

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA
BENDE TAMÁS
HÁY JÁNOS
KERBER BALÁZS
NAGY MÁRTA JÚLIA
VILLÁNYI LÁSZLÓ
VÖRÖS ISTVÁN
VERSEI

HALÁSZ MARGIT
HARAG ANITA
PRÓZÁJA

DEBRECENI IRODALMI
NAPOK: „A SIKER”

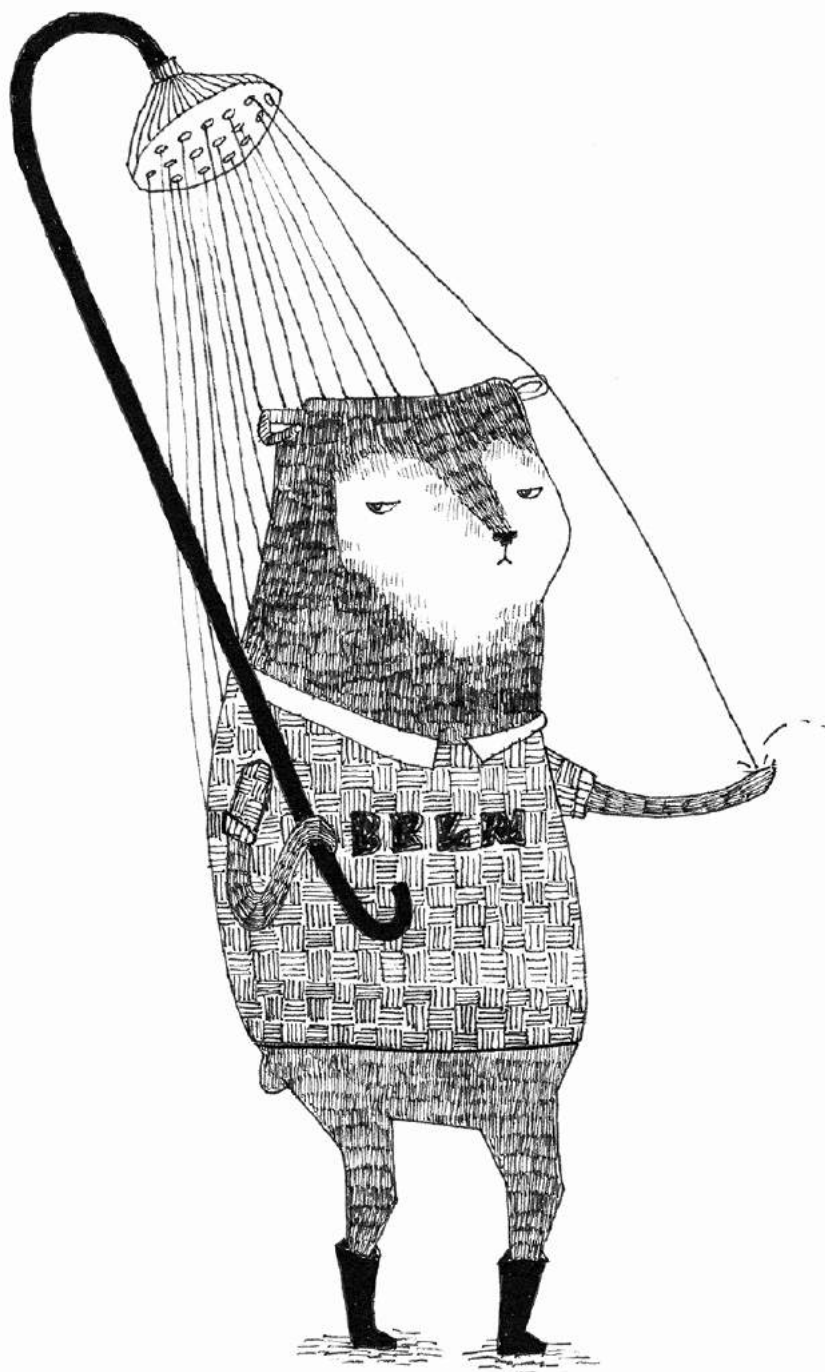
TANULMÁNYOK
ESTERHÁZY PÉTERRŐL

KRITIKÁK
EGRESSY ZOLTÁN
KUSPER JUDIT
LŐRINCZ CSONGOR
ORAVECZ IMRE
KÖTETÉRŐL



HATVANNYOLCADIK ÉVFOLYAM

2017/3





HATVANNYOLCADIK ÉVFOLYAM — 2017. MÁRCIUS

- 3 ACZÉL GÉZA versei: (szino)lira (állampénztár; államrend; államrendészet)
4 VILLÁNYI LÁSZLÓ versei: Mi végre; Átüt ingeden
5 KERBER BALÁZS versei: Szél után; Körséták II.; Körséták III.
8 NAGY MÁRTA JÚLIA versei: Ékkőhamisítás; Gyöngy; Flaneurök
Védasszonya; Képzelt advent
11 HALÁSZ MARGIT: Mint a mesében (kispróza)
13 HÁY JÁNOS versei: Külön; Nem tudok; Nem szerette
17 HARAG ANITA: Sellőasszony (regényrészlet)
20 BENDE TAMÁS versei: Szent Januáriusz; Ahogy van; Hősök tere
22 VÖRÖS ISTVÁN versei: Hazugmondók klubja; A kötelező utálatról;
Rossz jutalmak

irodalmi napok

- 25 HANSÁGI ÁGNES: Jókai sikere (Egy írói pálya irodalmi és gazdaságtani aspektusai)
35 SZABÓ TIBOR BENJÁMIN: Szépséges breakeven: a pénzkánon és az „über hoch Literatur” (Sikerértelmezések a magyar és a nemzetközi könyvszakmában)
42 A siker: trendek és véletlenek (Kerekasztal-beszélgetés az Irodalmi Napokon)

tanulmány

- 53 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Nyelvművészet – kánon – világkép (Esterházy Péterről)
58 SZIRÁK PÉTER: El kell mennünk innen (Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló)

szemle

- 65 KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Utoljára szembesülsz a véggel (Oravecz Imre: Távozó fa)

- 72 GYULAI ATTILA: A határon túlról (Kulcsár-Szabó Zoltán: A gondolkodás háborúi)
- 76 BIHARY GÁBOR: Újraolvasáson innen (Mesterkönyvek faggatása, szerk. Bednatics Gábor, Kusper Judit)
- 81 PATAKI VIKTOR: A tárgy megtisztítása (Kusper Judit: A csillagok fényezése. Emlékezet és narratíva Gárdonyi Géza műveiben)
- 86 TARJÁNYI ESZTER: A Nyugat franciája: Gyergyai Albert redivivus (Kegyelmet a klasszikusoknak. Írások Gyergyai Albertről, szerk. Szávai Dorottya, Szávai János)
- 91 LŐRINCZ CSONGOR: Megkülönböztetés nélküli különbségek (Halász Hajnalka: Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között. Jakobson, Luhmann, Humboldt, Gadamer, Heidegger)
- 97 VAJDA KÁROLY: Képlékenységek, képletesség és képiség az irodalomban (Lőrincz Csongor: Költői képek testamentumai)
- 103 HAKLIK NORBERT: Családi kör, avagy a fekete tizenennyolc árnyalata (Ivana Dobráková: Halál a családban)
- 107 BARANYÁK CSABA: „mindent kétszer mond, kétszer mond?” (Egressy Zoltán: Szarvas a ködben)

képek

HEGYHÁTI EMESE túlfilc- és tollrajzai

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

GRECSÓ KRISZTIÁN, MARNO JÁNOS, TÓTH KRISZTINA versei
CSAPLÁR VILMOS, SÁNDOR IVÁN prózái
LŐRINCZ CSONGOR, NYERGES GÁBOR ÁDÁM tanulmánya
Kritikák KISS OTTÓ, MEZEI GÁBOR, NAGY KATA kötetéről

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

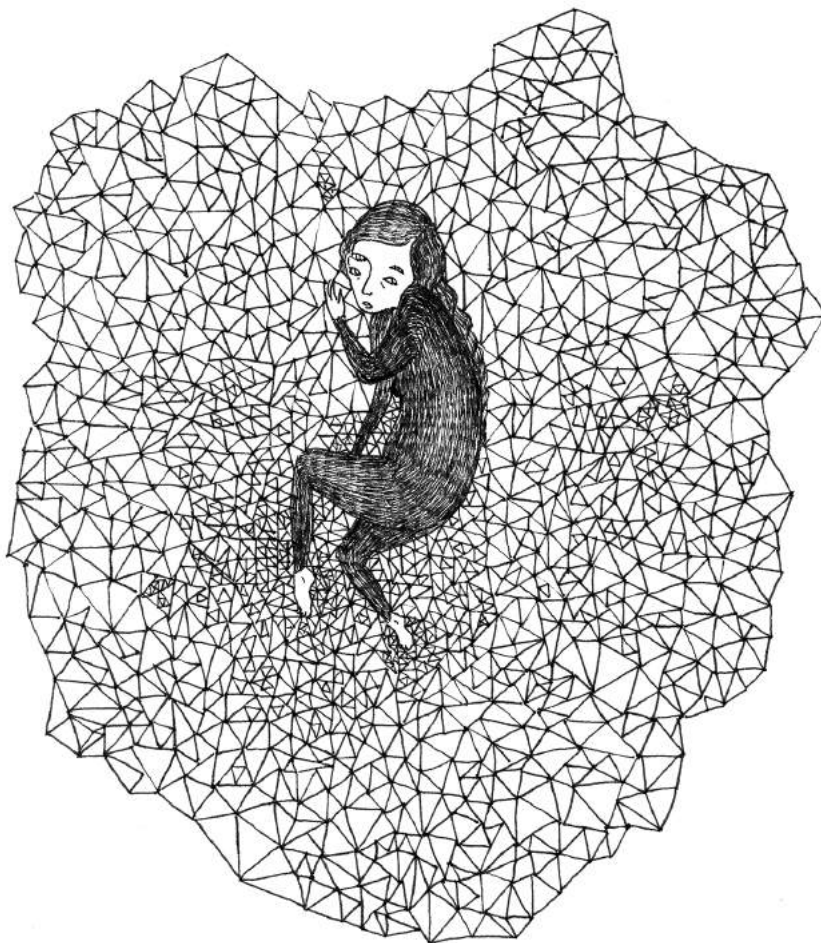
 **alföld**

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





ACZÉL GÉZA

(szino)líra

torzósztár

ÁLLAMPÉNZTÁR

a szemforgató ábitában hempergőzőket mindig utáltam máig sem tudom erre szülni kell-e vagy korlátaim mögött helyük van olyan csodáknak felérve akár a virtuális úrig kitől a heves ígebírdetők szerint minden múlik ki mindent lát s igazsága az is ha nyáját tisztátalan bűnözők úri kedve nyomorba rántja hogy szivárványos álmokkal tántorogjanak a másvilágra hol bitem szerint nincsenek csak undorító férgek és dohos csontok ám mielőtt messzire mennék miként egy ósdi telefonközpont bontok és felidézem egyre távolodva édesanyámat kinek óvatos lépte mögött majdnem balladákat szül a bánat és a hiány ahogy havi kis fizetésével a boróka fenyők mögött várta apám hogy harminc napra zörgő forintjait beossza azzal a szerény nyugalommal hogy ezt nincsen aki ellopja mivel ebben a mozzanatban valóban szentesedni kezdett a család az állampénztár absztrakt és mindig gyanús üzelmait a vasalt ágyneműk alatt tartott sápadozó bankók józanságának adva át miként hó végén a gyerekeknek maradék filléreket miből léman néninél víg nyalóka termett öregemnek pedig hivatalból hazafelé jövet néhány savanyú fröccs

ÁLLAMREND

a történelemből alkotott fogalmak már ugyancsak megkoptak bennem azok jogi srófolásához pedig sohasem volt kedvem talán tehetségem sem nagyon mostanában viszont ha körkörösén a napi hőzöngéseket hallgatom jól be tudom a dallamokba mérni a csúnyácska iskola salakos udvarát hol mindig a túlkoros maknyik ki ilyen névvel ma akár fizetett kisebbségi haknikra is járhatna akart lenni a király és nem igen akadt ki ellenálljon de éltünk mi a kispályákon valódi köztársaságot mert csapatot választva némelyiküknek hiába volt csontvázára roppant mutatós izomzat tapasztva elsőnek a kis knapcseket választottuk aki cselezni közülünk egyedül tudott és ennek megfelelően gólokat rúgott míg a dromedárok mások bokáját később lopott műanyag mellényes anarchisták vették át a pályát és a sikerre szomjazó bejárónőket míg le nem buktak irigykedve csodáltuk is az állandóan kefélőket amíg mi magunkkal játszogattunk szóval a mai rút világot tapogatva a homályos emlékeknek ott a haszna barsoghat napestig korcs államrend mentén a média ha ennek maszatos kis emlékek mentén nincs nyoma emberünknek sincs bona

ÁLLAMRENDÉSZET

régen volt homályosak emlékeim miként kezdbettem járni iskolába a község szinte néptelenül hanyatlott a beregi magányba amikor bónom alatt egy gyűrött könyvvel

*és némi füzettel talán kedvetlenül átkocogtam a hosszú szálkás deszkapalánkon
amiről majd később virtuális térben gyakran eszembe ötlött tom sawyer barátom
poroszkáltam nyáron porban tavaszodván sárban az első sarokig nagy kopácsolás
jelezte ott a helység kovácsa lakik kinek víg fiai a hebehupás pályán a szomszéd fal-
vaknak ontották a gölokat a szakadt háló mámorától néhány tucatnyian óbégat-
tunk is sokat majd a kanyar után a mozi következett mely hátrafelé lejtésével több-
nyire filmszakadást produkált és egeret aztán az állomás felől jött a egzgalmasabb
kaland magasra húzott drótsövény mögött valami laktanya sarkaiban mindig ott
basalt kékes pántlikával fáradt sapkáján virítva néhány katona előttük a fűben
félelmetes géppuska rozsdás dobtárral a tetején nehogy közel menj te szegény sut-
togta a rémület népe jóval később tudtam csak meg az mind az államrendészet
helyi egysége ki vigyáz hogy a templomnál az iskolámbhoz békésen betérjek*

VILLÁNYI LÁSZLÓ

Mi végre

*Mint amikor megmozdult a föld, s csak annyit érzékeltél,
hogy benned is bizonytalanná vált minden abban a
néhány másodpercben. Így élsz évek óta.*

*„Július elején még nem vettem őszibarackot a piacon,
mintha elodázhatnám a november eljövételét.”*

*Pillanatok sokaságát birtokolta, a késésben ért időben
állomásról állomásra.*

*Mit hoz a szél, nézi a reggeli felhőket, s a varjak serege
mi végre indult el.*

*„Észrevetted, hogy a szomorúfüz hoz elsőként leveleket
márciusban?”*

*Meglepődött, hogy mindent ugyanúgy talált a városban,
mintha nem szakadt volna meg előző élete.*

„Csalánban gázoltam egész éjszaka.”

Átüt ingeden

Álmában belátta, meg kell halnia, mégsem roskadt össze engedelmesen, mindenáron meg akarta locsolni a két ablak közötti virágokat. Ébredés után csak azon akadt fenn, hogy addigi életében még soha nem voltak virágai két ablak között.

Mint amikor eső után sétálsz az erdőben, hátadra hull egy vízcsepp, s átüt ingeden.

Még a villamosnak is más hangja van májusban.

„Végül is özvegy vagy. A szerelem özvegye.”

Hatalmas evezőcsapásokkal vitt a vízben, de hiányzott a csónak, s két karja volt az evező.

Nincs erotikusabb látvány, mint a könnyű nyári ruhában, záporból érkező, szépségétől szemérmes nő.

Vajon mit kér az égboltban?

KERBER BALÁZS

Szél után

veszíteni szappantesttel
kétoldalt feliratok
oda bekormányoz
oda beviszi és hideg
összeszűkül a kád
kicsap a víz
csempe-négyzetháló
sikló és csúszó
sikló-menekülő tekintet
ugrik a szem
a száj alagútja
habszemöldök
betűcsúcsok ékezetkásák
táblán hegyen
vagy egy nyártölte

vidám deszka
villan
habokban
rámutat a ragtáblára
ígealakok piros
négyzetekben mint
egy hölgy szeme
hullámkatalógus és
térkép
két szó két ablak
négy szó két ablak
a vonások össze
és egy síléc
Sam karja az ing
ujjából

ing fehér ujjából
plafon alatt
padló fölött
szürke szikrák
szürke pillanatközben
teremburok
két kéz ha mutat
és ha összemutat
mozog a száj
és fölmutat
és ha összemutat
óra
de nem kell a kanyar
az éles kanyar
ha nyakam
szorítja az ing
és a berregés
abogy a
járművek süvöltenek
és nem kell a hő
fojtó sugár
nem kell az éles
az éles alak
abogy járkál
mindent
botjára tűz
nehogy szemembe
vágjon

feszengeni szappantesttel
vizesnek lenni
szél után
nyúlánk félszigetek
hol dallamos
hol krákogó a nyelv
kupola-arc
Sam elindul
a sportcipő
piros cipő
fehér fűzővel
vegyél fehéret
kék fűzővel
dobozlánc
egymás után
pergő ajtók
bokaváltás
mintha filmben
egy rossz fordulat
a falak
a falak
rád hajlanak
az árnyékok
itt parkol Sam
ferde tekintet
szereplők nélkül
elment a nap

Körséták II.

a magyarázat melyik részénél jönnek az ábrák, diagramok, statisztikák. hol bomlanak a szavak mezőkre és sávokra, hol kell külön tömböket kialakítani, nyilakkal jelezni a lehetőségeket. a gondolat íve hol lesz tagolható rendszer. kialakítom az idő rekeszeit, faltól falig egy kamrában üldögelni. kifeszített percek a nyúlánk ágak hálózatában. ha belealszom a módszeres tagolódásba, az nemcsak az unalom, hanem a kialakulásban meglévő lappangás jele, a felemelkedő épület egyenesének csüngése. új levelek, új hidak. a mondatmorzsák, az ízes mondatkanyarok, és a tea gőzén át a köztük lévő távolság. az ívre várás izgalma

*és a szünet öröme. a mondat előregördül, ágakat sodor,
fel-felcsapó formája élénkíti és megrepeszti a figyelmet,
pattogzik az elme. a mondat kezdete emelkedő, belekortyolni,
és tartani a tempót, gőzön innen, gőzön túl, mászni a piszkos
csempéken. a zsongás ereje, a táncmozdulat türelme, a felelet
gesztusa szájon, kézen. újról újra vándorol a koncentráció.
az építkezés szavai, a percnyi bontások, a közbevetett
konstrukciók fokozó ereje, beillesztésük, lassú elvetésük,
forgolódnak a kövek. két ujj felemelkedik, az érv ingása,
komolysága, a harapás lendülete és a rákövetkező rágás.
a fej lebukik, latolgat, egy nagyobb várost telepít, megszabja
a szobák szerkezetét. kipróbálja az elméleti sávokat,
csatornát választ, kétségbeesik a bőségben vagy a kopár
fennsíkra távozik. üres utakon jár, alámerül a talajban.*

Körséták III.

*most a parkban vagyok, ezt egy kis pont jelzi a fejem fölött,
de nincs fejem, csak iderugaszkodtam vagy idevetődtem.
elég tágas, mehetek, kimehetek a parkból, vehetek élelmet, de
váltogathatom előzetes tervek nélkül is a pozíciókat, alagúton
innen és túl, figyelem a lámpákat. ide csatlakozik egy út, egy
nagyobb forgalmi út, végigszánkázhatom, a sziget déli partján
lyukadok majd ki, szép kikötő. megadhatom, és titokban is
tarthatom a helyzetemet, bár úgyis látnak. íráshoz tengernyi
jelrendszer áll rendelkezésemre, és piros, de zöld papírra is
nyomtathatom a szavaimat. azt választom, amelyik éppen
megfelel, de bezitálhatok is a választást illetően bármeddig.
most csinállok egy várost vagy csináltak egyet nekem,
követhetem a híreit, és megtervezhetem égbajlatát. ha valami
mondandóm van a házak alakzatairól és a terek formájáról,
megírom a város jelnyelvén, és kinyomtatják egy képregény-
újságban. ha nem tévesztem össze a véletlenszerűen generált
magazinokkal, meg is vásárolhatom. visszarugaszkodom
a parkba, és ezzel sok olyan régiót hagyok figyelmen kívül,
ahol járkálhattam volna. a park virágai. a fű. minden fűszál
meghatározhatósága. lassú csorgás, estébe nyúló, lappangó
folyamat. rétegek, blokkok, paksaméták, agyam egy világító
téglaalap. rendelkezhetek az időmmel, mert van idő. ha átalszom,
akkor nincs, de még megvannak a részletes utcák, a szépség,
a világosság, a testek kontúrjai. használok az időmet, kimaradok.*

NAGY MÁRTA JÚLIA

Ékkőhamisítás

*Ez nem az a smaragd. Abban kukoricafolyók
örvénylettek, orgonalugasok, levendulák
háborgó lucernás mellett, melyeket
összesatírozott az éggel a vihar.
Birkák bőgtek benne, írisz ágaskodott,
ez nem lehet az a smaragd.*

*Ez nem az az opál. Abban gyöngyház lámpabúrákat
felejtettek égve, bronz ablakokat nyitva,
és ködpaplanba takarták a kertet.
Levéltutaj úszott esővíz patakján,
délben is épp csak pislákol a nap,
eléltünk morzsákon, aludtunk a szalmán,
ez nem lehet az az opál.*

*Ez nem az a rubin. Az korallágak erdeje volt
egy fenekestül felfordult égen, horzsolásszín
liánok csüggtek le róla, alvadt vérbe fulladt
a bős, bortól mámoros nap, tojásbéj és szőlőszemek
gurultak szét a bálterem padlóján,
ez nem lehet az a rubin.*

Gyöngy

*Húsevő növények színére festett
tízemeletesek meredeznek a háta mögött,
és aszalódnak a lábánál a gyomok.
Azt mondja, a neve Gyöngy.*

*Elpattan egy ér az agyamban,
ha túl hosszan nézem, ahogy
melltartópánt szakad le
a fokozott terheléstől.*

*Úgy döntött, ma megajándékozta magát,
mert kissé túlterhelt volt az elmúlt hónapokban.
Ezt úgy mondja, mintha órákig gyakorolta volna
a tükrözést, mégse néz rám, amikor közli velem.*

*Több vagyok, mint visszatérő ügyfél,
de nem tekinti zaklatásnak, hogy munkaidőn
túl is keresem. „Édi vagy” – írja.
És igen, szívesen megiszik egy sört velem.*

*„Nem volna szabad” – incselkedik.
Csörög a telefon. Mennie kell;
bekapcsolom a gépet, és hosszan fürkészem
az utcát, ahol lakik, a Google-térképen.*

Flaneurök Védasszonya

*Eljön a napja mindennek, amit
el akartunk hagyni. Vicsorgó
házfalak és délidő elől settenkedő árnyék,
kontyvirág és azálea hatalmasra tárt szája
ásít felénk lüktető, lazacszín szirmok állkapcsa
között, szőlőlugasok és nyögdő diófák
ágainak foszladozó baldachinja mögött.
Bújnál bármerre, de a freskó, amit
a vakolat vízrajza felvázol, templomi csöndbe
vonja a környéket.*

*Igazából a város a dóm. Minden félreértés,
átkozódás és szégyen, ami utána jön,
elvetemedett ima, könnyörgés, mert magunk sem
tudtuk soha, mit akarunk, és mi elől futunk, hova,
miket dobáltunk el széleseben közben.*

Óvd meg csöndünket, Flaneurök Védasszonya.

Képzelt advent

*Csonkolt anagrammákból olvassa ki
a fagy ígését – minden üzenet.
Verébnyomkezeit elszorítja egy
füstös fantomgyerek.*

*Soha ki nem adott irodákban húzza meg
magát, kristálytavat álmodik
a vattás égre – mintha tussal mázolták
volna rá a vihart az elszenesedett kőrisek.*

*Pedig nem is lesz hó. Csak ígéretnek ezek
a fekete telek, nyilván nem fűt-fát,
annyira még ők sem nézik hülyének.
Bíborszívúvé torzul a nap, aortái korallágak,*

*a tojáslikőrszín horizontba csorognak –
csicsás, mint egy bazári medál.
Képzelt adventnek nevezi a helyet,
mintha minden időn kívül lenne már,*

*jégzárkában rekedve lebeg s felhőzátonyra fut,
vidám is lehetne, de a sarokról kékes füst gomolyog,
fantomgyerek lesi, anyja mikor jön már,
gyűlöli, ha elhagyják magukat a nagyok.*



Mint a mesében

Kopog az eső az ablakpárkányon. Délután három óra van, vagyis öt perc múlva lesz. De az már majdnem olyan, mintha három lenne. A tanárnő azon gondolkodik, lehet valami az órával. Elromolhatott, mert nem a rendes időt mutatja. A nő mereven bámul a mutatókra, melyek vége, mint egy-egy apró nyíl. Hegyes nyíl. A férjére gondol, akit két hónapja nyugdíjaztak, és unalmában azt találta ki, hogy... De mindegy is, mit, mert ő nem számol fel maga mögött semmit. Nincs kedve kiköltözni egy somogyi tanyára. Jó neki itt a fővárosban, különben is, minden itt van. Kecskéket tenyészteni? Na, nem, ebbe ő nem megy bele. Még akkor sem, ha a férje szerint úgy élnének majd, mint a mesében. Van neki hivatása. De finomabban fogalmazva azt is lehetne mondani, hogy ez az élete. A tanítás. Más nem maradt. Mármint úgy igazán-diból.

A tanárnő megint az órára néz. Most már minden kétséget kizáróan ki lehet mondani, akár hangosan is, hogy elromlott az óra. Mi van, ha az ő rezgése állította meg? Mi van, ha tényleg létezik ilyesmi? Úgy érte, hogy mióta betöltötte az ötvenet, három nap áll huszonnégy órából. Valahogy négyzetgyökös lett minden. Mintha a két mutató nem engedné egymást, gondolja a tanárnő. Mintha az egyik, a nagy, északnyugatra menne, a másik, a kicsi, keletre. Legszívesebben kiszakítanák magukat az óra össze-vissza karcolt, matt üvegburkából. A tanárnő kétszer is leejtette már, de úgy istenigazából. Mégsem lett semmi baja. Legalábbis akkor. De mi van, ha összeadódnak a sérülések, és csak később telik be a pohár? Nem lehet tudni. Egy biztos, a tanteremben legalább tíz perce három óra van.

Két kopott *Ablak-Zsiráf* hever az asztalon, illetve az egyik már a kislány kezében. A kislány szemben ül a tanárnővel. Heti két délután ülnek majd így, összesen kilencven percen át. Vagyis nyolcvan, mert az a tíz elszalad csak úgy. Az állatokat veszik épp. A kecskéket. A kislány szeme felcsillan, de csak egyetlen pillanatra. Volt egyszer egy kis-lány, egy szép bar-na kis-lány, kezdi a nő szinte szótagolva. A kislány mosolyogva bólogat, azt hiszi, ez valami kedves gyermekvers. Mintha értené. De hisz ez lehetetlen. Egy hete kezdte el magyarul tanítani. A kötelező óraszámában van benne a két óra. Azt hitte, megússza, de nem. Most majd neki kell elvinnie a balhét. A nyolcadik órában. Ha ez nincs, már rég otthon lehetne. De tulajdonképpen nem is olyan nagy baj, hogy nincs otthon.

Kislány, mutat a gyerek magára, kedzske, mutat a lapra. A tanárnőnek eszébe jut valami, jelzi, hogy azonnal jön. Akkor most rajzolni fognak, ez jutott eszébe. Az órára pillant mentében, a filces, krétás doboz ott van a szekrényben az óra alatt. Hóna alá vesz egy csomagolópapírt, a könyökével rászorít. A cipője sarokrészával becsapja a szekrényajtót. Csak úgy zeng-bong a terem. Mintha háború lenne. A kislány össze-
rezen, és a pad alá bújik. Ott kotorász. A tanárnő azt hiszi, hogy leesett a ceruzája.

Segítene megkeresni, de nem találnak ceruzát, csak egy átlukasztott radírt. Körző hegyével lyukaszthatták át. A nő kiteríti a papírt, és elkezdenek rajzolni.

Ez itt egy oázis, itt meg a víz, mondja a tanárnő, és apró halakkal firkálja tele a tavat. Színezd ki a halakat, itt van, tessék. Kizslány, mondja a kislány, és köpenyszerű köténye zsebéből előhúz valamit. Jé, hát ez egy Barbie baba. Arasznyi szőke Barbie lány. Miniszoknyában, térdig érő csizmában, nyakba akasztós blúzban. És kendőben. A kislány mutatja, hogy a baba kendőjét ő csinálta. Neki is van kendője. Hófehér színű. A babáé fekete.

Na, mit rajzoljunk még, na mit is?, kérdezi a nő. Kedzske, vágja rá a gyerek. Serceg a filc, csúszik a kréta, és egykettőre egy egész kecskenyáj legel a papíron. Vagyis nem legel, mert mind a tizenkettő a hátán fekszik, lábbal az ég felé. A tanárnő ezt sem látja, mert kihasználja a gyerek elmélyült rajzolását, és egy legyet próbál kihajtani a tereméből. A légy nekirepül az órának, az óra elindul. Még ilyet! De már késő. Úgysem mutat rendes időt.

Hát ezek a kecskék meg mit csinálnak?, néz nagyot a tanárnő. Háburu, feleli a kislány. Meghaltak a háborúban, ó, szegények, nahát, sopánkodik a nő. De nini! A kecskék között egy kislány is fekszik. Becsukott szemmel, véres arccal. Ez, ez itt ki?, dadogja. Kizslány háburu, mutat magára a gyerek, aztán a szíve tájékára. Tezsvér kizslány, magyarázza. A pofátlan döglégy ott dong körülöttük. A kecskére száll, onnan a halott kislányra mászik. Hát ennek már semmi sem szent? Pimasz féreg. A gyerek ezt nem látja, mert szeme fekete bogara, mint egy süllyedő kő a vízben, egyre homályosul. Arca rezzenetlen, csak a szemével sír. Én, kizslány, én kedzske, mondja. A tanárnő látja, hogy ma már nem lesz itt semmilyen nyelvéra.

Két kéz pihen egymás mellett a háztartási csomagolópapíron. A tanárnő a háztartásit házasságinak olvassa. Majdnem összeér a kisujjuk. A nő rácsodálkozik a gyermek hosszú ujjaira, de nemcsak az ujjá hosszú a kislánynak, hanem a körme is. Valószínűtlenül hosszú. Csengetnek. Kilépnek az ajtón. A tanárnő a kecskéket látja, ahogy átbucskáznak a hátukon, és mint a mesében, életre kelnek. Arra gondol, hogy este mégiscsak megkérdezi a férjét arról a bizonyos kecskefarmról.

Mi van, ha mégsem olyan rossz ötlet?



HÁY JÁNOS

Külön

*Azt bitte, büntetlen
rugdalhat be
ajtókat, mert a múlt
olyan, hogy elmúlt,
ha tudja, már nem lesz
legalább közte és közte,
ami mindig is volt,
hogy az én és a te.
A másik meg, hogy így
adok el véres rongyot,
s veszek újra, már mióta
unja a régít, vagy veszek
le valami mást.
S mikor azt hitték, fel-
számoltak minden batárt,
ilyen koncot, olyan koloncot,
cipőt és ruhát,
amikor épp az látszott,
a nap és a hold,
mondta a tévében egy csillagász,
a száj és a fog,
mondta, aki csinálta a fogát,
végleg összeáll,
mikor este volt és a
gyerek se nyafogott,
ajtót nyitott egy régi emlék,
nem hívták, de miért ne
lehetne náluk bárki vendég.
Azt mondta, te te voltál,
én meg én, s ki tudná
ezt jobban, mint
pont te és persze én.
És ők meztelen, ahogy
a halálos betegek,
akikre nem néz már más,
csak az éjszakai ügyelet,
számukra örökre,
mint egy eltékozolt szerelem,
külön marad az én és
külön maradt a te.*

Nem tudok

*Fogat mos,
vérzik,
biztos az ínye, hogy
sorvad éppen,
vagy már
elsorvadt régen,
tükörbe néz,
ki van ott,
egy ember, aki
alig látszik
a rossz fényben,
valakit hívni kéne,
gondolja, s hogy nem,
nem tudok szeretni,
ezt hozták ajándékba,
szülinapja volt,
a rokonok, a barátok,
vagy az eltelt évek.
Nap kezdődik,
ahogyan mindig,
ruha rajta, nem örült,
hogy meztelen
menjen ki,
a telefonra néz,
már mindenki ébren,
üzeneteket küldenek
a virtuális térben,
csak ő kószál
magában, szeretlek,
valaki írta vagy
ő írta magának,
szeretlek, ezt kell írni,
holott pont nem.
Nem tudok szeretni,
gondolta, mikor
a többiekkel ebédelt.
Hová menjek, kérdi
az esemes, napi
rutin, elemet,
mert meg akarja élni,
hogy pont ő kell,
s honnan vegyen egy*

ilyen nőt vagy férfit,
címet ad, oda,
s hogy akkor
elkezdődik mégis
a nap, s hogy
azt teszi, hogy olyan,
mintha, holott nem,
csak a mechanizmust
ismeri, teszi, ahogy kell,
rálát magára, hogy
ennyi a szerelem,
fizikai mozgás és
úgy néz ki minden,
ahogyan kell,
csak épp szeretni,
de talán nem is kell.
Este van, mindegy,
milyen évszak, nincs
jelentése, hogy ősz,
ráadásul objektíve
a csillagok állása szerint,
beköszöntött, s ez
máskor jelenthetett
valamit, de most nem,
nincs az elmúláshoz,
netán, hogy véges,
amiről azt hitte
lehetne végtelen,
hisz minden épp
úgy múlik,
ahogy nyáron
vagy télen.
Paplan alá bújlik,
meleg van és az
a szag, amit
csak azok szeretnek,
akik szeretik,
nem mosott fogat,
mindegy, gondolja,
az ágyékához nyúl,
nedves, aztán a szemét
törli, abba alszom
bele, gondolja,
hogy nem,
ma már nem kell

*sehová menni,
a paplan alatt egyedül
kell csak nemszeretni.*

Nem szerette

*Nem szerette,
de megtartotta,
hogyan legyen kinek
éjjel, részegen
írni esemest,
hogyan szeretlek,
holott nem.
A nő észrevette,
villant a telefon,
még nem aludt,
ellenőrizte, csak a férje.
Örült neki,
írta, hogy én is
vagy én sem,
tudod, a gyerekek
meg a férjem.
Betartja a határokat egy
esemesnél nem lépne
soha jobban félre.
A férfi hol itt,
hol ott hevert,
mellette is volt valaki,
feleség, szerető, gyerek.
Forgott az ágyban.
Mennyire kiver,
gondolta, megesett
magán a szíve,
belőlem minden
érzelmet az élet.*

Sellőasszony

Nagyanyám a Hármas tó hivatalos elnöke. Hozzá jönnek, ha napijegyet akarnak venni, neki fizetik be a horgászok a tagdíjat, neki szólnak, ha túl sok a döglött hal a vízben, és ő intézi a telepítést is. A horgászok félnek tőle, és Margaret Thatchernek csúfolják a háta mögött, Thatcher asszonynak, de nem tudják, hogy milyen jó hal-lása van. Hallja, ahogy azt mondják, jön Thatcher asszony, jön járőrözni, amikor esténként a kezembe markol, és elindulunk szokásos körünkre a tó körül. Engem is mindig magával visz, ha ott vagyok, a magyar vizslánk hesszöl mellettünk, és annyira élvezi ilyenkor a járőrözést, hogy a farka, mint a bot, veri a lábunkat. Ilyenkor a macskák is felélednek, bemennek a kertünkbe, összeszedetik a hal-pucolás után otthagyt pikkeltyeket, amiket eddig a kutya védelmezett.

Olyan vagyok én is, mint a vizsla és a macskák, mert este hamar lehűl az idő, és ilyenkor fellélegezve járkálok a szabadban, nem telepszik rám úgy a meleg, mint napközben. Bent fekszem a hűvös szobában, és oldalazva, a ház oldalának simulva megyek ki a vécére, hogy ne érjen a nap. Nagyanyám ilyenkor még nem engedi el magát, mint én, a vizsla és a macskák, szorítja a kezemet, és a kutyát is gyakran visszahívja, ha nagyon előreszalad. Thatcher asszony járőrözik.

Már nyolc óra is elmúlik, mire hazaérünk, még világos van, a vizsla beszalad a kapun, a macskák pedig szétrebbenek, mint a morzsára összegyűlt galambok. A papa már pizsamában van, várja, hogy hazaérjünk az esti sétáról, és amikor meg-érkezünk, beslattyog a házba lefeküdni. A kutya bemegy a vackára, és elkezd szopni a takaróját, a macskák elindulnak még pikkeltyeket keresni, a vízi liliumok kinyílnak, a nagyanyám pedig leveszi az otthonkáját, bemászik a tóba. A hátán lé-vő szemölcsök úgy szaporodnak, ahogy telnek az évek, szép lassan lepi el őket a víz. Lassan úszik a tó közepe felé, aztán már csak a pikkelyes farka látszik ki, és eltűnik teljesen. A víz már órák óta nem gyűrűzik, mikor újra előbukkan, a sze-mölcsök előtűnnek a testén, a melle rálóg a redős hasára. Nem tudom, hogy a ha-sán lévő ráncok közül melyik ránc, melyik műteti heg és melyik terhességi csík. Még a mellbimbója is ráncos. A parton várom egy nagy törülközővel, kimászik, és szárazra törli magát, pikkeltyek maradnak utána a parton. Az egyik macska szeme megvillan a sötétben, nagyanyám hozzávág egy vödröt. Utálja a macskákat. A macskák mindig le akarják eszegetni róla a pikkeltyeket.

Még éjszaka is járőrözik, csak nem az utakon és az ösvényeken, hanem az isza-pos tóban. Kihozza nagyapám nádasba akadt úszóját, a végén már nincs nyoma a kukoricának. Odaúszik az éjjeli horgászokhoz, megigézi őket a hasára lógó mellé-vel és a szemölcseivel. Hosszú, ősz haja rátapad a fejére. Egy kicsit mindig halsza-ga van, és amerre csak jár, pikkeltyeket hagy maga után. A macskák mindenhova követik. A horgászok közül senki nem tudja, hogy ő a tó hableánya, és nem tud-ják megmondani, hogy csak álmodták-e a vízből előtűnő alakot. Ilyenkor elképze-

lem, ahogy nagyanyám kiemelkedik a vízből a szemölcsseivel és az ősz hajával, a horgászok pedig bámulják megigézetten. Már többen is jöttek, idegenek, hogy megnézzék a Hármas tó sellőjét. Napijegyet váltanak a nagyanyámtól, aki történeteket talál ki a rejtélyes, fürdőző nőről, aki szépségével rabul ejti a beetető szagú horgászokat. Az idegenek a horgászokkal együtt kiülnek a partra, a székek mellé lámpát raknak, hogy lássák, ha van kapás, és hogy ébren maradjanak a vaksötétben. Annyira sötét van éjszaka a Hármas tónál, hogy a vízen lebegő csillagponton és holdon kívül, amelyek fényét kisodorják a partra a hullámok, ha fúj a szél, nem látni semmit. Egy óránál senki nem bír tovább ébren maradni, elbóbiskolnak, a fejük a mellkasukra esik, ilyenkor bukkan fel a vízben a halfarkú.

Nagyapám mindig is korán fekvő és korán kelő volt, nem tudja, hogy nagyanyám a Hármas tó sellője. Őt már harminc éve egyáltalán semmi nem érdekli a horgászaton kívül, panaszkodik a nagyanyám. Ha a nagyapám meghallja a történeteket mesélő horgászokat, csak legyint és megjegyzi, hülyék vagytok már megint. Én nem mondom neki, hogy néha igazak az ilyen történetek, csak kicsit más-hogy, mint ahogy gondolják, inkább befogom a számat, néha még a két tenyere-remet is az ajkamra tapasztom, nehogy elszóljam magam, és le legyek cseszve. Nagyanyám nagyon szigorúan veszi az ilyesmit.

Thatcher sellőasszony.

Nagyanyámnak két gyereke van, akik közül az egyik minden nap felhívja, megkérdezi, hogy van, megígéri, hogy majd kijön, de sosem jön ki. Ez az anyám. A másik gyerekét mindig hívni kell, mert különben még azt is elfelejtené, hogy a világon vagyok, mondja. Ez a nagybátyám. Mindegyik lapít, mint azok a nyüves macskák a fűben, hallgatom tőle, mert én vagyok ott, és nem vagyok süket, nem úgy, mint a férje. Neki mondhatja. Igazából nagyanyám szerint mindenki süket, és mindenki vak, és mindenki kapja be. Ez néha kicsúszik a száján, nyúl utána, hogy visszagyömöszölje, de aztán hagyja, hogy lógjon a levegőben, nedvesen nagyanyám nyálától. Úgyis csak én vagyok itt, én meg még a számat is befogom, ha kell. A két kezemmel.

A habléányoskodásnak köszönhetően megnőtt a kereslet a Hármas tónál lévő horgásztelkekre, felmentek az ingatlanárak. Nagyanyám nagyon élvezi a felhajtást, amit körülötte csapnak a horgászok, és azt szeretné, ha ez sosem múlna el. Amikor anyám először vágott a szavába, hogy nem érdekli, kivel vezett össze az éves közgyűlésen, nagyon megijedt. Nem győzi ismételni anyámnak, hogy ő nem láthatatlan, hallja meg, lássa meg, szagolja meg, érintse meg. Ő még itt van. Nem haltam még meg!, kiabálja néha a telefonba, amikor a lányával beszél. Még a hívást is így szokta kezdeni: Igen, még élek!, olyan felfelé ívelő hanglejtéssel, mintha anyám a vonal másik végén döbbenten venné fel a telefont, hogy egy halott hívja.

Anyám azt mesélte, nagyanyám úgy tudja, hogy körülötte forog a világ. Ő csak ül a közepén, és mindenkit lát, az emberek pedig figyelik, hallgatják, meg akarják érinteni a haját. Mindig is szép haja volt, meséli a lánya, és gyakran a társaság középpontjába került a történeteivel. Mostanában csak a szemölcsseiről, a műtéli hegekről és az egyre csak hulló ősz hajáról mond történeteket. Nem szeretjük a szemölcsseiről, a műtéli hegekről és az egyre csak hulló ősz hajáról szóló történeteit. Hullik szálanként a levesbe, hullik csomókban a lefolyóba. A hasa alján sérvvel

műtötték, a hátán a csigolyáit kellett összecsavározni. A szemölcssei szaporodnak a hátán és a hasán is. Kívülről tudjuk, miye hullik, mikor és hogyan, és miye nő újra és újra, a testének legkülönbözőbb részein.

Nagyanyám megigézetten hallgatja a horgászok beszámolóit a Hármas tó sellőjéről. Egyesek állítják, hogy látták kitűnni a vízből éjszaka, mások a tavirózsák alatti neszezésről, levegőbuborékokról gondolták, hogy arra járt. A szomszéd Feri állítja, hogy látta, hosszú, fekete haja rásimult a vízre, és hogy annál gyönyörűbb hajat és gyönyörűbb nőt még nem látott. Péter szerint a sellőnek szőke a haja és a szeme csillog, a víz alól világító tekintete pedig az ő tekintetébe gabalyodott. A szemben lakó Pista állítja, hogy megdugta. Többször is.

A hallott történetek után nagyanyámnak mindig nagyon jó kedve van, csak én jövök kicsit zavarba, amikor Pista azt ecseteli, hogyan dugta meg, ami persze nem igaz. Nagyanyám kacér, de nem hűtlen. Ilyenkor jókedvében mindig felhívja a gyerekeit, akik pár perc alatt elrontják. Nem érdeklik őket a történetei a horgászokról és a kitalált sellőről, hümmögnek, nagyanyám hallja, anyám közben főz vagy pötyög a laptopján, nagybátyám pedig lehúzza a vécét, és azt mondja, csak a tévé. Gyorsan le is csapja a telefont, hogy mentse, ami menthető.

Anyád azt hiszi, hogy körülötte forog a világ, bosszankodik. Semmi más nem érdekli, csak az a hülye férje, meg az augusztusi nyaralás. Egész évben csak az augusztusi nyaralás érdekli, utána meg hallgathatjuk a nyaralós történeteit, hogyan égett le a háta, a férjének hogyan égett le a feneke, amikor nudizott. Téged sem érdekellek, vágja az én fejemhez is, miután reggel beszél a gyerekeivel. Ilyenkor mindig meg kell győzőnöm, hogy igenis érdekel, hogy igenis lenyűgöz, ahogy a Hármas tóban fürdeti a szemölcsseit, és ahogy a macskák mindig mindenhova követik. Elöl megy a vizsla, utána a nagyanyám, utána megyek én, utánunk jönnek a macskák, néha utánunk kerekezik az aggódó nagyapám, aki nem szeret sokáig egyedül lenni, és fél, hogy elmentünk világgá.

Nagyanyám egész nap azt várja, hogy meheszen járőrözni a tó körül, hogy megmarkolhassa a kezemet és magával vihessen, hogy hallgassa a horgászok történeteit az éjszakai sellőről, akinek fekete haja rásimul a tó vizére, és a szeme belegabalyodik a horgászokéba, amitől azok néha belepotyognak a tóba. Pista egész éjszaka a tóban úszik a kopottas levélzöld csónakban, keresi a sellőt, várja, hogy felbukkanjon. Nincs nála más, csak egy elemlámpa, aminek a fénye a tó tükrét pásztázza. Hamar elnyeli a sötétség.

BENDE TAMÁS

Szent Januáriusz

*Ahogy beléptünk a szállodai szobába,
elsőként az éjjeliszekrényre gondosan
odakészített Újszövetséget vetted észre.*

*Mindig is úgy gondoltam, hogy az valójában
az öngyilkosok miatt van ott,
erről azonban mélyen hallgattam,
és egy óvatos, ám könnyed mozdulattal
a fiókba csúsztattam a kötetet.*

*Az útikönyv szerint a város védőszentjének
egy ampullányi vérét a dóm mélyen őrzik.
Évente kétszer hozzák elő, és az cseppfolyóssá
változik. A legenda úgy tartja, ha alvadt marad,
Nápolyt hamarosan katasztrófa sújtja.*

Földrengés lesz vagy felébred újra a Vezúv.

*Az oldalhajóban elmondtál egy imát.
Én a freskókat néztem, a fölfoghatatlan
pontossággal megmunkált rózsaaablakokat,
és arra jutottam, hogy egy katedrális
sem több, mint kő, üveg és fa.*

*A kijárat előtt megfordultál,
a főoltárra néztél és keresztet vetettél.*

*Nem álltam meg, csak mentem tovább
hunyorogva, a napsütötte sáv felé.*

Ahogy van

*Egy folyó kanyarulatainak számát
vagy egy hegyoldal dőlésszögét
nem kérdőjelezzük meg.*

*Ahogy a tavak átmérője
vagy az erdők és tisztások váltakozása
ellen sem emelünk kifogást.*

*A tengerzúgás nem sérti fülünket,
és a dombtetőn álló fák göcsörtjeiben
sem találunk kivetnivalót.*

Minden úgy jó, ahogy van.

*Hajlok arra, hogy ez csakis
a nem ember alkotta tájra igaz.
Honnan a kikezdbetetlen kompozíció?*

*A sejtmagokban megbújó DNS-láncok,
a korallzátonyok, a beláthatatlan,
bejárhatatlan csillagrendszerek.*

*Talán mégiscsak van egy erő,
ami megalkotta és helyén tartja a világot.
Ami nem engedi, hogy elfelejtselek.*

Hősök tere

*Amikor elértem az Andrássy utat,
tényleg éreztem a pulzálást.
Halkan vergődött, remegett a város.
A házak között szétterjedt, majd
megkötött a fémporos indulat.*

*Már visszabúzózott az éjszaka,
de még nem ért ide a reggel,
az ég alján épp, hogy megjelent
egy sötétkékből kikevert árnyalat.
Kinyitottak a pályaudvarok.*

*Az összeérő sugárutak nyolcszöge
megdermesztett, álltam a síneken,
és néztem, ahogy a BANK OF CHINA
felirat lekapcsolódik a sarki bérház tetején.
Balról jött, csilingelt a hatos villamos.*

*Elindultam a térre, ahol királyok,
hadvezérek, hódítók szobra áll.
Bele akartam nézni a kemény, komoly
kőszemekbe, végig akartam simítani
a kifaragott palástok szegélyét,*

*de amikor odaértem és megláttam őket,
ahogy merednek maguk elé komikusan,
tehetetlenül, mégsem tudtam megkérdezni,
hogy ők is pont úgy hazudtak-e,
mint azok, akik ma országolnak.*

*Ébredezett a város, lassan megteltek
a megállók, a körúton beállt a forgalom.
Az aluljárók elromlott életei mozgolódni
kezdték összecsomósodott paplanok alatt,
felázott, málló kartondobozokon.*

*Elnéztem a munkába, boltba, iskolába
igyekvőket, és egy pillanatra látni véltem,
hogy, akár egy rég nem használt lakás
érintetlen tárgyain a por, egyre csak gyűlik,
halmozódik mellkasukban a harag.*

VÖRÖS ISTVÁN

Hazugmondók klubja

*Kétféle hazudozó van
(mikor hazudik, egyforma
lesz a kétféleségben),
az egyik tudja, hogy hazudik,
de az igazában persze
nincs kétsége, a másik
úgy tudja, hogy nem hazudik,
az igazában mért is lenne kétsége.*

*Kétféle igazmondó
van, az egyik tudja,
hogy igazat mond,
tehát hazudhatna is,
a másik nem tudja,
hogy igazat mond,
akár azt is hibetné
magáról, hogy hazudik.*

*Az igazmondó
vagy a hazugmondó
téved nagyobb?*

*Tévedhetünk-e az igazsággal?
Mondhatunk-e igazat
bazugsággal?
A nyelv mögött nem a semmi,
ez a zajló sarkkörü folyó
hömpölyög, hanem egy másik nyelv,
ahogy a repülő alatt utazik lent
a földön a repülő árnyéka.*

*Akit ütött már el repülő
árnyéka, tudja, mi a bazugság,
aki pottyant már a nyelv alatti
folyóba, tudja mi az,
úszni reménytelenül.*

A kötelező utálatról

*Sajnálom, barátaim, hogy nem tudom
eléggé utálni azokat, akiket utálni kéne.
Sajnálom, hogy nem tudok haragot tartani,
nem tudok gyűlölködni, hogy a megbocsátás
túl korai kényelmében hanyatt vetem
magam, mint kövér ember ebéd után a foteljában.
És a kisasztalon kávé. És még talán
szivarra is gyújt.*

*Sajnálom, hogy a haragom szalmaláng,
a megvetésbe megértés vegyül, nem volna
szabad, de majdnem mindenkit tehetségesnek
és majdnem mindenkit jónak látok. Ha nem
is az, ott van benne morzsája a jónak,
morzsája a tehetségnek, a lélek jószágromokkal
van teli, és a tehetségomladék
maga a szellem. Az irtóztató jószág
szilánkjai tartják össze az embert.*

*A megvetés állandóan megfeszített izmai
engednek, más is van, mint a harag.
Az indulat bálnája partra vetődik,
nem tudtam, hogy csak úgy szabad szeretni,
ahogy a jogos felháborodás diktálja,
nem tudtam, hogy az ellenségeimnek
nem szabad megbocsátani, és tényleg*

*nem lenne szabad hagyni, hogy amit tőlem
loptak el, egy szó nélkül elvigyék,
és tényleg nem lenne szabad irigykednem,
amikor lopott portékájuk miatt
dicséretet kapnak, ügyességükért
a vállukat veregetik.*

*Most már talán tudnék haragudni, most
már talán tudnék őszintén átkozódni,
de már nincs bocsánat.*

Rossz jutalmak

*Ki akar manapság
aranygyapjas rendet
vagy Sztálin-díjat kapni?
Ki örülne egy Hitlerrel
közös fényképnek
vagy egy jegynek a Titanicra?
Ki akarna Kennedyyel autózni
Dallasban vagy III. Richárddal
rokonságba lépni?
Ki kívánná Pompejiben egy
villát vagy egy luxuslakást
a World Trade Center
80. emeletén?
Ki szeretne Néró verseiről
kritikát írni? Hirosimába
költözni vagy Drezda
fölé szállni egy bombázóval?
Ki vinne a hajón érkezett fehér
isteneknek egy tál gyümölcsöt,
egyáltalán jó lenne-e majának
lenni? Vagy neandervölgyi
ősemerként belenézni
egy sapiens szemébe?
Ki szeretne volna egy növényevő
dinoszaurusz hátáról nézni
a meteorbecsapódás gyönyörű
tűzesőjét? Ki húzna föl az újára
egy galaktikus gyűrűt,
fürödne meg a csillagközi
terek sötétkékjében?*

irodalmi napok

HANSÁGI ÁGNES

Jókai sikere

EGY ÍRÓI PÁLYA IRODALMI ÉS GAZDASÁGTANI ASPEKTUSAI

Amikor a nemzeti díszkiadás elnyeri a párizsi világkiállítás nagydíját,¹ Jókai már évtizedek óta állandó szereplője a világsajtónak. A Bismarck-interjú (1874)² három hét alatt teszi meg A Hontól a The New York Times hasábjaiig vezető utat:³ ekkor már mindennek hírértéke van, amit Jókai tesz vagy mond. Regényei sikerre viszik a Pesti Naplót, majd riválisát, A Hont, novellái a legendás néplapot, a Vasárnapi Újságot, kivételes humora pedig az élclap Üstököst. Alkotótársa Erkel Ferenc és Johann Strauss; a korabeli tudósításokból ismerjük fellépéseinek hatását. A következőkben arra teszek kísérletet, hogy számbavegyem, túl szövegeinek csupán a legnagyobbakra jellemző nyelvi összetettségén és leleményén, mely tényezőknek köszönhetően tudta Jókai, ember és mű, 170 éven át a publikum figyelmének és idejének szabad kapacitásait ilyen mértékben használatba venni. Feltételezésem szerint ugyanis a *siker* az irodalom ökonómiai horizontján a *figyelem* és az *idő allokációjaként* ragadható meg.

Thienemann Tivadar (1890–1985) a 19. század irodalomfelfogásának alakulástörténetében azért tekintett döntő fordulatként Wilhelm Scherer *Poetik* (1888) című munkájára,⁴ mert Scherer „vizsgálatai körébe vonta a közönség kérdését”. Felismerte, hogy „nincsen irodalom közönség nélkül, valamint, hogy az olvasó ki nem iktatható, integráns eleme az irodalom társadalmi funkciójának.”⁵ A magyar irodalom 19. századi történetében először Kisfaludy Károly, majd Jókai Mór szövegei jelzik – nem a teória, hanem a műalkotások primer, konkrét szintjén – ezt a fordulatot. Kisfaludy vígjátékaiban, Jókai regényeiben és novelláiban feltűnően gyakran tematizálódik maga az irodalom, a könyv; válik jelenetalkotóvá vagy cselekményelemmé az olvasás folyamata és ténye, a szereplőket gyakran jellemzi az, hogy *mit* vagy *mit nem* olvasnak.⁶ A magyar irodalmi közgondolkodásban azonban az a századfordulóra Európában egyre közkeletűbb felfogás, amely a közönséget az irodalomtól elválaszthatatlannak tekintette, lényegileg idegen maradt. A *publikum* integrációja az *irodalom* fogalmába csupán részlegesen ment végbe. Ez pedig kétségtelenül szerepet játszott abban, hogy a „siker”, amely a 19. század végétől az olcsó könyvek megjelenésének és a tárcaregények töretlen divatjának köszönhetően szükségszerűen közönségikert is jelentett, az irodalmi „érték” szempontjából továbbra is „gyanús” kategória maradt.

Az Irodalmi Napok 2016. november 15-én tartott, *A siker* című tanácskozásának szerkesztett szövegei.

Tolnai Vilmos (1870–1937), akit a szó betű szerinti értelmében joggal nevezhetünk a magyar irodalomtörténet „rendszergazdájának” – hiszen a *Bevezetés az irodalomtudományba* az első szisztematikus áttekintés az intézményesült irodalomtudomány területeiről, feladatairól és módszertanáról, több vonatkozásban pedig máig érvényesen vázolta fel a diszciplína metodikai térképét, az egyes területekhez rendelhető eljárásokat és ezek egymáshoz való viszonyát –, a „siker” fogalmát *A közönség és a szerző* címet viselő 25. §-ban tárgyalta.⁷ Tolnai meglepő pragmatizmussal közelíti meg a siker kérdését. A mai olvasó számára váratlan tárgyilagossággal választja el azokat a kulturális regisztereket egymástól, amelyek az irodalmi kínálat könyvpiaci egészét alkotják. Tolnai, aki nyilvánvalóvá teszi, hogy az esztétikai/irodalmi érték és a „vált fülűeknek” szánt (elit)irodalom nézőpontjából vizsgálja a siker kérdését, nem tekint el attól a tapasztalattól, hogy a „siker” a közgondolkodásban általában számszerűsíthető, mérhető, vagyis leggyakrabban konkrét gazdasági eredményességet jelent. Azt az ellentmondást, hogy a rövid távon nyereséges könyvek hosszabb időtávon teljesen sikertelennek bizonyulnak (sokszor két évtized vagy akár néhány év múltán is elképzelhetetlen az újrakiadásuk), miközben az első megjelenéskor gazdasági bukást átélő szerzők és szövegek, ha az irodalom esztétikai tengelyén időtálló, amit alkottak, hosszútávon akár „nyereségesek” is lehetnek, csak a regiszterek elhatárolásával, a „használati” és az „esztétikai” irodalom⁸ megkülönböztetésével tudja feloldani. „Az irodalmi életnek megvannak a maga föltételei a közönségben is. Az irodalom lehet a közönségre nézve a szórakozás, a mulattatás, az unaloműzés eszköze. Ezek igen jó könyvfogyasztók, tehát gazdaságilag kedvezők; de az irodalmi és az erkölcsi értéket aláüresztik, megrontják, mert az írók arra kényszerítik, hogy a közönségnek kedvét keresse, magát múlt szeszélyeinek alárendelje, hogy a tömeg lelkének szolgája legyen. Ez a viszony csak megrontó hatással lehet az irodalomra, mely éppen ezért, hogy olvasóinak alacsony ösztönét izgassa, mételyt árul. A nemes irodalom mindig fölötte áll közönségének, irányítója, vezetője és emelője. Éleszti benne az olvasás vágyát, lelki szükségé teszi; s míg egyrészt a kevés kiválasztottnak, az értőknek a legmélyebb élvezetet nyújtja, addig másrészt az örökké kiskorú tömeg nevelőjévé lesz.”⁹

A vállaltan elitista Tolnai, miközben elismeri azoknak a „nem esztétikai” funkcióknak a társadalmi létjogosultságát (és talán hasznosságát is), amelyeket a „használati” irodalom tölt be, az „esztétikai” irodalomra nézve nemcsak frusztrálónak, de fenyegetőnek is tekinti azt a túlsúlyt vagy még inkább transzparenciát, amelyet a társadalmi nyilvánosságban a használati irodalom képvisel. Elsősorban azért, mert az irodalmi piac nyereségének nagy részén a használati irodalom osztozik. A *nyereségesség* viszont a gazdaság rendszerkódja, amely a sikert jelenti. Vagyis az efemer, használati irodalom szükségképpen tűnik sikeresebbnek a gazdasági szempontból sokszor veszteséges esztétikai irodalomnál. Tolnai ezért az irodalmi piacon elérhető siker helyett a siker különféle, egymástól élesen elváló típusait definiálja: „A *siker* néha tisztán *irodalmi* és *erkölcsi siker*, ilyet ért Vörösmarty Zalánja; lehet *könyvsiker*, mikor a mű egymás után több kiadást ér: Dugonics Etelkája, Tompa Népregéi; lehet *anyagi siker* is, mikor a könyvsiker szerzőjének (még inkább kiadójának) bő hasznot hajt. Manapság könyv- és anyagi siker együtt járnak, de egyáltalán nem jelentenek egyszersmind irodalmi sikert is. Némely divatkönyv

rövid időn belül sokszoros kiadást érhet; *divatsiker*, hogy azután teljesen feledésbe merüljön; míg sok értékes könyv kiadásai éveken át alig fogynak el, de azért újra meg újra ki kell adni őket.”¹⁰ Tolnai a „sikert” történetileg is változó jelenséggé tárgyalja. Az irodalmi nyilvánosság és az irodalmi piac folyamszerűségére nemcsak példái reflektálnak, hanem az is, hogy a különféle sikertípusok rendszerét dinamikusként ábrázolja: a 18–19. század fordulóján még egymással ellentétes pólusra helyezett *anyagi* és *könyvsiker* a 20. század első felében (a könyv megírásának idején) már nem különíthetők el egymástól. Az irodalmi/erkölcsi és a gazdasági sikert azonban Tolnai továbbra is szembeállítja egymással, mintegy azt sugallva ezzel, hogy a kettő kizárja egymást, egybeesésük elképzelhetetlen. Ezért is lehet különösen tanulságos, hogy a „siker” fogalmát tárgyaló két oldal bőséges példaanyagában nem szerepel Jókai Mór neve.¹¹

Tolnai okfejtését nyomon követve érthetjük meg, hogy Jókai első modern monográfiája, Zsigmond Ferenc miért tekinti „csapásnak” Jókai kritikai értékelésére nézve Jókai sikerét, és az általában tárgyilagos értekező ebben a kérdésben miért annyira kritikus Jókaival szemben. „Az az óriási termékenység, melyet Jókai mindjárt az ötvenes évek elején kifejtett, nemcsak az országos hírnévben lelte jutalmát, hanem tisztességgel megélhetést is biztosított a pazar tehetségű és szorgalmas mesemondó számára még a kezdetleges magyar irodalmi közviszonyok között és a maga hasznát néző könyvkiadói élelmesség ellenére is. Például a Kárpáthy-családról írt két regényéért annyi tiszteletdíjat kapott Jókai, hogy abból a budai Sváb-hegyen telket vásárolhatott s rá csinos nyaralót építtethetett. De a pénznél többre értékelte és nagyobb örömmel élvezte azt az erkölcsi jutalmat, mely az olvasóközönség egyre hangosabb lelkesedésében jelentkezett. *Ez a népszerűség olyan nagyfokúvá, olyan egyetemessé és olyan tartóssá fejlődött, hogy egész irodalmunkban mind a mai napig páratlan.* Évtizedeken keresztül valóságos Jókai-imádat, kritikátlan magasztalás kapott lábra a magyar olvasóközönség körében s ez a végletes népszerűség, egy igen örömdús kulturális jelenségnek ez a túlzásba tévedése nem maradt kártékony hatás nélkül Jókai költői művészetére, viszont óriási termékenységének egyik főtenyezője lett. Szomjazta a tapsot, s képzeletének fáradhatatlan tevékenységével fizetett érte. Mióta országszerte ismeretessé tették nevét munkái, szívesen indult körutakra az országnak hol egyik, hol másik vidékére s miközben hasznos tanulmányokat végzett és sok érdekes tapasztalatra tett szert: egyúttal boldogan vette tudomásul azt az igazán rendkívülinek mondható szeretetet és lelkesedést, mellyel a magyar társadalom mindenik rétege körülövezte, ahol csak alkalma nyílt erre.”¹²

Bármily meglepő, Zsigmond a sikert a „nyereségesség” kódjával írja le. A gazdasági siker érzékeltetése (ingatlanbefektetés) azt a célt szolgálja a részlet első felében, hogy nyomatékosítsa, Jókai a korabeli irodalmi piac fejletlensége *ellenére* volt képes a rendelkezésére álló művészi/irodalmi tőkét, amellyel Zsigmond érvelése szerint kivívta a nyilvánosság figyelmét és a publikum szeretetét, gazdasági haszonná „transzformálni”. A „nyereségesség” érv és bizonyíték, amely alátámasztja azt az állítást, hogy Jókai már az ötvenes években *sikeres* író volt. Zsigmond ezt két okra vezeti vissza: az egyik az óriási termékenység, a másik az ennek révén elért erős, látható jelenlét az irodalmi nyilvánosságban. Sikerét tartósnak, a közönség Jókaihoz való viszonyát pedig (ma azt mondanánk: a sztárkultusz megnyilván-

nulásaként) túlzónak minősíti. Az *imádat* kifejezés, amely kritikaiba fordítja át a diskurzust, a közönség és sztár viszonyát ember és bálvány viszonyaként értelmezi („Írva van ugyanis: Uradat, Istenedet *imádd*, és csak neki szolgálj!” Mt 4,10), lényegében az első parancsolat megszegéseként. Miközben Zsigmond bátran leírja azt, amit a tények ellenére csak kevesen mertek, vagyis hogy Jókai Mór minden idők legsikeresebb magyar írója, aközben keményen bírálja a sztárkultusz mindkét aktív szereplőjét. A kritikai attitűd és a távolságtartás teljes hiánya mindkét oldal, az író és az olvasó valóságérezkelését is torzítja. Míg a publikum esetében Zsigmond ezt kimondatlanul is egyfajta öngerjesztő mechanizmusként értelmezi, addig az író számára a sztárkultuszban megnyilvánuló imádat, „taps”, népszerűség az írói tevékenység kizárólagos, minden mást háttérbe szorító céljává válik. Zsigmond okfejtésével annyiban mindenképpen egyet lehet érteni, hogy hasonló, sztárkultusznak tekinthető népszerűség nem alakulhat ki és nem tartható fenn tartósan a sztár akarata ellenére (míg az író részéről a nyilvánosság *proaktív*, a publikum részéről *reaktív* dinamizmusokat előfeltételez). Másfelől viszont Jókai nyelvhez és íráshoz való viszonya (amelyről az ezredforduló óta egyre több szó esik és amelyet hatalmas szövegtörzs dokumentál) erős kételyeket ébreszt abban a tekintetben, hogy termékenysége háttérében a közönség nyomását kellene keresnünk. A legtöbbet nem abban a pályaszakaszában írta, amelyre Zsigmond a körutak, író-olvasó találkozók, a szakadatlan ünneplés emlegetésével céloz; nyelvi leleményessége, kísérletei, a „kettős kódolás” pályája egészét meghatározó módszere az írói alkotótevékenység önkontrolljára, motiváltságára utal.

Nem kerülhető ki ezek után: mit jelent, miben nyilvánul meg és mire vezethető vissza Jókai *egyetemes*, *tartós* és *páratlan* népszerűsége? Hogy írásait máig olvassák, arra kielégítő magyarázatul szolgál szövegeinek kivételes nyelvi és irodalmi gazdagsága.¹³ Az a 19. század második felén átívelő, több évtizedes siker, amelyben része volt – és amelyre mint az író pályafutásának legnagyobb kihívására, majd buktatójára mutatott rá Zsigmond Ferenc –, ezzel ellentétben a társadalmi nyilvánosságban lezajló folyamatként értelmezhető. Bár munkássága hat évtizedében éppúgy, mint utóéletében a „nagy mesélő” kivételes írói tehetsége szolgált formális indoklásul a sikerre,¹⁴ ennek alakulását azonban számos más tényező befolyásolta. (1) Már az *Életképek* és az *Esti Lapok* szerkesztése idején is ráérez a kor mediális feltételrendszerére. Az ötvenes és a hatvanas években azonban nem egyszerűen alkalmazkodik a már adott mediális környezethez, hanem alakítja – sőt: átalakítja – a kor nyomtatott médiumainak rendszerét,¹⁵ és a sajtóorgánumok kommunikációs metódusait.¹⁶ A később Kemény Zsigmond szerkesztésében politikai intézménnyé váló Pesti Napló példányszáma 1851-től Jókai tárcaregényeinek köszönhetően lépte át a rentabilitási küszöböt, és bő egy évtizeddel később ugyanezt meg tudta ismételni az általa alapított és tulajdonolt A Hon elindulásakor is. Túlzás nélkül állítható, hogy a század második felének legsikeresebb sajtóorgánumaihoz szerzőként, szerkesztőként vagy laptulajdonosként rendre köze volt: a Vasárnapi Újság (alapításától haláláig rendszeres szerzője, rövid ideig szerkesztője) éppúgy nem képzelhető el Jókai nélkül, mint az az Üstökös, amelynek nemcsak alapító tulajdonosa, szerkesztője és szerzője: Jankó János belépése előtt még illusztrálta is a lapot.

(2) Jókai sikerének másik fontos komponense, hogy a nyilvánosságban nemcsak szépíróként és újságíróként van jelen. A társadalmi nyilvánosság különféle terében egyidejű a jelenléte, a legkülönbözőbb tájékozódási stratégiát követő csoportok ismerik meg a nevét és a tevékenységét. Kapcsolatrendszere, annak köszönhetően, hogy az irodalmi életen túl a színház, a politika, a civil szerveződések és hálózatok részese, szerteágazó; partnerei, barátai, szerkesztő- és szerzőtársai, de rajongói maguk is az érdeklődés középpontjában álló személyek. (3) Jókai „az utolsó szemtanúként” élete végéig március 15. eseményeinek megtestesítője, ikonikus alakja. Ez azonban nemcsak a „politikus Jókai” arculatát építi; a hatvanas évektől képviselői, politikai szerepvállalása kritikusai szerint inkább disszonáns viszonyba hozható egykori forradalmár identitásával. A közösségi emlékezet Jókai és Laborfalvi mindennapinak éppenséggel nem nevezhető házasságát is innen eredezteti: vagyis olyan „románc” kerül a többévtizedes művészházasság előtörténetének a helyébe, amely Jókait magánemberként és férfiként is érdekessé teszi. Ez a történet (legalábbis a közkeletű, a köztudatban élő verziója) ráadásul vegyesen tartalmaz botrányos, valamint meseszerű elemeket.¹⁷ Az, hogy Laborfalvi maga is nyilvános szereplő, Jókai számára az első perctől hatványozott figyelmet generál, ugyanakkor megfosztja attól a lehetőségtől, hogy íróként és szerkesztőként a magánszféráját elrejtse a korabeli nyilvánosság elől. (4) Állandó szereplője a magyar nyelvű és később a nemzetközi sajtónak. Lényegében mindennek hírértéke van, ami a személyével, tevékenységével összefügg. Egy találmányra kiragadott példa: a Budapesti Hírlap 1887. augusztus 23-án a kis színesek között *A baragos Balatonon* címmel számol be arról az esetről, hogy Jókai Róza, Jókai Mór leánya a „Mariska” nevű vitorlás fedélzetén barátnőjével, Káldy Gizella kisasszonnyal viharba került.¹⁸ (5) Karikatúrák szereplője, vagyis személye nemcsak az ikonikus kommunikációnak, hanem a humornak is a tárgyává válik.¹⁹ A karikatúra ugyanakkor olyan képi ábrázolás, amely előfeltételezi a kifigurázott személy jellemző vonásainak előzetes ismeretét, hiszen humorának forrása a variációs ismétlés nagyítással torzító eleme és a felnagyított „eredeti” közötti távolság felismerésében rejlik.

(6) Nyilvános szerepléseinek, személyes megjelenésének mindig óriási a hatása. A Pesti Napló 1894. április 2-i, hétfői, gyászkeretes száma tudósít Kossuth Lajos temetéséről. A beszédeket sorrendben közlik, a tudósítói kommentárok a kor konvencióinak megfelelően nemcsak rögzítik a körülményeket és leírják a hallgatóság reakcióit, de az elhangzott beszédnek (amelyet a hírlap olvasói nyomtatásban elolvashatnak) mint performansznak az auditív és vizuális sajátosságairól is beszámolnak. Jókai beszédét (Sárkány Sámuel evangélikus püspök imádsága és beszéde után) a harmadik oldalon a következőképpen vezeti be a tudósító: „Majd *Jókai Mór* lépett a ravatal elé. Amikor beszélni kezdett, hangja, amely az ezüst csengéséhez hasonlatos, egyszerre rabjává tette a szíveket. Íme, egyik dicső alakja annak a korszakot alkotó március tizenötödikének, amely alkotmányos életünk alapköve lett és amelyet éppen Kossuth tett azzá. Egyetlen élő abból a triumvirátusból, amelynek Magyarország szabadságát köszöni. Ő, akit azóta poéta laureatusnak kiáltott ki az ország, ő búcsúztatja el a dicső kor legdicsőbb emberét. Mély és nagy hatást tett Jókai Mór beszéde. Könyekre fakasztott mindenkit, aki csak hallotta. Különösen amikor felidézte Kossuth halhatatlan mondását: — *Leborulok e nemzet*

*nagysága előtt...*²⁰ A hang „varázsa”, szónoki-előadói karizmája a tudósításokban rendszeresen visszatérő elem. A bevezető sorok arra is rávilágítanak, hogy személye végérvényesen összekapcsolódott a márciusi forradalom mítoszával, a modern Magyarország alapítótörténetével, és ezen későbbi (sokat támadott) politikai szerepvállalása sem változtatott. (7) Jókai ennek az alapítótörténetnek az „alapítója”: regényei, rövidebb írásai számtalanszor (és sokféleképpen) elbeszélnek a forradalom és a szabadságharc történetét. A szemtanúk fokozatos kihalásával művei a nemzeti emlékezet fontos dokumentumaivá is válnak. Forradalommal kapcsolatos írásai ezért is folklorizálódnak.²¹ (8) Városi legendák születnek róla. Ezeket olyan írók szövik történeteikbe, mint például Krúdy Gyula, aki a Pesti Levelek egykolumnás tárcájában, *Mi, régi magyarok* című írásában a következőket írja Jókairól: „Mi, emléksziünk ama Jókai-legendára, amely szerint a költőt *bárónak* tette meg Ferenc József, de Jókai nem vette igénybe a rangot.”²² (9) Az általa megírt anekdoták visszaépülnek a szóbeli „polgári adomakincsbe”.²³

Pierre Bourdieu (1930–2002) szerint az irodalmi mező a 19. század végén olyan térbeliséggé válhat, amelyet egyfelől az irodalmi presztíz, másfelől a gazdasági haszon egymással ellentétes irányú erőtereinek kölcsönhatása határoz meg.²⁴ Vagyis az egymástól legtávolabb eső pontjain a magas irodalmi presztíz az alacsony gazdasági haszonnal,²⁵ illetve az alacsony irodalmi presztíz a magas gazdasági haszonnal kapcsolódik össze.²⁶ Azokon a térképeken, amelyeken Bourdieu felvázolta az irodalmi mező topográfiáját,²⁷ Jókai helye nem jelölhető ki egyértelműen. Az irodalmi mező több, egymást alapesetben kizáró pozíciójában van egyszerre jelen (akadémiai/intézményi elismertség; karizmatikus elismertség; újságírás; tárcaregény; humor/bohózat; bohémia), és a hatalmi mezőhöz való viszonya is ellentmondásos. Ahogyan Tolnai ellenpontoszó sikerkategóriájának a rendszerében sem volt Jókai „elhelyezhető”, úgy Bourdieu modellje esetében is ez ismétlődik meg. Norman Feltes a 19. század második felében a kapitalista irodalmi termelési mód megjelenését ahhoz a professzionalizálódási folyamathoz köti, amelynek eredményeképpen az irodalmi piacon az írói, kiadói és könyvkereskedői szakmák önállóssá válnak és elkülönülnek egymástól. A kapitalista irodalmi termelési módban az író a szöveg-áru „előállítója”. Az irodalmi szövegből a professzionális kiadó hoz létre nyomtatott médiumot, amelynek nemcsak előállításáról, de marketingjéről és eladásáról is gondoskodik, a szintén önállóssá vált könyvkereskedelem révén, hiszen a végtermék a könyvkereskedő közvetítésével jut el a vásárlókhoz.²⁸

Feltes a kapitalista irodalmi *termelést* az irodalom elsődleges médiumának tekintett könyvre fókuszálva háromtényezős folyamatként írta le (író, kiadó, kereskedő). Mivel azonban a 19. századi kontinentális irodalmi piacon az irodalom könyvet megelőző médiuma az első világháborúig a napi- és (kisebb mértékben a) hetilap vagy folyóirat, ezért a kontinentális Európában a 19. század második felében a kapitalista irodalmi árutermelés ötszereplős. (1) Az író: „terméke” a szöveg-áru; a hordozó szempontjából még indifferens (és ebben az értelemben immateriális) irodalmi szöveget a szerző kiadónak vagy ügynökségnek értékesíti. (2). A kiadó: gondoskodik a nyomtatott médium előállításáról, marketingjéről, viszonteladókhoz való eljuttatásáról; meghatározza a printmédium arculatát, ezzel elhelyezi a kultúra kínálati hierarchiájában, vagyis meghatározza a célközönségét. (3.) A

szerkesztő: co-autor, társszerző, különösen a napi- és hetilapok esetében, ahol az elsődleges kontextus kijelölése hatással lehet az elsődleges kanonizációra. A heti folytatások és tárcaközlések esetében az epizód a nyomtatott médium egészébe mint szövegegészbe illeszkedik. Ennek különös jelentősége van a tárcaügynökségek lapjainak esetében. (4.) Tárcaügynökség: sokszor lap- és könyvkiadó is egyben. Olyan (későbbi) konszern, amely a kiadás jogának megvásárlásakor valamennyi – mediális és nyelvi – transzpozíció kezelésére is jogosultságot szerez. A fordításokat a napilapok általában nagy, nemzetközi ügynökségektől veszik. A 19. század harmadik harmadában anyanyelvű irodalmat is csak a legtokeerősebb fővárosi, magas presztízsű, konszernhez tartozó lapok képesek közvetlenül a szerzőktől vásárolni, vagyis a lapok zömét anyanyelvű irodalommal is az ügynökségek látják el. (5.) Könyvkereskedő: viszonteladó, közvetlen kapcsolatba ő kerül a vásárlóval. Munkáját a napilapok tárcaközlései, a hetilapokban közölt mutatók, illetve az újsághirdetések, reklámok, katalógusok segítik.

Jókai az irodalmi piacon több szerepben van jelen. Nemcsak szerzőként, a szöveg-áru tulajdonosaként, hanem szerkesztőként és lapkiadóként is aktív résztvevője az irodalmi termelésnek.²⁹ Szerzőként is sokféle regiszterben szólal meg, különféle kulturális regiszterekhez tartozó műfajokat művel magas színvonalon. A 19. század második felében megjelenő új közönség igényeire nemcsak azokkal a humorisztikus, inkább a populáris kultúrából ismerős (rövidprózai vagy sajtó-) műfajokkal (humoreszk, paródia, karikatúra, karcolat stb.) reagál, amelyeket a nyelvi megalkotottság igényességével a képzetesebb olvasók számára is élvezhetővé tesz. A tárcaközlés speciális esztétikájának³⁰ köszönhetően a sajtóban megjelenő sorozatok az új olvasók számára ideális beavató olvasmányok, a már rendszeresen olvasók körében viszont a szerializáció a rövid szekvenciákkal megnöveli az olvasásra fordított időt. Egy epizód elolvasása sem szükségessé, sem lehetővé nem teszi az olvasó napi rutinjának átrendezését, olyan olvasás, amely előzetes tervezést nem igényel. Ez például a női olvasók esetében számít jelentékeny előnynek, hiszen úgy „szokhatnak rá” a sorozatra, hogy nem kell a században jól ismert vádtól tartaniuk, vagyis hogy az olvasás elvonná őket napi feladataik elvégzésétől. Jókai a szeriális közlés, a rövid szekvenciák előnyben részesítésével érte el, hogy már fiatal íróként képes volt irányítani a közönség olvasásra szánt idejének allokációját. (A közönség olvasásra vagy egyébre szánt idejéből az ötvenes években a lehető legtöbbet meg tudott magának szerezni egyedül a regényepizódokkal: statisztikailag a Pesti Naplóban minden harmadiknak ő volt a szerzője.) Ha pedig figyelembe vesszük, hogy több műfajban, több regiszterben, a nyilvánosság több szférájában egyidejűleg volt jelen, belátható, hogy a publikum idejének (és figyelmének) allokációjában Jókai különösen sikeresnek bizonyult.

Az irodalmi piacon az *idő* nem elsősorban a termelés szempontjából tekinthető fontos gazdasági faktornak. Benjamin Franklin szállóigévé lett intelmét („Ne feledd, hogy az idő pénz.”³¹) felhasználói ma is elsősorban a termelésre vonatkoztatják, vagyis jól illeszkedik abba a hatvanas évekig általánosnak tekinthető felfogásba, amely a termelésre korlátozta az idő gazdasági szerepét. Fredric Jameson *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája* című könyvében „A posztmodernizmus és a piac” című fejezetben a piac ideológiája és „realitása” kö-

zötti távolság problémájának tárgyalása nyomán jut el Gery S. Becker „bámulatosan totalizáló megközelítéséig.”³² Becker a „közgazdasági megközelítést”, a piac modelljét általános, az emberi viselkedés mintázatainak leírására és értelmezésére alkalmas keretrendszerként tárgyalta.³³ Becker modellje Jameson szerint végső soron mégis termelési és nem fogyasztási modell, annak ellenére, hogy újdonságát a nem munkával töltött idő (szabadidő, háztartás, család) gazdasági szerepének újraértelmezése jelentette. Becker teóriáját értékelve Jameson elismeri az *idő* sajátos *erőforrásként* való értelmezésének jelentőségét, és hangsúlyozza párbeszédképességét a kortárs filozófia meghatározó áramlataival; miközben (alá is ásva a Becker jelentőségéről addig mondottakat) arra is felhívja az olvasó figyelmét, hogy Becker időelmélete lényegében az 1857 és 1861 között írt *Grundrisse* marxi alapvetéséből már kiolvasható.³⁴

Ha az irodalmi piac működését vagy az irodalmi siker kérdését (az irodalmi kánonok mozgásait is figyelembe véve) hosszabb időszakaszokra vetítve szeretnénk megérteni, akkor Becker 1965-ös cikkének (*A Theory of the Allocation of Time*) I., IV. és V. szakasza nagyon is megvilágító lehet.³⁵ Azzal a sokáig közkeletű felfogással szemben, amely az értékek és javak keletkezése szempontjából a munkára fordított időt tekintette relevánsnak, Becker abból a belátható, ám sokáig figyelmen kívül hagyott tényből indult ki, hogy az úgynevezett *szabadidő* abban az értelemben sohasem szabad, hogy azt különféle olyan aktivitások töltik ki (gyermeknevelés, háztartás, fogyasztás, szolgáltatások igénybevétele), amelyeknek köszönhetően fogyasztóként, vásárlóként, felhasználóként és nem utolsósorban immateriális/materiális javak előállítójaként, akarva-akaratlanul piaci dinamizmusok résztvevői leszünk. Az irodalom (ha a könyvtárgy előállításának és forgalmazásának folyamatain túl tekintünk) jellemzően olyan immateriális érték, amely (szöveg-áruként) keletkezhet akár ebben a szabadidősávban is, hagyományozása azonban mindig annak a függvénye, hogy képes-e ebből az időszávból valamennyit „kiharcolni” a maga számára. Akár kánonról, akár a hagyomány megőrzéséről, akár az új művek létrehozásáról beszélünk, mindhárom, egyidejűleg több összefüggésben is, függvénye az időnek. Harold Bloom azt a szelekciós kényszert, amely a kánonokat létrehozza, az irodalmi kínálat végtelensége és a rendelkezésünkre álló (szabad)idő végessége közti végtelen aránytalansággal hozza összefüggésbe.³⁶ A *kánon* ebből következően a szövegek (olvasási) időért folytatott harcaként határozza meg: „A vallási eredetű *kánon* szó a túlélésért egymással vetekedő szövegek közti választás jelölőjévé vált, akár úgy gondoljuk, hogy ezt a választást domináns társadalmi csoportok, oktatási intézmények és kritikai tradíciók viszik véghez, akár úgy, mint jómagam, hogy olyan későn érkező szerzők, akik úgy érzik, ez vagy az a költő előd szemelte ki őket.”³⁷

Raymond Williams a rostálás „mértékét”, vagyis a szövegek közötti küzdelem kiélezettségét számadatokkal is illusztrálja. Williams példái (a 19. század vagy az ötvenes évek regényeiről³⁸) az átélt kultúra pillanatnyiságával konfrontálják az olvasót, de jelen sorok íróját meg is erősítik abbéli meggyőződésében, hogy az irodalmi siker rövid és hosszú távon egyaránt az *idő allokációjával* hozható összefüggésbe. A szelektív tradíció működése, vagyis az *átélt* kultúra válogatott dokumentumokká csiszolódása akár már félszázados távlatban is, de századokban számolva bizonyosan azt jelenti, hogy az egykor eleven kultúra javainak, irodalmának zömét

az utókor elfelejti.³⁹ Az *emlékezés* és a *felejtés* mozgásában a szelektív tradíció működése az irodalmi szövegeket tehát jellemzően a felejtéshez rendeli, és valójában szabályt erősítő kivételek azok a szövegek, amelyek hosszabb időtávon képesek az idő allokációjára. Az emlékezés ugyanis nem más, mint a figyelem fókuszálása, ami egyúttal a rendelkezésünkre álló idő egy részének ráfordítását is jelenti valamire. Aleida Assmann ugyanakkor az innováció háttereként, keretfeltételeként értelmezte a figyelmet, amely a modern művészetben az evolúciós logika hitelvesztése nyomán értékelődött fel, és a múlt műalkotásaihoz való viszony folyamatos újrendeződésének, dinamizmusának a tapasztalatából indult ki.⁴⁰

Jókai a mai napig képes figyelmet generálni: hiszen az életműre és a történeti személyiségre is szánunk időt. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az idő allokációjában még mindig hatékony, amennyiben az olvasásra, kultúrára szánt vagy szánható időből ma is részesedik. Ha végigtekintünk a pályafutásán és utóéletén, akkor jól látszik, hogy fellépésének pillanatától kivételesen hatékony volt a figyelem irányításában és az idő allokációjában, halála után pedig az életmű különféle korpuszai hasonlóképpen hatékonyak bizonyultak ebben. Kétségtelen, hogy tömegolvasmányból elitolvasmány lett, de mindez azt is jelenti, hogy az életmű túlélte a művelődésszerkezet radikális átrendeződésének vagy még inkább összeomlásának traumáját is. Talán ezért sem véletlen, hogy az ezredforduló óta életműve kurrens kutatási téma. Térey János *A legkisebb Jégkorszakban* epizodistaként, Szilasi László *Amíg másokkal voltunk* című kötetében pedig az egyik kisregény főhőseként viszi színre. A 2010-es években – ahogyan Mikszáth és Szini Gyula esetében száz évvel korábban – ismét az innováció feltételét jelentő figyelem fókuszába tudott kerülni.

JEGYZETEK

1. A Pesti Naplóban 1900. március 24-én jelenik meg az első híradás a párizsi világkiállításra tervezett Jókai-szobáról, a sajtó ezután rendszeresen beszámol az eseményekről. A szoba és a nagydíj történetéről vö. Révai Mór János, *Írók, könyvek, kiadók. Egy magyar könyvkiadó emlékiratai I-II.*, Révai, Bp., 1920, I. 291–298.

2. Jókai Mór, *Bismarcknál*, A Hon, 1874. március 3. Az „elbeszél interjú” műfajáról, valamint az interjú hatására az európai sajtóban kibontakozó vitáról vö. Martin József, *Amiért Bismarck megharagudott Jókaira. Egy korai „interjú-anyag” nyomában*, Élet és Irodalom, 2009. szeptember 11., 10.; Martin József, *Ha Ausztriát kizárják Németországból...: sajtóvita Berlinben Jókai Bismarck-interjúja nyomán*, Média kutató, 2012/1, 99–107. http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_01_tavasz/07_sajto_vita_berlinben (Utolsó letöltés: 2017. január 17.)

3. *Prince Bismarck on Political Prospects in Europe*, The New York Times, 1874. március 21. Jókai ismertségéről és elismertségéről a headline is tanúskodik: „The well-known Hungarian author, Maurus Jokai, is at present a visitor in the German capital. As a man of note he easily obtained access to Prince Bismarck’s study, where an interesting conversation took place, which M. Jokai reports pretty fully to the Hungarian journal, the Hon.”

4. Wilhelm Scherer, *Poetik*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1888.

5. Thienemann Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs, Danubia, 1931, 44.

6. Vö. Imre László, *A romantikus irodalomalapítás ambivalenciái. Kisfaludy Károly = Értékek kontextusa és kontextusok értéke 19. századi irodalmunkban* (Studia Litteraria 38), szerk. Imre László, Gönczy Mónika, 2000, 13. A karakterek olvasmányokon keresztüli jellemzéséről Jókainál vö. Hansági Ágnes, *Tárca-regény-nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Ráció, Bp., 2014 (Ráció Tudomány 19.), 146.

7. Tolnai Vilmos, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Eggenberger, Budapest, 1922, 22–23.

8. „Használati” irodalomnak nevezem azokat a szövegeket (főleg regényeket), amelyek általában (1) csak a saját kortársaikat képesek megszólítani, (2) közlőképességüket két évtizeden belül elveszítik,

(3) olvasóik egyszer olvassák el őket, (4) az átlagos laikus olvasó napi olvasásszükségletét elégítik ki, (5) poétikátörténetileg nem relevánsak. Az „esztétikai” irodalom ennek az ellenkezője: ezek a szövegek nem feltétlenül jelennek meg a laikus olvasók napi olvasmányai között, viszont poétikátörténetileg relevánsak és hosszútávon megőrzik a közlőképességüket. Vagyis míg a „használati” irodalomhoz tartozó szövegek olvasáshistóriája egy történeti időegyenesen egyetlen pontban jeleníthető meg (ezeket egyszer és egyszerre nagyszámú olvasó olvassa), addig az „esztétikai” szövegek olvasáshistóriája ezen a virtuális időegyenesen vonalként jeleníthető meg (kevesen, viszont különböző korok emberei olvassák őket). Az „értékes” megjelölést azért kerülöm, mert azt a téves benyomást keltene, hogy a „használati” olvasmányok semmifajta értéket nem képviselnek.

9. *Uo.*

10. *Uo.*, 23.

11. Az említés sorrendjében a következő szerzőket hivatkozom: Kisfaludy Sándor, Berzsenyi Dániel, Kisfaludy Károly, Vörösmarty Mihály, Jósika Miklós, Petőfi Sándor, Arany János, Tompa Mihály, Madách Imre, Katona József, Vajda János, Reviczky Gyula, Komjáthy Jenő, Ady Endre, Dugonics András.

12. Zsigmond Ferenc, *Jókai*, MTA, Budapest, 1924, 38–39. (Kiemelés tőlem – H. Á.)

13. Érdemes belegondolni annak a ténynek a jelentőségébe, hogy valaki ezekben a pillanatokban is éppen fizet egy Jókai-kötetért, vagy ingyenes szoftverként mint e-könyvet tölti le.

14. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert elbeszélői tehetségét senki nem vonta kétségbe: kritikusai, ellenfelei sem. Hívei és bírálói álláspontja annak megítélésében különbözött, képes volt-e, és ha igen, miként kamatoztatni ezt a tehetséget.

15. Lapokat alapít és szerkeszt.

16. Bevezeti és sikerre viszi a rendszeres tárcaregényt; átalakítja az irodalom lehetséges médiumairól korábban kialakult elképzeléseket, szignalizálja és reflektálttá teszi a korábban jobban elkülönülő irodalmi- és sajtóműfajok átjárhatóságát. Új műfajokat, diskurzusformákat, „hangokat” és „brandeket” honosít meg (pl. Kakas Márton-levelek, Tallérossy Zebulon-levelek stb.).

17. Botrányos: nagy korkülönbség, Laborfalvi leányanya, előéletéről pletykálnak. Meseszerű: két kivételesen szép és tehetséges művész a forradalomnak köszönhetően köt házasságot, a háborús időkben a színész nő megmenti a férjét.

18. [n.n.], *A baragós Balatonon*, Budapesti Hírlap, 1887. augusztus 23., 5–6.

19. A Jókai-karikatúrákról vö. Renkecz Anita, „*Parókai Jókai Mór*”: *a Borsszem Jankó életképei a ki-egyezés utáni időszak Jókaijáról*, 1868–1875, Budapesti Negyed, 2007/3, 135–178. A sajtónyilvánosság működését, a médiumok közötti hivatkozásokat is jól illusztrálja az az eredetileg a Borsszem Jankó 1874. március 22-i számában, *Arczképtanulmányok: Hogyan válik Jókaiából Bismark címmel*, az OSZK Digitális képtárházában is megtekinthető karikatúra (<http://keptar.oszk.hu/098000/098041>), amely a már említett Bismarck-interjúra utal vissza.

20. Pesti Napló, 1894. április 2., 3.

21. Vö. Hansági, *i. m.*, 276 skk.

22. Krúdy Gyula, *Mi, régi magyarok*, Magyarország, 1924. július 27., 4.

23. „Tanuld meg azt öcsém, monda Lőrinc úr, amit a bihari főispán mondott nekem, mikor patvarista koromban a princípálisommal együtt asztalához voltam hivatalos, s én is váltig azt kerestem, hol üljek le leghátul? »Csak ülj le te öcsém akárhova, monda a derék úr, bizonyos lehetsz felőle, hogy ahova te ülsz, ott az utolsó hely.»” Jókai Mór, *Kedves atyafiak* (1853) = *Uő.*, *Elbeszélések* (1853–1854), s. a. r. Szakács Béla, Bp., Akadémiai, 1989 (JMÖM, *Elbeszélések* 5.), 159. „Sándor oda hagyta magát állítani az eskető asztal elé, mint egy áldozatra szánt bárány, s mikor a pap azt kérdezte tőle: szereted-e ezt a tisztes hölgyet, kinek kezét kezében tartod? elfelejtett rá felelni, csak nézett farkasszemet a tisztelendő úrral, míg az apja bele nem kiáltott: »szereted hát! hogyne szeretnéd, persze hogy szereted.»” *Uo.*, 228.

24. Vö. Pierre Bourdieu, *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. Se-regi Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Bp., 2013, 67–197.

25. Jellemző műfajai: parnasszista, szimbolista költészet; naturalista, pszichológiai regény; képviselői: akadémiai szféra, bohémvilág.

26. Jellemző műfajai: bohózat, kabaré, népszerű regény, tárcaregény.

27. *Az irodalmi mező a 19. században*, *Uo.*, 142, *A kulturális termelési mező a baltalmi mezőben és a társadalmi térben*, *Uo.*, 144.

28. Vö. N. N. Feltes, *Literary Capital and the Late Victorian Novel*, Wisconsin UP, Madison, 1993, 12 skk.; N. N. Feltes, *Modes of Production of Victorian Novels*, Chicago UP, Chicago–London, 1986, 58. skk.

29. A teljesség igénye nélkül, csupán érzékeltetendő a szerepek és tevékenységek sokféleségét, négy, a pályáján fontos napi- és hetilap példája: Pesti Napló (1850-es évek): szerző: regények és novellák tárcaközlése. Vasárnapi Újság (1854-től) szerkesztő; szerző: publicisztika, novellák, útirajzok, ismeretterjesztés. Üstökös (1858–1881) tulajdonos, szerkesztő, szerző, karikaturista (kisregények folytatásban, élcek, adomák, karikatúrák, levelek). A Hon (1863–1882) tulajdonos, szerkesztő, szerző (politikai vezércikk, regények tárcaközlése)

30. Erről bővebben: Hansági, *i. m.*, 256 skk.

31. Benjamin Franklin, „*Tanács egy ifjú kereskedőnek – egy öregtől*”, ford. Fogarasi György, et al. – kritikai elmélet online, 1. (2013): *Gazdasági teológia*, szerk. Fogarasi György, www.etal.hu.

32. Fredric Jameson, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, ford. Dudik Annamária Éva, Noran Libro, Budapest, 2010, 275.

33. Vö. *Uo.* Jameson itt Gery S. Becker *An Economic Approach to Human Behavior* című, 1987-es munkájára hivatkozik.

34. Vö. *Uo.*, 276.

35. Gary S. Becker, *A Theory of the Allocation of Time*, The Economic Journal, Vol. 75, No. 299 (Sep. 1965), 493–517.

36. „Az olvasónak válogatnia kell, mert az emberi élet egész egyszerűen rövid ahhoz, hogy mindent elolvassunk, még akkor is, ha mást sem csinálunk.” Harold Bloom, *Elégikus tőprengés a kánonról*, ford. Beck András = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. Rohonyi Zoltán, Osiris – Láthatatlan Kollégium, Budapest, 2001, 185. „Azért van kánonunk, mert halandók vagyunk, ráadásul későn érkezünk. Időnk kiszabott, egyszer véget ér, miközben olvasnivalónk több, mint korábban bármikor. Utunk a Jahvistától és Homérosztól Freudig, Kafkái és Beckettig csaknem három évezredet fog át.” *Uo.*, 195.

37. *Uo.*, 188.

38. Raymond Williams, *A kultúra elemzése*, ford. Pásztor Péter = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturálisizmustól a posztkolonialitásig. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, Osiris, Budapest, 2002, 390.

39. „A szelektív tradíció tehát az egyik szinten általános emberi kultúrát teremt, egy másikon létrehozza valamely társadalom történelmét, s a harmadik – a legnehezebben elfogadható és megítélhető – szinten az egykor eleven kultúra jó részének elutasításához vezet.” *Uo.*

40. Vö. Aleida Assmann, *Az innováció feltételei a kultúrában*, ford. Schulz Katalin, Orpheus, 1994/2–3, 189–190.

SZABÓ TIBOR BENJÁMIN

Szépséges breakeven: a pénzkánon és az „über hoch Literatur”

SIKERÉRTTELMEZÉSEK A MAGYAR ÉS A NEMZETKÖZI KÖNYVSZAKMÁBAN

Kaptáció

Amikor a kilencvenes évek közepén a kognitív pszichológiai kutatásban elfogadottá vált a pozitronemissziós tomográfok használata (Magyarországon éppen itt, Debrecenben hozták létre az első PET-centrumot 1994-ben), az egykori tanárom, Pléh Csaba professzor azt mondta, hogy a neuronok cukorfogyasztásából a pszichológia számára releváns tényezőkre (gondolatokra, szándékokra, érzelmekre) következtetni olyan, mintha a kéményen felszálló füstből próbálnánk kitalálni, milyen ízű a vacsora, amit Mari néni főz a konyhában. A könyvszakma (vagyis egy gazdasági ágazat) megközelítéseit érvényesíteni az irodalmi folyamaton, és ezt egy

irodalmi tanácskozáson el is mondani – az is valami hasonló. Az előadás megállapításai ezért bizonyos fenntartással kezelendők. Miközben (és ezért is tettem örömmel eleget a szervezők meghívásának) az is igaz, hogy a könyv, az azt előállító könyvkiadás és a disztribúciót végző könyvkereskedelem hármasa ma is (még mindig) az egyetlen olyan rendszert alkotják, amely képes hatékonyan és fenntartható módon a mű transzferjét alkotó és olvasó között elvégezni. A könyvszakmai siker tehát (nota bene a dinamikus rendszerek elemi sikerjelensége a működés: sikeres az, ami mozgásban van és marad) direkt módon is befolyásolja az irodalmat. A könyvszakma egy gazdasági ágazat, amely művészeti alkotásokból (szövegművekből és/vagy az ezek vizuális környezetét adó illusztrációkból) piacilag is értelmezhető termékeket hoz létre. Magyarországon könyvszakmának a könyvkiadó és könyvkereskedő gazdasági társaságok (ritkábban non-profit szervezetek) bonyolult belső összefüggésrendszerű halmazát tekintjük (amelybe informálisan becsatornázódnak az alkotói szervezetek és a könyvtárosi közösség is), a világgönyvesben a szakma ennél zártabban határozza meg önmagát: jellemzően csak a kiadóvállalatok összességét értik könyvszakma alatt (publishing sector). Az ágazat kettős (gazdasági és esztétikai) beágyazottsága azt is jelenti, hogy a könyvszakma kétféle értékelőrendszerből is kap visszajelzést tevékenységéről. A forgalmazási bevételek és a könyv jogdíj-, fejlesztési és gyártási költségeinek hányadosa a mű kiadásának mint gazdasági vállalkozásnak a sikeréről ad feedbacket. A könyv recepciója vagy annak elmaradása az alkotás szellemtörténeti beereződését mutatja (hozza létre). A kettő sokféle összefüggésben áll egymással, az előadás ezeket az összefüggéseket, kölcsönös hatásokat vizsgálja, legfőbb állítása az, hogy az irodalmi folyamat (és bármilyen tartalomáramlási folyamat) legfőbb fenntartója az elért breakeven, vagyis az a gazdasági és szellemi életciklus, amely során a mű megtérülési pontjára jut. A következőkben a legfontosabb könyvészeti sikertényezőket pontokba szedve, leíró módon veszem számba, és mindegyiknek felteszek néhány kérdést is. (Ezek olyan kérdések lesznek, amelyekkel a könyvkiadói munkám során valóban szembesítettek – jellemzően a szerzők.)

1. A könyvészeti siker dinamikai küszöbértéke: a breakeven

A könyvkiadás ciklikus tevékenység, működése során ugyanazok a részfolyamatok ismétlődnek. A ciklusok bázisa az egyes termék (a könyv mint cím), a részfolyamatok pedig: a kézirat kiválasztása vagy fejlesztése, szöveggondozás, könyvtervezés, tördelés, korrektúra, gyártás, forgalmazás (amelynek része a marketing). A rendszer energiakicsatornázói a költségek (ezek a részfolyamatok menet közben pénzbe kerülnek), energiabecsatornázója pedig a forgalmazás során, a piacon megtermelődő bevétel. A költségek a ciklus első pillanatától, a bevételek a jellemzően 3–5 évig tartó kereskedelmi időszakban jelentkeznek (megegyezés szerint negyedévente, félévente elszámolva). A költségeket a kiadó saját forrásaiból (befektetőként) fedezi, a forgalmazás során pedig (ideális esetben egy éven belül) a befektetett tőkét a kereskedelmi folyamatból visszanyeri, ez a termék pénzforgalmi ciklusa. Azt a küszöbértéket (ez egy konkrét eladott darabszám), amelyen a könyv összes költsége visszatermelődőtt, megtérülési pontnak vagy breakevennek nevezzük.

Ennek a ciklikus folyamatnak a legfontosabb tulajdonsága az, hogy sehonnan máshonnan nem nyer energiát, csak és kizárólag az olvasók mint vásárlók befizetéseiből (vagyis, egyrészt a következő könyv fejlesztésének és gyártásának költségei a korábban kiadott könyvek bevételeiből fedezhetők, másrészt pedig a kizárólagosság azt is jelenti, hogy a különböző esetleges támogatásokat tisztességes kiadó nem bevételként, hanem költségcsökkentő tényezőként kezeli). Emiatt az egyetlen forrásosság miatt a breakeven elérése egyben fenntarthatósági kritérium is. Ha egy megjelent könyv annyi fizetőképes olvasót sem érdekel, hogy a kiadás költségei megtérüljenek, akkor az a könyv már csak létezésével is lassítja, rosszabb esetben megakadályozza a ciklikus működés további mozgását. Ez nem megközelítés kérdése. A fenntarthatósági minimum a könyvészetben természeti törvényként hat, megkerülhetetlen, mint a gravitáció. Ebben az értelemben a breakeven elérése a könyves siker elrugaszkodási pontja: nélküle egy könyv nem tekinthető sikeresnek.

A breakevennel kapcsolatos kérdések:

Első kérdés: Ki fizeti a költségeket akkor, ha egy könyv nem képes elérni megtérülési pontját?

Egy biztos, olyan nincs, hogy senki. Illetve, van: csődnek hívják, de ez szerencsére viszonylag ritka, vagy legalábbis nem regurális kifutása a könyvészeti folyamatoknak. (A következő összefüggést minden magyar szerzőnk figyelmébe szoktam ajánlani, mert hasznos – lásd még: *sikeres* – motiváló eszköznek bizonyult.) A veszteséges könyvek költségeit is megfizetik. Mivel csak könyvvásárlótól jöhet bevétel, a megfizető csak a kiadó más könyveinek vásárlója lehet. Vagyis, ha egy szerző az olvasók számára érdektelen vagy nem eléggé érdekes könyvet ír, akkor a könyve elkészítésének a „cehét” olyan olvasók fogják fizetni, akik nem az ő művét, hanem valami mást akartak olvasni. Az ilyen könyvek gazdasági értelemben paraziták, más könyveken élősködnek. (A felismerés nyomán fellépő kognitív disszonancia, pontosabban az annak redukciójára való igény, tehát a szerzői önérték hangja, hogy „nem, nem akarok parazita lenni” általában kellő lendületet ad a legvisszahúzódnóbb szerzőnek is ahhoz, hogy kövesse és segítse művét a megjelenés után egészen addig, amíg szükséges.)

Második kérdés: Ugye, a szórakoztató irodalmi könyveknek, a lektűröknek és celebkönyveknek sokkal könnyebb kiverekedni magukat a veszteséges zónából? Hiszen az ilyen könyveket látjuk a sikerlistákon.

A kérdésben elbújtatott feltételezés (hogy tudniillik egy úgynevezett sikerregény könnyebben éri el megtérülési pontját, mert sok vásárlója van) – egyáltalán nem helytálló. Talán a legmegfellebbezhetetlenebb könyvszakmai tapasztalat az, hogy a piac a legnagyobb és legvégtetesebb kiegyenlítő az egész (tágan értett) kulturális univerzumban. Kresley Cole *Vámpírbosszú* című New York Times bestseller-regénye (amely regény cselekményének dramaturgiai csúcspontján a tűzről pattant

vámpírlány a főszereplő vámpírfiú erektált hímtagja megharapásával jut a számára életet adó vérhez – amely fordulatból különben levonhatjuk azt a következtetést, hogy a vámpíros erotikus zsáner végérvényesen elfáradt, mostani létciklusának utolsó éveit éli) pontosan ugyanolyan esélyesen és esélytelenül indul a piacon, mint egy első kötetes, szépreményű költő, a kettő között nincs kockázati különbség. Igaz ugyan, hogy a vámpíros-szexes metaregényeket még ma is, megfáradtságukban is sok ezren keresik, veszik, olvassák, a pályakezdő költők művei pedig a legtöbbször néhány száz fős olvasótáborra számíthatnak, azonban a két típusú könyv megjelentetésének költségei között olyan hatalmas a különbség, hogy az teljes esélyegyenlőséget teremt. A sikeres zsánerekben dolgozó megbízható szerzők művei csak óriási jogdíjelőlegekkel, ezért csak több ezres, sokszor több tízezeres induló nyomott darabszámmal adhatók ki. Az ilyen könyveknek sok stabil olvasója van, de szinte minden esetben ennél még többre van szüksége ahhoz, hogy megtérülési pontját elérje. A 800–1000 példányban nyomott, szerencsés esetben közösségi forrásokból is megtámogatott verseskönyvek ezzel szemben már 400–500 példányos fogyásnál elhagyják a veszteséges zónát. Ami egy fiatal költő esetében bizony nem egyszerűen megugorható érték. Nem egyformán könnyű, hanem egyformán nehéz nekik: a vámpírlánynak és a költőnek. Sőt, a valóságban a zsánerkönyvek gondozása, a méretkényszer és az ebből eredő másodlagos kockázat miatt problémásabb is kicsit. A tízszeres, százszoros induló költségek miatt egy ilyen könyv kudarca akár önmagában is veszélybe sodorhatja az egész kiadó gazdálkodását. Egy kevésbé szerencsés verseskönyv estében, még ha alig találkozik is az olvasói elvárásokkal – ez a kiadói destabilizálódási veszély a legritkább esetben fenyeget. A kockázatvállalás logikája itt persze az, hogy ha egy zsánerkönyv nagyon beüt, akkor az méretéből adódóan jelentős profithoz/tartalékhoz juttathatja a kiadót.

Harmadik kérdés: *Ha egyszer kortárs szépirodalmat kiadni kockázatos, ráadásul még azt az ígéretet sem adja meg a kiadó számára, hogy (kevés valószínűséggel ugyan, nagyon ritkán, de mégiscsak) egy-egy szerencsésebb cím komolyabb példányszámot is elérhet, akkor miért ad ki egyáltalán bárki ilyen típusú szövegeket?*

Az egyszerű válasz erre a *homlokzat*. A könyvkiadók mögött álló tisztségviselők (a különböző szintű igazgatók és tulajdonosok) énképe, illetve az az igény, hogy ez a kép egy kultúremlert mutasson. Én még nem találkoztam olyan kiadóvezetővel sem Magyarországon, sem külföldön, akinek az lett volna a nyíltan vállalt célja, azért dolgozna a könyvszakmában, hogy minél több pénzt termeljen. Vélhetően azért, mert a józan gondolkodású kiadói emberek között nincs is ilyen. Ennek az okai nem a kultúrideológiában keresendők, hanem (megint) a számokban. A könyves gazdasági ágazat egy viszonylag lassan forgó, a befektetési igényhez képest százalékosan alacsony hozamú termékcsoporthoz visz egy nagyon erősen túltelített piacra, amely piac ráadásul általánosságban már középhosszú távon is inkább negatív prognózisú. A profitéhes üzleti cápáknak a könyvszakma egyszerűen „nem pálya”. A kiadóvezetők többsége mind Magyarországon, mind pedig a nemzetközi szakmában nem irodalmár, legtöbbször nem is bölcsész. A CEO-k legnagyobb része menedzser, közgazdász vagy kalandor vállalkozó. Sikerorientáltak, gazdasá-

gi értelemben is, másképp ez nem is működhet. De minden, akár a legkeményebb ipari pornót rendszerszerűen előállító kiadó portfóliójában is találunk finomabb, szerethető és láthatóan „szerelemből”, elhivatottságból beállított címeket. És minden kiadóvezető az olvasás szeretetének továbbadását, a kultúra terjesztését nevezi meg motivációként. A kultúrember képe mint kiadóvezetői homlokzat – ez tartja nyitva a hagyományos szépirodalom előtt a kiadói kapukat.

Hagyományos szépirodalom – ezt a megnevezést jobb híján használtam. A könyvszakma ritkán ragad le nevezék- vagy osztályozástani kérdéseknél (az ontológiai érdeklődését most inkább nem elemezném, maradjunk annyiban, hogy a könyves számára a világ a newtoni fizika szerint működik; Bohrokkal, Heisenberggekkel nemigen foglalkozik, már csak azért sem, mert ilyen neveken egyszerűen nem lehet publikálni), a szépirodalommal mint kategóriával azonban vannak gondjai. Ezek a gondok részben abból a körülményből fakadnak, hogy a magyar kiadók egy egységes nemzetközi kommunikációs környezetben dolgoznak (nem is tehetnek másként, hiszen a világon eladott könyvek 80%-át ugyanaz a 10–15, jellemzően brit vagy amerikai székhelyű tartalomügynökség forgalmazza – csak közülük lehet megvásárolni a felhasználási jogokat), másrészt ennek a kommunikációs rendszernek abból a tulajdonságából is erednek az említett gondok, hogy ebben nagyon más a szépirodalom létezési módja, mint amit itthon megszoktunk. Magyarországon mintha nem ugyanannak a dolognak lennének a (kétségtelenül megkülönböztethető, de mégiscsak ugyanúgy) részei a szépírók és a szórakoztató irodalom szerzői. Nálunk működik egy teljesen diszkrét intézményrendszer a maga befelé huzalozott viszonystruktúrájával, néha érzékeltetni lehet, hogy például az „író” szót is lefoglalja magának a szépírói értelmezés. A nemzetközi könyves jogkatalogusokban a szépirodalom egyszerűen csak alkategória a „fiction” kategórián belül (history fiction, literary fiction, women’s fiction). Sőt, újabban már a literary fiction is egyre ritkább, a contemporary fiction megnevezéssel kapjuk a szépirodalmi tartalmakat. Stephen King soha nincs ezek között, noha Mr. King minden kétséget kizáróan contemporary.

2. Az értékborozó szöveg mint önértékű siker

Mint minden kimenetvezérelt rendszer, a könyvszakma nagyon nehezen fogad el posztulált minősítéseket, ahogy nagyon nehezen értelmez és kezel nem adekvát és nem transzparens értékelő mechanizmusokat. Az esztétikai értékesség, a kánonképzés, a művek/alkotók különböző elfogadottsági listákon való szereplése lényegüket tekintve nem, legfeljebb másodlagos, harmadlagos tényezőikben (a felkeltett figyelem volumene, a generált piaci fókusz mértéke) egyértelműsíthető. A könyvszakma nem érzéketlen az esztétikummal szemben – csak éppen nem tudja jól használni az erről megszerezhető információkat (mivel ezek az információk nehezen adatolhatóak). Ráadásul a könyvszakma bizalmatlan is e tekintetben. Abbeli gyanakvásában, hogy az értékítélet esetleg manipulált. A gyanút pedig az a tapasztalat táplálja, hogy időnként ő maga manipulálja. Nem kell semmi rosszra gondolni (bár arra is lehet, ha valaki akar), egyszerűen az a helyzet, hogy (amint Mészáros Sándor, a Kalligram igazgatója mondta néhány éve egy interjúban), idé-

zem: „Az irodalom nem olyan, hogy történik, és akkor ezt el kell szenvednünk. Hanem csinálják az irodalmat. Bizonyos értelemben, ha tetszik, divatokat lehet teremteni”. Lehet. Idő, pénz, szándék kérdése.

Ahogy tapasztalom, a kiadók többnyire egyszerűbb módon közelítenek a művek esztétikai sikeréhez: tetszik, jó, érdekes. A konkrét döntésekben pedig az aquisitionál editorok, a szövegeket kiadásra kiválasztó szerkesztők teljesen megismerhetetlen (és számomra felfoghatatlan) ítéletképző eszközére, az úgynevezett *ízlésre* hagyatkoznak. Ez, szerencsés esetben, később találkozik kisebb-nagyobb olvasói csoportok ízlésével is. Az esztétikai érték és/vagy a kiadott könyvek esztétikai elfogadottsága egyetlen ponton lép direkt viszonyba a könyvészzettel. Ha a könyvről kiemelkedően köztisztelőben álló emberek csoportja (ők lehetnek újságírók, irodalmárok, vezető értelmiségiek vagy akár még a kritikus is – semlegesen csak véleményvezéreknek szoktuk hívni őket) mondja azt nyilvánosan, hogy „tetszik, jó, érdekes”, akkor a könyvet kiadó azt érezheti, hogy jó társaságban van. Ez az úgynevezett presztízs. De a „köz-” a „tisztelőt” meg a „nyilvános” nem sokkal adekvátabb dolog, mint a tetszik-jó-érdekes.

Egy ehhez hasonló rendezvényen Spiró György vetette fel néhány éve, hogy a német kultúrfilozófia hatása alatt álló/élő területeken a műalkotásnak létezik/létezhet egy, az iránta való érdeklődéstől, az általa kiváltott hatástól lényegében független, immanens művészi értékessége. Az „über hoch Literatur” olyasmit is tud sikerként értelmezni, aminek a többi irodalmáron kívül gyakorlatilag nincs olvasója. Az angolszász területen ezt másképpen közelítik meg. Az egyszerű mérték szerint amit megvesznek a könyvesboltokban, az jó. Amit harminc év múlva is megvesznek, az értékes. A könyvszakma ez utóbbit érzi sajátjának, részben talán azért is, mert az egész nemzetközi könyvpiac az angolszász berendezkedésre épül.

A szöveg esztétikai sikerével kapcsolatos kérdések:

Elő kérdés: *Akkor a szöveg milyensége nem érdekli a könyvkiadást, csak az, hogy mennyien veszik?*

Ez így biztosan nem igaz. Dragomán György szerint a szépirodalom abban különbözik a szórakoztató irodalomtól, hogy a szépirodalom gondosabban elrejtí saját belső szerkezetét. Ezzel most nem visszacsatolok a szépirodalom vs. szórakoztató irodalom megkülönböztetésre, hanem azt szeretném kiemelni, hogy a szövegnek *van* belső szerkezete. Nyilván sokféle értelemben van, de én most a történetmesélő műfajok (ma ezek a picilag legfontosabbak) narratológiai szerkezetére gondolok. Nem, valami még egyszerűbb dologra. A cselekmény és az elmesélés szabályszerűségeire. Azokra az alapszerkezetekre, ismétlődésekre, hősvezetési rutinokra, amelyek a folyamatosság, az egészlegesség, a lezártság, az átélhetőség és elképzelhetőség erősítésével segítik az olvasói élmény létrejöttét. Ezek követésével, betartásával a szöveg is küzd az olvasóért, hogy ne csak az olvasónak kelljen küzdenie a szövegért. Vannak alkotók, akik ösztönösen (tehetségből) ráéreznek ezekre a szabályszerűségekre, a könyvkiadók viszont nehezen várják ki az ilyen őstalentumok, Zeusz fejéből teljes fegyverzetben kipattanó szerzők megjelenését, mivel

az efféle, tanulatlan felvérteztség meglehetősen ritka. A többiek számára viszont az alapvető ismeretek elsajátíthatók. Ha nem is tudományos igényű, tételes szakmunkákként, de mégiscsak összegyűjtött és rendszerezett tapasztalatokként ezek az ismeretek rendelkezésre állnak. Christopher Vogler *The Writer's Journey* vagy Syd Field *Forgatókönyv* című dolgozatai gyakorlati relevanciával bíró tudást kommunikálnak az elmesélt történet arányairól, irányairól, a jelenetezés funkcióiról, a konfliktusábrázolás határaitól. Az ezekben szereplő szakmai ismeretek megszerzése és alkalmazásának elsajátítása szerzői belépőkészségnek számít az emlegetett angolszász kiadásban. Magyarországon egyelőre nincs hagyománya az ilyen típusú képzettségnek. Ha egy szerzőt megpróbálok rábeszélni, hogy legalább a jelenetképzés elemi szabályait ismerje meg (Syd Field viszonylag egyszerűen mutatja be, hogy a jelenet egy olyan tranzakciós tér, ahová a szereplők azért potytyannak be, hogy az ott bekövetkező interakció eredményeként karakterisztikájuk egy eleme megváltozzék, és így, megváltozva hagyják el ezt a teret – ezért a szereplők nem szólalhatnak meg öletszerűen, nem beszélhetnek összevissza, a szöveg nem a valóság vagy annak mása, mert ez egy modell, amely a lényeges részleteket felnagyítja, a lényegteleneket pedig elhagyja) – az rendszerint megbántódik.

Második kérdés: *Akkor a kiadók beleszólnak abba, hogy az író mit írjon?*

De még hogy! Sőt, beleszólnának jobban is – ha tehetnék. Mármint ez meg is történik. A nemzetközi könyvszakmában teljesen evidens, hogy a kéziratokat ugyan *írják*, de a kiadásra alkalmas művet *fejlesztik*. Az író, valamint legalább egy alkotószervező és legalább egy konzulens-szerkesztő közösen formálják és juttatják el (jól formált fejlesztési ciklusokon és ellenőrzési pontokon keresztül) a betördelhető állapotig. Ebben a fázisban az egyes döntéseket már a szerkesztők hozzák, a szerző szabadsága a kézirat megalkotásáig tart, pontosan addig, ahol a szerkesztő szabadsága kezdődik. A nagyobb könyvsorozatok fejlesztésében egész munkacsoportok elemzik a plotokat, íratnak bele szereplőket a szövegbe vagy töröltetnek egész cselekményszálakat. Magyarországon ez méretgazdaságossági okok miatt nem keresztülvihető. Egy 2–3000 példányban induló regény egyszerűen nem forgat annyi pénzt, hogy hónapokig tudjak több szerkesztőt fizetni azért, hogy egyetlen címen dolgozzanak. Az egész fejlesztési folyamattal kapcsolatban Magyarországon is megfogalmazódik az a bírálat, hogy a kiadás iparszerűvé (trükközővé, mindenáron költségcsökkentővé) vált. Ez egyszerűen tévedés. Mert a kiadás trükköző és költségcsökkentő – de nem ilyenné vált. Ez neki az eredeti természete. Egészen azóta, hogy Johannes Gensfleisch kitalálta, hogy majd szőlőpréssel fog nagy titokban kódexet hamisítani.

3. A láthatóság mint siker

A láthatóság valami olyasmit jelent, hogy az adott termék a termékcsoporthoz fogyasztók tagjainak figyelmi horizontján jelen van akkor is, ha az adott terméket ők maguk nem veszik meg. Azért tudunk róla, mert szembe jön: jelen van a könyvesboltokban, látjuk a plakátokon, beszélnek róla az ismerőseink, írnak róla az újsá-

gokban, beleköt Puzsér, intelligensen tematizálja Veiszer Alinda a tévében. Ezt a legnehezebb elérni. A magyar könyvesbolti hálózat körülbelül háromszáz árusítóhelyből áll, több mint 20.000 négyzetméter, Budapesten kétszer annyi a könyvesbolti terület, mint Bécsben – kultúrnemzet vagyunk. Csakhogy erre a rendszerre évi több mint 10.000 új cím jut. Mivel egy-egy cím életciklusa 3–5 év, a piacon, egy tetszőleges időpontban egyszerre nagyjából 40.000 aktív cím mozog. És mind látható akar lenni. Ott tülekednek a láthatóságért, a körülbelül 150.000 rendszeres könyvvásárló és a plusz 4–500.000 csak karácsony előtt könyvet vásárló figyelméért. Vagyis egy-egy könyvre 12–15 vásárló jut. Mivel egy átlagos vásárló egy évben több könyvet is vásárol, ehhez az értékhez rendelhetünk egy körülbelül 8-as szorzót, és így eljutunk maximum 100-ig. Egy átlagos magyar regény breakevenje meg 1200–1500 körül van. Mivel a könyvpiac egy úgynevezett zéró összegű játszma, benne minden siker kannibáltermészetű – amit te megnyersz, azt mások elveszítik. És mivel erősen (akár 3–400%-osan) túltelített a rendszer, a sikertelenségre ítélt könyvek aránya magas. Évente körülbelül száz könyv válik láthatóvá, ezek körülbelül egyharmada szépirodalom. A látható könyvek biztonságban vannak. Létezik még körülbelül 1000, ami átviszi a breaket. A fennmaradó évi 9000 a könyvszakmában másfél évtizede tapasztalható tőkekoncentrációs folyamatokat akkumulálja. Noha egy kedves író barátom szerint a könyves siker egyedüli fokmérője, egyetlen érvényes manifesztációja az, hogy az idézetes Facebook-poszt alá hány szívecskés szmájlit tesznek a lányok. Neki van igaza.

A siker: trendek és véletlenek

KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉS

A 2016 őszi Debreceni Irodalmi Napokon elhangzott, s e számban közétett referátumokhoz kapcsolódóan kerekasztal-beszélgetésre került sor *A siker* témakörében. A résztvevők: Bényei Tamás irodalomtörténész, a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének professzora; Hansági Ágnes irodalomtörténész, a Károli Gáspár Református Egyetem docense; Havasréti József író, irodalomtörténész, a Pécsi Tudományegyetem docense, Szabó Tibor Benjámin író, könyvkiadási szakember, az Athenaeum Kiadó igazgatója és Szécsi Noémi író, kiadói szerkesztő. A beszélgetést Szirák Péter moderálta.

Szirák Péter: Szokták mondani, hogy a sikernek van természetrajza, kulcsa, receptje. De tényleg van? A rendezvény előtt Bényei Tamással pár szót váltván mindketőnknek az volt a benyomása, hogy a sikernek nincsen elmélete, nem lehet olyan elméleti diskurzushoz kapcsolódni, amely mintegy keretezné ezt a fogalmat. Az előadások viszont arról győzték meg, hogy azért persze vannak olyan kontextusok, amelyek alapján teoretikus szempontból is lehet a sikerről mint *fenoménról* és *praxisról* beszélni. Mindkét előadó kísérletet tett arra, hogy a sikert definiálja. Tamás, például az angolszász irodalmi kultúrában hogyan találkozunk a sikerrel?

Bényei Tamás: Szeretném először is hozzátenni, hogy nagyon tetszett mindkét előadás, sokat tanultam belőlük, és több dolog eszembe is jutott közben. Az egyik az, hogy amikor, Ági, említetted, hogy Bourdieu bonyolult táblázata nem tudna mit kezdeni Jókai-val, akkor elmondható, hogy Dickens-szel sem tudna, mert ő az a szerző, akiről hasonló dolgokat lehetne elmondani, mint Jókairól. Az utóbbi időben sokat olvastam az angol századvégről és századfordulóról (és -ból), és úgy tűnik, akkor született meg ez a modern siker fogalom vagy „fenomén”, ahogy Péter mondta. Akármelyik író-t néztem, mindig előkerült ez a dolog. A másik, ami eszembe jutott Tibor előadása vonatkozásában, hogy vannak ezek a könyvkatalógusok, melyekben három oldal szépirodalom után ott vannak az olvasnivalók. Számmomra a legfontosabb különbség a magyar és az angol irodalmi mező vagy piac között, hogy a magyar, a németet és a franciát lekövetve, avantgárd alapú, ahol nagyon erős a szakadék az elit és a népszerű között. Az angol irodalomban *mainstream-logika* érvényesül: vagyis ott nem az a jó, ami új, hanem az a jó, ami mainstream, s hogy jó-e, az majd elvállik. A hatvanas években például volt egy rettenetesen erős kísérletiregény-szakasz, amelyben ugyanolyan jó írók voltak, mint a francia új regény világhírűvé vált képviselői, csak éppen az angolok nem lettek világhírűek, mert nem jutottak ki Angliából: annyira megszűrte ezt a mezőnyt az a bizonyos mainstream-közege, hogy a kísérletező írók nem lettek sikeresek. Voltak ketten, akik öngyilkosok is lettek (persze nem csak ezért). Szétszéledtek, az egyik elment Franciaországba tanítani, a másik felhagyott a regényírással, megszűnt ez a csoport. Most persze újra felfedezik, kiadják őket, de már későn. Nagy különbség, hogy az angol irodalmi mező spektrumként képzelel el önmagát – eleve nagyon pragmatikus nép –, ezért sokkal kevésbé szegény a siker. Ilyen szempontból az egyik kulcsfigura Henry James, aki az írók írója – van egy amerikai folyóirat, a *Modern Fiction Studies*, amelynek a mottója egy négysoros versike, amely elképzel egy olyan mennyországot, ahol csak olvasunk, és Henry Jamest olvasunk... Találtam nemrég két James-idézetet; a bátyjának, Williamnek írott levelében, 1890-ben arról beszélt, hogy az embernek járnia kell a saját útját, nem kell hallgatni a siker szirénhangjaira; és hogy soha nem fog vagyont keresni, de tudni fogja, mit csinál, és amit csinál, az soha nem lesz rossz. Aztán 1906-ban, miután – szeretett volna sikeres színpadi szerző lenni – hatalmasakat bukott, s azt mondta, mindez erkölcsi trehánytság (a flabbiness szó puhányságot jelent), amit „a szajha-istennő, a siker” szült. Az is érdekes, hogy neme is van a sikernek, ahogy a populáris kultúrának lett a századvégen. Azt írja James, hogy „ez a mi nemzeti betegségünk” (nem tudom, hogy angol vagy amerikai örökségre gondol, mert ő ugye mindkettőbe bele-tartozott), beleértve azt, hogy milyen hitvány módon értelmezzük a siker szót. Mindezt azután mondta, hogy sikeres íróként megbukott a színpadon, s visszavonult a nagyon-nagyon kísérleti regény világába, és ugyanakkor publikálta *A csavar fordul egyet* című nagysikerű kísértethistóriáját, amelyet ő maga szinte szégyellt. Ő az a szerző, aki nemcsak a magas irodalomra szakosodott folyóiratokban publikált, hanem a népszerű lapokban is. A padlásszobában éhező modernista író, aki lenézi a sikert, miközben nagyon szeretné, ha mindenki olvasná a műveit. Persze James egyáltalán nem éhezett. De a századfordulón Stevensont is említhetjük, aki, miután a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* annyira sikeres volt, azt mondta, hogy valamit rosszul kel-

lett hogy csináljon... Szegény Conan Doyle, aki a történelmi regénnyel akart hatatatlanságot szerezni, pénzért ontotta a *Sherlock Holmes*-novellákat, és ki emlékszik ma már az ő *Sir Nigel* című regényére.

Szirák Péter: Vagyis akkor a trendeket felfedezni vagy ösztönösen megérezni, ez a siker kulcsa?

Szécsi Noémi: Mikor arra eszméltem, hogy egy „siker” című beszélgetésen kell részt vennem, akkor arra gondoltam, talán nem én vagyok a legjobb reprezentánsa a sikeres szerzőnek. Persze, nem egyedül vagyok itt szépíróként, hiszen Havasréti Józsefnek és Szabó Tibor Benjáminnak is jelent meg regénye, de én vagyok, aki elsősorban író, ennek szenteltem a fiatalságomat... Nyilván megéltem kisebb sikereket, de olyan eget rengető nagy sikert íróként még nem éltem át. Viszont rájöttem, hogy sokat foglalkoztam az irodalmi siker gondolatával már szerkesztőként is, aki az ízlésére támaszkodik. Én is azt gondoltam magamról, hogy magabiztos ízléssel rendelkezem, aki meg tudja ítélni egy könyvkiadó számára, hogy mit jelentessenek meg. De iszonyatos hibáim voltak ilyen területen, hiszen akadt olyan kézirat, amit én fölháborodva löktem vissza, hogy ez mégis micsoda, és végül annak az időszaknak az egyik legnagyobb bestsellere lett – nem tudtam felmérni a tömegigényt. Másrészt abban a tekintetben is foglalkoztam a sikerrel, hogy tanítottam írásgyakorlatot, és nyilván arról kellett írójelölteknek beszélnem, hogy milyen a sikerkereső magatartás egy író számára. Persze 2002 óta (ekkor publikáltam az első regényemet, a *Finnugor vámpírt*) figyeltem a pályatársaimat eleget, hogy felmérjem, milyen lehet a sikeres író. Hallottuk az előadásokban, hogy kívülről mi a siker, de én azt figyelem íróként és tanárként, hogy milyen *az az emberi alkat*, amelyik képes sikert létrehozni a szépirodalomban. Hiszen látjuk, milyen sok ígéretes szöveg van az elején, sokan képesek jól írni, mégsem lesz mindegyikből sikeres szerző. Nagyon sok jó szöveg olvasható a folyóiratokban, és sok izgalmas első regény jelenik meg, mégis azt hiszem, a sikeres szerzőség fontos kritériuma például a *termelékenység* (ahogy Jókainál ez elhangzott). Továbbá kell, hogy legyen a szerzőnek néhány olyan személyes tulajdonsága, aminek nincs köze az íráskészséghez. Minél több van ezekből a sikerre vivő tulajdonságokból, annál nagyobb az esélye a sikernek. Ilyenek a jó *kapcsolatteremtő* képesség, kommunikációs készség, karizma. Most kifejezetten nem kedvez az idő az introvertált típusú szerzőknek. Most azoknak áll a zászló, akik képesek kifelé fordulni. Nagy az igény, hogy megmutassák magukat, felolvassanak stb. Ahogy a koncertezés szerepe megnőtt a zeneiparban, úgy a találkozások szerepe is felértékelődött az irodalomban. Azt látom, hogy az én generációmtól kezdve a sikeres szerzők már mind színpadképes emberek, s azok maradnak a pályán, akik ilyenek. Velük szemben megvan az elvárás, hogy performanszművészek is legyenek.

Szirák Péter: Épp egy éve az írói imázsok témáját jártuk körül, és nagyon hasonló belátásokra jutottunk a beszélgetőtársakkal: az író-költő a társművészetek révén tud olyat nyújtani, ami vonzóvá teheti, és ez egy sikerfaktor lehet. Jóska, a két világháború közötti magyarországi irodalomról mit lehet e tekintetben elmondani?

Nagyon beszédes, hogy a magyar irodalomtudomány alig foglalkozott a siker természetével, erről könyvnyi terjedelmű értekezések, de még hosszabb tanulmányok sem nagyon születtek. Fried Istvánnak van egy *Siker és félreértés* című könyve. Ez Márainak a (gazdaságtanilag bizonyosan) legsikeresebb korszakáról szól, a *Szindbád hazamegy* és *A gyertyák csonkig égnék* című regények megszületésének és kiadásának idejéről, a 30-as évek végéről, a 40-es évek elejéről. A könyv a sikerrel összefüggésbe hozza a félreértést.

Havasréti József: A többieket hallgatva eszembe jutott néhány anekdotikus mozzanat. Egy időben mindig átböngésztem a *The Bookseller* című lapot, és nagyjából egy évfolyamban (remélem, hogy emlékezetem nem csal meg) egyetlen kortárs magyar íróról találtam benne *önálló* cikket, ez pedig Dragomán György volt. Egy brit könyvszakmai, tehát *nem* irodalmi folyóiratban ennyi látszott a kortárs magyar irodalomból. Ennek dacára persze hosszabb, több évtizedes folyamatról van szó, kezd megvalósulni az áttörés a nemzetközi piacra. Így a külföldi megjelenések és a fordítások is sikermércévé alakulnak át. Említenék néhány jelenséget, melynek köszönhetően a siker az irodalmi teljesítmény megítélésében a korábbinál fontosabb szemponttá vált. Az első a *közösségi média* hatása. Nyilván a szerzők habitusától is függ, hogy ki mit tár az olvasói elé, de itt nyomon követhetjük a sikerlistákat, a díjakat, a közönségtalálkozókat, a nemzetközi megjelenés lehetőségeit, olykor még az eladási eredményeket is, hiszen a szerzők gyakran elbűszkélkednek azzal, ha elfogyott köteteiket utánn nyomják. A siker mércéje lehet az egyes írói Facebook-oldalak kedveltsége is. Ezeken keresztül a siker számos részletében és mozzanatában láthatóvá válik. A második a *creative writing* kurzusok hazai térhódítása. A szépirás taníthatósága feltételezi, hogy az írásnak és a vele járó sikernek elsajátítható szabályai, sőt, receptjei vannak. Íróiskolák alakulnak, kézikönyvek jelennek meg magyar nyelven; a Helikon folyóiratnak pedig Sári B. László gondozásában megjelent egy, a kreatív írás irodalomtudományos vonatkozásait áttekintő száma is. Vörös István és Lackfi János kezdeményezésével (sajnos egyébként meghiúsult) kísérlet történt a kreatív írás önálló egyetemi szakként történő megalapítására. Napjainkban nem kínos részt venni olyan tanfolyamokon, melyekről régen azt gondolták-gondoltuk, hogy csak műkedvelőknek vannak fenntartva, ellentétben az USA-val, ahol ez teljesen természetes volt. A harmadik szempont (mely a közösségi média dominanciájával is összefügg) az irodalom és az irodalmi élet *tabloidizációja*. A kortárs irodalom megjelenik a bulvár bizonyos szintjein, ez pedig szorosan kapcsolódik a sikerhez. Egy remélhetőleg nem bántó példát említve: annak idején bejárta a nyilvánosságot, hogy Cserna-Szabó Andrásnak ellopták a laptopját, készülő regényének a kéziratával. A hír előbb a Facebookon keringett, majd valamelyik újság csinált egy összeállítást arról, hogy ismert szerzők hogyan hagyták vagy veszítették el készülő műveiket, kézirateikat. A két világháború közötti irodalmi kereseteket illetően pedig Gyáni Gábor kutatásai nyomán idéznék egy adatot, mely szerint 1935-ben Molnár Ferenc keresett a legtöbbet (71.000 pengőt), Hunyadi Sándor és Herczeg Ferenc 30–30 ezer pengővel a második volt, Kosztolányi 18.000 pengős évi jövedelemmel rendelkezett. A siker szempontjából ehhez azt tehetjük hozzá, hogy akkor (és egyébként ma is) pénzügyi szempontból

azok a szerzők lehetnek jó eséllyel sikeresek, akik a színpad számára is dolgoznak.

Szirák Péter: Hajnóczytól származik a híres kijelentés: „A siker: bűn.” Ha erre utalunk, akkor egy olyan világra is utalunk, ahol a siker nemigen volt összeegyeztethető egyfajta művészértelmiségi morállal. De az is igaz, hogy abban a világban az anyagi siker azért se lehetett szempont, mert nem különösebben érdekelt az emberek, és nem is nagyon lehetett meggazdagodni. Egyébként tudunk olyan íróról, akinek a minőségi irodalom révén ez sikerült?

Bényei Tamás: Igazi milliomos nem nagyon van. De az angolszász világban van fellelvőpiac, tehát az írásból jól meg lehet élni, sok írónak ez működik. Martin Amis, akit nagyon kedvelek, és akinek az ügynöke Julian Barnes felesége (Pat Kavanagh) volt, kiadót és ügynököt váltott, és ő lett az első angol minőségi szerző, aki 1 millió font fölötti honoráriumot kapott a könyvéért. Anglia megsértődött rá, részben ezért is költözött Amerikába. De mindennek az volt az ára, hogy olyan szerződést kellett kötnie, hogy évente publikálnia kellett kötetet, ami azt jelentette, hogy már a patyolatszámát is kiadta a kiadó. Ő például nagyon jól él. Azok a brit szerzők (akiknek olvasói amerikaiak, tegyük hozzá), akik Magyarországon benne vannak a köztudatban, Salman Rushdie vagy Ishiguro például, nagyon jól keresnek. Még azok is tisztességesen megélnék az írásból, akikről életünkben nem hallottunk. Azok, akiknek puhafedelesben is megjelenik a könyvük, azok általában megélnék. Aztán a sikeresebbek (McEwan, Ishiguro) regényeiből filmeket csinálnak, az igazi nagy pénz onnan jön, meg a fordításokból.

Szirák Péter: Noémi is utalt arra, hogy van egy közönség felől érkező elvárás a tekintetben, hogy az elefántcsonttornyot hagyja ott az író, menjen a közönség közé, és olyan tevékenységet végezzen, ami nem feltétlenül „otthoni” írói munka. Esterházy jutott eszembe, aki ezt kombinálta: fegyelmezett munkarendje volt, de sokat ment, itthon és külföldön is, találkozni az olvasóival, és legendás, hogy legutolsó könyvének is azt mondta, hogy ezt még „lekíséri”... A kiadók, gondolom, elvárják ezt a promóciós tevékenységet. Jókai jószerével maga találta ki ezeket a dolgokat, ahogy Hansági Ágnes is utalt rá előadásában, nem kiadói nyomásra, hanem mintegy maga kezdeményezte ezeket a szerteágazó cselekvésformákat, miközben ő egy autonóm, régi vágású író volt.

Hansági Ágnes: Gogolról és Dickensről is tudjuk, hogy szenzációsan olvastak fel. Vagyis amikor a 19. században az irodalmi piac igazán lendületet vesz, a szerzők és a kiadók azonnal keresik a lehetőségét annak, miként lehet *eseményt* szervezni egy könyv- vagy lapmegjelenés köré vagy eseménnyé tenni azt. A korabeli napilapok tudósításai arról a hatásról is hírt adtak, amelyet Jókai nyilvános fellépései váltottak ki a rajongókból: a nők sírnak, meg akarják érinteni, elkapják és (akarata ellenére) megcsókolják a kezét. Visszatérve az írói szerződések kérdésére: *Az Est*-nél Miklós Andor is ilyen típusú szerződéseket kötött a századfordulón a szerzőkkel, egyszerűen darabra rögzítették, hány vezércikket, színes tárcát, regénytárcát kell

egy évben az írónak leszállítania. Az Est-konszernnel például Móricznak, Babitsnak és Karinthynek is ilyen minden részletre kiterjedő ún. életműszerződése volt. Ez Móricz esetében azt jelentette, hogy a *Pesti Napló*-ban évente közölnie kellett egy tárcaregényt, amelyet azután az Athenaeum az életműsorozatban jelentetett meg könyvként. Más kérdés, hogy Miklós Andor megvédte szerződésszegés esetén a szerzőit, számtalan olyan írást fizetett ki előre, amely azután soha nem íródott meg. A halála után megváltozott ez a helyzet, és újratárgyalták a szerződések is.

Szécsi Noémi: Mikor nyáron elhunyt Esterházy, gondoltam rá, hogy az ő halála korszakhatár bizonyos értelemben. Olyan típusú szerző volt, amilyen már nem teremhet ez után. Az ő generációja még tud elzártágban alkotni, ilyen még Nádas Péter, aki nem létesít közvetlen kapcsolatot a közegével. Nagyon sikeres, de nem szorul rá, hogy részt vegyen a kavargó médiacirkuszban, amibe muszáj tényleg belépni az írónak, még hozzá nem a megvetés érzésével, hanem abban a tudatban, hogy ez a munkám része. És mindenki megcsinálja. A siker részben rabszolgaság, ahogy Bényei Tamás is utalt rá Amis példáján. Jókai számára is az volt, aki sorra írta a regényeit, olyan mennyiségben, hogy termelt hulladékot is a zseniális szövegek mellett.

Ha valaki nem közösségi szellemű, nem érzi feltétlenül jól magát egy közösségi felületen – én például sokáig húzódoztam attól néhány éve, hogy szerzői Facebook-oldalam legyen, vagy hogy egy könyv kapcsán blogot indítsak, és a kiadó sajtósai beszéltek rá erre. Vannak napok, mikor marhára nincs hozzá kedvem, vagy amikor egyáltalán nem akarok megnyílni sem olvasók, sem mások felé, de mégis úgy próbálom megélni, hogy ez nem afféle bohóckodás, hanem ezzel jár: információközlés és kapcsolattartás. Az író számára egyszerűen olyan, ahogyan az emberek bemennek a munkahelyükre és végzik a munkájukat.

Szabó Tibor Benjámin: A felolvasásról az jutott eszembe, hogy Szerb Antal a *Hét-köznapi és csodák*-ban pontosan leírja, milyen az amerikai felolvasás, felismeri azt is, mi a nagyon praktikus funkciója. Ott van a híres ember, lefelé néz hosszan, mivel olvas. Ez egy lehetőség. Megbámulhatod anélkül, hogy kínos lenne. Ezért jártak a celebek a tévé előtti korszakban felolvasó turnékra. Nemcsak az írók, de mindenféle hírességek. Az is eszembe jutott, hogy ez a fajta mediatizált lét egészen speciális módon hozhat létre halhatatlan írókat. Ott van például James Patterson, az amerikai sikerkönyvíró. Egy évben 10–15 könyve jelenik meg, talán 5–6 éve mindig ő a legtöbbet kereső szerző a világon, miközben lehet tudni, hogy ez a név csupán egy *márka*. Az esetében biztos vagyok benne, hogy halhatatlan, abban az értelemben, hogy ha ne adj' isten, bocsánat a morbiditásért, de a halhatatlanságra nem lehet a halál nélkül koncentrálni, szóval, ha szívrohamot kapna, azt a kiadó biztos eltitkolná jó sokáig. Úgyse ő írja a könyveket, vagy nem egyedül, hanem egy csapat, itt a márkát kell fenntartani. Egy évben 10 könyv, ha két év múlva derül csak ki, hogy meghalt, néhány tízmilliót be lehet még söpörni. Vagy soha nem derül ki, az is egy megoldás.

Péter kérdezte, hogy a kiadók rá akarják-e venni a szerzőket arra, hogy csörgősipkát húzzanak a fejükre vagy labdát pörgessenek az orrukon. Az Athenaeumnál

néhány szerző esetében szoktuk határozottan kérni, hogy a személyes jelenlétével, megszólalásával segítse a könyvet – nyilvános szereplésre szerződéssel kötelezni viszont soha, senkit. Ha egyébként nyilvánvalóan színpadképes a szerző, de tudom róla, hogy kicsit lusta, akkor előfordul, hogy ösztökélem. Ha viszont nem ilyen, akkor hiába lökjük ki a szerencsétlent a pódiumra, nem mozdítja elő a könyv ügyét a produkció. A legtöbb szerzőt amúgy nem marketingügyekben szoktuk noszogatni, hanem hogy amit csinál, a szöveg, arra jobban figyeljen oda, hogy körütekintőbb legyen. Valójában *csak* marketinggel nem lehet elérni semmit, hiába a show, hiába az óriásplakát. Ha nem olyan a szöveg, hogy az megszólítja az olvasóját, akkor tehetünk bármit: semmi nem használ. Olyan kiadónak dolgozom, amelyik évente 6–8 outdoor és mass media kampányt csinál (tévében, citylightokon), és megfigyeltem, hogy ha nem vonzó a szöveg önmagában (a vonzóság a könyvészetben egy kiismerhetetlen valami), akkor a kampánynak addig van hatása, amíg öntjük bele a pénzt, és amint vége, már nem működik a dolog, a forgalom megáll. Hiába minden trükk, az *önmagát olvastató szöveg* a titok, nem más. A könyvpiac ilyen, és úgy tűnik, hosszabb távon ilyen is marad.

Szirák Péter: Noémi és Tamás is szóba hozta, hogy a sikernek van egy negatív aspektusa is: egyfajta rabiga. Olyan életformát kényszerít az alkotóra, amelyet önszántából nem biztos, hogy választana. Tudtok olyanról, akiket a siker tönkretett? S tudtok esetleg olyan szerzőt vagy művet mondani, aki vagy ami esetében fájó, hogy nem sikeres, mert meg vagytok róla győződve, hogy esztétikai értelemben értékes, de valahogy nem tör át?

Szabó Tibor Benjámin: Látható, nagy piaci sikereink nincsenek külföldön. Magyar könyvek számára a siker többnyire azt jelenti, hogy megjelennek. Egy-egy remekmű esetleg kritikai sikert ér el. A könyvesben mérőszámot adó kereskedelmi siker a határainkon túl eddig elkerülte a szerzőinket. (Mondjuk, ha az Amazon főlistáján egy könyv az első kétszázba kerül, akár csak egy napra – az siker.) Olvasóként nekem fáj, hogy például Bartis Attila *A nyugalom* című regényének milyen piaci sorsa lett a világban. Biztosan sokan emlékeznek még rá, a 2000-es évek elején jelent meg először. Néhány évvel később Attilát szerződtette egy nagyon jó nevű ügynökség, az Ed Victor, s meg is jelent az Egyesült Államokban, majd rövid idő alatt még 20–25 piacon. Az *ÉS* gyakran szemlézi a külföldi szépirodalmi megjelenéseket, *A nyugalom* idegen nyelvű kiadásairól is készült cikk, aztán kialakult egy diskurzus, hogy Bartis Attilának egyre nagyobb a nemzetközi sikere, majd jöttek az újabb cikkek, hogy már Új-Zélandon is ott van. Létezik egy nemzetközi könyvforgalmi mérőrendszer, a Nielsen BookScan; az ember befizet valamennyi pénzt, és megkérdezheti, hogy ebből vagy abból a címből mennyit adtak el egy meghatározott periódus alatt. Készítettünk egy elemzést a magyar művek külföldi forgalmáról, mikor már nem csak az *ÉS*-ben, vagy a *Népszabadságban* és a *Magyar Nemzetben*, de tényleg mindenhol megjelent, hogy íme, egy magyar író, aki *sikeres*. A lekérdezés pillanatáig (három évvel a megjelenés után) Nagy-Britanniában egész pontosan 26 darabot adtak el a *Tranquility* című Bartis-regényből. És mégis, egy óriási könyves sikerré is vált a történet, csak nem Nagy-Britanniában vagy

Amerikában, hanem nálunk: a hír, hogy ez a regény a világon mindenhol sikeres, idehaza 10 ezer példány fölötti eladást produkált. A külföldi teljesítmény viszont valószínűvé teszi, hogy ott nagyon veszteséges volt a projekt, és az a logikája az angol meg az angolszász könyvpiacnak, hogy ott igen nehezen van folytatása, ha egyszer valami megbukott. Amikor erre gondolok, mindig igazságtalannak érzem, hogy ez a nagyszerű mű nem vetett nagyobb hullámokat az óperenciás tengeren túl.

Szécsi Noémi: Havasréti Józsefhez intézném a kérdést, hogy viszont Szerb Antal nagyon sikeres angolul, például Amerikában, ennek milyen okai lehetnek – miért pont ő? Egy csomó más író nem ér el olyan sikereket, de Szerb Antal nagyon jól működik angol fordításban (Krúdy például nem hat olyan természetesen), emellett számos kiadásban megjelent, és rendszerint az ő valamelyik műve az, amit egy angol könyvesboltban Márai mellett magyar irodalomként tartanak.

Havasréti József: Kérdés, hogy ténylegesen milyen eladások állnak e sikeresség mögött, mekkora a kritikai és mekkora a közönségsiker. Amikor Szerb elkezdett a külföldi piacon megjelenni, akkor éppen volt egy nemzetközi Márai-boom, és részben sikerült hozzákötni Szerb Antalt mint kortársát, követőjét, mint hasonló felfogású kitűnő magyar író. A másik dolog, hogy Szerb regényeiben túl sok magyar referenciát nem találunk, azaz nem állít egy német vagy angol olvasó elé komoly értelmezési nehézségeket, nincs akkora kulturális szakadék, melyet át kellene hidalni. Az *ismerősség* fontos fogalom a sikert illetően (egyébként nemcsak az irodalomban, hanem például a popzenében is): amire felfigyelnek, amit ezek hallgatnak-olvasnak, az többnyire nem valami felforgatóan újszerű dolog, hanem olyan, amire rábólintanak: aha, ilyet, de nem ugyanezt, már hallottam valahol. Szerb regényei tipikusan olyanok, mint a két világháború közötti regényirodalom; visszhangzik bennük Huxley, Wilder, Márai, Maugham, sőt, Proust hatása.

Szirák Péter: Van, akit épp a siker tett tönkre?

Szabó Tibor Benjámin: Nem maga a siker a veszélyes, hanem amivel együtt jár. Ha egy író éjjel-nappal rivaldafényben él, az könnyen meglátszik az életművén is. Nemrég volt a kezemben Sofi Oksanen legfrissebb munkája, a *Norma*. Leginkább elszomorított, letettem. Oksanenről lehet tudni, hogy állandóan úton van, két színdarabot rendez egyszerre, tévéreklámokat forgat, turnézik – egyszerűen nem hagyják békén. Pont, mint Jókait. Így nagyon nehéz elmélyült munkát végezni. Nincsenek zárt terei, időszakai. Nem biztos, hogy ez az oka, de ahogy jönnek az újabb és újabb könyvek, egyre többször érzem felszínesnek. Az ilyen típusú sikernek, a túlfoglalkoztatottságnak, úgy tűnik, lehet káros hatása.

Hansági Ágnes: Jókai és Esterházy között az írói attitűd dolgában nagyon erős hasonlóságot látok. Talán úgy írható ez körül, mint „az írás védelme”. Kis túlzással azt mondhatjuk, hogy Jókai két évtizeden át lényegében semmi mást nem csinált, csak írt. Esterházynál is volt egy ilyen pályaszakasz, és ahogy neki, úgy Jókainak is egyszer csak elég lett a négy falból, ekkor léptek ki az íróasztal magányából és

kezdték el mást is csinálni. De Jókainak például fiatal korától kezdve menekülést jelentett a kertészkedés. Egy idő után mindenki igényli, hogy ne hagyják békén, bizonyosan alkati kérdés is, de az írás magányában, ha csak ez a nagyon elszigetelő tevékenység tölti ki valakinek a napjait, biztosan meg lehet bolondulni. Van egy pont, ami után az író is „telítődik” ezzel és ilyenkor emberek közé kell mennie.

Szécsi Noémi: Igen, az alkotói tevékenységet is védelmezni kell a sikertől. Tudok sok magyar íróról, akik nagy harcot vívnak azért, hogy meg tudják védelmezni az írásra szánt időt, mert rengeteg utazással, könyvtári és egyéb programokra járással jár a siker. Aznap nem lehet koncentrált munkát folytatni, ha tudja, hogy kettőkor indulni kell valahová, a regényírás szempontjából el van szúrva a nap. Másik korrumpáló része a sikernek, amikor valakit bezárnak egy műfajba, erre is látunk példát. Van olyan szerző, aki nagyon népszerű egy bizonyos zsánerben, és reszket azért, hogy másik műfajban is alkothasson, néha meg is próbálkozik vele, de általában nem vevők erre a kiadók, és kéri, hogy írjon inkább még egyet a népszerű zsánerből. Ő az élete álmát nem tudja megvalósítani, mert a siker olyan nagy súlyal nehezedik rá.

Szirák Péter: Amikor a Debreceni Irodalmi Napokon a világirodalom volt terítéken két évvel ezelőtt, és Bényei Tamás az angolszász irodalom helyzetéről beszélt, akkor szóba került, hogy az angol irodalom nagyrészt nem a brit identitástermelés közege, hanem valójában nemzetközi exporttermék. Jóska, Szerb Antalnál említetted, hogy nála viszonylag kevés a magyar történelmi-kulturális utalás, s ilyen értelemben könnyen fordítható, vagyis a nem magyar közönség számára is viszonylag könnyedén recipiálható. Esterházy erre éppen ellenpélda lehet, aki külföldön is rendkívül sikeres, miközben a szövegei telis-tele vannak magyar történelmi utalásokkal, és így igen nehezen fordíthatók. Ha van olyan tendencia, hogy nemcsak a film vagy a zene, hanem már az irodalom is akkor lehet igazán sikeres, ha nemzetközi piacra termel, akkor a magyar olvasók nem veszítenek-e valamit azáltal, hogy túlságosan is globalizálttá válik az anyanyelvi kultúrához legszorosabban kötődő művészeti ág? A nem nyelvérzékeny művészeti ágak esetén ez a transzfer viszonylag problémátlan, de annál, ami belegyökerezik a nemzeti kultúrába, ott ez a kérdés felmerül, és lehet, hogy ez is a siker ára vagy átka.

Bényei Tamás: A mágikus realizmus pont egy olyan jelenség, ami nemzetközi trend lett. Ám ugyanakkor szerintem sokkal véletlenszerűbb folyamatok döntenek. Olyan esetleges, hogy ki az, aki végül sikeres lesz. Eleve *véges számú* nevet bír el a kulturális emlékezet vagy figyelem: egy portugál író lehet híres a világban, az Saramago. Hiába van három-négy ugyanolyan jó. Egy orosz: Ulickaja. Vagy ott van Oksanen – most tíz évig nem lesz más finn író. Nekem nagy bánatom (utalva egy korábbi kérdésedre): Hrabal. Amikor nem angol szerzőt, akkor mindig Hrabalt ajánlottam a barátaimnak, hogy, gyerekek, ezt olvassátok el, baromi jó, de nem működött valahogy. Nem Kunderának kellene Nobel-esélyesnek lenni, hanem neki, bár Bojtár Endre nemrég felvetette, hogy aki a kommunizmusban ennyire jól érzi magát, az hazudik. Vagy például a regény hossza: vajon hány ezer oldalas

könyvet bír el az emlékezet? Proustot elbírja, de például Paul Scott *A korona ékköve* című négykötetes regénye be van zárva részben a gyarmatirodalomba – meg hát kétezer oldal. Nem tanítják szemináriumokon, nem írnak róla esszéket, diszsertációkat, és végül kihullik, mert van másik három ezeroldalas, amire lehet emlékezni. Sok a véletlenszerűség a sikerben: ki pont azért lesz sikeres, mert nagyon speciális, nagyon lokális, ki meg azért, mert olyan brandet épít, ami nemzetközileg éppen bejön. Saramago egyszerre erősen portugál, miközben mágikus realista, aztán átment egy allegorikus szövegvilágba, de akkorra már olyan nemzetközi sztár volt, hogy szinte bármit írt, kiadták. Olyan regényekről írnak tanulmányokat, amelyek pont olyan hosszúak, hogy egy szemináriumon ki lehet elemezni: tanítják őket, a hallgatók olvassák, megveszik, továbbörökítődik a név – és ez nem a populáris része az irodalomnak, hanem az akadémikus-tudományos kritikai élet működése. Hihetetlen jó írók vannak a huszadik század irodalmában, akikről nem beszél soha senki. Vagy amit Franco Moretti mond: hatezer viktoriánus regény van, amit soha senki nem fog elolvasni.

Hansági Ágnes: Amikor a napilapokban megjelenik a tárcaregény, a 19. század közepe táján, és valóságos olvasási láz tör ki Európában, a tárcaregények iránti kereslet robbanása életre hívja az ún. tárca-ügynökségeket (*Fiction Bureau*). Ezek látták el a napilapokat tárcaregényekkel, a hetilapokat folytatásos regényekkel: az általuk folytatott regénykereskedelem már lényegében globalizált piacot hoz létre, mindent minden lehetséges nyelvre lefordítanak, lehetőleg gyorsan, a nyelvi és esztétikai minőség esetleges. De a *Bűn és bűnböndest* a magyar olvasók tárcaregényként olvasták először, Dosztojevszkij így került Magyarországra a 19. század második felében – pánikra talán nincs ok, mert azóta is csak-csak olvassuk.

Bényei Tamás: Mikor próbáltam készülni a beszélgetésre, rájöttem, hogy nem sokat tudok a sikerről, begugliztam azt, hogy, „How to be successful?” Eszembe jutott az, amit, Péter, mondtál, hogy a siker az egy fenomén. A siker az, hogy elérünk egy célt. Másfelől az oroszban két szó van rá (*uszpeh* és *udacsza*) az egyik a saját siker, valaminek a sikeres véghezvitele, a másik pedig az *állapot*. Elkezdtem gondolkodni a siker nyelvén, s rájöttem, hogy ez a szakrális beszédmódot helyettesíti, önmagába záródik. Ha megveszek egy olyan könyvet, hogy „Hogyan legyünk sikeresek?”, azzal a szerzőjét teszem sikeresebbé, más nem történik. A Wikipédián van egy „How to” oldal, megnéztem: 22 pontban és 58 alpontban van lebontva az, hogy hogyan legyünk sikeresek. Ebből is látszik, minél apróbb részekre bontjuk a receptet, annál nyilvánvalóbb, nincs ilyen fajta titok. Dwayne Johnson pankrátor, testépítő, filmszínész kirakta az internetre a diétáját és napirendjét azoknak, akik olyanok akarnak lenni, mint ő, de az embereknek a titok kellett volna. Négy órát edz naponta, meg ennyi kalóriát eszik, ez hülyeség! A titok olyan, mint Jézus parabolái: akinek van rá füle, az meghallja és megérti, akinek nincs, az meg úgyse fogja fel. Aki sikeres, az tudja, mi a siker, aki nem, az nem. Az első, ami ezzel kapcsolatban eszembe jutott, az a vicc Slavoj Žižek *Az ideológia fenséges tárgya* című könyvéből: a századelőn egy vonaton egy lengyel és egy zsidó utazik. A lengyel megszólítja a másikat: „Ne haragudjon már, magukról lehet tudni, hogy az

utolsó fityinget is ki tudják szedni az emberből. Nem mondaná el a titkát?” Erre azt mondja a zsidó: „Ha adsz öt zlotyt, megmondom” – a lengyel odaadja, a zsidó pedig elkezd mondani. „Előbb meg kell ölni egy halat. Ki kell belezni, a belét bele kell rakni egy pohárba, ezt pedig elásni éjfélkor egy temetőben.” Mikor idáig jutnak, kér még 5 zlotyt. Végül a lengyelnek elfogy az összes pénze, és csodálkozik – „de hát nem azt akarta tudni, hogyan legyünk sikeresek?” Én valahogy a sikerről szóló diskurzusban a szakralitásnak a nyomát látom: a másik az, aki tudja a titkot.

Szirák Péter: A másik tán ismeri a titkot, de nem tudja elmondani. Akkor sikeres, ha nem mondja, hanem teszi. Köszönöm a beszélgetést!



tanulmány

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Nyelvművészet – kánon – világkép

ESTERHÁZY PÉTERRŐL

Nem gondoltatok még soha arra, hogy
egyszer megtanuljátok anyanyelveteket is?
(Kosztolányi Dezső: *Magyar írók...*)

Képtelen kísérlet, amire itt ma vállalkozunk, mert a hiány felmérésének nem itt van a helye s kivált nem ez a pillanat az ideje. És nem elsősorban azért, mert a szakmai-irodalmi veszteség tömeges megvallásának mediális áradata ellehetetlenítette volna az ígért szöveg munka megkezdését. Ez a tömeges rokonszenv-nyilvánítás, az Esterházy művét övező szeretet tanulságos recepció kifejeződése egyfelől annak, hogy az olvasók legkülönbébb rétegei részesültek szövegeinek kivételes művészi adományaiból. Mintha olyan többszólamú beszédként tudná ez az életmű megszólítani a befogadást, amely az olvasói önmegértés szövevényes közegében is utat talál a szépség iránti igényhez és szót ért annak különös sokféleségével. Úgyszólván ahhoz a revelatív hermeneutikai eseményhez hasonlóan, amelyet *Az apostolok cselekedeteinek* 2. részéből ismerünk, ahol is az egybegyűlt népek közül „mindegyik a maga nyelvén hallá” a mondottakat. Másfelől minden emlékezet-munka diszkurzív cselekvés is – és mint ilyen, nem mindig mentes az örökül kapottak instrumentalizálásának kísértésétől sem. Ennyiben, sajnos, az irodalmi régió sem mentes attól az ambivalens igyekezettől, amely egy össznemzeti kulturális gyász ritka pillanatát is szakmai magánambíciók árnyékába próbálja helyezni. Az irodalom körül munkálkodók ilyen megnyilvánulásai láttán már művelődéstörténeti összefüggésben is tanulságos lehet, milyen töredezett ízlési alapon termelődik az irodalminak mondott szövegek bizonyos százaléka ma Magyarországon. Az értelmező irodalomtudományi szöveg munkájának itt az is feladata marad majd, hogy az életművet ne csak az irányzati kisajátítástól óvja meg, hanem az ideológiai szolgálatbavétel kísérleteitől is.

Ez utóbbi igyekezet nem temeti ugyan maga alá az első megemlékezések tétjeit és komolyságát, de számos jelzését előlegezi meg annak, milyen szakmai és mediális környezetben kell majd elvégezni egy olyan életmű szövegeinek felelős értelmezéseit, amely a Musil-féle konok és következetes cellamagány műhelyét csak a pályakezdés után tíz évvel, az első szintetikus mű átütő sikere (*Bevezetés a szépirodalomba*, 1986) után nyitotta rá az irodalmi nyilvánosság üzemszerű világá-

Rövidített változatban elhangzott az ELTE Esterházy-emlékülésén, 2016. július 29-én.

ra. Mindezt azonban azzal a nem elhanyagolható műfaj történeti különbséggel, hogy a *Bevezetés...*-t alkotó szövegek – bár idézték, de – már kezdettől fogva sem követték *A tulajdonságok nélküli ember* exkluzív írásmódjának azt a művészeti eltökéltségét, amellyel Musil határozta el magát kora irodalmi véleményformálótól („Th[omas] M[ann] – írta 1936-ban – és a hasonlóknak azoknak az embereknek írnak, akik itt vannak, én olyan embereknek írok, akik nincsenek jelen.” [Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden]). És utóbb – s mindig így intézi ezt az irodalom valódi hatástörténete – az bizonyosodott be, hogy a maguk korát értve alakító magisztrális műalkotások egyszersmind nem okvetlenül közéletiek is egyben. Sőt, éppen, mert nem közéletiek, sokkal kevésbé áldozatai olyan kapitális kortársi tévedéseknek, mint a Kreml mellvédjén Sztálin mellett pózoló Gide-nek vagy a politikailag mindig naprakész Thomas Mann-nak a műve, aki még 1946-ban is méltatta azt a bolsevizmust (*Der Antibolschewismus – Die Grundtorheit unserer Epoche*, 1955), amelyet három évtizeddel korábban még ázsiai barbárságnak nevezett (*Goethe und Tolstoi*, 1914). Ennyiben talán még a *Termelési regény* „ártatlan” szövegjátékai is közéletibbek, magasabb értelemben közéletibbek, mint például a maga magyarját kritikus ellentmondásokon keresztül gondozó *Egy kékhárisnya följegyzéseiből* közírói ironiája.

És valóban, a *Bevezetés...* szövegeinek rhizomatikus intertextusai alkotó módon, mind erősebb önreflexióval építették magukba a pályakezdés jellegzetes kispórai struktúráit. Ezeknek ráadásul csupán egyike volt az a Kierkegaard-tól Nietzscheig újra- és újraéledő aforizmatikus írásmód, amelyhez a hazai hagyományban formailag a sokáig kárhozott Mikszáth-féle anekdotikusság állt a legközelebb. Hogy az Esterházy-szövegek poétikai arculatát mindvégig meghatározó kispórai szerkezetek feltűnően az elbeszélés megszakítottságát tették a közlés alapformájává, annak aligha a „szintetikus” nagyepikai jelentésképzés uralmát aláásó Greenblatt-féle műfaji szubverzióban van a magyarázata. A „világ szilánkjait” (Greenblatt) felmutató kispórai szubverzív potenciálja ugyan kétségkívül tetten érhető Esterházynál is abban, hogy a megszakított elbeszélés anekdotikus (*Fancsikó és Pinta*), illetve hálózatos formái (*Termelési regény*) meggyőzőbben viszik színre a világhoz való humán viszony uralhatatlanságát. De hogy a századforduló és a századelő epikai hagyományát tekintve Esterházy éppenséggel nem – a szintén kispórai struktúrákban építkező – Krúdy kánoni folytatója, abban már az Esterházy-próza hagyományhoz való, összetéveszthetetlenül saját viszonyának alkotóelemei figyelhetők meg. E rokonság itt elsősorban ama különbségen keresztül mutatkozik meg, amely Joyce óta épült be a modern epika nyelvi tudatába. Mert míg a 18. század csodás-játékos elbeszéléseinek narratív fantáziája nem vihette színre a huszadik század nyelvi megelőzőségének tapasztalatát, úgy az utómodern próza sem a kettejük közt elhelyezkedő realizmus töredezett „tükörcserepeit” emeli át a megszakított elbeszélés nyelvretorikai valóságába. A „világ szilánkjai” így Esterházynál sem a dolgok – mint jobb értelmezőinek egy része is vélelmezi – mimetikus lenyomatjai (nem valamely „világtükörnek” a darabjai), hanem – mint Sterne-nél – csak esztétikai létezésű világok előállítói. Éspedig abban a példászerűen nietzschei értelemben, amely szerint a modernség korszakküszöbe óta a nyelv jóvoltából „a lét és a világ csak esztétikai fenomén gyanánt van örökre igazolva”.

E tekintetben igen beszédes az a tény, hogy a szöveget mindig nagy nyelvi biztonsággal hangoló Esterházy-elbeszélés éppúgy távolságot tart a gondolatilag nagyon erőtlen Krúdy-művek érzékletekből kibomló hangulati perfekciójától, mint Kemény Zsigmond bölcséleti nehézkedésű, nyelvileg, sajnos, máig kiaknázatlan analitikus intellektualizmusától. Krúdyhoz képest a Mikszáth-féle kisprózai modell talán azért bizonyult Esterházy kezén termékenyítőbbnek, mert játékos önreflexiója nagyobb teret ad a (mindig racionális) ironia viszonylagosító potenciáljának, mint a melankolikus álomlás, képzelet és emlékezet terébe telepített Krúdy-fantáziák pazar hangulati teljesítménye. Ha mégis történeti-epikai közelségét keresnénk ennek az átfogó és konzisztens folyamatrajzra képtelen írásmódnak, a fenti okokból leginkább talán még a 18. század „racionális” elbeszélőinek azt a játékos ironiáját említhetnénk, amely – kivált és elsőrendűen Laurence Sterne *Tristram Shandy*jében – kortársaihoz képest sokkal többet enged át a jelentésképzés játékában való befogadói részesülésnek.

A hagyományhoz való viszonyának ezzel a sajátosságával Esterházy prózája azonban olyan lehetséges kánoni átrendeződés előtt is megnyitotta az utat, amelyre eleddig nemigen volt példa a magyar nyelvű elbeszélés történetében. A magyar irodalmi kánon epikai vonulataiban hagyományosan ugyanis nem tudtak szert tenni meghatározó helyre olyan alkotások, amelyekből hiányzott a valóság-ábrázoló társadalomkritikai érdekelttség, a nemzeti-közösségi sorskérdések iránti érzékenység vagy amelyek bármely más értelemben nélkülözték az ún. létkérdésekkel való gondolati (többnyire tragikus) szembesülés nyomatékait. Esterházy prózája sajátos közteesség jegyében mutat vissza elődeinek egy olyan lehetséges történeti konstellációjára, amelyben Mikszáth közelebb kerül Kosztolányihoz, mint Jókaihoz, és Ottlik ahhoz a Máraihoz, akinek a művi kiiktatása több évtizedre afféle alternatíva nélküli népi-urbánus versengésre egyszerűsítette a két háború közti prózaírás kánoni kérdéseit. Szegedy-Maszák Mihály például nem szűnt meg emlékeztetni arra, hogy kulturális okokból Magyarországon legalább két irodalmi kánon él egyszerre együtt egymás mellett, alig kibékíthető feszültségekkel.

De ha itt most nem a kulturális-ideológiai, hanem a szorosabban vett *irodalom-szemléleti* megosztottságainkból indulunk ki, akkor Esterházy jóvoltából talán inkább már három kánoni vonulat potenciális alakulástörténete is valósággá válhat. Mert ha a Petőfi–Ady–József Attila vonulat pártállami kánonján túl egy Arany–Babits–Márai humánideológiai vonal kirajzolódása sem tagadható el, akkor Esterházy prózájának irodalom- és világszemléleti potenciálja egy olyan harmadik kánonképződési irányt is lehetségesnek mutat, amelyben – primer *nyelvművészeti* (tehát elsődlegesen irodalmi) okokból – a távoli időből Arany János, majd Kosztolányi s később Weöres Sándor látszanak meghatározó pontoknak. Azok tehát, akiknél a különleges nyelvművészeti teljesítmény az anyanyelvi irodalmi hagyomány mélyen artikulált ismeretével és átsajátításával áll összefüggésben. (Nem véletlenül írta Móricz közéleti okvetetlenkedéseire válaszul éppen Kosztolányi, hogy Arany János „a nép nyelvét olyan magasra emelte, mint senki a világirodalomban” [*Író és bátorság*]). Sőt, Arany azért volt a legnagyobb nyelvművész, mert olyan csodát művelt anyanyelvünkkel, amelyet egyetlen más költő sem a földkerekségen: „Úgyszólván minden lehetőséget kihozott belőle, mely benne szunnyadt, úgyszólván min-

denre alkalmassá tette.” [Arany János]. „Ő maga a magyar nyelv – írja róla a *Pesti Hírlap*ban 1930 novemberében.

Legyen e tekintetben mégoly bonyolult is kánon és játékosság, kánon és tragikum viszonya (a „játékos” és bizonyosan nem „gondolati” Kosztolányinak például lényegesen mélyebb volt a halálraszánt létről való tanúságtétele az Esterházyénál), az alighanem bizonyos, hogy a lét nem-tragikumra hangolt megtapasztalásának formái annak ellenére rokonítják a fentieket – akár még Máraival is –, hogy hangsúlyosan fel tudták mutatni a humán világértés olyan alakzatait is, amelyek nem állnak távol a „Hiersein ist herrlich” nagy rilkei gondolatától. A világban való elhelyezkedés hogyanja – a dolgok és a hagyomány, a nyelv és a haza, a közösség és a másik, a hit és a hűség, az igazság és a szépség, a játék és komolyság gazdag tartalmainak tudatában – Esterházynál valami olyan regisztergazdag beszéd humán bizalmán keresztül mondja ki magát, amely nem állandósítja (ahogy Aranynál vagy Weöresnél sem) a véges lét megváltoztathatatlan sorsszerűségét. Másképpen mondván – talán ezért is nevezhette Kosztolányi „boldog költőnek” Arany Jánost – a sors méltósága, mely csak az embernek sajátja, egyiküknél sem azonos a végzet másíthatatlanságával. A „tragikus kánon” hívei kétségkívül nem művészi-gondolati erényként könyvelik el a *Hasnyálmirigynapló*nak olyan részleteit, ahol efféléket olvassunk: „Mások haláláról még gondoltam valamit, apáméról, anyáméról, de a sajátomról, azt hiszem, semmit. [...] Nem érintett meg a lehetséges halálom.” Kétségkívül éles kontrasztban áll mindez annak a Kosztolányinak a vallomásával, aki viszont az alábbiakat jegyezte le a naplójában: „Nekem az egyetlen mondanivalóm, bármily kis tárgyat is sikerül megragadnom, az, hogy meghalok. Végtelenül lenézem azokat az írókat, kiknek más mondanivalójuk is van: társadalmi problémák, a férfi és a nő viszonya, fajok harca stb.” E részlet keserű-önironikus parafrázisa a *Hasnyálmirigynapló*ban így hangzik: „Belátom, hogy az én egyetlen mondanivalóm ennél kisebb. Az én mondanivalóm, azt hiszem, az, hogy élek.”

Mielőtt azonban esztétikai világképek közti ellentétek harcának gondolnánk a kánonképződést, a párhuzamok erőltetése nélkül is érdemes arra a Goethére emlékeztetnünk, aki 1824 tavaszán Nonnoszt idézve így kommentálta az Ettersberg mögött lebukó nap látványát: „Ha az ember hetvenöt éves – [...] – óhatatlanul gondol néha a halálra. Engem nem zökkent ki tökéletes nyugalomból ez a gondolat, mert szilárd meggyőződése, hogy szellemünk elpusztíthatatlan természetű lény, öröktől fogva örök időig él és hat. A Naphoz hasonló, amely csak a mi földi szellemünkben látszik lemenni, de valójában soha nem megy le, hanem szüntelenül világít.” (Eckermann: *Beszélgések Goethével*). Elképzelhető tehát, hogy észjárás és kedélyállapot, diszpozíció és beállítódás ilyen zavartalan egyensúlya is képezheti valamely szuverén művészi világlátás alapjait. Arra mindenesetre jó példa, hogy a kánoni nagyság nem okvetlenül a világra vetett tragikus vagy tragizáló tekintet függvénye. A létkérdésekkel való művészi szembesülésnek aligha vannak előírható módjai.

És valóban, talán még csak nem is a nevezetes „ontológiai derű” (Mészöly Miklós) esetei ezek, mert a derű nem mindig a szökratészi komolyság derűje: ott hordoz magában valamit a naivság tartalmaiból is. *A szív segédigéi* vagy a *Javított kiadás* jól tanúsítja, hogy Esterházy prózájáról csak komoly megszorításokkal állitha-

tó, hogy a szövegnek a mondottak igazságtartalmához való viszonyát olyan érzelmi modalitás uralná, amely a derű alulartikulált szemléletformáira korlátozódnék. Inkább olyan átfogó *nyelvi atmoszféráról* van itt szó, amely összetettebb hatású annál, mint amilyenre a közvetlen („vallomásszerű” vagy „önéletrajzi”) beszéd közlésbiztonságát ellensúlyozó ironikus önreflexió nyelvi valósága alkalmas. Ennek a nyelv művészeti atmoszférának Esterházynál ugyanis abban van az esztétikai többletpotenciálja, hogy a szöveg – ellentétben a mégoly stabilizálhatatlan ironikus kétértékűség játékos, de az ellendiskurzust elrejtteni képtelen összhatásával – itt nem valaminek az (ilyen vagy olyan) *kimondását* hajtja végre, hanem egy előttünk *keletkező* világ megismételhetetlen létesülésének pillanatában részesít. És ez a világ az esztétikai tapasztalatban olyan képződést tesz láthatóvá, ahol az irónia azért nem számolja föl önmagát, mert nem viszonylagosít mindent, és az értékek affirmációja sem függeszti fel azok – más nézetben való – megkérdőjelezhetőségét. A *Hasnyálmirigynapló* legjobb (egyszersmind legsúlyosabb) szövegrészei is ilyen megbonthatatlan modális egyensúlyban tartják a jelentéskeletkezést: „Azt hiszem, eszembe sem jutott, hogy meghalok. Nem mintha azt gondoltam volna, hogy én nem halok meg. Nem érintett meg a lehetséges halálom. Most úgy tűnik, ez a lehetőség közelebb került, de most sem érintett meg. Néha tényleg azt kell hinnem, hogy komoly hívő vagyok, ott, Isten tenyerén, és ha nem várok is direkte találkozni égi Atyámmal, de mintha ugyanolyannak találnám *azt*, mint *ezt*. És ezt, ezt a földi *változatot*, tudom ugyan, hogy ez nem trendi, jónak tartom. Hogy a Márai és egy tehetségtelen vidéki plébános közti dunsztos térbe érjek: élni jó. És akkor halni is? Akkor nincs is nem jó, nincs is rossz? Elvileg még maradna a haldoklás mint rossz. De erről majd akkor.”

Esterházy legjobb műveiben a szövegnek ez az egyszerre nyelvi modalitásbeli és szemantikai atmoszférája teszi a derűnél bonyolultabbá az illúziómentes (de életre hangolt) belátás léttapasztalatának rendjét és tagoltabbá annak szemlélet szerkezeti háttérét. Szövegeiben az utolsó oldalakig uralkodó maradt annak – hány és hány szövegpéldával igazolható – humán alaptapasztalata, hogy minden elemi próbatételen túl még az erősebb lét közelében is „nagyszerű [dolog] itt lenni”. „Herrlich”: ez a költői szó a *Hetedik elégia*-ban azt az atya-fogalmat is tartalmazza, amely egyszerre kimeríthetetlen jelölője az apának és az istenségnek. A valódi irodalmi olvasó, aki nem saját eszméit akarja beleolvasni a szövegekbe, pontosan tudja azt is, hogy e két motívum az egész Esterházy-életmű legtartósabb alappillére. A megismételhetetlen élet adományának szépsége – legyen az mégoly beárnyékkolt tapasztalat is – talán azért magasztos, mert mi emberek abban mindig közősek maradunk, hogy származunk valakitől és mindig tartunk is valaki felé.

SZIRÁK PÉTER

El kell mennünk innen

ESTERHÁZY PÉTER: *HASNYÁLMIRIGYNAPLÓ*

Az embernek világa van, mert tud halandóságáról. Tud az egyszeri, megismételhetetlen, tüneményes élete végességéről, s ez a tudás együttes alapja az erkölcsnek és az életkedvnek. A jó és a rossz közötti választás tétjének és az egyszeri, egyedi élet felértékelésének, tartalmas élvezetének. Ha nem *kellene elmennünk innen*, akkor a halhatatlanok esetlegességeivel, szeszélyeivel élnénk, a sors méltósága nélkül. Ha nem lenne nyelvünk és világunk, s nem tudnánk a jövő feltartóztatatlan eljövételéről, akkor az állatok együgyűségével(?) halnánk meg. Legalábbis kevésbé „felszerelten”, kisebb veszteséggel. Az ember azonban úgy él, hogy élete halálraszánt, s úgy hal meg, hogy – gyorsan vagy lassan – elveszíti erejét, tudását, készségeit. Miközben a másik halálának megtapasztalása által már mindig is tud (valamit) a meghalásról.

Esterházy Péter írásművészete azért is a legkiválóbbak közé tartozik, mert erről a tudásról nem egyszerűen hírt adott, hanem e tudás keletkezését és folytonos alakulását (töredezettségét, romszerűségét, törlődését és újraíródását) vitte színre, ritkán tapasztalható modális összetettséggel. Az talán nem csak most, a pótolhatatlan veszteség idején tűnik föl, hogy a *gyász*, a másik elvesztésével járó fájdalom, félelem és kíméletes felejtés voltaképpen egyik főtémája volt *A szív segédigéitől* a *Harmonia caelestisen*, a *Javított kiadáson* és az *Estin* át a *Márk-változatig*. Az utolsó mű, a *Hasnyálmirigynapló* a saját halállal való szembenézés, nem a halál, hanem a meghalás dokumentuma.

Az utóbbi évtizedek magyar elbeszélő prózájában a *naplószerű* távlat alkalmazása meglehetősen kiterjedt szerepet játszott. Mészöly Miklós a *Saulusban* például az önazonosság folyamatossághiányát vitte ily módon színre, a *Sorstalanságban* pedig döntően a bekövetkezések távlatát rejtette így el az elbeszélő-főhős. A napló klasszikusan a jelen adatolása a jövő ismeretének hiányában, vagyis a pontosság archívuma a szélesebb összefüggések kárára. Elvileg nem programoz és nem prognosztizál, hatása éppen abban rejlik, hogy a feljegyzések fokozottan ki vannak téve a kalkulálhatatlan jövő kontextualizáló-konkretizáló hatásának, az irodalom és a történelem „találkozásának”. A *Hasnyálmirigynapló* viszont éppen a negatív programozottságon, a végzetességen, a halálos betegség prognózisán alapszik, azon a medikális tudáson és köznapi tapasztalaton, hogy a jövő bizonyos esetekben előre ismertté válik, vagyis voltaképpen megszűnik.

Esterházy Péter naplója erről a megszűnésről szól, annak elfogadhatatlanságáról, de az arra való felkészülésről is. A (betegedő és elidegenedő) test és a (betegség)tudat különbségéről, változó viszonylatairól. A rákról, „ami nem mond semmit a lélekről, csak azt tárja fel, hogy testünk, bármily sajnálatos is ez, csak test és semmi egyéb” (Susan Sonntag), de arról is, hogy az ember még gyógyíthatatlan betegségében sem csak test. A *Hasnyálmirigynapló* arról a jelenről tudósít, amelyben

egyre gyűlnek a romlás, a rombolódás, az elmúlás szimptomái, de amelyben még értelemszerűen ott vannak a múlt megszokásai is:

„Hirtelen elhatározással kiszaladtam a szobámból a füzetemmel, hogy felolvassam az eddig írtakat. A vágy mutatni, ahogy évtizedek óta. A szöveg az szöveg az szöveg, hiába ún. személyes vallomás, beszámoló, létezni mint szöveg létezik, így lehet tudomásul venni; tűnődtem: ez nem egészen igaz, olykor az ügyetlen (amatőr) vagy már nem kontrollált (halálközelség) fogalmazás mögött, alatt fontos híradások lehetnek, az életről és életekről, végességekről és végtelenségekről.

Szóval, szokásom szerint lerohantam volna Gittit, hogy azonnal hallgassa meg, hogy ez milyen, de csak azt akartam hallani, hogy jó-e. Nem, azt, hogy mondja, hogy jó. De elaludt, feküdt a nagyobbik szófán, betakarózva avval a piros, kötött izével, néztem az arcát, nem a pihenés könnyűségét mutatta, hanem valami nehez. Talán még nem az én nehezemet, ha nem csak... nem is tudom, talán azt, hogy megöregedtünk, és akkor délután kell is egy kis alvás. Elnyomta a buzgóság, tréfálkozik a magyar nyelv. Csöndben visszaosontam.” (8.)

A másiknak való felolvasás a másik általi önmegértés Esterházy által sokszor dokumentált mozzanata, s itt egyszersmind a múltból eredő praxis megőrzésének példája is. A közvetítettségre, a „műfajra” vonatkozó önreflexió illeszkedik a könyvnek abba a szöveghöz, amely a szöveg és „valóság”, kitaláltság és dokumentáció viszonyrendszerét taglalja (lásd pl. „Nem egyszerű közel kerülni a valósághoz, még a sajátomhoz se.” [38.] „Hiába kéri Micu, nem tudok kikeveredni a szavakból. Még rosszabb: leginkább azt hiszem, ez az én sine qua nonom. Ettől vagyok én én. Vajon igaz-e ez?” [60.]). A szövegrészlet elmaradt felolvasását az alvó Gitti arcának „olvasása” helyettesíti. Az alvás mint a jelenlét és így a párbeszéd időleges felüggesztődése (egyfajta „kis halál”) a naplóró magányos töprengését váltja ki, amelyben a másokra nehezedő teher aggodalmát távoztatja, ily módon a múlt folytonosságát erősítve és amelyben a társas megöregedés a kiszámíthatóságnak, a jövő nyitottságának ígéretét hordozza. Az állandósult szókapcsolat („Elnyomta a buzgóság”) idézése az egyedit az általánosra cseréli, s az alvást egyszerűen a bioritmus részeként, az aktivitás/fáradtság kipihenéseként értelmezi, úgy, hogy közben a kliisé és használata ironikus többletére („tréfálkozik a magyar nyelv”) is utal, amely a buzgó tevékenység és az öntudatlan állapot okozati folytonosságán alapszik, s amely így a nyelv általi fikció fátylát teríti a lényegében megragadhatatlan látványra.

A halálos betegség megváltoztatja a naplóró saját magához és másokhoz fűződő viszonyát. A hullámzóan megmutatkozó testi és lelki tünetek (fájdalom, émelygés, „kámpics” stb.) egyébként visszafogott regisztrálása mellett ennek leginkább szembetűnő jelei az elmúlás *másik általi* megértésének kísérletei: a tekintetek tükrétől („sokaknak, ha rám néznek, a halált juttatom az eszükbe.” [206.]) a beszélgetések kényszerein és eseményszerűségén („Sose egyszerű valakivel beszélni, aki beteg.” [119.]) át a haldoklás elbeszélhetőségének vagy legalábbis jelenetezésének, reflexiójának kereséséig. Harold Brodkey „meghalás-történetének” applikációja éppúgy idetartozik, mint a több ponton idézett nagy előd, Kosztolányi tanúságtétele. A

kanonizált írói szerep(ek) és beszédmódok a gyökeresen új helyzetben egyaránt felülvizsgálatra szorulnak:

„Nézem azt az én híres ontológiai derűmet (Mészöly Miklós kifejezése). Nem látom még megtámadva. Még magamra nézvést se. Elég sok a »még« – óvatos duhaj vagyok. Az elején vagyok a végnek, vicceskedhetnék. (Blödelt, írta Ursula März, akit bírok nagyon, a Kardozös kapcsán; nem esett jól.)” (7.) „A tegnap emlegetett ontológiai derűnek most – nem az, hogy nyoma sincs, de relevanciája, az nincs. Szóval, ha nincs, nincs, ha van, nem számít. És persze a szokásos: tartózkodjam-e az olyan észbejutásoktól, mint az onkológiai derű?” (9.)

A *Hasnyálmirigynapló*ban a korábbi Esterházy-művekhez képest a felajánlott szereprepertoár óhatatlanul leszűkül, a modalitás-effektusok viszont továbbra is egyfajta értékegyensúly példázatosságát hordozzák. Az „ontológiai derű” sokak által idézett, kanonikus erejű címkéje s a vele együtt járó szerepajánlat kerül itt feszült-ségbe a testi és lelki állapottal, vagyis az általános, a bizonyos értelemben fiktív az egyedivel, s ezt az ellentétet aztán a nyelvi (és szorosabban: szó-) játék iróniája oldja. Az első részlet az életmű kritikai fogadtatásának hamis ellentétére (derű vs. mélység/tragikusság) utal és egy (tragikus) meghatározottsággal, a halálos betegséggel az egyéni akaratot/megfontolást állítja szembe („óvatos duhaj vagyok”), a második részlet pedig egy betű cseréjével (a véletlen játékával) hoz létre a viccek-re jellemző, gyors jelentésváltozáson alapuló szóeseményt.

A leginkább megerősített szerep nem más, mint az *íráshoz, a munkához váltig ragaszkodó* író szerepe. Esterházy életformája az írásra fordítandó idő szigorú védelmén nyugodott, s a betegség a naplóban a hasznos, alkotásra szánt idő feltartóztathatatlan felszámolódásaként is megjelenik. Az írás, a munka a jövőbe való beruházás alkalma, s ekként küzdelem a betegségnek a jelenből és a jövőből való kiszorításáért. Az írás olyan *keletkezésként*, végső soron programozhatatlan tevékenységként értelmeződik, amely így nem is a leendő üzenete alapján létfontosságú, hanem azért, mert együtt zajlik és (közel) egyet jelent az élettel:

„Még akarnék beszélni. Nem beszélgetni, csevegni, hanem mondani. Hogy mit, azt sose tudtam, az többnyire utólag vagy közben derült ki, de ezt a tudatlanságomat erénynek tartottam. Ha az, ha nem – van. [...] Attól függ, tudok-e kezdeni valamit a történendőkkel. Én persze az írásra gondolok. Micus láthatóan nem. Hogy az életem tud-e mit kezdeni avval, ami most történik. Én meg úgy gondolom, hogy ha az írásom tud, akkor az életem is *tudott*.” (63.)

A halálravezettség azokban a passzusokban rendeződik bizonyos – ironikus hangozltságú – ökonómiába, amelyekben a világhoz való viszonyulás új, akár többlet-tudást is hozó távlatával, s a jóra való hajlam kiváltásának egyfajta *áldozat*-szerepével kapcsolódik össze.

ról. Mondj olyat, amiről nem! Ha ez nem fantasztikus, akkor mi, mucsi?” (169.) „Úgy látom, a hasnyálmirigyem, illetve annak módosult változata (ne mondd nekem, picim, hogy mondtak már neked ilyen szépet!), megjavítja az embereket. Kihozza belőlük a jót, a részvétet, a figyelmet, sőt, még a szeretet közelébe is eljutnak. Először azt hittem, ez azt jelenti, hogy mindenkinek hasnyálmirigyrákot ízibe, de nem, csak nekem, de nekem igen, ide nekem a hasnyálmirigyrákot is, visszhangzik az örök Zuboly... Elvileg ezt azt jelenti, hogy a Hasnyálka-kisasszony-muci mintegy megváltja az emberiséget... Lehet, hogy ez túlzás. Régebben ezért gondolkodás nélkül megégettek volna. Aztán vacakolhattak volna a rehabilitálásommal. [...] a Teremtés minden pillanatában legyen legalább egy ember, aki mucis, és az akkor kihozza az emberből, a Teremtésből a jót. Az Úr elégedetten hátradőlhet. [...] Vagy nem az volna a megoldás, hogy az Úrnak legyen hasnyálmirigyrákja? Az kiváltképp az ősszest. Ja, de itt már egyszer voltunk olyan kétezer évvel ezelőtt.” (49–51.)

E „megváltástani fejtegetés” azzal indul, hogy a halálos betegség átrendezi a figyelemplacot, amennyiben tapintatossá tesz és részvétet ébreszt. Az irónia a (kvázi)gazdaságtani és teológiai diskurzus játszi keveredéséből, valamint a betegség egyfajta romantizálásából fakad: ez utóbbi a jó, a magasztos elérésének eszközévé válik, kapcsolatot teremtve a betegség megértelmességének, metaforizálódásának 19–20. századi hagyományával (a *Dombey és fiától A varázshegyig*; akkoriban a tuberkulózis vonatkozásában). Humor forrása az is, hogy a naplóról Zubolyra hivatkozva vonja magára e nagyszabású áldozatvállalás terhét, a *Szentivánéji álom* habókos takácsa pedig, mint köztudott, egy olyan „színhátékban” követeli magának a nem rá szabott szerepet, amelynek dramaturgiáját enyhén szólva nem látja át. Az allúzió a végzetes betegséget szerepként, vagyis a determináltat választhatóként, a belsőt külsőként (eljátszhatóként, de levethetőként) jeleníti meg. Közben a jövőre (éppenséggel, mint egy utópiára) tett javaslat az eretnokség gyanúját is felkelti, itt is a saját kora által meg nem értett, (nem betegségből, hanem) küldetésből fakadó, áldozatként vállalt halál képzetét sejtítve. A különféle kontextusok ironikus egymásba nyitásban alapuló „okfejtés” végül a saját áldozatiság távoztatásával, a Jézus-misztérium ironikus felidézésével zárul.

Mindez az Úrral folytatott (egyoldalú) eszmecsere, a naplón végig vonuló *nem (nagyon) lázadó hívő* föl-fölbukkanó *imájának* része. Úgy is mondhatnánk: a nem egyenrangú s nem egyként beszédes felek ironikus „alkujának” szólamai.

„Ne reménykedj, Uram, ez nyilván veled kapcsolatos. – Nem tartozik ide, csak eszembe jutott: a legkevésbé sem vagyok dühös rád. Hogy átvértél, vagy ilyesmi. Jól van ez a most, csak elég rossz. De minden rendben van. Lényegében számíthatsz rám, ha nem értek is mindent ebben a szenvedésprojektetben. Köztünk szólva én már a fölfeszítéset is túlzásnak találtam. De rendben (hogy ne mondjam, oké), a Teremtés nem kívánságműsor. [...] Szóval, odajutottunk, hogy (megint egyszer) nem értem, hogy miért lett a Teremtés. Azt tudom, vagy úgy emlékszem, hogy mintha ez a szeretettel volna kapcsolatos. Uram, kétségkívül ez a legnagyobb ötleted, a szeretet. Ennek nem lehet a végére járni. Vagy olyan egyszerű, hogy nincs hová menni.” (47–48.)

A több okkal is magyarázott, így végül megmagyarázhatatlan, belülről pusztító, így még rejtélyesebb kór, a végzetes betegség a Teremtés részeként értelmeződik. A hit bizonyítéka az az alázat, amellyel a naplóíró az ismeretlen célú, az emberi képzetekkel és akarattal heterogén projekthez viszonyul. A sajátos – mondhatni eszterházy – hangoltság, az irónia forrása viszont, hogy a hívő az együttműködését (mintegy a partnerségét) is felajánlja („lényegében számíthatsz rám”), miközben értetlenségét is kifejezi, sőt bírálatot is megfogalmaz, vagyis az ima diskurzív kerekeit többször is átlépi. Mindezt erősíti az Úr megszólításának kánoni formától eltérő, bizalmaskodó módja („Köztünk szólva”) és a megváltás-esemény ökonómiáját s így voltaképpen a hitrendszer fundamentumát kikezdő, felülnézeti iróniája („én már a fölfeszítésedet is túlzásnak találtam”), amely az emberi pozíció megemeléseinek groteszk hatását kelti. A Teremtés nem „kívánságműsor”, mert nem az emberi óhajok és vágyak kielégülésének, az emberi akarat megvalósulásának ökonómiája szervezi. (A negatív értelmű hasonlítás az oly gyakori diskurzuskeverésen alapul, az ősi és a mai ötvözésén, hiszen a „kívánságműsor” a rádiós-televíziós korszak interaktív intézménye.) Végül a *szeretet* ismerszik fel mint a Teremtés alapja. A szeretet, amely a fájó elkülönültség oldása, a másikkal való egyesülés, sőt összeolvadás kísérlete. A *Hasnyálmirigynapló*ban több szcena is kapcsolódik a szeretet megjelenítéséhez: a családtagokkal, mindenekelőtt a gyerekekkel való beszélgetések, a „fiúggal” való kirándulás, a barátokkal, az ismerősökkel, sőt nem egyszer az idegenekkel való találkozások alkalmából. A közelség, a különbség megszűnésének ígéretét groteszk színben mutatja meg, hogy a testben lévő halálos betegség („hasnyálmirigy-tünder”, „Hasmika”, „Hasnyálka”, „Hasnyálka-kisasszony-muci” stb.) kerül mintegy *legközelebb* a naplóíróhoz:

„Nyomaszt. Milyen magányos lehet ott bent, bennem. Pedig nagy a szex, olyan egyesülés, hogy nem lehet megmondani, hol volnék én, és hol ő. Miközben vagyok én, és van ő. *Énő*, talán ez lettem. De erről az új magamról nem sokat tudok.” (36.)

A betegség a testben van, abból/abban fejlődik ki, valahogyan a testtel azonos. Ám eredete ismeretlen, működése pedig ellenséges és végzetes. Egy önfelszámoló testi burjánzás: a gyilkos idegen a testben. Az azonosságnak és idegenségnek ezt a paradoxonát a naplóíró több szinten is megmutatja: a „saját” (egyre inkább maradék-) test működésének (evés, ivás, a gourmet-ság emlékezete, érzékiség) regisztrálásával és ugyanakkor a testen belüli kórság megszemélyesítésével és megszólításával, amely gesztus mintegy megkettőzi a testet és idegenként különbözteti meg a rákot. Ennek a névadás általi elkülönítettség azonosításnak további aspektusa a nőiesítés, a betegségnek némelykor vonzó „kisasszonyként” való elgon-dolása, ami az „egyesülés”-nek, a „szex”-nek az idézetben is emlegetett képzetkő-réhez kapcsolódik: groteszk, sőt képtelen módon, hiszen a szeretetben és a szerelemben csakis az elkülönült, a különböző egyesülhet, amennyiben már eleve ebből fakad az egyesülésnek a vágya. Ugyanakkor a belsőben hordozott nőiség (lásd az idézet anagrammáját: *Énő*) a nemek polarizációját megelőző/megszüntető androgün mítoszra is utal, akár Ádám és Éva történetének (a nő a férfi oldalbordájából „készült”) morbid kifordításaként is érthető.

A szeretet az elkülönültség megszüntetésének vágyán alapszik, s fennmaradásának egyik oka az a félelem, hogy elveszíthetjük azt, akihez ragaszkodunk. Hogy előbb fogunk meghalni, mint azok, akiket szeretünk, vagy azok fognak meghalni mielőttünk, akik szeretnek bennünket. A szeretet alapja, hogy tudunk a másik (lehetőséges) haláláról, s a másakra való ráhagyatkozás egyik mércéje, hogy voltaképpen *csak a másik haláláról tudunk*.

„Mások haláláról még gondoltam valamit, apáméről, anyáméről, de a sajátomról, azt hiszem, semmit. Mindig ez az »azt hiszem«. Azt hiszem, eszembe se jutott, hogy meghalok. Nem mintha azt gondoltam volna, hogy én nem halok meg. Nem érintett meg a lehetséges halálom. Most úgy tűnik, ez a lehetőség közelebb került, de most sem érintett meg. Néha tényleg azt kell hinnem, hogy komoly hívő vagyok, ott, Isten tenyerén, és ha nem várok is direkte találkozni égi atyámmal, de mintha ugyanennek találnám azt, mint ezt. És ezt, ezt a földi *változatot*, tudom ugyan, hogy ez nem trendi, jónak tartom. Hogy a Márai és egy tehetségtelen vidéki plébános közti dunsztos térbe érjek: élni jó. És akkor halni is? Akkor nincs is nem jó, nincs is rossz? De erről majd akkor. Addig is élek-halok *érted*.” (61.)

A gyász és az öngyász (kétségesnek mondható) szétválasztása itt a megrendíthetetlennek tűnő életigenlés érvrendszerébe tagozódik. Ugyanakkor az életkedv tanúságtétele, az ittlét dicsérete nem nélkülözi az ironikus ellenpontosítást sem: a saját haláltól való meg nem érintettség magyarázata a hiten alapul, vagyis a nem érzékelhető feltételezésén, végtére azon, hogy a jónak gondolt földi létnek a túlvilági a tükörképe. Így a gondolatmenet igyekszik eltüntetni a kettő közötti különbséget, s ezzel az átlépés radikalitását, a nem földi „változat” semmítő vagy éppen ígérő természetét is kétségbe vonni – éppen a hit és az ígéret mozzanatai révén. Az „élni jó” nemesen egyszerű és ironizáltan naiv tanúságtétele (amely egyúttal a Teremtőnek a teremtett világról szóló ítéletét visszahangozza) úgy szünteti meg a nyugtalanító különeműséget, hogy az élet, s így a Teremtés részeként tünteti fel a halált. Mindezt persze elbizonytalanítja a kérdő modalitás, s a válasz elodázása („De erről majd akkor.”), amely a tanúságtétel megerősítését a halálhoz való közeledés feltételéhez köti. Csakhogy ennek a hitelesítésnek az ígérete kétséges, amennyiben az epikuroszai bölcsesség nyomán: amikor a halál van, akkor már nincs tanúságtétel.

Amíg van, addig is legtöbbször mások tanúságtételei melletti tanúságtétel, mint abban az esetben, amikor a naplóró egy Kosztolányi-idézetet kommentál:

„Nekem az egyetlen mondanivalóm, bármily kis tárgyat sikerül is megragadnom, az, hogy meghalok.» Belátom, hogy az én egyetlen mondanivalóm ennél kisebb. Az én mondanivalóm, azt hiszem, bármily kis tárgyat sikerül is megragadnom, az, hogy élek. Most elvileg közelebb vagyok a halálhoz, mint negyven éve, de nem látom, hogy ez változott volna.” (234.)

Kosztolányi naplóbejegyzése eredeti kontextusában egy műhelyvallomás, még hozzá meglehetősen harcias, amelyben az őt övező értetlenséget fájjalja, és az írásművészet egyetlen autentikus fundamentuma, témája és perspektívája mellett tesz

hitet: „Engem mindig csak egy dolog érdekelt, a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta nagyapámat láttam holtan, kilencéves koromban, azt az embert, akit talán legjobban szerettem akkor. Költő, művész, gondolkodó is csak azóta vagyok. Az a roppant különbség, mely élő és halott közt van, a halál hallgatása megértette velem, hogy valamit tennem kell. Én verseket kezdtem írni. Ha nem lenne halál, művészet sem lenne. [...] Talán azért nem értenek engem a magyar földön, hol a »nagyok« mindig politikusok is (Petőfi, Ady stb.). Nekem az egyetlen mondanivalóm, bármily kis tárgyat sikerül is megragadnom, az, hogy meghalok. Végtelenül lenézem azokat az írókat, kiknek más mondanivalójuk is van: társadalmi problémák, a férfi és a nő viszonya, fajok harca stb. stb. Émelyeg a gyomrom, hogyha korlátoltságukra gondolok.” (*Naplók*, 1933). A másik halálának tapasztalatán nyugvó beállítódás a művészetnek kompenzatórikus erőt tulajdonít, a gyász közegeként azonosítja, s ekként, mint egyedül autentikust, totalizálja. Ugyanakkor a bejegyzés ironikusan is olvasható, egyrészt a túlzó, pamfletszerű modalitás miatt („nem értenek engem”; „egyetlen mondanivalóm”; „végtelenül lenézem azokat”; „émelyeg a gyomrom”), másrészt ezzel összefüggésben a különbségek eltűlése miatt, pl. a más „mondanivaló”, így a „politikusság” vonatkozásában, amennyiben Kosztolányi műveinek funkcióteljességéből ezek korántsem hiányoznak. Mindennek következménye, hogy Kosztolányi naplóbejegyzése mint *ars poetica* – szándékosan vagy akaratlanul – némi parodisztikus jelleget ölt. A naplóíró Esterházy kommentárja inkább önironikus: ez az önlefokozásban mutatkozik meg leginkább (vö. a Thomas Mann-naplóbejegyzés paródiájával, 31.), de abban is, hogy a két perspektíva között – a látszat dacára – nem feltétlenül nagy a különbség. Ha a saját halál nem vihető színre, akkor a másik halálának tapasztalata, vagyis a gyász mellett – mely Esterházynál mindig is kitüntetett motívumkör volt – az élet egyszeri, megismételhetetlen tüneménye szintén autentikus halál-téma.

„Hogy például elég zavaró, hogy e szöveg »jósága« függ írója életkilátásaitól. Micsoda mondat ez is. Akkor újra: szóval, ennek akkor van húzása, ha belehalok a tündérembe. Ha én már messze járok, amikor te, drága olvasó, ezt olvasod. Micsoda unfair előny, amivel így dolgozhatom. És a halálom is valami kokett ötletté válik.” (14.) „Az előbb az udvaron az egyik munkás utánaszól a haverjának, az vi-gyorogva megfordul: Hangot hallok, embert nem látok. Amikor pár lépés múlva odaérek hozzájuk, én is vi-gyorogva: Hangot hallok, embert nem látok? Bólogatnak, ja. Jókedvű palik a kedvetlenség földjén. Ez jó, megveszem, mondom nekik. Nem értik, de rendben lévőnek látszanak gondolni... hát, lényegében engem.” (9.)

A *Hasnyálmirigynapló* végső töredékessé válása, töredékben maradása, csöndbe torkollása a meghalás közvetíthetlenségét példázza. Csak a betűk maradnak testamentumul, a hang és a hangot hordozó test emlékműveként, kísérteteként. Az olvasó gyásza: hangot hallok, s látom – még, valahogyan – az embert.

szemle

Utoljára szembesülsz a véggel

ORAVECZ IMRE: *TÁVOZÓ FA*

Többször megállapítást nyert az életmű nagyobb íveinek áttekintésére tett különféle kísérletek során, hogy Oravecz Imre költészete sokáig kötetről kötetre újíttotta meg magát, lépett újra és újra váratlan, a korábbiakból nem kikövetkeztethető poétikai utakra. A *Halászóember* utáni időszakra ez a diagnózis immár kevésbé mondható találónak. A *megfelelő nap* címen kiadott 2002-es versgyűjteményt, minden tematikus és formai hangsúlyeltérés ellenére, nem volt lehetetlen az 1998-as *magnum opushoz* fűzött valamiféle appendixként olvasni, már csak azért sem, mert egy ciklus erejéig az azt kiegészítő *Töredékpótlásra* is vállalkozott. A 2015 végén, vagyis meglehetősen hosszú szünet után megjelent, a szerző immár a Magvető kiadónál újraindított életműkiadását nyitó *Távozó fa* című, 2005 és 2014 között készült költeményeket közreadó verseskötet még ennél is szorosabb szálakkal kötődik az elődjéhez, mint ahogyan persze – akár intertextuális egyezések formájában (vö. Gorove Eszter, „*Faidővel mérve már csak percei lehetnek hátra*”, Tiszatáj, 2016/6, 103.) – a *Halászóember*hez is.

Ahogy *A megfelelő nap*, úgy a *Távozó fa* is hat, tematikusan is hasonló elrendezésű ciklusba szerveződik. Az új gyűjtemény alább emlegetendő formai-poétikai jellemzői meghatározóak voltak már az előzőben is, mindkét kompozíciónak részét képezi egy *Madárnapló* című verssorozat, és – mint azt Krusovszky Dénes már bemutatta (*A távozó én*, Műút, 2016055, 63.) – további egybecsengések mutatathatók ki a két kötet egyéb ciklusai között is. Mindemellert szembeötlő a különbség a két kötet recepciója között: *A megfelelő nap* viszonylag csendesebb (talán a *Halászóember* élénk kritikai visszhangja és közönségsikere által beárnyékolt) tudomásulvétele után akár meglepetésnek is mondható az a verseskötetek esetében jó ideje ritkának mondható, széles körben (nem csupán a kritikai írások közegeben dokumentálható) affirmatív fogadtatás, amelyben az új kötet részesült és amely az Aegon-díj odaítélésében öltött emblematikus formát. A *Távozó fa* megjelenését kísérő figyelem persze könnyen magyarázható: éppúgy lehetne hivatkozni a kiadváltásra vagy a már említett hosszabb szünetre a verseskönyvek megjelentetésének ritmusában, mint – talán még inkább – arra, hogy Oravecz éppen a köztes időben meginduló és szintén nagy érdeklődés övezte regénysorozatának kötetei (*Ondrok gödre*, *Kaliforniai fürj*) alighanem az olvasóközönség új rétegeit nyerték meg az életmű számára. És természetesen arról sem érdemes elfeledkezni, hogy – az eddigi kritikai recepció tanúsága szerint – a lírai műnek talán ez a mostani kötet bizonyult (a versolvasás konvencióit a maga idején azonban alighanem sokkal erőteljesebben kihívó *1972. szeptember* mellett) a legszemélyesebb, leginkább átélhető

és talán, valóban, mint Krusovszky megállapította, valamiféle „együttérző olvasásra” leginkább „apelláló” teljesítményévé.

A *Távozó fa* szerkezete hat ciklusból épül fel, melyek kohéziós viszonyai azonban, tematikusan nézve legalábbis, nem teljesen egyenletesek. Úgy lehetne fogalmazni, hogy az első három – a, mint azt a ciklus címét adó, figyelemre méltó költeményből kiderül, a híres József Attila-versre alludáló *Téli éjszaka*, a *Helyreállítás* és a kötetcímet kölcsönző *Távozó fa* – lényegében az önnön szűkösnek és főleg magányosnak mutatott tárgyi-térbeli környezetét és létkörülményeit, valamint emlékezetét (egyben, ha lehet így fogalmazni, jövőjének, majdani nem-létének emlékezetét is) számba vevő én beszédének koordinátáit vázolja fel és vizsgálja meg. A kötet második fele ellenben a másikkal, majd az idegennel, az ismeretlenül ismerőssel, ismerősen ismeretlennel való együttlétezés tapasztalatait gyűjti egybe. A szerző kisfiának (és egy házasság felbomlásának, az együttlét megszakadásának) szentelt *Matyi* című ciklust a már említett (és, érdemes kiemelni, bizonyos értelemben a legtöbb mozgalmasságot regisztráló) *Madárnapló*, végül pedig a *December, morning* című angol nyelvű verssorozat követi. Oravecz nem először ad közre (ily módon kizárólag magyar nyelvűnek nem is mondható) versesköteteiben angolul írott verseket (ez a gesztus nem párját ritkító a 20–21. század költészetében például Ernst Jandlra lehetne hivatkozni), ekkora kompozicionális súlyt azonban eddig nem szánt ezeknek. A versek elé iktatott kisebb bevezetésben beszél, nem először, az angol nyelvhez fűződő különleges viszonyáról, a versekből magukból azonban az is kiderül, hogy ez a különleges viszony egyben ahhoz az Amerikához fűződő viszony is, amely visszatérően fontos színtere nemcsak a költő, hanem számos felmenője, sőt regényhősei életének is, amelynek modern költészete nem kevés inspirációt szállított a lírája számára és amely iránti – majdhogynem – honvágyáról ebben a kötetben éppen egy *Homecoming* című költemény ad számot („After my most likely last stay in America / the feeling of helplessness / and being cut off from something vital / as soon as the plane touches down at the airport”).

A kritikai recepció ritka kérdőjeleit egyébként rendre a *Matyi* és a *December, morning* ciklusok kapcsán tette ki. Előzőben (erre az *ÉS-kvartett* kritikusi szállítottak számtalan példát: *Élet és Irodalom*, 2016/9.) a kötet személyességfelfogásának megbícsáklását diagnosztizálták: egy közvetlenebb, lírailag vagy akár a/egy „lírai én” által kevésbé reflektált vagy megszürt személyesség megnyilvánulásaiban véltek esztétikai kockázatokat felfedezni. A *Távozó fa* szinte egyetlen kritikusa sem hagyta szó nélkül a *Csillag* című, valóban szentimentális egysoros közhelyszerűségét (Oravecz költői nyelvébe, amelynek mindig is domináns technikái közé tartozott a nyelvi közhelyekkel való bátor kísérletezés, nagyon ritkán ugyan, de becsúszik ilyesmi). Mint alább még szóba kerül majd, mindettől függetlenül ezek a versek nagyon komoly kompozicionális funkciót hordoznak a kötetben. Az angolul írott versek kapcsán nyilván az az – itt kielégítően aligha tárgyalható – kérdés vethető fel, hogy noha ezek a versek poétikailag nem nagyon különböznek a magyarul írottaktól (erről például a magyarra fordítás tesztje a legtöbb esetben meggyőzne), vajon mennyire sikerül produktív kapcsolatba lépniük egy nemcsak nyelvi, hanem formai, intézményes és számtalan egyéb okból a magyartól nagyon eltérő poétikai kontextussal és hagyománnyal. Bár a szerző maga nem az amerikai iro-

dalmi hatásokban, hanem életrajzi körülményekben jelöli ki e merész vállalkozásának legfőbb motivációját, annyi itt mindenképpen megjegyzendő, hogy költői értelemben sem ismeretlen közegben mozog, amit a kötet magyarul írt verseinek egy-két allúziója és némely megoldása éppúgy igazolhat, mint az Allen Ginsberg (Walt Whitmant idéző-megidéző) *A Supermarket in California* című költeményéről készített bravúros, angol nyelvű (Whitman megszólítását Ginsberg megszólításával, Lorcaét József Attiláéval felcserélő) átirata (*A general store in Szajla*).

Az eltérő tematikus csomópontok és beszédhelyzetek ellenére tehát a kötet formai-poétikai arculata rendkívül egységes. Az a – *Halászóembertől* kezdve dominánsnak mutatkozó – kimért, a sor- és a mondattagolás harmóniájára törekvő versbeszéd határozza meg, amely rendre ragaszkodik az élőbeszéd hangsúlyaihoz, pontosabban ezeket csak akkor töri meg, amikor (az életműből szintén nem ismeretlen módon) valamiféle litánia- vagy leltárszerű mellérendelés adja (amúgy nem kevés esetben) a versek fő szervezőelvét. Ez, vagyis a parataktikus szövegszervezés és a személyes hang hangsúlyos (bár sokszor késleltetett, s így helyenként csattanószerű zárlatokban rögzített) jelenlétének a kombinációja adja a *Távozó fa* költeményeinek meghatározó retorikai arculatát – amely azonban kellően tág ahhoz, hogy olyan, személytelenebb beszédformákat is magába olvasszon, amelyek itt-ott akár *A hopik könyve* mítoszimitációit is emlékezetbe idézhetik (például rögtön a kötetnyitó, *Alkony* című vers elején: „A ház előtt kert, / a kert alatt völgy, / a völgyön túl hegy”). Oravectől nem meglepő módon ennek a kötetnek is meghatározó nyelvi sajátossága az érzéki, sőt akár térbeli (és olykor időbeli) orientációs precizításra törekvő, pontos, antimetaforikus leírás, ami ezúttal is a természet, vagy, talán helyesebben fogalmazva, a környezet nem emberi közreműködéssel lezajló folyamatainak az ábrázolásában a legfeltűnőbb. Mégis azért érdemes ezt itt kiemelni, mert az egész kötet egyik fontos alakzatának precízebb megértéséhez segíthet hozzá. A *Távozó fa* verseiből sem hiányzik természetesen a költő szülőfaluja (és jó ideje lakóhelye), ezen keresztül pedig általában a falusi élet és a gyakran (nem utolsósorban irodalmi minták által vezérelten) ehhez hozzáképzelt természetközelségként láttatott életforma pusztulásának rezignált, olykor igencsak kritikus (és éppen az egyik angol nyelvű versben [*State of affairs*] kissé szerencsétlenül politikaivá tett) számbavétele. Ebből, tekintettel az öregséggel, a test esendőségével, elmúlással, halállal-meghalással foglalkozó költemények nagy számára a kötetben, kézenfekvő volna arra következtetni, hogy a tájváltozások vagy természeti folyamatok és az emberi életút közötti párhuzam sokrétű alkalmazása határozná meg e versek leírástechnikáját. A helyzet azonban nem egészen vagy nem csak ez, még akkor sem, ha jónéhány, többek között a címadó vers („de faidővel mérve már csak percei lehetnek hátra”), valóban igényt tart erre a párhuzamra, vagyis az emberi és a növényi-vegetatív létezés közötti alapvető hasonlatra. Ez a hasonlat nem érvényes teljeskörűen, hiszen sok esetben pontosan az érzéki oldal közömbösségére figyelmeztet, másként fogalmazva arra, hogy az, ami a környezetben történik, éppenséggel nem kínál mértéket az ezt a történet megfigyelő vagy regisztráló én számára. Az egyik legérdekesebb példát a *Naptár* című vers kínálhatja, amely abból a megfigyelésből indul ki, hogy a szajlai ház (a kötet talán leggyakoribb helyszíne) falainak szürkületi árnyalatait – a szobákat érő fényviszo-

nyok függvényében – „heteknek, hónapoknak, éveknek” lehet megfeleltetni, vagyis a jelenség valamiféle naptárként alkalmazható. Ez a naptár azonban olyan mérő-apparátus, amely mondhatni saját magát méri, inkább saját magát artikulálja, mint a megfigyelő idejét, aki talán ezért konkludálhat egyfelől arra, hogy ez a számára hozzáférhetetlen vagy megtapasztalhatatlan jövő egy érzéki aspektusát is kalkulálhatóvá teszi, másfelől viszont arra, hogy ezzel aligha mozdítja elő a létét és nemlétét meghatározó időkoordináták megértését, hiszen amit a „nap-tár” felmérhetővé tesz, az éppen nem az őt leolvasó megfigyelő ittlétének véges időbelisége. „[A]zt is képes lennék megbecsülni, / mennyire lesz sötét a sötét / mikor már nem leszek, / de ettől óvakodom.” – figyelemreméltó a zárlat majdhogynem humoros, szintaktikai forrású kétértelműsége, az én nemcsak a halála utáni időt (ki)számítani, hanem nem-lenni is *óvakodik* (éppen ellentétben, lehetne hozzáfűzni, József Attila *Kései siratójának* megszólítottjával, aki nem-lenni igyekszik).

Noha nem biztos, hogy ezek a versek mindenekeelőtt arra kényszerítik olvasójukat, hogy valamiféle koherens metafizikai állásfoglalást desztilláljanak belőlük az emberi lét véges mivoltáról (hiszen ilyesmivel feltűnő módon nem szolgálnak), mégis szembetűnő, hogy a kötet nagy figyelmet szentel annak a kérdésnek, vajon miként ragadható meg hiteles (vagyis az itt érvényre jutó poétikai kontextushoz, tehát például a tárgyas-tárgyilag, objektíválható érzékleteket megcélzó ábrázolásmód kereteihez illeszkedő) költői eszközökkel mindaz, ami a halál után *van*. Ugyanis, Oravecz vonatkozó megoldásai ezt sugallják, mindaz, ami a környezetén és életén végigtekintő én számára hozzáférhető, túléli azt a tekintetet vagy azt az emlékező tudatot, amely létezésükről érzéki vagy más jellegű tanúságot tesz. Éppen ezért lesz kulcsfontosságú a halála utáni időre és az e tekintetet nem tartalmazó térre visszanéző költői tekintet fikciója, olyasvalami, aminek egyik előképét az Oravecz költői munkásságának irodalomtörténeti vonatkozásai között sokszor emlegetett Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjének* első zárlata, a végleges kompozícióban a *Közjáték* pozíciójába tolt *Az elképzelt halál* című verscsoport szolgáltathatja. Fontos különbséget jelent persze, hogy míg a *Tücsökzene* önéletrajzi fikciójában az én-mivoltától megszabaduló én képes lesz arra, hogy – a költői emlékezés univerzális közegeként – saját magát is újra megtalálja e fikció keretei között („[...] csak / akkor látod meg újra magadat, / az eltűnt parányt, mikor kerete / vagy már mindennek s minden csak a te / belsőséged [...]” – ...*a nagy, kék réten...*), addig a *Távozó fa* halálon túlról visszanéző tekintete annak ellenére nem kompenzálja önön hiányát a leírásban, hogy a leírást magát nem irrealizálja vagy fikcionalizálja. Ahol mégis ilyesmire vállalkozik (pl. *Helyreállítás*), ott az idő visszafordításához szükséges műveletek (hús „lépés”) steril katalógusának formájában teszi ezt, a költői rekollekció képességének olyan eltúlzásával, amely óhatatlanul ironikus megvilágításba helyezi az instrukciókat. Az első művelet metafizikai kihívása („1. lépés: kellő számú férfi és nő feltámasztása”) mintha eleve kételyeket ébresztene az utolsó, immár irodalmi feladatként is megragadható utasítás („20. lépés: hétéves énem megjelentetése a dűlőúton, amint uborkáért megy a konyhakertünkbe”) kivitelezhetőségét illetően.

Az, hogy a *Távozó fa* lírai hőse időnként képesnek mutatkozik vagy képesnek gondolja magát arra, hogy újra szétnézzen az őt immár nélkülöző világban (pl.

Látkép, Milyen lesz?), változatokat adjon elő saját halálára (sőt megszólításokat intézzon a hátramaradottakhoz a síron túlról: pl. *Fordított halotti beszéd a jövőből*), lényegében egyenes folyománya, sőt valójában következetes alkalmazása annak az ábrázolási stratégiának, amely ittlétének tér- és időbeli környezetét részvétlen, tárgyyszerű, értékeléstől, olykor talán értelmezéstől is tartózkodó leírásban igyekszik részesíteni. Ez az összefüggés megfigyelhető az én önmegjelenítésén is. Az első három ciklus sűrűn szerepeltet olyan verseket, amelyekre bizonyos értelemben Frank O'Hara híres (saját verseit leírni hivatott) kategóriája, az „I-do-this-I-do-that poems” is alkalmazható volna. Ahol pedig az én önmagát képmásként vagy más módon reflektált formában (például tükörből, fényképről vagy utolsó napjait mintegy a halál utánról visszaneézve) veszi szemügyre, ott rendre egy idegent pillant meg. A *Tükör* című vers (amely tulajdonképpen kettős tükör, hiszen az *At Kitan Shrine for the Fair* című Gary Snyder-vers „tükrén” keresztül dolgozza ki a hasonlatot) a címadó költeményhez hasonlóan kiszáradó fát mutat, a régi fényképek az egykori és későbbi önértékelés egyeztetetlenségét tanúsítják (*Távlát*), az öregedés élménye egyben az önelidegenedésé is („Néha olyan, / mintha én nem én lennék, / hanem valaki más, / egy nehézkes, űzött idegen, / ki a bőrömben bűjt.” – *Öregség*).

A *Matyi* és a *Madárnapló* költeményei, innen nézve, viszont áthágják az önmegjelenítés ezen módját, ráadásul éppen azáltal, hogy külső, vagy legalábbis más-sik tekintetet irányítanak az őket szemlélő éltre, történjék ez akár oly módon, hogy apa és fia szavak-nevek elidegenítésével teremtenek új nyelvet maguknak, vagy úgy, hogy a nem-emberi létezés pontos megfigyelése rendre olyasfajta megértési kísérletekbe (például szándék- és érzelmetulajdonításokba) torkollik, amelyekből az ilyesfajta leírások elvileg inkább tartózkodnának. Éppen erre irányul *A madár-megfigyelő panasza*: „Kár, / hogy nincsen olyan madaraskönyv, / mely részletesen tárgyal minden madarat, / és arra is kitér, / mi a kedvenc étele, / milyen az érzelmi élete, / mit szokott álmodni, / milyennek látja a világot.” A *Bizalom* című versben (a hatéves Matyi megkéri idős apját, hogy segítsen neki majd feleséget választani) a kislány nemcsak az apa támogatásába veti a bizalmát, hanem mintegy a végességgel fenyegető idő leküzdhetőségét vagy az elképzelt halálból való visszatérés lehetőségét is ígéri egyben, a *Madárnapló Látogatás* című darabja pedig a konyhaablakon benéző szarka perspektívájából ábrázolja (meglehetősen tárgyiasan: étkezés közben) az ént, mely perspektíváról kiderül, hogy valójában egy réggen eltávozott rokon túlvilági tekintetű, vagyis a madár azt a megfigyelési szituációt realizálja, amelyre az első három ciklus jónéhány versében a fikciógyanús önmegjelenítés épült.

A fentiek alapján figyelemreméltó lehet, hogy milyen ambivalensen alakul a kötet időfelfogása. Nyilvánvaló, hogy az ismétlés, a helyreállítás, a visszafordítás, a jövőből a jelenre való visszatekintés különféle gesztusai legalább implicit módon felvázolnak egy alapvetően ciklikus időbeli mintázatot, amely persze rendre szembe kerül a végesség, a visszahozhatatlan elmúlás sejtelmével, prospektív és olykor retrospektív színrevitelével, mely színrevitel természetesen mindkét irány esetében igénybe kell, hogy vegye a költői fikció teljesítményét. A kötet címül választott formula bizonyos (bár már a mindennapos nyelvhasználatban is semlegesített) para-

doxont hordoz magában, amikor a halál közelségét olyan létező pusztulásához hasonlítja, amely csak időbeli és nem térbeli értelemben képes „távozni”. Ez különösen a kötetben a címadó verset közvetlenül megelőző darab, az *Erősödő vágy* szomszédságában lehet beszédes, ahol viszont egy mindennapos esti életkép elvont, mondhatni filozófiai reflexióba torkollik – amire a könyvben egyébként viszonylag ritkán kerül sor: „holott idő, mint olyan nincsen, / csak tér van és a térben mozgás, változás, / melynek része vagyok, / de iramán nem változtathatok”. Noha ezt a néhány sort nem volna igazán célszerű az egész kötet valamiféle értelmezési kulcsává megtenni, azt a gyanút mindenesetre megfogalmaztathatja, hogy az a más- vagy túlvilág, ahonnan a kötet hőse visszatekint önmagára, elsősorban a térből való hiányzasként, a visszatérés, a megismétlés lehetetlenségeként értendő. Több példát lehetne felsorakoztatni arra, hogy az elképzelt halál szituációiról, illetve a jelenről nyújtott pillanatfelvételek egyik legfontosabb korlátját éppen a pillanatszerűség jelenti. Az, hogy valami, akár egy egyszerűen és tervszerűen lebonyolított *Jó nap*, nem (lesz többé) megismételhető, más megfogalmazásban tehát az, hogy „utoljára szembesülsz a véggel, / már minden év, nap, óra az utolsó” (*Utoljára*), vagyis hogy „semmi sem lesz még egyszer” (*Számok*). Vagyis: az élet végességének anticipációja elsősorban az ismétlést, ugyanazon mindennapos műveletek végrehajtását, ugyanazon helyek és terek bejárását, ugyanazon emlékek felidézését – mondhatni tehát, a jelenlét tereinek stabilizálását – fenyegeti. Ez a fenyegetés, másfelől, eleve ott van az ismétlés struktúrájában, amely miközben egyfelől magát a jelenlétet biztosítaná, másfelől az önelidegenedés, az ebben az értelemben is mintegy az életben anticipált halál nyomát vési rá a mindennapok ismerős tereire vagy cselekedeteire. Az ismétlés, a visszatérés vagy -találás egy korábban hagyott nyomhoz távolléttel szembesít, az egykori, az ismétlésben visszanyert pillanatban a helyreállított jelenlét kísérteties hiánya tárulkozik fel. Erről a legpregnansabban a *Nyom* című versben előadott (újra)olvasási jelenet tanúskodhat (Oravecz ezekben a versekben feltűnő gyakorisággal olvas és újraolvas – mintha a magányos én „I-do-this-I-do-that”-repertoárjának ez a művelet volna az egyik központi eleme), ahol a félbehagyott olvasmányhoz való visszatalálást szolgáló, körrömmel vésett jelek korábbi vésetekre íródnak rá, „borzongva nézem körömöm régi nyomát, / mintha egy idegentől származna, / kit túléltem.”

A végességet kicselező ismétlés idegenné teszi, hiszen túléli, s ebben az értelemben mortifikálja az ismétlés tárgyát – talán ez a különös alakzat határozza meg a *Távozó fa* időproblematikáját, ami nem kevés és nem is teljesen jelentéktelen poétikai következménnyel is bír. A legkézenfekvőbb ezek közül a költői időszembesítés és/vagy létösszegzés gesztusait érintheti, hiszen az egész kötetnek talán ezek a legcentrálisabb gesztusai. A fentiek alapján, úgy tűnik, ennek a költészetnek jó okai vannak arra, hogy tartózkodóan viszonyuljon az összegzés identitásképző vagy értelemalkotó teljesítményéhez. A legtöbb esetben parataktikus, felsorolásszerű leltárokat nyújt (akár én-beszéd, akár önmegszólító, akár egy konkrét személyhez – például, mint az *Egy láthatási nap felidézése* című darabban, a kisfiúhoz – intézett megszólítássorozat formájában). Mivel Németh G. Béla még mindig nehezen hátrahagyható, említett kategóriáit mindeneke előtt József Attila-verseken csiszolta ki, talán ezen összefüggésben sem volna ésszerűtlen egy József Attilához

fűződő verskompozíciós elv, a „leltár” fogalmát alkalmazva jellemezni a *Távozó fa* összegző verseinek szerkezetét. Feltűnő például, hogy a kötet hőse nagyon gyakran számol. Mint az már szóba került, a múlt helyreállítását is számozott lépésekre osztja, vagy éppen naptárt olvas le a ház falainak színárnyalataiból, de általában is: mindenfelé életkorokat, időbeli távolságokat számol ki és szembesít egymással. A leltár pedig, valóban, inkább számításos regisztráció, mint előzményeket következőkhez, okokat okozatokhoz – vagy fordítva – elvezető elbeszélés. Példaként az egész kötet egyik emlékezetes darabjára (ez egy olyan Oravecz-kötet, amelyről nehéz volna azt mondani, hogy a kompozíció egészéhez képest nehéz önmagukban emlékezetes költeményeket kiemelni), az *Összegzésre* lehetne hivatkozni, amely tulajdon- (hely- és személy)neveket, idézeteket és (helyenként gyakorító) nominalizáció révén megragadott és általánosított (sokszor nem feltétlenül egyediesíthető) eseményeket helyez egymás mögé, majd végül egy a leltárról leválasztott, és ebben a kompozícióban a fordulat közhelyszerűségét teljesen eltörölő, sejtelmesen kétértelmű zárlatban végződik. Íme a vers utolsó pár sora: „a családi élet álmának kergetése, / nagyfiam vallomása kiskorában: *I love you, daddy*, / még egy fiú az utolsó évekre [a leltár a maga vegytiszta működésében! – KSZ] / üldögélés a teraszon, / az alkonyi ég tanulmányozása, / beszélgetés hű társaimmal, a kuttyákkal: / ennyi volt az élet.” *Ennyi?* Ennyire kevés, ennyire jelentésten vagy ennyire összegezzhetetlen, vagy ez az ennyi éppen hogy nagyon is sok, a legtöbb, ami lehetséges? – hiába kérdezne ilyesmit az olvasó, hiszen a közhely retorikai funkcióját (az „ennyi volt” kicsinyítő-jelentéktelenítő jelentésének érvényre juttatását) vonja vissza a szöveg azzal, hogy a számnévi mutató névmást funkciója szószerintiségében is olvastatja, mintegy az elkészült leltár, a számszerű *Összegzés* létrejöttének önreflexív tudatosításaként.

Amit ez és jónéhány további, hasonló összegző gesztus mindenekelőtt sejtetni enged, az leginkább az, hogy Oravecz számára – amit a *Halászember* az (akkor még) meg nem írt „faluregényhez” írt „töredékeivel” inkább még mint kérdést vetett fel – a múlt felidézésének, az emlékezetnek nincs magától értetődő, de ha van is, akkor sem feltétlenül narratív természetű az identitásképző teljesítménye (hogy az identitás szükségszerűen narratív identitás, azt csak irodalomtudósok és filozófusok gondolják). Ennek a felismerésnek természetesen van releváns irodalomtörténeti előzménye a magyar költészetben, hiszen e téren is lehetne a fentebb már említett *Tücsökzenére* hivatkozni, például a szinte közvetlenül *Az elképzelt balál* ciklus előtt olvasható *Mi még?* című versre, amely szó szerint is leltárról beszél: „Mi volt szép? Mi még? Kapásból, s ahogy / Kína mondja: a Tízezer Dolog, / az Egész Élet. Napfény, hópehely. / Nőkből, lányokból még egy tízezer. / Tízezer dal, kép, szobor. A tudás. / A nagy Szfinx s a papírgyártó darázs. / Tízezer álom, vers és gondolat. / A Cuha völgye. Mikroszkóp alatt / a lélek. A bors keresztmetszete. / Repülőgépről Svájcra nézni le. / Egy távolodó csónak. Meduzák / Helgolandnál. Kalypszó. Egy faág / a börtönből. Kislányom mosolya. / Az igazság. A régi Koricula. / Mosztár tücskei. Párizs. Titisee. / Tíz fényévem a Szíriusz felé... / Nem, nem, így a leltár is töredék: / Szép volt a vágy, hogy Semmi Sem Elég!”

Szabó Lőrinc persze – példa rá maga a *Tücsökzene* – nagyon is komolyan vette annak lehetőségét, hogy a leltár – „rajzok” sokasága „egy élet tájairól” – egy leg-

alábbis részben narratív kompozícióban feldolgozható, és ha másutt nem is, de a fikció közegében olyan jelentéshez vagy jelentésekhez juttatható, amelyek többet, mást is megmutatnak, mint a leltár elemei. A *Távozó fa* lírikusa e tekintetben mint-ha talán szkeptikusabb volna, és ez, a felidézett élet totalizálásának való kemény ellenállása egyszerre készíti elgondolkodásra és fegyverzi le kérdező olvasóját. (Magvető)

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

A határon túlról

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: *A GONDOLKODÁS HÁBORÚI*

Szemiológia és retorika című tanulmányában Paul de Man annak a felfogásnak az elégtelenségéből indul ki, mely szerint „[A]z irodalom belső törvényes rendjét szilárdan kézben tartva immár magabiztosan az irodalom külügyeinek, külpolitikájának szentelhetjük figyelmünket.” (Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Magvető, 2006, 13.) Tudható, hogy de Man szerint az irodalom saját-szerű logikájának és külső referenciális viszonyainak kapcsolata nem intézhető el ennyivel, mégis, leegyszerűsítve és szándékoltan szó szerint véve – végső soron: politizálva – a metaforát, az irodalom saját-szerűségének, autonómiájának kérdése nyílik itt meg. Másképpen, az átjárhatóságé a nyelvi-diszkurzív területek és a (politikai) cselekvés tere között. Kulcsár-Szabó Zoltán könyve, *A gondolkodás háborúi* az ekörül összpontosuló problémahalmazt tárgyalja, de nem csak a szűk értelemben vett irodalom kapcsán vizsgálva egy diskurzus belső rendjét és külső cselekvőképességét lehetővé tévő szuverenitás kérdését. A könyv tétje annak feltárása, hogy irodalmi és tudományos szövegek miként válhatnak politikai cselekvéssé.

A könyv alcíme – *Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből* – tehát nem csupán tematikusan határolja körül az egyes fejezetek elemzéseit. Az erőszakos diskurzusok fogalma – akárcsak az első fejezetben, Walter Benjaminszól az erőszak kritikája – összetett szerkezetben nyit meg jelentéseket. Csak részben van szó arról, hogy az erőszakos diskurzusok mit mondanak az erőszak természetéről; legalább ilyen fontos a diskurzusok által elkövetett erőszak problémája. Az erőszak innen nézve azonban természetesen nem csak a fizikai erőszakot takarja, hanem a beavatkozás, a rombolás és teremtés lehetőségét általában.

A kötetben tanulmányozott szerzők – Walter Benjamin, Carl Schmitt, Helmuth Plessner, Gottfried Benn, Ezra Pound, Szabó Lőrinc, Márai Sándor, Paul de Man és Hans Robert Jauss – jelentősége Kulcsár-Szabó szerint az, hogy rajtuk keresztül láthatóvá válnak azok a dilemmák, amelyekre ők nem „demokratikus-liberális keretek között kerestek megoldásokat”, de amelyek elfojtása teszi lehetővé „a mai kor demokratikus (politikai és nem-politikai) intézményei” fenntartását (15.). (Természetesen nem mindegyikük került ugyanolyan közel a nem demokratikus-liberális, azaz, ebben a kontextusban: totalitárius politikákhoz. Nem is azonos szinten vagy

mélységben váltak számukra meghatározóak e politikák, a hatás olykor közvetett, mint a schmittianus módon is olvasható Plessnernél, vagy pedig nem a demokrata-autokrata törésvonalon helyezhető el, mint a tömeggel és a demokratikus elvvel szemben szkeptikus Márainál.) Vagyis a probléma, akár a Benjamin-féle tiszta erőszak, a Schmitt-féle szuverenitás, vagy például a diktátor Szabó Lőrincnél megjelenő szavának pusztá performatív ereje esetében az, hogy miként tarthatnak fenn, garantálhatnak, de gyengíthetnek is egyúttal olyan társadalmi-politikai intézményeket, amelyek működése éppen ezek tagadására, kizárására és korlátozására épül. Bár a kötet egyes fejezetei nyilvánvalóan a totalitárius politikával kapcsolatba lépő, gyanúba keveredett irodalom és tudomány képviselőiről is szólnak, hatalmas tévedés lenne pusztán ezt középpontba állítva, e feltűnő, de nem kizárólagos vonásnak engedve olvasni Kulcsár-Szabó Zoltán elemzéseit. Nem egyszerűen a politika tartalmi, szociológiai értelmében vett totalitarizmusáról van szó, inkább a politika totális válásáról, vagy másképp, a politika természetének egzisztenciális felfogásáról.

Sokkal többet tudhat meg az olvasó tehát, ha olyan gondolkodókként tekint a fejezetek főszereplőire, mint akik e kritikus határon állva, vagy éppen a határon túlra átlépve gondolták el az ember, erőszak, politika és – különösen a kollaboráció, azaz a de Man- és a Jauß-ügy kapcsán – a felelősség problémáit. Ez természetesen felveti annak kérdését is, hogy az értelmezőnek milyen viszonyt kell kialakítania az olvasott szöveggel. Azaz mennyiben lehet ellenálló, és mennyiben kell egyáltalán ellenállónak lennie a diskurzusok által gyakorolt erőszakkal szemben?

A határon való áttekintés nem azonos a határon való átlépéssel. Ez lenne az egyszerű, ám önmagában még semmit sem igazoló és semmivel sem számot vető válasz. A probléma ugyanis magával a határral van. Azzal a határral, melyet a kötetben tárgyalt szerzők olykor tehát oda és vissza is átléptek. Ez a határ ugyanis nem egyszerűen a jelen igazolható politikája és annak elutasított, kizárt, alternatívának sem tekinthető ellentettje közötti határ. Ha valamire Schmitt megtaníthatja a politikájával és politikaelméletével ellenséges megközelítéseket is, akkor az az, hogy semmilyen politikai rend sem stabilizálható anélkül, hogy ez a stabilizáció és rendteremtés ne lenne maga is politikai lépés, és így ne szorulna rá maga is barát és ellenség megkülönböztetésére. Így ami aktuálissá teszi a Kulcsár-Szabó Zoltán által vizsgált szerzőket, és a mai kontextusban is fontossá értelmezésüket, akkor az éppen ennek a határnak a megerősödése, az, hogy míg korábban olyan mértékben kétségbe vonhatatlanná vált, hogy szinte nem is látszott, ma újra elsődlegessé vált.

A Máiról szóló fejezetben Kulcsár-Szabó kulcsjelentőségű mondatokat idéz: „A szavak ebben a drámaian cselekményes időben elvesztették »elbeszélő« jellegüket. A szó, amely csak előad és elbeszél, nem hat többé. A szó a történelemben – mint a regényben – sokáig eszköz volt: alakot adott a fogalomnak. Ma a szó csak akkor hatóerő – a diplomáciában, mint a regényben –, ha cselekedet.” (244.) Az egymást követő, egymás kontextusát alkotó (8.) fejezetek ebben a „mában” született szövegekről szólnak, de Kulcsár-Szabó Zoltán elemzései ennél tágabb jelentést tesznek láthatóvá: vajon ez tényleg annak a kornak a válságjelensége, vagy a politikának mint szüntelen válságnak a jellemzője? A határon átlépve a politikának olyan jellegzetességei válnak láthatóvá, melyek a normál állapotban legfeljebb a háttérbe húzódva érvényesülnek, de kivételes pillanatokban, pontosabban magá-

ban a kivételes állapotban hirtelen előtérbe kerülnek. Könnyen lehetne érvelni amellett, hogy valójában Carl Schmitt az, aki hirtelen előtérbe került.

Az elmúlt években már nem igényel különösebb magyarázatot Carl Schmitt nevének feltűnése olyan szövegekben, amelyek nem a jog- vagy politikatudomány, illetve a politikaelmélet határain belül helyezhetők el. Schmitt politikafelfogásának radikalitása, a modernitás dilemmáit középpontba állító elemzései, valamint irodalomtudósokat idéző érzékenysége a nyelviség problémái iránt azon szerzők sorába emelték őt, akiknél, úgy tűnik, már rég nem számítanak a tematikus korlátok. Ám a kérdés éppen ez. El lehet szakítani Schmitt belátásait attól a politikai kontextustól, amelyben azok megfogalmazódtak? „Használhatók” gondolatai elszakítva eredeti referenciális helyzetüktől? Nem politikai lépés feltételezni egy ilyen eredeti jelentés meghatározó voltát, azaz autoritását? És ennek ellenkezőjét? Rendelkezhet Schmitt szuverén módon Carl Schmitt politikaelmélete felett? Amikor tehát Kulcsár-Szabó Zoltán Schmittet teszi meg vizsgálódása vezérfonalának (10.), nem csak egy különösen fontos szerzőt hoz kapcsolatba kortársaival, hanem a szuverenitást mint politikai, nyelvi, diszkurzív és irodalmi problémát állítja középpontba. Másképp: a politikát mint uralhatatlan, potenciálisan erőszakos, intézmények és jogszabályok közé nem kényszeríthető, az ember antropológiai lényegéhez tartozó jelenséget. Innen nézve pedig a könyvben vizsgált irodalmi és tudományos diskurzusok politikaivá válása sem intézhető el annyival, hogy engedtek a politika csábításának, hogy opportunisták voltak vagy csak elfogadták a helyzet realitásait.

A totalitárius politikával való egyetértést, annak aláírását, pusztán csak megértését, illetve a kollaborációt biztosan nem lehet hézagmentesen egy bizonyos és általában kizárt politikafelfogásra visszavezetni. A könyvet olvasva ez jól láthatóvá válik az olyan különbségekből, mint amelyek Pound Mussolini-támogatását, a művészet autonómiáját a hatalom forrása felől magyarázó Benn esszéit, Jauf SS-önkéntességét vagy az esztétikai megértést kereső Szabó Lőrinc Hitler-beszédekről szóló tudósításait elválasztják egymástól. Az eltérő stratégiák bizonyosan eltérő magyarázatot kívánnak, amint ez világosan kiderül Kulcsár-Szabó elemzéseiből. A diskurzus és politikai cselekvés viszonyában (235.) ugyanakkor van valami állandó, és ez nem más, mint az, hogy a diskurzus politikától való érintetlensége semmilyen módon nem őrizhető meg, saját diskurzusuk felett a politikával érintkezve már senki nem rendelkezhet szuverenitással.

Gottfried Benn, Szabó Lőrinc vagy Márai Sándor, a róluk szóló tanulmányokat olvasva, sokkal inkább tűnnek a politika korlátozhatatlan hatása elszenvedőinek, mint annak megalapozójának, legitimálójának, hiába figyelhetünk fel például Márainál, de tulajdonképpen Benn esetében is olyan gesztusokra, amelyek a művészet felülállását igyekeznek megmenteni, voltaképpen felülről és kívülről tekintve a politikai forgatagra. Az ő tapasztalatuk Kulcsár-Szabó elemzéseiben inkább az örvény elleni (sejthető kimenetelű) küzdelemről szól, kölcsönvéve Schmittnek a nyelv, jog és politika problémáját összekapcsoló egy korai metaforáját (Carl Schmitt: *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen*, Verlag von J.C.B. Mohr, Tübingen, 1914, 41–42.).

nak össze. A *Vezér* című verset és a Hitler beszédeiről szóló tudósításokat, valamint ezek háború utáni irodalompolitikai recepcióját összeolvasva állítja középpontba Kulcsár-Szabó Zoltán a képlékeny határt egy szöveg cselekvése és a szöveggel végrehajtott cselekvés között (212.). Az irodalom, tágabban a nyelviség öncélúsága, autonómiája jelenik meg abban, ahogyan Szabó Lőrinc Hitler beszédeiben az esztétikai és az etikai dimenziót szétválasztva azt figyel, ahogyan a szó performatív ereje politikai és katonai értelemben végrehajtott tette válik, és megjelenik bennük a döntés, az elhatározás saját magán kívül másra vissza nem vezethető pillanata (223–224.). Mégis, a szétválasztás, a pusztá cselekvés értelmében vett, tematikusan tehát nem politikailag értett beszéd és a vezér aktusai elkerülhetetlenül nyitják meg a teret a politika, pontosabban a schmitti értelemben vett politikai (*das Politische*) előtt. A politikával való szembesülés a pusztá performatív dimenziótól a politika pusztá erejének és erőszakosságának való alárendelődés felé való átlépésben érhető tetten. Szabó Lőrinc az erőt azonosította az igazsággal, és magát a tápláléklánc kiszolgáltatott elemeként figyelte (217.). Szabó Lőrinc – ahogy Kulcsár-Szabó írja – miközben újraértelmezte, talán ezért nem értette vagy nem akarta érteni saját versét (233.).

Hogy ez reálpolitika, legitimációt kereső realizmus vagy a politika pusztá realitása, itt nem megválaszolható politikaelméleti kérdés. Annyiban viszont talán mindegy is, hogy már nem a politika területére merészkedő irodalomról beszélünk, hanem arról, hogy ami a politikaival érintkezik, maga is elkerülhetetlenül politikaivá válik. Nem totalitárius politika, hanem a politika totalitása.

A *gondolkodás háború* nem alaptalan tehát politikaelméleti szöveggént olvasni, még akkor sem, ha Kulcsár-Szabó nem a politika valamely előzetesen adott fogalmát vezeti végig a vizsgált szövegeken. Sőt, éppen ennek ellenére beszélhetünk olyan elemzésekről, amelyek végső soron a politika természetére világítanak rá. Egy valódi politikai elmélet egyben azonban antropológia is: rendelkezik bizonyos feltevésekkel az emberről. A könyv szinte mindvégig következetesen a politika és az ember természetének metszéspontjában megfogalmazódó dilemmákat tárgyal. A fejezeteken végighúzódnó antropológiai probléma sajátosságát az adja, hogy az ember fogalmának meghatározása újra és újra a politika felől válik egyáltalán felvethetővé, pontosabban éppen az ember eredendő politikai állapota vezet az ember fogalmának meghatározhatatlanságához. Az expresszionista költő, Theodor Däubler megfogalmazása – melyet tulajdonképpen Schmitt is saját politikaelméletének tömör összegzéseként idéz – több helyen is visszatér Kulcsár-Szabónál: „Az elenség önmagunk testet öltött kérdése.” Kétségtelen persze, hogy ebben a formában ez nem annyira az ember fogalmának megragadásához vezet el, mint inkább ennek a törekvésnek a politikai jellegével szembesít. Az egyszerre politikai és antropológiai tapasztalat, amely nemcsak történeti vizsgálódásként, hanem egy lehetséges prognózis fogalmi keretként is olvashatóvá teszi Kulcsár-Szabó Zoltán munkáját, az, hogy talán éppen azokban a pillanatokban, amikor az ember leginkább uralni gondolja a politika törvényszerűségeit, mindig akkor kénytelen elszenvedni annak erőszakos totalitását is. Egyszerűen azért, mert nem tud a politika határán túlra kerülni. (*Ráció*)

Újraolvasáson innen

MESTERKÖNYVEK FAGGATÁSA, SZERK. BEDNANICS GÁBOR, KUSPER JUDIT

Gárdonyi Géza születésének 150. évfordulóját országos emlékévvé nyilvánították, az ünnepelés több helyszínen (a fővárosban, Agárdon és főképp Egerben) számos program kíséretében zajlott, ez pedig ismét fényt vetett arra, milyen különleges pozíciót tölt be az író és művésze a kulturális emlékezetben. Az irodalomtörténeti szakma a jubileumra rendezett konferencián mérlegelte a Gárdonyi-olvasás kortárs lehetőségeit. Az Egerben lezajlott tanácskozás anyagát tavaly jelentette meg a Ráció kiadó, *Mesterkönyvek faggatása* címmel.

A könyv előszava így kezdődik: „Az irodalom olvasást és – természetesen – folytonos újraolvasást kínál, s különösen így van ez akkor, ha egy kiemelt esemény, évforduló tekintetünket klasszikus szerzők művei felé fordítja. 2013-ban két jeles íróra, Gárdonyi Gézára és Bródy Sándorra emlékeztünk Egerben születésük 150. évfordulója alkalmából.” (9.) Bednatics Gábornak és Kusper Juditnak, a kötet szerkesztőinek érvelése szerint a két szerző közös tárgyalását az egybevágó biográfiai adatok teszik lehetővé, s a jubileum egyszersmind az újraolvasásra kínáló recepciós alkalommá is válik. Kérdéses, hogy pusztán az idő- és térkoordináták azonossága kellően megindokolja-e az együttozást, ahogy az is némi kételyt ébreszthet az olvasóban, hogy a hangsúlyosan – és voltaképpen egyedülként – az életrajziságra épített argumentáció megfelel-e az *Előszó*ban vázolt recepcióesztétikai irodalomszemléletnek. A kötet tétje az, hogy e fönti pozícióból mit felel a tételmondatra: „kiállják-e a szerzők művei az újraolvasás próbáját, vagy visszhangtalanságba burkolózva tovább őrzik a kulturális emlékezetben kialakított helyüket” (10.). Azzal, hogy a *Mesterkönyvek...* felütése az alkotók élettörténetére fókuszál, mintha megerősítené a Gárdonyi-művek befogadását jellemző alkotásesztétikai megközelítést és kultikus beszédmódot, épp azt, aminek a lebontására vállalkozik. A kötet néhány tanulmánya a Gárdonyit és művészetét körülengő kultusz továbbépítéseként is megnevezhető, de erre utal a borító is, amelyen az írók bronzba öntött, merev, mozdíthatatlannak tűnő szobrai láthatjuk. A kiadvány olvasását ez a diszkrepancia határozza meg, s emiatt elgondolkodhatunk azon is, hogy milyen együttthatók teremtik meg az „újraolvasás” alkalmát. Nincs-e szükség arra, hogy az adott életműről írottakkal szemben kialakuljon egyfajta távolságtartás, ami új aspektusok keresését generálja, ahogyan a kilencvenes évek *Újraolvasó*-sorozatának létrejöttét is kondicionálta az a szándék, hogy Szabó Lőrinc, József Attila vagy Kosztolányi Dezső műveit megtisztogassák a korábbi kurzusban felkenődött ideologikus máztól?

Ha a szerkezetre tekintünk, további inkongruenciákba ütközünk. Felfigyelhetünk például a látványos aránytalanságra, amennyiben a Bródy-rész a maga 120 oldalnyi terjedelmével szinte csak toldalék a vaskos, 560 oldalas edícióban. Ehhez hozzátehetjük, hogy csupán S. Varga Pál antropológiai kérdéseket taglaló szövege kapcsolja össze a két életművet. A közös keretet Virgil Nemoianu romantikakönyvének egyik kategóriája, a humán modell szövegbeli vizsgálata adja. S. Varga a

romantikára jellemző expanzív humán modell jelenlétét mutatja ki Bródy néhány művében, aki ugyan „a naturalizmus közegéből származó redukciós modell megvalósításában volt érdekelve, de ettől gyakran és többféleképpen eltért” (445.). Az *én falum* című Gárdonyi-opusz a népiességre jellemző szinekdochés humán modellel írható le, amelynek definíciója szerint „az ember a saját nyelve által alkotott, a nyelvben tárgyasuló világ szerves része” (446.), ezt azonban a főszereplő, a tanító kívülállósága miatt nem belső, hanem külső nézőpontból ismeri meg az olvasó.

Ahogy erre a *Mesterkönyvek...* bevezetője is reflektál, nem jelölhető ki olyan egységes értelmezői közösség vagy beszédmód, mely narratívát teremtené s legalább közelítőleg összefoglalná a tanulmánykötetben exponált kérdésirányokat, az irodalomtudományos (vagy még inkább kultúratudományos) horizontokat. A könyv erős szórást mutat a diszciplinaritás tengelyén, hiszen a szerzők között éppúgy találunk irodalomtudósokat, mint középiskolai tanárokat, egyetemi hallgatókat, történészt, nyelvészeket vagy muzeológust. Ebből az is látszik, hogy a kötet implicit olvasója nem szükségképp a bevezetőben vázolt diszkurzív térnek a tagja, az írások számot tarthatnak a nem irodalmárok érdeklődésére is. Sikerült tehát elérni a konferencia egyik célját, hiszen a szorosán vett irodalomtörténész, azaz szakmai közösségen kívüliek is hozzájárultak az írók és műveik újraértéséhez. Mindez annak bizonyítéka, hogy (elsősorban) Gárdonyi nem csupán az irodalmárok belügye, hanem része a kollektív identitásunknak, hozzá *mindenkinek köze van*. Az üdvözlendő nyitás ugyanakkor ab ovo némi széttartást implikál, melyet csak részben képes tompítani az, hogy tematikus csomópontokba rendeződik a kötet.

A summázás igényével közelíteni a 34 szerző megegyező számú tanulmányát tartalmazó korpuszhoz bizonyára hiábavaló vállalkozás lenne – ahogy mindegyik szöveg részletes áttekintésére sincs mód. A recenzens értékelését sem a lekerékített, egységes narratívába illesztés szándéka irányítja, ehelyett a kötet beosztására vonatkozó megállapítások válnak fontossá, amit néhány markáns értelmezéssel folytatott szorosabb párbeszéd követ. Ennek megfelelően a kötet Gárdonyi- és Bródy-képének bemutatásakor arra koncentrálnak, hogy a tanulmányok mely műveket, műfajokat milyen kérdésirányok szerint tárgyalják.

Végigtekintve a könyvön úgy fogalmazhatunk, hogy azok az alkotások kerültek a figyelem középpontjába, amelyek eddig is a kánon fősodrát képezték, vagyis a kispróza írások: Gárdonyitól *Az én falum*, Bródytól a *Rembrandt* című kötet. A felvetődő kérdések is azonos irányba, elsősorban a befogadást meghatározó műfaji tényezők felé tartanak, hiszen többen a regényként való olvasás mellett foglalnak állást – ez a szempont különösen a Bródy-részt uralja. Nagy Csilla a luhmanni terminológiát alkalmazza akkor, amikor „többszörös megfigyelőrendszer lenyomataként” (451.) tekint a műre, amely tehát a képzőművész Rembrandt alkotásait is értelmezi. A szerző e megfigyelőrendszer szövegbeli létesülésének eredet nyomába, hiszen „képek metonimikus füzére”-ként (a holland mindennapok és modellek, a róluk készült festmények, majd a Bródy-mű és annak olvasása szerint) gondolja el a próza befogadását. Báthory Kinga és Balogh Gergő egymást kiegészítő olvasatai a név- és arcadás aktusaiban, valamint a linearitásnak ellentmondó történetvezetésben lelik meg a *Rembrandt* regényszerű megoldásait, így további érvekkel támogatják meg az Eisemann György által már a *Végidő és katarzisz* című munkában

felvetett műfajváltás tézisét – ahogyan erre egy másik Bródy-értelmező, Kollár Zsuzsanna reflektál. Kollár részletesebben a *Színészvér* című opuszra tér ki, azonban a színházpoétikai fogalmak (látvány, identitás és szerep) Bródy egyéb elbeszéléseinek interpretációjában is hasznosíthatónak tűnnek. A műfajjal kapcsolatos vizsgálatok természetesen nem választhatók el a korszak más íróinak művészetével foglalkozó kutatásoktól: Mikszáthtal (*A jó palócok*, *A tót atyafiak*) kapcsolatban Hajdu Péter és Szilágyi Zsófia cikkeit említhetjük, de ide sorolható Török Lajos interpretációja Gozdsdu Elek *Tantalus*áról (a novelláskötet kontra regény ősi problémája jó részt a *Szindbád*-történeteket, illetve az *Esti Kornél*t tárgyaló kutatásokból „sugárzik át” a századvég és a századforduló más életműveinek vizsgálatához is, ahogyan erre Kusper Judit és Balogh Gergő is reflektál, noha a ciklusképzésben rejlő szemantikai potenciált Mikszáth már korábban kiaknázza).

A kötetből feltűnően hiányoznak a kultusz kutatást előtérbe helyező tanulmányok, pedig főleg Gárdonyi esetében érdemes lenne felszínre hozni a hosszantartó kanonikus pozíció okait. Ennek szilárdságát jól érzékelteti, hogy képes alkalmazkodni az eltérő nemzedéki és befogadási szokásokhoz, sőt, még a mediális határokat is könnyedén átlépi (gondoljunk az *Egri csillagok* Nagy Könyv-sikerére, amire hivatkozik ugyan néhány írás, de a jelenség körülmekintő elemzésére, megokolására senki nem vállalkozik). Az efféle vizsgálódások helyett inkább a kultuszt verifikáló panelekkel találkozunk, mint Gilicze Gábor ismertetésében. A Gárdonyi-féle titkosírás negyven évvel ezelőtti megfejtője bemutatja az enigmatikus lejegyzési mód logikáját, és az áttörés kissé nosztalgikus felidézésébe avatja be olvasóját. Mindez rávilágít arra, hogy a Gárdonyi-értelmezéseket meghatározó kultusz kritikai felülvizsgálata korántsem tekinthető a különböző értelmezői közösségek közös elméleti minimumának. Egyedül Kusper Judit teszi fel azt a kérdést, hogy „ez a hagyomány [ti. a szerző és műve kultusza – B. G.] milyen mértékben irányítja az olvasást, illetve hogyan alakul ki és működik az irodalmi mű kultusza” (61.). Kusper az emlékezhely Pierre Nora-i fogalma szerint vizsgálja az egri vár és a regény kapcsolatát. A szöveg sikerének okait kutatva a poétikai-retorikai értelemben vett eposzszerűségre és Aleida Assmann nyomán a győztes nemzetszerep kultiválására tér ki, valamint arra, hogy a regény „bekapcsolódik a koraújkori kollektív tudatelemek hagyományába: a keresztény–iszlám oppozíciót” (66.) jeleníti meg. Így „az *Egri csillagok* nem pusztán emlékezetünk irányát befolyásolja, hanem magát az emlékezetet és az emlékezhelyek kialakulását is” (70.). A fő kanonikus mű részletes újraolvasására alig történik kísérlet, Kusper írásán kívül még Németh Zoltáné citálható. Németh Platón Erősz-fogalmára támaszkodva androgün lényként tekint Gergőre és Vicuskára, mint olvassuk: „az egész mű úgy is értelmezhető, mint [...] a váagnak, Erősz hatalmának alávetett férfi és nő egymást keresése” (98.). Gyáni Gábor imponálóan alapos szakirodalmi hivatkozással rendelkező írása is kitér ugyan a regényre, amikor a történelem (mint tudomány) és történelmi regény (mint fikció) viszonyának episztemológiailag is fontos eredményeit rendszerezi, de az elméletírók gondolatainak és a vitapozícióknak néhol túl részletes ismertetése miatt (főleg Ricoeur és Ankersmit esetében) kissé háttérbe szorul Gyáni konklúziója, illetve az *Egri csillagok* rövid értelmezése. Ezek az olvasatok nem haladják meg Györke Ágnesnek *A magyar irodalom története*iben található munkáját sem a re-

cepció feltérképezésének gondosságát, sem a szöveg interpretációjának összetettségét illetően (az írás fontosságát jelzi, hogy szinte minden Gárdonyi-tanulmány hivatkozik rá).

Néhány szöveg az aktív újraolvasás helyett inkább megismétli a Gárdonyi-recepció jellegadó elemeit, például az életrajzi adatokra való gyakori hivatkozást, vagy Gárdonyi dokumentumszerű szövegeinek (az egészen más fikciós szinten kezelendő naplót, illetve a *Mesterkönyv*ben rögzített esztétikai nézeteit) a szépirodalmi textus befogadását irányító szempontokká avatását. E módszer veszélyei között említhetjük azt, hogy *Az én falum* tanítója és Gárdonyi (auto)biografikus énje túl közel kerül egymáshoz (mint Heizinger Anita írásában). A szerzői alak középontba helyezése akkor válik szerencsés döntéssé, ha Gárdonyi írásművészetére vonatkozóan is lényeges megállapításokat kapunk. Gárdonyi panteizmusa több szöveg kiindulópontja (Czetter Ibolya *Az én falum* lírai darabjainak természet-szemléletét elemzi nagy odafigyeléssel); melyek közül Nagy Beáta tanulmányát emeljük ki. Gárdonyi rezgés-konceptióját Wellbery, Gumbrecht és Heidegger nézeteivel veti össze, mint írja, Gárdonyi szövegalkotási elvei hangulat, hangoltság, diszpozíció filozófiai és kultúratudományos terminusaival rokoníthatók. A párhuzam kifejtését követően az elméleti apparátust *Az a hatalmas harmadik* című kisregény olvasásában hasznosítja. Gumbrecht jelenlét-teóriájára épít Hovanecz Fruzsina is, amikor az *Egri csillagok* élményszerű befogadásának és oktatásának módszertanát körvonalazza, támpontokat adva a „kötelező olvasmány” tanórai feldolgozásához.

Azt mondhatjuk tehát, hogy inkább a Gárdonyi-recepcióval való folytonosság jellemzi a kötet irányait, mint a fordulat mozzanata. Ugyanakkor az „újraolvasás” kritériumát, amelyen elsősorban poétikai–nyelvi–retorikai vizsgálatot, korábban kevésbé elemzett művek tárgyalását, valamint a recepcióban eddig nem artikulált szempontok, elméletek hatékony bevonását értjük, szerencsés módon több tanulmány is vindikálja. Eisemann György például *A láthatatlan ember* című szöveget dekonstruktív és fenomenológiai alapra támaszkodva vizsgálja. Eisemann a látás regénybeli motívumát az én-elbeszélő arcadási aktusával hozza összefüggésbe. Zéta neve a görög betűre is utal, ami pedig a cselekmény fő problémájához vezet el: ahhoz a „kulturológiai-kommunikatív” váltsáshoz, amelynek során a hun birodalom a nomád törzsi életmódra jellemző rovásírásról és szóbeli kommunikációról áttér a „papíralapú irányításra és politizálásra” (50.). Attila népének bukásáért e kultúrájuktól idegen szokások fölvétele tehető felelőssé, Zéta sorsa pedig „e történelmi átalakulás epikus vetülete” (52.). Eisemann magyarázatot kínál arra is, miért őrződött meg a magyarság emlékezetében a hunokkal való rokonság: a mediális-kulturális váltság és a betagozódás dilemmáját átélő, vagyis a megmaradás kérdésével egykoron szintén szembesülő magyarság épp azért maradhatott fenn, mert a hunoktól eltérő válaszokat tudott adni, hiszen képes volt tanulni az elődökként tisztelt népcsoport sikertelen példájából.

Pataki Viktor írása arra vállalkozik, hogy egyrészt lebontsa azt a recepciós közhelyet, amely Gárdonyi szövegeit történelmi és társadalmi regényekre osztja; másrészt rámutat a Gárdonyi-prózapoeitika és a 20. század eleji világirodalmi tendenciák hasonlóságaira (főképp a narratív megoldások terén), ezzel pedig a komparatív

elemzés felé nyitott kutatást vázolja föl. A *kürt* című kisregény változó fokalizációjára felfigyelve képződnek meg azok jegyek – mint a „(belső beszéd, szakralitás-zeneiség, tér) permanens ütközése” (303.) –, melyek jelenléte lehetővé teszi, hogy Gárdonyi elbeszéléseit ne a leegyszerűsítő megkésetttség címkéjével illessük.

Gárdonyi verseivel, a *Mesterkönyvek*...-ben egyedülként, Bednancs Gábor írása foglalkozik. Bednancs Kosztolányi laudáló cikkéből kiindulva Gárdonyi líráját a népi-nemzeti és a modern költészet közé helyezi, hiszen a romantikus személyeséget már kulturális emlékként, tradícióként ismerik fel ezek a művek, tehát távolságot tartanak ettől a költészettörténeti hagyománytól. A versek megszólító erejét az biztosítja, hogy a térstruktúrák hozzák létre az emlékezés, felidézés temporális aspektusait, vagyis tér és idő kapcsolata nem eleve adott, hanem a lírai szöveg tevékeny alakítása miatt szervesül (392.). Több tanulmány egybehangzó hipotézise szerint a Gárdonyi-újraolvasás egyik központi tétele tehát az életmű modernitása.

A retorikai, vagyis érvelő konstrukcióként elgondolható tanulmányokban többnyire épp a bizonyítási szakasz szenved hiányt: kevés olvasat támasztja alá meggyőzően, hogy miért az illető elmélet segítségével kanalizáljuk a szépirodalmi alkotásokat. Kovács Gábor (aki nemrégiben Gárdonyi regénypoétikáját kismonográfiában dolgozta fel) írása arra is kiváló példa, hogy nemcsak az a módszer vezethet eredményre, ha a legfrissebb elméleti kontextusokat a primer szöveghez illesztjük, vagyis ha egy tétel bizonyításává fokozzuk le a művészi szöveget, hanem az alapos poétikai-narratológiai ismeretek minél aktívabb hermeneutikai applikálása is; mindez a morfológiai-strukturális olvasat értékeire is felhívja a figyelmet. A minuciózus interpretáció az *Erdei történet* című novellát a „paralell vonás” és a nyelvi „tömörítés, sűrítés” (229.) sarokpontjain keresztül világítja meg. Az üdítő kivételekhez sorolhatjuk továbbá Dancsecs Ildikó tanulmányát, mely az *Isten rabja*-t vizsgálja. Dancsecs „a tér általi emlékezet problematikáját és a város mint szöveg olvashatóságának kérdését nyitja meg” (83.). A szöveg metaforikus rendjében egymásra montírozódik Budapest 13. századi és 20. századi képe, továbbá a Margit-legenda újraírását is nyomon követhetjük, ami a szöveg „önmaga létrejöttének intertextuális feltételezettségét” (88.) is demonstrálja. A térpoétikai elemzés és a kulturális emlékezet létesülésének feltárása során Dancsecs – másokhoz hasonlóan – a Gárdonyi-recepció egyik sarokkövét mozdítja ki helyéről, amennyiben már a „nagyregények” közé sorolható *Isten rabjainak* kaland- és történelmi regénypoétikájában is az „új regény” felé történő ellépésre ismer, azaz ő is Gárdonyi modernségét emeli ki.

Érdemes még kitérnünk arra, hogy a fentiekén túl milyen értelmezési irányok észlelhetők a tanulmánykötetben. Elmondható, hogy a Gárdonyi- és a Bródy-elbeszélésekben megjelenő nőiség, női szerepek analízisével, valamint a társadalmi kontextus bevonásával több dolgozat is foglalkozik. E kiindulópont egyik metodológiai kelepéje az lehet, hogy naivan, reflektálatlanul felelteti meg a textuális jeleket és a társadalmi jelenségeket (melyek szintén szövegeken keresztül hozzáférhetőek). Eöry Vilma Gárdonyi *Vallomások* című kisregényét elemzi egzakt narratológiai keretben. Eöry főképp az ironia és a komikum eszközeit szemlélteti, ám alig tudunk meg valamit a szöveg nőképéről – pedig a tanulmány címe ezt ígéri. Hasonló módszertani elveket választ Sajter Laura is a *Hőfőbérke* című Bródy-drámáról

szólva, hiszen a szecesszió stílustörténeti izolálása során elvont nőképeket vetít vissza a szövegre. A kissé túlírt, szűzsére apelláló gondolatmenet nem a diszkurzívan létrejövő poláris karakterjegyeket vizsgálja, hanem az értelmezés előtt kialakított nyomok jelenlétét kutatja a szövegben, ez pedig kissé hitelteleníti meglátásait. Mindez a stilisztikai megközelítés korlátait is kitapinthatóvá teszi, mert kevésbé képes észlelni és megragadni a nemiség kódjainak performatív természetét, amely a szöveg értelmezésekor jöhet létre. Hasonló fenntartásokkal fogadhatjuk Kerekes Nikolett megállapításait. A házasság, szerelem témájának nyelvi elemzése a Gárdonyi-diáriumból indul ki és oda is tér vissza: „két kisregényének női alakjait igyekezttem kiemelni és bemutatni, mivel ez fontos szerepet játszott az író életében” (110.). Ha ezektől az automatikusan működő beidegződésektől megszabadítjuk az értekezéseket, akkor a határfokuk megnövekszik. Hivatkozhatunk még Steinmacher Kornélia publikációjára, mely a századfordulón megélénkülő meseátírási hullám történeti áttekintésébe integrálja Bródy prózai műveit. Steinmacher arra kíváncsi, hogy a három népszerű mesealak (Csipkerózsika, Tündér Ilona és Hófehérke) milyen jelentésmódosulásokon esik át Bródynál, hogyan válik a mese „felnőtté”, ami a tabuk ledöntését és a nőiségről való beszédet is engedélyezi.

Annak eldöntése, hogy a kötet milyen mértékben rendezi újra a két író életművének érté(kel)ését, nem e recenzió feladata, ehhez nagyobb időbeli távlat szükséges. Az itt részletezett aggályaink ellenére is azt mondhatjuk, hogy a *Mesterkönyvek...* jelenthet mérőkövet Gárdonyi és Bródy értelmezésében, mert a gyűjteménynek kétségtelenül vannak erői, főleg Bródyra és Gárdonyi eddig kevésbé vizsgált műveire vonatkozóan. Gárdonyival és Bródyval kapcsolatban jelenleg az a legfontosabb kérdés, hogy milyen válaszok születnek a *Mesterkönyvek faggatására*. (Ráció)

BIHARY GÁBOR

A tárgy megtisztítása

KUSPER JUDIT: *A CSILLAGOK FÉNYEZÉSE. EMLÉKEZET ÉS NARRATÍVA GÁRDONYI GÉZA MŰVEIBEN*

Gárdonyi Géza születésének 150. évfordulója alkalmából 2013-ban több olyan irodalomtudományi konferenciát is rendeztek, amely – a megemlékezés gesztusán túl – a Gárdonyi-szövegek újraolvasását és az „egykötetes” szerző irodalomtörténeti pozíciójának újragondolását tűzte ki célul. Az egri konferencia-előadásokból *Mesterkönyvek faggatása* címmel 2015-ben jelent meg az a tanulmánykötet, amely a miskolci *Újraolvasók* koncepciójához hasonlóan helyezi új kérdéshorizont(ok)ba Gárdonyi Géza életművét.

Kusper Judit kutatói munkássága – ezzel összefüggésben – nemcsak a konferencia szervezésében való részvétel és az említett kötet társszerkesztése miatt lehet ismerős a (főként szaktudományos) olvasóközönség számára, hanem azért is, mert

A csillagok fényezése című 2015-ben megjelent Gárdonyi-kismonográfiája éppen az újraolvasás szándékával, az alcím (*Emlékezet és narratíva Gárdonyi Géza műveiben*) tanúsága szerint emlékezetelméleti és regénypoétikai kutatások felől vizsgál bizonyos Gárdonyi-szövegeket.

Mindezt azért fontos hangsúlyozni, mert a kötet előszava is arról a dilemmáról ad számot, hogy a *Mesterkönyvek faggatása* „tapasztalatai után viszont nehéz megszólalni” (8.); vagyis nem könnyű olyan összefüggő szempontrendszert kialakítani és következetesen alkalmazni, amely segítségével egy rövidebb monografikus igényű munka elkerülheti, hogy ne a terjedelmes, többirányú értelmezésekből összeállt tanulmánykötet szupplementumaként tekintsen rá az olvasó. Azzal, hogy Kuspér kötetében a kánon- és korszakproblémák, a történelmi regény, a narrativitás, az emlékezhelyek és a műfaji beágyazottság kérdései szervezik a kiválasztott szövegek értelmezését, olyan koherens módszertani keret jön létre, amellyel a kötet bizonyára képes megfelelni a tanulmánygyűjtemény jelenlétéből fakadó kihívásoknak. A Gárdonyi epikus műveire koncentráló olvasatok ennél fogva – sokkal inkább – olyan dialógushelyzetet teremtenek, melyben a tanulmánykötet és a kismonográfia egymásra utal, egymást kérdezi, szólítja meg.

A kötet három nagyobb és két kisebb fejezete pedig már „tematikus” elrendezésével is igyekszik felülírni az említett, az *Előszó*ban még kételyként jelentkező dilemmát. Az ugyanis, hogy az egyes tanulmányok a tárgyalt művek kanonikus pozíciójának figyelembe vételével követik egymást, felismerhetővé teszi a „lezárt” és stabilnak látszó értelmezések kimozdítására, vagyis a „rögzített” jelentéskánon vizsgálatára való igényt is. Az első nagy fejezet (*Emlékezet, hely kultusz: Gárdonyi Géza és a receptív emlékezet*), ahogyan erre az első alcím is utal, kifejezetten az *Egri csillagok* recepciójában megfigyelhető értelmezési mintákon és a könyv köré épült kultusz módozatain keresztül kívánja újraolvasni a regényt. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy itt csak annyiban lehet kultuszkutatásról beszélni, amennyiben az azt vizsgálja: hogyan és mennyire alakítja Gárdonyi szövege az egri ostrom elbeszélését, elbeszélhetőségét, valamint milyen hatással van az *Egri csillagok* mint történelmi dokumentum, marketingtermék, kötelező olvasmány vagy éppen várjáték a regény befogadására. Az emlékezés, múltidézés és a hagyományozódás kérdései ezért szükségszerűen a történeti-poétikai vizsgálat részévé válnak, hiszen a „kollektív tudatelemek” kialakulása és Eger emlékezhellyé válása is narratív felteteleknek rendelődik alá. A tanulmány ezen a ponton Nora és Assmann fogalmainak bevonásán keresztül értelmezi a nemzeti identitás kialakulásában is jelentősnek tételezhető, a győztes narratívájára épülő regénystruktúrát. Persze az erre vonatkozó, a „kultuszregény” címkét is megerősítő olvasásszociológiai és egyéb felmérések beemelésével a szerzőnek főként az a célja, hogy az *Egri csillagok* köz- és felsőoktatási rendszerben betöltött helyét észlelhetővé tegye. Azt a helyet, ahol egyszerre láthatóvá válnak azok az egyenlenségek, amelyek a regény értelmezését kizárólag a győztes üdvtörténetére, az egész Gárdonyi-életművet pedig csak erre az egy műre zárták rá. Mivel a fejezet valamiképp ezt a deficitet állítja szembe az emlékezhely megalapításának egyedül lehetséges módjával, a történelmi eseményt elbeszélő, az emlékezet lehetőségét kijelölő textualitás erejével, talán érthető, hogy miért marad el a történelmi regény kategóriájának problematikuságára

történő reflexió akkor, amikor azt nemcsak a „történelmi regény” és „eposz” műfaji alapú szembeállítás, de az egri ostrom eseményéhez kapcsolódó emlékezés és megismerés fogalmi szembeállítás is megkívánná. Bár ez a hiány az összes tárgyalt regény esetében előkerül, mégsem kérhető számon. Egyrészt nyilvánvaló terjedelmi és módszertani okok miatt, másrészt pedig az argumentáció logikai és retorikai struktúrájából következően, hiszen a fejezeteket lezáró szövegrészek a vizsgált textusok „műfaji emlékeit”, a különböző para- és hypotextuális viszonyrendszereket olvassák egymásra. A fejezet utolsó része ezáltal egyszerre azonosítja az *Egri csillagok*ban a népmesék szerkezeti-poétikai felépítését és Tinódi historiját is. A népmesei motívumok és a szereplőkhöz tartozó attribútumok összevetése alapján újra felismerhetővé válik annak az allegorikus olvasatnak a lehetősége, amely a regényhős-mesehős párhuzamát szem előtt tartva az elnyomott-elnyomó (magyar-török, Gergő-Jumurdzsák) oppozíciójába rendezi a különböző történetszálakat. „Az ő párharcukból, mikrotörténetükből, mesei szüzséjükben bontakozik ki a felnagyított szubjektumnak, a népnek a párharca a törökkel, a történet maga pedig az allegorikus úttá válik, amelyen végigkövetjük a hőst, így képes a szöveg megnyitni azt a kollektív tudatelemet, amely lehetővé teszi az én-tudat mellett a mi-tudat, s ezáltal a kollektív identitás kialakítását.” (21.) Az első nagy egységet egy olyan rész zárja le (*Történelem és narratíva*), amely a narratológia, az olvasásfelmélet és az emlékeztelmélet alapvető teoretikus szövegeinek áttekintése és szelekciója által jelöli ki és téríti is el az eddigi kérdezés módját, a kutatás irányát. A továbbiakban ugyanis már nem kerül elő a kultusz kutatás és az emlékezethelyek „szövegen kívüli” vizsgálati módszere, ezek helyét a – történelmi regény problémáját részletesebben is érintő – szöveginterpretációk veszik át.

Az *én falum* szövegeiben az „én” és a „másik” szerepére és konstitúciójára kérdező, az identitás átalakulásának viszonyait elemző, valamint a narratív szintek kapcsolatát vizsgáló második nagyobb fejezet már címében (*A kollektív tudatelemek működése*) is jelzi, hogy az összegyűjtés és a regisztrálás után a „működtetés”, vagyis az eddig vázolt problémák azonosítása, kimutatása következik. A tanulmányban a „befogadó értelmezési lehetőségeit” (39.) alapvetően meghatározó műfaj felismerésének és megállapításának kételyeivel kapcsolatban még *A jó palócok* és a *Tót atyafiak*, a *Szindbád* és az *Esti Kornél* olvasási tapasztalata is előkerül. Az elbeszélői pozíciók vizsgálata a város és falu, a kint és bent, valamint a rend és hatalom oppozícióinak értelmezésén keresztül jut el az írás metaforájának kiemelt jelentőségéhez, amely *Az én falum* szövegeit szervező központi eljárásként jelenik meg. Ezzel kapcsolatban érdemes kiemelni, hogy a másik nyelvi közvetítésének esetlegessége, amely a saját és a másik nyelv átjárhatósága közti határ-, sokszor idegenségtapasztalatnak effektusa, valamint az elmondás helyére kerülő írás a *Titkosnapló* belátásai után a Gárdonyi-kisregények egyik centrális poétikai problémájává válik. A másik ilyen szignifikáns eljárás a kései Gárdonyi-művekben pedig a látás és láttatás viszonyaival, a vizuális érzékelés kérdéseivel kapcsolódik össze. A *Festő a falun* című szövegben mindkét probléma egyszerre jelenik meg. A városból érkező, „más” nyelvet beszélő festő és a falusi „közvetítő” alakja, valamint a festett/csinált kép és a „valódi” arckép közti differenciák feltárásának mint arcrongálásnak az értelmezése a kötet kiemelkedő teljesítményének számít. „A

festmény így nem pusztán az arc egy múltbéli állapotát képes megjeleníteni/felidézni/megteremteni, hanem – igen hiányos információk alapján és önazonos modell hiányában – létre tudja hozni a nem létezőt is.” (56.) Érdemes megjegyezni, hogy ezen a ponton az asszony talán nem azért ismer a lánya arcára, mert annak rekonstrukcióját vagy feltételezett alakját a festmény képes volna visszaadni, hanem sokkal inkább azért, mert az a vágyának tárgyát képezi, amelyet a műalkotás, ebben az esetben a nyelvből, szavakból kirakott „kép” jelenlevővé tesz a megmutatás vagy a mondás: a megnevezés által.

A fejezet másik, a *Tanácskérés* című textust elemző része ezen kívül az önmegszólítás alapvetően költői szövegekben létesülő és tetten érhető alakzatának vizsgálatát kapcsolja a prózai szöveg értelmezésébe. Az elfordulás és odafordulás műveleteiben konstituálódó megkettőzött elbeszélői szerep olyan instanciaként ragadható meg, amely a „kérést” elmulasztó (mert ahhoz szükséges nyelvvél nem rendelkező) szereplők helyett az emlékek és azok által a jövőbe kivetített lehetőségek relációjába maga helyezi bele, s így végre is hajtja a „tanácskérést”. A szerző interpretációs stratégiája, mely ez esetben a későbbi Gárdonyi-kutatás számára is mértékadó lehet, végső soron a narratív szintek közti átjárás produktumaként történő elbeszélés-esemény feltárását célozza: „állandó átjárás, határátlépés történik, mely permanens mozgásban tartja a jelentést” (64.). Kusper Judit szövegértelmezéseinek érdemét ebben a fejezetben még az sem csökkenti, hogy értelmezői nyelve – amelyre általában is jellemző, hogy a szélesebb olvasóközönség kondícióihoz igazodik – olyan közbevetéseket tartalmaz, amelyek a tanulmányok pedagógiai felhasználásához az elméleti kérdések rövid, közérthető, összefoglaló, sokszor emlékeztető formulákkal járulnak hozzá. (Az pedig, hogy ez a fejezet miért az *Egri csillagok*at és az *Isten rabja*it elemző részek közé került, módszertanilag ugyanannyira megkérdőjelezhető, mint amennyire a kötetben kirajzolódó elemzési stratégiát tekintve egyértelmű lehet.)

A kötet következő fejezete (*Narratív szubjektivitás – elbeszélt szubjektumok az Isten rabjaiban*) – az első egységhez hasonló módon – a történelmi regény elbeszélésstruktúrájának vizsgálatát végzi el. Kusper Judit a fikcióképző aktusok kimutatásával meggyőzően érvel a „beszélő világa és az elbeszélt világ között” (68.) húzódó távolság, valamint az egymástól elváló elbeszélői és szereplői megszólalások időbeliségének szétartása mellett, melyek kialakítják és meghatározzák a regény narratív szerkezetét. Az adományozás gesztusa ebben az esetben azért jut kiemelkedő szerephez, mert a „főszereplő” olyan megismerési modell alapján próbálja azonosítani Margitot, amelyet éppen a regény metaforikus nyelve ás alá. A bibliai motívumokból felépülő nyelv olyan „általános tudást” hoz létre, amely először a szereplők látáson vagy taktilitáson alapuló megismerési formáit is felülírja. Ez később – talán a történet retorikai-poétikai töréspontja után – éppen fordítva működik, hiszen a látás, amely az attribútumok felismerésének szükségszerű eszköze, megelőzi a nyelvileg artikulált hozzáférési lehetőségeket. Mindez a megismerés bizonytalanságára és tervezhetőségére nézve azért lesz kiemelkedő jelentőségű, mert – ahogy erre Kusper Judit rámutat – egy szövegemlékhez, a *Margit-legenda* nyomszerűségéhez kapcsolódik. A szöveg – és ezáltal Kusper értelmezésének – teljesítménye is abban áll, hogy egyszerre mutatja fel a Margit-legenda újraírását,

és hozza létre a legenda történetének illuzórikus pretextusát is. „Így lényegében az *Isten rabjai* című regény nemcsak következménye, hanem előzménye is a legendának, amennyiben engedünk a retorikai olvasás kihívásainak.” (87.) A fejezet végén az írás már említett szerepének vizsgálatával kapcsolatban jelenik meg a népdal- és népmesei hagyomány beíródása és a betűk funkciójának előtérbe kerülése is, amely azért bír kiemelt jelentőséggel, mert *A láthatatlan emberben* is hasonló, az írás és a közvetítés dichotómiájában kibontakozó narratív struktúra figyelhető meg. Ilyen szempontból is érdemes lett volna Eisemann György *A láthatatlan emberben* Zéta szerepét vizsgáló, a tanulmánykötetben is megjelent szövegét beemelni az értelmezésbe. Már csak azért is, mivel *A csillagok fényezése* kötetének utolsó előtti, *(El)hallgatás, kimondás, megszólalás* című rövid fejezete éppen Zéta történetével, a láthatóság és láthatatlanság viszonyaival foglalkozik.

A tanulmány következtetései szerint a jelölés és lejegyzés olyan eseményeknek bizonyulnak, melyek arctól és hangtól megfosztottnak is képesek azokat visszaadni, a láthatatlant láthatóvá tenni, valamint egy másik, szóbeli hagyományban fennmaradt mű emlékét is (újra) művé tenni. Az elemzett két regény mellett ekkor két kisregény is (*A kürt* és a *Vallomás*) a komparatív vizsgálat részévé válik, hiszen a kései kisregények „szervezőelve” a megértés, meg nem értés relációjában megmutatkozó elhallgatás alakzata. Ennek az alakzatnak a működését már az *Ida regénye* című szöveg interpretációjában mutatja fel Kusper Judit könyve. A kötet utolsó, rövid zárófejezetének (*A műfaj mint az olvasás lehetősége – Gárdonyi Géza: Ida regénye*) ígérete szerint bizonyos szempontból hiánypótló vállalkozással is találkozhat az olvasó, hiszen Gárdonyi nőalakjairól (amelyeket a recepció mindig mellőzött) is áttekintést kaphat – ezt a tárgyalt regény címe talán indokolhatná is. Az ígéret nem teljesül, azonban ez nem párosul hiányérzettel, ugyanis a műfaji jegyek és minták részletes bemutatása megfelel a fejezet címében jelzett problémának, amely az olvasás lehetőségére kérdez rá. Azért erre, mert az *Ida regénye* a Gárdonyi-recepció vakfoltjaként nem számít nagyregénynek. A föl nem róható terjedelmi akadályok helyett ugyanis inkább arról van szó, hogy a krimi, a kalandregény vagy szerelmi történet mellett „ebben az esetben a (romantikus) komédia műfaji jegyei szervezik a történetet” (98). Ez a műfaji pluralitás a Gárdonyi-nagyregények egyoldalúsága miatt nyilvánvalóan nem kedvezett az *Ida regénye* olvasásának, ugyanis az ábrázolás-és szubsztanciaelvű irodalomértés nem tette lehetővé a szöveg beillesztését az előre megállapított, Gárdonyi műveit leíró taxonómiai rendszerbe. Az utolsó fejezet ezáltal éppen annyit „tesz hozzá” a Gárdonyi-recepcióhoz, amennyit az első fejezettel „kitörölt” belőle.

A kötet felépítése és a tanulmányok elrendezése ebből a szempontból is felerősíti a szövegértelmezésekből származó impulzusokat. (*A csillagok fényezése* olvasását csupán olyan, a kötet számos pontján jelentkező, teljesen más jellegű probléma nehezíti, amely *nem* a szerző módszertani döntéseit érinti, hanem a szerkesztést. A Líceumnál megjelent könyvben bizonyos szavak és kifejezések – a szerkesztési, tördelési és kiadási munkafolyamatok során – úgy csúsznak össze, hogy a lapszéli lábjegyzetek struktúrájával együtt folytonosan kimozdítják a szövegre figyelő tekintetet.)

Kusper Judit *A csillagok fényezése* című kötete bizonyosan olyan könyvnek tekinthető, amelyik a fényezést a 'megtisztítás' értelmében is végrehajtja, s ezáltal

olyan tudományos munkaként mutatkozik meg, amely számos irányt felfedve jelöli ki és határozza meg a Gárdonyi-kutatás jövőjét. Ahogyan a kötetben is számos ponton előkerült az átjárás és a láthatóvá válás fogalma, úgy a *Mesterkönyvek faggatása* és *A csillagok fényezése* is olyan átjárókat biztosíthat egymás olvasásához, mely „közvetítésben” láthatóvá válhat a Gárdonyi-értelmezések párbeszéde. (*Líceum*)

PATAKI VIKTOR

A Nyugat franciája: Gyergyai Albert redivivus

KEGYELMET A KLASSZIKUSOKNAK. ÍRÁSOK GYERGYAI ALBERTRŐL, SZERK. SZÁVAI DOROTTYA, SZÁVAI JÁNOS

Mostanság, mikor Gyergyai Albert hajdani híres Camus-fordítása (*Közöny*), amely nemzedékek számára jelentett meghatározó olvasmányélményt, immár új fordításban és más címmel (*Az idegen*) került a könyvesboltok kínálatába, különösen aktuális a francia irodalom legjelentősebb tolmácsolójának, aki egyébként a magyar esszéirodalom fontos képviselője is, egy kötetnyi tanulmánnyal adózni. Azaz megadni a császárnak azt, ami a császáré. Ahogy az új fordítás – remélhetően – nem a leváltást és a félresöprést jelenti, hanem a hajdani átültetés iránti újfajta, immár hatástörténeti érdeklődés nyitányát, úgy ez a tanulmánykötet szinte már bevallottan elsősorban az emlékezet- és értékmegőrzés jegyében készült, bár mellékszálként az újrafelfedezés és a korszerűvé tétel igénye és szándéka is fel-felcsillan.

Akár a 2014 januárjában a Francia Intézetben tartott konferencia előadásaiból összeállt kötet hátterének is tekinthető, hogy Gyergyai művei 2011-ben a Fapadoskönyv Kiadó jóvoltából újra elérhetőkké váltak, ami jelezheti, hogy az életmű iránt nemcsak tudósi, hanem – ugyan kissé óvatos – kiadói tájékozódás is érzékelhető. Ennek fényében pedig talán az is feltételezhető, hogy az újabban fellendülő érdeklődést a Gyergyai-féle esszéisztikus szövegtérkép, az olvasói élményt ismételtén előtérbe állító beszédmód iránti újabb igény vezérelheti. Mintha az élményesztetika újfajta térnyerését jeleznék előre a kötetnek a Gyergyai-esszé sajátosságait jellemző sorai. A tanulmányok hangvétele ugyanis változatos. A röpké emlékező és a részletesebben felidéző esszéisztikus beszédmódú, valamint a szaktudományos, értekező, filológiai alaposságú, sőt némely esetben adatfeltáró tanulmányok sora olyan egyveleget képez, amely sokszínűségében képes megragadni a magyar nézőpontú francia kultúra ismertetőjének tevékenységét. Öröndetes, hogy végre a hazai komparatisztika is kezdi alaposabban felmérni a hagyományát, beszéd- és szemléletmódját kialakító kutatók életművét, vagyis kezd olyan történeti reflexiót alkalmazni, amely által nemcsak tárgyára, hanem önmaga módszertanának és beszédmódjának történeti meghatározottságára is képes figyelmet fordítani.

Ebből a szempontból válik érdekessé a több tanulmány által is emlegetett esszéisztikusság, amely Gyergyai írásművészetének legfontosabb jellemvonásaként szerepel. Fordításainak jelentőségét is valószínűleg a *Nyugat* műhelyében kiérlelt nyelvhasználat artisztikus jellege garantálhatja. A kötet írásaiból a szépírói stílusú fordítónak és értekezőnek – ahogy Osvát Ernő nevezte, a „Nyugat franciá”-jának – jó értelemben vett eszményített képe bontakozik ki.

A magyar kultúrának az az erős franciás kapcsolódási pontja, amely Kont Ignác, Justh Zsigmond és Madame Adam óta nemcsak hatásszerű olvasmányélmények visszaköszönése formájában, hanem személyes kapcsolatokban is megnyilvánult, az utóbbi évtizedekben a delelőjére érkezett. Az az erős francia kulturális orientáció, ami a második világháborúig meghatározó volt, és ami például az Eötvös Collegiumban és a *Nouvelle Revue de Hongrie* című folyóiratban jelentkezett a legszembeötlőbben, nem éledt fel. Talán ezen alkonyat következtében kerülhet a magyar kultúrának e franciás oldala immár történetiségében is értékelhetővé. Egy ilyen jellegű kutatásnak e könyv egyik biztosan meghatározó alapköve.

A kötetet Szegedy-Maszák Mihálynak Gyergyai személyére, hozzá fűződő viszonyára emlékező, a Flaubert-, Proust-, Camus-fordító és értelmező munkásságát is összefoglaló lényeglátó – a nemrég elhunyt tudósunknak egyik még életében megjelent – tanulmánya nyitja. Gyergyainak nemcsak a franciás vénáját említi, hanem az angol irodalomba (Virginia Woolf *Orlandója*) tett kiruccanására is kitekint. Sőt egy bekezdés erejéig számba veszi a magyar irodalomtörténeti tevékenységét is, a Bérczy Károlyról (1821–1867) írt esszéjét emelve ki. Kár, hogy a munkásság eme része, tehát Gyergyainak a magyar irodalomtörténetről írt esszéinek áttekintése a későbbiekben nem köszön vissza a kötetben, hiszen Szegedy-Maszák Mihály nyitányyszerű beköszöntő sorai – különösen azzal, hogy egy ilyen, az irodalmi emlékezetből lényegében kivesző 19. századi szerző kapcsán mutatja be Gyergyai kismesterek iránti érdeklődését – jól előkészítették a terepet, felkeltették a kíváncsiságot további e témájú írásai újragondolása, újraértékelése iránt is. Érdekes lett volna annak számbavétele, hogy a francia kultúrán iskolázott esszéista mit tartott méltatásra érdemesnek a magyar irodalom történetéből, hiszen így kirajzolódhatott volna egy sajátos, franciás orientáltságú alternatív magyar irodalmi kánon. A hazai irodalmat európai távlatból szemlélő Gyergyai, aki még Király István Mikszáth-monográfiájáról írt kritikájában – az 1950-es évek kurzusideológiájával szemben – is fel merete vetni a komparatistikai szemlélet hiányát, jelentékenyen vett részt Ambrus Zoltán kanonizálásában, de Kosztolányiról írt sorai is jócskán kiállják az idők próbáját. Gellért Oszkár munkásságára jóformán csak Gyergyai látószögéből kaphatunk rálátást, *A falu jegyzőjéről* írt értelmezése pedig olyan izgalmas francia filológiai háttérrel ismertet, ami csak kevésbé került át az irodalomtörténeti köztudatba.

A második tanulmányt a kötet egyik szerkesztője, Szávai Dorottya jegyzi. Ő is a személyes ismeretségből indítja sorait, amelyekkel az esszéíró Gyergyai portréját rajzolja meg. Ez a családi kapcsolat azonban nagyon visszafogottá válik, nem az emlékező személyesség beszédmódja hatja át a szöveget. Különös szerénységre vall, hogy szóba sem hozza Gyergyai *Dorottya Visegrádon* című verses elbeszélését, valószínűleg azért is, hogy az objektív értekező tónusát, ítéleteinek súlyát megtarthassa. Itt kerül elő e kötet címének magyarázata (21., 25.), amely ebben a

kontextusban mintha magára Gyergyaira vonatkoztatná a hajdani esszé címét. A tanulmány érdekessége, hogy Gyergyai módszere és az utóbbi félszáz év elmélet-író iskolái között analógiákat mutat ki. A párhuzamok meggyőzőknek tűnnek, és egyértelműen jelzik a módszertani újrafelfedezés szándékát. Az irodalmat nem elméleti megfontolások alapján szemlélő irodalmár latens elméleti előfutár jellegének felvetéséhez Gadamer „klasszikus”-fogalma, Roland Barthes Racine-értelmezése és Jean Starobinski szövegelemző eljárása szolgál analógiául, amivel a tanulmány demonstrálja, hogy Gyergyai elméletellenessége egyáltalán nem az elmélet ellenében érlelődött. Csakhogy ő az élményszerűségből jutott el elméletileg is értekelhető megállapításokig, nem pedig fordítva.

Lőrinszky Ildikó Gyergyai Albert *Nyugában* megjelent, a francia irodalommal foglalkozó három esszéjének ismertetését és átgondolását végezte el. A hazánkban kevésbé köztudatban lévő Benjamin Crémieux és Charles Du Bos munkásságát méltatta ezekben, akik Lőrinszky Ildikó jóvoltából most már jóval inkább ismerősnek tűnhetnek. A kötet másik szerkesztője, Szávai János két tanulmánnyal is szerepel. Az első, a sorrendben a negyedik helyen közölt (*Gyergyai Albert Camus-képe*) a fordítói munkásság nyomába ered. Kijelöli Gyergyai főbb érdeklődési köreit – Voltaire, Flaubert, Proust, Camus –, majd az utóbbira szűkíti le a látószöveget. Érdekes adalék az, amellyel megmagyarázza az oly sokat dicsért és kárhoztatott, az eredetihez (*L'Étranger*) más jelentéstartalmakat vonzó *Közöny* címet. Az 1942-ben megjelent francia regényt azért nem *Az idegen* címen fordította Gyergyai, mert éppen akkor, ugyanannál a kiadónál jelent meg Márai Sándor *Idegen emberek* című kötete. Az új magyar címet pedig Albert Camus jóváhagyta („bizonyossággal feltételezhető, hogy tudott [...] a címváltoztatásról”, 45.), tehát a francia Camus-kutatók számára is elgondolkasztató – a címváltozat kérdését érintő – érdekes filológiai dilemma merülhet fel a magyar fordítás esetében. Ha ugyanis Camus ezt dokumentálhatóan jóváhagyta, akkor a hajdani magyar fordítás esetében, ha nem is az *ultima editio* értelmében, de autentikus címadással kell számolni, amit a regény francia kritikai kiadásának is figyelembe kellene vennie. Szávai János tanulmánya nem pusztán Gyergyai Camus-képéről szól, hanem jóval többről, arról, hogyan határozta meg Gyergyai fordítása a hazai Camus-recepciót, külön kiemelve a *Sorstalanságra* tett hatását. E tanulmány másik érdekessége, hogy az állambiztonsági titkos jelentések alapján foglalja össze Camus és Gyergyai kapcsolatát, mivel levelezésüket a magyar fordító eladta, így azok francia levéltárakban lelhetők csak fel. Szávai János második dolgozata (*A nyugatos és az Eötvös collegista*) az utolsó előtti, tizennegyedik helyre került a kötetben. Ebben az Eötvös Collegiumban betöltött munkásság került bemutatásra, valamint egy vitáé, amelyben Gyergyai Illyés Gyula és Babits ellenében védte meg a katolikus költészetet. A személyesebb hangú tanulmányban a szerző meg is említi, hogy Gyergyai keresztfiaként (121.) mennyire befolyásolta irodalmi ízlését a közvetített, továbbvitt nyugatos és kollégiumi hagyomány.

Az ötödik közlemény Földes Györgyié, aki Gyergyai „világirodalom”-értéséről értekezett. A tanulmány kijelöli azt az európai irodalmi kánont, amely megjelenik műveiben, majd, szűkítve a nézőpontot, kitér a korszakolási technikájában rejlő felfogására. A leginkább lényeges meglátásokat az a rész tartalmazza, amelyben a Szávai Dorottya által felvetett szál (24–25.) bontja ki, azaz Babits európai iroda-

lomtörténetével veti össze a Babits-tanítványnak is tartható Gyergyai 1934-es *Nyugat*-beli kritikájában, valamint könyvekben, tanulmányokban megbúvó világirodalom-felfogását, és olyan lényegi különbségeket mutat ki közöttük, mint az Európán kívüli látókör és a tömegkultúra számbavételének a többlete. Azaz Földes Györgyi Babitséhoz képest Gyergyai korszerűbb világirodalmi nézeteit hangsúlyozza, bár – ma már azt sem lehet nem észrevenni – azzal, hogy Babits lemondott a Goethe után bevett „világirodalom” kifejezésről, szkepszisét fejezte ki az ilyen jellegű – a homogenitás látszatát és vele az egységes szemlélet lehetőségét jelző – áttekintésekkel szemben.

A beérkezett, nagy életművel rendelkező tanulmányírók fő kutatásuk nézőpontjából mutatták be Gyergyai munkásságát. Így Kenyeres Zoltán a *Nyugattal* kialakított kapcsolatáról értekezett, majd Kabdebó Lóránt a Szabó Lőrincchez fűződő viszonyt részletezte. Kiegyenlítésre hajló szerkesztői törekvésre utal az, hogy a Babitscsal vitázó Gyergyai szemléletét megrajzoló tanulmány után következik Kenyeresé, aki éppen a Babitsot védő Gyergyait mutatta be, amikor az 1953–54-ben kialakult vitahelyzet részleteit és irodalompolitikai hátterét elevenítette fel. Kenyeres írása Szegedy-Maszák gondolatmenetére is rimel, a *Nyugat*-beli munkásság nyitányaként említi (egy kisebb könyvismertetés után az itt megjelent első jelentősebb cikkeként) a Bérczy Károlyról szóló esszét, de ő nem annyira az innovációt, mint inkább a köteleességteljesítést emeli ki azzal, hogy Bérczy közepszerűségére irányítja a figyelmet. Sőt párhuzamot is vizionál Bérczy és a róla író Gyergyai között, mikor az „előreformkor” (sic!) világába besimuló *Anyegin*-fordítót a *Nyugat* „átlagos, pre-avantgárd” szemléletének megfelelő Flaubert- és Camus-fordítóval hasonlítja össze. Az állítás latensen ugyan, de a radikálisabban formabontó irodalmiságot helyezi a személyes kánonja élére, s talán ebből is származik a Szegedy-Maszák ítéletével vitát nyitó, Bérczyt jóval értéktelenebbnek tartó beállítása és egyben Gyergyai róla szóló portréjának jóval kisebb jelentőséget tulajdonító ítélete. Kabdebó legendaoszlató írása a Szabó Lőrinc-kép árnyalásához járul hozzá, amikor arról a „mentőakcióról” tudósít, amellyel a költő a zsidó származású tudóst igyekezett megmenteni a zsidóüldözések idején.

Nagyon informatív Józán Ildikó tanulmánya, amelyben a két világháború közötti francia-magyar kultúrközi viszonyokat térképezi fel, és ezzel Gyergyai kultúrpolitikai, kultúráközvetítői szerepvállalását tekinti át. Adatgazdag, levéltári forrásokra támaszkodó szövege a kulturális diplomácia történetéhez nyújt érdekes részleteket. Az Eötvös Collegium franciás vonalát, valamint Gyergyainak a *Nouvelle Revue de Hongrie* folyóirattal kialakított viszonyát tárja fel, azon belül is a lap szerkesztőjéhez, az újabban hazánkban is felfedezett, a hangos olvasás úttörő teoretikusához, a kommunikációelmélet egyik őseként tisztelt Balogh Józsefhez (1893–1944) fűződő kapcsolatát részletezi, kiadatlan levelezésükre támaszkodva. Kár, hogy nem említi Baloghnak az utóbbi tíz-húsz évben hazánkban tapasztalható reneszánszát, hiszen így jobban érzékelhető volna sokoldalú tevékenysége, mivel itt nem a szóbeliség fogalmának – a *másodlagos szóbeliség* (*secondary orality*) elméletét kidolgozó, Walter J. Ong, által is nagyra értékelt – filológus szakembereként, hanem szerkesztőként kerül előtérbe. Ebben a tanulmányban is visszaköszön Babits neve, hiszen Gyergyai bábáskodott a *Timár Virgil fia* francia megjelenése körül, sőt nemcsak fordította műveit, hanem francia nyelvű recenziót is írt Babits könyveiről (az *Amos Sanctus*-ról és *Az európai irodalom történetéről*).

Sipos Lajos Gyergyai önéletírásait dolgozta fel, Philippe Lejeune önéletírás-kutatásainak elméleti háttérével felvértezve. Ez a tanulmány hívja fel a kötet olvasójának a figyelmét arra az ellentmondásra, hogy míg Kenyeres Zoltán egy 1921-es, január 16-án megjelent recenziót nevezett meg úgy mint az első *Nyugat*-ban megjelent Gyergyai-írást (65.), addig Sipos Lajos 1920. májusi Gyergyai-tanulmányról tudósított, ami a Nobel-díjas Carl Spitterelről szólt (97.). Neki van igaza, valóban ennek az 1920/9–10. számban megjelent írásnak az élén szerepelt Gyergyai neve először a *Nyugat*-ban. A tanulmány egyik fontos részét képezi, hogy ugyan csak egy rövid bekezdés erejéig, de vállalkozik Gyergyai jellegzetes írói stílusának stilisztikai áttekintésére.

Ez után egy esszészzerű, inkább a visszaemlékezés érzelmi modalitású felhangjait mozgató szövegegyeség következik, amelyet Szabics Imre sorai nyitnak meg, aki a tanítvány nézőpontjából mutatta be a tanár Gyergyait. Míg Szabics Imre az anekdotikus, a kedélyesebben megelevenítő beszédmodot alkalmazta, addig Karátson Endre rövid esszéje jóval zordabb témát, a 1950-es években a marxizmus dogmáitól oly idegen Gyergyai beszűkült mozgásterét, működési lehetőségeit járta körül. A személyesebben megidéző szövegtömbbe tartozik a filmesztéta Bikácsy Gergely esszéje is, aki egy kis tiszteletkör után szintén a tanári pálya felidézésének keretei között tért ki az egész életmű újbóli, immár a korábbi tanulmányokhoz képest jóval egyénibb hangsúlykijelölésű áttekintésére. Ügyes szerkesztői húzás volt ennek a kötet vége felé történő elhelyezése, mert összegzésképpen merülnek fel benne a korábbi megfontolások, köztük a stilisztikai átgondolás is. Végül Szávai János már említett második tanulmánya zárja ezt a szövegtömböt.

A kötet utolsó tanulmánya viszont teljesen más beszédmodot alkalmaz. A megelőző írás témáját folytatja, de egyáltalán nem azzal a szemlélettel. A szikár adatközlő szövegben Horváth László Gyergyai és az Eötvös Collegium kapcsolatát mutatja be, eddig publikálatlan hivatali iratok segítségével. Ez után már csak adatközlő lapok jönnek, Gyergyai Albert életének kronológiája és egy vázlatos bibliográfia zárja a kötetet.

A tanulmányok módszertani és tematikai sokszínűsége, változatos szemléletmódja olyan szövegegyeséget hozott létre, amely hiánypótló, a hazai irodalomtörténet-írás franciás hagyományának a feltárása számára ad jó és hasznosan informatív ösztönzést. Elegánsan elhallgató a kötet életrajzi vonulatának hangneme. Valószínűleg a szerkesztők nem akartak a mai szókimondó hírlapírói divatnak teret adni, így az olvasó ebből a kötetből nem tudhat meg sokat Gyergyai magánéletéről, mint ahogy katolicizmusa eredetéről és mélységéről sem kapunk részletesebb kitekintést. Ez azonban nem baj, mert az elhallgatás jelzi másfajta kérdésirányok fontosabb voltát. Végre a magyar fordításirodalom is a maga jelentőségében kerülhet így elő, ami hazánkban mindig kissé pária-helyzetbe szorult. Az irányok és megközelítésmódok finomságát csak az gyengíti, hogy a szerkesztés egy kissé sietősre sikerült. Jó lett volna egységesíteni a tanulmányok jegyzetelési technikáját, valamint egy névmutató is hasznos lett volna. Mindez fokozta volna a kötet irodalomtörténeti rangját, ami azonban így is jelentős, hiszen összbenyomásként levonható a következtetés: nemcsak Gyergyai Albertre vonatkozó, de a magyar esszé- és fordításirodalomról kialakított ismereteink is gazdagodnak, illetve rehabilitálódnak általa. (*Kalligram*)

Megkülönböztetés nélküli különbségek

HALÁSZ HAJNALKA: NYELVI DIFFERENCIA MEGKÜLÖNBÖZTETÉS ÉS ESEMÉNY KÖZÖTT. JAKOBSON, LUHMANN, HUMBOLDT, GADAMER, HEIDEGGER

A „differencia” fogalma vitathatatlanul a 20. század azon központi fogalmaihoz tartozik, amelyek mind filozófiai, mind nyelvelméleti, de kultúratudományos síkon is hatalmas jelentőséggel bírnak. Ismeretes, hogy a nyelvtudományban Saussure, a filozófiában Heidegger voltak a „differencia” legfontosabb teoretikusai, és az utóbbi évtizedekben aztán gyakran beszéltek „ikonikus” és „nemi”, de „szisztemikus” differenciáról is. A „nézetütközés” (Lyotard: *Le Différend*) a posztmodern gondolkodásban is feltűnő szerepet játszott. A fogalom karrierjét tehát aligha lehet behatárolni vagy áttekinteni. Megmutatkozik mindez abban is, hogy filozófiai síkon a hatvanas évek Franciaországában legalább két erős elméletet dolgoztak ki, amelyek központi értelemben használják a differencia fogalmát: Derrida dekonstrukciója (amely Saussure és Heidegger differenciafogalmaiból kiindulva jutott el a „différance”-ig) és Deleuze könyve, a *Différence et répétition*, amely főként Nietzschehez nyúlt vissza. Mindkét elméletben – amelyek (főleg Derrida) tudvalevőleg parttalan recepciót indítottak el – a differencia fogalma külön-külön a temporalitás problémájával is szembesítődik, az egyik esetben például iterabilitásként, a másikban ismétlésként megragadva. Mindezek előtt vagy mindezeket túl azonban elmondható, hogy a 20. század egyik jelentősebb nyelvelmélete sem jött ki valamilyen módon a differencia fogalma nélkül – ez a kiindulópontja az itt szóban forgó munkának.

Annál inkább csodálkozásra ad okot, hogy nem igazán keletkeztek (német nyelvterületen legalábbis) olyan szisztematikus munkák, amelyek a „differencia” eme sikertörténetét transzdiszciplináris módon állították volna középpontjukba, és funkcionálisan végigkövették volna azt. (Például Heinz Kimmerle *Philosophien der Differenz* /2000/ című hasznos könyve inkább propedeutikai áttekintésnek tartható.) Performativitás és szingularitás(ok) kapcsolatáról bizonyosan megállapítható, hogy előbbi kondicionálja utóbbit, a „cselekvőség” mint aktus vagy esemény mindig egyediséget feltételez (nem egyszerűen fordítva). A „differencia” valamiképp ezek között helyezhető el, bennük magukban is hatva, történésjellegüket fémjelvezve és jelentősen bonyolítva megragadhatóságukat (Derrida lépése a „différance” felé mélyen következetes, mondhatni szükségszerű belátásként adta magát). A „differencia” fogalomtörténetének megírása tehát meglehetősen pótolnivalónak látszik. Így Halász Hajnalka könyvét (doktori disszertációjának publikált formájában), *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között (Jakobson, Luhmann, Humboldt, Gadamer, Heidegger)* címmel, túlzás nélkül úttörőnek lehet nevezni. Dacára annak, hogy az előszó eloszlatja a várakozásokat „a differencia nyelvelméleti fogalmának szisztematikus feldolgozására” nézve, az elemzett elméletek spektruma láthatólag széles, a vizsgált korpusz minden, csak nem homogén. Már maga a cím is elárulja, hogy a munkának a differenciáról szóló gondolkodás különböző epochális konfigurációival, illetve hagyományaival van dolga. Hermeneutika, strukturalizmus, rendszerelmélet azon három gondolkodás-, illetve tudománytörténeti tra-

díció, amelyekben a szerző a differenciafogalmak elhelyezését és szisztematikus relevanciáját imponáló aprólékossággal és következetességgel, valamint messze kiváló értelmezésbeli és applikatív teljesítménnyel követi nyomon. Továbbá Derrida is erősen jelen van a munkában, a dekonstrukció bizonyos kérdései, megismerési érdekeltségei és stratégiái akár implicit módon is képviseltetik magukat, illetve vezérlik is módszertani és filozófiai premisszáit, illetve segítik eredményeit. A szerző a dekonstrukció alapos értőjének bizonyul, alapvető Derrida-gondolatokat teljesít be, a munka egészében a dekonstrukciós olvasás relevanciáját mélyen és újszerűen bizonyítja (talán némileg nyugtalanítóan is azok számára, akik azt ad acta szeretnék tenni). Egy „filológiai” megjegyzés: a könyv egyes fő motívumait (pl. a „zaj” fogalmát), gondolati lépéseit már a szerző több évvel ezelőtt publikált tanulmánya is megelőlegezte (*Diszkurzusok referenciája a referencia diszkurzusai-ban*. Irodalomtörténet, 2007/4, 564–587.)

A munka fő fókusza alapvetően nyelvelméleti és -filozófiai jellegű, ugyanakkor azonban irodalomtudományos érdekeltségű is, eközben analitikus kapcsolatban állva általános művészettudományi és esztétikaelméleti, továbbá szociális és etikai kérdésfeltevésekkel. Szisztematikus fő célja – amit a nagyon világosan megírt előszó fogalmaz meg – lényegében abban áll, hogy feltárja megkülönböztetés és esemény – a maga részéről ugyancsak differenciális – „köztességét”. (Leegyszerűsítve: az I. rész a „megkülönböztetés” és a „differencia”, a II. rész az „esemény” fogalmait vizsgálja.) Ezért a nyelv kettős mozgása: előlépése, sőt tolakodása, ugyanakkor ezzel egyidejű önmegvonása a felelős. Lényegében a differencia mint *performatív* vonás vagy effektus áll az előtérben (ezért is kapcsolódik össze az „esemény” fogalmával) – vagyis a könyv végső soron performativitáselméleti munkaként értenődő, amivel több vonatkozó, kurrens magyarországi kutatáshoz kapcsolódik vagy kapcsolódhat (persze ideális esetben ezek is őhozzá).

A differencia itt tehát nem pusztán konstatív módon etablirozott fogalmat, stabil entitást jelent, hanem magát a megkülönböztetés és esemény differenciáját. Vagyis a munka a differenciát sem az egyik, sem a másik oldalon nem horgonyozza le egyoldalú módon, és ez az oszcillációban való elhelyezése megnyitja elvi és alapos temporalizációjának lehetőségét. Ezen előfeltevés elengedhetetlen ahhoz, hogy a nyelvet ne tárgyasítsák kezdettől fogva „mint olyant”, hanem hogy megfeleljenek a nyelv önelrejtő létmódjának, „mintha”-jellegének. A nyelv eme önelrejtése és önmegvonása maga is a (latens) differencia eseménye, differencia – a nyelv magáé – mint esemény. Ez az esemény nem egyszerűen immateriális jellegű, hanem a jelben magában avagy jelként történik. Ezért kezdeményezi Halász Hajnalka a szemiológiai és hermeneutikai hagyományok összekapcsolását – nem egyszerűen tudománypolitikai vagy akár módszertani hitvallás alapján, hanem a nyelv, a nyelvi esemény természete felől. A munka ezen fő irányvonala visszatérően korrelációba kerül az irodalmiságra, a textualitás azon effektusaira vonatkozó kérdésekkel, mely effektusok olyan mérvű intenzitásfokot érhetnek el, amelyet „irodalmi”-nak lehet nevezni.

Az első fejezet Saussure és Jakobson kapcsán utóbbi fonológiájának olyan előfeltevéseit világítja meg, amelyek bizonyos értelemben latensek, és amelyek megmutatása a strukturalista modellt alapjában megváltoztatja. Halász egyrészt kimu-

tatja, hogy oppozíció és eltérés megkülönböztetése Jakobsonnál csak önkényes axiómák alapján lehetséges, másrészt ezt az oppozíciók ellenőrizhetetlen kereszteződése is feltételezik, méghozzá olyan módon, hogy megkettőződnek az elkerülhetetlen ismétlések révén vagy ezekben. Az oppozíciók operációknak bizonyulnak, méghozzá megismételt operációknak, és ezáltal a nyelv önkényességének, valamint differencialitásának mély összetartozását tanúsítják (anagrammatikus módon is), ugyanakkor ennek moráját is tematizálva. Ezzel a kifejezetten invenciózus tétellel áthelyeződik a jakobsoni modell struktúrája a nyelv dimenziójába mint előreláthatatlan eseményében és mint iteratív keretben, mely a maga részéről nem ismételhető és nem is érzékelhető. Ez az iteratív létmód következőképpen megmutatja annak lehetetlenségét, hogy elválaszthassuk a morajt a jeltől, és megnyitja az utat a „poétikai funkció” körültekintő profilírozásához. (Halász ezt Kulcsár-Szabó Zoltán „metapoétikai” értekezésének segítségével hajtja végre.) Ebben a dimenzióban anyag és médium nem választhatók el egymástól, az előzetesen létező anyag képzete mint fikció mutatkozik, egyáltalán a különbözőség mint (kódolási) folyamatok függvénye jelentkezik. Ezzel a kód fogalma eseményekbe és a nyelv (ellentétes irányú, eközben ismétlődésben megnyilvánuló) erőibe fordítódik át (pontosabban vissza). Meg is vonódva ezáltal a strukturalizmus nem ideológia nélküli axiomatikáitól (amelyek a Saussure-féle önkényesség és rendszerszerűség alapfeltevéseinek félreolvasásából származtak), de a kurrens médiaelméletektől is. Ezzel az első fejezet máris a könyv egész mélyreható problematikájában találja magát, ugyanakkor konkrét eredményeket is megfogalmazva.

A következő lépés a nyelviség performativitása és medialitása felé, melyek nem merülnek ki a szignifikatív és „materiális” síkok merev szétválasztásában, hanem a mint olyanként nem megjelenő differenciából származnak, Niklas Luhmann rendszerelméletének vizsgálata lesz. Halász tehát meglehetősen eltérő tudományos kontextusban folytatja gondolatmenetét, explicálva a rendszerelmélet alapfeltevéseit, illetve ennek határait a nyelv alapvetőbb módon megragadott medialitásának vonatkozásában. Mindez éppoly következetesen és szigorúan történik, mint az első fejezetben, itt viszont jelentősen részletesebb módon és sokoldalúan artikulált viszonyban a Luhmann-szakirodalomhoz, főleg irodalomtudományos vonatkozásban. Itt is a „megkülönböztetés” (Luhmann számára központi jelentőségű fogalma) és annak kettős aspektusa kerül megvizsgálásra, amely megkettőzésekéből származik. Hasonló módon temporalizálódik itt is a differencia, amennyiben a luhmanni megkülönböztetés jelölés és megkülönböztetés között dinamizálódik és eltolódik, mivel maga a megkülönböztetés operációja ugyanezen – de immár másik – megkülönböztetés révén meg is kettőződik. Röviden szólva a jelölés csak egy latens, nem hozzáférhető megkülönböztetés révén lesz jelöléssé – egyfajta performativitás utólagossága felől. (Kérdésként fogalmazódhatna meg itt, mennyiben szolgáltat igazságot Halász az operációk Luhmann által reflektált emlékezetének, mennyiben vetheti fel ez a történetiség elgondolásának szükségességét, vagy pedig beilleszkedik-e a rekurziós mechanizmusokba, mintegy ezek struktúramozzanataként.) A megkülönböztetés megkettőződik a re-entry módján, amely ekképp a formát jelöli és ugyanakkor hasítja meg, belső oldalát a külső oldala által keresztezve – ezáltal annak medialitását megnyilvánítva –, mégpedig alapvetően nem

reprezentálható módon. Mindezt a szerző azonban a „paradoxia” rendszerelméleti feltételezésén *túl* érti, mégpedig latencia felől (maga a médium–forma-különbségtevés latenciája ez), melynek leírásához a rendszerelmélet horizontja és terminológiája *már nem* elégségesek. A médium ugyanis a forma kettős határa és ezáltal differencia. A latencia elgondolása a médium és forma differenciájának medializációjával párosul – túl a reprezentáción, melynek kényszere Luhmann-nál is hat, amit nála a művészet végső soron problematikus státuszán lehet leolvasni. Ezen analitikus mögékérdezés eredményeit a fejezet olyan kérdések felfejtésében hasznosítja, mint például az írás szerepe a rendszerelméleti médiumreflexióban, ennek összemérhetetlensége a dekonstruktív iránnyal, mely olyan medialitásfogalommal operál, mely nem csak a reprezentációtól, de az érzéki anyag képzetétől is megvonja magát. De a történelem fogalma is, például a „forradalom”, vagyis az esemény-jegyében, tömör kifejtésben részesül.

A harmadik fejezet az esztétikai megkülönböztetés gadameri fogalmát tárgyalja, tovább problematizálva a differenciafogalmat, ezúttal a képiség mint applikatív terrénium révén (folytatva a művészet mint médium és forma luhmanni különbségeről mondottakat). Hasonló analitikus gesztus vezérli itt is a gondolatmenetet, mint a megelőző két fejezetben: esztétikai megkülönböztetés és hermeneutikai nem-megkülönböztetés megkülönböztethetőségére irányulva. Itt is reprezentációkritikai megfontolások játszanak fontos szerepet, innen éri kritika Gadamer képfogalmát (középpontjában a képi lét „gyarapodásával”, „többletével” Halász megfogalmazása szerint), amelynek „emanációként” való meghatározása „a reprezentáció folyamatosságát igyekszik helyreállítani” (84.). Hogyan lehet a többlet emanációját éppen egy meg nem különböztetés felől megtapasztalni?, hangzik a szerző kérdése. A megkülönböztetések szemiotológiai problémája Husserlnél is további megkülönböztetésekhez vezet, éppen a differencia értékének bizonyos meghatározhatatlansága miatt, Gadamernél is megkettőzve „a megkülönböztetés két oldalát” (94., akár Luhmann esetében). Alapvetőbb síkra helyezve a problémát, a szerző kimutatja, hogy a „képtárgy” központi fogalma performativizálódik, maga a „megjelelés” lesz, ami egyszersmind mediális viselkedésének rögzíthetetlenségét, visszahúzódását, ugyanakkor kizártként való előlépését implikálja. A „differenciába visszahúzódó többlet” innen nézve nem más, mint maga „a tükörképet létrehozó pillantás”, amelyet Gadamer is szimbolikus médium formájában próbál „újraelsajátítani”, legalábbis felismerhetetlenségét korlátozni (93.). Ezek a megfigyelések alkalmasint kiterjeszthetők lennének az „ikonikus differencia” elméleteire is (bizonyos képtudományi pozíciókra, vö. 83.), számukra nem feltétlenül megnyugtató következtetésekre adva lehetőséget.

Az első rész (*Rendszer – megkülönböztetés – differencia*) egyszerre vizsgálta a rendszerszerűség implikációit az elsődleges, aktív differenciát mindig is megkettőző, ezáltal elfedő megkülönböztetések végrehajtásában és fordítva, a differencia olvashatatlansági effektusainak visszatérését minden, mégoly evidensnek tetsző megkülönböztetési operációban (Jakobson, Luhmann és Gadamer amúgy nem túl rokon elméleteiben, általános nyelvészeti, társadalomelméleti és esztétikai-hermeneutikai kontextusokban). Mindezek alapjául az a performatív (és komoly temporalitáselméleti téteket is tartalmazó) mozzanat szolgál, miszerint az előzetesként té-

telezett megkülönböztetések (pl. bináris oppozíciók) igazából utólagos produktumok, például a kódolás folyamatának effektusai. Ennyiben tulajdonképpen (elméleti) fikcióként működnek. Az itt következetesen (dekonstruktív értelemben vett, a könyvben módszertani premisszaként hangsúlyozott) *olvasás* révén végrehajtott kritikai mozzanat teljesítménye nagyjából abban áll, ahogy fény derül a differencia (megkülönböztetésként való) félreolvasására, amely a vizsgált teorémák egy részében reprezentációesztétikai alapokon történik. Eközben azonban a nyelv önkényességének performatív effektusaival és materialításával való mély kapcsolatába is több belátást nyerhet az olvasó.

A monográfia a második részben egy másik, konzisztensebb hagyományvonal összefüggésében vizsgálódik tovább, mégpedig a hermeneutikailag inspirált nyelv-elmélet és -filozófia keretében, Wilhelm von Humboldt, Heidegger és Gadamer alapján. Itt is végig hallható a derridai szólam, ez az összekapcsolás további kifejezetten izgalmas és termékeny megfigyelésekhez, valamint tézisekhez vezet, itt már nyelvantropológiai, továbbá etikai és politikai implikációkkal gazdagodva. Ebben a részben eseményyszerűség és ismételhetőség, továbbá szingularitás (a Másik) és az esemény koncepciói állnak az előtérben a differencia fogalmával alkotott viszonyukkal. Ugyanis ezt a differenciát „a másik nyelve” és „a nyelv mint másik” felől kell elgondolni (145.). Eme differencia egyik centrális aspektusa a beszélés és hallás közötti különbség Heideggernél, az *Unterwegs zur Sprache* című kötetének utolsó, helyenként rejtélyes szövegében (*Der Weg zur Sprache*). Differencia és iterabilitás viszonya már Derridánál is alapvető kiindulópontot jelentett (mind a *Grammatológiában*, mind a *Limited Inc.*-el folytatódó performativitáselméleti vizsgálódásaiban), Halász lényegében eme viszonyt aknázza ki és artikulálja tovább.

Ezeket az összefüggéseket a munka egy kifejezetten lenyűgöző elemzésben W. von Humboldt nyelvelméletének központi mozzanataira alkalmazza (lényeges korrekciókat végrehajtva a szakirodalom bizonyos meghatározó szerzői – J. Traubant, T. Borsche és mások – által proponált értelmezési alakzatokon). Hang és gondolat organikus egybetartozása, valamint hallás és beszélés cirkularitása – Humboldt nyelvelméletének alapvonalai – a megszakítás mozzanatával szembeállítandók, amely differenciális eseményt jelent, mégpedig az objektiváció differenciális mozzanatát, amely a saját, illetve az idegen hang meghallásában realizálódik. A saját és idegen hang ezen anyagtalan megfeszítése – még minden jelentésközvetítés előtt – elengedhetetlen hallás és artikuláció kölcsönhatása számára. A hang performativitása – a „nyelvi erő” (Sprachkraft) mozzanataként – egyrészt „a hangok létrehozásának” az artikulációban, illetve tulajdonképpen a „beszéd”-nek magának a „tetszésében” (eredeti és szép gondolata ez Humboldtnak), másrészt a névmások nyelviségében (mint belső nyelvi összefüggésben) nyilvánul meg, ami én és te szembeállításában és az ebből származtatott ellentétben (újra az ellentétpárok nem-identikus ismétlődésének gondolatalakzata) mint igazi differencialitás-ban mutatkozik meg (136–140.). Ez a viszony – a hang mint differencia, végső soron – alapozza meg a reprezentációt és nem fordítva – a megszólítás a te vonatkozásában mintegy megelőzi a megnevezést, és amely megszólítás olyan kölcsönös-séget evokál, amelyben a te a sajátot tanúsítja, meggyőződést kölcsönöz (148.). (Tegyük hozzá, hogy az Én-Te viszony ezen nyelvelméleti megalapozása in nuce

a lírai aposztrophé elméletét is tartalmazhatja, a munka ezen a ponton is kifejezetten lehetővé teszi eredményeinek irodalomtudományos alkalmazását.) A mondott viszony – a szubjektum számára nem egyszerűen extern külsőlegesség tengelyén – ismételhetőséget is jelent, sőt ennek latenciáját, amennyiben a nyelv mint másik nem-reprezentálható, csak performatív módon ható erőként nyilvánul meg. Mindez nyelvantropológiai és politikai antropológiai implikációkat is magában hordoz, egyrészt az állati artikuláció, másrészt a nyelv társadalmi létmódjának vonatkozásában.

A hang ezen teljesítménye a másik felől „affektus”-ként is értelmeződik a szóban forgó fejezetben, aláhúzva a nyelv mint másik, a másik nyelve általi megelőzöttség nem-reflexív jellegét (a második Gadamer-alfejezetben ez vezet a passzivitás, elszenvedés kategóriái szerint az ember és állat közötti különbségtételek fessegetéséhez). Ezzel kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy az „affektus” kifejezés (és pandanja, a „meggyőződés”) vajon elégséges-e ezen, nyelv általi megelőzöttség érzékeltetésére. Eme fogalomnak ki kellene alighanem egészülnie a „Gefühl”, az „érzék” instanciájával, például éppen a „nyelvérzék” értelmében (a szinonímia, a fordításprobléma, egyáltalán a Humboldt által többször hangsúlyos helyen szerepeltetett, Halász által inkább némi gyanúval kezelt anyanyelv mint példa kapcsán). De akár Humboldt értelmében is, aki a nyelvet ismeretesen érzékszervként határozta meg („a nyelv a gondolat képző/alakító/formáló szerve”, „das bildende Organ des Gedanken”). Ezzel talán a szerzőnk által részint inkább formálisan használt eseményfogalom sem pusztán a nyelvi artikuláció (részben izolált) struktúramozzanata lenne (vö. ezzel a Heidegger-Derrida-féle „hívás” és ígéret fogalmait, amelyeket a dolgozat nem aknáz ki), hanem az ismételhetőség intenzitásfoka is.

Ezzel ugyanis más potenciális kérdések is érintkeznek, alapvetően a történetiség problémája alapján. Az ismételhetőség a történeti materialitással is összefügg, és ezt valamiképp talán közvetíteni lehetne a részben absztraktnak maradó (mert időbeli indexektől eloldott) „másik” instanciájával. Néha úgy tűnik (fenntartva a tévedés lehetőségét), mintha a másik szingularitása és a „meggyőződés” komplexuma kissé túldimenzionálna, és a munka bizonyos értelemben kijátszaná ezeket a „világnézettel” mint áthagyományozott dimenzióval szemben. A nyelv mint másik hatalma fenomenológiai síkon ugyan meggyőzően kapcsolódik össze a másik nyelvével, mégis ama hatalom paradox módon némileg absztrakcióval és történeti létmódjának elvesztésével fenyeget. Ugyanis ama hatalom *örökség* is (egy másik heideggeri-derridai téma), amely nem ellentétben áll az idiomaticitással, hanem lényegileg hozzátartozik. Éppen ez a (történeti) örökség lenne az „objektiváció” és az ismétlés indexe, amelyeket szerzőnk oly komplex módon írt le a fenomenológiai síkon. Az örökség nem egyszerűen a „többség” vagy a „tömeg” mozzanata (még ha össze is tartozhatnak), erről Walter Benjammak van mondanivalója (vö. a fentebbi megjegyzéssel az emlékezeti mozzanathoz Luhmann kapcsán). Az örökség értelmében vett idiomatikusságot talán nem igazán érdemes kijátszani a másikkal szemben, ellenkezőleg, előbbi járulhatna hozzá „a választás spontaneitása” fogalmának (Humboldt) további körvonalazásához. Továbbá az „anyanyelv” létmódja éppen a saját, az „ismeretlen ismerős/bizalmas (Vertrautes)” (Heidegger) tematizálása számára lehet kardinális fontosságú. Humboldt mint a fordítás teoretikuszát is több figyelemre lehetett volna méltatni (akivel a megértésben rejlő differenciáról

lehet gondolkodni). Ezek a megjegyzések persze nem érvénytelenítik Halász gondolatmenetének konzisztenciáját és eredményeit, inkább egyfajta kontextuális differenciálásra irányulnak.

Az utolsó alfejezet (*A differencia fájdalma erőszak és [el]szenvedés között*) Heidegger Trakl-elemzését veszi tárgyul – némileg meglepő módon –, és összefoglalja a munka fő motívumait a Trakl-vers szövegközeli elemzése révén (hallás és artikuláció közötti differencia, elszenvedés, erőszak, a differencia és az esemény nem-reprezentálhatósága, önmegvonása stb.). A sűrű meditáció hatásosan bizonyítja a szerző textuális-interpretatív, nem pusztán elméleti tájékozódását és kompetenciáját (ahogy erről egyéb publikációkban is számot adott). A recenzens itt már csak egyetlen pontra szorítkozna, a differencia fájdalmának (heideggeri előzményekhez képest is) eredeti gondolatára: ezen aspektus hangsúlyozása eminensen politikai jelentést is implikálhat. Byung-Chul Han meglehetősen aktuális kultúrkritikája szerint a „differencia” mára automatikussá vált mantrázása végső soron a másság elfedéseként is működhet: „Manapság [...] a differencia lép a másság helyére, már nem hívva elő immunreakciót. A posztimmunológiai, sőt posztmodern differencia már nem tesz beteggé. Az immunológiai síkon a differencia az ugyanaz. Mintegy hiányzik a differenciából az idegenség tüskéje, amely heves immunreakciót váltana ki” (*Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin 2014 [6], 9.). E lenyűgöző, ugyanakkor meggondolt és aktív olvasást igénylő munka végén (Jakobson, Luhmann, Gadamer, Humboldt és Heidegger, illetve Derrida után) nem marad tehát kétségünk a kiemelkedően invenciózus, összetett és mélyreható módon felvezetett nyelvelméleti főprobléma relevanciája és termékenységége felől – antropológiai, etikai és politikai dimenziókat tekintve sem. (*Ráció*)

LŐRINCZ CSONGOR

Képlékenysé, képletesség és képiség az irodalomban

LŐRINCZ CSONGOR: *KÖLTŐI KÉPEK TESTAMENTUMAI*

Az elmúlt két évtized során a kultúratudomány nyugat-európai diskurzusában egyre általánosabbá vált az a fölismerés, hogy az ipari forradalom analógiájára elgondolt digitális forradalom olyan vizuális képiségre alapuló civilizációvá tette a tudás alapú társadalmat, mely kommunikációs folyamatai során a tudás létrehozásának és megosztásának egyaránt kitüntetett eszközeiként tekint, sőt egyre inkább szorul rá a képekre. Mivel a képiség egyik legfontosabb sajátossága, hogy a pillanatnyi látvány szempillantásnyi mozzanatába fókuszálódó elemi erővel ragadja meg, orientálja és részben bizony determinálja is az emberi képzelőerőt, s az abból fakadó, kifejlődő nézetet, nézeteket, a digitális forradalom sajátos tudományos

szemléletmódot (ógörög értelmében vett) *theoriát* hívott létre. Az ún. képkritika arra tesz kísérletet, hogy a képek funkcióit, hatásmechanizmusának egyes mozzanatait elhatárolja, illetve föltárja és tudatosítsa, hogy végül olyan interdiszciplináris fogalmi látókörbe helyezze, amely egyaránt megfelel a vizsgált jelenségkör sokrétűségének és a humaniora tudományosságával szemben támasztott episztemológiai elvárásoknak.

A *Költői képek testamentumai* című tanulmánykötetében Lőrincz Csongor tizenegy az utóbbi néhány évben írt képkritikai tanulmányát rendezi konzekvensen koncipiált kontextusba, sőt mondhatni egyetlen nagyívű, bár korántsem kaptatók nélküli gondolatmenetté. Sajátossága az ily módon összegyűjtött írásoknak, hogy a képkritika vizsgálódási körét a digitális forradalomtól elvonatkoztatják, s a figyelmüket a modernség lírájára irányítják. A szerző Goethe, Hölderlin, Heidegger, Benn, Jékely és Kling egy-egy olyan eminens művének képkritikai elemzését hajtja végre, melyek recepciótörténetük során a modernség korszakélményének meghatározó tapasztalatává és viszonyítási pontjává váltak. A kötet irodalomelméleti tétje ugyanakkor olyan nagy, hogy talán az egyes, meglehetősen nagy exegetikai műgonddal és képkritikai éleslátással végigvitt műértelmezések modern filológiai, illetve médiaelméleti távlatain is túlmutat. A szerző nem vállalkozik ugyanis kevesebbre, mint hogy a költészet- és a szónoklattan egyik klasszikus kérdéskörét, a költői képek olvashatóságát, azaz a vizualitásnak és az irodalmi képek szemiozísának az irodalmi megértésfolyamatban betöltött szerepét járja körül, vizsgálja vagy éppen vizsgálja fölül. Érdeklődésének homlokterében az „olvasható képek és az általuk evokált folyamatok kibetűzése” (35.) áll, akár az emlékezet mnemotechnikai erőfeszítéseként (40. és 47.), akár építészeti motívumok vagy történelmi események elmosódó nyomainak olvasásaként. Bár olykor a pazar gondolatmenetek kieső zegzugainak homályába vész, hogy ez az olvasás tárgyilagos számbavételt vagy böngészést, tehát egyéni, gyakran nem tudatos, sőt még csak utólag sem mindig tudatosítható választásokon alapuló létértelmezői megértésfolyamatot takar-e a maga nehezen megismerhető, mert hogy esetiségében lényegét tekintve teljességgel megismételhetetlen mivoltában. Az a körülmény, hogy a szerző a veraset „egyfajta software”-ként „avagy mnemotechnikai program”-ként (243.), azaz algoritmusként fogja föl, mintha a tudatos és a tudása fölött diszponáló, tárgyilagosságra egyszerre törekvő és képes, sőt olvasmányát egyszersmind tárgyiasító olvasásnak a valószínűségét erősítené, bár a huszadik századi irodalomnak a nyelvi széksziszt követően mindenfajta diszponibilitással szemben megnyilvánuló bizalmatlansága, sőt hitetlenkedése, valamint a modern filológiának a lételméleti fordulatot követő hermeneutikai orientációja is tetten érhető a tanulmányok mindegyikében.

Szó sincs tehát arról, hogy az irodalmi látásmódot képiségében magyarázó, ezért aztán a poetológiában nem is olyan mélyen szunnyadó *ut pictura poesis* hasonlata feledtetné a műalkotás és a befogadás szingularizálódásának, individualizálódásának későmodern tapasztalatát (vö. főképpen 140.), de arról igen, hogy Lőrincz Csongor mint elméleti tudós következetesen ragaszkodik az arisztotelészi költészettan azon alapvetéséhez, miszerint a költészet produktív tevékenység, diszponáló alkotás, kialakítás, megformálás, az alkotási folyamat során egyelőre még amorf anyag ellenállását legyűrő (240.) akaratérvényesítés, szakavatottságon

alapuló intencionális aktus, röviden és görögül mondva *techné* (vö. 241.). Az *ut pictura poesis* gondolata vagy inkább sejtelve és sejtetései tehát Lőrincz Csongor esetében sem a költészetnek a recepció esetiségében nehezen megragadható ismételhetetlenségéből és kiismerhetetlenségéből fakadó, zavart tanácsstalanságra visszavezethető szolgai párhuzam, vagy a rokonnak érzett művészeti ág sikerén fölbuzduló orientációs igény, hanem olyan elméleti kényszer, amely magából a kézműves analógiából, az irodalomnak költészetként (*poiésziszként*) történő meghatározásából és a többi kézművességhez, tárgyi tudást megkövetelő alkotó tevékenységhez (*technai*) való sorolásából következik, s amely a filológia évezredes, s kétségtelenül szubtilis fogalmi és részben metaforikus gondolatrendszerének megszületéséhez is vezetett. Ennek dacára talán nem lényegtelen s vélhetően nem is föltétlen félreértésen alapuló kérdése a kötetet az ontológia és a hermeneutika felől olvasóknak, hogy a képet médiumként, tehát *közegként* és *eszközként* az alkotói intenció produkciós folyamataiban formálódni látó szemlélet miként viszonyul a megértés egzisztenciális jellegéhez és a nyelvi diszponibilitás hiányának tapasztalatához. Ahhoz az összefüggéshez, melyet a kései Heidegger lapidárisan úgy fogalmazott meg, hogy nem az ember beszél, hanem a nyelv (*Die Sprache spricht*). Másképpen fogalmazva: miként lehet a nyelv ontológiai elsődlegességét a költői képben tetten érni? Talán nem tévedés azt gondolnunk, hogy az iménti kérdéseink körvonalazta dilemma a hermeneutikailag megalapozott képkritikának olyan alapvető elméleti kihívása, mely végighúzódik Lőrincz Csongor kötetén is, és önmagában evokálja vagy akár provokálja azt a feszült figyelmet, melyre a kötet minden sora készteti az irodalomelméleti kérdések iránt fogékony olvasót. A *Költői képek testamentuma*iban ugyanis jószerével más sem zajlik szakadatlan, mint hogy a lírai beszéd „retorikai megalkotottságának” poetológiai képzete kerül, lévén szó képekről, szinoptikus viszonylatba „a lírai esemény performatív önmozgásából” fakadó belső dinamikával (13.), melynek ontológiai relevanciája mellett a szerző éppen azáltal tesz nagyon beszédes tanúbizonyságot, hogy a kötet közepe táján két olyan képkritikai tanulmányt is szentel Heidegger nyelv- és irodalomértelmezésének, melyeket irodalomelméleti tétjük, gondolkodói igényességük és komplexitásuk miatt aligha lehet nem lélegzetvisszafojtva olvasni.

A képkritikai fölütés, tehát az irodalmi nyelv vizualitásának látványain, látszatain, vagyis „a tropológiai helyettesítés stabilitásának” (59.) illúzióin is átlátni igyekvő irodalomelméleti megközelítés a kötet szinte összes tanulmányának látókörét a hegeli esztétika, a fenomenológia, a heideggeri ontológia, a gadameri hermeneutika, a jaussi recepcióesztétika, a boehmi vizualisztika és a kittleri médiaelmélet perspektíváival tágítja igazán széles horizonttá. Ugyanakkor a képiség vizuális folyamatainak elemzése során a szerző kamatoztatja a strukturalizmus és a francia, illetve de Man-i posztstrukturalizmus módszertani örökségét is, ami főképpen az értelemképződés és a klasszikus poetológia arisztotelészi fundamentumán önálló ontológiai státuszú létezőként elgondolt, illetve akként értett ún. műalkotás speciális fakticitásából, az artefakticitásából levezetett strukturálódási folyamatok mozzanatainak elemzésekor válik igazán látványossá. A költészet mediálisnak és hangsúlyozottan szkriptuálisnak elgondolt képi jelentésképződéseinek értelmezésekor a szerző a strukturalizmus olyan fogalmait is bevonja a képkritikai vizsgáldás esz-

köztárába, mint amilyen a költői funkció jakobsoni terminusa. Ez egyáltalán nem véletlen, hiszen Lőrincz Csongor a képek szemiózisát egyfajta „szignifikatív struktúra” (53.) megképződéseként gondolja el, márpedig ez föltételezi a költői intenció művészi produktivitásából fakadó keletkezéstörténeti és a befogadóban végbe-
menő hatástörténeti mozzanatok poetológiai kényszerként adódó kétfázisúságát, bizonyos fokú szembehelyeződését, sőt eltérő viszonyrendszerét. A képkritikát űző tudós nem lehet egyszerre szemlélője, tehát befogadója a kép vizualizációjának és a recepció folyamatának tárgyilagossá vizsgálója is. Ezen a ponton olyan hatásmechanikai határozatlansági relációval találja magát szembe a képkritikus (vö. 42.), mely alapvető kérdéseket vet föl a képkritikai kutató saját poetológusi státusára vonatkozóan. A határozatlansági reláció eltérő pólusain rekedő keletkezés-, az értelmezés- és a befogadástörténeti mozzanatok együttes tárgyalása, itt és most a csavarment analógiájára is elgondolt egységes gondolatmenetbe rendezése nehezen volna megoldható a struktúra paradigmája, sőt holt metaforája nélkül. Annak a belső dinamizmusnak a leírásakor, mely az irodalmi képek tropológiai fejlődésének vagy felfejlésének sorozatosságában érhető tetten, tehát a poetológiai gondolkodásban máig meghatározó négyes okságnak, az arisztotelészi *causa efficiens, materialis, formalis finalisque* metafizikai viszonylatának érvényre juttatásakor a Lőrincz Csongor-i képkritikának is elementáris szüksége van a sorozatosság, a sorba rendeződés képzetére. A struktúra fogalma így a kötetben meghatározó fontosságra tesz szert, és sorra megidézi azokat a reményeket is, melyek a középlettin műszóban szunnyadó koncepcióhoz főképpen a hatvanas évek elején társultak.

Az irodalomelméleti relevancián túl további kiemelendő erénye a kötetnek, hogy ötvözi az irodalomelmélet látókörét az irodalom- és a tudománytörténet perspektívájával (pl. a Schiller és Hölderlin közötti műfajtipológiai diskurzus exegetikai vonatkozhatóságának vizsgálatakor [50. skk.], Hegel és Hölderlin bonyolult inspirációs viszonyrendszerének fölvezetésekor [71. k.], vagy a Nyugat-líra két vonulatának összehasonlító vizsgálatakor a poétikai intenció és az áramlati intéstitúció viszonyrendszerének egymásra vonatkoztatása során [167. skk.]). Az is megke-
rülhetetlenül fontos szakkönyvvé avatja Lőrincz Csongor munkáját, hogy tanulmányai mind a hungarológia, illetve a germanisztika, mind pedig az általános irodalom- és a kultúratudomány vonatkozásában jelentős kutatási eredményeket mutatnak föl, ám ugyanakkor a képkritika legjobb hagyományait folytatva olyan szakmai diskurzust is kezdeményeznek, melyben az irodalom- és kultúraelmélet, valamint a hermeneutika és a posztstrukturalista értelmezéstan fundamentális kérdései gondolhatók és fogalmazhatók újra, illetve újjá.

A kötetbe gyűjtött tanulmányok vizsgálódásainak leginkább kitüntetett perspektívája a szövegcentrikusan elgondolt irodalom ikonikus-metaforikus mozzanatainak performatív eseteire irányítja a figyelmet. Ennek során azokra a strukturális jelenségekre összpontosít igazán, melyek a képek megragadta igazságtörténetek tanúsításának, mintegy hitelesítő ellenjegyzésének, Lőrincz Csongor kedvelt fogalmával élve testamentarizálódásának összefüggésrendszeréből adódnak. Ez a kezdeményezés azért is bizonyulhat meggondolandónak, s ha szabad recenszensként érzelmekre ragadtatnunk magunkat, akkor akár megszívlelendőnek is, mert a skolasztika óta megféleltethetőségként, adekvációként elgondolt igazságot, a hit és a

hitelesség dimenziójába emeli vissza. Az igazság Rosenzweighoz, Buberhez, Bultmannhoz és Heideggerhez hasonlóan Lőrincz Csongor számára sem a valóságában, valóságában, például helyénvalóságában megnyilvánuló vagy megfejtett kép, írás (írás kép), közlés, vagy ha tetszik, beszédaktus statikus állapota, hanem olyan dinamikus történés, eseménysor, mely a tanúságtévő teljes odaadását éppúgy implicálja, mint ahogy megköveteli a tanúsítás hitelességét éppen hitének elfogadó gesztusával visszaigazoló befogadó egész lényével véghezvitt ráhagyatkozó odaadását is. Az igazságnak és a hitnek, hitelességnek, hitelessé válásnak ez a héberben etimológiailag (*emet veemunā*) is igazolt komplex és dinamikus viszonyrendszere a kötet horizonttágító teljesítményei közül kétségtelenül az egyik legígéretesebb.

A tanúságtételben megnyilatkozó, meglehetősen komplex és dinamikus igazságkonceptió egyik járulékos következménye, hogy a szerző fölfogásában a képek a textus strukturálódásának olyan momentumai, illetve motívumai, vagyis adott esetben mozzanatai és egyszersmind mozgatórugói, talán még helyesebben eseményei, sőt esélyei, melyek az irodalmi struktúra keletkezésfolyamatában mindig fontos fordulatot jeleznek, és a recepció hermeneutikai processzusában az irodalman belül létező, azaz a recipiens számára mintegy fordítói feladatot, hermeneutikai kihívást jelentenek. Tropológia tehát nem csupán a szónoki vagy költői fordulatok kategorikus számbavételét jelenti immár, hanem olyan elméletet is, melyben az adott trópus valódi fordulatként, irányváltásként, mintegy megtérésként értelmeződik, ha tetszik (ha nem), szaván vétetik.

Ugyanakkor a lőrinczi képkritika a költői képek olvasását elsődlegesen mégiscsak a poetológia klasszikus képzete, az irodalmi létező, azaz az „irodalmi műalkotás” felől indukált olyan receptív tevékenységként igyekszik megragadni, mely a metaforikus mozzanatok, motívumok létmódjának négyes „*konstellációjában, azaz materiális, mediális, performatív és referenciális*” dimenziójában megy végbe (8. [a szerző kiemelése]). A választott fogalmi rendszer strukturalista képzettársító kényszerreit kerülendő, ám keletkezésdinamikai potenciálját egyszersmind kiaknázandó a szerző a dekonstrukció nyomelméleti meglátásaira is alapoz. A tenger fővényén hátrahagyott lábnyomnak, illetve a palimpszesztusnak, az írottnak, a kodifikáltnak a kánon-, a recepció- és az értelmezéstörténetből ismert fölülíródásának képzete megfelel ugyan az értelmezési jelentésstruktúrák eróziójának poetológiailag meglehetősen nyugtalanító, hiszen az önálló ontológiai státusú műalkotás képzetét megkérdőjelező tapasztalatainak, tehát interferál is a produktív intenció hatályosságának ellehetetlenülésével, de ugyanakkor maga is metafora, olyan képi trópus, melynek az irodalomtudományi diskurzusban történő megjelenése tudománytörténeti fordulatot jelez. A Lőrincz Csongor-i képkritika kétségtelenül e fordulat előkészítésébe fog, amikor fölismeri, hogy a produkcióesztétika szinkron és meglehetősen statikus látszerén át szemrevételezett költői képek „széttagolása (*kritikája) egyszersmind a szöveg dekompozícióját [is] jelenti, és feltárja a nyelv differencialitását”, vagyis, tehetnénk hozzá, az irodalmi képek hermeneutikai és ontológiai okokra visszavezethető indiszponibilitását (17.). A szerző ezen a ponton látja be, hogy képkritikája a nyelv egy bizonyos fölfogásának kritikája, azonban nem reflektál ennek egyik óhatatlan következményére, jelesül arra, hogy minden ontológiailag és hermeneutikailag megalapozott képkritika elkerülhetetlenül kritikájává

válí a költői diszponibilitás tételére föltett költészettannak is. A nyelv differencialitásának egyfajta evidenciaként történő belátása és azon poetológiai képzet között, mely a költő szakmai tehetségét a phrónesisból, a művész technikáján lemerhető szakavatottságból vezeti le, erős disszonancia feszül. A nyelv differencialitásának magától értődő erőterében az olyan, szerencsére nem túl számos mondat, mint például hogy a „lírai nyelv Hölderlinnél alapjában véve technika gyanánt működik” (47.), bizony sistergő oszcillációba kezd, már ha zavarodottságunkat kifejezendő megengedhetünk magunknak némi képkritikai képzavart.

Talán a Hölderlin kapcsán többször is megidézett Hegel tekintélye teszi, de a szerző gyakran nevezi a lírai s olykor vélhetően bizony még a befogadói ént is szubjektumnak (pl. 19., 24 skk., 37., 68., 145.). Ez az adott dichotómia fogalompárjának egyik tagját megnevező, a másikat csak megidéző fogalmiság logikusan, mert hát poetologikusan következik persze az önálló ontológiai státusszal fölruházott és mediális tárgyi valóságként elképzelt irodalmi műalkotás tárgyi adottságából, vélt objektivitásából s talán nem kis mértékig a pozitivizmus súlyos örökségét föl vállaló irodalomtudomány episztemológiai ethoszából, jelesen a tudományos tárgyilagosságra való törekvésből. Ugyanakkor a filológia ontológiai fordulata felől tekintve mégiscsak erősen kérdéses, hogy a XX. század második felének recepcióelméleti fölismerései nem vonták-e a szubjektum-objektum kettős fogalmát, a spekulatív idealizmus e kétségtelenül dialektikus és patinás örökségét az örök kérdés és bizalmatlankodás hatálya alá? Óhatatlanul fölvetődik a kérdés, hogy akár költőként, akár befogadóként szubjektumai vagyunk-e a bennünk zajló irodalmi folyamatoknak, például költői képek percepciójának, de legfőképpen persze a recepciónak, sőt voltaképpen bármilyen megértési folyamatnak? Objektuma-e a befogadásnak az irodalom, vagy közege, ráadásul kevésbé a *médium*, mint inkább a *dimenzió* értelmében? Az irodalmi képek ontológiai státusára vonatkozóan a recepció immanenciája különösen is releváns kérdésnek tűnik, lévén, hogy a befogadóban evokált képek csak annyiban tudnak a testamentumok hitelességével bírni, amennyiben szó szerint a tanúsított hitelességet megértésében visszaigazoló recipiensben hívódnak elő és bizonyulnak igaznak. Hasonlatosan az emlékképekhez, melyeket az emlékezet nem kegyszerek szertáráként őriz az időtlen igazság hitelességének érintetlenségében, hogy aztán a megfelelő pillanatban a jelen számára prezentálja az elmúltat. Épp Lőrincz Csongor Hölderlin-értelmezései a legbeszédesebb bizonyítékai annak, hogy az emlékképek megelevenedése, evokációja a múltat a jelen közvetítettségében tudja csak akként értetni, ami. A múlt csak a jelen közvetlenségében, tehát kizárólag inkluzíve, a jelen közvetítette múltként lehet autentikus. Azaz a jelen bejelentetlenül is belevetül a múlt emlékébe. Az emlékezés éppúgy elmosza a múlt és a jelen közti távolságot, amiképpen a recepció sem képzelhető el a befogadó szubjektum és a befogadott objektum recipiensen kívül bekövetkező egyfajta interakciójaként. A képnek csak képzete, a látottnak csak a látványa lehet adott, az olvasottnak pedig csak az olvasmánya. Márpedig ennek az adódásnak a befogadása csak „benn”, a recipiensben következhetik be. Ontológiailag fogalmazva, az irodalmi mű nem önálló ontológiai státusú létező, nem egyként minden befogadó elé vetett, vetülő valami, tehát nem *obiectum*, hanem belevetett, *inietum*: a befogadó konstituense a befogadásnak, a megértésnek, az iro-

dalmi értelemnek. Pontosan ez az oka annak, miért értékelődhetik föl a tanúságtétel mozzanata az irodalmi igazságkeresés és az irodalomban föltárulkozó igazság megfogalmazásakor, közreadásakor, kinyilvánításakor, nyilvánosságra hozatalakor. A filológia ontológiai fordulata felől nézve tehát a szubjektum-objektum-viszony nehezen tartható, bár kétségtelenül ránk testált hegeli hagyaték. Talán ezért sem véletlen, hogy az intertextualitással párhuzamot képező interszubjektivitás posztstrukturalista fogalma sem annyira az általánosítható szubjektum státusának megmentésére jött létre, mintinkább az objektivitás fogalmának kényszerű föladását követően a tudományos tárgyilagosság képzetének fönn tartására, vagy őszintében fogalmazva: a zavarodott szégyen fájó érzetének palástolására. A recipiens nem alanya, de nem is tárgya vagy bővítménye az irodalmi nyelvnek, hanem individuális nyelvezte.

Éppen ezért tartjuk különösen is nagy tudományos teljesítménynek, amikor a lőrinczi képkritika az anthropomorfizmus föllazításának fogalmában (225.) vagy az arisztotelészi poetológia felől csak paradoxonként elgondolható „immateriális materialitás” (204.) koncepciójában a poetológia olyan bírálata mutatja föl, mely nem csak a költői képek viszonylatában, hanem jóval tágabb irodalomelméleti összefüggésben is megalapozza a képkritika fogalmát, s reményeink szerint majdan a fogalmiságát is. (*Ráció*)

VAJDA KÁROLY

Családi kör, avagy a fekete tizenennyolc árnyalata

IVANA DOBRAKOVÁ: *HALÁL A CSALÁDBAN*

Nyolcvanöt évvel ezelőtt, 1931. május 11-én a berlini Ufa-Palast-am-Zoo moziban bemutattak egy filmet, amely máig hatóan megváltoztatta a mozgókép művészetét. Az *M* című mozi az expresszionizmus eszközeivel mondott el egy olyan rémtörténetet, amely már nem valami óriásira nőtt egzotikus állattal vagy egy sok száz éves, halhatatlan gróffal riogatta a közönséget, hanem a köztünk járó, hozzánk hasonló gonosz tette meg főszereplővé. A mai Szlovákiában, Rózsahegyen, Löwenstein László néven született színészóriás, Peter Lorre alakítása azóta is visszaköszön minden valamirevaló pszichothrillerben. Szűk évtizeddel a premier után azonban egészen másfajta borzalmak szabadultak rá a világra, és a Lorre által meg elevenített karakterhez hasonló rémek ideje leáldozott. Egy darabig. A világháború utáni tartós fellendülés, amelynek a pomádézott frizura és a három literes motorral hajtott autóbátárok váltak az ikonjaivá, ismét elhozta azokat a viszonylagos békeidőket, amikor már nem Hitlernek, hanem Norman Batesnek lenni is elég volt a világborzongatáshoz. Hitchcock *Psycho* című remeke azonban nem csupán visszahozta az *M*-ben debütált hétköznapi gonosz alakját, hanem tovább fűszerezte a

bő negyedszázados sikerreceptet egy újabb aromával. Abban ugyanis, hogy az ember rémmé lett, Batestől kezdve valamiféle rejtett családi titoké kell hogy legyen a főszerep, szavatolva azt, hogy a gonosz többé-kevésbé maga is áldozatként tűnjék föl, és a félelem mellett némi együttérzést is kiválthasson a közönségből.

Ivana Dobrakovová, a kortárs szlovák próza fiataljainak egyik legelismertebbje ezt a sikerreceptet továbbfejlesztve alakított ki egy csak rá jellemző, félreismerhetetlen ízvilágot. Dobrakovová novellisztikája ugyanis úgy használja teljes természetességgel a hitchcocki összetevőket, hogy közben nagyon is Közép-Európa nyelvét beszéli. Azét a Közép-Európáét, amely a lengyel Sylwia Chutnik műveiben a naturalista szociogroteszk dialektusában, a szintén szlovák Uršula Kovalyk munkáiban pedig a feminizmusnak álcázott empátia hangján szólal meg, és amelynek egyre táguló határai között akár a nizzai plázs vagy éppen egy marseille-i gondozóintézet is teljes természetességgel megfér novellahelyszínként a pozsony-ligetfalui vasútállomás mellett.

Dobrakovová, akárcsak fent említett pályatársai, a közönségfilmek és a lektűr paneljeit rendezi újra egyéni és egyedi prózakompozíciókká. A *Halál a családban* című novellagyűjtemény első darabja, az *Én és ő. Nem mi ketten* rögvest olyan szituációba engedi bepillantani az olvasót, amely megannyi családi vígjátékból és teleregényből ismerősnek tűnhet: egy korosabb férfi és jóval fiatalabb barátnője kapcsolatába. Ám a felütés tüstént nyilvánvalóvá teszi, hogy Dobrakovováól többet kapunk majd a megszokott kliséknél: a kezdőjelenetben ugyanis a lány szeretkezés közben aggódni kezd, nehogy az idősebb partner túlhajszolja a szívét. Ráadásul a szerző a történetet nem a nő, hanem a férfi szemszögéből beszéli el, és kétségeire, kiszolgáltatottságára összpontosítva kiemeli őt a rendszerint rá szabott kizsákmányoló szerepből: „Nem szeretem, amikor papinak szólít, és ezt nagyon jól tudja. A fiatal szerető, hát köszönöm szépen, megvannak a maga előnyei, de ez a gyerekeség, ez az erőltetett játék, hogy ő az én kislányom, én meg a vén kujon, már kínos, néha szívesen felpofoznám, másrészt viszont nem akarom elveszíteni, még mindig jobb, mint a megereszkedett bőrű, emancipált, negyvenes feministák. Csakhogy ez a taknyos állandóan a szememre veti, hogy az apja lehetnék.” (6.) Ennek a novellának befejezése nincs, csak vége, utolsó mondata ugyanis kíméletlen tárgyilagossággal fogalmazza meg azt a kérdést, amely az egész szöveg mögött ott lappang: hogy mi marad egy ilyen kapcsolatból akkor, ha hirtelen megfosztjuk a szerepjáték elemeitől, és mindkét szereplőnek tényleges önmagává visszaváltoztatva kell túlélnie benne.

A következő, *Az örökség* című darab szintén továbbgondolásra csábítja az olvasót. Az apa halálát követő hagyatéki tárgyalásra utazó lány történetében ugyanis az a legérdekesebb, ami nincs leírva benne, s amivel az olvasói képzelet toldja meg ezt a rövid novellát, amely magát lehetséges kísértethistóriának álcázva veti fel azt a kérdést, milyen súlyos lelki terheket róhat valakire, ha szüleje azelőtt távozik, hogy rendezhetné vele a kapcsolatát. Az *Anyá és lánya a vonaton* is hamarosan elárulja az olvasónak: az utazás játék csupán, amellyel a kislány édesanyja segítségével igyekszik feldolgozni apja hiányát. Az írás egyszersmind azt is kiválóan példázza, hogyan képes Dobrakovová a játékos felütéstől harmadfél oldalnyira eljutni egy olyan novellazárlatig, amely mindössze egy feldolgozhatatlan családi tragédia lehetséges utóhatásaira nyithat háttorzongató perspektívát.

A családi kör Dobrakovovánál következesen az előbbiekhöz hasonló helyzetekkel jár együtt. A *Temetés után* egy halott kislány szellemének a szemszögéből beszéli el, miféle jelenetekkel szembesül a búcsúztatását követő események tanújaként, egyszersmind azt is bizonyítva, hogy Dobrakovová néha még holtukban sem engedi a szereplőit békében nyugodni. A halálig vezető út stációi a gyermekkortól az öregségig pedig megannyi alkalomként szolgálnak a testi-lelki szenvedés és a kiszolgáltatottság változatainak bemutatására. Dobrakovovánál a tanulóéveket nem a társakkal megélt csibészségek teszik emlékezetessé, hanem a pletykák arról, hogy a koleszos lányok azért tünedeznek el, mert „[...] az albánok fogdossák el őket, hűtőben tartják, és még élve metszik le róluk a húst a kebabhoz” (*A Zempléni-víztározó alsó áramlatai*, 71.). Az anyaszerephez egyértelmű természetességgel rendelődik hozzá a depresszió és a gyermek halálától való rettegés (*Éjjelek*), ha pedig valamelyik szereplőhöz az igazi partnerség és a boldogság képei társulnának, akkor rendre kiderül róla, hogy vélhetően csak az elbeszélő képzeletében létezik (*Péterrel az élet*). Ha egy pár mégis együtt öregedik meg, az Dobrakovová világában a törődés és az odaadás olyan megnyilvánulásaira teremt alkalmat, mint amilyenre a következő idézet hoz példát: „A táskából egymás után pakolom ki az élelmiszert a helyére, a hűtőbe, a kamrába, míg Márta tisztítja a halat, és közben csivitel. Azt mondja, húsz évet fiatalodott, végre jól érzi magát a bőrében, új erőre kapott, én meg közben mereven bámulom az ezüst pikkelyes, nyákos és véres kezét, azt a két sikamlós, csontos és eres végtagot, mely annyira emlékeztet a halászcsonnak aljában vergődő halakra. A keze tökéletesen összehangolt mozdulatokkal használja a kést, csintalanul ugrándozik a vágódeszkákon és kimetszi a belsőségeket. Egyszeriben szó szerint undort érzek a feleségem és koszos keze iránt, már nem szorul a segítségemre, nincs rám szükség. Undorodom a fiatalos lelkesedéstől, a túlzóan gyerekes csacsogásától, benyúlok a táskába, előhúzzok egy kék csomagot, amit eredetileg magamnak vettem, és a szavába vágok. – Vettem betétet az alkalmi vizeletcsepegésre, nagyon praktikus, férfiaknak és nőknek egyaránt jó. Sosem tudhatjuk, mikor jön jól, a mi korunkban már mindenre fel kell készülni.” (*A remegés*, 173.)

Bár Dobrakovová prózáiban rendre visszatér a csonka családok és traumatikus párkapcsolatok bemutatása, a szlovák író műveinek munkái nem csupán a boldogságdeficitese magánéleti helyzetekre összpontosítanak. Érdekes elemzési szempontot kínál összevetnünk a *Halál a családban* novelláiban megjelenő tematikát azokéval a kortárs szlovák kisprózákéval, amelyeket az északi szomszédunk jelenkori literatúrájával hivatásszerűen foglalkozók reprezentatívnak tekintenek. E jellegzetes témák lajstromba vételéhez kézenfekvő támpontot nyújthat a Noran Libro gondozásában megjelent *Férfi, nő, gyerek. Mai szlovák történetek* című antológia, amelyhez a szövegeket válogató Radoslav Passia írt *A kortárs szlovák próza néhány sajátosságáról* címmel utószót. A Szlovák Tudományos Akadémia kortárs szlovák irodalomra szakosodott munkatársa az utóbbi évek terméséből olyan szövegeket tartott érdemesnek arra, hogy Szlovákia kortárs prózairodalmát a magyar közönség előtt képviseljék, amelyekben „alapvető témaként vetődik föl az otthon és az idegenség ütköztetése, amire az önmegértést, a kulturális, nyelvi és nemi identitást, valamint az egyén családdhoz és a társadalomhoz fűződő viszonyát érintő rokon kérdések

kontextusában keresik a megoldást”. Figyelemre méltó, hogy bár Passia a jelenkori szlovák próza „kiemelkedő tematikus kérdései” közé sorolja, a nosztalgia „sajátos posztszocialista változata”, az „osztalgia” (*Férfi, nő, gyerek. Mai szlovák történetek*, Noran Libro, Budapest 2016., 279.) mintha teljesen hidegen hagyná Dobrakovovát. Annál inkább demonstrálható az író szövegeivel a legfiatalabb prózaíró nemzedék munkáinak azon jellegzetessége, amely Passia szerint a magyar fordításban szintén hozzáférhető Pavel Vilikovský „önkolonializáló gesztusának” lágyabb alkalmazásaként „befelé, a szlovák kulturális tér irányába mutató egyértelmű ironia helyett inkább azokra az előnyökre, problémákra és kudarcokra hívja fel a figyelmet, amelyeket Szlovákia európai léptékű politikai, társadalmi és kulturális adaptációja hoz magával a résztvevők számára” (Passia, 284.). Dobrakovová novelláiban ugyanolyan természetességgel jelennek meg generációja tagjainak „a külfölddel és az »idegennel« kapcsolatban szerzett természetes és mindennapi tapasztalatai”, ahogyan például magyarországi nemzedéktársai közül Krusovszky Dénes novellahősei róják Prága, vagy Lanczkor Gábor *Folyamistenének* szereplői London utcáit.

Kevésbé tipikus talán az, ahogyan szövegeiben Dobrakovová a vendéglátó ország idegen közegében megtapasztalt társadalmi kirekesztettséget a magánéleti, vagy éppen a szexuális kiszolgáltatottsággal társítja. A *Kígyógombolyag* főszereplője például a nyelvi kompetencia hiányából fakadó kényelmetlenségélményétől jut el addig, hogy végül a tanújává lesz annak, amint orosz tanulótársa a franciaországi nyelvi táborban kétségbeesetten kérleli alkalmi szexpartnerét, hogy az aktusért cserébe vegye feleségül. A nyelvi korlátok és az intim helyzet kettőssége még inkább fokozza a helyzet abszurditását, és a kelet-európai nő, valamint a nyugat-európai férfi közötti egyenlőtlen viszonyt: „– But will you marry me? Pierre, will you marry me? – ismételtette Ljudmila. Nem hittél a fülednek, hogy az aktus előtt ilyesmit mond: – Will you marry me? Hisz ennek nincs semmi értelme. Aztán eszedbe jutott Ljudmila nővére, az a híres-neves nőszemély, aki olyan jól ment férjhez, s már túl van a nehezén. Akkor nemcsak azt értetted meg, miért jött Ljudmila Franciaországba, mi volt egész eddig a célja, hanem azt is, hogy tényleg hozzád beszélsz, szeretné, ha segítenél és még egyszer lefordítanád Pierre-nek, mi a feltétele, a hihetetlen ára, amit a szexért cserébe kér.” (58.) A *Ti boš zelo v redu punca* című szöveg hamvába holt szlovák-szlovén szerelmi története, amely végül a magánéleti kilátástalanság látomásszerű szimbólumává válik, vagy *A nizzai strandon* megvalósulatlan szexjelenete megannyi példaként demonstrálják, a *Halál a családban* szerzője hogyan képes „dobrakovovásítani” a kortárs szlovák próza egyik leggyakoribb toposzát, és hogyan teremt az idegen környezetbe került nőszereplők helyzetéből alkalmat arra, hogy újabb nézőpontból közelítsen a testi-lelki kiszolgáltatottság rá olyannyira jellemző tematikájához.

Dobrakovová sötét látomásainak erejét még inkább fokozza, hogy hétköznapi rémtörténeteit többnyire az agresszor szemszögéből adja elő, mint például amikor *A gyógykezelés* narrátora aprólékosan ecseteli, miért tesz jót a magatehetetlen beteg állapotának, ha rendszeresen forró vízbe mártják. Ez a szenvedetlen elbeszélői nyelv – amely a fordító, Vályi Horváth Erika mesterien pontos mondatainak hála a magyar változatban is kiválóan működik – csak tovább erősíti a Dobrakovová-no-

vellák letaglózó hatását. A *Halál a családban* tizenhét írása ugyanis – bár a fül-szöveg „sokszínű csokor”-ként méltatja a kötetet – a fekete tizenhét árnyalatát kínálja. Roppant erős novellisztika ez, amelynek darabjaival mégsem célszerű egy ülésben végezni, hacsak nem szottyant kedvünk az olvasást követően szakadó esőben kiülni egy elhagyatott gyártelepre Joy Divisiont hallgatni, hogy azért jusson hely valami vidámságnak is a napunkban. (AB-ART Kiadó)

HAKLIK NORBERT

„mindent kétszer mond, kétszer mond?”

EGRESSY ZOLTÁN: SZARVAS A KÖDBEN

Egressy Zoltán *Szarvas a ködben* (2016, a továbbiakban csak *Szarvas*) című regénye önmagában is olvasható, saját jogú alkotás, nem mellékesen azonban az író első regényének, a 2011-ben megjelent *Szaggyátott vonalnak* hipertextusa, „folytatása, kiegészítése”, a két mű összefüggése pedig poétikai következtetések levonására is alkalmat teremt. Ebben a vonatkozásban a 2014-es második regény (*Száz-ezer eperfa*) még kevésbé mellőzhető, sőt ez elmondható Egressy novelláiról is. A kisformák vizsgálata azonban nem fér bele e recenzió kereteibe, észrevételeim ezért a fentebb nevesített, nagyobb lélegzetű epikus szövegek diszkurzív terein belül maradnak. Az új kötet tartalmát, elbeszélésmódját, nyelvhasználatát, figuráit a hitelesség raszterein keresztül szemlélem: utóbbi kategória persze annyiban spekulatív, amennyiben nem független a befogadó látószögétől, előismereteitől, de a szöveg szemiózisa, szűkebb-tágabb kontextusa, posztulált szerzője (Nehamas) egyáltalán nem engedi parttalanná válni.

A *Szarvas* sztorija könnyen kivonatolható. (Legalábbis nagy vonalakban, mert sok a linearitást meg-megtörő mikroesemény.) Az elbeszélő-főszereplő Mátyás Anna, 34 éves anyakönyvvezető, akit a szertartást követően egy esküvői tanú, Szilárd meghív a násznép margitszigeti fotózkodására, a menyasszony apja pedig a lakodalomba. A főként vadászok alkotta társaság egy erdőszéli rendezvényterembe megy mulatni, ahova Annát is magukkal viszik. Kezdetől fogva Annának, az autodiegetikus narrátornak mint elsődleges elbeszélőnek a szólama közvetíti a történeteket, amint bizonytalannak ható nézőpontján átszűrve nemcsak az aznap általa átéltekről értesülhetünk, hanem gyermek- és ifjúkora, továbbá közelmúltja traumáiról is; a 30 közül csak a 7., 14., 21., 28. fejezetben módosul a fókusz, ekkor szólal meg szintén E/1. személyben mint másodlagos elbeszélő a lazább, vagányabb Jőcsajeszter, akit Anna szorult helyzetekben szokott segítségül hívni. Így kerül a lakodalomba is, ugyanis kétségbeesett istápolta úgy véli, vendéglátói tulajdonképpen elrabolták és meg akarják ölni az éjszaka során, ezért szorongásának oldása, hidegvérének megőrzése végett lelki támaszt vár „mentorától”. Megszakításokkal ugyan, de mindkét reflektorfigura beszél valakihez: Anna afféle gyász munkaként egykori barátjához, a közúti balesetben öt éve elhunyt motoros futárhoz (a *Szag-*

gatott vonal főhőséhez), akinek elvesztését azóta sem tudta feldolgozni, s bár véten benne, lelkiismeret-furdalást érez élete nagy szerelmének szerencsétlen halála miatt; a gátlások nélküli Jócsajeszter pedig Azraelhez, a gyászolókat gyámolító, vezető angyalhoz, a haldoklók túlvilágra segítőjéhez – emellett az önbizalom nélküli, depresszív természetű Anna személyiségére reflektál ironikusan.

A számos szörnyűséget felvonultató fabula újabb fatális tragédiával egészül ki, amikor Anna a lagzik ismert dramaturgiája szerint éjfél után „elrabolja” a menyasszonyt, s talán nem teljesen ártatlan szemtanúja lesz annak, hogy egy elhullott szarvasagancs halálra sebzi. Zaklatott óráinak elmúltával Anna hajnalban hazatárazik, ám az utolsó fejezetek meglepő fordulatot hoznak. Kiderül, hogy a főhős immár öt éve, imádjottjának elvesztése óta disszociatív személyiségzavarban szenved, a két karakterazonos narrátor tehát csak formálisan kettő, Jócsajeszter valójában Mátyás Anna kórosan képződött (ezáltal megszüntetendő) identitása. A két személyiség tud egymásról, váltakozva vannak jelen ugyanabban a testben. Csakhogy még egy csavar van a történetben, tudniillik feledhetetlen kedvesének fájó-nyomasztó emlékéitől némileg váratlanul szabadulván Anna „megöli” Jócsajesztert is, megszűnik (?) többszörös személyiségzavara. Gyógyulásának bizonyosságával kapcsolatban többek közt azért akadhatnak kételyeink, mert összejön ugyan Szilárd-dal, de nem tudni, mennyire lesz tartós a kapcsolat, s bár alteregójára immár inkább gondol árnyékaként, gyanúsán kétértelmű, amiket mond róla: „Szuper csaj-szi volt. Hiányozni fog. Nem lesz könnyű túllépni a halálán, szerencsére van rutinom az ilyesmiben. [...] Nem engedhettem a fejemre nőni. Isten áldjon, Jócsajeszter. [...] Egyszerre soha nem voltunk benne a testemben. Jócsajeszter akkor jelent meg, amikor bajban voltam. Kihúzott a szarból, a jobbik énem lett. Vagy legalábbis a lazábbik, a vágyott.” (259., 271.)

Általában véve elmondható az elbeszélő szövegekről, hogy ha perszonális narrációval élnek, nagyobb eséllyel ütközhetünk megbízhatatlan történetmondókba, mint az énközpontúságtól távolodó, imperszonális megszólalások esetén. Így van ez a *Szarvasban* is, hisz a pszichés defektusból (melyet a szöveg megítélésem szerint – bár nem vagyok orvos – koherensen kibont) adódóan sem Anna, sem alakmása nem autentikus forrása a történeteknek, a környezet személyeit, tárgyait torzultan, szurreálisan érzékelik, tehát narratori tevékenységük közben félreértelmezik, tévesen értékelik a dolgokat, eltérő látószögükből fakadóan akár egymásnak ellentmondóan. Az alkalmanként törő-zúzó, meztelenül asztalon táncoló Jócsajesztert idézve: „Én a tűz, ő a víz.”; „Én leszarom mások véleményét.”; „Ő megbízható, én nem annyira.”; „Rácsodálkozik olyan dolgokra, amelyeken én simán átlépek.”; „Én nem elemzem az ilyen csávókat, ha megtetszenek, nem szarozok, eléjük térd-delek.” (67., 250., 251.) Nem szándékosan szolgálnak téves információkkal, ezért helyesebb volna esendő elbeszélőként (Olson) tekinteni rájuk. A megbízhatatlanság egyébként nemcsak a főszereplő pszichotikus alkatából fakadhat, hanem az összetett elbeszéléstechnikából is. Anna és Jócsajeszter egyaránt szeminaratív módon nyilvánul meg, előadásmódjuk félúton van elbeszélés és monológ között. Megszólalásaik jellemzően evokatívak, jelen idejűek (visszatekintéseik többnyire kivételek), lényegében keveredik magánbeszédük és a megidézethez, megszólítottához (a halott futárhoz és Azraelhez) intézett szavaik, az elbeszélő én és a ta-

pasztaló én percepciós síkja ezáltal egybeesik: pl. „Szeretted a Depeche Mode-ot, van egy daluk a tönkremenésről, most nem ugrik be, melyik. Tényleg, hogy szeretted azt a gépzenét. [...] Itt van a fülemben a hangod, hallom az elismerést, ahogy mondd, a kis áhítatodat. Wrong, ez az, eszembe jutott. [...] Örülök, hogy kiönthetem a szívemet. Hálás vagyok érte. Hogy engeded. Érezném, ha nem akarnád. Előtted nem kell szerepet játszanom, ez az álmosoly, amelyet most megint magamra vettem, mert körém gyűltek páran, mindenki másnak szól, neked nem. [...] Na, egész közel jöttek. Jól sejtettem, nem volt nehéz kitalálni, várnak ránk az autók. [...] Ha most elindulunk, épp ideális időben érünk oda.” (56–57.) A szimulán narráció (Cohn) egyidejűségeire ráadásul e regényben még emlékező szölamok is rakódnak. A tény, hogy minden emlékezésfolyamat konstruktív jellegű, azaz nem egészen arra és úgy emlékszünk, ami valójában történt, a két személyiség retrospekcióját akkor sem tenné maradéktalanul pontossá, ha Mátyás Anna teljesen egészséges lenne. A narráció komplexitásán kívül vegyük még figyelembe, hogy a perszonális elbeszélő (kettős énjének) pszichéjében leginkább munka (esküvő celebrálása) és lakodalom közben merülhetünk el, márpedig egyik sem igazán alkalmas időpont emlékek és gondolatok rendezésére...

Azért szenteltem ekkora figyelmet a megbízhatatlanság kérdésének, mert a könyv számos meghökkentő, hovatovább bizzar részlettel szolgál. Elhívják az ismeretlen anyakönyvvezetőt a lakodalomba, aki nem kommunikál ugyan Andreával, a menyasszonnyal, mégis „megszökteti, elrabolja” őt, a visszatérni akaró menyasszony s az őt ebben akadályozó, pánikreakciókat produkáló Anna dulakodnak, a nő egy szarvasagancsba zuhan és elvérzik, hogy aztán Anna az éjjeli erdőben kintartóan szemezzen egy szarvasbikával, szinte karnyújtásnyira a vadtól, közben Dante sötétlő erdeje gomolyogjon fejében, s az állat, mit ad isten, éppen Andrea avarban heverő holttestéhez vezesse vissza... A tetemre az avart Jósaszeszter söpörte, akit a bepánikoló Anna riadóztatott a furcsa – Anna kést szorított Andrea torkához – baleset (?) után. A lehiggadó Anna Arisztotelész *Poétikáján* (!) tűnődik (a könyvet állítólag a *Szarvasban* néven egyszer sem nevezett szerelmétől, a *Szaggyatott vonal* Vertesz Antalától kapta ajándékba valamikor), illetéknépp: „A tragédiában a *valószínűség* és a *sükségszerűség* a két alap, jó, és? Akkor tökéletes, ha az események a várakozások ellenére, mégis egymásból következően történnek [...] a jó művész inkább választja a *lehetetlen, de valószínűsíthető, mint a lehetséges, ám hihetetlen* dolgokat?” (201–202. Kiemelések tőlem. A görög bölcslő ilyen paradox tézist természetesen nem fogalmaz meg...) A szarvasbika felbukknása előtti percekben pedig az *Erdő közepében* dalolgatja a Republictól... És hipp-hopp, másnapra Mátyás Anna (a tudomány mai állása szerint nehezen kezelhető, magától nem gyógyuló) disszociatív személyiségzavara mindennemű terápia nélkül immár a múlté.

Hétköznapi élettapasztalataink alapján is könnyen belátható, hogy a felsorolt történetelemek bizonyosan nem tesznek eleget a valószínűség kritériumainak, ami értelemszerűen nem lenne előírás, ha a regényszöveg legalább a kontúrjait körvolalazná bárminő fiktív, metaforikus referencialitásnak, areferencialitásnak, fantasztikumnak stb. Ehelyett kimondottan világyszerű, empirikus olvasói elvárásrendet épít ki budai helyszínekkel, libegővel, 128-as busszal, Tabánnal, Margitszigettel,

nyomuló taxissal, borralalóval, Duna-parttal, Erzsébet híddal, Astoriával, Művész mozival, Corvinusszal, Dire Straits-szel, diákmunkával, Facebook-profillal (a sor folytatható). Az egy bekezdéssel feljebb lajstromozott valószerűtlenségek többségét (ha nem is mindet) még felfoghatjuk Mátyás Anna derealizációs tüneteiként, gyógyulását (?) magyarázhatjuk a befejezés csalafintaságával, de mit kezdjünk az elbeszélő-figura nyelvhasználatával és a regény direkt utalásrendjével?

A *Százezer eperfáról* írt kritikámban így fogalmaztam: „Már a *Szaggatott vonal* sem volt mentes a kimódolt, főként igekötős szóalakoktól [...], a helyzetidegen megszólalásoktól [...] vagy éppen egy-egy történetem többszöri, számottevő jelentésbővüléssel nem járó felbukkanásától. A *Százezer eperfában* még feltűnőbbek az efféle, nemegyszer tautologikus »neologizmusok« [...], a valószerűtlen megnyilatkozások [...], a leginkább feleslegesnek viszont az ismétlések hatnak. [...] A kifogásolt modorosságok a korábbi regényben még magyarázhatók a történetmondó főszereplő (motoros futár) és a vele interakcióba lépő figurák habitusával, korlátozottabb szociokulturális kódjaival... [...] Teljesen másképp ítéltetők meg ugyanakkor egy [...] auktoriális narrációban, ennek tükrében a szövé tett stílusis pongyolaságok, narrációs redundanciák kevéssé védhetők.” (Alföld, 2015/1, 110–111.) A *Szarvas* visszatér az E/1. személyű elbeszélésmódhoz, de a két karakterazonos narrátor (főképp Anna) szókincsének most már határokat nem ismerő erőltetettsége véleményem szerint nemhogy kevéssé, hanem egyáltalán nem védhető. Mi értelme olyan „szavakat” fiatalos nők (de bárki) szájába adni, hogy: nem rossz tone (értsd: jó csaj), rizzo (értsd: pasi), megkatartizálódtam, verbalitásnegligálás, szeretődizés, összevisszázok, szentimentaliskodás, cölibátuskodás, összetestezem, distanciabuborék, afférkodni, unikumság stb. Nincs említés arra nézve, hogy a különben logikusan, adekvát módon viselkedő (logikusnak tartva a disszociatív személyiségzavarból adódó irracionális reakciókat), cselekvő főhős pszichés zavarai miatt deformálná kifejezéseit (Anna már betegsége előtt ekképp kommunikált), de akkor miért fogalmaz úgy, ahogyan ember nem? Holott számít neki a normativitás, folyton stigmatizálja idegenszerű szóelemeit, mintha önreflexív kommentárjai tennek elfogadhatóvá idiolektusát: „Hoppá, ez most így kijött. Biztos nagyon durva képzavar.”; „a leművelés valóban gáz kifejezés”; „Szavakba kéne tudnom önten, vagy szavakba kéne tudni öntenem? Jócsajeszter azt mondaná, menj a faszba, Mátyás Anna, [...] a szórendjeiddel, life is life, hagyd a szavakat, beszéljess a futárodal, mindegy, hogy.” (124., 127., 226. stb.) Félreértés ne essék, teljesen rendben lévőnek tartom a jelölők destruálását vagy a rajtuk való kísérletezést, ha az eljárás funkcionális. Csak néhány példát említve: a nyelv Tandori-féle radikálisan depoétikus szétszerelése a szubjektum és a dolgok megragadhatatlanságát kifejezendő; a hiba poétikája, például Kukorelly, Németh Gábor, Háy esetében; a stílusis-nyelvjátekos, posztmodern gesztus Parti Nagy írásaiban; a leműrkötetek regiszterkeverő, poliglott, nyelvi humort megvillantó megszólalásmódja Garaczinál stb. Egressy citált szövegalakításának diszfunkcionalitása ellenben az olvasó idegenkedésén túl bajosan vált ki egyéb hatást. Ha viszont szemet hunyunk a dramatizált narrátor(ok) nyelvének motiválatlansága felett, akkor vajon mivel argumentálhatók esztétikusan formált, poétikusan emelkedett mondatai(k)? (Pl. „Ember vagyok az ő állatbirodalmában, itt tévelygek nála, vendégségben. Lézengek, kujtorgok idegen elem-

ként, homály vagyok az élességben, szarvas a ködben én is, csak én nála otthontanabbul. Lépkedek egy számomra ismeretlen, riasztó világban, két lábbal a talajon állva, mégis libegve.”. 234.)

Nem kevésbé lehetnek zavaróak a regény túlbiztosított allúziói. Egyrészt működik egy tükörrendszer, melyben homológ/komplementer szüzséelemként tűnik fel például Anna és hasonmása, vagy Anna zűrös családja és a menyasszony hasonszőrű hozzátartozói, mondjuk az Anna nővérét abuzáló apa és Andrea gyilkos apja, továbbá a halott futár és a feltehetően helyébe lépő Szilárd, vagy Jócsajeszter és a halott futár projekciója (egyidőben szabadul tőlük Anna). Másrészt feltűnő a szövegből *lépten-nyomon* kikandikáló metaforika uralma: a köd és az erdő motívuma a tévelygés, irányvesztettség képzetkörére, a szarvas az űzöttség, a szexuális vágy, a megújulás jelentéseire erősít rá, utóbbit a hold is magába foglalja, ezen kívül köztudottan a nőiség, a tudattalan toposza. Szinte mindig felhős, esős idő van, szakadatlanul hangsúlyozva, hogy ős. Azt ne firtassuk, hogy Jócsajeszter hangja miért minden *hetedik* fejezetben hallható... A *Százezer eperfában* bíráló tárgyává tett (gyakorta szó szerinti) ismétlések burkoltabban bár, de szintén jelen vannak. Példának okáért ha nem is sejti meg a befogadó egyhamar Mátyás Anna konkrét betegségét, az viszonylag gyorsan nyilvánvalóvá válhat számára, hogy a könyv lényegében egy különös Bildung, az önmagával fokról fokra szembesülő ego története. Ezért hathat redundánsnak a folyamat túlbeszélése: „Hiába nézek, köd van előttem, semmi más. Pont jó, úgys becsuknám a szememet, hogy tisztábban lássak.” ; „A szembenézés kényszere.”; „megáll előttem egy gyönyörű szarvas, két méternél nincs távolabb. Nyugodt, szembenéz.”; „Jobbra a megúsós menekülés, balra a mi? A szembenézés?” (197., 212., 229., 238.) Mintha nem bízna a szerző az eseményszerkezet teherbíró erejében, s mi tagadás, a szüntelen ezoterikus eszmefuttatások (összeesküvés-elmélet a Holdról, maja naptár, pálmaleveles lélekvádorlás, fiktív fobia, a halál angyala, kártyajóslás stb.) ugyanúgy nem a megtervezettség jelzései, ahogy a valószínű és valószínűtlen fabuláris mintázatok inkongruenciája sem.

A kötet erőssége, hogy Egressy Zoltán ismét és sokadszorra fogalmaz megejtően szerelemről, örömről, bánatról, gondosan kikerülve szentimentalizmus és önsajnálát csapdáit. Szereplői (Anna; gyermekáldásra sokáig hiába váró nővére; a menyasszonytáncot követően megözvegyülő vőlegény; a saját lányánál bűnbocsánatért esedező, majd gyermeke elvesztése után összeomló apa stb.) most is átlagos, velünk egyívású emberek, akik hétköznapijaikban a lét örvényeivel küzdenek: keresik a boldogságot, sorscsapásokat élnek át, vezekelnek tetteikért vagy küzdenek a mindent felemészítő idővel. (Egyik szép illusztrációja ennek, amikor Anna a híres *García Márquez*-regény alapján elmélkedik a szerelem természetéről.) Ez a küzdelem úgy villant fel katartikus pillanatokat, hogy nem nélkülözi a vidámságot, amely viszont meglátásom szerint kimondottan üdítő és új jelenség Egressy epikájában. Roppant szórakoztató például, mikor Anna ironiával átitatott csillogó humorral idézi fel, miféle férfiak követték élete szerelmét: „...szétbazzdmegezte a napját, de közben Szép Ernőn sírt.”; „A másodikat jobban bírtam, de csak addig, míg ki nem fejtette egyszer, hogy normális párkapcsolatban felezní kell minden számlát, különben, ha nem együtt fizetünk, az kurvajelleget kölcsönöz a nőnek.”;

„nem szeretett csókolózni, azt mondta, az olyan neki, mintha megrabolnák.”; „kiderült, hogy nem issza a kávé, hanem eszi. Kiskanállal.”; „A hetedik, ez nem volt régen, lájkolta Facebookon a saját bejegyzéseit.” (92–93.) Ha nem is ennyire átütően, a komikus hangnem másutt is felbukkan. Míg a *Szaggyatott vonal* főhőse férfi, a *Szarvasé* női figura. Belső beszédük, feltárulkozásuk a mellékszereplők jelzőszerűségéhez képest mindkét karakternek kellő mélységet kölcsönöz, Mátyás Annának feltehetőleg annyival kevesebbet, amennyi a kifogásolt hitelességi problémákból adódik. Ízléses a kötetborító, mely Tabák Miklós munkáját dicséri.

Bár nagyobb teret szenteltem negatívumainak, nem tartom rossz regénynek a *Szarvast*. Azért voltam néhol karcosabb, mert meggyőződésem, a kritikám tárgyává tett epikai univerzumban komolyabb poétikai hozadékkal kecsegtetne a bejáratott, de művi retorikai-nyelvi eljárásokról való lemondás, valamint a popularitás szerepének és arányainak újragondolása. Szóval kíváncsian várom az Egressy-próza jövőbeni elmozdulásait: vajon merre, hová vezet Azrael? (*Európa*)

BARANYÁK CSABA

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 őrünk 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.