplő életét mutatja be – ez is arról árulkodik, hogy bár összeköti őket a hely, ahonnan származnak, különböző életet élnek. A két *látogatás* című rész zárja keretbe a regényt, amely ugyanott végződik, ahol elkezdődött: Leah a függőágyban fekszik a kertjében, forróság van, mozdulatlanságából egy látogató billenti ki. Zadie Smith regénye sok hasonlóságot mutat Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*-ével, ezekről a párhuzamokról már többen írtak. Stílusában leginkább az első rész hasonlít Woolf regényéhez, az első *látogatás*ban Leah életének történéseit követhetjük, a tudatfolyam-technika elbeszélés-módjában. Ebben a részben a címben is említett látogató, a koszos, hisztérikus Shar érkezése indítja be a cselekményt. Shar azt állítja, hogy az édesanyja szívrohammal kórházba került, de nincs pénze taxira, hogy utána menjen. Leah készségesen beengedi, taxit hív és pénzt ad neki, amelyet a nő ígérete szerint majd visszaad. Shar Leah közelében lakik, és az iskolatársa is volt, bár erre csak akkor döbben rá, mikor Shar felhívja rá a figyelmét. A vissza nem adott tartozás és Leah naitatása visszatérő téma a regényben, és fontos része annak a nagyobb narratívának, amely összeköti a négy különböző kisebb történetet.

A *vendég* című részben Felix egy napját követhetjük végig, ami egy újabb párhuzam az NW és a *Mrs. Dalloway* között. A fejezetek itt már nem számoztak, hanem postai kódokkal jelöltek, így követhetjük Felix mozgását a városban, aki elhagyja NW-t, hogy az utolsó, öt régi életéhez kötő szálakat elvágja és új életére készüljön; majd visszatér, és a nap tragikus fordulatot vesz. Az, hogy a gyilkosság Kilburnben történik, szimbolikus, mintha maga a hely nem hagyná, hogy Felix, akinek ironikus módon a neve szerencsét jelent, kitörjön a neki szánt szerepből. Ezt a hatást erősíti, hogy haláláról már a *látogatás* című részben értesülünk, így képtelenség úgy olvasni a történetet, hogy ne szomorúsággal szemléljük Felix op-

timizmusát, amellyel az új életére készül. Felix nagyban hasonlít a *Mrs. Dalloway* Septimusára, a szereplők közül csupán Nathan találkozik vele, a többiek csak halolnak az incidensről, mégis, ennek hatására megkérdőjelezzük saját sorsuk alakulását. Miért ölik meg az egyik NW-i lakost, miért lesz az egyikük strici, a másikuk ügyvéd? Mitől függ mindez? Felix története a beszélő nevekkel úgy működik, mint egyfajta példabeszéd a szövegben, történet arról, hogy nem csupán mi alakítjuk a sorsunkat, hanem a környezetünk is. Felix gyilkosának személyére csak az utolsó oldalakon derül fény, az olvasó csak Natalie-val együtt rakosgatja össze a regényben elszórt apró nyomokat. A gyilkos kilétének megfejtése azonban nem jár együtt a krimik szokásos elégedettségével, nincs olyan fellelegzés, mely szerint „megoldottuk a rejtélyt, lám a rossz mégiscsak elnyeri méltó büntetését” – az NW-ban megjelenő problémákat nem lehet így megoldani.

A *házigazda* című rész több mint 180 rövid, címeikkel ellátott, számozott szakaszból áll, amelyek az időben ugrálva mesélnek Natalie életéről. Natalie a címben megjelenő házigazda, Mrs. Dalloway-hez hasonlóan vacsorapartit ad, és fontos számára a társadalom írott és íratlan szabályainak való megfelelés. Az egész regény során egyes szám harmadik személyű a narrátor, ám ebben a szakaszban felmerül, hogy maga Natalie a *házigazda* narrátora, aki „ő”-ként hivatkozik önmagára, eltávolítva magától saját cselekedeteit, Keisha énjéhez hasonlóan. Néhány helyen a narrátor „te”-ként hivatkozik Natalie-ra, éppúgy, mintha Natalie beszélne önmagához, így ez a rész akár a Natalie által férjének írt levél is lehet, amelyben kettős életéről, az oda vezető útról számol be. Natalie, mikor nevet változtat, egy olyat választ, amely nem árulkodik arról, hogy színészbőrű; ez jelzi társadalmi státuszának változását is: immár joghallgató, nem egy szegény színészbőrű lány Északnyugat-Londonból. Natalie végig a regényben saját identitását próbálja meghatározni, újra és újra megkérdőjelezi identitásának létezését az általa betöltött szerepek mögött: „Lányjelmez. Nővérjelmez. Anyajelmez. Feleségjelmez. Ügyvédjelmez. Gazdagjelmez. Szegényjelmez. Brit jelmez. Jamaicai jelmez. Mindhez más ruhatár szükségeltetett. Ám amikor ezeken az attitűdökön töprengett, nem tudta eldönteni, melyik a legautentikusabb vagy a legkevésbé hamis.” (307.)

Identitása csak akkor stabilizálódik, mikor képes elfogadni, hogy nem válhat meg északnyugat-londoni származásától, ahogyan a nevével tette. Ebben van segítségére az, amikor az *útban* című részben Nathannal körbejárja NW azon részét, ahol felnőtt. Az *útban* fejezeteinek címei pontosan jelölik az általuk megtett útvonalat, ám ez messze nem csupán fizikai utazás Natalie számára, saját múltjával is szembesül közben. Épp ez az út segít neki abban, hogy tudatosítsa, mennyire meghatározza származása a jelenét és identitását. A regényt végigkísérő pontos, szinte túl akkurátus helyszín-meghatározások vezetik végig az olvasót Északnyugat-Londonon: a regény igazi főszereplője a kerület maga.

A regényben folyton jelenlévő füledt forráság és – a sétálás és tömegközlekedés hangsúlyozása ellenére – mindent átfogó mozdulatlanság jól jelképezi a szereplők életét, akik nem képesek kimozdulni a magukra kényszerített szerepből, hiába vágynak rá. Felix bár már jó útra tért, az emberek lépten-nyomon füvet kérnek tőle: „A csajom szerint láthatatlan tetkó van a homlokomon: KÉRJ TŐLEM FÜVET. Biztos olyan a pofám.” (145.) Natalie és Leah számára nehézséget jelent,

hogy őszinték legyenek a férjeikkel, vállalják előttük a döntéseiket, nehézségeiket, valódi véleményüket. Nathan úgy érzi, hogy bár gyermekként jó képességei voltak és szerették, de felnőttként nem volt választása: „Ez az egyik igazság, amit anyám mondott. Mindenki szereti a tesót, amikor tízéves. A kicsi kis golyóbis fejével olyan aranyos. Mindenki szereti a tesót, amikor tízéves. Utána már csak probléma. Nem marad hatsz tíz örökre.” (344.) A forrás a szereplők belső frusztrációjának kivetülése, ami egészen addig fokozódik, amíg fokozatosan ki nem derülnek az eltitkolt döntések.

Zadie Smith nagyon tudatosan szerkeszti a regényeit. Minden apróságnak jelentősége van, és ügyel rá, hogy az olvasó ne tudjon meg semmit túl korán, végig fenntartja a figyelmet. A nagyerejű témák mellett épp az újra és újra felmerülő motívumok tartják egyben a különféle stílusban megírt részeket. A legfontosabb ilyen motívum Madonna, pontosabban a fekete Madonna. Az anyaság, az azzal kapcsolatos társadalmi elvárások és előítéletek nagyon fontos témái a regénynek. Minden szereplő életében kardinális az anya szerepe, a nők (különösképp Leah) pedig saját gyermekvállalással kapcsolatos döntéseikkel néznek szembe. A nők testét férjeik és a körülöttük lévő emberek úgy kezelik, mintha a nők nem dönthetnének úgy, hogy nem vállalnak gyermeket. Folyton azt kérdezik a gyermektelen Leah-tól: „Nem te vagy a soros?” (76.) A templomban, ahová Natalie-t és két gyermekét kísérik el Leah, van egy fekete Madonna szobor, s amikor Leah elájul, ő beszél hozzá: „Hallgass meg: én nem olyan málészájú Madonna vagyok, nem olyan szenvedő szűz! Öregebb vagyok, mint ez a hely! Öregebb, mint a hit, ami hiába veszi szája-ra a nevem!” (85.) A fekete Madonna lesz a nőiség legerősebb szimbóluma a regényben, amely a női élet problémáival élénken foglalkozik.

Az egyik ilyen kulcsprobléma a gyermekvállalással is összefüggő idő, amely a nőket mintha jobban sürgetné, mint a férfiakat. A nők ketyegő biológiai órájának említése szinte már klisészámba megy, de az NW a felületességektől elszakadva mutatja meg, hogy milyen hatással van a nőkre az ezzel kapcsolatos társadalmi elvárás. Van, aki saját örömeire vállal gyereket, van, aki kötelezőnek érezve azt, behódol neki, van, aki csak úgy tesz, mintha meghajolna a közösség akarata előtt. Az idő a regényben csupán a nőket korlátozza, mert „[a] nők hordozzák az időt” (292.), nem léphetnek be egy férfakkal teli szobába úgy, hogy ne vigyék be oda azt. A nők öregedéséről is sok szó esik, ahogyan a haláltól való rettegésről is. Mindezek azonban mintha inkább a nők problémái lennének, semmint a férfiaké. Bizonyos kor betöltése után a nőktől elvárt a gyermekvállalás, és még mintha gyorsabban is öregednének a regényben, mint a férfiak: „A nők másképp öregszenek. Amikor Felix tizenkét éves volt, Mrs. Mulherne kicsit túl öregnek tűnt, hogy az apjával mászkáljon; most az apja anyjának látszott.” (129.) Az idővel kapcsolatos filozófiai elgondolások közül Kierkegaard „a pillanat”-a, valamint az idő mint relatív tapasztalat is megjelenik. Az idő, a kor és a felnőtté válás relativitása végigkíséri a regényt.

A történet szereplői számára komoly problémákat okoz helyhez kötöttségük. Natalie nem tudja elfogadni, hogy sikeres élete és a kerülettől való elzárkózása ellenére is hat rá Kilburn, Leah testét tárgyként kezelik, s fehér nőként nehezen illeszkedik be színesbőrű kolléganői közé; Michelle az önkormányzati lakásból akar elköltözni, Nathan pedig behódol az NW által kínált sztereotípiának, míg Felix épp ebből pró-

bál kitörni. A terekbe zártság legerőteljesebben Annie személyében jelenik meg, aki agorafóbiája miatt saját lakásába zárva tölti életét, de valójában nem a terektől fél, hanem az emberektől, akik azokat a tereket valamilyenné teszik: „Annie nem igazán a nyílt terektől félt, attól félt, mi történhet közte és mások között azokban a terekben.” (160.) A terek és ezekben az emberek egymásra hatása összefüggésben áll azzal, hogy szinte minden főszereplő saját identitását próbálja meghatározni.

A regény legelső jelenetében Leah hall egy mondatot a rádióban, amelyet megpróbál felírni a kezében tartott magazinra, ám ez több próbálkozás után sem sikerül neki: „én vagyok a kizárólagos szerzője az engem definiáló szótárnak”. (11.) A mondat leírhatatlansága úgy is értelmezhető, mint Leah kudarcba fulladt próbálkozása, hogy egyedül határozza meg magát. A „kizárólagos szerző” többször előkerül a regény folyamán a Natalie-ről szóló részekben, így a mondat jelentése kiterjed. Rá kell döbbsenniük a szereplőknek, hogy bármennyire harcolnak is ellene, identitásukat nem egyedül határozzák meg, hatással van rájuk a környezetük is – ám emellett felelősséget is kell vállalniuk életük és identitásuk alakulásáért, nem okolhatják csupán származásukat vagy a körülményeket. Smith regénye épp azt mutatja meg, hogy mennyiben különbözhet és mennyiben hasonlíthat négy ugyanonnan származó fiatal élete, önazonosságukat mennyiben alakítják körülményeik, és mennyire önmaguk. Bár a regény maga nem fest pozitív képet NW-ről és közel sem zárul happy enddel, mégis reménykedhetünk, hogy miután a két barátnő szembenézett önmagával és titkaikkal, őszintébb és kiegyensúlyozottabb élet várhat rájuk.

A regény Zadie Smith egyik legjobbjá, így igazán időszerű volt, hogy a magyar olvasó is megismerhesse. Pék Zoltán tapasztalt fordító, mégis, néhol találhatunk zavaró hibákat a szövegben: újságok helyett papírok (12.), copf helyett konty (168.), spagettipántos top helyett spagettipántos mellény (184.), sütemény helyett tészta (263.) stb. szerepel. Az NW cím megtartása bár jó ötlet, mégis olykor kissé furcsa megoldásokat szült: „Becsvágya ellenére a szíve mélyén London, NW-i lány maradt”. (241.) Smith szövegeinek sajátos, mindent átható stílusa van, azonban a fordító mintha az első pár oldalon csak keresgélne ezt a hangot. Hozzá kell tennünk, hogy Smith regénye nehezen fordítható, mélyen gyökerezik az angol kultúrában, már szereplőinek beszédstílusa is sokat elmond róluk. Egy nem tökéletes, de viszonylag jó fordítással van dolgunk, amely remélhetőleg sokakkal megismerteti majd Smith különleges írói stílusát és Északnyugat-London világát. (*Európa*)

SCHÄFFER ANETT

Szövegek és nemek között

MIZSUR DÁNIEL: *KARC*; HORVÁTH IMRE OLIVÉR: *NEM SZIMPÁTIA*

Mind Mizsur Dániel, mind Horváth Imre Olivér első kötete (*Karc*, illetve *Nem szimpátia*) átgondolt és feszes szerkezetű. Míg Mizsur könyve ciklusokra nem tagolt egység, addig Horváthét három angol nyelvű idézet tagolja három ciklusra. A Mizsur-kötet azonban mintha az olvasás menetét is meghatározná. A versek akkor

működnek a leginkább, ha a kötet elejéről kezdjük olvasni őket, és szigorúan azok sorrendjét követve haladunk. Ugyanis az egymást követő költemények – noha meglehetősen szubtilisen, de teret adva az értelmezői munkának – láncszerűen kapcsolódnak egymáshoz. Például a *Kiterített háló*-ban eltűnő én („azt ami, / majd helyemen visszamarad”) után maradó nyom a következő vers címe lesz (*Nyom*). Persze nem csak ilyen módon teremtenek kapcsolatot egymással Mizsur költeményei. Az első versben (*Az elcserélt város esélyei*) továbbépülő város és az ehhez kapcsolódó tematika ismételten fel-felbukkan a kötetben (*Másik város, Mást vártál*).

Horváth kötete nem ragaszkodik a lineáris olvasáshoz. Nála inkább néhány jól meghatározható tematikus csomópont köré gyűlnek a versek (nemi identitás, vér, test és szöveg viszonya), amelyekről az utolsó két költemény (*Az anglász 3., Looking glass*) mutatja meg legvilágosabban, hogyan is kapcsolódnak egymáshoz. Az előbbi például az írás aktusa és a gyereknevelés között von párhuzamot („akár a papírra, ráírjuk az összes / meggyőződésünket”) továbbírva ezzel a korábban már felsejlő jól ismert metaforát („az unokám pimasz vigyorral nézett rám / a füzetből” *Empátia*), amely az írást a gyerekneveléshez, valamint a produktumban történő továbbéléshez („a testnek protézise a gyermek”) hasonlítja. Azonban a kép még tovább íródik (megmutatva a metaforák mindenkori esendőségét, ha a végletekig szigorúan követjük végig az általuk generált láncolatot) létrehozva ezzel a kötet talán legerősebb verszárlatát: „egyszer istenesen seggbe fognak kúgni”.

A két kötet igen különböző hagyományokhoz, illetve szövegekhez nyúl vissza. Mizsur Dániel több szálon kötődik a magyar későmodernséghez, de a kortárs költészet legújabb teljesítményével is képes párbeszédbe lépni. A legnyilvánvalóbbak talán a József Attila költészetére történő utalások: a már említett nyom a *Talán eltűnök hirtelen...* kezdetű vers felütését juttathatja eszünkbe („Talán eltűnök hirtelen, / akár az erdőben a vadnyom”), a *Kiterített háló* című vers szintén egy József Attilánál gyakran szereplő motívumot (lásd *Háló, Külvárosi éj* stb.) hoz játékba, amely majd Pilinszky-nél is jelentős szerephez jut (*Halak a hálóban*). A későmodern költő által kedvelt antropomorfizmusok is jelen vannak Mizsurnál: „mintha a város lélegezne”, amely a *Téli éjszakát* idézheti meg: „És mintha a szív örökről-örökre / állna s valami más, / talán a táj lüktetne, nem az elmulás.” Ugyanebben a költeményben figyelhetjük meg a szintén József Attilára jellemző technikát (lásd *Ritkás erdő alatt* eleje), amely meglepő módon egy panoramatikus látványba ékel taktilis észleletet („Borospohár melege”). A város-tematika – talán nem teljesen önkényesen – felidézheti Purosz Leonidasz szintén a FISZ gondozásában megjelent könyvét is (*A városnak meg kell épülnie*). Az viszont már talán tényleg csak a véletlen műve, hogy nemcsak Mizsur kötetnyitó költeményében szerepelnek daruk, hanem Závada Péter első kötetének címadó versében (*Abol megszakad*), vagy Tóth Kinga *All machine* című könyvében (*Daru alatt*), valamint Krusovszky Dénes *Elégiaza*-jában (*Rückbau*), sőt a *Nem szimpátiában* is. Szokatlan és nehezen magyarázható, hogy az említett munkagép miért válik hirtelen ilyen népszerű kellékévé a fiatal generáció költészetének. Érdekes még, hogy a *Folyam* Oravecz Imre legutóbbi kötetének (*Távozó fa*) egyik legkiemelkedőbb versével (*Naptár*) is dialógust folytat. Mizsurnál olvashatjuk: „akkor lesz a legsötétebb, ha már nem lesz”, Oravecznél pedig a következőt: „mennyre lesz sötét a sötét, / mikor már nem leszek”.

Horváth Imre Olivér költészete sem áll teljesen gyökértelenül a magyar líra hagyományában. Az egyik ilyen kötődésre a kötet fülszövege is utal: az itt olvasható versek például a Szabó Lőrinc-i „monológvers” hagyományára nyúlnak vissza. Jóllehet – mint azt a kötetet tagoló idézetek, vagy a tartalomjegyzékben szereplő szerzői nevek is mutatják – a *Nem szimpátia* inkább az angolszász irodalom felől nyeri impulzusait. Sőt, angol nyelvű szöveg is ékelődik a magyar nyelvű versek közé (*A cenzúra*). Ez a gyakorlat sem példa nélküli a hazai költészetben (lásd a már említett *Távozó fa* utolsó ciklusát).

Mizsur és Horváth költészete is csak ritkán aknázza ki a nyelv jelölő oldalában rejlő poétikai lehetőségeket, csupán elvétve találhatunk példákat a jelenségre. Például a *Modell az ürítésről* mintha a neveltetés modelljévé válna („Ezt itt meg tudtam emésztetni, ezt amott nem, / de ahogy tudtam, magamévá tettem”), majd egy elejtett félmondat megmutatja („amikor sétálok a kifutón”), hogy a modell lehet maga a beszélő is, aki talán éppen a gyerekkor megemészthetetlen eseményei miatt nem képes befogadni a táplálékot, azaz válik bulimiássá („néha érzem, hogy nem tudom tovább magamban / tartani”). A főnévi igenév előtt álló sortörés itt tehát leképzi a szöveg által mondottakat: a sor sem képes tovább magában tartani az adott lexémát. Izgalmasabb példa a *Kedves főnök*, kezdetű költemény, melynek a rímek és asszonáncok által átszőtt szövege („Ha kimondom: vörös, / keccsel szakad ki torkomból a szó, / de ha gyömbérsörös üvegből / mártogatnám, összesűrűsödik, mint a ragasztó”) jelképesen azzá a biológiai értelemben vett szövetté válik, amelyet a vers beszélője éppen szétszabdal, méghozzá azért, hogy belőle hozza létre a szóban forgó szöveget.

Mizsur Dániel versei sem mellőzik a saját szövegszerűségükre történő reflexiókat: az *Ezen az oldalon* című versnek már a címe is árulkodó, emellett akár a kötet is elgondolható az írás aktusára történő utalásként. A *Kiterített háló*ban a háló szövege és a mondat áll egymással párhuzamban. Ugyanebben a költeményben fogalmazódik meg a kötet ars poeticája is: „Egy magára hagyható rendszer / önműködése: az én dolgom / csupán annyi, hogy a lehetőségek / tolakodásában felmérjem azt, ami [...] majd helyemen visszamarad.” Mintha a versek nyelve is így lenne elgondolható: egy önműködő rendszer, amely felett a szerzőnek már nem lehet uralma. Az alanyiság azonban igen erőteljesen jelen van Mizsur verseiben, különösen a kötet elején olvasható szövegek felütéseiben („Ami innen látszik, mert csak én láthatom” *Az elcserélt város esélyei*; „Most úgy képzelem” *Folyam*; „Mielőtt elindulok” *Egy áttűnés kísérlete*). Viszont az alanyi beszédmódhoz tartozó perspektíva korántsem az alanyhoz rögzített. Vegyük például a már említett látványba íródó taktilitást (*Az elcserélt város esélyei*), vagy a *Folyam* már szintén idézett jövőbe tekintő nézőpontját („akkor lesz a legsötétebb, ha már nem lesz”). Ezenfelül a *Mindig késésben* című költemény is nyilvánvalóvá teszi, hogy a kötet verseinek viszonya a személyességhez bonyolultabb, mint azt elsőre gondolhatnánk. Mintha a versek én-megnyilatkozásai mögül folyamatosan elhasználna a hozzájuk társítható arc („azt akarom, hogy lássatok, / de mindig késésben vagyok”). Nem beszélve arról, hogy lehetséges a költemények egy olyan értelmezése is, amely szerint az adott vers beszélőjét az előző versé teremti meg. A *Menedékben* olvashatjuk: „Én helyeztelek ide titeket, / a tulsó part biztos menedékébe”,

majd a következő versben ez áll: „Akkor kéne írni erről, amikor / nem lehet. Mint aki a folyóparton ül.”

A *Nem szimpátia* viszonya a megszólaló alanyhoz némileg eltérő, ugyanis Horváth verseiben szinte mindig világossá válik, ki is a beszélő, azonban a megnyilatkozó identitása versről versre változik. A kötet bemutatóján szóba hozott fogalom, a szerepvers tehát a költemények értelmezésének központi kategóriája. A *Medicina* című versben például egy nő beszél elhunyt férjéhez. A *Vénusz születése* pedig egy pszichoterápiás kezelés résztvevőjének monológja. Az utolsó ciklusban – mint azt az iménti vers címe is mutatja – gyakoriak a mitológiai utalások is, Héraklész, a Hüdra, sőt Medusza is szereplője a kötetzáró költeményeknek. A versek megértéséhez természetesen elengedhetetlen ezeknek a mítoszoknak az ismerete. Horváth versei azonban nem csak a görög-római mitológiának, hanem az angolszász kultúrának a behatóbb ismeretét is elvárják. Így tehát a kötet az ebben a kultúrkörben kevésbé otthonosan mozgó olvasókat folyamatosan kisebb-nagyobb kutatómunkára sarkallja: Van-e köze például a *Kísértethistória* című versben szereplő Vauxhall walknak a Riddell-házaspár *The Old House in Vauxhall Walk* című könyvéhez? – kérdezhetjük, emellett persze azt is fel kell kutatni, hogy a kötetet tagoló idézetek a tartalomjegyzékben szereplő szerzők mely művéből származnak, és hogy miként kapcsolódnak ezek az adott ciklusban olvasható versekhez! Ezekkel a kötet lapjain túlmutató kérdésekkel viszont ismételten a könyv bemutatójának egyik kulcsszavánál, a határátlépésnél járunk. A kötet szövegei nem csupán saját határaikat hágják át, hanem a nemi szerepek vagy akár a nemek közötti határok áthágásáról is szólnak, amely a magyar költészet számára, ha nem is terra incognita, de mindenképpen egy kevésbé bejárt terület.

Azonban, mint minden kötetnek, a *Karcnak* és a *Nem szimpátiának* is vannak gyengébb darabjai. Mizsur versei közül például az *Utolsó évszak* a télnek talán túlzottan is banálisnak nevezhető kliséit hozza működésbe: „Erre vártam, az első hóra [...] hiszen olyan, mintha ez a fehér teríték / elfedhetné a hibákat.” Az *utolsónak maradtunk* (vajon miért szerepel kisbetűvel a cím a vers fölött és a tartalomjegyzékben?) egy izgalmasnak ígérkező technikával indít, amely a vers folytatásában nem jut további szerephez. Ugyanis a költemény elején szereplő rímek máshogyan engedik elgondolni a sortöréseket, mint ahogyan az valójában történik: „utolsónak maradtunk. egy nő és egy férfi. / mégsem mozdulhatunk. eltűnik minden út / járda és kockakő minden omlani / készülő tűzfal minden kapualj és ágykeret”. A hangzás és a látvány között feszülő diszkrepancia a következő sorokban azonban kioltódik, hiába várja az olvasó, hová is vezet ez az izgalmas játék.

Horváth versei közül azok az alkotások hívják ki kevésbé az ismételt olvasás igényét, amelyekben a megnyilatkozás pragmatikai szituációja könnyen vagy akár elsőre felfejthető. A *Science fiction*, *Az álláskereső* vagy *A tánc* című versek olvasása kevésbé gondolkodtatja meg az olvasót, mint a kötet más alkotásai. Kétségtelen, hogy a *Nem szimpátia* verseiben felmerülő kérdés (ki beszél, kihez?) a modernség óta lényeges témája a költészetnek, de a kötetben előre haladva kiszámítható eljárássá válik. Ezt igyekszik színesíteni, hogy a megszólalásokat különböző médiumok kódrendszere is meghatározza. Az *Utóirat* és a *Kedves főnök*, a levél műfaji kódjait idézi meg, az *Empátia* pedig a naplóbejegyzést. Tehát nemcsak a

betűtípus – amely az írógéppel írt szövegekre emlékeztet –, hanem a kommunikáció itt megjelenő médiumai is szándékolatlan anakronisztikusak. Izgalmas, de motivációját tekintve megfejtésre váró mozzanat, hogy a *Love Song* miért igyekszik több korábbi verset is összegezni. Az omnibusz a kötetnyitó költeményt, a csigolya a *Két parazitát*, míg a levágott fül a *Kedves főnök*, című verset idézi meg, valamint a második versszakban olvasható „nem nyúlok magamhoz” kijelentés előrelátal a következő szövegre: „fiam éjjelente magához / nyúl” (*Porphyria*). A beszélők, valamint a műfajok diktálta kódok azonban mégis csupán leheletnyi különbségeket eredményeznek a versek beszédmódjai között. Ha ezt nem hibának tekintjük, akkor egy alaposabb olvasat akár meg is találhatja a különbségek elkenésének poétikai relevanciáját. A kötet szerkezetéhez csak egyetlen apró megjegyzés: Az *anglász* 3. már idézett zárómondatának erőteljes mivolta miatt jelen sorok írója a kötet második átolvasása után is abban a hitben volt, hogy ezután a zárlat után már nem következhet vers. Meglepő, de következik. Vagyis lehetséges, hogy a kötet ütősebben végződné, ha az utolsó előtti költemény zárná a könyvet.

Az imént felsorolt apróságok azonban nem tagadhatják el a kötetek érdemeit, annak ellenére sem, hogy sem Mizsur, sem Horváth költészete nem gyökeresen új lírai megszólalásmóddal kísérletezik. Kevésbé játszanak a nyelvvel, mint a posztmodernnek titulált költők idősebb generációja, számukra más a költőiség kritériuma. De a nyelvi jelölő és a jelölt közötti összjáték redukciója lehetőséget teremt, hogy más elgondolkodtató és helyenként elmélyült figyelmet igénylő kísérleteknek juthasson tér az elemzett kötetek lapjain. (*FISZ–Apokrif*, *FISZ*)

KONKOLY DÁNIEL

Lírai kiengesztelődés

TERÉK ANNA: *HALOTT NŐK*

Terék Anna első könyve a 2007-es *Mosolyszakadás* volt, ezt követte négy év múlva a második, idén pedig a harmadik verseskötet, s nemrég drámákat is publikált (*Vajdasági lakodalom*). A debütáló könyv nem ölelt fel nagy korpuszt, illusztrációkkal együtt alig hatvanoldalny, de már abban érzékelhető volt az az egyéni hang, ami a 2011-es *Duna utcában* erőteljessé vált. A *Duna utca* után a szakma és az olvasótábor Terék Annát költőnek kezdte nevezni, ő lett az „utóbbi évek költészetének kétségkívül egyik legérdekesebb hangja” (Patócs László). A második kötet körül díjak is feltűntek (eleve pályázatnyertesként került kiadásra, majd szerzője a vajdasági Szép Magyar Könyv Díját és a Sinkó Ervin Irodalmi Díjat is megkapta). Az eddigi lírai életmű unikalitása az útkeresés szinte reflexiójában, az emlékezet működés módjának egyedi bemutatásában, az elfojtott traumák és vágyak nehézkes felszínre hordásának módjában nyilvánult meg, s mindez a terek, utcák, városok mint csomópontok és az országhatárok mint küszöbök köré épült. A sehol-sem-otthonlétben megmutatkozó otthonosság, a folytonos kívülállás-tapasztalat, a gyökértelenség problémájának felismerése az én és a külvilág szembesítése,

bírálatát által oldódott fel a lírai énben. A *Halott nők*ben nem beszélhetünk egyetlen koherens lírai énről, ehelyett legalább öt személy hangja konstituálódik meg: más-más, de egyaránt tragikus sorsuk vallomásszerű megnyilvánulásai révén tárul fel. Ezt megelőlegezi a kötet külcsíne: borítója baljós hangulatot áraszt erőszakospiros színével és az ezen elhelyezkedő arcok, csontok, tenyerek képével – mintha egy nagy tenyér öt letört, különálló ujját látnánk, amelyek nemcsak egymástól különülnek el, hanem önmagukban is fragmentáltak. (Az illusztrációk Antal László munkái, ahogy az előző két verseskötetét is.) A fülszöveg szerint „haldokló, tetszhalott, élőhalott nők szólnak meg, a sírástól szaggatottá váló lélegzetvételt rap-szodikusságával. [...] a közös nevező minden esetben a teljes kiszolgáltatottság” (Pressburger Csaba).

Vajon mit jelent a teljes kiszolgáltatottság? Lehet-e mások fájdalomáról (hitelesen) írni, és ha igen, hogyan, milyen céllal? Hogyan lehet írni a veszteségről, a szenvedésről, a gyászról, a halálról? A fülszöveg olvasása olyan klasszikusok nevét implicálja, mint Susan Sontag, Edgar Lee Mastersé vagy Polcz Alaine-é, de felidézhető a kortárs irodalomból Szöllősi Mátyás, Szita Szilvia, Németh Zoltán, Polgár Anikó, Nemes Z. Márió, Tóth Kinga, Nagypál István és mások néhány munkája is. A fájdalom- és betegség-narratívában – mi sem aktuálisabb ma –, legyen a baj szomatikus vagy lélektani, vajon hogyan lehet újat mondani, vagyis lehet-e egyáltalán újfajta módon *közölni*? Lehet-e ehhez lírai nyelvet találni, konstruálni? Legalább másfélszáz éve próbálunk: Arany János elismerte a világgal való meghasonlás lelkiállapotát, s ennek poétikai létmódját, úgy vélte, a *kiengesztelődés* lehet a rosszul végződő történetek vagy borúlátó művek célja. Kortársa szerint a költészetnek „világvigasztaló hivatása” is van (Erdélyi János), és megbékíthet „bennünket az élet nagy meghasonlásaival” (Gyulai Pál). A „pessimizmustól sugallt műnek azért *kellett* világra jönnie, mert *okádkhatnékja* volt” – véli Arany. Ezeknek a verseknek is fel kellett öklendezniük a *rosszat*, hogy megkönnyebbülést, feloldódást tudjanak nyújtani. A lírai történetek úgy törnek fel a halott nőkből, mint a *Spoon River-i holtakból*, tanúságot téve legmélyebb érzéseikről és haláluk körülményeiről. Terék Anna könyve egyszerre hordozza magában a létezés ellentmondásainak, egyenlenségeinek a feloldhatatlanságát és a kiengesztel(őd)ést. Nőalakjai megtört, a külvilág által meggyötört lelkű (és sokszor: testű), identitásválságban tengődő-vegetáló emberek, akiknek a mindennapjaiból hiányzik a harmónia. Ennek reflektáltsága, kimondása katartikus megtisztuláshoz, feloldódáshoz vezethet. A *Halott nők* olyan értelemben kiengesztelődés tehát, hogy nemcsak szereplőit szabadítja fel azáltal, hogy megírja történetüket, illetve hangot ad azoknak, akik a legkritikább esetben szólalhatnak meg (akár mert elnyomottak, akár mert már nem élnek), hanem olvasóit is.

A tér és az idő a *Halott nők*ben átjárható, nem az elmúlt évtizedek Vajdaságában, Szibériájában vagy akár Franciaországában járunk csupán, a háborús és kórházi térleírások egész más világokat hívnak életre, realitás és fikció keveredik, mégis folyton fel-felsejlik a valós topográfia: a jugoszláviai múlt és a szerbiai jelen hasonlóképp tárul eléink, mint egy Kusturica-filmben. Terék szülővárosa, a vajdasági Topolya számos alkalommal szolgál a költő téranyag mintájául, de megjelennek más balkáni helyszínek is, például Sarajevóé, amelynek ostroma alig több

mint két évtizede még valóság volt, s ahol ezrek haltak meg a háború alatt. A ha-za és a külföld, az itthon és az otthon fogalma problematikus e költészetben, nemcsak a korábbi kötetek én-lírájában (amelyek sokkal inkább olvashatók referenciálsan) szükséges a folytonos önmeghatározás, hanem e különböző nemzetiségű, korú, életútú kelet-európai nőknél is. Hiszen ők nem mindig képesek definiálni magukat, nem tudnak kiállni magukért, nem tudják megakadályozni a borzalmakat, eltüntetni vagy feldolgozni a múltat – bekövetkezett haláluk épp fizikai vagy lelki tehetetlenségük következménye.

A lélektani történetek gyakran a fiziológiai működés által mutatkoznak meg, s az érzések beleszövődnek a kifejezőmódba, a nyelvbe is. Az arc és azon belül a szem, illetve a száj izotopikus szemantikája (egyfelé mutató, folytonosságot fenntartó, a szöveg rekurzivitását és rétegzettségét működtető, ismétléseken alapuló fogalmi hálójá) utat tör magának: a száj rág, nyel, kortyol, ételre vágyik, csókol, levegő után kapkod vagy épp megtelik homokkal, a szem pedig folyamatosan figyelt, pásztáz, tükröz, pislog, csukódik, kifakul, s e kettő néha össze is fonódik: „Emlékszem, becsuktam a szemem, / hogy legalább ne lássam, / mit csinál a szám” (*Jelena*). A szem látószögében képződik meg a tér: szűkül és tágul, néha otthonossá válik, legtöbbször azonban idegen marad. Bár ez a kötet elsősorban nem a nemzeti önmeghatározást és a folytonos úton levést, költözést teszi origójává (mint a *Duna utca*), mégis ennek is gyakori témája mind a háború következtében folyton odébbtolt határokhoz („Csak még nem tudni, / hol lesz a határ, / és melyik országba fog kerülni / apa tengere.” – *Apa tengere*), mind az ezek következtében kialakuló identitásválsághoz és idegenségtapasztalathoz („S a város minden este / egyre kijebb lök magából.” – *Olja dala*), vagy épp a naponta megeshető halál tényéhez való alkalmazkodás. Ez utóbbi a *Legyek* vagy a *Futás* című versekben különösképp megfigyelhető. A *Legyek* egyetlen, rövid, enjambement-okkal tagolt versmondata a golyózápor tropizálását, az ember szövetek halmazává redukálását végzi el: „Mint a kint felejtett / nyers húst nyáron a legyek, / úgy dongják körül / az utcán maradt embert / a kilőtt golyók / Szarajevóban.” A *Futás* az apa rutinos munkába járási szokását és a közben otthon az időt és lépéseket számláló, féltő családot mutatja be: „a sarok után már lőnek, / onnan szaladni kell tovább. / Anya szerint, ha futva megy, / akkor biztos, hogy nem találják el apát.”, s a trauma, a testbe íródott tapasztalat a tényleges veszély elhárulása után is megmarad: „Apa a háború után is, / évekig futva megy mindenhová. / Sehogy sem tudja megszokni, / hogy szabad már az utcán / lassan is járkálni.” A kötet öt ciklusából talán a harmadik, a *Maja* a legfelforgatóbb, amelynek versei egy koherens narratívába illeszkednek: egy négytagú, szarajevói család pusztulásába. A mindennapos bombázások és lövések erőterében zajló élet álharmóniája, különös világa teremődik meg, ahol „megszokod a dörgést. / Anya szerint ez pont olyan, / mint mikor a kisbaba / az anyja szívverését hallja / állandóan maga körül a hasban.” (*Szarajevó*) – szól a lírai hang. A ciklus azért is megrendítő, mert egy gyereklány a lírai éneke, aki látja meghalni az öccsét: „És láttam még, / hogy a piactérnél szénéz / átfut a zebrán, / a járdához ér, / aztán volt az a robbanás, / és az öcsém láthatatlan lett” (*Trükk*). Az öcs az előzményekben többször „háborúsat játszik az utcán” (*Az öcsém*), és azt állítja, hogy ő „egy bűvész [...] Azt mondta, / egy nap el fog innen tűnni.” (*Testvér*) –

e versek utólagosan, lineáris olvasatban a *Trükk* megismerése után válnak igazán komollyá. A ciklus végére a lány is meghal, valószínűleg többszörös nemi erőszak és fegyverek okozta fájdalom, sérülés következtében, ám ez a trauma elliptikus módon kerül a versbe (és derül ki, az öcs haláláról való tudósításhoz hasonlóan, az utána következő darabból). A *Puskatussal* című szöveg elején még csak a töréstől való félelem tematizálódik: „nincs a kezemben semmi. / Nincs nálam olyan, / amit még össze lehetne törni. / Csak a csontjaim maradtak. [...] Puskatussal egyenként is / kiverhetik a fogaimat”, de ez lassan, késleltetve átkúszik a fegyver és a férfi nemi szerv azonosításába s a szexualitás erőszakos terébe: „A tarkómra lihegjenek / inkább, / az csak nem lesz / olyan borzasztó, / mintha néznen kéne közben / a szemüket.” A ciklus utolsó két versében egyértelművé válik az olvasó számára, hogy a halott lírai én szólal(t) meg (eddig is), a nézés-látás motívuma ezekben is kiemelt: az apa és az anya a halott testet, illetve a gyerek után maradt emlékeket *nézi*, s explicite kimondásra kerül (ismét a látással összekapcsolva) a halál ténye is: „Nem mozdulok. / Ahányszor arra járok, / ahol meghaltam, / nagyon mérges vagyok. / * / Most már én is / láthatatlan vagyok. / És nem játékból.” (*Arrafelé*). A puskatus és a fogak kiverésének motívuma másutt is összekötődik az erőszakkal, a veréssel, kiváltképp a pedofil szexuális abúzzsal. A kötet első ciklusában Jelena szavaiból, elhallgatásaiból derül ki, hogy az apja „puskatussal / kiverte egy bosnyák kislány / huszonnyolc fogát. / És vérzett, ömlött a vér / a puha kislányszájából. / Soha nem akartam / végiggondolni, mit csinált / azzal a kislánnyal / előtte, utána / az én apám. / Végül, a pincében, / minden nap / végiggondoltam.” (*Jelena*). E ponton ismét, immár nemcsak a tanatológia, de a háborús nemi erőszak kontextusában is felidéződhet Polcz Elaine neve, s az *Asszony a fronton* című autobiografikus műve, amelyben az erőszak következtében eltörhető gerinc képe kíméletlenül íródik meg: „körbevesz nyolc-tíz orosz katona, hol egyik fekszik rám, hol a másik. Megszabták az időt, hogy egynek mennyi jut. [...] Azt hittem, ebbe belehalok. Persze nem hal bele az ember. Kivéve, ha eltörik a gerincét, de akkor sem azonnal. Hogy mennyi idő telhetett el és hányan voltak, nem tudom. Hajnal felé értettem meg a gerinctörést. A következőt csinálják: az ember két lábát a vállá fölé hajtják, és térdelésből fekszenek bele. Ha valaki ezt túl erősen teszi, elroppan a nő gerince.” Az erőszakos cselekedetek a *Halott nők*ben gyakran a törés aktusával és a gerinc eltörésének képével asszociálódnak, a női test úgy törik, ropog, szálkásodik és szárad, akár egy darab fa (*Nő*).

A háború vagy bármely erőszak, determinált lét traumájának feldolgozása éppen úgy nehézséget okozhat, mint a megélése. Ahogy egy másik újholdas, Szabó Magda írja: „Aki túlélte ezt a kort, megölheti a gyógyulás” (*Aki túlélte ezt a kort*). Terék Anna figurái képtelenek a feldolgozásra, a dolgok megemésztésére, ami a rágás és nyelés által jelenthetne feloldozást, a fogak kiverése azonban (ami több versben történik) ezt is megakadályozza. A száj mint az emésztés fiziológiai kapuja, illetve a törés motívuma nemcsak a *Maja*-ciklusban dominál, de a legsokrétűbben talán ott jelenik meg: az *Ablaküveg*, illetve a *Rossz* című versekben. Az előbbiben a szét-tört ablaküveg darabjainak szájba tétele a kétségbeesés következményének egyik fiktív módusza: „Gondolatban fenyegetem apát, / hogy lenyelem egyszerre. / Lenyelem őt is, anyát, / a várost és az autó ablakának / kilőtt üvegeit.”, az utóbbiban

pedig a törés a szívek összetörésére, a bögrék fülének letörésére, a tükörtörésre vagy épp a test, a nyak törésére egyaránt vonatkozik. A nyelvben rejlő homonímiák kijátszása a kötet gyakori eljárása, például a *blokk* szón keresztül – amely egyszerre utal a mozdulatlanságra, a háztömbre vagy a háborús övezetre: „A blokkok közé szorult a nap.” (*Lakótelep*) –, s sok esetben észlelhető a *szem* többértelműsége, például ekképp: „Minden harisnyámon / egy-egy szem / lefelé szalad.” (*Szerbia*). A férfi tekintet (male gaze) és önmagában a szemlélő, méregető nézés, amely szintén visszatérő eleme a könyvnek, olykor áttevődik a halott nők önmeghatározásába is. Jelena például így jellemezi koporsóba zárt testét: „Keskeny csípő, / egészen gömbölyű mellek, / göndör haj.”, azonban hamar kimozdul e testleírásból, s reflektált nézőpontváltással jelzi, hogy valójában nem tudja érzékelni magát más szemével: „Nem tudom, milyen színe volt / a szememnek. / Nem látom kívülről magam.” (*Jelena*).

A *Halott nők* szinte összes versét közös térbe ágyazza a bár többszólamú, mégis homogén, vallomásszerű, utólagos, őszinte, reflektív hang és a még ennél is egységesebb motivikus hálózat, izotopikus lánc – a *szem, száj, törés* szavak szemantikai szövedékén kívül a család, a halál, a hallgatás-kimondás, a tükör, az alvás, az idő, a test és a szaglás mintázata. A szagok már az első oldalakon megteremtik a nyomasztó, kényelmetlen atmoszférát: „a gáznak eleinte jó szaga volt”, aztán mégis „az ember orrát megtekeri / az az édes-büdös szag”, amely Jelenát, az első ciklus egyetlen hosszúversének lírai énjét megöli, amikor öngyilkosságot követ el. Az érzékiség-érzékelés különféle testi megnyilvánulásai mind fellelhetők e versben, nemcsak az olfaktív elemek (de azok is megjelennek másutt is, például egy kórházi látogatásnál: „Valahogy beleragad az orromba, / és hiába szagolgom otthon a kölnisüveget, / mintha abban is csak az a szag lenne.”), hanem a vizuális, auditív, gusztatív vagy taktilis érzékelés is a világ abszorbeálásának alapvető élménye: tehát az emberen átszűrte tapasztalat, a szenzibilitás vezérli a lírai ént, aki érzékenyen reagál a többi emberre és mások fájdalmára. Nehezen viseli, hogy nem tudni, fiának „honnan indul a testében a fájás, / és meddig ér”, hiszen, bár valaha egy test voltak, a bőr mint határpont („Azt se tudom, mi hol van a bőre alatt”) által már egy tőle elválasztott, különálló entitásként kénytelen érzékelni őt. Az anya nem tudja feldolgozni a fia hirtelen haldoklását, majd halálát (egy golyó találta el, itt is háborús kontextusban vagyunk), s kórházi ágyra tett testként megváltozik számára, nem érti, mitől lett más a szaga, a bőre, s mi történik vele: „Mintha ez már valaki más lenne, / valaki mássá gyógyítják.” Az ostrom alatti állapotokat mutatja az is, hogy a vers narratívájában alig van mit enni, és hogy a szerb orvosoknak nincs „se géz, se céna, se gumikesztyű” a birtokában, hogy el tudják látni a sebet, ezért Jelena – miután otthon nem jár sikerrel – Magyarországról hozatna ezekből valakivel, aki azonban késik, talán mert „hosszú a sor / a határon”. A fiú végül meghal, s valószínűleg e trauma következtében választja anyja is a (gázmérgezés általi) halált – képtelen a történetek feldolgozására.

A második ciklus szintén komplex narratívát kirajzoló, epikus versei, a *Szibéria* darabjai 1976-tól kalauzolják végig az olvasót egy orosz lány életén, utazásain és párkapcsolatán, aki az első versben még csak magzat, az utolsóban immár halott test. E ciklusból és epikai keretből kilóg *Olja dala*, és ezt a vers kurziválása is jelzi:

a ciklusonként permanens lírai én itt megtörik az elbeszélőváltás által. A versben az anya Párizsban élő testvére, Olja kap hangot, aki idegennek érzi magát a francia fővárosban, ezért folyton úton van, nem marad sokáig egyetlen lakásban sem, és a táskája reggelente, munkába induláskor mindig „*olyan felszerelt, / hogy / bármikor tudnék / disszidálni. [...] Az ember mindig oda kerül, / ott marad, / ahol semmi szüksége az életre.*” A törés e ciklusban is sokértelmű: 1976-ban „Anyám sírás közben porrá töri / az összes, még ép / elképzelését arról, hogyan fog élni.” (*Babakocsi*) – vallja a lírai én, később pedig a test és a lélek megtöréséről tudósít: „A testem roppanásokkal / emlékszik [...] Egészen apró / részekre szakadtam / belülről. [...] Illeszthetetlen vagyok.” (1998 júniusáig). Az apa alkoholistává válása és a családban betöltetlen funkciója a lánya jövőbeli életére is kihat, hiszen ő jelentette volna számára a külvilág felé a hidat „abból a fekete, mély gyomorból, / amivé az anyák / a családot teszik”. (*Üvegek*). Saját párjával kialakított rituális élete is az alkoholizmus problémája körül forog („Ivan naponta, / délután négykor / leisz-sza magát / és hallgat. // A véremet fagyasztja szét / ezzel a csenddel.” – *Két év késéssel*), s észrevétlen csúszik át az állandósult szuicid kísérletek terepére. A híd (hiánya) másutt is visszaköszön, az apa (mint védelmező családfő, férfi) iránti vágy, illetve a géneket továbbörökítő fiú szinonimája: „Nem találunk hidat, / amin át lehetne menni.” (1999 márciusában). Ivan azért nem akar utódot, mert szerinte minden újszülöttnak rossz lenne ebben a világban: „kérelem / ne szüljek neki gyereket” (*Két év késéssel*), de a lírai én is kijelenti, hogy ha tudott volna szülni, fiát mélyre nyelte volna: „sokat ittam volna rá, / hogy a víz alá merítsem azt / az utolsó, ingatag hidat is.” (*Üvegek*) – a vágy tehát együtt jár a feldolgozás képtelenségével. A gyerek-szülés hiánya a *Judit*-ciklusban is felmerül: „hova akarok szülni / férj nélkül gyereket? / Még rendes munkám sincs, / mit akarok a hasamba, / ha a számba sincs mit tenni?” (*Szilánkok*) – szól a huszonnyolc éves lírai én szavaival anyja elképzelt intése.

A *Judit* versei az anya iránti szorongó kötődést demonstrálják, a lírai én felismeri magát és léte nyomasztó hatását anyjában: „Anyám összes ránc / én vagyok. [...] Én anyám / fuldoklása vagyok.”, illetve önmagában is érzékeli anyja létét: „Anyám beszél belőlem, / néha hallom a hangomon / a hangját. A tekintetemen / is otthagya az ujjlenyomatát, / nem látok tőle.” (*Szilánkok*). Judit betegsége miatt e részben ismét visszatér a kórház tere, de ezúttal előbb pozitív(nak tűnő) kimenetellel: gyógyulással. A lírai én harmincéves, s attól szorong, hogy a szülei nem tudnak mit kezdeni azzal, hogy életben maradt. A ciklus megintcsak a *törés*, a *szem* és a *száj* motívumaival dolgozik, a *száj* imát is mormol – noha korábban is ott az Isten-élmény néhány versben (az első ciklusban így: „Látod, Istenem, / mégiscsak erősebb volt / nálad valami.”) –, de a hit talán e ponton mélyül el. Néhány helyen intim fohászként is textualizálódik: „Annyian kapaszkodunk beléd, / hogy szinte már a földre lógsz, Uram. / Van-e még rajtad hely? / Odatenném én is a kezem.” (*Hajszálak*). Az imának a szájjal még közvetlenebb összekapcsolása, elrágása az utolsó ciklusban felerősödik: Gašpar minden nap „elrág tizennégy imát” (*Nő*). A *Gašpar*-ban a biblikus hang és sorképzés a versnyelv retorikai sajátosságává válik: „Mert megromlanak mind a szájak és a csókok, / és kihullik az ima a nyitott tenyerekből, / és tengerbe zuhannak mind a bűnösök, / de én nem félek, várok és állom tekintetét az Úrnak.” A *száj* ugyanakkor épp e részben homokkal és

vízzel telik meg, fuldoklás okozza a halált, ami átvitt értelemben a lelki bajokba való belefojtódás megtestesítője.

A kötet motivikus szintjén túl poétikailag, líranyelvében is hordoz potenciált, ezek az eltávolító szerepversek nem fordulnak egészen szembe az alanyi lírával, hanem lehetővé teszik, hogy az olvasó bevonódjon ebbe a tér-időbe. A szereplő a közvetítettségen, átszűrtségen keresztül képes tanúságtételként felmutatni önmagát, különlegessége leginkább az utólagosságból, retrospektív nézőpontjából ered, hiszen a legtöbb megszólalás a halál utániságból hangzik fel. Az általában rövid, enjambement-okkal tagolt verssorok (tipográfiailag) éppoly megtörtek, mint az általuk kirajzolódó sorsok, a versek formája követi a bennük inszenírozódó esemény- és érzelmláncolatokat, a soráthajlások sokszor késleltetéssel is élnek, így a versmondatok befejezése váratlanabb és erőteljesebb hatást válthat ki.

A kötet implicit felveti annak az olvasatnak a lehetőségét is, miszerint az öt ciklus öt halott nőalakjából kibontakozó líra egy narratív, családtörténetbe szőtt poétika. A *Halott nők* talán még szorosabb kompozíciót kínál tehát, mint amit elsőre felmutat: egy másik világban az öt nő egy közös családfa (tenyér) része is lehet, talán nemcsak sorsuk által kapcsolhatók össze. Ezt néhány név is megerősíti – és a névválasztásokról, illetve a könyv számos további izgalmas színéről még nem is esett szó! –, a *Judit*-ciklusban az apa neve Ivan, s éppígy hívják a *Szibériában* is az orosz lírai én párját, s a *Judit*-ban felfedezhető egy olyan utalás, hogy az apa „egy orosz kurvával a hátán / nekivágott, / és még a bombázások előtt / elhagyta az országot” (*Csillagok*). Pavle neve is kétszer bukkan fel: ő a *Sziget*-ciklus lírai énjének szeretője, de a *Maja*-ciklusban az apa is ezt a nevet viseli. A kötet időkezelése nem nyújt olyan mankót a befogadó számára, amelynek segítségével helyükre tehetné a mozaikdarabkákat, a temporalitás csupán néhány hevenyészett évszám által érhető tetten, azokból tudható, hogy a közelmúltban vagyunk. Az idő inkább álomszerű, súlyos ködként hagyja ott nyomát mindenütt: „Kifeszített körülöttem / valami az időt.” (*Hajszálak*), „Az idő úgy ül a vállainkon, / mintha repedés nélkül / bírná súlyát a csont.” (*Nő*). Ha nem is illeszthetők össze a mozaikdarabkák (szilánkok), a részek ugyanakörül mozognak: identitás, emlékezet, nőiség, család, trauma, félelem. Talán a legnagyobb félelme e nőknek az, hogy nyomtalanul el-tűnnek, hogy „Úgy halok meg, / mint akárki más.” (*Halál*), s hogy nem tudják kifejezni, képviselni magukat: „Szavakat próbálok hozzád illeszteni, / de mind kihullik a számból.” (*Csillagok*). E két félelem, köszönhetően a *Halott nők* kötetnek – amelyben egy médium által megszólalhatnak a holtak, s történetük megíródhat – nem nyer realitást: szenvedésük, létük így talán nem volt hiába.

Bármennyire is fiktívek – még ha akár egy vagy több családtörténet valós adataiból inspirálódtak is – a kötetben szereplő nők, a befogadó számára megértésük önmaga megértésével járhat együtt. Susan Sontag könyvében (*A betegség mint metafora*) – rendkívül leegyszerűsítve – két következménye lehet egy betegségnek: a páciens meggyógyul vagy meghal. A *Halott nők* olyan kötet, amely saját figuráit megöli, azaz megmutatja halálukat, ám épp abban rejlik a megváltásuk, a kien-gesztel(őd)ésük, hogy a halál elbeszélése és a gyász artikulálása által – az egyszerű szókimondó és visszafogott, patetikusságot és elkentséget mellőző versnyelvével – képes gyógyítani. (*Forum–Kalligram*)

PATAKY ADRIENN

Horror Legere

FOGARASI GYÖRGY: *NEKROMANTIKA ÉS KRITIKAI ELMÉLET. KÍSÉRTETJÁRÁS ÉS HALOTTIDÉZÉS* GRAY, WORDSWORTH, MARX ÉS BENJAMIN ÍRÁSAIBAN

A tudományköziség vagy interdiszciplinaritás a huszadik század második felének és az ezredfordulónak fontos episztemológiai jellemvonása. Az irodalomtudomány esetében több lehetőség kínálkozik a különböző szemléletmódok, módszerek együttes alkalmazására vagy vitahelyzetbe állítására, de ez a terület sem tűnik teljes mértékben kiaknázottnak. Fogarasi György kötete esetében nem beszélhetünk a társtudományos vizsgálódás hiányáról. Közgazdaságtudomány, filozófia és kisebb mértékben történettudomány lép be abba a párbeszédbe, melyet a szerző a pre- és posztromantikus irodalomról kezdeményez olyan elméleti irányokkal, mint Karl Marx vagy Walter Benjamin munkássága.

Művének előszavában hasonló módon tágítja ki a nekromancia logikájának hatókörét legalább két fő irányban: nem írhatja le kizárólagosan a kötetben tárgyalt életműveket és műalkotásokat, de nem is sajátíthatja ki kritikai módszerként, illetve formaként sem egy irodalmi korszak, sem maga az irodalom. Kísértetjárás, halottlátás és -idézés három „fogalom” (a szerző kategóriája), illetve jelenség alapján lesz elemzés tárgya. A meghatározás nehézségét az okozhatja, hogy ez a három jelenség nincs egymással közvetlenül megfeleltethető viszonyban. Karl Marx némely művéhez kötődik az *ideológia*, Wordsworth életművéhez a *retorika*, Walter Benjaminéhez a *történelem*. A három közül a retorika szerepe a legkönnyebben belátható, magától értetődő, főképp a költői teljesítmény tekintetében. Benjamin esetében a történelem fogalma csalóka, hiszen a filozófia kifejezés is használható lett volna, bár nyilvánvalóan egy történeti (történelemfilozófiai) háttérből magabiztosan felvázolt alkotásesztétikai eszme-futtatás kapcsán kerül elő Benjamin munkássága. Annál is inkább, mivel a történelem nem sokkal később olvasásként határozódik meg. Marx esetében nem lenne ilyen egyszerű a helyzet, ha a szerző nem az ideológia kifejezést használná. A filozófiaként, közgazdaságtudományként, sőt történettudományként is koronként többször meghatározni próbált életmű mélyén rejlő alapvető zsurnalizmus egyfelől máig sok olyan olvasót szerzett Marxnak Derridától a magyar Határ Győzőn keresztül például Žižekig, akikre gondolatébresztően, vitahelyzetet teremtően hat, de az utóbbi néhány évtizedben világosan kiderült, hogy művei esetében ideológiáról, nem pedig például bölcseletről van szó. Talán éppen azért használható fel olyan sokrétűen a tudományos diskurzusokban, mert nem sorolható be azok tárgyai közé. Retorika és ideológia logikai kapcsolata valóban több, mint a befolyásolás banális feltételezése, a retorikának komoly kritikai lehetőségeket, eszköztárat köszönhet az ideológiákkal foglalkozó kutató. Természetesen az ideológia is lehet fenomenológiai aktus, ahogy például a mítosz, de míg utóbbi absztrakciójában az objektivitásra való *törekvést* hordozza, addig előbbi – legalábbis a szerző által idézett Althusser szerint – vállaltan szubjektív. Ideológia és messianizmus között párhuzamot vonva nemcsak Derrida ismerte fel a történetiség jelentőségét, de például *A német titanizmust* jegyző Carl Friedrich Weiz-

säcker is, aki a történeti mellett a párhuzam politológiai és civilizatórikus összefüggéseire is rávilágít, s ebből a nézőpontból egyenlőségjel kerül a különböző (egymással esetleg ellentétes) ideológiák közé. A „forradalmi”, mely igen gazdag jelentésréteget tudhat magáénak a műben mint nyelvi konstrukció, a nyelv szabályainak megfelelően az ismétlés, azaz a múlt (legalábbis a reflexióként működő múlt) függvényében elgondolható. Walter Benjamin gondolataival ide tér vissza az olvasó a kötet végén: Isten országa és annak eljövetele valójában a történelmen kívüli.

A temetés, elásás már a mű bevezetőjében sokrétűen értelmeződik, nemcsak a halottkultuszokkal vonódik párhuzamba, de a társadalmi-ökonómiai tényezőkkel is. A magvető és a tálentumokat elásó parabolája a *Szentírás* ironikus hangnemére is föl hívhatja a figyelmet, melyre Northrop Frye mutatott rá *Kettős tükrös – A Biblia és az irodalom* című művében. A *Prédikátor Könyvében* nem a kapitalista hozzáállásról van szó, mivel a sokasítandó pénz (érték) kézzelfoghatóan létezik, így a társadalom (azaz a Claude Lévi-Strauss-féle értelemben vett csere) világához tartozik, míg a tőke ebben az értelemben (legalábbis a jelenkor gazdasági folyamatait tekintve) virtuális. Mindezen együttthatók mellett a prozopopeia mint „arcköltés” is kapcsolódik a halotti rituálékhoz, amennyiben például az etruszk „persu” és ógörög megfelelője esetében a személyiség a társadalom, illetve az azt létrehozó és folyamatosan fenntartó interakciók eredménye, sőt, Paul de Man ideillő elméletét idézve az ideológia és a politika mindennapi kérdéseit éppúgy, mint az alapvetésükben meglévő problémákat olyan kritikai-nyelvi elemzéssel lehetne kezelni, melynek a prozopopeia fontos alkotóeleme.

A könyv Wordsworth *Sorok a tinterni apátság fölött* című művét elemző része központi és talán még abban az esetben is a legfontosabbnak tekinthető, ha figyelembe vesszük az elméleti fejtegetések jelentőségét. Sír és táj fogalmának összekapcsolódása – mely logikusan következik Wordsworth tájfelfogásából, illetve „poétikai és filozófiai nézetei”-ből – vezethet át Thomas Gray sírköltészetéből a romantika tájírásának elemzéséhez, mivel a táj emlékhelyként, pontosabban az emlékezet helyeként működik Wordsworth számára, több értelemben is. Alkalmat, de eszközt, stratégiát is nyújt az emlékezésre, valójában rá emlékezik a lírai alany, de az emlékezet aktusának módját is meghatározza, sőt lehetővé teszi, létrehozza. Fogarasi, öt pontba szedve Gray *Elégiájának* és Wordsworth versének párhuzamait, elsőként az olvasási jelenet által színre kerülő szellemidézésről, halottidézésről ír. Ez azért lehet említésre érdemes, mivel a későbbiek során nyilvánvalóvá válik, hogy maga az olvasás aktusa lesz azonosítható a szellemidézéssel, ahogy a visszaterés műbeli aktusa is felfogható az újraolvasás értelmében vett visszaterés metaforájaként, ahogy a nyomolvasás és a nyomhagyás megjelenése közvetlenül utal a műalkotás létrejöttére, illetve a befogadói aktusra. Valójában Gray és Wordsworth műveinek vizsgálata ürügy arra, hogy a szerző olvasás és alkotás, illetve olvasás mint alkotás viszonyrendszerében tegyen alapvető kijelentéseket, rámutatva a kísértés és a *visszajárás* kétoldalú voltára, amennyiben az élő látogató temetőbe való visszaterései folyamatával próbálja meg az emlékezetben rögzíteni az elhagyatott sírkertek lakóit. Ezzel a jelenséggel a temetőkertek és a nekropoliszok, a holtak emlékezetének őrződését szabályozó társadalmi játékok és törvényszerűsé-

gek szempontjából értelmeződnek újra, s ez kiváló alkalmat ad a közösségi emlékezet őrződésének történeti és elméleti vizsgálatához, mely által a figyelmezés ökonómiájának struktúrája rajzolódik ki. Ennek gazdaságpolitikai párhuzama a modern nyugdíjbiztosítási rendszer felépülésében érhető tetten.

Másrészt a temetés térbeli pozicionáltságának történeti mozzanatai a keresztény Európa, illetve a keresztény nyugat történetében a korai kereszténységnek a politikai hatalmat éppen ízelgető fázisában sokkal inkább gazdasági és politikai szempontokból érthetőek meg, semmint az emlékezet őrződésének esztétikai vetületei szerint. Nem egyszerűen szent helyen kellett nyugodnia a testeknek, hanem nyugalásukkal a hely szentségének megerősítéséhez járultak hozzá, ahogy erről például Peter Brown *A szentkultusz* című művében ír. Vagyis a megőrződés és a politikai hatalom tekintetében egy olyan radikális szemléletváltásról van szó, amely hatására a sírok az utak mentéről és a frekvenciált közforgalmi pontokról a városi élet higiéniáját és a latin emlékezetkultúrát egyaránt sértő módon közvetlenül a szentélyek közelébe, sőt, a szentek szentjébe kerülnek, hogy ezáltal legitimálják az új rend alapítóinak a történetiségbe kihelyezett tanúságát, mely az esetek többségében vértanúság. Ahogy a szerző írja, ez a tendencia éppen a 18. században változik meg, lehetővé téve a társadalmi nyilvánosság tere helyett a bensőséges vizitáció, a látogatás személyességének mindenkor aktuálisát. Mindez oda vezet, hogy a problémát a romantika líraelméletei felől megérteni próbáló szerző számára aporetikusává válik frekvenciáltság és szakralitás együttes követelménye, mely a kora-keresztény kortól talán a felvilágosodásig teljes mértékben problémamentes volt.

A melankólia fogalma véleményem szerint nem azonosítható Freud „rossz közérzet a kultúrában” elméletének morális „adójaival”, avagy annak következményeivel, mivel előbbi sokkal bonyolultabb – elsősorban esztétikai – összefüggésrendszerbe helyezhető; ezúttal csak Földényi F. László művére szeretnék utalni ezzel kapcsolatban. A menny és az adósállam viszonyában többértelműségről beszélhetünk. A jelenség gazdaságelméleti felfogása mindenképp gyümölcsöző, de például, Freud elméleteinél maradva, a *Totem és tabu* sem pusztán ökonómiai értelemben keresi a választ a halottkultuszokkal kapcsolatos kérdésekre. Pontosabban nem egy eredeti tőkefelhalmozást, hanem egy eredeti (a kezdetben meglévő) tőkésítést sejtet. A mítoszok kezdete ez, az istenek és a társadalom születése, mely a későbbi tranzakciók alapját hozta létre. Ez a kezdet az emberi emlékezet, a kultúra és a civilizáció születésének pillanatával is egybeeshet.

Vizitáció és revizitáció viszonya Wordsworth verse esetében még lényegesebbé válik: valójában nem is ember és táj kettőséről lesz szó, hanem látogatás és visszalátogatás szerkezetének az emlékezetben történő megképződéséről, mely folyamatosan egyúttal a személyiségfejlődésben is következményei lesznek. A szerző rámutat, hogy a „18. századi esztétika nyelvén fogalmazva a férfivá válás útja tulajdonképpen a patetikusból a fenséges állapotába való elmozdulásnak feleltethető meg”. A természettel való közvetlen, érzéki kapcsolat megszakadása, illetve ennek a közösségnek az emlékezés területére történő átvitele mint a morális lénygé, az emberiség tagjává válás feltétele tulajdonképpen annak a mesterséges(?) természetnek a kiépülését jelentheti a személy számára, mely például Diderot értelmezésében nem más, mint a társadalom. Természetesen a Wordsworth-vers vizsgálá-

ta során sokkal fontosabbak a szigorúbb értelemben vett irodalmi kérdésfelvetések, így jut el ez az eszmefuttatás oda, hogy az olvasás a férfi természetérzékeléseként értelmeződik. Olyan olvasás ez, mely nemcsak a nyelvi jelekre vonatkozik, de gyakorlatilag az egész természetet (pontosabban a tájat is) képes olvasni, olvasói folyamatként érti meg. Egyáltalán nem lehet véletlen, hogy mindez a skót neoplatonista Thomas Carlyle elképzeléseit idézi, amelyek hatására többek között Ralph Waldo Emerson vallotta azt az általa kissé misztikusan értelmezett elgondolást, miszerint Isten két könyvet alkotott: a *Bibliát* és a teremtet világot, s ezek egyaránt olvashatóak, ha valaki érti a jeleiket. Az elképzelés, amely Francis Baconnál is fölbukkan, Szent Bonaventurától származik, s egyébként egyike volt azoknak a bölcséleti problémáknak, amelyek Borgest is foglalkoztatták. A természet mint Isten arca vagy könyve csábító és megnyugtató értelmezést kölcsönözhetne a szövegeknek, ha Wordsworth nem lenne valójában tisztában a műalkotás alapvetően tragikus voltával. A természet titkosírással írt szöveggé válik, melynek értelme olyan békés (avagy kísérteties, ez pusztán látószög kérdése) módon található meg mélyrétegeiben, ahogy az elhunytak pihennek a sírban. Ez a pihenő, alvó állapot a régi rómaiak kevésbé kidolgozott elképzelésének megfeleltethetően a hírnév és emlékezet összekapcsolódásával valamely fajta emlékezetben megvalósuló bárhol jelenvaló létként, korlátozott ubiquitásként képzelhető el. Maga a természet válik sírrá Wordsworth költészetében. A titkosírás és a természet inskripcióként való megjelenése E. A. Poe *Arthur Gordon Pym a tengerész* című befejezetlen regényének sokat idézett részletét idézheti fel, hiszen a mű végén a főszereplő félvér indián sorstársával gyakorlatilag betűkben, írásjeleket formáló tereptárgyakban bolyong, s a sziklafalon meglátott írás is – úgy tűnik – a természet erőinek tevékenysége által jött létre.

Az irodalom további ökonómiai vonatkozásai következnek a sírfeliratoknak és a szépirodalmi szövegeknek a reklámokkal való együttes párhuzamba állításából. A reklám valójában a sírfeliratok és sírversek figyelemfelhívó, a szerző szavával: „figyelemfordító” gyakorlatát, lényegét követi. A szemlélő, a sétáló, az utazó, illetve az olvasó figyelmét próbálják magukhoz fordítani, ez a figyelem azonban teljes mértékben soha ki nem sajátítható, így soha nem birtokolható tökéletesen, mivel „redukálhatatlanul sodródásban van”. Valójában a Georg Simmel-féle kacérság lélektani jelenségének irodalmi megvalósulásáról van szó. Jelentés és jelölés, valamint jelzés folyamatos oszcillációjáról: „a látás maga is nyelvként működik” – írja Fogarasi. Itt merülhet föl az emlékezet formálódásának eszköze, létmódja és tulajdonképpeni helye, ahogy erről például Jacques Roubaud is értekezik *Költészet és emlékezet* című művében. Az elme eszközei, az emlékek egy épületben (palotában) *lakhely*nek, maga az emlékezet a lakhely, pontosabban a lakozás. „A lakhely ekként memorikus lakhely, miként a múlt lakhelyéül szolgáló temetői táj is alapvetően memorikus táj. A lakozás metaforikája a sírtól a természethez, majd a természettől az emlékezethez vezet. Ezzel azonban nem pusztán a természet, hanem maga a memória is sírszerűvé válik, akár abban az értelemben is, ahogy egy évszázaddal korábban John Locke hasonlította sírhoz az emlékeket, amikor arra utalt, hogy véseteik óhatatlanul eltörlődésre vannak ítélve.”

Ez a hely tulajdonképpen a szerkesztés, a mérlegelés és az értelmezés tere, ahol eldől, hogy mi örökítődik meg, és mi szolgálja eltűnésével az örökítendő

fennmaradásán kívül annak kontextusba kerülését. Sőt, a rejtett tartalmak megőrződése szempontjából kitüntetett, valójában: kivételezett szerepe van. Az emlékezet összefogása-szerkesztése azonosítható (bár valószínűleg nem azonos) az olvasás-begyűjtés-betakarítás heideggeri mozzanatával, amely természetesen elsősorban nem az olvasásra, hanem a λόγος-ra vonatkozik. A poézis és az emlékezet kölcsönösen feltételezi egymást valamely elitista esztétikának való megfelelésben. Ráadásul a megőrzés aktusa felülírja magát a megőrzendő, új kontextusba helyezi, sőt rongálja: mert a feliratok *újra*olvasása tulajdonképpen az eredeti (van ilyen?) szöveg rongálása. Ez a mozzanat válik lényegivé a *Nekromantika és kritikai elmélet* című műben. Nevezhetjük pecsételésnek, írásnak, arcadásnak vagy arcalkotásnak, valójában a (főként) nyelvi értelemben vett *megfogalmazás* mint folyamatos alkotás és az olvasás mint az alkotás befejező aktusa kapcsolódik itt össze, hogy az olvasás és az alkotás nem egyszerűen rettenetként, horrorisztikus jelenséggként értelmeződjön, hanem valójában az olvasás rettenetéről, a *horror legeréről* beszélhessünk. Mindezzel együtt mégis egy baráti hangnemről van szó, amely a reklámok (advertisements) stílusában szólítja meg az olvasót, a bensőségesség illúzióját keltve, s hívja fel magára és rajta keresztül a megszólított „társára” a figyelmet. Csakhogy a baráti hangnem mögött egészen konkrétan a varázslásról, a jövőmondásról, valamint a halottakhoz (is) kötődő egyéb rítusokról és kultuszokról van szó. Ugyanakkor ki más gyakorolhatná a baráti hangnemet, mint a szöveg, mely azonban soha nem képes sem figyelembe venni, sem megérinteni az olvasót, mivel képtelen meghatározni az olvasót mint olyant. A beszélő alapvetően olvasóként lép fel ebben az elképzelésben, és mint ilyen, valóban képtelen a szöveget befogadót elképzelni, mivel számára az olvasott jelsor valósága adott. Az olvasó költő helyzete a hírolvasó monitorikus szerepével azonosul, s a végső olvasó lesz az, aki valójában *látbat*, azaz befogadhat bármit, mivel tevékenysége immár valójában az olvasásra korlátozódik, s ez az olvasó nem feleltethető meg valamely felolvasással vagy közvetítéssel.

A reklámhoz és a hírolvasáshoz hasonló párhuzamokat szolgáltathat a szerző számára a divat, pontosabban a divat mindig mozgásban lévő önkonstrukciós szerkezete. A divat létmódjának értelmezése, illetve befogadása maga is a nyomolvasás ugyanazon eltűnő és feltűnő elvén működik, mint maga a jelenség. Ráadásul ez a módszer hasonlítható a tanulás folyamatához is, ugyanakkor nyilvánvalóan újfent sokat köszönhet Georg Simmel *A kacérság lélektana* című művének. Ez az egymásra vonatkozás, pontosabban maga a teleológia iktatódik ki Walter Benjamin fentebb fölidézett, történelemre és Isten országára vonatkozó gondolataiban, melyek felismerik az ideologikusban a messianisztikusot, azt a törekvést, mely nem tekinthet másként a történelemre mint olyanra, amely céllal rendelkezik, holott ezt az elképzelést mindig csak visszamenőlegesen képes igazolni, s ez a tény az Isten országa és az ideologikus elképzelések közötti radikális különbségre mutat rá. A benjamin történelem angyla elképzelésnek megfelelően valójában a végítélet *mindenkorra* elmaradó lesz (amennyiben *minden korban* hiányzik), másrészt a világ (a teremtés) folyamatos romhalmazzá válása, egy úgynevezett önmagát hatványozó veszteség és tragédiahalmaz (mely legkönnyebben a szerencsétlenségek belső törvényszerűségeivel írható le) kell, hogy legyen maga a történelem, s

ennyiben például a pokol sem valami olyasmi, amely a végítélet után kizárólag a bűnösökre vár, hanem a történelemben élő ember természetes létmódja és közege. Fogarasi itt arra hívja fel a figyelmet, hogy az ekképpen, benjamini értelemben felfogott történelemszemlélet lényegi mozzanata nem a haladás, hanem az aktualizálás. Csakhogy az aktualizált történelemszemlélet, illetve általában a szemlélet éppen az, amellyel a posztmodern történelemteóriák alaphelyzete jellemezhető. Ez az a viselkedési forma, melyről Frederic Jameson azt írja: „inkább váltásokat, eseményeket keres [...], az árulkodó pillanatot, amely után már semmi sem a régi”. Ez pedig hasonlóan radikális (szemlélet)váltásként értelmezhető, mint Fogarasi utolsó, „aktualizált” értelmezése, melynek tárgya Shelley *Mont Blanc* című műve, az a vers, melynek lírai alanya az olvasótól elfordulva valóban arra fordítja a figyelmét, amerre és amit néz. (*Debreceni Egyetemi Kiadó*)

KELEMEN ZOLTÁN

A térszervezés mint a magyar film „jelenyelve”

TÉR, HATALOM ÉS IDENTITÁS VISZONYAI A MAGYAR FILMBEN; SZERK. KALMÁR GYÖRGY ÉS GYŐRI ZSOLT

A magyar filmkritika jelentős változáson megy keresztül mostanában. Általánosságban elmondható, hogy a magyar filmes diskurzus egyre inkább meghonosítja azokat a nemzetközi trendeket, amelyek a hetvenes-nyolcvanas évektől meghatározóak a nyugat-európai filmkritikában. Nyugaton fordulópontot jelentett az ötvenes években induló kritikai kultúrakutatás (cultural studies), amely nyilvánvalóvá tette az addig természetesnek vett koncepciók, mint az identitás, a test vagy a tér társadalmi, ideológiai megkonstruáltságát. A kritikai kultúrakutatás teoretikusai felhívták a figyelmet a kulturális jelenségek, műalkotások „materiális meghatározottságára”, és „interdiszciplináris szemléletmódot” szorgalmaztak (*Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 8–9).

A *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* című kötet bevezetőjében Kalmár György és Győri Zsolt rávilágítanak, hogy a filmkutatásban különösen meghatározónak bizonyult a hetvenes évektől elsősorban Michel Foucault munkássága nyomán megjelenő térkutatás (spatial studies), amely felhívta a figyelmet a tér megszervezésének a modernitás hatalmi struktúráiban és az identitáspolitikában játszott szerepére. A tér megalkotottságától, a szereplői, valamint a nézői identitásokat befolyásoló szerepétől ezért a filmes tér elemzésekor sem lehet eltekinteni. A tér soha nem semleges, mindig aktívan részt vesz a filmben szereplő hatalmi viszonyok létrehozásában. A klasszikus narratív film „a modernitás uralmon, ellenőrzésen [és] távolságtartáson [...] alapuló” hatalmi rendszerét képezi le (12), ami megmutatkozik a koherens, a néző által uralt filmes tér létrehozásában, a tér az el-

beszélésnek való alárendelésében és a filmnek „egyetlen hős köré szervezésé[ben]” (11). A film ezeknek a technikai megoldásoknak a segítségével kínálja fogyasztásra a normát, azokat az értékeket és identitásmintázatokat, amelyekkel észrevétlenül azonosulásra készíti a nézőt.

A magyar film technikai jellemzői azonban sok esetben eltérést mutatnak a klasszikus hollywoodi elbeszélőfilmhez, vagyis a műfajfilmhez képest, hiszen itt a tér tipikusan nem jelöletlen, „természetes”: megszervezése nem segíti a narratív előrehaladást, inkább gátolja azt. A hős és a kamera nézőpontja nem uralja a teret, hanem „egy kiismerhetetlen, uralkodó tekintet kiszolgáltatott tárgy[ává]” válik (14). A kötet szerkesztőinek értelmezésében ezeknek a filmes eljárásoknak a megértéséhez nem elég pusztán filmnyelvi szempontból elemezni a magyar filmet, hanem a nyugati műfajfilmhez képest mutatott „formai és technikai különbségeit egy szélesebb kulturális kontextusban” kell értelmezni (12). Vagyis nem hagyhatjuk reflektálatlanul a Magyarországon az államszocializmus alatt működő társadalmi modelleket. Az előbb említett formai sajátosságok és a magyar film szubverzív térhasználatát annak köszönhető, hogy hazánkban a szocialista diktatúra alatt a nyugati társadalmakhoz képest sokkal nyíltabb hatalomgyakorlás folyt, és ezért egészen másfajta identitások jöttek létre. A tér előtérbe kerülésének másik oka az, hogy bár a rendezőknek a hatvanas évektől már nem kellett a hivatalos retorikával teljesen összhangban lévő filmeket készíteniük, a diktatúra tapasztalatának nyílt kifejezésére, nyílt rendszerkritikára nem volt lehetőségük. Ezért alternatív kifejezőeszközökhöz nyúltak, allegorikusan fogalmazták meg bírálatukat. Így válhatott a tér a hazai alkotásokban az egyik fő filmes mestertrópusá, a hatalom és az identitás allegóriájává.

Egyértelmű tehát, hogy a magyar filmek elemzésekor a tér előtérbe kerülése, a szubverzív, allegorikus térhasználat különösen indokoltá teszi a nyugati paradigmák, főként a térkutatás tanulságainak alkalmazását. Ebben mérőföldkőnek számít a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézete által szervezett ZOOM konferenciasorozat, amelynek egyik célja, hogy a kritikai kultúrakutatás szempontrendszere meghonosodjon a hazai filmes diskurzusban is. A szervezők szerint a nemzetközi kritika fogalmainak és módszertanának a magyar filmre való alkalmazása elősegítené annak „tudományos igényű feldolgozásá[t]”, valamint külföldi recepciójának erősítését. A nyugati kutatási trendek felhasználása azonban nem jelenti ezek „kritikátlan átvételé[t]” (*Test és szubjektivitás* 12, 11). Ehelyett „olyan elméleti-kritikai keretek kialakítása” a cél, amelyek sikeresen alkalmazzák a nemzetközi trendeket a hazai filmre, ugyanakkor reflektálnak annak „kulturális és filmnyelvi másság[ára]” (*Test és szubjektivitás* 12). A konferenciák a kritikai kultúrakutatás különböző diszciplínái felől közelítettek a magyar filmhez. Míg az első konferencia és az ebből születő tanulmánykötet a testnek az emberi szubjektivitás megképződésében betöltött szerepét vizsgálja a rendszerváltás utáni magyar filmben, a második tér, hatalom és identitás összefüggéseit tárgyalja a magyarországi államszocializmus filmművészetében és a rendszerváltás utáni filmes alkotásokban. A harmadik, 2016 decemberében tartott konferenciának pedig a nemek és etnikumok tereinek magyar filmes megjelenése a témája.

György, a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének oktatói szerkesztették. A *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* tizenöt tanulmányt tartalmaz, melyek az elmúlt közel hetven év filmművészetéből merítenek, a Rákosi-korszaktól egészen napjainkig. A kötet szerzői a téri fordulat (spatial turn) tanulságait igyekeznek alkalmazni a magyar filmre, elsősorban Michel Foucault térrel és hatalommal kapcsolatos teóriáit, s a szerkesztők a bevezetőben felvázolják a tér, hatalom és identitás a kötetben alkalmazott szempontrendszerét.

Mint ahogy azt Pólik József tanulmányából megtudhatjuk, az államszocializmus filmművészete alapvetően három korszakra osztható. Az ötvenes években a filmművészet teljes mértékben államművészet; az ebben a korszakban született filmek propagandafilmei, melyek a szocialista ideológiát közvetítik a társadalom felé. A hatvanas években a filmművészet két irányban közvetít: az állam akarataról tájékoztatja a társadalmat, ugyanakkor a társadalom válságát közvetíti a hatalom felé. A hetvenes-nyolcvanas évek filmjei pedig már egyértelműen a társadalom válságáról tudósítanak. A hatvanas évektől kezdődően a szabadabb pártpolitika miatt a rendezőknek lehetőségük nyílt burkolt rendszerkritika megfogalmazására. Az egyik legjellemzőbb filmes eszköz ennek kifejezésére a szubverzív térhasználat, amely a magyar társadalom értékválságáról tanúskodik. A továbbiakban a felforgató térhasználat okaira és különféle módjaira térek ki.

Az államszocializmusban az egyén alaptapasztalata az élettér teljes átpolitizáltsága, az autonómia, a személyes, alternatív élettér lehetetlensége. Az individualizmus felszámolását a gyakorlatban gazdaságpolitikai intézkedésekkel – a magántulajdon kollektivizálásával – érte el a Rákosi- és a Kádár-rezsim. Stóhr Lóránt tanulmányában rámutat arra, hogy a földtulajdon kollektivizálása, a vidék modernizációja meghatározó téma az ötvenes-hatvanas évek filmművészetében. Stóhr Kósa Ferenc *Tízezer napjának* (1965) elemzése révén fejti ki, hogy a birtokos paraszt számára a földjétől való megfosztás az autonómia elvesztését, „a saját élet feletti önrendelkezési jog végét jelenti” (88). Az, hogy a vidék modernizációja nem a maga természetes ütemében zajlott, a földön felnőtt apák számára tragédiát jelentett, fiaik számára pedig meghasonlottságot okozott „paraszti és modern énlük] között” (92). Tradíció és modernitás, város és vidék szembenállása, a kétféle értékrend által okozott meghasonlottság és generációs konfliktus Vincze Teréznél is központi témaként szerepel, aki Stóhrhoz hasonlóan a hatvanas évek fiatal generációjának válságát tárgyalja Makk Károly *Megszállottak* (1961) és Jancsó Miklós *Oldás és kötés* (1963) című filmjeiben. Csakúgy, mint a *Tízezer napban*, a Vincze által elemzett művekben is térszimbolika fejezi ki a hősöknek a kétfajta értékrend között rekedését.

Az államszocialista rendszer ugyanakkor nemcsak gazdasági intézkedésekkel lehetetlenítette el az autonómiára való törekvést és tette meghasonlottá az embereket, hanem ideológiai nyomásgyakorlással, koncepciók gyártásával is. Ezt a tapasztalatot érzékelteti Török Ferenc 2010-es filmje, az *Apacsok*, melyet a kötetben Győri Zsolt és Szabó Elemér elemeznek. Az *Apacsok*, bár kortárs munka, kiválóan jeleníti meg szimbolikus térhasználatával, a többféle reprezentációs technika alkalmazásával az alternatív identitás és élettér keresésének Kádár-kori tapasztalatát és azt, ahogyan a rendszer meghamisítja, nem létezőnek nyilvánítja a normától eltérő

identitásokat. Győri Zsolt rámutat, hogy a szocialista államhatalom „operatív és adminisztratív eszközökkel figyelte meg, kategorizálta és számolta fel a gyanús tereket, személyeket és diskurzusokat” (98). A Kádár-korszakban a rendszer szorításából menekülő, alternatív életteret kereső indiánózókra is ez a sors várt, csakúgy, mint a Feldmann Fanni által értelmezett *Egymásra nézve* című Makk Károly-filmben a homoszexuálisokra. Benke Attila szintén a „hatalom [...] identitásformáló / torzító mechanizmusai[tl]” vizsgálja Kósa Ferenc történelmi parabolái, az *Ítélet* (1970), a *Nincs idő* (1972) és a *Hószakadás* (1974) segítségével (136). Benke Kósa filmes tereinek olvasásán keresztül mutatja be, hogyan kényszerítette a kádári puhadiktatúra jóléti intézkedésekkel megalkuvásra az embereket, hogyan tette a társadalmat megosztottá.

Ahogy az eddigiek alapján láthatjuk, az államszocializmusban a meghasonlottság, az értékválság, a kilátástalanság váltak az emberek meghatározó tapasztalataivá. Kalmár György tanulmányában kifejti, hogy ezt a tapasztalatot számos magyar rendező (mint például Jancsó Miklós vagy Tarr Béla) a műfajfilmekkel szögesen ellentétes, felforgató térszervezéssel érzékelteti. A kameramozgások, beállítások nem hoznak létre koherens filmes teret, nem segítik a néző számára az átláthatóságot, ami ellehetetleníti a célulvű történetmondást, a narratív előrehaladást. Mivel nincs „szuperperspektíva”, nincsenek hősök sem, akikkel vagy akiknek az értékrendjével a néző azonosulhatna (49). Kalmár ezt a magyar filmre jellemző, mindig motivált, a társadalom válságára utaló térkezelést nevezi *labirintus-elv*nek. A magyar filmes labirintus tehát a dezorientáltság, az értékvesztés helye, ahol, amint Kalmár hangsúlyozza, nem lehet különbséget tenni „hősök és szörnyek” között. Mivel a labirintus-elv formai jellegzetességeit megvalósító magyar filmek megtagadják a nézőtől az átláthatóságot, értékek vagy hősök megkülönböztetését, arra kényszerítik a nézőt, hogy „belülről” tapasztalja meg, élje újra az államszocializmusban mindenki által átélt kiszolgáltatottságot. Az, hogy a néző nem tudja kívülről, objektív távolságból szemlélni az eseményeket, ellehetetleníti az ítélkézést, ehelyett együttérzésre, beleélésre készíti. Győri Zsolt és Szabó Elemér elemzése is hasonló dologra mutatnak rá: Szabó szerint egy ilyen rendszerben „felszámolódik a személyes felelősség kérdése, a diktatúra bűne borít be mindent” (127). Virginás Andrea szintén olyan filmeket értelmek, amelyek az objektív nézőpont elfoglalása helyett belső azonosulásra készítetnek: Gothár Péter *A részlegjében* (1995), Kamondi Zoltán *Dolinájában* (2007), Pejő Róbert Adrián *Dallas Pashamende* (2005) és Deák Krisztina *Aglaja* (2012) című alkotásában azonban a tér nem allegóriaként működik. Ezekben a filmekben a megmutatott tájelemek funkciója az, hogy a néző „testi-szomatikus-pszichés élményeinek” előhívásával segítsék a diktatúra által okozott kollektív trauma feldolgozását (172).

A szubverzív térkezelés azonban korántsem az egyetlen eszköz, amellyel a magyar film áttételesen ábrázolja a diktatúra tapasztalatát, amint az több szerző tanulmányából is kiderül. Ureczky Eszter szerint András Ferenc *Veri az ördög a feleségét* (1977) című szatírájában a rendező az evés metaforáján keresztül jeleníti meg groteszk módon a késő Kádár-kor értékválságát, illúzióvesztését. A Feldmann Fanni által vizsgált 1982-es *Egymásra nézve* című Makk Károly-filmben pedig a homoszexualitás funkcionál „a rendszerrel szembeni ellenállás kulcsmetaforájaként” (184). Az említett pél-

dákon kívül a parabolikus ábrázolásmód, a történet más történelmi szituációba helyezése volt a rendezők egyik legjellemzőbb taktikája a hetvenes években, mint ahogy azt Benke Attila vagy Ureczky Eszter munkájából megtudhatjuk.

Több szerzőnél is fontos kérdésként jelenik meg, hogy az államszocializmus filmművészetére jellemző allegorikus, áttételes beszédmód, a terek és a testek szubverzív, válságra utaló használata miért maradt meg a rendszerváltás utáni magyar filmekben is. Kalmár György szerint a fő ok az, hogy az értékválság, az elveszettség érzése nem szűnt meg a rendszerváltás után, inkább felerősödött, hiszen „a rendszerváltás maga is dezorientációval járt” (52). A hatalom felosztáson, kategorizáláson alapuló működésmódja a kortárs magyar filmekben is hangsúlyos maradt, csakúgy, mint az autonómia, az élettér kérdése, vagy a generációs konfliktusok.

A Király Hajnal által elemzett filmek, mint például Mundruczó Kornél *Johanna* (2005) és Kocsis Ágnes *Pál Adriennje* (2010) a panoptikus, vizuális megfigyelésen alapuló hatalmat mutatják be. Király szerint a filmek helyszínéül szolgáló klinika felügyeleti hely, az „identitásvesztés színhelye”, amely az említett filmekben a rendszerváltás utáni válságot, identitáskeresést és Európa társadalmi krízishelyzetét szimbolizálja (202). Hajnal Márton szerint Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascal*-jában (2010) szintén az osztályozáson, összehasonlíthatóságon alapuló hatalmi mechanizmusok kerülnek előtérbe. Mundruczó és Kocsis filmjéhez hasonlóan Hajdu Szabolcs filmjei is önreflexív módon ábrázolják a hatalom panoptikusságát azzal, hogy tudatosan reflektálnak a filmes apparátus mint hatalmi szerkezet működésére és az általa teremtetett nézői pozícióra.

Varga Balázs és Horváth Imre az identitás performatív megalkotását, a hatalmi struktúrák és sztereotípiák által uralt szubjektum létrejöttét vizsgálják Hajdu Szabolcsnál, illetve Gauder Áron *Nyócker!* című animációs filmjében. Míg Hajdu esetében a szereplés, „színrelépés terei” (216) jelölik az identitás performatív megképződését, a *Nyócker!*-ben „a befotózott és átrajzolt arcok”, a karikatúraszerű szereplők erősítenek rá a sztereotípiákra, amelyeket a karakterek megjelenítenek (246). Varga Balázs olvasatában Hajdu hőseit a bezártságérzet, a szabadulásvágy, illetve a mindenféle térben való otthontalanság jellemzi. Kalmár György és Király Hajnal érvelése szerint az énkeresés fő metaforája továbbra is a labirintusszerű tér és a bolyongás maradt, ami egyaránt hangsúlyos a *Pál Adrienn*-ben, a *Johannában*, Hajdu Szabolcsnál és számos más rendszerváltás utáni filmben. További visszatérő téma a rendszerváltás által okozott generációs szakadék, amit Feldmann Fanni, Király Hajnal és Horváth Imre tárgyalnak részletesebben.

Az élettér- és identitáskeresés motívumához kapcsolódó és gyakran megjelenő központi téma a rendszerváltás utáni első nyugatra utazások ábrázolása. A Sággy Miklós által elemzett alkotásokban – Várad Péter *Itt a szabadság!* (1990), Salamon András *Zsótém* (1992) és Török Ferenc *Moszkva tér* (2001) – a hősök rendre kiábrándulnak; nem sikerül a nyugattal való kapcsolatteremtés, az új otthonra találás. A hősök általában kelet és nyugat közötti liminális terekben, nagyvárosok külvárosai-ban rekednek, ami pszichológiai megrekedésüket, a kelet-európai identitás meg-hasonlottságát szimbolizálja.

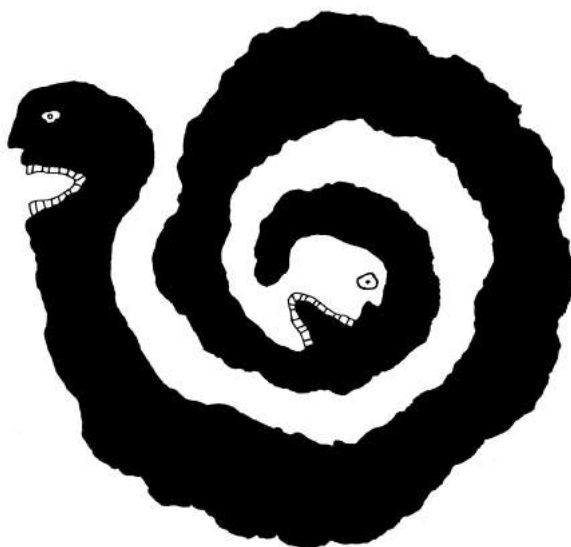
Kalmár György a tér-toposz megmaradására hozott magyarázata mellett Király Hajnal és Sággy Miklós érvei is megvilágító erejűek. Sággy szerint az elveszettség,

kiábrándultság érzésének és ennek filmes megjelenítésének az oka abban keresendő, hogy a kortárs rendezői közepgeneráció még „a késő-Kádárkor miliójében szocializálódott” (241). Ságghy szerint azonban elképzelhető, hogy a következő generáció alkotásai már pozitívabb színben tüntetik fel a nyugatot, a kelet-európai identitást, és lehetségesnek tartják a nyugaton való otthonra találást. Ehhez a szerző szerint nemcsak az járul hozzá, hogy felnő egy olyan filmes generáció, amelynek nem kellett megélnie az államszocializmus diktatúráját, hanem az is, hogy Magyarország megszűnik Kelet-Európa lenni, és „egy tényleges és éles imaginárius határok nélküli Európa szerves része” lesz (242).

A kötetnek nemcsak filmes szempontból van jelentősége, nem pusztán arról van szó, hogy a nemzetközi kritikai trendek alkalmazásával felzárkózhatunk a nyugathoz, és naprakész filmkritikát tudunk teremteni. Az összetett szemléletmód, amelyet a térkutatás diszciplínájának szempontrendszere nyújt a magyar filmek elemzésekor, kibontja ezek értékeit, és így pszichológiailag pontos képet ad az államszocializmusról és a jelen társadalmi helyzetről, segítve az államszocializmus tapasztalatának feldolgozását. Akik megélték, azoknak az emlékezésben, akik nem, azoknak annak megmutatásában és érzékeltetésében.

A *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* közérthető, könnyen átlátható munka, amit a kötet elején található fogalmi bevezetésen, a tanulmányok tartalmi összefoglalóján és időrendbe sorolásukon túl az is nagymértékben elősegít, hogy a szerzők sokszor hivatkoznak egymás írásaira (illetve az előző konferenciakötetben található tanulmányokra), idéznek egymástól, és lábjegyzetekben megemlítik, ha valamely szempontrendszert, motívumot vagy film elemzését más szerzők tanulmányaiban is fellelhetünk. Egy-egy film vagy rendező több tanulmányban is előkerül, ami összetettebbé teszi az olvasó rálátását az egyes rendezőknél előforduló motívumokra. (*Debreceni Egyetemi Kiadó*)

SZABÓ ANNA



Alföld-díjasok, 2017

BÓDI KATALIN

Bódi Katalin idén ősszel megvédett habilitációs értekezésének záróakkordjai rávilágítanak arra, hogy miért izgalmas írásait olvasni, s vele együtt gondolkodni: „Értelmezőként [...] a nyomok követésére, összefüggések megsejtésére vagyunk utalva, hiszen az említett, hosszabb-rövidebb, különféle műfajú, egymást lenyűgöző mértékben áthálózó szövegeken felül nem maradt ránk Kazinczytól összegző érvényű munka képzőművészeti tárgyban.” Bódi Katalin kutatói attitűdjét jellemzi a kíváncsiság, s az általa észlelt, általa teremtett összefüggések a kultúra, a művészetek, a társadalom, a történelem tényezői között gyakorta revelatív erővel bírnak. Olyan nyomozó ő, aki számára a különböző esetek egy egész társadalmi berendezkedés jeleként mutatkoznak meg egyben, s aki nem veszíti el érdeklődését az ügy hétköznapi szereplői iránt sem. Nem izolált műben, hanem kulturális hálóban, kontextusok találkozásában gondolkodik, s ezt a gondolati munkát érhetjük tetten írsaiban. Nem kizárólag szaktudományos dolgozataiban, hanem problémaérzékeny és közéletileg elkötelezett tárcáiban, illetőleg kritikáiban is.

Kb. félszáz recenziójának ötödét az *Alföld*-ben közölte, s ezek témái között volt kortárs regény, képtudománnyal foglalkozó tanulmánygyűjtemény, Sade márkí életét megelevenítő monográfia, fiataloknak szóló festészeti munka, a 70-es évekbeli balassagyarmati túszerdramát tárgyaló dokumentumregény (jegyezzük meg: a nógrádi származású díjazott igyekszik kapcsolatot ápolni szülőföldjével). Érdemes mindezen túl is fölleveníteni kedvelt tárgyköreit: bár alapvetően a felvilágosodás irodalmának tudósa – hiszen önálló kötetben is megjelent doktori értekezését a 18. századi magyar levélregényekről írta, említett habilitációs dolgozata pedig Kazinczy Ferenc képzőművészethez kötődő írásait tárgyalja –, nagy lendülettel és szakmai odaadással fordul mind a társművészetek (elsősorban a színház és a vizuális művészetek), mind a kultúratudomány irányzatai (említhetjük akár a gender studies-t, akár az emlékezhelyek teorémáját), mind a magyar kortárs irodalmi fejlemények, mind a francia irodalom különböző szövegei felé (utóbbinak magyar-francia szakos végzettsége adja szavatosságát).

El kell ismerni, hogy Bódi Katalin tulajdonképpen a szemle rovat szerkesztőjének álma: szenvedélyes olvasó, aki indulatait nem fél szakszerű és pontos kritikai észrevételekben kifejezésre juttatni. Ha megállapodtunk valamiben, azt emlékeztében tartja, s ha a késés eshetősége merül föl, jelzi – nincs többé sunnyogás. Műveltsége és érdeklődése széleskörű, s emiatt megbízhatóan lehet rá különféle tárgykörű könyvek esetében számítani: nem egy kaptafát tart a panglin.

Azon túl, hogy az évek során lapunk meghatározó szerzőjévé lépett elő, áldozatos pedagógusi tevékenységét is fontos megemlíteni, akár szerkesztői, akár egyetemi oktatói és témavezetői munkájára gondolunk. Nem kétséges, hogy utób-

biből is sokat profitál a debreceni kulturális élet, és vele együtt folyóiratunk. Mindezek okán örömmel üdvözljük Bódi Katalint az Alföld-díjasok sorában.

LAPIS JÓZSEF

LŐRINCZ CSONGOR

Abban a városban, melyben közel négy évtizedig élt és dolgozott a modern költészet egyik legjobb honi ismerője, aligha kell külön hangsúlyozni annak a komparatív megközelítésmódnak a fontosságát, mely egyfelől értelmezői szempontrendszerét a kortárs nyugat-európai irodalomtudományi és bölcséleti beszédmódokkal folytatott párbeszédben alakítja ki, másfelől a magyar líra történetére az európai irodalom, elsősorban a német nyelvű literatura ismerete felől tekint. Az *Alföld* folyóirat 2017. áprilisi számában közölt *Téli éjszaka*-elemzésében Lőrincz Csongor éppen arra a Tamás Attilára hivatkozik a legtöbbit, akivel bizonyosan osztozik ebben a kettős tudósi fölvétezettségben. A szakszerűség iránti elkötelezettség, az olvasótól fölkészültséget váró nyelvhasználatban tárgyasulós összetett gondolkodásmód, a nyelvi kifejezőképességet kitágító, nagy költői alkotások iránt mutatott érzékeny értelmezői figyelem szintén közös eleme e két tudósi pályának, ugyanakkor a generációs különbségből jóformán szükségszerűen következik, hogy míg Tamás Attilát az 1960-as évektől kezdődően a költői világképek és formák leírhatósága foglalkoztatta, addig Lőrincz Csongort immár két évtizede főként a költői nyelv szemiózisa, retorizáltsága és medialitása.

Ha nem is példa nélküli a kortársak között, mindenesetre csak a legkiemelkedőbb tudósokra jellemzően termékeny és gyorsan emelkedő pályát tudhat magáénak. A Csíkszeredában töltött gimnáziumi évek után úgy volt a kolozsvári egyetem hallgatója, hogy közben már bekapcsolódott az ELTE-központú Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport munkájába, alig múlt 25 éves, amikor doktorált, mindössze 32 évesen lett a berlini Humboldt Egyetem professzora, az elmúlt 15 esztendőben öt magyar és egy német nyelvű önálló könyve jelent meg, féltucatnyi vaskos idegen nyelvű kötet szerkesztésében vett részt. Ahogy azt egyik közös barátunk szokta mondani, gyorsabban ír, mint ahogyan mi olvasunk, de tegyük hozzá, hogy írásai épp nem a gyors, sokkal inkább a szoros, ha tetszik, a lassú olvasás termékei. Méltán állítható, Lőrincz Csongor a magyar irodalomtudomány európai közvetítője, aki közleményei, konferenciaszervezői és oktatói tevékenysége révén a magyar mellett a német nyelvű humántudományos közéletnek is résztvevője.

Az Alföld-díjjal szerkesztőségünk köszönetet mond azért, hogy Lőrincz Csongor az elmúlt húsz esztendőben a leghűségesebb értekező prózai szerzőink közé tartozott. Végigtekintve lapunkban közölt írásai szép hosszú során, egyrészt látható a modern költészet kitüntetettsége (József Attila mellett Ady, Szabó Lőrinc vagy épp Gottfried Benn), másrészt a kortárs elbeszélő próza iránt mutatott értelmezői figyelem (*Az érsek látogatásáról*, a *Javított kiadásról* és a *Saját haláláról* készített tanulmányok említhetők itt), harmadrészt kirajzolódik egy olyan típusú kultúratudományi érdeklődés, mely bár továbbra is döntőrészt klasszikus irodalmi szövegek ér-

telmezésére vállalkozik, olyan performatív nyelvi hatáselemekre összpontosít, mint az ima, az ígéret, az eskü vagy a tanúság. Noha ennek talán nincs különösebb saját történeti oka, kétségtelen, hogy Lőrincz Csongor abban a tekintetben is az *Alföld* folyóirat legfontosabb érkezői közé tartozik, hogy az Alföld Stúdió megjelenés előtt álló új antológiájában a leggyakrabban hivatkozott szerző, ami annyit biztosan jelent, hogy a pályájuk elején álló irodalom- és kultúrakutatók szívesen tanulnak munkáiból.

FODOR PÉTER

VILLÁNYI LÁSZLÓ

Villányi László a mai magyar költészet feltűnést kerülő alakja, aki huzamosabb időre sosem hagyta el szülővárosát, Győrt, és – 1990-ig népművelőként, azóta irodalomszervezőként és szerkesztőként – sokat tett annak kulturális életéért, közben pedig jelentős költői életművet hozott létre. Lírai életművében a városi tér megidézésének, a személyes és családi történetek, a megfigyelt jelenségek feldolgozásának, transzcendencia felőli újragondolásának is visszatérően szerep jut.

Közel negyven éve megjelent debütáló verseskötetéről, a *Délibábünnepről* 1978-ban közölt bírálatot az *Alföld*, a Villányi modorát már ekkor meghatározó szemlélődő jelleg, a mikrotörténeteknek szánt figyelem költészetének később is jellemző jegyei maradtak.

Épp első könyve megjelenésének évében indult a győri *Műhely*, melynek később, 1990-ben ő lett a főszerkesztője. Munkájának köszönhetően azóta e folyóirat a társadalom- és a természettudományi kérdésekre is nyitott fórummá alakult – friss tanulmányok rendszeres hivatkozási pontjául szolgáló, egyetemi tananyagként is gyakran feltűnő tematikus számok láttak itt napvilágot az elmúlt évtizedekben. A *Műhely* hatása a Győrben indult, már aktívan publikáló fiatal szerzők sikeireiben is megmutatkozik.

Villányi eszköztelen, a hétköznapi nyelvhasználatot idéző, költői képekkel sosem túlterhelt költeményei gyakran epikus ívet kapnak, esetenként kötet szintjén is narratív szerkezetekbe rendeződnek. Ez a poézis a szűkebb szakma figyelmét egyértelműen kivívta, a kortárs költészeti tendenciákkal foglalkozó tanulmányok mégis méltánytalanul ritkán tesznek említést róla, és izgalmas életműve egyelőre nem szolgált átfogó elemzés tárgyául. Pedig több verseskötete már csak a mai fiatal költészeti fejlemények miatt is újraolvasásra kínálja magát, például az *Alázat* az elmúlt évtizedben meghatározóvá vált testdiskurzusok felől nyerhetnének adekvát értelmezést.

Verseiben gyakorta érvényre jut a különféle filozófiai és kultúrtörténeti hagyományokat párhuzamosan megidéző szinkretizmus, a *Volna szerelem* című kötet például szerteágazó intertextuális hálót mozgósít, miközben a Villányira jellemző, vallomásosságot minimalizáló szerelmi költészetet működteti. A kötet néhány versét az *Alföld* 2004. júliusi számában publikálta először a költő, ettől a közléstől tekinthetjük a folyóirat rendszeres szerzőjének.

A *Vivaldi naplójából* a szövegegységeket összefűző narratíva mellett kottarészleteket és festményklasszikusokat is az értelmezési mezőbe emel. A szerepversként olvasás lehetőségét kínálja fel a *Valaki majd – Ismeretlen költők versei* című kötetben is, míg a *Győri időkben* a magánmitológia elemeiként értelmezhető városversek kerülnek túlsúlyba, s az azokat kísérő fotók, amelyek a térpoétikai megközelítésben jelölik ki az ideális olvasásmódot.

Az őt ért irodalmi, filozófiai, társadalmi hatásokat, a költészetét meghatározó élményeket idej, *Voltaképpen* című kötetének esszéiben összegezte. A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia 2015-ben választotta őt tagjai közé, *A költészet mibenléte* című székfoglaló előadásának szövegét is a poétikus szövegszervezés jellemzi, pedig túlnyomórészt jelölt idézetekből áll. A rövid átvezetések sokszor egymáshoz közvetlenül nem kapcsolódó, még csak nem is polemizáló alakok mondatait kötik össze esszéisztikusan. A szöveg zárlata szerint a „szerencse fiának” – tehát a költőnek – nincs más dolga, mint hogy „a lehető leghalványabban létezve, a lehető legtöbb hallgatásban, találkozzon a világban megnyilvánuló költészettel, mutassa fel, és természetének engedelmeskedve, beteljesítve a planéták ajánlását, avassa költészetté életét.” Villányi László ennek az ars poeticának a megvalósításán dolgozik.

ÁFRA JÁNOS

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ
 Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
 Tipográfia: Kass János
 Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége
 Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen
 Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató
 Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.