



Szépirodalom

- 3 TORNAI JÓZSEF versei: Ősz közelít; Ballada; Kakukk; Weöres Sándorhoz
- 5 SZLUKOVÉNYI KATALIN versei: Hóember; Nincs mit tenni; Analízis; Pupilla
- 7 GÉCZI JÁNOS: Hazugságok [novella]
- 12 GÁL ANDRÁS: Félelemlről csendesen [novella]
- 15 HARTAY CSABA versei: Nélkülük; El nem küldött; Ők ébredjenek bennem
- 16 FILIP TAMÁS versei: Nem látják rajtad; Milyen küldetés?
- 18 MOLNÁR ILLÉS versei: Páraének; Tengersizint; Mélyebbre süpped
- 20 ZSEMBERY BORBÁLA: Sikíts! [novella]
- 22 KUSTOS JÚLIA versei: tales of brave ulysses; átváltozások
- 24 HORVÁTH IMRE OLIVÉR versei: Ajánlat; Mesteremberek; Forgatja a karikagyűrűjét; Nyilatkozat
- 25 SZÉNÁSI MIKLÓS versei: úgy forog mintha értenéd; nem akarnak tudni; állok a folyónál
- 27 BERTÓK LÁSZLÓ versciklusa: A nappal s az éjjel [Firkák a szalmaszálla]

Tanulmány

- 29 BODROGI FERENC MÁTÉ: Pozitív medialitás [Civilizációs tárgyiasságok reformkori városleírásokban]
- 46 HANSÁGI ÁGNES: „Trágyadomb és holdvilág” [Berthold Auerbach, a „falusi történet” és magyar recepciója]
- 65 BÉNYEI PÉTER: Modernitástanulmányok a *Solus eris*ben

Szemle

- 83 KUTASY MERCÉDESZ: Tánccorák idősebbeknek és haladóknak [Jorge Luis Borges: Tangó, ford. Kürthy Ádám András]
- 87 BÁDER PETRA: Köztes terek nyomában [Kutasy Mercédesz: Párduc márvány-lapon. Barangolások a latin-amerikai irodalom és művészet határterületein]
- 92 KÉRCHY ANNA: „Mi vagyunk a tenger hosszú, sós sziszegése” [Imogen Hermes Gowar: A habléány és Mrs. Hancock, ford. Borbély Judit Bernadett]
- 97 URECKY ESZTER: Átölelendő alteritások [Kérchy Anna: A nő nyelvet ölt. Feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok]
- 101 BAKÓ ENDRE: Szabó Magda és Debrecen [Keczán Mariann: Szabó Magda Debrecene – irodalmi útikalauz]
- 104 DÉZSI FRUZZSINA: A szenttől a profánig [Salamon András: Színháztörténet kezdőknek és haladóknak]
- 107 TÖRTELEI TELEK MÁRTA: Az online világ komplexitása, avagy az online lét káprázata [Szűts Zoltán: Online. Az internetes kommunikáció és média története, elmélete és jelenségei]

• • • • •

Képek: DEÁK NÉMETH MÁRIA akvatintái

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

www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com

 ALFÖLD

Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
BIHARY GÁBOR szerkesztőségi asszisztens

Tornai József

Ősz közelít

Az idő egyre ősziesebb,
elfelejtenek mosolyogni a hegyek.
Varjak ülnek le a
csapatos cinkékhez.
Hozok nekik napraforgómagot,
amíg lassan tél lesz.
A szél felhőt eszik:
mikor lakik már jól?
Eszembe jut gyerekkorom,
míg a vadvíz jég lett.
Fáklyával a kézben
siklottam merészen.
Régen volt ez, eónoknál messzebb,
jaj, de nagyon régen.
Ősz hajam úgy nő fejemen,
mint a hó réten.
Dombokon le-föl hajóztunk,
így múlt gyermekségem.

Ballada

Jó estét! Jó estét, szegény Alkony-király!
Neked is jó estét, ki ott vársz a sírnál!
Melyikünk mulandóbb, szegény Alkony-király?
Lemegy a vörös Nap, de följön hajnalra.
Én nem tudom, meddig maradok szalonka?
A szalonka ritka madár, a sírokról sírokra száll.
Én meg merre bukjak két sebes lábammal?
Meddig tart életem, ha a szívem fölfal?

Tornai József [1927–2020] író, költő január 31-én hunyt el Budapesten. A Nemzet Művésze címet viselő, Kossuth-díjas alkotó munkásságát lapunk 1983-ban Alföld-díjjal ismerte el. Ezek a szerző utolsó, 2019 nyarán írott versei.

Kakukk

Ha én volnék erdön kakukk,
nem ismernék semmi tabut.
Növeszteném a hangomat,
míg nem látna az is, ki vak.
Olyan vaknak lennék szeme,
ki fényévig tekintene,
fényéveken túl is nézne,
a mindenség jól látszana:
ezer isten dicsősége.

Weöres Sándorhoz

Örök szerencsénk, hogy magyarul írtad
remekműveidet.
Más nyelven
a látomásaidat elmondani nem lehet.
Ezt érzi egy aggastyán költő
káprázataidtól vemhesen: téged nem lehet a természettől
elválasztani, te, magyar Vipunen,
ki még nem tudott kiszakadni a földből.
Te félig ember, félig éjszakai fétis,
együtt tenyésztél állatokkal, növényekkel teljesen.
Sokáig hittem: nem is vagy, énedről lemondva,
s szavaidból nem törhet ki más, mint
a burjánzás teli torka.
A szerelmet mondai
fényben szikráztad, ahogy a mítoszi
férfi és nő vére-lelke kívánja,
mert minden egy.
Ez az, amit legjobban a magyar szó tud,
és te, színekből-zápor,
ki minden zenét kipréseltél a világból,
gyerekdalokat éppúgy faragtál,
mint isteni himnuszokat.
Van egy Weöres Sándor-égboltozat,
és van egy pusztítás-teremtés szülte mámor:
magyar mirákulum Ázsiából!

Szlukovényi Katalin

Hóember

A közepe: hiány. Torkomban a gombóc.
 Öklömbe szorítom, kemény, hideg.
 Addig gyúrom, hempergetem szavakban,
 míg teste nő: így megragadható,
 birkózunk a fagyban kifulladásig,
 mert görget a teremtés kényszere,
 pedig legkésőbb tavaszra elolvad
 a mindenkori hóember, de most
 még hízik, lassan nálam is nagyobb lesz,
 éjszaka az ablakon át merőn,
 világtalanul néz: gyerekkísértet.

Nincs mit tenni

Caplatunk a nagy bűdös semmibe
 kifeszített, keskeny és véges pallón
 a születés és a halál között,
 s bármikor random leeshetünk róla,
 mit számít hát, ha épp most itt vagyunk?

A földhözragadt feladat viszont
 az útra szegezi tekintetünket:
 a tűzoltás, a gyereknevelés
 parancsolóan kitakarja szerte
 a semmi látványát, segít átjutni
 mindig a következő szakaszon.

Isten áldja az égő házakat.

Analízis

Nézegetem a laborleletet.
 Mástól tudom meg, mit csinál a testem.
 De ha nem a testem – ki lehetek?

Lélek volnék? Hol voltam, hol leszek
test nélkül, és miért nem hiszek ebben?
Nézegetem a laborleletet.

Annyifélét beszélnek emberek,
most mégis, melyik változatban higgyem,
hogy ha nem a testem, ki lehetek?

Mondják, az vagyok, amit megeszek.
Viszont ki dönti el, mit kéne ennem?
Nézegetem a laborleletet.

Egy eleve elrendelt végzetet
szolgáló, érdektelen, néma testben
tévelygő tudat – vagy ki lehetek?

Bármit mondok, testtel beszélgetek,
mégis titok a test, melyben rekedtem.
Nézegetem a laborleletet.
Ki tudja, ki kérdi, ki lehetek?

Pupilla

Jógalégzés. Ki-be jár a testben
bolyongó idő, a napszakok
árapálya, hold alatt a hullám,
megtelik, kimerül, végigsimít
a parton, lebegő fény, sűrű pillák,
hunyódó szemhéj, érintésnyi csönd,
nyílunk-csukódunk, szótlan vándorol
a jelentés közöttünk, bennünk, egy test,
egy lélek, ablakon benéz a hold,
fordul tovább, és megint súlya van
a testnek, bolygóvonzás, árapály.

Géczi János

Hazugságok

Azok a gyötrelmek a legrémesebbek, amelyek a sajátjaim. Nem a nyilvánosság előtt zajló, nem az ország-világ számára láthatóvá tett szenvedésről, hanem a privát kínról van szó, amelyről beszélni aligha tud bárki is. Arról, hogy járod az éjszakád, mert így tudsz leginkább azon töprengeni, ami a szívedet nyomja, barangolsz a külvárosban, csöndben, a háznál tartott állatok alszanak, nézed a házakat, a ledózerolt romokat, amelyek helyén hamarosan új épületek magasodnak, elüldögélsz a tereken, hátha akad valami, ami új irányba tereli a gondolataidat, hogy rájöjj a megoldásra, igen, sokszor segít egy falra firkált fölirat, egy tépett plakát foltja, akár a köhögés hangja, amelyet egy ablak alatt hallasz meg, segít abban, hogy megleld az értelmét a kóborlásodnak, és tudd, milyen irányba kell tovább menned. És egy ilyen alkalommal rábukkansz a földön fekvő alakra, akiben messziről felismered Ányecskát, annak ellenére, hogy természetellenes a póz, amelyben a szeméthalom mellett hever. Nincs rajta ruha, véres a háta, véres a keze és a lába, s az arca nem látható. Arccal borul a földre. És ha rátalálsz a kolónia ügyefogyottjára, hozzá sem érsz, de megbizonyosodsz arról, hogy meggyilkolták, s talán megverték, talán megerőszakolták és megfojtották. Majd behajítják a testet a szemétbe, ott hagyod a romok között, anélkül, hogy riadóztatnád a mentőket vagy a rendőrséget, csupán félelemből, mert nem akarsz, ha feltámasztani nem tudod, belekeveredni egy ügybe, megmagyarázni, miért mászkálsz éjjel a környéken – akkor másnap nem fogsz arra emlékezni. Úgy találom, hogy a halott látványa nem borzalmas, egyáltalán nem viszolyogtató és félelmetes. Halottnak lenni a legtermészetesebb állapot. A halott méltóságteljes, ha a test összezúzott is, és nem maradt benne semmi emberi.

Ányecska eltűnése hetekig lázban tartja az orosz kolóniát, mindenki keresi, mindenfelé kutatják, de nem találják sehol. A rendőrség tehetetlen. Jegyzőkönyvet vesznek fel, járőrökcsikát küldenek szerte, hogy ellenőrizzék azt a terepet, ahol az eltűnt elő szokott fordulni, de nem találnak árulkodó nyomot, nyugtatják Gonchehet, hogy előkerülhet a testvére, megesk a magafajtaival, hogy több száz kilométerrel távolabb bukkan fel, mert például a helyi közlekedésű autóbusz helyett a távolságira szállt fel, s a buszsofőr megkönyörül rajta, és bérmentesen szállítja el egy másik városba, de olyasmi is volt már, hogy az eltűnt külföldön bukkant fel. Végül nem történik semmi, eredménytelenül zárul le a nyomozás, a rendőri ügyintéző tehetetlenül széttárja a kezét, s óvatosan felemlíti, hogy még minden jóra fordulhat. És elfelejtik, hogy Ányecska valaha is volt, a semmibe vész, talán csak a húga nem felejtí. Gonchehet reggelenként látni, amint álmosan a szövőgyárba igyekezík, s estefelé, hogy fáradtan kóborol azokban a közökben, síkátorokban, keskeny utcákön és elhagyott tereken, amelyeket egykoron Ányecska is bejárt. Én pedig nem beszélek.

– Miért gondolod, hogy előkerül? – kérdezik többen Ányecska testvérét, Gonchehet. – Ha el akart menni, s ennek semmi jelét nem adta, akkor olyan helyre költözött, ahonnan soha nem fog visszatérni.

– Nem, nem – ingatja a fejét Goncheh –, Anyecska képtelen magát eltartani. Anyecska nélkül nem létezik. Borzalmas dolog történt vele.

– Az ütődöttek szerencsések. Nem történhet velük semmi baj. Vagy, ha megtörténne bármi is, nem tudják, hogy itt a végzetük. – Ilyesmiket mondanak neki, de senki sincs, aki megkérdezné, miféle borzalmaktól fél Goncheh.

Goncheh olykor vigasztalhatatlanul zokog, reggelenként munkába megy, lenyomja a napi melót, s esténként ugyanazokon a helyszíneken bukkan fel, amelyeket egykor Anyecska is felkeres. Jerma arra kéri, hagyjon fel a mániájával, ne kísértse a sorsot. A végén olyan lesz, mint Anyecska. Olykor a magával hordott szatyrot egy üveg tej húzza le, kerül mellé krumpli is, vagy idényzöltség, amely másnapra megfonnyad.

Jerma több alkalommal elmondja pápkának s nekem, milyen rossz állapotban látja Gonchehet. Úgy mondja, lassan, tagoltan, egyes szavakat meg-megismételve, mintha pápkától várná Anyacska fellelését vagy legalábbis valamiféle megoldást, amely az ügy nyugvópontja lehet. Úgy csügg Jerma szeme pápká arcán, mint aki tudja, hogy pápká a titkok tudója és a rejtélyek megoldója, s csupán engesztelni kell, hogy a titok feltáruljon, a rejtély szertefoszoljék.

Pápká érzékeli Jerma bizodalját. De a történet, amelyet elmond, számomra pusztán azt mutatja, hogy az ember életében előfordulnak véletlenek. A bűvár története a maga valószínűségében mindezt igazolja.

A Baku alatt kitört tűzvészt repülőgépről oltják. A déli part ég, fékezhetetlennek tűnnek a lángok, a cserjés mediterrán erdő, ha el is oltják, minduntalan lángra kap. A szomszédos országból érkeznek repülőgépek, amelyek az oltást végzik. A fürgé, sárga alkotmányok a tengerből egy-egy vastag csövön szippantják fel a vizet, s a tartályukból ürítik a tűz gócpontjába.

Az eloltott, hamuvá omlott parton, napokkal később, egy bűvárruhába öltözött férfi tetemét találják. A test összezúzott, megállapítják, hogy harminc-negyven méter magasból hullt alá, a zuhanás eredményeként tört szét a kéz, a láb, a gerinc.

A bűvart a tengerből szívta fel a repülőgép, s a vízzel együtt ürítette a lángokra. Hogy az emberhalálban egyszerre szerephez jusson mind a négy őselem, mondja pápká Jermának, az éppúgy a vakvéletlen következménye, miként, hogy egy bűvart szippantson fel a tűzoltó repülőgép. Amint az is, hogy az orosz negyedben egy félnótás, csöppet sem vonzó kinézetű asszonyt megerőszakolnak és megölnék. Ne lásson az ilyen esetekben senki más egyebet, csak a véletlen megvalósulását.

Az elhazudások sora olyan hosszú, mint a részvételtetésért kitalált hazugságoké. Úgy tűnik, leplezem el a valóságot a nyelvi fordulattal, hogy valami terve lehet velem a ferdítéseknek és torzításoknak, blöfföknek és valótlanságoknak.

Egykor, iskolai tornabalesetemkor, inszakadásom lett a szerencsétlen dobantás miatt, rendszeresen ellenőrzik az állapotomat az ortopédián. A kezelő orvosnőnek, aki olyasmiket kérdez, hogy a tízórai étkeztetésen mekkora vajdarabot kenek a kenyeremre, azt válaszolom, amikor apám foglalkozása iránt tudakozódik, hogy katonaeorvos. Katonaeorvos volt, de itt nem praktizál. Egyszerű katonának tekintik, s nem dolgozhat a szakmájában. Az orvosnő a jegyzeteivel babráll, de tudom, hogy tudja, hogy hazudok. Aztán olyasmik fordulnak elő, hogy be kell számolnom arról, merre jártam, mit tettem, hol és hogyan töltöttem az időmet ahelyett, hogy a leckét magolom, s olyasmi válaszokat adok, amelyeknek semmi közük a valósághoz. In-

doklasként mindig kiegészítem valamivel az igazságot, aztán utólag jövök rá, hogy a valóság ezáltal valószerűtlenné változik. S ha valakiről mesélek, biztosan előfordul olyan mellékesnek tűnő megjegyzésem, amely rossz színben tünteti fel, és mindennek mondható, csak igaznak nem. Olykor pápká megkérdezi, hogy mennyire bízom meg a saját értéktéletemben, helyzetértékelésemben, és mennyire állok biztonságosan a valóság talaján, de a kérdései mögött húzódó figyelmeztetéseket nem veszem észre. Jerma legyint, állítása szerint író, rosszabb esetben politikus lesz belőlem, s a megjegyzéséből inkább fantáziáim gazdagságának dicséretét érzem ki, majd csak utólag a megszegyenítés szándékát. Aztán, hogy korrigáljam a helyzeteket, újabb és újabb ténykörülmenyekkel állok elő, amelyek szövevénye ismét csak gúzsba köt és – magam előtt bizonyosan – ellehetetlenít. A kis Verne, állítja pápká, ha az ismerősei hosszasan beszélnek velem, élénk a képzelete, amúgy jó gyerek. Ha egy szárcsát lát felrepülni a mocsárból, az biztosan rózsaszín tollú flamingóként fog visszaereszkedni a sekély vízre. De hogy a hazugságaim kézen fogva járnának a bűnnel, azt nem hiszem. S ott volt a szlovéniai panzió, Bled fölött, ahonnan egy különös felvonóval emelkedünk fel a szelek sziklájára, de hogy miért voltunk ott három napig, azt sosem tudom meg pápkától, ahol egyedül lakok egy szobát, saját WC-m van és saját muskátlis erkélyem, amelyről sehová sem lehet nézni, mert akkora farakás húzódik előtte, amely lehetetlenné tesz bármiféle kilátást. Az erkélyen egyetlen éjszaka elszívok fél doboz cigarettát, s ugyan a csikkeket lehúzó a WC-n, de természetüknél fogva a vízőrvényben nem merülnek el, s másnapra bűz járja át a szobámat. Magából kikelve ordít a panzió tulajdonosa, hogy Szlovéniában tilos a szálláshelyen dohányozni, s én csak azt hajtom megállás nélkül, hogy nem dohányoztam a szobában.

Idővel hatalmasság gyarapodik a lista, s olyan asszonyokat és férfiakat is ismerőseimnek mondok, akikkel életemben nem találkozom, olyan helyeken járok, amelyekre sosem jutok el, olyan csokoládégyűjteményem lesz, amelynek darabjait sosem ízlelem, szkanderbajnokság győztese leszek, és megmászom azt a hegymot a Kaukázusban, amelyen Sziszüphosz görgeti a követ s Prométheusz retteg a máját szüntelen marcangoló saskeselyűtől. Minden együtt található végül, ami nyomorúságos és szép. S talán tökéletes is.

Persze mindezt nem sokáig hihetem.

Karl az egyetlen, aki ért. Arra kér, ha elegendően sok az időnk, és nem tudjuk értelmesen kitölteni, hogy hazudjunk egymásnak. Hazudunk, teljes szívünkkel és odaadással. Hosszú órákat töltünk így egymással, a legkülönbözőbb témákról beszélve, néha fűszálat rágicsálva, néha magvakat, én a hazugság nagyáriját adom elő, ő pedig nyitott szájjal lélegez és áhitattal figyel. Amikor ő következik, igyekszem nem észrevenni az átlászó dolgait, de miután személyes vallomássá kerekedik ki a története, főntartásaimat föladva elhiszem minden szavát. Karl leginkább a könyvekről beszél, amelyekbe saját fejezeteket illeszt, tudom, hiszen magam nem egyet olvasok azok közül, egzotikus állatokat varázsol a szemem elé, hogy lássam az orrszarvút, amelynek a hátán tülök nő, vagy a skorpiót, aki a halálba szerelmeskedi magát. Karl, ha kifulladás, egy fabarabbal piszkálgatja a körmét, sandán figyeli a reakcióimat, és keresztkérdéseket tesz fel, hogy kiderül-e számomra, hol és mikor lódit. Karl pompás barát. Mondom neki, hogy Jerma, pápká szeretője, ha rajtakap a hazugságon, leíróz, s az íráság közönséges formája számomra nem egyébb, mint a megszegyenítés egyik válfaja.

Ilyen beszélgetések után éjszaka nem ébredek fel, hogy azon morfondírozzak a sötétben, mikor és miért kapnak rajta a hazugságokon. Kedvelem az efféle éjszakákat. Más éjszakákon éberem alszom, a régi lakásban arra riadok, hogy az erkélyre kivezető gázkonvektor füstcsövében méhek zsonganak, hogy Jerma becsukja maga után pápká szobájának az ajtaját az új lakásban, hogy valaki járkál az emeleten, s a talpai alatt nyikorog a padló. A régi lakók járnak vissza, és azokat a tárgyakat mozdítják el a helyükről, amelyeket maguk is használtak. Az álmatlan forgolódásnak az vet véget, hogy elhiszem, birtokában vagyok annak a képességnek, melynek a segítségével egyszerre tudok írni és olvasni. A hazudozással tökéletessé teszem, kerekké formálom a rosszul megírt történetet, s menten elolvasom, hogy kisajátítsam magamnak, mintha ezáltal mások azt nem tudnák elolvasni. Sokáig nem tudom, hogy a könyvek nem az anyagmegmaradás elvét követve íródnak, hanem szaporítják magukat, egyetlen könyv akár több száz példányban létezhet, bár akadnak olyan esetek, amikor több ezerben, tízezerben vagy százezerben. Én, úgy határozom, nem leszek sem író, sem irodalmár, olyan könyvet szeretnék, amely egyetlen példánya révén tökéletesen megvalósul. Pápká sem író, habár Lizetta szerint – ő az, aki legrégebből ismeri pápkát, amúgy, ha jól sejtem, vagy hat évig pápká szeretője volt, rögvest akkortól, hogy anya elhagy minket, egészen addig, mígnem a házvezetőnőnk, Jerma bevackolódik pápká ágyába, kitúrva Lizettát – alkalmas rá, de, hogy most még az-e, dobja föl a bulgáriai nyaralásunk közben a labdát, nem tudja, s pápká sem csapja le, rá se hederít Lizetta választ igénylő kiszólására, bár az orosz katonatisztek alkalmasak az írásra, ugyanis rendelkeznek az ahhoz szükséges stratégiai gondolkodással, és kellően melankolikusok is, na és elég idejük kerül ahhoz, a polgári munkát pedig kellően rühellik, hogy elhitesse magukkal, képesek megírni néhány olvasható és nagyszerű regényt. Lizetta szerint pápká sem oldalazhat ki könnyen, mert ha nem is válik regényszerzővé, még írhat, vagy például, ha több nyelvet ismer, egy-két könyvet lefordíthat.

Amikor Karl, hogy együtt maradjon a szüleivel, akik tartós munkára szerződnek, kiköltözik Németországba, s ott kezdi el az egyetemet, naponta beszélünk. Csetelünk, ami ugyan írásban történik, de olyan, mintha beszélgetnénk. Nem kell ugyanis se nagybetű, se pont, se új bekezdés, központosítás és tagolások nélkül küldjük át a szöveget, s menten megérkezik rá a válasz. Modern szabadversnek hat az egész. Mert nincs ékezet sem, úgy kell kitalálnod, hogy *várj meget* vagy *várj méget* ír a barátod. A cset folyamatos jelenlétet biztosít mindkettőnknek a másik életében, több mindent tárgyalunk meg egymással, mint amikor fizikailag azonos térben tartózkodunk, bár előfordul, hogy nincs internetkapcsolat, vagy váratlanul megszakad. A hiátusok érdekes hangsúlyokat teremtenek a párbeszédünkben. Olyanokról tájékoztatjuk egymást, amiről mindaddig sosem beszéltünk. A cset megnöveli az intimitás fokát.

Karl belezúg egy lányba, de periodikusan kiábrándul belőle. A lány drogot használ, ha befeszül, mondjuk a vizsgák előtt, meg a sikeres vizsgák után, ha ki akarja eresztetni a gőzt. Karl absztinens figura, a lány szerint pedig fapina, ha az lehet egy fiú. Jó egy évig vergődnek az áldatlan kapcsolatban, nem tudnak dönteni, s végül a se vele, se nélküle állapot, amikor kiderül, egyik sem képes a maga igazáról meggyőzni a másikat, felszámolódik. Úgy, hogy elfelejtik a másikat megkeresni. Úgy, hogy a lány egyetlen személyre vásárol vacsorát, bár tudja, hogy Karl felugrik hozzá, és

nála kíván aludni. Úgy, hogy elfelejti a születésnapját. Úgy, ahogyan ősszel lehullanak a gallyakról a levelek, s a talajra rétegződött lombot egyszer csak betakarja a hó.

S Karl mindenről értesül, arról is, hogy továbbra sincsenek lányügyeim. A lányok időnként rettenetes szagúak. Azt mondják, a menstruáció szagát nem tudják illatszerekkel és mosdással eltüntetni. Amúgy sem akadok össze olyannal, akivel fél óra után is szívesen szövegelek, és elkérném a mobilja számát. Mondom Karlnak, hogy ő egyszerre a legjobb barátom és a legjobb barátnőm. Karl persze azt hiszi, nem mondok igazat. Véleménye szerint egy akkora nőcsábásznak, mint az apám, a fia is nőcsábász kell hogy legyen. Megkérdem tőle, honnan veszi, s ő azt válaszolja, hogy bevarrt szemmel járkálok a világban. Ahogy a megrendszabályozott barmok. Amúgy pedig aki katonatiszt, az bolondul a nőkért, náluk presztízskérdés, hogy hetente megfektessenek egy új bigét, s az is, hogy idejében elhajtsák. Pápkának, közli velem, ilyen a híre. Miből gondolom, hogy munkával tölti az időt, amikor nincs otthon? S annak is ki kell üríteni valahol a spermáját, aki nem házas, legfeljebb bonyolultabban keresi meg a kielégülése lehetőségeit.

Amióta csetelünk, nem tudom eldönteni, mikor komoly a mondandója, s mikor nem. Amikor végleg összeveszünk, és elküld a picsába, nem tudom, ezt hogyan gondolja. Éppen ott tart az életében, hogy több, párhuzamosan futó kapcsolatban érdekelt, olykor minden nap mással dug. De nem számol be a kettyintéseiről, ahogyan máskor azt előszeretettel teszi. Akkor úgy vélem, azért, mert rohan valamelyik nőjéhez, s híjával lett az időnek.

Az utolsó két levélváltás:

- Itt vagyok, de nem nagyon – írja Karl.
- Jó, akkor elfoglalom magam. Holnap? – válaszolom.
- Laptop... megbénultam...

A következő napon, amely szerda. Egy márciusi szerda.

- Lapítasz? – kérdem.
- Baszódj meg! És felejts el!
- Jó. De ezt nem hallottam meg.
- Akkor most megerősítem. Riszálj tovább nélkülem.
- Már csak azt akarom tudni, kinek riszállok? És miféle segítséget vártam volna ebben tőled? Szépen kérek, ne hülyülj.
- Undorodom tőled. Húzz a faszba.
- Na, ez azért több a soknál...

Félelemről csendesen

Suttognak egymás fülébe. „Ne”, feleli a mellettem ülő nő, a másik anya meg nem szól, csak néz vissza, majd elkapja a tekintetét. Figyelni kell az osztályfőnökre, aki most komoly dologról beszél, a homlokán és a nyakán duzzadnak az erek, a száján rúzs, a parfümjét az utolsó sorokig érezni, na ja. „Akkor kurva”, nevet most mégis ez a másik halkan. Már lehet itt ilyen is mondani, hiszen rég nem vagyunk iskolások. Az osztályfőnök szája lassan kezd mozogni, de előtte még visszamegy az ajtóhoz, és megint bejön. Melléhez szorítja a naplót, hogy legyen nála valami tekintélyt parancsoló. Mint kovácsnak a kalapács, mint karmesternek a pálca, ez is csak kellék. Harmadszorra is bejön, „jó napot kívánok”, nem néz a szemünkbe. Mielőtt köszönné, ahogy halad az ajtó és a tanári asztal között, látszik rajta, hogy készülődik. Lassan lépked előre, de így sem tarthat tovább ezt a két vagy talán két méter húsz centit megtenni, mint három másodperc. Odaér tehát, nézi az asztalt, mozog a nyaka, nyel, és mintha az asztalnak mondaná, „jó napot kívánok”. Aztán megint hallgat, és felhúzza a szája sarkát, mintha annyit gondolna: „na igen”. Talán minket ítél meg, vagy az ügy súlyosságára való tekintettel akar együttérzést mutatni, hogy embernek lássuk őt is, pontosabban azért, hogy értsük, ő itt és most nem is igazán ember, hanem a szakmája maga, és higgyük el, egyáltalán nem szereti ezt csinálni. Ő a legkevésbé. Ő nem akar itt lenni, ő, bár kiállt elének, bátornak tűnik és erősnek, valójában elbújni jött. Meztelen és kicsi. Még érezzük a parfümöt, talán a terembe is fújt, mielőtt megérkeztünk. Fehér köpeny is van rajta, hogy jelezze, felháborodásunkat, ellenszenvünket ne neki címezzük, hanem magának az intézménynek, de ha mégis számára volna mondandónk, értsük, hogy a napló és a páncélszerű köpeny mindent leperget majd. Védve van. Nálunk biztosan jobban védve van, hiszen mi mind gyanútlanul jöttünk ide. Nekünk ez a hely idegen, azt is a portán kellett megkérdezni, hogy az 1. b terme merre van. Az osztályfőnök végre megköszöri a torkát, „nem is kertelnék tovább – kezdi – a lényeg, amiért itt vagyunk, a lényegét már mind tudják, ugye, ez nem titok itt, lehet az ilyen dolgokról hallani, tehát, mint minden évben, idén is el fog jönni a nap, idén is eltanácsolunk majd egyet.”

Arra gondolok, hogy még mindig a porta előtt állunk, és várjuk, hogy a pedel-lus beengedjen minket. Amikor odaérek az iskolához, nyomom a kaput, de baromi nehéz. Kint esik az eső, csurom víz vagyok már, miért nem nyílik. Nézem lent, nézem fönt, erősebben kéne nyomni, de törékeny vagyok. Nyomom, de még mindig csak résnyire van nyitva – még jó, hogy törékeny vagyok és kicsi, átszuszolok a résen, mielőtt rácsukódna a fejemre. Becsípi a hajam. Vizes vagyok, kimerült, ideges, most meg nem tudok felmenni. Próbálok átfordulni, de a számban a fél hajam, talán ki kéne tépni. Levágni. Nincs nálam olló. Akkor jön valaki a kapu másik oldalán, és most ő próbálkozik, de még gyengébb, mint én. Jó, mondom, akkor most én, de nem megy. Lihegek, föl kell menni, hát el vagyok késve, milyen szülő az ilyen. Prezentálom, hogy kitől tanul a gyerek, gyerek vagyok. A másik oldalon néni. Beszél hozzám – nem csoda, hogy hall,

az előbb, mintha el is sírtam volna magam –, kiabálom is neki, hogy nyomja. Húzná nekem, kedves? – kérdezi, de végül csak betolja, és kiszabadulok. Jaj, de jó, na most már fogom, várjon, aztán kitámasztjuk ezt. Miért nem tetszett húzni? – kérdezi. Jó.

Elindulunk a nénivel a portához, néhány lépcsőfokot kell megtenni, de abban már nem segítek. Megyek előre, ott áll egy másik nő. Kong az épületben a cipőm, pattog a hangja, mint egy bálteremben. Ezek a falak nem szoktak esti látogatókhoz, a portásfülke is üres. A nő hátratekint, aztán vissza a fülkébe. Nincs itt, mondja, nagyszerű, mondom. Akkor menjünk fel, mondom. Melyik terem? Nem tudjuk, ez egy nagyon nagy iskola. Beérkezik a néni, de ő is csak megvonja a vállát. Megkereshetjük a termet, bár már elkezdődött az értekezlet, biztosan becsukták az ajtót. Jobb lenne inkább a portást megkeresni vagy megvárni, tanakodunk, de aztán csak megérkezik, és felfele mutat az ujjával. Olyan nagy, érdes ujjá van, haja kevés, bajusza több, foga sem sok. Mutat föl szóltanul. Mondom, azt tudjuk, de pontosan melyik. Hát maguk még nem voltak itt? – kérdezi. Hát nem, mert ez még csak az első szülői lenne. „És már erről is el tetszenek késni?” Akkor melyik terem is lesz? Ott a másodikon, húzzuk ki belőle, a jobboldali folyosó végén. A legvégén. Ott, ott. Megyek fel, megy a nő is, és jön a néni. Bámul rám a nő, hogy megvárjuk-e. Belenézek a szemébe, hogy menjünk, egy másodperc telik el, mire így megegyezünk, de értjük mindketten. A néni mondja, hogy hagyjuk csak, ő lassan megy. Meg kell várni, nézünk egymásra a nővel megint. Ön melyiknek a nagymamája? – kérdezi a nénitől a nő. Nem válaszol, lehet, hogy nem hallotta. Jövök én is, szuszogja. Akkor így megyünk. Megtörlöm a homlokom, nézem, hogy most ez izzadság vagy eső-e. Eső, törlöm, meg sepremlé a vízcseppeket a kabátomról. Rázom magam, mint egy kutya. Hogy lehet, hogy ez a nő száraz, és nincs is nála esernyő? És a néni? De előre nézek, nehogy beszélni kezdjen. Amikor megint rá gondolok, hallom, hogy nyög. Akkor lassítok, és a nőnek is lassítania kell. A néni beér minket, mi meg két oldalról közre fogjuk, hogy ne dőljön vissza, és húzzuk is kicsit. A lépcső nem márvány, hanem műkö, viszont a folyosókat nem figyeltem, majd ha felérünk, egyből meg is nézem. A falak elég koszosak, lemosható, csillogó festékkel festették ki, mint az én időmben, meg biztos a néni is arra gondol, hogy már az ő idejében ilyen volt. Elég ronda. Elég ronda egy fal. Hirtelen felérünk. Akkor a néni kihúzza kezeit a karjaink közül, és megáll. Jaj, csak megállok kicsit, mondja. Meg kell támogatni, ne essen össze. De nem annyira öreg. Innen már látni az ajtót, amelyiket a portás mondta. Be van csukva, jól el vagyunk késve. Jöjjön már, szól ingerülten most a nő. Menjenek, válaszol a néni, és akkor megyünk, már elégünk van ebből a néniből. A nő már teljesen kivan. Benyitunk a terembe, ahol egy osztálynyi felnőtt ül, hát nagyon csúnyák. Őszülnek, a férfiak kopaszodnak, a nőknek a mamakarja, a férfiaknak a hasa nyomja a padokat. De végül is miért vártam mást. Talán mert ez egy osztályterem. Osztályterem tele gyerekekkel, ez lenne a normális. De este van, és mi vagyunk itt. Mintha most, hogy elmentem otthonról, a szüleim belopódnának a lakásba, és befeküdnének az ágyamba. Kinyitjuk az ajtót, belépünk, és fel sem emelik a fejüket. Nem is igazán beszélgetnek. Mintaosztály. A tanítónő még nincs itt, már egy jó húsz perce vár rá mindenki, találunk két helyet, a nő mellé ülök, aztán bejön a néni is, de ő az első sorba.

A nő, aki az előbb olyan hallgató volt, persze rögtön sugdolózni kezd a másik mellette ülővel. Na, milyen cserfes, gondolom, ez a szó illik leginkább ebbe a terembe.

Arra vártam, hogy mind megfiatalodunk, ahogy belépünk, de valójában mind még inkább megöregedtünk. Szerintem a néni tényleg nem olyan idős. Lehet, hogy én is annyinak látszom most? De ez a nő aligha. Maximum harmincöt. Jézusom, hány éves lehet akkor! Milyen fiatal. Azért ilyen cserfes. A mellette ülő anya mond valamit, annyit hallok, hogy „kommunista”. Erre mondja ez most, hogy „ne”. Ne, hagyjuk ezt, vagy ne, ne itt mindenki előtt? Megkérdezném, de nem ismerem őket, egyébként is kényes téma. Lehet, hogy a tanítónőről beszélnek, de hát az hogy lehetne kommunista, maximum negyven éves lehet. Egy kisdobos esetleg. Legfőljebb a néni volt az. Ha valóban olyan öreg. Én tényleg csak találgatok, hogy itt ki kinek a kicsodája. Azért tűnünk olyan idősnek, mert nem szoktunk össze. Ha láttam volna ezeket az embereket öregedni, egyből másképp tekintenénk egymásra, és akkor már tudnánk beszélgetni is. Tegeződhetnénk egyből. Pedig ez egy iskola, itt tényleg bátran tegeződhetnénk.



Hartay Csaba

Nélkülük

Az évszakokban ott a halál sérthetetlen fensége.
 Hogy mint a növekvő ítélet, rám is rabság és kín vár.
 Az évszakokat hagyjuk itt, ez az egyedüli bizonyosság.
 Télkívüli élmény túloldali létünk. Nemlétünk.
 Nem menekülsz meg. Besoroznak a folyosón várakozva.
 Az őszben ott a túlélés gyengülő izommunkája,
 hogy az utolsó korhadt ágkar is átnyúlik, elér.
 Milyen az a távoli, rég elhullott, de ma is tartó évszak, ahol halottaink
 ülnek egy vályogház kemencés, belső, meleg terében.
 És igen, látni, ahogy lakomáznak. A poharak visszatükrözik.
 Beszélgetnek. Félelmetes. Barátságos. Idegen.
 Miféle másik világ van az álmaink elhagyatott peremvidékén.
 Nézd, nevetnek, így már mi sem tudunk többé sírni.
 Boldogok nélkülünk is. Mi is boldogok akarunk lenni nélkülük.
 Mert végül az évszakokat hagyjuk itt, halottaink befogadnak.

El nem küldött

Maradj, ne moccanj, légy szobra annak,
 aki az opálfelhőkön ül, s lába alatt tiport kígyó.
 Önmagam kartonlapjai alól, mögül.
 Kinézni, ki kíváncsi még rajtam kívül.
 Szorongásaim, felszabadulásaim.
 Nincs lélegzete a cserépvédlett háznak,
 csak a tüdővesztett bordák,
 mint apám utolsó, el nem küldött üzenete.
 Hogy van valami tarvágás sújtotta évszak.
 Magasról kellene nézni múltunk.
 Kiállni, és integetni a táborlakóknak.

Számok rémisztenek így, álmokkal.
 Hogy egy kihűlt matematikust találnak
 otthonomban, és nem jött rá a megoldásra.
 Félek tőled. Ne gyere közelebb.
 Beteg voltam, aludtam húsz évet.
 Álmatlan tücsök zenél.
 Szép, ha villog a fény, és virágzik a tenger.
 A hajó játékszerem.

Csupa szúrt seb a csend körülöttem.
Csobogás, lassú hullámok.
Rozsdás számjegyek altatnak tovább.

Ők ébredjenek bennem

Az éji út, ahogy haladva szaggattam a ködfátylakat.
Komolyzene szólt a rádióból. És mégis mosolyogtam.
Szarvasokat, őzeket vártam kiugrani, de csak macskák
rejtgetetlenné vált szemvillanásai kísérték az árkokból.

Komolyzenét hallgatva végig úton lenni éjjel.
Soha meg nem érkezni, saját reggeleim megvárnak.
Éji véráram, sűrű, sötét folyam az ismeretlen idő.
Kiszállva elindulni a pusztaságba, eltűnni, elfogyni.

Az út nem ismer engem, a megérkezés kórusa elhalkul.
Komolyzene az októberi éjben, megismerni önmagam.
Szarvas, őz, nyúl, macska. Ők ébredjenek bennem.
Aki nem hallja meg a zenét, gyűrt kottát dobjon elhagyott

utak beomló üregébe.

Filip Tamás

Nem látják rajtad

Mikor a ruhatárosságból végképp
eleged lesz, lemondasz, szaladgáljon más
az idegen kabátokkal, ismerős bilétákkal.
Hát nem látják rajtad, hogy renegát vagy?
Hogy szakadár? Mizantróp? Polihisztor?
Inkább elégetett naplókat olvasol,
melyeket te írtál egy másik életedben,
és úgy érzed magad, mint egy fényevő
borult időben, vagy egy holdkóros,
aki napszúrást kapott. Mész lassan
a szurdoksötétben, izmos lépcsőkön
csúszkál a lábad, hátizsákodban a kút
és kenyér könyve, de nem mersz
megállni, hogy elővedd, s ha mégis

megtenné, úgysem látnád a betűket.
 Saját serpád vagy, kézen fogva
 vezeted magad. Két fogoly, akit mindenki
 összetéveszt, ahogy kiismerhetetlen
 kolostorok közt mentek a szerpentinén,
 ahol ájult kilátók olvadoznak az alattomos
 ködben, keresitek a titokzatos műhelyt,
 ahol nem tudni, ki a tanítvány, ki a mester,
 de hitviták paraszánál melegegdedhet bárki,
 aki kopogtatás nélkül lép be, és nem ígéri,
 hogy csak akkor szólal meg, ha kérdezik.

Milyen küldetés?

A lehetséges világban biztos vagyok,
 a valóságosban bizonytalan.
 Pedig annyi keserű szerencse
 kísért utamon. Ismeretlenek
 annyiszor állítottak meg, s ha
 valamit mondott nekik a belém
 záródott délibáb, megköszönték.
 Ám beérték azzal is, ha csupán egy
 biztató pillantásra futotta erőmből.
 Ez milyen küldetés vajon?
 Hiszen én szökni próbáltam
 előlük, s mégis: szökéseimből
 találkozások születtek. Lehet,
 hogy aki minden pillanatában
 épp szökik, az voltaképp
 otthon van, bárhol is legyen.

Molnár Illés

Páraének

Hallod ezt? A föld alatt a gyökerek így
üvöltenek. Látod? Ott fent az odvak mind
üresek, halottak. Érzed? Odabent a
nedvek céltalan, kedvtelen keringenek.

Mitől tágultak ma reggel ennyire ki
a talaj köves, göröngyös pórusai?
Mi távozik ilyen szaporán, sietve,
forrón az odalentről az odafentbe?

Minden, ami kitelelt már a sötétben,
egyszerre felemelkedik eltökélten,
és mint ködös juhnyáj, a föld fölött legel,

utcákon, kertekben, lüktető fejekben
kérődzik. A mélység nincs a földbe rejtve:
könnyű, mint a pára, és víz magával el.

Tengerszint

Talán már jártam itt. Ez itt a tengerszint.
Ott lent sötét tükör: szennyvíz szivárog föl.
Ütközési zóna lépcsőkkel bevonva,
a vízszint csak emelkedik évek óta.

Alulról megtelve az emlékek rendje
nyomul egyre feljebb, ameddig engeded,
mint tárgylapon élőlény, áll a tetején
tejüveg ablakon kocsonyaként a fény.

Bent a tengeribeteg felejtés, kint a
kérdés: mit kéne mondjon egy szövetminta.
Szabad szem nem látja, mert a szem nem szabad.

Mélysötét tengervízben ázik a burok.
Sosem jártam itt, de a fény, ha szétszalad,
minden ismerős lesz. Csak járni nem tudok.

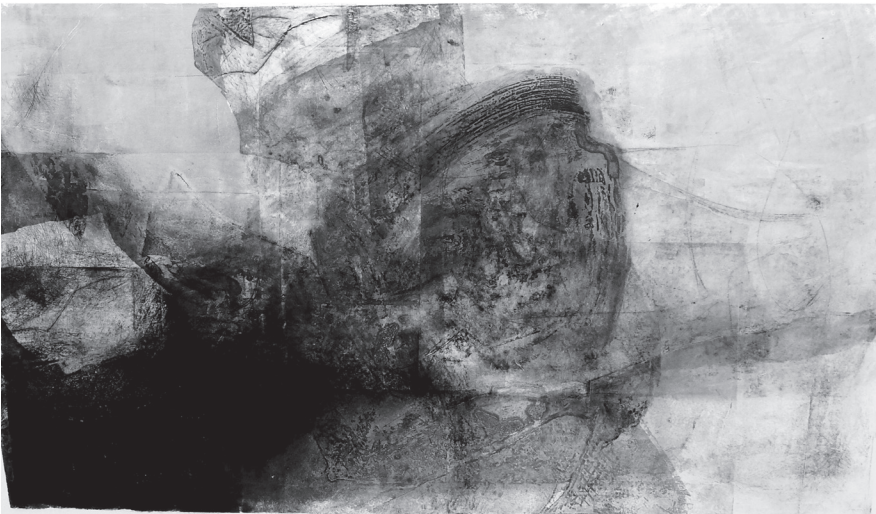
Mélyebbre süpped

Az első hajnali harangkondulásra
hosszában reped meg a merülő világ,
hajszálerek futnak négyosztatú tájban,
szárnyat bont, árokká tágul a hasadék.

Kihajol a harang a torony ablakán,
vihar tombol, tépi a templom tetejét,
és mint vízimentőt a kába fuldokló:
lenyomja a mélybe, hogy kimentse magát.

Tojással rakott madárfészket visz a szél.
A szalma szétrepül, de az egyik tojás
hangosan landol egy suhanó szélvédőn.

Félreáll a sofőr, folyadékot pumpál
az üvegre, az illat alpesi. De a
táj alföld. És minden nap mélyebbre süpped.



Zsembery Borbála

Sikíts!

– Sikíts, anya! Sikíts!

Száguldanak, és ő sikít. Hangosan, élesen, először egészen röviden, aztán hosszsan. Arcukba csap a szél, jeges, hideg, a tempó túl gyors, a kislány sapkája oldalra csúszik, ő meg utána kap. Irányt tévesztenek, szilánkokra robban a láthatár, elhallgat.

Piros troli kanyarog a Városliget kopasz fái között. A nap még nem kelt fel, a hó is szürkének, piszkosnak hat, mint egy agyonmosott lepedő: gyűrötten, néhol csomókba gyűlve terül el a tájon. Mozgásnak, életnek semmi jele, a hónapok óta zajló építési munkálatok sem kezdődnek meg ilyen korán. A járművön félig alvó, didergő utasok zötykölődnek. A kanyarokban bábukként ütődnek egymásnak, rezzenéstelen arccal összébb húzódnak, magukban átkozva a sorsot, amiért a két ünnep között is dolgozniuk kell. A karácsony hamar elillant, és egyébként is lehetetlen megszokni azt a kis csalódottságot, amit minden évben az ember szívében hagy: a készülődés heteiben elérhetetlen álommá növeljük, aztán eltelik ugyanúgy, ahogy a többi telt.

A fiatal nő még csak két hete utazott rendszeresen ezzel a járáttal, de néhány embert már alaposan megfigyelt. Egy lány nagy, szőrös kapucniban már reggel hatkor megállás nélkül a telefonján üzenget valakinek. Vajon ki lehet, aki szorgosan válaszol neki? A lány arcát sose látni, bármilyen lehet. Amikor utolsó útjai egyikén véletlenül összenéznek, meglepetést és csalódottságot érez. Úgy látszik, mégis elképzelte valamilyennek. A cukrászda előtti megállóban idős, elegáns úr száll fel. Aktatáskát hord és zenét hallgat a telefonjáról. Nehéz lenne kitalálni, hogy milyet. Joviálisnak tűnik, viszont feltűnő rigorózussággal ragaszkodik a leghátsó üléshez, feltehetően azért, mert ott a kapaszkodó alatt kényelmesen le tudja rakni a táskáját. Degeszre tömött ikeás zsákkal egy középkorú, fáradt arcú nő gubbaszt a busz elejében. Vakítóan fehér ágynemű van nála. Az Uzsoki Kórház Belgyógyászatára megy be vele, ezt is megfigyelte leszálláskor. A többi utas szinte kivétel nélkül munkásember, hátizsák a hátukon, kezükben nejlón szatyor, himbálózik a zsemle, az energiáit meg a cigi.

Szerencsére az út nem túl hosszú, még át is kell szállni, folyton rohanni, kiszámíthatatlan a villamos menetrendje. Ha lekési, sokan lesznek előtte, arra pedig nem ér rá, haza kell érnie, mire a lánya elkészül.

A gépben fekszik, hideg van, félhomály. A zöld lámpa fénye pirosra vált, tompa zúgás hallatszik, az egész helyzet túlságosan olyan, mint amilyennek elképzelte. Vékony, vörös lézersugarak metszik egymást a bőrfelület precízen kijelölt helyén. Nem szabad mozdulni, pontosan hat percig.

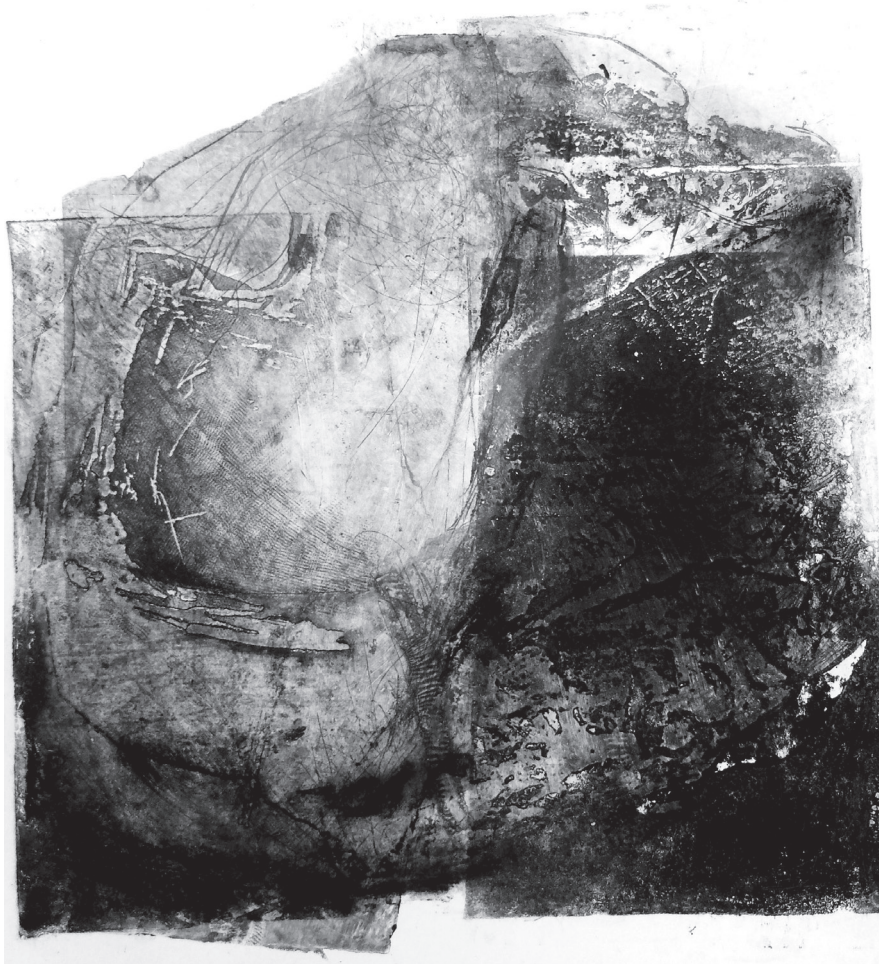
A szánkó éles kanyart vesz, fúródik bele a friss, fehér hóba, lassul a mozgás. A gyerek kesztyűje messzire repül, a sapka a nyakában lóg, hátravetett fejjel, hangosan nevet. Az anya először aggódva végigtapogatja az overallba bújtatott kis testet, majd megkönnyebbült sóhajjal feltápáskodik. A lába egy helyen erősen fáj, próbál nem

törődni vele, leporolja magáról a havat, már ő is nevet. Újra nekivágnak a dombnak, a kislány szökdécsel, izgatott, be nem áll a szája. A lejtő tetején állnak megint, készülnek újra lecsúszni.

Hat perc nem sok, mégis el kell tölteni valamivel. Mozdulatlanul fekszik, a plafont nézi, viszket az orra, óvatosan megvakarja. A furcsa, sóhajtásszerű hang, ami a kezelés végét jelzi, mindig váratlanul éri, pedig számít rá. Addig is lehunyja a szemét, a napi teendőkre gondol, aztán persze a lányára: overallban, télikabátban áll a domb tetején, kipirult arccal ugrál:

– Sikíts, anya! Sikíts! – fülkagylójában meleg, sós cseppek kezdenek gyűlni, aztán egy furcsa, sóhajtásszerű hangot hall.

Piros troli kanyarog a Városliget kopasz fái között. A Királydomb mögött kel fel a nap, vakító friss hóra esik a rózsaszín fény. A megállóknál nyüzsögnek az emberek, a gyerekek a téli szünetben felgyűlt izgalommal készülnek iskolába, óvodába. Óriási, kajla vizsla rohan át az úton, éppen átér, a gazdája szitkozódik. Szerencsére nem hosszú az út, leszáll. Időben hazaért ma is.



Kustos Júlia

tales of brave ulysses

Sz. P.-nek

I.

a napfényt próbálom
újrifesteni éjszakákon át.

II.

a célt figyelem, tudva,
hogy lépésenként
növekszik duplájára a táv.
ha gyorsabban szedem lábaim,
az úton úgy bukok fel, mint részegek:
szűkölő félelemtől telve
a záróra után.

III.

hetek óta bolyongok széles kerületeiden át.

IV.

az árbóc gerincemmé lesz,
körmöm alól a viasz kiolvad.
láthattok, de nem hallotok,
hallok, de nem láthatok.

*

nem hittem volna el senkinek,
hogyan létezhet ez a világ.
csigolyákból építik,
az ég felé tör,
fejek búbján túl
érje napvilág.
sziréneim éneke morajlásba vész.
alakjuk hullámba vészett karcsapás.

V.

a napfényt próbálom
elfelejteni éjszakákon át.

átváltozások

láttam plázákban lézengeni a cigány fiúkat,
láttam testük merev keretét: vállakat, amiket
leereszteni sose fognak, mert álmaikat félik,
hogymert valaki támad.

láttam a sarkon befordulni azt a negyvenes nőt.
fenekén az átharapott bugyi ívét, és láttam
haján, hogy napról napra őszül, és láttam szemein,
hogymert már rég nem alszik.

láttam az utcán az egymás arcából kimásolt arcokat.
a gesztusokban újraélesztett öreg ifjúságot.

*

nem láttam még viszont,
és nem is hallottam
visszhangom mögöl magam.
azt állítják: szép, erős állat,
büszke és nyughatatlan.

fémkapunak támaszkodik,
így képzelem el, vár,
bokáját a sóderen elrévedve húzza,
és mint szülők az óvoda előtt,
karjait kitarja. mosolya felrepesztí ajkát.

úgy képzelem,
hogymert egyszer, mikor hozzá közel jutok,
lány szemében meglátok valamit.
napnyugta lesz, téli nagy idő,
kabátja alatt az úton haza,
mint a tej, megalhatok.

Horváth Imre Olivér

Ajánlat

Kételkedve figyelsz, míg körbevezetlek a házon,
nincs itt látnivaló, hűmmögsz, a dizájn minimális,
téged egyébként sem kötnek le a formalitások,
érzésből, nem a gesztustól érzed magad otthon.
Nézd a fehér falat. Eddig jól szolgált az üresség
bennünket, hisz a képek csak felsejleni mertek.
Légy míves keretünk, mibe vágyunkat betehetjük:
húzd gyűrűsujjunkra a szembogarad karikáját.

Mesteremberek

Volt, ugye, drága, szerencsénk víz- és gázszerelőhöz,
tudja a járást fűszeresünk meg a pizzafutár is,
egynéhány jófej rovarirtóval lepacsiztunk,
sőt, újabban a számláid nekem adja a postás.
Jó, de nekem nincs emberi szakmám, csak tudományom,
és igazán még nem vagyok otthon a szakterületben.
Mit tegyek akkor, hogyha a kétkezi munka a vonzóbb?
Merre keressem rajtad a csengőt és a kilincset?

Forgatja a karikagyűrűjét

Nem szívesen viselem már, mert kifelé kell,
viszket, mint a család, és hajba akad be,
ezt itt nem pap hordja, de koccan az elvvel,
szomszédos bokszból küldött poharakkal.
Ám, ha lehúzzom a gyűrűt, és a leburnult
ujjamon ezt a fehér sávot szuggerálom,
az jut eszembe, hogy ezt soha senki se látja,
mert szeretőm, az idő nekem engedi tudni.

Nyilatkozat

Esküszöm ennek a nemzetiszín szalagos, pufi nőnek,
hosszad hűséges leszek, és teveled megelégszem,
légy jó vagy sem, mindent úgy teszek épp, ahogy eddig,
hogy kaphassunk jelzalogkölcsönt a lakásra.

Szénási Miklós

úgy forog mintha értenéd

a napkelte és az alkonyat között
ahogy haladsz előre
jelentőségét veszti minden
mint egy kavics ami az ajtónak ütközött

szemhéjad mint a szikes föld
arcod akár a part ahonnan a folyó
visszahúzódott miután a főveny
felszínébe mart és az erdő ahol
régén padok pihentek és
fagylaltoskocsi állt délcegen
most sovány beteg akire
az orvosok injekcióval várnak

a házakat mohó kerítések ölelik
ebben a kertben por hull a domb szikkadt fűvére
a traktor innen már nem gurul sehova
és a sarokba hajított tábla
a régi bolt homlokáról szinte
nyög ahogy piros betűibe harap a rozsda

ez a kert a tested amit régén
nem látott senki a sövényre árnyék
kapaszkodik úgy folyik befelé
mint az esővíz az emlékezet
tévécatornáin ahol egyetlen olcsó
sorozatot vetítenek
kezed a kezemben úgy ülünk itt
mint pompeji szerelmeseik
egy turisták számára tilos étteremben

nem akarnak tudni

temetkezési célból túrták fel a völgyet
és vezettek ide folyókat
kalapáltak kardot és
emeltek hegyek tetején
nyújtózó várakat?
vagy mert üzeni szerettek volna
arról hogy sajnálják de nem
jutottak tovább mint amennyit
a papír engedett amire
történetüket jegyezték fel
a klostrom áhítatos szolgálói? – nem tudom

szerény méretű házak sorakoznak itt
egymást érik a kertek a kertvégek
a kanyarok a kínai melegítőben
kerekező férfiak és az életüket
három gyerek után is lehetetlennek
érzékelő asszonyok akik számára
öröm ha a napnak vége lesz

mint a petúniák ilyenkor már nem akarnak
tudni magukról nemrégiben
még lágy száruk száraz és törékeny
szemembe nevetnének ha azt mondanám
valamikor itt volt az éden

állok a folyónál

a folyó keskeny itt hajó nem lavírozott soha
csónakkal csak csempészek jártak
és füleltek a túlsó part felé
ahol a prédára ukrán határőrök vártak
mintha tényleg számított volna az eszme
a nagy októberi

az est néha úgy jött akár a részegség
a reggel meg mint a front

a házak tetejét a szél bontotta meg
és a roncskocsikkal parádézó srácok
nevéről az ékezetet az idő takarította le

itt voltam gyerek mondod
nyaranta mezítláb rúgtam a port
anyám bátyja hangosan nevetett
és néha a viaszosvászon abroszra
borította a bort

cigizett minden felnőtt a szobában
és a kertben minden nagyra nőtt gyerek

előbb az évek fogytak el
aztán az érvek
hogymajd mire megyünk

állok a folyónál felnőtt férfi
mondod hogy figyeljem csak
a másik oldalon a kusza bozótot
nézem de fogalmam sincsen
mit kellene látni
nyakunkon lassan a szürkület

Bertók László

A nappal s az éjjel

FIRKÁK A SZALMASZÁLRA

KÖLTŐ, 1

Gyónás? Főkönyv? Napló? Mintha papír volna,
írja verseit egy kéknek látszó tóra.

KÖLTŐ, 2

Illeg-billeg, próbál megállni valahogy,
s azt hiszi, ő viszi a vállán a Napot.

KÖZBEN

A nappal s az éjjel összeölelkezik,
s születnek *se-nappal-se-éjjel* ikreik.

ORDÍTÓZNAK

Meg-meglökik egymást, fújnak, ordítóznak...
Azon vesznek össze, hogy ki hall nagyobbat.

AZT MONDJÁK, 1

Dicsekvés... Ijesztés... Duma... Hazudozás...
Azt mondják, ebből áll ország... Kormányozás...

AZT MONDJÁK, 2

Ostobák?... Kicsinyek?... Betegek?... Öregek?...
Már észre sem veszik, ha ellenükre megy.

A HELYZET

El kell döntened, hogy mások döntéseit
elfogadod-e, ha... Ha nem jó, csak nekik.

HOGYAN?

Ahogy az erő és gondolat feletti
érzelem, mikor a világot teremti.

ÉGI JEL

Ma sikeres lehetsz, az újhoid besegít...
Hát csipkedd magadat, ne add föl reggelig.

Bodrogi Ferenc Máté

Pozitív medialitás

CIVILIZÁCIÓS TÁRGYIASSÁGOK REFORMKORI VÁROSLEÍRÁSOKBAN

[*Íme a város*] Toldy Ferenc városleírásában ekként szól az elragadtatott beszélő az 1833-as Pest-Budát szemlélve:

De mennyire lepettem-meg a' Duna' tulsó partján mutatkozó látvány által. Azon homokpusztán, mellynek közepén József császár' roppant épülete egykor szinte magányosan álla: ennek már csak felsőbb emeleiteit látám kiemelkedni egy, azt körülvevő, 's a' nádori szigetekig nyúló nagy városból: 's mint nőtt édes meglepetésem, midőn a' postaház előtt bérkocsiba ülven 's a' Dunaparton hajtattván a' hid felé, Pestnek palotákkal bészegett 's hajóktól pezsgő révét szemléltem! [...] A' rakpiacztól az elég tágas, egyenes, hason magosságu 's kellemes stilusban épült házakból álló, Dorottyautcza a' téres játékszinpiacra vezet, mellyen egy részt a' régi krajczáros theatrum' helyén, a' városi nagy színpalota, szobraival 's szép portáljával kevélykedik. [...] Az épületnek, melly több millióba került, Dunát néző előlső részében a' tánczteremek 's ebédlők vannak, 's ezek Pollak úr' művei. Homloka a' bőrze' homlokának nagyobb 's pompásabb mása. [...] Felmenénk a' két casinót nézni. A' kereskedőké csínos, az úgy nevezett nemzeti pedig pompás és nevéhez méltó. Itt könyvtár, amott journalok; biliárd és clavier, tágas ebédlők 's egy gyönyörű tánczterem: ellátva mindennemű eszközeivel a' kényelmes társaséletnek. [...] Pestnek legfényesebb nyilvános helyét csak tegnap láthatám, értem a' városi hármastáncztermet. Nagyság, forma, márvány és aranyzás egész a' fecsértől, 's még is izléssel 's nem halmazva[.]

Kazinczy Ferenc 1828-as pesti útjáról emlékezve ír így:

[A fiákeres] itt kimutatá a' Szentgyörgyi-Horvát József Úr' házat, és a' telek 's ezen ház közt nyitott úczát, melly Szép-úcza nevet visel, 's érdemből. A' Horvát-ház gyönyörű egyszerűséget mutat; két udvarra, négy ablak-sorral három emeletre. Frontonai, oszlopai nincsenek. Balkonját pompás karkövek tartják. [...] [A Kígyó utcában] két fal egyenes lineában, 's egyenlő távolságban fut-végig, egy emeletre. Alól egymást érik a' kézmíves boltok, tele gyönyörű növésű, arcú, öltözetű lánykák, kik ott asszonyi ékességeket dolgoznak; felül az ottlakók' ablakai. 'S a' két sort, az ablakok felett, kőmíves ívek csatolják-össze, 's ív és ív közt üvegtáblák töltik-be a' hézagot, hogy a' két kapu közt a' legnagyobb záporban is szárazon lehessen sétálni. Az üvegtáblákat a' jégeső ellen drótból font róstély védi.

1 Toldy Ferencz, *Buda és Pest. 1800. 1833. 1850.*, Aurora. Hazai Almanach, 1834, 242, 248, 256, 261.

Hossza a' szép sétálónak [] öl, szélessége három. [...] Az Urak-úczájában több nagy stílu házak költek, 's a' régiek meg vannak újítva.²

Trattner Károly 1829-es elbeszélése szintén hasonló narrátorral dolgozik: „Különös érzés fogott el, midőn négylovas hintóm a' Pesti lineán keresztül, a' Magyar Király című fogadóba zörgött. Tizennégy éve már, hogy nem valék városban, 's szinte fel sem lelém magamat a' nagy kőhalmok között, a' messze dördülő utcákon, hol a' szem, sem fát, sem bokrot nem lát, csak festett házakat, és festett képeket.”³

Mindhárom idézetre igaz, ahogyan az elsőt jellemzi a szakirodalom: főhőse látogató, aki ámulva szembesül a főváros bámulatos fejlődésével; a reprezentációk tulajdonképpen Pest-apoteózisok, a polgárosodás magasztaló sűrű leírásai: a beszélő „ujjongva ünnepli az új palotákat, hidat, a lüktető életet.”⁴ Mint Zentai Mária kiemeli, ezekben és a hasonló szövegekben maga az urbanizációs folyamat érdekli az elbeszélőt, a megvalósult és vágyott fejlődés.⁵

A 19. század elejének szépirodalmi szövegeit igen jelentékeny mértékben mintázzák efféle civilizációs passzusok, a színre vitt világokban különféle épített objektumok, vagyis elsősorban anyagiságok ábrázolása által. A megtervezett dologiságok, materialitások fontosak ebben a kontextusban tehát. Egészen hasonlóan ahhoz, ahogyan az ökokritika figyeli a natúra helyét a nyelvben, azt a szerepet elemezve, amit egy kulturális közösség képzeletében a természeti környezet játszik egy adott történelmi pillanatban, elmagyarázva, hogyan definiálják a természet fogalmát, milyen értékeket rendelnek hozzá vagy zárnak ki belőle és miért, analizálva egyszersmind az ember és a természet közötti kapcsolat ábrázolásának útjait is.⁶ Csakhogy a mi esetünkben éppenséggel egyfajta „reciprok ökokritika” működik, nem a *naturális*, hanem a *kulturális* környezetről, technológiai vívmányokról, eszközökről, technomédiумokról lesz szó. Nem a természetesről, hanem a mesterségesről, a városról, gépekről, különféle protézisekről, mindenről, ami civilizációs anyagiság, mint amilyen a park, a műút, a híd, a kaszinó is.

2 Kazinczy Ferenc, *Magyarországi utak*, kiad. Orbán László, Kazinczy Ferenc Művei, Kritikai kiadás, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2015, 104.

3 Petrózai Trattner Károly, *Egy nap Pesten*, Aurora. Hazai Almanach, 1829, 327.

4 Fenyő István, *Az Aurora. Egy irodalmi zsebkönyv életrajza*, Akadémiai, Budapest, 1955, 97.

5 Zentai Mária, *A város szerepe a kora reformkori magyar irodalomban*, Itk, 1999/3–4., 343.

6 Devescovi Balázs, *A falu jegyzője tájszemlélete*, Cédrus, 2001, <http://www.tabulas.hu/cedrus/2001/02/merito.html#teteje> [Letöltés: 2019. június 18.] Ld. még: Nemes Péter, *Az ökokritika rövid története*, Helikon, 2007/3., 341–348. Kizárólag azzal a megkötéssel együtt érvényesíthető azonban ez a párhuzam, hogy esetünkben az irodalom referenciális képességére áttételesebb és problematizáltabb figyelem vetül, a „fiktív valóság” itt ugyanis nem a valóság [vö. Robert Kern, *Ökokritika – mire való voltaképpen?*, ford. Nemes Péter, Helikon, 2007/3., 363.], hanem a fikcionális hatáskörébe tartozik továbbra is, mely evidens módon jelenti mindig tapasztalati elemek és képzeletbeli tudattartalmak különböző arányú együttműködését, már csak a nyelvi minőség miatt is. Vagyis nem hiszünk az efféle gondolatmenetek érvényében: „azzal, hogy [az ökokritika] szövegvilágon kívüli kérdésekre irányítja a figyelmet, többé-kevésbé felfüggeszti a posztmodern[?] irodalomelmélet egyik alapját, és a szöveget nem csak mint kitalált és megalkotott dolgot látja. Ahhoz, hogy a való világ morális társadalmi problémáira egy fiktív világból kapjon választ, valamiképp áthágja a kettő közti határt – valóságnak olvassa a szövegvilágot.” [Devescovi, i. m.] Mindez hasonló ahhoz, ahogyan az e tanulmányban még felbukkanó filmesztéta, Király Jenő érvel: „A megismerésben a konvenció pusztán a nyelvet konstituálja, mellyel leírjuk a tárgyi feltételeket. A fikcióban a tárgyat is a konvenció konstituálja. Olyan világ áll előttünk, amely csak a nyelvvel elérhető. A fikció konvenciója létet ad egy új értelmi horizontnak, s a fiktív tárgyak olyan tárgyak, melyek e horizonttól függnek: horizonttárgyak.”

[*Műveleti összefüggések*] Az ún. kultúrtechnika-kutatás azoknak a nem nyelvi alkotóelemeknek a nyomába ered, amelyek a kultúra szövetét alkotják különféle gyakorlatok, implementációk és rutinműveletek formájában, melyek egyúttal a kultúrát szintén alapvetően jellemző beszéd általános fogalmi megkülönböztetéseit is eredményezik. A kultúra, amely a technikai útján a természetet önmaga képére formálja, határokat állít fel kulturális és nem kulturális közé (ember–állat, kultúra–natúra, civilizáció–vadon, kívül–belül, rend–káosz), különféle dologiságok által (karám, városfal, ajtó).⁷ Kultúrtechnikai közvetítés nélkül az épített–építetlen, a civilizált–civilizálatlan elhatárolása sem képződhetne meg, melyben nem csupán a városfal, hanem a mindenkori építmény jelenti a dologi-technikait. Ez a technikai megelőzöttség pedig hordozói révén már azelőtt megszabja a dolgokkal való bánásmódot, mielőtt az ember eljutna a tudatosság [intencionalitás] szintjeire. Amikor Heidegger úgy fogalmaz, hogy a technika olyan emberi létmód, mely belép az egzisztencia legbensőbb zugaiba, beférkőzve nyelv és valóság találkozásának helyeire, ezeket a belátásokat előlegezi meg, megpillantva a manapság közhelyszerűen emlegetett bensőséges kapcsolatot az [információs] technológia és az elme tevékenysége között.⁸ Egy adott kultúra, s benne a szubjektum tehát mindig is az adott technikai feltételek tükrében nyeri el identitását. Vagyis nem csupán arról van szó, hogy az ember átalakítja a természetet, hanem arról az immár axiomatikusnak mondható visszacsatoltságról is, miszerint a természet átalakítására bejáratott technikák magát az embert is átalakítják.

Az ún. *mediális rekurzivitás* elméleteinek maximái válnak itt fontossá, melyek túl-
lépnek azon a leginkább Marshall McLuhantól származó tanításon, hogy a médiumok voltaképpen antropomorfizációk, vagyis emberi (érzék)szervek, testrészek művi kiterjesztései, extenziói (láb–kerék, szem–távcső, kéz–emelő), tehát olyan segédapparátusok, melyek hatására az emberi test funkciói kívülhelyeződnek. Ebben a megközelítésben láthatóan az antroposz marad a középpont, olyan centralitásként, amely megelőzi a médiumot, melynek ez aztán „meghosszabbítása”, kivételése lesz.⁹ A leginkább Sybille Krämer nevével fémjelezhető alternatív visszacsatolás-elméletek ezzel szemben arra jutnak, hogy a médiumok berendezésekként, effektusokként mindig visszahatnak az antropológiai létmódra. A gépek nem csak azt valósítják meg, amit az emberek gépek nélkül már mindig is tesznek, hanem olyasmit nyitnak meg, aminek az emberi cselekvésben így nem volt előképe. A technika mint apparátus „művi világokat” hoz létre, tapasztalatokat nyit meg, eljárásokat tesz lehetővé, amelyek gépek nélkül nem léteznének. Nem munkaeszközök ezek tehát, hanem visszahatnak az önértésre: nem „teljesítményfokozás”, hanem „világteremtés” a médiumtechnológiák valódi értelme.¹⁰

[Király Jenő, *Frivol múzsa. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*, I., Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1993, 51.] Csakhogy már mindig is csupán perspektivikus „horizonttárgyak” vannak, ugyanis a [perspektivikus] konvenció/nyelv az ún. megismerésben is befolyásolja a tárgyi feltételeket.

7 Keresztes Balázs – Smid Róbert, *Egy, két és három kultúra helyett – mik is azok a kultúrtechnikák?*, Tiszatáj, 2017/2., 56.

8 Michael Heim, *Heidegger és McLuhan: A számítógép mint komponens*, ford. Demeter Tamás = *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. Nyíri Kristóf, Szécsi Gábor, Áron Kiadó, Budapest, 1998, 275, 27.

9 Vö. Mezei Gábor, *Az írás médiuma és az értekező próza*, Prae, 2013/2., 69.

10 Vö. Lőrincz Csongor, *Az olvasás ismétlése. Materialitás és kultúrtechnikák az irodalmi szövegben*, Kijárat, Budapest, 2010, 448.

Az a tárgyunk szempontjából lényeges összefüggés hangsúlyozódik itt, mely szerint a hordozók rendszerint az önállósulás felé haladnak: „külsőségekként”, dologi ottlétükben létesítő funkcióval bírnak az emberi létmódra nézve. Ez a [kultúrtechnikai] objektivitásokhoz kötöttség kulturális alapjellemzőként áll elő, a tárgy sajátos önállósulásának logikájaként, ahol a kultúrának sosem „szellemi” vagy „társadalmi” összetevőkben kell keresni az eredetét, hanem kezdettől fogva kultúrtechnikák összességeként kell definiálni. A kultúra technikai dimenziója a fontos tehát, nem csupán hagyományosan kiemelt szemantikai aspektusai.¹¹ A kultúraalkotó dologiságok illetéknéppen sohasem semlegesek, nem pusztá hordozók, hanem aktívan alakítják a „jelentéstermelés” műveleteit.¹²

Az ún. *negatív medialitás* elmélete kérdőjeleződik meg az efféle hozzáállásokban, melynek egyik legmarkánsabb teoretikusa az a Dieter Mersch, aki szerint a médiumok – ahogy a jelek is – annál hatékonyabban működnek, minél kevésbé feltűnőek, a közvetítésben ugyanis nyilvánvalóan a közvetített a releváns, nem pedig a „zaj”.¹³ Vagyis a jól funkcionáló médium a „megjelenésben eltűnik”, elrejtí magát, az „eltűnésben viszont megjelenik”, amennyiben egy médium medialitása a benne beálló zavarok közepette válik láthatóvá, egyébként összeolvad a medializálttal. A médium eredendő anyagisága tehát legyőzendő akadály, amely csupán akkor válhat láthatóvá, ha diszfunkcionalitás következik be: a médium ott mutatkozik meg, ahol „széttörik”, megmutatkozása saját „negativitásához” kötött.¹⁴ A jól működő médium tehát „életét feláldozó hívívő” [Krämer], átlátszó, *transzparens* közeg, míg a homályos, zavaros közvetítés zajt, *opacitást*, figyelemelterelést eredményez. Ahol tehát a technikailag önmagát eredendően mindig maszkolni hivatott anyag lelepleződik, önmagára irányítva a figyelmet [betörik az ablak, sisteregni kezd a rádió, forrósodni kezd a notebook], ott a materialitás úrrá lesz a diszkurzívon, a tartalmon, üzeneten.¹⁵ Az ún. *thing-theory* és a *nonhuman turn* irányzatai – amelyek nem melleleg hangsúlyozottan tárgyorientált [„object-oriented”] filozófiát művelnek – hasonló logikával dolgoznak. A „kéznéllevőség” és „kézhezállóság” heideggeri ellentétéből kiindulva arra emlékeztetnek, hogy munka közben megfeledekezünk a kalapácsról, hiszen az kezünk „meghosszabbításaként”, vagyis kézhezálló eszközként működik, amikor azonban üzemzavar áll be, vagyis eltörik, figyelmünk hirtelen magára a kalapácsra mint anyagi dologra irányul, mely kéznéllevőségében „tolakodva” lép elő sérült fizikaiságával. Ez a funkcionális (láthatatlan módon kézhezálló) eszköz és a

11 Uo., 361, 365, 366. Persze nem önmagukban álló tárgyakról van itt sosem szó, hanem velük kapcsolatban álló praxisok és technikák együtteséről, amelyek már mindig is jelentéseket telepítettek rájuk. Uo., 362.

12 Uo., 368.

13 Dieter Mersch, *Medialitás és ábrázolhatatlanság. Bevezetés egy negatív médiaelméletbe (részlet)*, ford. Sándorfi Edina, Filológiai Közöny, 2004/3–4., 176. A távcső segítségével is a csillagokat kémleljük – érvel Mersch –, nem magát a lencsét. [Uo.] Könyvterjedelemben minderről: D. M., *Posthermeneutik*, Akademie Verlag, Berlin, 2010.

14 Uo., 177–179. Alapösszefüggés, hogy a médiumok materialitása Friedrich Kittler szerint sem lehet jelentésem vagy kommunikatív, a médium – anyagiságát tekintve – tehát el kell tűnjön a kommunikációban.

15 A kommunikáció ideális formája itt egyfajta telepatikus médiumnélküliség lenne, amikor a tudattartalmak egyik kommunikációs pontból a másikba anyagi közvetítettség nélkül jut[na]nak el.

diszfunkcionális [tolakodóan megmutatkozó, kéznéllevő] *dolog* – vö. *transzporens* és opak médium – jelentékeny különbsége.¹⁶

A friss magyar kultúratudományi kézikönyv egyik legfontosabb fejezetében Lőrincz Csongor és Molnár Gábor Tamás éppen a „funkcionális negativitás” e kérdéseit feszegeti, a közvetítő közegek elméletének egyik fő filozófiai dilemmájaként nevezve meg azt. Arra kíváncsiak tehát, hogy a mindenkori „közegnek” valóban semlegesnek, áttetszőnek kell-e lennie ahhoz, hogy képes legyen az információ továbbítására. A kérdésre adott választ nem egyértelműsítik, hanem arra figyelmeztetnek, hogy egyáltalán nem mindegy, miként definiáljuk az információt, valamint hol húzzuk meg a határt a közvetítő közeg és a közvetített tartalom között.¹⁷ Mint hangsúlyozzák, a közvetítő közeg előtérbe tolakodása nem okoz mindig zajt, diszfunkciót; nem feltétlenül mindig romboló hatású, nem feltétlenül fenyegeti a kommunikációs célt. Arról nem beszélve, hogy ugyanaz a kommunikációs összetevő tekinthető zajnak és információnak is, szituativitástól és intencionalitástól függően.¹⁸ A szerzőpáros a szépirodalom mesterpéldájához jut el, amennyiben annak nyelve is tekinthető közvetítő közegnek és információnak egyszerre, hiszen az nem egyszerűen csak „jelentést közöl”, hanem „hangulatokat közvetít, atmoszférát teremt, az olvasót saját világba vonja”.¹⁹ Hogy a nyelvet médiumnak, vagy jelnek tekintjük-e, elsősorban megközelítés kérdése: jelelméleti perspektívában az értelem az érzékelhető jel elrejtettje, míg a mediológiai perspektívában az érzékelhető van elrejtve az értelem mögött. Mindez azonban csak addig tartható distinkció, amíg a konnotációk, sugalmazások, hangulatok összességét tekintetbe nem vesszük, mert utána közvetítő közeg és jel ilyen precíz megkülönböztetése tarthatatlanná válik.²⁰ A médium, illetve a médium retorikájának önreferenciális effektusai – mint mondják – nem pusztán különböző zavarok esetén lépnek elő; a medialitás materiális-immateriális áttételei és interferenciái a figurativitás, a *poétika* eminens terepeként mutakozhatnak meg, olyan hatásokként, melyek egyszerre leplezik le a hordozót és dúsíják a közvetített üzenet nekünkvalóságát.²¹

A felülretorizált költői nyelv e kitüntetett „transzporens-opak” medialitása témánk szempontjából [is] középponti jelentőségű. A technomateriális médiumfogalom és a nyelv médiumként értett elgondolása közé nem szokás egyenlőségjelet tenni, hiszen fogalmiságukban és effektivitásukban is egyaránt összeegyeztethetetlenek egymással. Mégis van valami mélyen közös bennük, legalábbis szempontunkból, ugyanis úgy tűnik, az élet a reformkori Magyarországon – civilizációs értelemben legalábbis – technikailag mindig „költői” kíván lenni, amint a szépirodalom mindig megmutatkozni, plasztikussá, önreferenssé válni. Az orosz formalista Viktor Sklovszkij emlékeztet hasonlata szerint a köznyelv olyan, mint a reflektálatlan lépegetés, szemben a költői nyelv tánc-jellegével, hiszen a tánc tulajdonképpen megérzékített

16 Keresztes Balázs, *Túlélőcsomag. Elavult tárgyak és túlélési gyakorlatok Cormac McCarthy Az út című regényében*, Prae, 2017/1., 62.

17 Lőrincz Csongor – Molnár Gábor Tamás, *Közvetítés = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás, Tamás Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 137.

18 *Uo.*, 139.

19 *Uo.*

20 *Uo.*

21 Ld. pl. a dekonstruktív szempontból [is] kitüntetett amerikai „I like Ike!” szlogent [*Uo.*].

járás, pontosabban olyan járás, amely úgy épül fel, hogy érzékelhetővé váljék.²² A hétköznapi normálstílus nyelve áttetsző, visszahúzódó, transzparens médium, a poétikailag megmunkált nyelv azonban nagyon is látható opacitássá változhat. Hamann híres aforizmájából kiindulva – mely szerint csak a nyelv egyszerre érzéki és intellektuális – azt lehet mondani, hogy a reformkori Pest-Buda is ilyen. Ahogy az írással a nyelv látható tárggyá válik, úgy válik láthatóvá a civilizáció az 1830-as évek magyar „fővárosában”. Miként a nyelv beszédként és írásként egyaránt fizikai-fiziológiai konkrétságot vesz fel – amely már mindig is jelentésszintetevőként lép elő –, akként a civilizáció tárgyiasságai ugyanígy viselkednek: „táncoló üzenetek”, amelyek egyfajta poétikai funkciót töltenek be; egyszerre mutatkoznak meg és mondanak valamit.

E távlatban maradva nem csupán arról van szó, amit Mersch is lát, hogy a „nem-illeszkedés” [opacitás] jelensége szinte mindig fennáll, ami megghiúsítja a mediális kiteljesedését, tehát a totális transzparencia, a tökéletes negatív medialitás voltaképpen csak eszmény.²³ Inkább az a lényeges, hogy nem létezik semleges médium, de ha ez túl sok is volna hipotézisnek, annyi is elég, hogy *esetünkben* nincsen efféle áttetsző neutralitás. Sőt, éppen az az egyszerre ódon és veretes mcluhani axióma kerülhet itt előtérbe, mely szerint „a médium maga az üzenet”. Itt ugyanis a közvetítő közeg nem önelrejtő, önfeladó eszközként, a tartalom, az üzenet hűséges hordozójaként, szállítójaként és kézbesítőjeként vesz részt a kommunikációban, hanem alapvetően befolyásolja a közvetített tartalmat csakúgy, mint a tartalomkezelő emberi tudatot. A reformkori város „sűrű leírásai” éppen efféle, *pozitív medialitásról* tanúskodnak.

[*Pest-Buda implementumai*] Érdekes, milyen koncentrált érvénnyel beszél az előbbiekben felidézett összefüggések szinte mindegyikéről 1968-as (!) munkájában Jean Baudrillard. Mint írja, minden tárgy átalakít valamit, a tárgyak szintjén kialakuló kulturalitás pedig jórészt a technicitásnak felel meg nála, az emberi világ technikai elemeit *technémáknak* nevezve el.²⁴ Baudrillard kulturális rendszer és technikai struktúra állandó kölcsönhatásáról beszél, melyben a tárgyi eszközök kapják a fő szerepet, s mely világban – egy igen érzéketlen képpel – az apa és az anya is úgy jelenik meg a gyermek előtt, mint „másodlagos szerszámokkal körülvett szerszámok.”²⁵ De ami a tárgyiasságok, az eszközszerű dologiságok, a „technémák” jelentőségének hangoztatása mellett még direkterben dialogizál mondanivalónkkal, az a mindenhol jelen lévő, éppen a totalizált tárgyiasságból eredő forma kettős létmódjának elmélete, mely szerint az az álcázás (szimulálás) és a díszítés (dekorálás) alternatíváiban jelenülhet meg.²⁶ A krómkeretes, síkképernyős televízió bekapcsolva, eszményi funkcionalitásában láthatatlan, műsort szolgáltat, kikapcsolva azonban a szoba formatervezett dísz tárgyává változik. Az ipari formatervezés pedig nem feltétlenül mindig a negativitás híve, illetve nem mindig törvényszerűen az. A történeti funkcionalizmust például éppenséggel

22 Viktor Sklovskij, *On the connection between the devices of syuzhet construction and general stylistic devices = Russian Formalism*, ed. Stephen Bann, John E. Bowlt, Scottish Academic Press, Edinburgh, 1973, 48.

23 Vö. „[E]gyetlen észlelés sem veti alá magát teljesen a médiumnak, amelybe belenéz.” [Mersch, *i. m.*, 179.]

24 Jean Baudrillard, *A tárgyak rendszere*, ford. Albert Sándor, Gondolat, Budapest, 1987, 6, 9, 556.

25 Uo., 14, 65.

26 Uo., 74.

az a szecessziós paradigma előzi meg, mely a formai stilizálás, a totális dekorativitás programját hirdeti, nem kedvezve a technikai közvetítők semlegességének.²⁷

A reformkorban a [civilizációs] tárgyiasságok, dologiságok szerepe középpontba kerül, e technémák pedig egyúttal médiumként is felfoghatók, amelyek információt szolgáltatnak, *középen* állva üzenet és fogadó között. Ezek a civilizációs tárgyiasságok – még a tömörített közüzalékos ős-műút, a makadámút is – egyszerre eszközök és közvetítő közegek. S ehhez nincs is szükségünk a médiumfogalom olyan mértékű kiterjesztésére, mint amikor például azt mondjuk, hogy a panorámának is van medialitása [hiszen a tekintet afféle trenírozása, fókuszálása nem magától értetődő tevékenység], vagy amikor úgy fogalmazunk, hogy a tér is médium, amely által elrendeződnek a dolgok, vagy éppen az érzékelés [bio]medialitásának keletkezésjellegű állandóságáról beszélünk. Ezek a technémák mint materialitások úgy médiumok, hogy egyszerre szolgálnak bizonyos nagyon is gyakorlatias célt, s egyszerre üzenetek közegei, melyek nem akarnak neutrálisak lenni. Funkcionálisak, nagyon is, ugyanakkor kivétel nélkül mondanak is valamit párhuzamosan. Borges inkább hatásos, mint pontos megállapítása nyomán – mely szerint a könyv „szerszáma” az emlékezet és a képzelet meghosszabbítása²⁸ – lehet úgy fogalmazni, hogy itt ezek a „szerszámok” az ideológia, a [köz] beszéd meghosszabbításaiá válnak. Ennek a reformkori medialitásnak a mindenkori tervezett építmény, létesítmény [implementum] a reprezentatív képviselője tehát.

Az épület kommunikációs felület is egyben, az építészet medialitása pedig a társadalmi párbeszéd közvetítő közegeként értelmezhető. Az építészeti mondandó nagyban függ a felületek minőségeitől, illetve azok sajátos logikájukkal, határoltságukkal és lehetőségeikkel vissza is hatnak az üzenetre. A homlokzat mindig is kitüntetett médiumként szolgált – éppúgy, mint például a tornyok –, az üzenet, a jelentés szükségszerű történeti változékonyságában.²⁹ Az építészet kezelhető nyelvként – miként ezt már Gadamer megteszi, amikor épületek „olvasásáról” beszél³⁰ –, melynek értelmében az építmények üzennek, retorikai háttérük van. Mint Szabó Levente, a BME Középülettervezési Tanszékének docense írja tanulmányának *Az építészet mint kommunikáció* című alfejezetében, a hangsúlyozottan retorikus építészeti „egyfajta médiumként” viselkedik, többek között az „örökkévalóságnak üzenni szándékozó” törekvésében. „A 20. század elejére a nagyváros közterei, reprezentatív épületei és épületegyüttesei maguk is a médiumok részeivé váltak. Ezek a médiumok közvetíteni tudták a társadalom önképét[.]”³¹ Mint megjegyzi, az építészet jellemzően akkor a legtökéletesebb közvetítő közeg, amikor a díszletszerű, retorikus formák valóban

27 Aki látott már például szecessziós *National* pénztárgépet, az tudja, milyen nehéz áttetsző médiumként gondolkodni ezekről az egyébként erősen funkcionális eszközökről.

28 A teljes idézet: „[A]z ember különféle szerszámai között kétségkívül a könyv a legbámulatraméltóbb. A többi mind testének a meghosszabbítása. A mikroszkóp, a távcső a látásé, a telefon a hangé, aztán itt van az eke és a kard, ami az emberi kar meghosszabbítása. Ám a könyv egészen más: a könyv az emlékezet és a képzelet meghosszabbítása.” [Jorge Luis Borges, *A könyv*, ford. Tóth Éva = *Jorge Luis Borges válogatott művei. Az ős kastély*, Európa, Budapest, 1999, 59.]

29 Vö. „A toronyórák és a harangtornyok hordozták a legtöbb üzenetet.” [Hajdu Gáspár, *Bulvárhomlokzat vagy médiaépítészet?*, 2010. szeptember 13. <http://hg.hu/cikkek/varos/10131-bulvarhomlokzat-vagy-mediaepiteszet> [Letöltés: 2019. június 18.]]

30 Vö. Hans-Georg Gadamer, *Épületek és képek olvasása*, ford. Loboczy János = Uő., *A szép aktualitása*, szerk. Bacsó Béla, T-Twins Kiadó, Budapest, 1994, 165.

31 Szabó Levente, *Kisajátított építészet. A Harmadik Birodalom építészeti programjáról = Berlin átváltozásai. Város, építészet, kultúra*, szerk. Kerékgyártó Béla, Typotex, Budapest, 2008, 161.

díszletszerűen viselkednek benne: kulisszák látványelemeiként, vagyis itt is egyfajta pozitív medialitásként.³²

Mielőtt konkrét példákon részleteznénk mindezt, lényegesnek tűnik hosszabban reflektálni arra a tényre, hogy a leíró szövegekben nyilvánvalóan nyelviessülnek, sőt poétikailag szövegesülnek az eredetileg ténylegesen teret kitöltő anyagiságok. A dolgok mint „tárgyiasságok” kiemelten fontos, világbetöltő szerepe, illetve ezek szépirodalmi igényű szövegezésbe komponált, tehát hangsúlyozottan írott nyelvben történő körvonalazódásainak közvetítettsége egyszerre válik fontossá a már jócskán klasszikusnak számító Roman Ingarden magnum opusában. A világ darabkáiként megnevezett tárgyak „fénycsóvaként” metaforizálódnak nála, melyek homályos részei – mivel határaik soha sincsenek élesen megvonva – meghatározatlanságukban mégis ott vannak a „tájban”.³³ A műben ábrázolt tárgyiasságoknak csupán reprezentációs „realitásjellegük” van. A kiterjedéssel bíró tárgyak minden szemléletes elképzeléséhez lényegileg hozzátartozó „képzettér” ugyanígy szintén nem azonosítható a reális térdarabbal, mely kimondottan függ a megismerő szubjektumoktól.³⁴ Az ábrázolt tárgyiasságokat sosem lehet kitölteni „materiális határozományokkal”, csupán formális sémájukat lehet vázolni, amelyek csak részét képezik a tovaáramló látványoknak, így végtelen számú „üres hely” marad a műben meghatározatlanul. Lehetnek ugyanakkor erősen stabilizált, „készletben tartott”, az olvasás révén történő aktualizálódásra előkészített látványok, vagyis „testszerűen” megjelenő észlelt dolgok a művekben, amelyek egyenesen rákényszerítik magukat a befogadóra, vagyis az olvasásban a megjelenési mód eleve meghatározott típusaiban szemléletesen megragadhatók, meghatározva az ábrázolt tárgyakat.³⁵ A „szemlére bocsátás” ezen eljárása tényállások nem-kontinuus sokaságait jelenti, egymást ugyan ugrásszerűen felváltó egységekben (mert lehetetlen készletben tartani a látványok hézagtalan kontinuumait), mégis változtatható „sűrűségben”, hiszen a hézagosság foka minden mű esetén más és más. A „dekoratív” látványoktól megkülönbözteti Ingarden az „értékminőséggel” rendelkező látványokat, melyekben megmutatkozhat az élet „metafizikaisága”, mélyebb értelme, mely a szemlélésükbe való elmerülésre ösztönöz.³⁶

Ezek a metafizikai töltetű sematikus, ám gondosan és olykor igen sűrűn előkészített, értékminőséggel rendelkező látványok tehát reprezentált tárgyiasságok, realitás-jellegű testszerűségek, vagyis olyan tartalmak, amelyek mindig különböznek a valódi érzetadatoktól, s kizárólag a „fantázia modifikációban” érhetők tetten és aktualizálhatók.³⁷ Valami nagyon hasonlóra jut Iser is, akinél a szövegvilág kiépülése szintén fundamentálisan medializált a „valós” külvilág és az „imaginárius” belvilág közötti, kompozicionális integrációt eredményező nyelvi közvetítésben.³⁸ Ebben a medializáltságban jelennek meg azok a „trükkök” is, melyek során emberi arculatot

32 Uo., 162.

33 Roman Ingarden, *Az irodalmi műalkotás*, ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest, 1977, 226.

34 Arról nem beszélve, hogy egy dolog látványa mindig része az „összlátványnak”, amely kizárólag pillanatnyi lehet. [Uo., 253, 229, 230–231, 268.]

35 Uo., 256–259, 269, 263, 273, 283.

36 Uo., 276, 290, 294, 300–301.

37 Uo., 277.

38 Az irodalmi szöveg a szintén klasszikus – s mostanában talán kissé túlságosan is elfeledett – teória szerint adott és elképzelt keveredése. A fiktív játékkeret nyit, s ezzel formába kényszeríti az imagináriust,

ölt az emberen kívüli, vagyis az emberi tudat kivetítődik vagy áttevődik eredetileg attól független környező világára [Paul de Man], vagy amelyben a nyelvi tudat[alan] hangot kölcsönöz a hang nélkülinek [Riffaterre].³⁹ A természeti avagy technikai „táj” megjelenítése tehát már mindig is közvetített; benne a nyelv mindig antropomorfizál, mindig duplikál. Miként az önéletírásban is csak a textualitásban megkettőződött énről lehet szó, úgy a leírások esetén sem számolhatunk mással, mint a színrevitt látványok, a dolgok differens duplikátumaival, melyek sosem lehetnek amediálisak.

Garay János egyik korabeli életképében így ír:

Egyéberánt legokosabban tesz, ki Pestet egy könyvhöz hasonlítja. A Dunaparton pompáskodó házsört úgy tekinthetni, mint cimlapot. Az ajánlás, melyben hízelkedni szokás: a vendégfogadók. Előszó az utcai, úgynevezett nagyvárosi láрма. Tartalma házak, emberek és egyéb hozzá tartozandók. Mutatótábla az utcák nevei s egyéb hozzá tartozandók. De ha mindemellett még el nem igazodnánk e kőbetűk káoszában, ott vannak a vesszők [,] melyek értelmére osztják azt: az utcák. Pontos vesszők [:] melyek az elosztott részt ismét összefoglalják: a keresztutak. Kettőspontok [:] melyek azt még jobban megkülönböztetik: a piacok. Pontok [.] a temetők.⁴⁰

E megkapó modellben, a „kőbetűk” világában, ahol – mint később Garay írja – a betűszemek maguk az emberek, mintegy alfabetikusan performálódnak a kultúrtechnikák dologi térénuma. Itt az írásjelek vésetei utalnak további anyagiságokra és metafizikaiságokra, az épület mint reália ellenben az eredendő térben hordoz nem is annyira mögöttes írás-jelleget. Az anyagiságok, az építmények, a létesítmények tehát szövegek is egyszersmind; a haladás, a reformkori civilizálódás és urbanizálódás manifesztumai a közvetítettségben. Ebben a kontextusban a város nem egyszerűen könyv, mint Garay mondja, hanem egyfajta „műves verseskötet”, melyben a könyvtárgy kiállítása, illetve a szövegművek átpoetizált nyelvi közege egyaránt jelentéselőállító rendszertényezők.

E tanulmány nyitódézeteinek aprólékosan, mérnöki műgonddal részletezett plasztikusságát már láthattuk, melyekben a tárgyiasságok ideologikus megjelenítésének igyekezete is szépen artikulálódik. Ennek további, koncentrált példája Kazinczy egy másik, dunai útleírása, melyben a korabeli csúcstechnológiának számító gőzhajó mechanikájának egész kis hőseposzt teremt meg pár mondattal, utaskabinjának leírása pedig az „ábrázolt tárgyiasságok” valóságos dédelgetése:

miközben médiumként is szolgál annak megnyilvánulásához. Amire a fiktív irányul, az még *kitöltésre* szorul [vö. Ingardennel], az imagináriusnak pedig formára van szüksége, hogy kibontakozhasson. A fikció közege az imaginárius előtűnéséhez, illetve a „valóság” egyes tapasztalati mezőinek jellé változásához, textualizált megismétléséhez, mely kettő csakis a nyelv e *medialitásában* kombinálódhat össze. [Vö. Wolfgang Iser, *Fikcióképző aktusok* = Uő., *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. Molnár Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001.]

39 Ennek ékes példája Petőfi Sándor *Vasúton* című verse, amely ráadásul témánkhoz felettebb hasonló módon kezeli a korabeli technikai haladáselvet. A gőzmozdony mint az ember „technikai kiterjesztése” szárnyakat ad, a vasútvonalak pedig a föld vérereiként antropomorfizálódnak, amelyekben azonban vér helyett maga a műveltség árad; vagyis technika, metafizika és kulturalitás egymás mellé kerül a szövegben.

40 Garay János, *Utcai élet* = *Életképek a reformkor irodalmából*, kiad. Lukácsy Sándor, Magvető, Budapest, 1958, 8.

Lábaim alatt, midőn a' hajó' teknőjére felléptem, már pezsgé a' kisdéd Vulkán, 's a' füst feketén tekerge ki kéményéből. Végig mentem a' hajón, 's megállék a' nyílások mellett, látni mint égnek a' kemenczék, 's a' gépely' csudás alakú rúdjai 's kerekei mint mozganak lassú nehéz lökődésben. [...]
A' jobb vendégszoba gyönyörű. Meredek grádicsának deszka-lépcsőji sárgaréz pléhbe vannak szegve, 's innen jobbra is balra is egy kisdéd rekesz nyílik a' terítő' portékájinak. Asztalok 's karatlan székek kőrösfá-szeletekkel vannak kirakva, 's a' talpazat parkételt. A' falak világossárga színűek, zöld czifrázatokkal; így a' négy vékony oszlop is, melly a' fedelet a' betörhetés ellen védi. Ablaka egyik oldalon három, annyi a' másikon, 's ovális metszésű. A' két tükör is ilyen, melly az ajtó mellett a' falba van vésve, hogy a' szobát nyolcz ablak látszik világítani.⁴¹

Az ideológia középpontja – mint többször utaltunk már rá – a civilizációs haladás-eufória, a városiasodás ismétlődő dicsőítésével. Példái egyszerre testesítik meg a város anyagi kultúráját, s egyszerre árasztják annak (diszkurzív) „szellemiségét”. Toldy: „látám, hogy az utcák ki voltak világítva. Hát nem *haladunk*? [...] hatszáz lámpa, ujdonan új, 's idővel még több is! [...] Nagy rugót ada egyebek közt Pest' *haladásának* a' kir. curia' általtétele is.”⁴² Kazinczy: „[A Kígyó utcában] egymást érik a' czifraságokkal tömött boltok. Ezek közt négy a' szemeket réznyomatványival vonja magára. [...] Hogy most négy Képkereskedésünk van, jele *haladásunknak* [...]”⁴³ Mindez Toldynál retorikailag markánsan kombinálódik az 'Ez még csak a kezdet!' közéleti fordulatával, és bizonyos klasszicista hívószavakhoz szervesül, amelyekben az épített látványelemek optimalitását az arány, a szabályosság, a classis-elvű tervezettség és tagoltság adja: „Mert lelni ugyan másutt is e' nagyságnak 's ez életnek párját, de nagy azért ez is, életerő mutatkozik e' város' ereiben is, 's hol a' *kezdet* ilyen, mit lehet még egy kedvezőbb jövődőtől várni! [...] A' pestiek, a' mit felmutathatnak, *kezdetnek* mondják; 's ez látatja, hogy tudják mi kell még, 's így *haladások* bizonyos [...] a' kezdet kevés helyt vala illy *nagy* és *szabályos*.”⁴⁴ A haladás- és klasszicitás-motívumhoz hasonlóan jellemző retorikai tényező az összehasonlítás ideologikus alakzata, mely Bécs, de leginkább Párizs városához képest laudálja – összehasonlíthatatlanságuk olykori beismerésével együtt is – a fejlődő Pest-Budát. Toldy: „A' tánczpalota' alsó termeiben vacsoráltunk. Pest nem *Párizs*, mindazáltal kielégítve érzem magamat.”⁴⁵ Kazinczy: „[A Mária-Dorothea utca] Pestnek ez a' legszebb úczája, ugymond, 's a' francziák is

41 Kazinczy, i. m., 139–140.

42 Toldy, i. m., 238, 240. Vö. „Este korán meggyújtatnak a' lámpások, 's a' mint képzelhetni, nagy számban.” [Kazinczy, i. m., 104.] [A továbbiakban a korabeli idézetek kiemelései minden esetben tőlem.]

43 Uo., 108.

44 Toldy, i. m., 243, 245. Vö. „Nem ellenzhetvén bátyám' ohajtását, végig kell vele delenként járom a' várost, melly úttal aztán ő ismerettest nem ismerettest egyiránt mutogat. A' városház' tornyát nem győzi dicsérni, *széparányairól* úgy mond [...] Mindenek előtt szemembe tűnt az a' szebb izletű *nyájas építésmód*, melly Pesten szinte közönséges lett. Az érdem leginkább Hild és Pollak uraké. Amaz Rómában 's a' Sansovinók' és Palládiók' művein tette magáévá a' képző mesterségek' egyik legszebbikét, 's épületeit többnyire *nagy és egyszerű stílusban* alkotja, 's leginkább a' *viszonyok* 'szépségében' 's a' *belsőosztályban* erős.” [Uo., 238, 246.]

45 Uo., 245. Vö. „A' Kígyó-úczá Pesten az, a' mi *Bécsben* a' Kohlmarkt, a' Váczi, a' mi amott a' Gráben[.]” [Kazinczy, i. m., 108.]

úgy vallják, hogy *Párizsba* is beillene. Az úca tágas, 's a' házak egymagasságúak, igen szép stílusban. [...] Az úca' végében, balra, a' Duna felé, áll, fedél alatt már, de még ablakok nélkül és vakolatlan, a' Börse. *Nagyminta 'czél*, mellyért alkottatott."⁴⁶ Az utolsó mondat építmény és jelentés kölcsönhatásának, a korabeli pozitív medialitás érvényének érzékletes megfogalmazása is egyben – a Pesti Kereskedelmi Csarnok második emeleti börzéje, a kereskedők kaszinója nemcsak funkcionális tér, hanem az eszme „meghosszabbítása”, már csak az utca neve által is, hisz Mária Dorottya hercegnő a jeles városfejlesztő nagyság, József nádor felesége.⁴⁷

A korabeli lelkes leírásokban mérnöki igénnyel és részletességgel lefestett kétemeletes épület, az 1823-ban elkészült tisztasági fürdőház, a Diana Fürdő vagy Dunafürdő nem csak azért civilizációs büszkeség, mert gyönyörű lett, hanem mert 1827 körül a városfejlesztő reformpolitika egyik ikonja [és szócsöve], gróf Széchenyi István maga lakja az első emeleti panziót: „A' Börsével áltellenben egy új négyszeg' déli végén, homlokkal Budának, áll a' Dunaferdőnek nevezett ház. [...] A' ház' fenekében, áltellenben a' kapuval, a' Dunával és Budával, két temérdek oszlop tart egy három-szegű frontont, melly alatt egy nyári-szoba nyílik, előfal nélkül, azok' szolgálatjára, kik itt ferednek 's egygyütt akarnak mulatozni. A' szűk udvar' közepében egy teknő szökteti-fel vizét, 's a' teknőt virágtáblák veszik körül. – A' ház Gyönyör lakja! kiáltám; mert még akkor nem tudtam hogy a' Dicsőségé. – Széchenyi itt szállásol.”⁴⁸

Toldy prózájának harmadik része 1834-es jelenéből 1850-be repíti az olvasót, egy nagyszabású, jóslatszerű látomás formájában mutatva be elragadtatott Budapest-utópiáját,⁴⁹ melyben az egyik elem szubverzív erővel talál magának későbbi valós referenciát. Az 1839-ben elkezdett, majd 1849-ben felavatott Lánchídról van szó, az első állandó hídról a magyarországi Duna-szakaszon: „Ablakim – minthogy a' Háromhegy-vendégházban lakom – a' Dunára nyílnak, 's reggelenként első mulat-ságom szemeimet a' *kőhídon, fővárosunk' ezen európai nevezetességén, legeltetnem*, valamint azon új világon is, melly a' Dunát mind két felől körülveszi.”⁵⁰ A híd építménye itt egyszerre technéma, eszköz, protézis, médium és szimbólum. Olyan civilizációs objektiváció, amely „átszellemesítődik”, szolgálat és beszél egyszerre, nem tűnve el használat közben. Sőt, éppen sajátos „opacitása” ünneplendő, mely egy korszak identitás-alkatrészévé válik.

46 Uo., 105.

47 Vö. „[Az új pesti színház homlokzatán] a' gigászi ablakok feletti völgyekben a' classicaí régiség 'hagyományai'ból vett ábrázolatok látszanak egész magaslatu szobrász munkában (haut-relief), mellyek *gondolat' 'skivitel'* tekintetéből figyelemre méltók.” (Toldy, *i. m.*, 249.)

48 Kazinczy, *i. m.*, 105. Ld. még: „Tizennégy eszt. olta melly pompás és melly izlésű házak emelkedtek itt! 's melly úczák! Illyen az, a' mellyben Gróf Széchenyi lakik, az úgynevezett Dunaferdő, a' Börsével áltellenben, szembe a' Dunával, Hild Pesti születésű Architectus építménye.” (Kazinczy, *i. m.*, 133.); „[A] Duna Ferdő Pfeffer házában, ez mind az külső tekintetere, mind a' belső alkotására nézve első helyet érdemel.” (Patachich József, *Szabad királyi Pest városnak leírása*, Pest, 1831.); „Pest és Buda Egyéb díszei a' rakpiacznak a' Dunafürdő újolasz izlésű udvarával, mellyben a' bemenet' áltellenben egy tempelforma tornác áll basreliefel 's négy oszlopon nyugvó tetővel; 's a' kereskedők' palotája szép viszonyu erkélyével. Földszint a' nagy 's oszlopokkal díszes pítvarban naponként a' déli órákban börze tartatik.” (Toldy, *i. m.*, 247–248.)

49 Fenyő, *i. m.*, 97, Zentai, *i. m.*, 341.

50 Toldy, *i. m.*, 263.

Mint Király Jenő kifejti, a „társadalmi tárgyiasság” strukturális plusza a „természetihez” képest – például egy kalapáláshoz felszedett kődarab esetén – mindenekelőtt a jelentés szintjén jelentkezik. A felszedett kő jelentés nélkül is kő, de nem balta jelentés híján. A faragott kép, a szobor jelentés nélkül nem szobor, csak kőtárgy, kődarab: „[e]lőbb fogjuk baltánkat a jelentésénél és csak azután a nyelénél.”⁵¹ A reformkor láncchídszerű médiumainak hasonló jelentéstani önértéke, „metafizikaisága” [Ingarden] lesz, csakúgy mint a televízióé, távirónak McLuhanné. Éppen úgy, miként manapság státuszszimbólum és lakberendezési súlypont az ún. médiafal, melynek rendszerint a közepén a laptelevízió egyszerre dísz és térnek kikapcsolva, s optimalizált, gondosan maszkoló tartalomszolgáltató bekapcsolva. A jelentékeny különbség abban áll, hogy a reformkori médiumok szimultán nyújtják a „kikapcsoltság” és „bekapcsoltság” teljesítményét, effektusait: a börze, a kaszinó, a színház, a Láncchíd, a Dunafürdő egyszerre funkcionális közvetítő közeg, s egyszerre dekorációja az adott ideológiának.

Amint Keresztes Balázs taglalja, a tárgy mindig valamilyen hálózat vagy rendszer része, amikor azonban valamilyen adott összefüggésen keresztül viszonyulunk hozzá, sem a tárgy, sem a háttérben meghúzódó hálózat nincs közvetlenül jelen számunkra. Ez az oka annak, hogy használat közben „szem elől tévesztjük”. Üzemzavar esetén azonban nemcsak a tárgy mint dolog nyilvánul meg (az eltört kalapács), hanem hálózata [Heideggerrel: a teljes műhely] is napvilágra kerül. A dologiság feltűnhet egy tárgy meghibásodásakor, de akkor is, amikor maga a [történelmi, technológiai] környezet illan el mögötte. Az illetéknéppen elidegenedett tárgyak dolgokként tűnnek tehát fel, „tolakodva” kerülve előtérbe.⁵² Esetünkben azonban ennek reciprok-jelenségeivel szembesülhetünk: a tárgyiasságok és hálózataik nem elavultságukkal, defektusaikkal kerülnek előtérbe, hanem a csodálat kiváltóiként tárják eléinkre újra és újra beszédes fizikaiságukat, egyszerre tűnve „kéznéllevőnek” és „kézhezállónak”.

A kultúrtechnikák egyik alapvető ismérve, hogy a mindennapos, rutinszerű használatban láthatatlanok, kutatásuk lényege pedig leginkább éppen ezáltal definiálható, vagyis hogy az a kultúrtechnikai procedúrák, gyakorlatok, médiumok analízis láthatóvá tételét jelenti. A megidézett leírások elbeszélői azonban nem rutinos városlakók, hanem jellemző módon látogatók, akik éppenséggel rácsodálkoznak a város kulturális-civilizációs mozgásaira, vagyis számukra (még) nem láthatatlanok az urbanizációs kultúrtechnikák, hanem őket egyenesen elvárászojják.⁵³ Bár a leírások e narrátorai a város közegén belül maradva bámészkodnak, lelkes reprezentációik megelőlegezik, olykor használják a felülnézet metaperspektíváját, mely a modern polgári öntudat, látás- és gondolkodásmód tipikus megfigyelőhelyezete, s melynek folyamánya, hogy „a megfigyelő saját korának és társadalmának radikális ütemű fejlődésével szembesül, ami arra készíti, hogy további reményeket fűzzön az emberi

51 Király, *i. m.*, 24. Ezen „mediológiai” perspektíva „jelleméleti” másika, ugyanott: „A műalkotásnak mindig van egy meghatározott tartalmi jellegű háttere, amely nem reális, de egy reális előtérben jelenik meg. Az ábrázolt tárgy nem reálisan van jelen, nem is tekintik reálisnak; reálisan csak a festék elosztása létezik a vásznon síkján.” [Uo., 25.]

52 Keresztes, *i. m.*, 63

53 Vö. „Minden ismerős nélkül élek Pesten, fő dolgaim: a' városon le 's fel sétálni, a' lányok' kalapja alá tekintgetni, a' művészek' boltja előtt bámulni, – ah! mert mi nagyobb tulajdonság a' bámulásnál?” [Lukács Lajos, *A' péntek*, Aurora. Hazai Almanach, 1833, 108.]

civilizáció haladásához.”⁵⁴ A korporeális felemelkedés metaforikusan utal arra a társadalmi és civilizációs felemelkedésre, melynek vágyát a korszak valamennyi technikai, kommunikációs, infrastrukturális, mediális vívmánya hordozza, e haladást motorizálva. Erre a több szempontból is sűrített horizontra, metapozícióra a legtöbb korabeli írás érzékeny, hiszen a panoráma, a tökéletes nézőpont megtalálása a mámoros totalitás birtoklásával kecsegtet. Bajza: „Lakása fenn a' várban van, ablakai a' Dunára. Egy gyönyörű panoráma nyílik-fel a' szemnek midőn rajtok lenéz. Pestnek tornyai, magasan emelkedett házai egész pompájokban mosolyganak-fel a' túlpartról, s a' Duna csendes méltóságban lejt számtalan hajóival, tétova szállongó csolnakaival.”⁵⁵ Toldy: „A' várkert minden tekintetben érdekes, sőt fekvésére 's ültetvényi elintézkedésére nézve pompás N[ota] b[ene]! az új metropolist innen is kell látni; leginkább pedig a' vár' portáléja előtt való gyönyörű partérről.”⁵⁶ Kazinczy: „[A] ködöt egy jóltevő szél felkapá, 's előttem fekvék a' királyi Buda, a' maga tornyaival, és a' királyi Buda lábai előtt elterült, saját nagysága' érzésében boldog Pest.”⁵⁷

Ebben a reflexív összképben, a panoráma közegében a város rendszerint antropomorfizálódó látvány- és tértapasztalata letisztul, hermeneutikai jelentésadást szabadít fel. Ugyanakkor e reformkori nyelvi plaszticitásban és dokumentálásban a benne-lét tömeges lármája és pulzáló ingerhalmaza döntően nem inhumánus még,⁵⁸ nem hódító, szorongató közegként jellemző, hanem nagyon is motiváló, átszellemesített tényező, melyben nem kiüresedik a követhetetlen jelentés, hanem üzenetszerűen árad, még ha nem is összetett sokféleségben, hanem ideologikus egyszerűsítésekben. A város tehát a harmincas évek bizonyos, jól elkülöníthető szépirodalmi szöveghalmazában olyan, mintha felülről látnánk. Az ingerekkel, alakokkal, formákkal terhelt észlele-

54 Gáncsos Kármén, *A felülnezet látványossága. Városkép[zet], demokratizálódás és a megfigyelő alakja a századfordulón*, Apertúra, 2016/tél, <http://uj.apertura.hu/2016/tel/gancsos-a-felulnezet-latvanyossaga-varoskepzet-demokratizalodas-es-a-megfigyelo-alakja-a-szazadfordulon/> [Letöltés: 2019. június 18.]

55 Bajza József, *Ottília*, Aurora. Hazai Almanach, 1833, 327.

56 Toldy, *i. m.*, 254.

57 Kazinczy, *i. m.*, 103.

58 Ami nem jelenti azt, hogy a „bűnös”, zsbongó nagyváros képe – melyben csak csetlik-botlik a vidéki látogató, majd haza is tér onnan – ne lenne szintén körvonalazott, sőt tematizált a korabeli írásokban. (Erről bővebben: Zentai, *i. m.*) Nem lényegtelen aspektus ugyanakkor az sem, hogy az illető „festésekben” a város nem a megműveletlen természet rosszindulatú gyarmatosítójaként személyesül meg, az épített környezetben ugyanis a natura strukturái fontos szerepet kapnak, nyugat-európai mintára. Művi jelleggel ugyan, de kiemelt helyet, járjunk a harmincas évek jelenében, vagy az akkor még jövőbeni ötvenes években: „Bátyám kissé irigyli a' budaiaik' elsőbbségét, 's neki az a' kert sem tetszik, mellyel az új nádor a' valóban királyi palota' környékét napról napra díszesebbé teszi. [...] A' várkert minden tekintetben érdekes, sőt fekvésére 's ültetvényi elintézkedésére nézve pompás, virágokban ritka gazdagsága. [...] Kilencz felé reggelizni megyek vagy a' nagy sétányra, melly a' játékszín' ténen magos nyárfáival kevélykedik, vagy az elyziumi berekbe, melly a' hajdani vásárpiacl' helykén virít. [...] Nagy, mondanám fő, díszbe az országútnak, 's az, mi neki a' francia boulevardokkal ad hasonlatosságot: a' két felől magasló jegenyesorok[.]” (Toldy, *i. m.*, 240, 253, 263, 265.) Az eredendően vad és ormótlan, veszélyes természet megszelídítése, „civilizálása”, a natura eltérő előjelű kulturalizálása ugyanakkor szintén fontos urbanizációs műveletnek számít: „Emlékezel, mikép a' városkának partmelléki részei egykor szinte évenként a' dunazaj' elköltöztek a víz alatt állának, 's az alsó város' lakói csónakon látogatták egymást; most a' néhol kétölnyire is feltöltött partok védőfalul szolgálnak a' különben fölötte mély fekvésű városnak, 's áradás, az 1830dikit kivéve, melly a' rendkívüliek közé tartozott, 's a' váczigátnak is új megerősítését kívánta, Pestet többé nem bántja.” (Uo., 249–250.)

tek nem beszűkítik a szemhatárt, nem destruálják a jelentésadást, hanem rányitják a szemet az [irányított] üzenetre.

Az építmények a polgárosodás szimbólumai: a felülnézetben a város képe képzetté alakul, mentális struktúrává, a haladás, civilizálódás, mobilitás hiteinek szimbólumává – mondja Gáncsos Kármén.⁵⁹ Azzal együtt, hogy az ember valóban érzékek és képzetek kettős világában lakozik, talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy az épületek nem is annyira szimbólumok, mint inkább jelekké olvasott „testek”, mert mindez térbeli eredetű, médiumvezérelt képzet. A haladás, a civilizáció ideológiája önmagában immateriális minőség; a megelőzően, vele párhuzamosan, valamint a nyomán létrejövő technémák – még a tömörített közüzalékos ős-műút, a makadámút minimuma is – ugyanakkor annak nem valamiféle materializált reprezentációi, hanem különféle megtestesülései, performanszai. Baudrillard-ral szólva mindez „mozgósított anyag”,⁶⁰ mely legyőzi a talált teret, és helyé alakítja. Nem a „kétdimenziós” [nyelvelméleti] jel, reprezentáció és szimbólum az adekvát fogalmak itt tehát, hanem egyfajta epifánikus, „háromdimenziós” [kultúraelméleti] performativitás, megtestesülés.

[*Lépcsők, utak, gőz*] E reformkori pozitív medialitás igen kifejező allegóriája Hild József innovációja, az ún. lebegő, vagyis csak egyik végével a falba befogott, kiékelte kölépcső, ahol a lépcsőfokok egymást „gyámolítják”, s másik végükkel szabadon „lebegnek”. Hild ezen építészeti gyakorlata a korban olyan bízarr és radikális mérnöki megoldásnak számított, hogy a legenda szerint az építetők csak a tervező és az építőmester első lépései után mertek felmerészkedni rá.⁶¹ E lépcsőkről, melyeket tehát tart is valami meg nem is láthatatlan támaszokon lebegve, így ír Toldy, gróf Nákö Sándor többemeletes klasszicista palotája kapcsán:

Itt vonúl el párhuzamosan a' folyóval a' mintegy 45 ölnyi hosszaságu, három-felől szabadon álló Nákopalota, melynek termeiben a' magyar akademia tartja gyűléseit. Az egész mű két emeletnyi; kiálló közepét tizennégy fél-magaslatu jóniai rendbeli oszlop díszesíti [...] A' milly nagynemű és fényes ezen palota' külseje, olly meglepők annak lebegő hágcsói, melyeknél pompásbat láthatni sok helyt, de mesterségesbet és merészebbet talán sehol nem. Az épület' nyugat-éjszaki szögletében található kerek hágcsó, melly világítását üveg tetején által nyeri, száztizenöt lépcsőből áll, 's földszintől padlatig, csak egyik végével falba eresztve, márvány testével szabadon leng; e' mellett szinte ölnyi szélességű, 's három helyt, hol az emeletek belé nyílnak, egyegy négyszegölnyi tér ad helyt a' pihenőknek. Megjegyzést érdemel, hogy a' lépcsők' szélessége's magossága fokenként csak néhány vonalnyiaval fogy, 's a' járó sem rengést nem érez rajta, sem fáradsást. A' délnyugati kapuszínbe nyíló hágcsónak, melly szegletformára van alkotva, csak felső harminczhárom lépcsője lebeg, de épen e' forma,

59 Gáncsos, i. m., 26. jegyzetnél.

60 Baudrillard, i. m., 150.

61 A jelenséget Irinyi József is feldolgozza *A táblabíró* című szatírájában, melyben a címszereplő maradi vidéki nemesúr a fővárosba érkezve „fél a lépcsőkre lépni, melyeket a levegőben lát fűggeni”. [*Életképek a reformkor irodalmából*, kiad. Lukácsy Sándor, Magvető, Budapest, 1958, 313.]

a' nagyobb szélesség 's az osztályok' lebegő masszának roppantsága, mint nekem látszik, gondolatban még bátrabb, 's számolásra nehezebb feladása a' mesterségnek. A' néző nem győzi csodálni a' művész' bátorságát és bizodalját, mellyel illy súlyu szikladarabokat, látszó legnagobb könnyűséggel, felfüggesztett; 's nem tagadhatom, némi titkos borzadás fogott-el, midőn lábam e' remekek' lengő alapjaira először bocsátkozott.⁶²

E természetes fénnel megvilágított körlépcső tehát jórészt a levegőben „lebeg”, a hatalmas márványdarabok grációzan immaterializálódnak, s a látogató bizonytalan, nem oszlanak-e semmivé a lábai alatt.

Ez az építmény van is meg nincs is, robosztus matéria és légies transzparencia is. Furcsa technéma anyagiság és anyagtalanság köztességében, de egyben valami ilyesféle köztesség médiuma is egyben. Egyszerre szolgáltat útvonalat, s sugározza a haladás dicsőségét, már csak látványával is. Azt, amit Hild e lebegő lépcsői centrális motívumként tesznek, teszi ugyanakkor minden egyes technéma is, más-más érvénnyel és attraktivitással. Ezt teszi például a híres liège-i kockakő is – az ún. *lütticher Pflaster* –, a darabonként domborított, négyszögletűre formázott belga „macskakő”, mely pusztá létével, a „civilizált” kocsiút minimumával is már bőven mediál, kommunikál valamit, azzal együtt, hogy az út technológiai objektuma egyébként is hajlamos eszmei metaforává válni a korszakban: „Nagy a' gond az utcák' csinjára is, a' kövezet javul, az ó 's új város' számos utczáiban négyszegű kövel van a' gyalog út kirakva, sőt a' váciutczában, melly fényes boltjaival bármely europai városban elállhatna, a' szekérut lüttichi módra van kövezve. A' városnak e' czikkelyekre szánt áldozatai nagyok[.]”⁶³ A közüzalékos makadámút, vagy a macskaköves „lüttichi” út nemcsak implementum, hanem közeg és üzenet is. Ezek a tervezett anyagiságok *forró médiumokként* (McLuhan) állnak elő, amelyek nem aktivizálják, hanem letaglózzák a címzettet, adattartalommal halmozják el megcélzott érzékszerveit. Nincs szükség produktív közreműködésre, a reformkor objektumait nem kell „silabizálni”, utánalkotni, hiszen „élesek” – készen szállítják az információt.

A csodálat másik oldalán a realitás erősen kritikai és keserűen gunyoros hangvételi korabeli magyar szépirodalmi kommentárjai éppen ezeknek a forró médiumoknak a hiányát tematizálják, katalógusszerűen: az utak, a hidak, az egyéb különféle urbanizációs dologiságok hazai kisszerűségeit: „»Hátha a' sétahelyek tisztábbak, Bécsből, Pestről, Debreczenből ide gőzkocsik alá készült vasútak volnának!« szól a' másik. »Hátha a' nagy Balaton, mellynek dicsősége, mint henyeségben elhízott testnek, úgy is csak szélességben áll, lecsapoltatva, mint vízkóros has, legfőlebb egy karcsú folyamra változhatné!« sohajt a' harmadik. Hátha a' Duna – hátha a' híd – hátha – – hátha – – – ! De így a' háthákból ki nem fogynánk soha[.]”⁶⁴ „Ismét új gőzerőmű, hajó és kocsi egyszersmind, melly szárazon vízen egyiránt sebesen jár. Felséges találmány, melly

62 Toldy, i. m., 246–247.

63 Uo., 250. Az út témájához, metaforájához vö. még: „Győrön keresztül (melly, utolsó általutaztam óta, nem csak kétannyira növekedett, hanem szépült is) gyorsszekeren jöttem, de ez csak névre gyors; mint is lehet, az, hol az utak illy keserves rosák...” (Uo., 241.); „Az úczákon végig csatornák vonatnak; most a' Német-úczá' kapujánál rakák azt, hogy a' mocsok kiszivárognon.” [Kazinczy, i. m., 38.]

64 Kovács Pál, *Román és nem-román*, Aurora. Hazai Almanach, 1837, 64.

népet néppel, országot országgal, 's világrészt világrészszel összeköt, [keserűn] 's nekünk rász útaink, nyomorú lovaink, féktelen, hídatlan Dunánk."⁶⁵ A gőz[energia] mint civilizációs-technikai hajtóerő – amellet, hogy tovatűnő anyagisága szintén szépen felmutatja az egyszerre látható és láthatatlan medialitás e tanulmányban kitüntetett elvi összjátékát – egyben inverze is lesz a kultúrának, metaforája a haladás ellentétének: „Vajha minden ártalmas párát és gőzt, melly nálunk egész vidéket dögletelessé, melly sok ember fejét kevélységtől és butaságtól kába-tompává tesz, vajha mind e' gőzőket illyféle erőművek' hajtására kényszeríthetnők[.]”⁶⁶

Amikor még a 18. század végén Kármán József úgy fogalmaz, hogy az eszményi nő „édes Vehiculum”, aki a férfiakat is tökéletesíti,⁶⁷ a *vehikulum*, a fizikai hordozóanyag fogalmán – úgy gondolom – egészen konkrétan *pozitív médiumot* ért, amely gyönyörteljesen megmutatkozik, s egyben jelentéseket közvetít mások számára. Éppen úgy médium tehát az „érzékeny” és „kellemetes” nő is, mint a makadámút, mint a Duna-híd, mint a lebegő lépcső, mint bármilyen gőzgép, vagy mint Széchenyi Istvánnak az elemi higiénia [civilizációs] szükségességét hirdető meztelen teste.⁶⁸ Ami pedig a Kármán-referencia mellett még jelentékeny történeti korszakjellemzőnek látszik, az többek között az esztétikai és haszonelvű beszédmódok szoros korrelációját sugározó *dulce et utile* elv reformkorig ható érvénye, a gyönyörködtető és hasznos elválaszthatatlansága (vagyis hogy valami egyszerre lehet dísz és eszköz), melynek kontextusában a pozitív medialitás jelen koncepciója is kiválóan működtethető.

A civilizációs lét – úgy tűnik – az írásjelenethez hasonlóan működik, amennyiben az is nyelv [kultúra], technika [instrumentalitás] és test [korporealitás] instabil együtteseként, permanens összjátékaként adódik. Olyan fiziológiai jellegű kulturális gyakorlatként, mely gesztusok és segédeszközök közreműködése által, azoktól már mindig is befolyásolva közvetíti a jelentéseket, és amelyben az említett eszközszerűség a kitüntetett viszonyítási pont.⁶⁹ Az írás ezen instrumentalitása pedig uralhatatlan, melynek teoretikus végpontja egyfajta „tiszta medialitás”.⁷⁰ Az elvi végponthoz messze nem jutottunk itt el, a köztesség érvényét viszont jócskán igyekeztünk alátámasztani. Annak szellemében, hogy „bármilyen technológia, illetve az ember bármilyen kiterjesztése új környezetet teremti”, és ez „sokkal jobban fejezi ki, hogy a médium az üzenet”,⁷¹ azt lehet mondani, hogy a magyar reformkor egy olyan epocha, amely erről szól, ennek verifikációs illusztrálásaként értelmezhető.⁷² A város – egyebek mellett mint „anyagi fenomének szingularitása”⁷³ – ebben az összefüggésrendszerben olyan komplexum,

65 Vörösmarty Mihály, *A' fátyol titkai*, Aurora. Hazai Almanach, 1835, 358.

66 Uo.

67 Kármán József, *Bé-vezetés*, Uránia, 1794/1., 23.

68 „Előfordul, hogy fürdődézsában ülve, hátát kefével vakargatva fogad látogatót, jelezvén: a mosakodás szükséges és természetes.” [Gerő András, *A magyar civilizátor*, Rubicon 1991/5., 4.]

69 Mezei Gábor, *Fordítás és anyagiság*. Az írás mint kultúrtechnika az Örök barátainkban, Ráció, Budapest, 2016, 146, 158. Vö. „[A]z írás [illetve médium és technika] egy a jelentéshez [az antroposzhoz] viszonyított előzetességben mutatkozik meg.” [Uo., 18.]

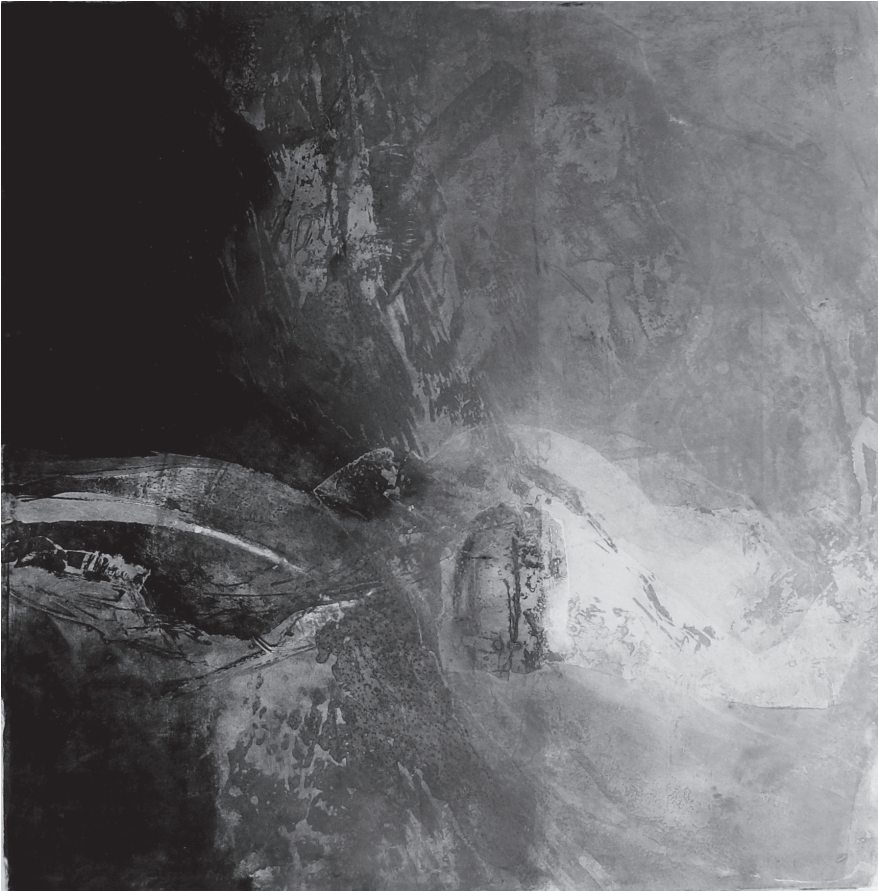
70 Uo., 166.

71 Heim, i. m., 279.

72 Vajda János 1862-ben hosszasan magyarázza, miért kell a „polgárosodás” fogalmán kevésbé egyfajta általános műveltséget, mint inkább a „polgári társadalom berendezéseit és erkölcsét” érteni. [Kömlös Aladár, *Három félreértett Arany János-vers*, ItK, 1964/1., 25. kiemelés tőlem]

73 Vö. Molnár Gábor Tamás, *Az anyag = Média- és kultúratudomány*. Kézikönyv, i. m., 25.

melynek tereit nem kihasználják a társadalmi szereplők, hanem amelynek a terei megképzik a társadalmat.⁷⁴ Kultúratudományos közhely, hogy az ember lényege fokozatosan technikai berendezésekre áll át; gépek hódítják meg először az izomzat, majd a központi idegrendszer funkcióit. E tanulmányban – bár a mechanikus gőzgép korában járunk – pozitív médiumokként interpretálható létesítmények hódítják meg a központi idegrendszert, az anyagit és szellemi mindig egyben kezelő, angolszász értelemben vett *civilisation* egyik magyarországi mintapéldájaként.



74 Vö. „[Az *Aurora* című évkönyv, mely megjelenési helye több itt idézett szépróza részletnek is] maga is a gyorsan fejlődő Pest polgárosodásának tükrözése volt és vissza is hatott a polgárosodásra, propagálta és továbbfejlesztette eszméit.” [Fenyő, *i. m.*, 120.]

„Trágyadomb és holdvilág”

BERTHOLD AUERBACH, A „FALUSI TÖRTÉNET” ÉS MAGYAR RECEPCIÓJA

Azok a mélyreható strukturális változások, amelyek német nyelvterületen 1840 és 1880 között az irodalmi kommunikációt alapvetően átalakították, és amelyeknek egyik legfontosabb hozadéaként az irodalmi kommunikáció – a populáris kommunikáció rendszerébe tagozódva – elválaszthatatlanná vált a tömegkommunikáció új jelenségeitől,¹ a magyar nyelvű sajtóban és nyilvánosságban hasonlóképpen zajlottak le. Ezeknek a folyamatoknak a tárcaregény megjelenése mellett a másik leginkább emblematiszusan tekinthető műfaja, irodalmi kommunikációs formája a *Dorfgeschichte*, amely Berthold Auerbach *Schwarzwälder Dorfgeschichten*² című novellagyűjteményéről, vagyis egy [kis]próza ciklusról kapta a nevét. A *Schwarzwälder Dorfgeschichten* a Habsburg Birodalom nem németnyelvű peremvidékén is óriási visszhangot váltott ki; nem egyszerűen divatot, hanem új irodalmi nyelvet és új irodalmi kommunikációs formát teremtett; bő egy évtized alatt a 19. század egyik legnagyobb könyvsikerévé nőtte ki magát.³ A *Dorfgeschichte* egyes számban azért alakulhatott

- 1 Vö. Katja Mellmann, *Literarische Öffentlichkeit im mittleren 19. Jahrhundert. Zur Einführung = Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885*, hg. Katja Mellmann, Jesko Reiling, De Gruyter, Berlin, Boston, 2016 [Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur], 1–32; Manuela Günter, *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*, Transcript, Bielefeld, 2008, 21–42. [A „Literatursystem oder Mediensystem?” című fejezetből: *Literatur und Medium*, illetve a *Literatur als Massenkunst* című részek.] A szigetországból ehhez hasonló folyamatokról vö. Linda K. Hughes – Michael Lund, *The Victorian Serial*, Virginia UP, Charlottesville, London, 1991, 8. ssk, 43. ssk, 230. ssk; Graham Law, *Trollope and the Newspapers*, *Media History* 2003/1., 47–62.
- 2 Berthold Auerbach, *Schwarzwälder Dorfgeschichten I–II*, Bassermann, Mannheim, 1843. Auerbach későbbi kiadója, Johann Georg Cotta 1842 szeptemberében még elutasította a kéziratot, 1855-ben [ekkor már nagyon drágán] szerezte meg a kizárólagos jogokat. Vö. Uwe Baur, *Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*, Fink, München, 1978, 41. Gerhard Rostin szerint további tizenegy kiadó utasította el Auerbachot, amíg a Bassermann végül vállalkozott a kiadására. Vö. Gerhard Rostin, *Nachwort* = Berthold Auerbach, *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, Union, Berlin, [1969], 371–382. Itt: 371. Cotta 1857–1858-ban adta ki azt a húsz kötetből álló életműkiadást, amelynek az első nyolc kötete a *Schwarzwälder Dorfgeschichten*. [Berthold Auerbach's gesammelte Schriften. Erste, neu durchgesehene Gesamtausgabe I–XX, Stuttgart, Augsburg, Cotta, 1857–1858.] 1857-ben az első négy, 1858-ban pedig a további négy kötet jelent meg. A későbbi népszerű kiadások ezen a kiadáson alapulnak, de nem követik pontosan az első összkiadás kötetbeosztását, már csak azért sem, mert ez a nyolc kötet 19 elbeszélő szöveget tartalmazott, és a *Gesammelte Schriften* 9. köteteként, önállóan, regényként jelent meg szintén 1858-ban a *Barfüßle*, amely például az 1871-es népszerű kiadásban a hatodik kötetbe, vagyis a cikluson belülré került. Az 1871-es népszerű kiadásban már 23 elbeszélés szerepel a *Schwarzwälder Dorfgeschichten* 8 kötetében. Ilyen az Akadémiai Könyvtárban található kiadás is: Berthold Auerbach's *sämtliche Schwarzwälder Dorfgeschichten*, Volksausgabe in acht Bänden, Cotta, Stuttgart, 1871.
- 3 Vö. Franco Moretti, *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*, übers. Florian Kessler, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009, 63. Vö. még: Baur, *i. m.*, 19; St. René Taillandier, *Über Roman und Kritik in Deutschland* [1846] = *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*, II, hg. Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger, Reinhard Wittmann, Metzler, Stuttgart, 1975, 155–157. Itt: 156. Taillandier cikke eredetileg a *Revue des deux mondes* 1846. június 15-i számában jelent meg, német fordításban még ugyanez évben közölte a *Die Grenzboten*.

át szinte azonnal „gyűjtőnévvé”, sőt egy műfaj jelölőjévé, mert Auerbach valamennyi Nordstetten-elbeszélése ez alá a ciklus-, illetve kötet cím alá rendezve jelent meg, amikor válogatásba vagy sorozatba került, és az összkiadás megjelenése lényegében valamennyi elbeszélésre kiterjesztette ezt a gyakorlatot. Kivételt csak a hosszabb, önálló kötetben is kiadott, kisregény terjedelmű elbeszélések képeztek, mint például a *Buchenbergi Diethelm története*. Praktikusan ez azt is jelenti, hogy a mai olvasó a könyvtári katalógusokban keresgélve *Schwarzwälder Dorfgeschichten* cím alatt az elbeszélések különböző sorozatait, illetve különböző elbeszélések sorozatát találja.⁴

Ha a *Schwarzwälder Dorfgeschichten* 1857–1858-as Cotta-kiadását a későbbi, szintén Cotta-kiadásokkal összevetjük, a sorozat és a műfaji kommunikáció viszonya tekintetében még egy fontos, szembeötlő sajátága mutatkozik meg ezeknek a szövegeknek. Amennyiben ugyanis helytálló az a feltételezés, amely szerint a regény, illetve a novella műfaji kommunikációjában a szövegek és a könyvtárgy kapcsolata meghatározó szerepet játszik – vagyis novellaként olvassuk azokat a fikciós prózai elbeszélő szövegeket, amelyek soha nem válnak önálló könyvtárggyá, és mindig más szövegek kontextusában vagy kontextusaként válnak az olvasási aktusok alanyává; míg regényként azokat a szövegeket olvassuk, amelyek önálló könyvtárgyként kerülnek a kezünkbe –, akkor a *Dorfgeschichte* egyik legmeghatározóbb sajátossága, hogy kibújik a műfaji kommunikációnak ez alól a szabályszerűsége alól. Az első, 1842-ben már megjelent írásk kivételével ugyanis a *Dorfgeschichte* sem a regény, sem a novella műfaji kommunikációs szabályrendjéhez nem alkalmazkodó fikciós elbeszélés. Még ha önálló könyvtárggyá is válik, a leggyakrabban egy sorozat, széria részeként; vagyis ilyenkor is „visszailleszkedik” abba a novellákra jellemző szövegátlózatba, amelyben egy adott szöveg nem a maga szingularitásában, hanem más szövegek kontextusában és kontextusaként lép be az irodalmi kommunikációba. A szinguláris Míg az 1857–1858-as *Gesamtausgabe* IV., V. és VII. kötete (*Lucifer; Die Geschichte des Diethelms von Buchenberg; Der Lehnhold*) „regényként” olvasható (hiszen egyetlen fikciós prózai szöveg alkot egyetlen könyvtárgyat), addig az 1871-es népszerű kiadásban ezek a szövegek más szövegek társaságában, mintegy hosszú novellaként jelennek meg, és csupán az utolsó, nyolcadik kötetbe kerülő *Edelweiß* című elbeszélés olvasható regényként. A szövegek ellenállása a már ismert és bevett műfaji kódoknak nemcsak azt eredményezi, hogy a történetek nyitottsága vagy zártága, az előre és visszautalások rendszere sokkal szabadabban kitölthető a különböző olvasási aktusokban. Ennél lényegesebb, hogy ezek a szövegek láthatóvá is teszik, deklarálják, hogy nem illeszkednek bele a műfaji kommunikáció már ismert rendszerébe; vagyis új, másfajta befogadói magatartást várnak el, olyasfajta nyitottságot, amely hajlandó, kész valami új, eddig ismeretlen irodalmi kommunikációs ajánlat el- és befogadására.

Uwe Baur, aki a hetvenes években először vállalkozott a tényleges szövegkorpusz számbavételére és a szövegek tüzetes vizsgálata, „szoros olvasása” alapján a műfaj

4 Az Union Verlag 1969-es, gondosan jegyzetelt népszerű kiadása például 6 elbeszélést tartalmaz a Cotta 1864-es, 20 kötetes összkiadásából, amit az utolsó meg is magyaráz. Vö. Rostin, *i. m.*, 379–382. Könyvcímként azonban ez a jelzős szerkezet más szövegcsoporthoz is lehet a jelölője. Az ezen a címen megjelenő szövegválogatások között a szerző neve és gyakran a novellák helyszíne teremt kapcsolatot.

szöveg sorozatba rendeződése ugyanakkor olyan sajátosság, amely a „populáris irodalom” egyik fontos megkülönböztető jegye is. A *Dorfgeschichtek*ént számon tartott 23 szövegnek változó a könyvtárgyhoz való viszonya: ugyanaz a szöveg az egyik kiadásban önálló könyvként, máskor pedig egy könyvtárgyon több szöveggel osztozva jelenik meg. Csupán a két Cotta-kiadás összevetése is érzékelteti a szövegek műfajiségének az ingadozását: a húszkötetes, 1857–1858-as *Gesammtausgabe* első nyolc kötetének és az 1871-es *Volksausgabe* nyolc kötetének a beosztása a következő sorokat állítja elő:

Schwarzwälder Dorfgeschichten					
Gesammtausgabe 1857–1858.			Volksausgabe 1871.		
kötet		cím	kötet		cím
I.	1.	Der Tolpatsch	I.	1.	Der Tolpatsch
	2.	Die Kriegspfeife		2.	Die Kriegspfeife
	3.	Des Schloßbauers Wefe		3.	Des Schloßbauers Wefe
	4.	Tonele mit der gebissenen Wange		4.	Tonele mit der gebissenen Wange
	5.	Befehlerles		5.	Befehlerles
	6.	Die feindlichen Brüder		6.	Die feindlichen Brüder
	7.	Ivo der Hajrle		7.	Ivo der Hajrle
II.	1.	Florian und Creszenz	II.	1.	Florian und Creszenz
	2.	Der Lauterbacher		2.	Der Lauterbacher
III.	1.	Sträflinge		3.	Sträflinge
	2.	Die Frau Professorin		4.	Erdmuthe
IV.		Lucifer	III.	1.	Die Frau Professorin
V.		Die Geschichte des Diethelms von Buchenberg		2.	Lucifer
	IV.		1.	Die Geschichte des Diethelms von Buchenberg	
2.		Hopfen und Gerste			
VI.	1.	Brosi und Moni	V.	1.	Der Lehnhold
	2.	Der Viereckig oder die amerikanische Kiste		2.	Der Viereckig oder die amerikanische Kiste
VII.		Der Lehnhold		3.	Der Geigerler
	VI.		1.	Ein eigen Haus	
VIII.		1.	Hopfen und Gerste	2.	Barfüße
	2.	Ein eigen Haus	VII.	1.	Joseph im Schnee
	3.	Erdmuthe		2.	Brosi und Moni
	4.	Der Geigerler	VIII.		Edelweiß

mint irodalmi kommunikációs forma leírására,⁵ a német, svájci és osztrák szövegek mellett magyar és cseh szerzők műveit is szerepelteti a monográfia függelékeként közölt katalógusban.⁶ Magyarul először Szenvey József fordításában a Pesti Napló tárcarovata közölte a ciklusból a *Buchenbergi Diethelm története* című írást, 29 epizódban, 1856. május 31. és 1856. július 15. között.⁷ A Pesti Napló választása nem véletlen: már a kortársak közül is sokan ezt tartották a sorozat legsikerültebb darabjának.⁸ A közlés epizód száma azt is előre vetíti, hogy amint a novella és a regény, a *Dorfgeschichte* sem könnyen választható el az elbeszélő fikció más, korabeli prózai műfajaitól.⁹ A sorozat indulásánál a lap szerkesztői, Auerbach honi ismertségére tekintettel, a szerzőről nem mondanak semmit, a tárcaregény terjedelmű elbeszélő szöveget viszont „rajzként” ajánlják az olvasók figyelmébe:

A jelen értékes rajz egyik kiegészítő része Auerbach Berthold „Schwarzwälder Dorfgeschichten” című több kötetes munkájának. Auerbach mint író ismertebb, sem hogy művét érdekélesztés végett itt hosszasan dicsérgetnünk kellene; mi feladatunkul főleg azt tekintjük, hogy a minden

tekintetben jeles elmeterméket magyar irodalmunkba nem szolgálailag, de mégis az eredetihez minél hűvebben ültessük át.¹⁰

A műfaj ikonikus alakja, Berthold Auerbach, akit Turgenyev és Tolsztoj,¹¹ Eötvös és Jókai is nagyra becsülték,¹² itthon is népszerű volt,¹³ falusi történetei pedig eleve

5 Vö. Baur, i. m., 31.

6 Vö. uo., 275–294. [*Bibliographischer Anhang*] A függelékben Nagy Ignác, Beck Károly egy-egy írással, Silberstein August, Carl Schröter és Mikszáth Kálmán pedig önálló kötettel szerepelnek. [A jó palócok 1882-es lipcsei kiadása *Ungarische Dorfgeschichten* alcímmel jelent meg; Carl Schröter *Ilka* című novellájának, amely először 1867-ben a Deutsche Roman-Zeitung 4. számában jelent meg, később pedig 1868-ban Otto Janke kiadásában önálló kötetben, szintén *Ein ungarische Dorfgeschichte* az alcíme.] Vö. Uo., 277, 282–284.

7 Kötetkiadása: Berthold Auerbach, *Buchenbergi Diethelm története: Novella*, ford. Szenvey József, Emich Gusztáv, Pest, 1856.

8 Berthold Auerbach Jakob Auerbachnak írt, 1852. november 21-én kelt levelében Gutzkow elismerő kritikájáról a következőképpen számolt be: „Örömteli dolgot osztok meg veled. A könyvem [amelyet Bassermannról fogsz megkapni] rendkívüli hatást kelt. Gutzkow a *Diethelmet* »mesterműnek, szerkezetében és kidolgozásában is mintaszerűnek« nevezte, és mi úgy állunk, hogy igazat mondunk egymásnak.” Berthold Auerbach *an Jakob Auerbach*, Dresden, 21. November, 1852. = Karl Gutzkow. *Erinnerungen, Berichte und Urteile seiner Zeitgenossen. Eine Dokumentation*, hg. Wolfgang Rasch, De Gruyter, Berlin, New York, 2011, 286.

9 Az epizód szám alapján akár tárcaregény is lehetne.

10 Pesti Napló, 1856. május 31., 1.

11 Vö. Baur, i. m., 88. skk; Turóczi-Trostler József, *Eötvös József. Elhangzott, mint opponensi vélemény Sötér István: Eötvös József című doktori disszertációjának vitájában*, A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1954/1–4., 549–592. Itt: 573.

12 Vö. Ferenczi Zoltán, *Báró Eötvös József (1813–1871)*, Magyar Történeti Társulat, Budapest, 1903 [Magyar történeti életrajzok], 192. skk. Auerbach *Wiener Tagebuch*ának angol kiadásához az előszót és a jegyzeteket az emigrációban élő Pulszky Ferenc írta. Vö. Abafi Lajos, *Magyar írók élete: Pulszky Ferenc Aurél*, Figyelő: Irodalomtörténeti Közlöny VI, 1879, 62–65. Itt: 62.

13 A század utolsó évtizedében még iskolai olvasmány. Vö. Schack Béla, *Német olvasókönyv kereskedelmi középiskolák és akadémiák használatára I. rész az első I. osztály számára*, Stampfel Károly, Pozsony, Budapest, 1891. Balassa József a Schack-olvasókönyvről írott kritikájában leginkább azt kifogásolta, hogy Auerbach és több más szerző bemutatása valójában

életképekként kerültek be az irodalmi köztudatba. Jókai személyesen is találkozott Auerbachkal Berlinben, és levelezésben is álltak egymással.¹⁴ Ferenczi Zoltán közlése szerint Eötvös a Népkönyvkiadó Egyesület alelnökeként már 1845 márciusában indítványozta Auerbach műveinek magyarítását, az első füzet lefordítását az egyesület elnöke, Jósika Miklós vállalta, ez a terv azonban nem valósult meg.¹⁵ A *Schwarzwälder Dorfgeschichten* 1844-es, első két kötetének megjelenését a magyar kritikai nyilvánosság is fontos eseményként rögzítette: a Szalay László szerkesztette Pesti Hírlap már 1845 januárjában alapos ismertetést közölt Auerbach művéről az „Értekező” rovatban.¹⁶ Trefort cikke nemcsak a magyar recepció későbbi alakulására volt döntő hatással; [fél bekezdésnyi] tételmondata tulajdonképpen a *Dorfgeschichte* magyar műfaji kom-

semmitmondó; utólag tanulságos azonban, hogy Schack egyszemélyes Auerbach-leírása [„a népelet hivatott jellemzője”] szintén a maga korában még újszerű tárgyat emelte ki. Vö. Balassa József, Dr. Schack Béla, *Német olvasókönyv kereskedelmi középiskolák és akadémiák használatára I. rész az alsó I. osztály számára*, Pozsony, Budapest, Stampfel Károly, 1891., Egyetemes Philológiai Közlöny, 1891/8., 903–907. Itt: 906. Vas Gereben *Nagy idők, nagy emberek* című könyvének végén [az „Egy kis ráadás” fejezetben] Dickens és Thackeray mellett említi Auerbach *Dorfgeschicht*éit. Vö. Vas Gereben, *Nagy idők, nagy emberek*, Franklin, Budapest, 1906 [Magyar regényírók képes kiadása, szerk., bev. Mikszáth Kálmán, 28.] 423.

- 14 Amikor a Bismarck-interjú megjelenik, Auerbach Jókainak írott levelében utal is egy korábbi, a tárgyról szóló beszélgetésükre, és Auerbach ebben a magánlevélben nevezi először a Bismarck-interjút „kortörténeti manifesztumnak.” Vö. Berthold Auerbach *Jókainak* = Jókai Mór *Levelezése* [1860–1875], s. a. r. Oltványi Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1975 [JMÖM, Levelezés 2.], 920. Nyolcnapos berlini tartózkodásáról és a Prágán át vezető utazásról A Hon olvasóinak *Úti képek* címmel, tárcasorozatban számolt be. Ennek a részeként jelent meg március 10–11-én két epizódban az *Írói és művészi körök Berlinben* című írása is azokról az új irodalmi ismeretségekről, amelyeket berlini látogatása alkalmával kötött. Ebben az egész bekezdésnyi, illusztris nevekből álló felsorolásban [amelyben többek között Paul Lindau és Julian Schmidt is szerepel] nyilván nem véletlenül Auerbaché az első hely: „Volt szerencsém megismerkedni Auerbach Berchtolddal, Németország egyik legkitűnőbb regényírójával, ki legújabb regényét a »Hon« számára rögtön átengedé, mint »eredeti kiadást«”. Jókai Mór, *Úti képek: Írói és művészi körök Berlinben*, A Hon, 1874. március 11., 1. A március 3-án Jókai tiszteletére adott estélyről, amelyen Jókai és Auerbach először találkoztak, A Hon a német lapok tudósításai alapján is beszámolt. Vö. n.n. [Láng Lajos], *A berlini lapok Jókairól*, A Hon, 1874. március 8., 1. A cikk feltehetőleg Láng Lajostól, A Hon berlini tudósítójától származik. A Hon 1874. március 29-én, a vasárnapi szám „Különfélék” rovatában szintúgy az első helyen számol be a Jókai által is emlegetett Auerbach-regény közlésének megkezdéséről: „Jövő hó elsején Auerbach Berthold Németország hírneves regényírójának a napokban megjelent három kötetes regényét kezdjük meg közölni fordításban. A regény címe »Waldfried« és egy család keretében mutatja be szerzője Németország 1848-tól 1871-ig terjedő egységi törekvését és megvalósulását. A regény egyidejűleg megjelenik angolul, oroszul, hollandul és olaszul is.” A Hon, 1874. március 29., 2. A lap április elsejei számában meg is kezdik a regény közlését, amely 1874. április 1. és 1874. július 31. között 72 epizódban jelenik meg. Az első epizódra a „Különfélék” rovat ugyanabban a lapszámban hívja fel az olvasók figyelmét, és azt is a közönség tudtára adják, mennyibe került A Honnak a regény: „Mai lapszámunkban kezdjük meg közölni Auerbach érdekesen vonzó »Waldfried« című három kötetes regényét, melyet lapunk szerkesztője a szerzőtől 600 talléron vett meg.” A Hon, 1874. április 1., 2. Első kötetkiadása: Berthold Auerbach, *Waldfried*, ford. Freckay János, Athenaeum, Budapest, 1874.

- 15 Vö. Ferenczi, i. m. Vö. még: Nacsády József, *Vörösmarty népies elbeszélő költeményei* = „Ragyognak tettei...”: *Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. Horváth Károly, Lukácsy Sándor, Szörényi László, k.n., Székesfehérvár, 1975, 258–272. Itt: 262. Az Athenaeum 1841. november 28-i számában Eötvös és Vahot Imre jegyzi azt a beszámolót, amelyben a Népkönyvkiadó Egyesület alakuló üléséről tudósítják a lap olvasóit. [Athenaeum, 1841. november 28., 1006.] Ebben a rövid közleményben még nincs szó Eötvös és Jósika tervéről, ahogyan egy későbbi egyesületi beszámolóban sem [Vö. Athenaeum, 1843. szeptember 15., 212.]

- 16 t [Trefort Ágoston], *Népelet [Schwarzwälder Dorfgeschichten v. B. Auerbach 1844]*, Pesti Hírlap, 1845. január 26. 61.

munikációs programjának az összegzéseként is felfogható, a negyvenes és ötvenes évek magyar falusi történetei legalábbis ezt a benyomást kelthetik a kései olvasóban:

Kik a' nép' műveltsége, érzés és gondolkodásmódja fölött csak a' műveltségi dressur' mértékével ítélnék, a' néptől minden nemesebb érzeményt, minden lelki műveltséget könnyen megtagadnak; hisz' a' paraszt, durva öltönyével, durva beszédmódjával, belsőleg is csak durva lehet! 'S innen jó, hogy reformátorok, sőt philanthropok is inkább a' humanitás' abstract eszméje, mint a' nép' alsó osztályai iránti rokonszenv által buzdíttatnak, sorsa' javítására; innen jó, hogy sok kitűnő egyediség kész leendő pénz 's vagyonáldozatokra, kész toll, szó, 's fegyver-harczokra a' nép' alsó osztályainak érdekében — de vonakodni fog a' paraszttal személyes érintkezésbe jőni. A' miveltebb osztályok' ezen visszavonulása, ezen félelme — minden személyes érintkezéstől a' néppel — természetesen a' népben idegenkedést 's bizalmatlanságot szül azok iránt, kik frakkot 's magos kalapot hordanak. 'S ez sok bajnak forrása, 's oka nem más mint a' miveltebb osztályok' tudatlansága 's ismeretlensége a' nép' érzelmi 's gondolkozási módjával. 'S valóban különös, hogy sokan, kik faluhelyen laknak, inkább olvassák az indusok 's kafferek' szokásainak 's életmódjának leírását, mint hogy a' körültkötő terjedő élet' könyvébe bepillantának.

E' bűn nagyrészt az irodalmat terheli, — az is finom öltönyök, parfümek 's fehér keztyűk után vágyódott. [...] A' legkellemesebb meglepetést nyújt e' tekintetben a' főnidezett munka. E' könyv több novellákból áll, — mindnyájan a' schwarzwaldi parasztéletből merítvék, 's az élet nincs idealizálva, — egész egyszerűségben van az fölfogva. De az egyszerűség valódi művészet, 's e' könyv' becse művészeti szempontból is nagy; 's ép' azért illy könyvet írni nem csekély föladat, — mert ki olly egyszerűen érezni tud, ritkán tud így írni, — 's a' ki így írni tud: ritka eset, hogy tudjon illy egyszerűen érezni!

A' szerző e' könyv által több célokat ért el: ő a' novellairás' egy új nemét teremté, 's a' legműveltebb olvasónak is nemcsak új, de kimondhatlan szép olvasmányt nyújtott; 's jeles népkönyvet írt; melly egyszersmind minden műveltebb embernek, kinek természetes állása a' néppel foglalkozni, a' népre hatni — kézikönyvül szolgálhat. Bár ismernék e' könyvet a' falusi papok, orvosok és mezeti tisztviselők, mert valóban elszomorító, minő ellenszenvvel viseltetnek sokan ép' ez emberek közül a' nép iránt. Ha ez ellenszenv okai után kérdezősködünk, a' felelet az: hogy azért nem szeretik a' népet, mert ismerik azt, — de mi ép' az ellenkezőt hisszük: ők nem bírják fölfogni a' népet, 's ép' olly előítéletektől elfogultak, mint a' legelegánsabb dandyk. Ajánljuk e' könyvet nem kevésbbé szépirodalmi íróinknak is, kik a' magyar nép' életéből szinte sokat menthetnének 's bizonyosan jobb műveket alkothatnának, mint midőn a' párisi mysteréket 's e' féléket carriroznak. — E' novellák' legérdekesbiket bizonyos tekintetben a' „Lauterbacher“ című, mellynek hőse a' falusi iskolamester. Ő is műveltebb osztályokhoz tartozott, 's legjobb akarattal lépe hivatalába, de mivel a' népet nem ismeré, 's azt a' maga, nem a' nép' módjára akará

polgárosítani, — működései nemcsak, hogy süker nélkül maradtak, de jó akarata félreismerített, 's ellenszenvekre akadott, míg tapasztalása arra nem vezette, hogy a' népre csak az hathat, ki a' népet kiismerni törekszik, 's a' néppel mindennapi érintkezésbe bocsátkozik.

Ha honunkban illy egyéniségek találkoznának, törekvéseikkel talán több sükert nyerhetnének mint bárhol másutt — mert a' magyar köznép, ha talán a' szabadalmazott osztályok' indolentiájától nemis egészen ment, de kitűnő tulajdonokkal bír; 's ha e' nemzetnek szebb jövője van — mit mi erősen hiszünk — e' szép jövő' előidézésénél mi többet várunk a' néptől, mint azon műveltebb osztályoktól, mellyek a' külföld' műveltebb osztályaitól minden hibákat 's bűnöket fölvettek — csak az erényeket nem.

Trefort kritikája azért lehet különösen tanulságos, mert a szöveg [amelyet éppen ezért majdnem teljes terjedelmében citálok] láthatóvá teszi, hogy a negyvenes évek közepén a falusi történetek hatásában az esztétikai és a politikai mozzanat hogyan kapcsolódik össze. Trefort érvelése nyilvánvalóvá teszi, hogy a parasztságról szerezhető „absztrakt” ismeretek, vagyis azok, amelyeket a korabeli tudományos leírások vagy metaszövegek kínálnak, nem lehetnek elégségesek ahhoz, hogy feloldják a társadalom műveltségi csoportjai közötti idegenséget. Az irodalmi szövegek éppen esztétikai kapacitásuknak, illetve az esztétikai tapasztalat nem kizárólag kognitív, hanem antropológiai, érzelmi-jellemzőnek köszönhetően sokkal alkalmasabb az idegenség kiváltotta szorongás feloldására, a megértésre, mint azok a más jellegű „ismeretterjesztő” szövegek, amelyek csupán információt közvetítenek. Az esztétikai tapasztalat azért is alkalmas az idegenségtapasztalat gátolta kommunikáció lehetőségének a megteremtésére, mert Trefort szerint a személyközi kommunikáció és így a közvetlen tapasztalatszerzés elsődleges akadálya éppen az az idegenség, amely megghiúsítja az esetleges kommunikációs aktusok sikerességét. Trefort érvelésében hasonlóan fontos elem, hogy ez az idegenség kétirányú. Auerbach teljesítménye Trefort olvasatában egyszerre politikai és esztétikai. Esztétikai, amennyiben sikeresen tudja az írás kultúrájának a nyelvén elbeszélni azoknak az érzéseit, akik nem részei és részesei, következésképpen nem is a „termékei” az írásbeliség *Bildung*jának. Auerbach szövegeit, az első két, megjelent kötet alapján nem alaptalanul tekintette a novella egy új altípusának: az első két kötet szövegei között terjedelmüket tekintve legalábbis még kisebb arányban voltak a regény és a novella közötti, sem ide, sem oda nem sorolható szövegek, bár sokatmondó, hogy az általa kiemelt *Der Lauterbacher* talán a leginkább ellenáll a novella műfaji kommunikációs szabályrendjének. Azt azonban Trefort is érzékelte, hogy ezek a szövegek nem novellák; a cselekmény szerkezeti felépítése és az elbeszélt történethez való viszonya, az elbeszélés mód sajátosságai alapján a novella egy önálló alfajaként tekintett Auerbach elbeszélő szövegeire. Trefort kritikája, amely követendő példaként állítja a magyar írók elé a *Schwarzwälder Dorfgeschichte*-t, a magyar szerzőket éppúgy bírálja, mint a magyar olvasókat.

A Hölgyfutár 1857. augusztus 14-i száma a „Regényírók arcképei” tárcasorozatában közölte Székely József Auerbach-portróját.¹⁷ A *Dorfgeschichte* megjelenését a

17 Székely József, *Auerbach*, Hölgyfutár, 1857. augusztus 14., 815.

műfaji palettán Székely komoly fordulatként értékelte: „valóságos esemény”, amennyiben a művészi irodalom merőben új programját képviseli, a költészet visszatérését a valósághoz. Székely Auerbachot tudatos művészként mutatja be, aki „nem valami véletlen ihlet gyermeke,” hanem gondolkodó, kritikus és elemző író; a „francia romantikus irodalommal teljesen ellenkező” poétikai iskola megalapítója.¹⁸ 1859-ben Kecskeméthy Aurél *A jelenkori német irodalom* címmel, két részben közreadott, nagyívű tanulmányában Auerbachot a „népregény” képviselőjeként tárgyalta.¹⁹ Kecskeméthy a „népregényt” a társadalmi regény egy lehetséges típusaként fogta fel, már a bevezető előre vetíti azonban, hogy ez a „besorolás” önmagában is értékítélet: „A népregény tárgya a paraszt élet erőteljes volta, a küzdelemteljes földi lét, szegénység és nemesség, egy kis piszok és költészet, trágyadomb és holdvilág.”²⁰ A ma talán megmosolyogtató ellentét, amellyel Kecskeméthy a népregény meghatározását ironikus költőiséggel lezárja, a kritika tanácsstalanságáról is számot ad. Auerbach elbeszélésmódja, amely a parasztábrázolás idilli és komikus hagyományrendjével egyaránt szembehelyezkedett, a kortársak egy része számára éppen ezért nehezen volt értelmezhető. Kecskeméthy esetében maga a „tárgy” a bizonytalanság forrása: a kitűnően képzett Auerbach, aki a kultúra embere, olyan szociális közeget választ ugyanis elbeszélései tárgyául, amely nem része a *Bildung*, a képzés elitkultúrájának. („Auerbach művelt ember, neki el kell feledni az európai polgárisultságot s a német philosophiát, hogy képes legyen magát áttenni a Schwarzwald népelemébe.”)²¹ A két kultúra, a népi és a képzési vagy magaskultúra feszültsége tehát alapvetően meghatározza Kecskeméthy máskülönböző elismerő modalitású kritikáját. Kecskeméthy hatás és jelentőség tekintetében nem tesz különbséget Auerbach és Gotthelf között, tekintettel azonban Auerbach ekkoriban már nyilvánvaló világsikerére, ez éppúgy lehet a kritikus esztétikai szuverenitásának a kifejezése, mint olyan tudatos gesztus, amelynek szándékolt célja Auerbach jelentőségének megkérdőjelezése. Bár Kecskeméthy a két szerző bemutatásakor megemlíti, hogy Gotthelf protestáns lelkész, Auerbach pedig zsidó származású író, a konzervatív Gotthelf felértékelése a liberális Auerbach rovására ekkoriban még nem vallási vagy származási okokra vezethető vissza. Inkább arra, hogy a „népregény” olyan popularizálódó irodalmi képződményként ragadható meg az ötvenes évek végén, amely sokkal inkább összeegyeztethető a hazafias irodalom konzervativizmusával, mint az irodalom demokratizálásának programját radikalizáló liberális világszemlélettel. Kecskeméthy „igazi realistának” Gotthelfet tartja; Julian Schmidtre hivatkozva bírálja Auerbach nyelvét (népies, de keresett) és eszményítő idealizmusát, miközben elismeri, hogy „a mezei élet realis és árnyoldalai festésében a paraszt gőgnek és szívtelenségnek ecsetelésében sem marad hátra; személyei nem csak alakok, hanem jellemek; meséi nem pusztán ábrándok, hanem életképek; s végre – mi a fődolog – nem csinálja, hanem lelkesedéssel teremti műveit.”²² Kecse-

18 Uo.

19 Kecskeméthy Aurél, *A jelenkori német regényirodalom. Második közlemény: A társadalmi regény*, Budapesti Szemle, VII. [1859], 22–23, 279–300. [A közlemény II. fejezete „A népregény” címet viseli.]

20 Uo., 281.

21 Uo., 282.

22 Uo., 282–283.

méthy mindazonáltal arra a végkövetkeztetésre jut, hogy mind Gotthelf, mind pedig Auerbach jótékony és jelentékeny hatással volt az európai irodalomra, mindketten követésre érdemes elbeszélők. Auerbach értékelése a hazai irodalomkritikában is a nyolcvanas évtizedben változik jelentősebben: az 1883-as évre visszatekintő Porzolt Kálmán például azzal dicséri Mikszáth humorát és nyelvét, hogy az nem érdemli meg az Auerbachhal való összehasonlítást.²³

A *Dorfgeschichte*, amelyet a kortársak új műfajként érzékeltek, és a negyvenes évek műfaji térképén mind tárgyát, mind pedig formai sajátosságait tekintve önálló, jól körülhatárolható jelenségként helyeztek el,²⁴ Auerbach számára az irodalmi cirkulációba váratlanul és kivételes sikerrel belépni tudó, új „szövegáru” márkanév-ként vagy brandjeként is funkcionált. Hogy Auerbach a „márkanév” jelentőségét és a benne rejlő piaci lehetőségeket meglehetősen gyorsan felismerte, alátámaszthatja az a tény, amelyet Uwe Baur a kortársakkal folytatott levelezés alapján körültekintően dokumentált. Auerbach ugyanis szerkesztőként, irodalmi mentorként gondosan ügyelt arra, hogy azok a hasonló jellegű, ám más szerzőtől származó szövegek, amelyek a kezén átmentek, lehetőség szerint más műfaji kóddal azonosítsák magukat, és a *Dorfgeschichte* saját szövegeinek kizárólagos védjegye maradjon.²⁵ Auerbachnak ez a törekvése hasonlóképpen arra mutat, hogy a *Dorfgeschichte* már egy olyan, a populáris nyilvánosságon belül működő irodalmi cirkulációba lépett be, amelyben az eladások a sikeres író számára komoly anyagi haszonnal járhattak, miközben a szerzőnek nem kellett feltétlenül lemondania az irodalmi nyilvánosságban kivívott magas presztízsről sem. A kortárs kritikai visszhang, Jókai és Eötvös Auerbach iránti tisztelete ez utóbbi feltételezést is megerősítheti. Még akkor is, ha a ma egyre inkább újra a figyelem fókuszába kerülő irodalmi kommunikációs forma²⁶ a 20. század folyamán részint a [szinte tökéletes] felejtés áldozatául esett, részint pedig ennek következményeként is, a *Dorfgeschichte* „névhez” a szövegek ismeretének, esztétikai tapasztalatának a hiányában olyan sztereotípiák kapcsolódtak, amelyeknek igazságtartalmát a szövegkorpusz tüzetes vizsgálata nem igazolta vissza. (A „műfaji kód” törlésére kitűnő példa Gottfried Keller *Falusí Rómeó és Júlia* című elbeszélése, amely a felsőoktatásban mindmáig szerepel a kötelező világirodalmi olvasmányok között; Ottlik Géza fordításának köszönhetően több modern antológiában is olvas-

23 Vö. Porzolt Kálmán, *Egy év irodalma [1883]*, Fgyelő: Irodalomtörténeti Közöny XVI., 1884, 44–56. ltt: 51.

24 Vö. Baur, i. m., 14. skk. Vö. például: Carl Dolde, *Gegen 'ein Votum über die Literatur der Dorfgeschichten v[on] Ferd[inand] Kürnberger' [1848] = Realismus und Gründerzeit*, 166; n.n. [Gottfried Keller], *Jeremias Gotthelf [1849] = Realismus und Gründerzeit*, 168–175; Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen [1857] = Realismus und Gründerzeit*, 189–190; J[ulian] S[chmidt], *Otto Ludwig [1857] = Realismus und Gründerzeit*, 190–193

25 Vö. Baur, i. m., 29. Auerbachnak ezt az eljárását következetes „reklámstratégiaként” értékelte. Vö. uo.

26 A már hivatkozott Moretti-köteten túl vö. például: *Poetische Ordnungen zur Erzählprosa des deutschen Realismus*, hg. Ulrich Kittstein, Stefani Kugler, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007; Marcus Twellmann, *Chamambo. Dorfgeschichten im globalen Vergleich*, Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 2015/1, 57–83; Bettina Wild, *Topologie des ländlichen Raums. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus. Mit Exkursen zur englischen Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011. [Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 723.]; *Berthold Auerbach [1812–1882]: Werk und Wirkung*, hg. Jesko Reiling, Winter, Heidelberg, 2012. [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 302.]

ható,²⁷ mégsem jut senkinek sem az eszébe, hogy ez a szöveg is *Dorfgeschichte* volna, amelyről, illetve az ezt tartalmazó ciklusról, *A seldwylai emberek*ről²⁸ maga Auerbach írt méltató hangú, de elemző, alapos kritikát.²⁹

A három legelterjedtebb előítélet, amely a *Dorfgeschichte*tével kapcsolatban az irodalmi köztudatban máig jelen van, a következőképpen összegezhető: [1] a *Dorfgeschichte* jellemzően a műkedvelők műfaja, vagyis nem professzionális írók, hanem vidéki tanárok, papok, értelmiségiek írták; [2] az ebbe a korpuszba sorolható fikciós elbeszélések regionális, kis hatósugarú, nem irodalmi lapokban jelentek meg;³⁰ [3] értékrendje konzervatív; parasztábrázolása szentimentális, naiv és idealista.³¹ A „műfaj” irodalmi-esztétikai „leértékelése” a 19. század végi német antiszemitizmustól sem függetleníthető, hiszen Auerbach ennek köszönhetően került ki az akadémikus kánonból,³² miközben a *Dorfgeschichte* műfaji tradícióját éppenséggel az a Blut-und-Boden irodalom sajátította ki a következő évtizedekben, amely a 20. század második felében visszamenőleg is kérdésessé tette az 1840-es években még újszerű és kezdeményező műfaji hagyományt.³³ A *Dorfgeschichte* ebben a tekintetben is párhuzamba állítható a tárcaregénnyel: műfaji kommunikációs kereteik ugyanis jól alkalmazkodtak a populáris kommunikáció feltételrendszeréhez, és éppen ennek volt köszönhető, hogy a Harmadik Birodalom propagandagépezete számára mind a két műfaj az irodalmi kommunikáció formájaként kiemelten fontosnak bizonyult. Ez vezetett ahhoz is, hogy a 20. század második felében a kutatás évtizedekre elfordult mindkét jelenségtől, és csak az irodalomtudomány társadalom- és médiatörténeti érdeklődésének megélénkülésével, egyfajta újralfelfedezésként fordult vissza a két műfaj 19. századi forrásdokumentumaihoz. Miközben a tárcaregény mint kommu-

27 Őnálló kötetben: Gottfried Keller, *Falusi Romeo és Julia*, ford. Elek Arthur, Franklin, Budapest, 1904; Uő, *Falusi Rómeó és Júlia, és más elbeszélések*, Szépirodalmi, Budapest, 1956. [Olcsó könyvtár]; Uő, *A hét igazak zászlaja. Elbeszélések*, Franklin, Budapest, 1950; *Halhatatlan szerelmesek. Tizenkilencedik századi elbeszélések*, vál. Borbás Mária, Európa, Budapest, 1983, 259–328;

Kleopátra egy éjszakája. Válogatás a világirodalom legszebb szerelmes elbeszéléseiből, vál. Véber Károly, Fortuna, h. n. [Budapest], é. n. [1997], 94–167; *Klasszikus német kisregények*, vál. Lator László, Helikon, Európa, Budapest, 1968, 411–476; *Mindörökké szerelem. Eredeti válogatás a világ romantikus novelláiból*, vál. Gáspár Ferenc, Marfa–Mediterrán, Budapest, 1999, 267–378; *A világirodalom legszebb elbeszélései. Az ókortól a XX. századig*, I, vál. Domokos János, Európa, Budapest, 1988, 507–588.

28 Magyarul: Gottfried Keller, *A seldwylai emberek. Elbeszélések*, Európa, Budapest, 1963. [Gottfried Keller művei]

29 Berthold Auerbach, *Gottfried Keller von Zürich* [Gottfried Keller: Die Leute von Seldwyla, Braunschweig, 1856.] = *Realismus und Gründerzeit*, 104–108. Auerbach írása az [Augsburger] Allgemeine Zeitung mellékletében jelent meg, 1856. április 17-én.

30 Vő. Baur, i. m., 40.

31 Uo., 20.

32 Vő. Jürgen Hein, *Dorfgeschichte*, Metzler, Stuttgart, 1976 [Sammlung Metzler M 145.], 78.

33 Vő. Uo., 81, 122. skk. Ennek az egyik magyar dokumentuma Pukánszky Béla kritikája Walther Linden *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* [Reclam, Leipzig, 1937.] című könyvéről az Egyetemes Philológiai Közlönyben. Pukánszky, aki általánosságban elismeréssel szól Linden a nemzeti szocializmus értékrendjét következetesen érvényesítő irodalomtörténetéről, Auerbachot is azok közé a szerzők közé sorolja, akiknek kihagyása [származása miatt] az irodalomtörténetből nem jelent különösebb veszteséget. Vő. Pukánszky Béla, Walther Linden. *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Philipp reclam jun., Verlag, Leipzig. [1937.] 8. 490.l.*, Egyetemes Philológiai Közlöny 1938/1., 134–140. ltt. 137.

kációs forma a propagandagépezetben az irodalmi nyelvjátekról és általában a nyelvi komplexitásról, a többféle értelmezhetőségről lemondó *populáris regényként* vált az ideológia „ideális” kiszolgálójává, addig a *Dorfgeschichte* esetében a nyelvi komplexitás redukciója szintén az esztétikai kapacitás kiüresítésén keresztül a *Heimatliteratur* rusztikus kispórái formáihoz kínált tematikus előképet.

A téma első monografikus feldolgozása, Friedrich Altvater számos kiadást megélt kötete, annak ellenére, hogy több, ma is lényeginek tűnő sajátosságát leírja az 1840-es évek e meghatározó és új irodalmi jelenségének, a *Dorfgeschichtét* mint a hazafias művészet (*Heimatkunst*) tárgyterületére eső elbeszélőformát tárgyalja.³⁴ Altvater tehát saját jelenkorának, a húszas–harmincas éveknek az irodalomrendszeréből vonta le azokat a következtetéseket, amelyeket azután a „műfaj” történetének egészére kiterjesztett. A *Dorfgeschichte* leírása a monográfiában azonban nemcsak azért válik vészesen egybevágóvá a „populáris irodalom” mai meghatározásaival, mert a *Heimatliteratur* általánosságban is inkább popkulturális műfajai közé sorolja. Altvater két nagyon fontos megfigyelést rögzít a szövegkorpussszal kapcsolatban: egyrészt azt, hogy ezek a szövegek a 19. század derekán a korai realista elbeszéléstechnika dokumentumai; másfelől pedig, hogy nem egy meghatározott vagy körülírható publikumhoz szóltak, hanem „mindenkihez”, vagyis megszólítottjuk az „általános Te”. A „realista” írásmód, a történetsemák ismétlődése és a valóságillúzió következetes fenntartása [a fikció önfeltáró aktusainak a kizárásával], valamint a sorozatszerűség a jelenkori irodalmi diskurzusban abban az esetben is egyértelműen a „populáris irodalom” korpuszához utalnak ezeket a szövegeket, ha Altvater nem sorolná őket eleve a *Heimatliteratur*, vagyis egy jellegzetesen használati irodalmi szövegcsoporthoz.

A téma későbbi monográfusai nem véletlenül törekedtek arra, hogy a *Dorfgeschichte* jelenségét időben is világosan elhatárolják a későbbi és korábbi, tematikusan hasonló fikciós elbeszélésektől. Altvater meghatározása azonban, amely éppen a témát emelte a középpontba, azt is előrevetítette, hogy a hagyományos morfológiái, az elbeszélések verbális, poétikai sajátosságaiból kiinduló műfajmeghatározások a *Dorfgeschichte* esetében sem túl sokatmondóak, és nem is segítenek hozzá a jelenség megértéséhez: „A *Dorfgeschichte* faluban játszódik és parasztokról szól. Ez az egyetlen megállapítás, amelyet a faluepika egészéről tehetünk. Bár a faluirodalomban a város–vidék és a kunyhó–kastély ellentét is benne van, a tulajdonképpeni faluepika mindazonáltal többé-kevésbé szigorúan ragaszkodik a paraszti röghöz mint színhelyhez.”³⁵ Altvater, aki alapvetően az elbeszélés tárgyán, az elbeszélt tárgyiasságok rendjén [Ingarden] keresztül értelmezte a *Dorfgeschichtét*, a falu–város ellentétet, amely már a kortársi recepcióban is kiemelt szerepet kapott,³⁶ hasonlóképpen műfaji sajátosságként vette számba. Azzal a megszorítással kiegészítve, hogy szigorúan kizárta a korpuszból az olyan paraszti tárgyú történeteket, amelyekben az elbeszélő nézőpontja a kastély vagy nagybirtok tulajdonosaiéval azonosítható, és a falu paraszti világot ebből a perspektívából („felülről

34 A „Heimatkunst” Altvater szerint alapvetően a „Dorfgeschichte” fogalmának a kiterjesztése. Vö. Friedrich Altvater, *Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im neunzehnten Jahrhundert*, Kraus Reprint, Nendeln, 1967, 12. skk. Első kiadása: Berlin, 1930. [Germanische Studien 88.]

35 Altvater, *i. m.*, 13.

36 Vö. Karl Hagen, *Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten (1844) = Realismus und Gründerzeit*, 152–154.

lefelé”] szemlélik.³⁷ Jürgen Hein annyiban talán Altvater nyomdokain halad, hogy elismeri, a *Dorfgeschichte* megnevezés nagyon sokféle irodalmi szöveget jelölhet, mindazonáltal megkísérli a fogalom pontosabb meghatározását, és amellett érvel, hogy léteznek olyan ismérvek, amelyek alapján a szövegkorpusz jól elhatárolható más szövegcsoportoktól, és kiválthat olyan terminusokat, mint pl. a „faluirodalom”, „vidékirodalom” [*Dorfdichtung, Landliteratur*]. Hein a *Dorfgeschichte* történetében három korszakot különít el. Az első [1830–1860], amelyet Immermann, Gotthelf, Auerbach és Rank neve fémjelez, a *Dorfgeschichte* „uralomra jutásának” időszaka az esztétikai irodalomban. A második 1860-tól a *Heimatkunst*-mozgalom kezdetéig, a nyolcvanas, kilencvenes évekig terjed, Marie Ebner-Eschenbach és Karl May előtérbe állítása azonban már jelzi a szövegkorpusz elmozdulását az esztétikai irodalomtól a használati irodalom irányába, amelyet a századforduló után a „populáris irodalomban” való feloldódása követ. Hein a *Dorfgeschichte* formai jegyeit a következőkben határozza meg: terjedelme rövid [kevesebb, mint 200 oldal]; az elbeszélés novellaszerű és nem regényszerű; sokszor hordozza a szak- és ismeretterjesztő szövegek sajátosságait [néprajz, országismeret, kultúratörténet formailag a tudósítás, riport, tárca jegyeivel]; regionálisan jól körülhatárolt, lokális, szociális, gazdasági és kulturális miliőt visz színre; léteznek verses változatai is;³⁸ egyes formáiban a dramatikus műfajok közül a paraszti népszínmű prózai változata.³⁹

Jürgen Hein informatív, de módszertanát tekintve inkább eklektikus kismonográfiájához képest Uwe Baur terjedelménél fogva is fajsúlyos munkája nemcsak azért helyezte új alapokra a *Dorfgeschichte* jelenségének megközelítését, mert megálapításai a szövegkorpusz szisztematikus feltérképezésén, a szinguláris szövegek vizsgálatán alapultak, hanem azért is, mert módszertani megfontolásai határozott és világos teoretikus alapokra támaszkodtak. Baur abból indult ki, hogy a *Dorfgeschichte*, amennyiben a műfajt az irodalmi kommunikáció egy adott időszakra jellemző formájaként fogjuk fel,⁴⁰ csak akkor és annyiban értelmezhető műfajként, illetve a kommunikáció egy adott formájaként, ha egyértelműen rögzítjük azokat az időhatárokat, amelyekben ezek a meghatározott irodalmi kommunikációs szabályok már és még érvényesek lehetnek.⁴¹ Baur mindezek alapján a *Dorfgeschichte* jelenségét a Vormärz időszakában, durván tehát a negyvenes évtizedben vizsgálja, és nem tekinti transzepochális fogalomnak azt, amit leír; vagyis abból indul ki, hogy a műfaji kommunikáció szabályrendje a forradalmak után lényegében megváltozik. Ez az időben a negyvenes évekre „rögzített” *Dorfgeschichte* funkciójában és céljaiban a társadalmi regénnyel párhuzamos, kisprózai vagy a regénynél rövidebb

37 Vö. Altvater, *i. m.*, 14.

38 Beck Károly *Jankó, der ungarische Roßhirt [1841]* című verses regénye a példa erre. Erről bővebben: Baur, *i. m.*, 139. skk.

39 Vö. *uo.*, 25.

40 Baur Hans Robert Jauß meghatározásából indul ki. Vö. Hans Robert Jauß, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters* = Ders., *Alterität und Modernität in der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, Fink, München, 1977, 327–358.

41 Ennek azért is lehet jelentősége, mert normatív poétikai értelmében a *Dorfgeschichte* aligha volna műfajként leírható. Himmel szerint az Auerbach nyomán irodalmi „polgárjogot” nyert megjelölés semmiképpen nem tekinthető a novella egy típusának, vagyis nem műfaj. Vö. Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, Francke, Bern, München, 1963, 210.

elbeszélésforma, amely a politikus, politizáló irodalom eszményét valósítja meg.⁴² A negyvenes évtizedet Baur két, jól elkülönülő szakaszra osztja: míg az első időszakban, 1844-ig a *Dorfgeschichte* etnográfiai érdekelttségű szöveg, amely a kortárs falusi, paraszti társadalom feltérképezésére és „láthatóvá” tételére törekszik, az évtized második felének szövegeit már a politikai radikalizálódás jellemzi. Az évtized első felében az „új” irodalmi anyag, az irodalom demokratizálásának programja a nyelv demokratizálásának a programjával kapcsolódik össze; az elbeszélői nyelv ebben az értelemben egyszerűsödik és „tanul” a publicisztika nyelvéből; a cél a mindenki számára érthető, világos irodalmi nyelv kimunkálása, a népies elbeszélő hang így válik a liberális korszellem szócsövévé. Az évtized második felében az etnográfiai leírás már alárendelődik a politikai és társadalmi feszültségek színrevitelének; a falu nemcsak a rétegzett agrártársadalom reprezentációját teszi lehetővé, de a bérmunka, az agrárproletariátus témáiban már megjelenik a hagyományos paraszti életforma és a kapitalizálódó, iparosodó társadalom konfliktusa is.⁴³

Ha a témát a kortársak merőben újszerűként érzékelték, annak Baur szerint az egyik oka mindenképpen az explikáció módjában keresendő: a korábbi időszakok irodalmából a paraszti figurák színreviteléből mindenekelőtt a pásztorköltészet idillikus, és a vígjáték-hagyomány, az alkalmi vásári komédiák buffó, komikus parasztfiguráinak a hagyománya élt tovább a 18. században.⁴⁴ A *Dorfgeschichte* realizmusa ezzel a tradícióval szakított. Amint azt már maga a megnevezés jelzi, abban is különbözik a paraszti létforma korábbi reprezentációs formáitól, hogy a falu társadalmát a maga egészében, önálló rendszerként vitte színre. A falu rétegzett és tagolt; kis és nagygazdák, kézművesek, kereskedők, agrárbérmunkások és a falusi értelmiség, valamint a nemesség komplex és konfliktusos interakcióinak összességéből, sokféleségéből létrejövő, együttélő közösség, amelyen belül a parasztfigurák is sokfélék. Vagyis magának a településformának lesz ebben az összefüggésben kitüntetett jelentősége.⁴⁵ Baur szerint ez olyan sajátossága a falusi történeteknek, amely 1850 után már nem vagy messze nem bír ilyen jelentőséggel:

Sokféle hagyományhoz kapcsolódva a *Dorfgeschichte* az első specifikus irodalmi műfaj, amely a kortárs paraszti világot a maga realitásában kísérli meg megformálni. Az irodalom társadalomtörténeti dimenzióin belül nagy jelentőséggel bír, mert benne teljeseedik ki az a német irodalom későbbi fejlődése szempontjából meghatározó törekvés, hogy a társadalom legalsóbb rétegét valamely műfaj középponti témájává emelje, amely nem pusztán szakproza, hanem művészi forma kívánt lenni.⁴⁶

A *Dorfgeschichte* nyelvi sajátosságai közé tartozik, hogy a narratív elbeszélői szólam gyakran építi be az egyes szereplői szólamokba a nyelvjárási sajátosságokat, amely részben a szereplők karakterisztikus, más régióképtől különböző kultúráját

42 Vö. Baur, *i. m.*, 37.

43 Vö. *uo.*, 39.

44 Vö. *uo.*, 64. skk.

45 Vö. *uo.*, 35. skk.

46 *Uo.*, 80.

hivatott jelezni; közmondásokat és népdalokat, vagyis tulajdonképpen verseket. Ebben a tekintetben a népköltészet romantikus felfedezése mindenképpen hozzájárult az új műfaj létrejöttéhez: egyrészt a sajátos elbeszélői nyelv kialakításához, másrészt a népköltészet felértékelésének emancipatorikus gesztusa miatt, amely a szájhagyományban létező, és ezért az írásbeliség, a képzés, a Bildung kultúráján kívül eső költészeti hagyományt egyenértékűként, végső soron értékként, az őt hordozó embert pedig kultúrahordozóként, a kultúra [csak egy másfajta kultúra] részeseként ismerte el.⁴⁷ A *Dorfgeschichte* elbeszélői nyelvét és modalitását ugyanakkor ebben az évtizedben az a másodlagosnak vagy az esztétikai mellett mellékesnek egyáltalán nem tekinthető kommunikációs helyzet is befolyásolta, amelyet a szövegeket közlő lapok áttekintése valójában már nyilvánvalóvá is tesz. A korábbi hiedelmekkel ellentétben ugyanis a negyvenes évek *Dorfgeschichtéi* első közlésként a korszak olyan véleményformáló irodalmi lapjaiban jelentek meg, mint a Karl Gutzkow által alapított *Telegraph für Deutschland*,⁴⁸ August Lewald *Europa: Chronik der gebildeten Welt-je*,⁴⁹ Auerbach későbbi kiadójának, Friedrich Cottának az egyik „legsikeresebb” sajtótálalmánya, a *Morgenblatt für gebildete Stände*,⁵⁰ valamint a Theodor Wundt által szerkesztett *Der Freihafen: Unterhaltungsbildern aus den Kreisen der Literatur, Gesellschaft und Wissenschaft*.⁵¹ Vagyis az olvasóközönség, amelyet meg akartak szólítani, a magasan képzett városi és vidéki polgárság, de legalább ennyire fontos célközönségnek tekintették a közjóért felelős politikusokat, képviselőket. Auerbach egy kritikára válaszolva az *Europa* hasábjain nyílt levélben összegezte azokat a törekvéseket, lényegében ars poétikaként, amelyeket a *Dorfgeschichte* műfaji lehetőségei révén szeretett volna megvalósítani.⁵²

[K]észséggel elismerem, hogy Immermann eljárása bátorított, ha éppen nem ez indított először arra, hogy a népéletet a maga sajátlagosságában a költészet tárgyává tegyem. A mi korunk hivatott arra, hogy az úgynevezett tömeget független individualitásokká oldja fel. Többé már nem csak azok reprezentálják a kort és konfliktusait, akik a képzés vagy a hatalom csúcsára állítottak. [...]

47 Vö. *uo.*, 71. skk, 84. skk.

48 Az 1838 és 1848 között hetente négyszer megjelenő orgánus az egyik legbefolyásosabb irodalmi-kritikai lap a korszakban.

49 1835 és 1846 között adta ki Stuttgartban, ez volt az első német lap, amelyik önálló tárcarovatot indított. Az igényes divatképek és népszerű, ismeretterjesztő útibeszámolók mellett Auerbachon túl olyan szerzők irodalmi pályakezdését is támogatta, mint Nikolaus Lenau, sőt Richard Wagner.

50 Hetente hatszor jelent meg, csaknem hat évtizeden át [1807–1865] a legfontosabb irodalmi lap, amely a szélesebb, laikus közönséget célozza meg, Kleistől Goetheig a korszak valamennyi fontos írója és költője megjelenik benne.

51 Ezek közül a lapok közül ez volt a legrövidebb életű, 1838-as indulását követően 1844-ben megszűnt.

52 1857-ben, csaknem másfél évtized távlatából maga Auerbach kanonizálta a Braun-kritikára adott válaszcikket ars poétikaként, amikor „*Vorreden spart Nachreden*” címen, 1842-es keltezéssel, az 1857-ben meginduló életműkiadásban a *Schwarzwälder Dorfgeschichten* előszavává emelte. [Az idézet második bekezdésétől szinte változatlanul szerepel a szöveg az összkiadás élén.] Vö. Berthold Auerbach, „*Vorreden spart Nachreden*” = *Schwarzwälder Dorfgeschichten I*, Cotta, Stuttgart, Augsburg, 1857 [Berthold Auerbach's gesammelte Schriften, Erste, durchgesehene Ausgabe, I.], V–X.

Ezeket az elbeszéléseket távol a helyszíntől kezdtem el és dolgoztam ki; ítélje meg az olvasó, hogy álláspontjuk és hangütésük helyes-e. A törekvésem az volt, hogy ezeket az életképeket egyrészt ne a paraszti életen belülről, kifelé, másrészt ne is városi nézőpontból láttassam; azt gondoltam, így a városiak is, mint az ország polgárai, érdeklődéssel fordulhatnak feléjük. A dialektus sajátosságait és a beszédmódokat ennél fogva csak annyiban tartottam meg, hogy mint lényeges ismertetőjegyek, ugyanezt segítsék elő. Magamat csaknem mindig mint szóbeli elbeszélőt képzeltem el, az események pedig mint történeti tények állnak itt. Ebből következett, hogy bizonyos életszabályokat és általános megjegyzéseket időről időre közbevettem.

Tudatosan nem a történelmi múlthoz nyúltam vissza, jóllehet az a fantasztikus teremtmények és a nagy eseményekből való kiindulás számára szabadabb játékkeret kínálhatott volna; itt a mostani paraszti életnek valamennyi oldala kellett, hogy lehetőleg alakot nyerjen. [...]

Látható, hogy úgy a magasabb, mint az alacsonyabb körök a jelenkori elbeszélésekben szívesebben veszik a kitalált helyszíneket. Én azonban kötelességemnek tartom, hogy amennyiben minél közelebb akarunk lépni az élethez, úgy félelem nélkül egy valóságos helyszínt válasszunk az ábrázolásunkhoz, és nevezzük is néven. A történelmi regénnyel a realitás földjét akartuk megnyerni, és itt az írók félelem nélkül meg is nevezhettek egy konkrét helyet. Ez utóbbit azonban a kortárs elbeszélések sem kerülhetik el, ezáltal lesz ugyanis a korrajz történeti. [...]

Megkísértem, hogy egy egész falut, úgymond az első háztól az utolsóig leírjak; az erkölcsöket és szokásokat a való életből véve, úgy, ahogyan a dalokat sem a már kiadott gyűjteményekből vettem, amennyire tudom, ezeket sem adta ki még eddig senki.⁵³

Auerbach nyílt levele átgondolt és ezért világos esztétikai és ennek gyakorlati vetületeként aprólékosan kidolgozott elbeszéléstechnikai koncepcióról árulkodik. Auerbach számára a tematizáció sikeressége nem a téma, vagyis a színhelyek és a karakterek, hanem éppen az irodalmi forma újszerűségének, az elbeszélői nézőpont, a fókusz és az elbeszélői nyelv összjátékának a függvénye. A *Dorfgeschichte*t mindenekelőtt *irodalmi* szöveggként gondolja el, amely az irodalmi kommunikáció része: annak, hogy az irodalmi szövegek hálózatába és egyúttal hagyományrendjébe illeszkedik, a létező olvasói elvárások szempontjából lesz számára jelentősége. Elsősorban azért, mert kijelölik azt a játékkeret, amelyen belül az olvasói elvárások ki is mozdíthatóak

53 Berthold Auerbach, *An J. E. Braun vom Verfasser der Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843) = *Realismus und Gründerzeit*, 148–151. Amikor a kritikára adott választ másfél évtizeddel később, előszóként újrahasznosítja, Auerbach egyetlen bekezdéssel toldja meg a korábban az Europa hasábjain közreadott szöveget. Szükségesnek látja ugyanis, hogy megindokolja, miért tért vissza a jóval korábbi ars poétikához egy olyan szövegcsoporthoz, amelyről az első megjelenése óta nagyon sokat írtak. Ebből a bekezdésből is nyilvánvaló, hogy Auerbach tisztában volt az egykori vitacikk elméleti jelentőségével; hogy esztétikai, irodalmi szempontból is mérlegelte fikciós prózai szövegeinek hatásmechanizmusait. A zárlat korábbi esztétikai és etikai álláspontjának megerősítése, annak kinyilvánítása, hogy teoretikus elképzelései alapvetően nem változtak. Vö. Auerbach, „*Vorreden spart Nachreden*”, X.

vagy megváltoztathatóak, és a befogadó újként, elementárisként, felforgatóként érzékelheti az új olvasmányokat. A történelmi regény példája Auerbach számára nem annyira a valóságillúzió megteremtésének technikái, mint inkább a hitelesítő eljárások tekintetében lesz lényeges. A történetek színhelyéül választott tér referencializálhatósága, „valóságossága” egyfajta biztosíték az olvasó számára, hiszen nemcsak az ellenőrizhetőség, a visszakereshetőség feltételét teremti meg, hanem mintegy felkínálja a bejárhatóság testi tapasztalatának elvi lehetőségét is. A szövegek autoritását éppen ez a mozzanat „szavatolja”: az elbeszélő úgy kér hitelt és bizalmat az olvasójától, hogy valóságos térképet ad a kezébe, mintegy „meghívja” az olvasót a történetek színhelyére.

Ahhoz a célhoz, hogy a zömében városi és polgári, illetve vidéki birtokosi olvasóközönség számára addig arctalan „tömegként” elképzelt, vagyis a kulturális térben érző, érzékelő és gondolkodó individuumként lényegében értelmezhetetlen és ezért „láthatatlan” falusi „szegény” az olvasóhoz (és az irodalom addigi hőseihez) hasonlóan érző és gondolkodó karakterként színre vihető legyen, Auerbach az elbeszélői nézőpont, a fokalizáció eszközszerét rendelte hozzá. Az elbeszélőnek ugyanis úgy kell megteremtenie az elbeszélt történet hitelességét, hogy azt, amit mond, le is kell tudnia „fordítani” az irodalmi szöveg olvasójának a nyelvére. A topográfiai adatok és a történet időkereteinek szinte a hírekre emlékeztető pontossága ezért lesz közös jegye a *Dorfgeschichte*ként értelmezhető szövegeknek. Uwe Baur ennek az elbeszélői módszertanát elsősorban a történelmi regényekre vezeti vissza,⁵⁴ de azt gondolom, hogy a „hír” klasszikus definícióját sokszor pontról pontra teljesítő felütést a *Dorfgeschichte* legalább ilyen mértékben „tanulta” el a sajtóműfajoktól; ahogyan a topográfiai leírások sem csak a korabeli baedekerek stílusát idézik,⁵⁵ hanem a novelláknak is helyet adó hetilapok és magazinok kedvelt műfajára, az úti levelekre és úti beszámolókra is utalnak. Ezek az irodalmi szöveghálón kívülről érkező impulzusok, illetve az irodalmi szövegek *nem irodalmi* szövegkörnyezetére rámutató allúziók és utalások, látszólagos és valós citátumok valójában a romantika önreflexív szövegalkotási technikáit fejlesztik tovább. Az irodalmi szöveg ebben a romantikus modernségben már nemcsak más, az olvasó számára ismert irodalmi szövegek citációján keresztül leplezi le önnön irodalmiságát, hanem a verbális szöveg hordozottságára magára mutat rá. A nyelvi művészetként értett irodalomnak a kiszolgáltatottságára: hogy a lebomló anyagra, az újságra, a hetilapra, a divatlapra szorul, amelyek nélkül nem válhatna olvashatóvá, nem jutna el az olvasóhoz, nem léphetne be az irodalmi kommunikációs aktusokba.

Baur az elbeszélői nézőpont vizsgálatából vonja le azt a következtetést, hogy a keretes szerkezetű ún. „Bekanntschaftsnovelle” a *Dorfgeschichte*re már nem jellemző forma. Ez a keretes novellatípus, ahogyan arra az elnevezés is utal, két világ, két kultúra képviselőjének a találkozását viszi színre a keretelbeszélésben, és a romantikában, a biedermeier novellákban a népköltészet, a népi, szóbeli előadás reprezentációjának, írásos rögzítésének [is] kedvelt módja volt.⁵⁶ A keretelbeszélés

54 Vö. Baur, *i. m.*, 82.

55 Uo., 84.

56 Uo., 89. skk. Vö. még: Himmel, *i. m.*, 197. skk. Himmel ugyanakkor a „Bekanntschaftsnovelle” egyik őstípusaként Hoffmann *Die Räuber* (1822) című elbeszélését említi, később pedig a

első fokú, extradiegetikus, a tulajdonképpeni történeten kívül álló narrátora általában a „városi” ember, a közreadó, aki utazása során, a leggyakrabban valamilyen véletlennek köszönhetően találkozik a másodfokú, intradiegetikus narrátorral, aki a tulajdonképpeni, keretbe foglalt történet elbeszélője. Ezekben a novellákban az intradiegetikus narrátor a falu, a paraszti világ képviselője, a leggyakrabban saját vagy rokonai történetét homodiegetikus narrációként meséli el a „messziről jött embernek”, az utazónak. Baur számos szövegpélda bemutatásán keresztül arra a következtetésre jut, hogy ez a forma jellemzően nem fordul elő az általa vizsgált szövegkorpuszban, mégpedig azért nem, mert nem elégítette ki a *Dorfgeschichte* eredendő hitelességigényét. A keretelbeszélő általában olyan utazó, aki csak rövid időt tölt az adott helyen, és bár kíváncsi a számára idegen és ismeretlen társadalmi és szociális viszonyokra, éppen tájékozatlansága okán nem lehet hiteles tolmácsa egy számára idegen kultúrának.⁵⁷ A *Dorfgeschichte* magyar hagyománya ezen a ponton jelentősen eltér a negyvenes évek német szövegeitől. Baur két, a *Dorfgeschichté*re tipológiailag is jellemző elbeszélői pozíciót ír le. Az egyik lehetséges elbeszélői szerep az érzelmi azonosulásra, az empátiára épül, az elbeszélő ebben az esetben a „nép együttérző bizalmasa”; a másik esetben viszont az érzelmi kívülállás szavatolja a tudományos vagy dokumentatív igényű, „szakszerűen” pontos leírásokat.⁵⁸ A két típusnak számtalan variációja képzelhető el, az elbeszélő azonban mindig megőrzi az extradiegetikus pozíciót, hiszen ez teszi számára lehetővé, hogy magyarázza, kommentálja az általa elbeszélte történetet.⁵⁹ Az elbeszélői reflexiók kitüntetett szerepet játszanak a *Dorfgeschichté*ben, még azokban az esetekben is, amikor az elbeszélői hang nem a realista-dokumentarista, hanem inkább a biedermeiertől megörökölt kedélyeskedő elbeszélői modalitást követi. A negyvenes évek szövegeire azonban az a távolságtartó elbeszélői pozíció a jellemző, amely egyszerre oldja fel az idegenség tapasztalatát a színre vitt (falusi) karakterekkel, és az odaértett (városi) olvasókkal szemben. Erre jellemzően az elbeszélő „biografikus” háttere kínálja a lehetőséget, azáltal, hogy mint a faluból a városba elszármazott értelmiségi, egyszerre ismerője az elbeszélte falu színre vitt családjainak, és annak a városi olvasónak, akihez beszél.⁶⁰ A tárgyilagosság és a tárgyismeret bizonyításának igénye, valamint az auktoriális elbeszélő előtérbe kerülése jellemzi Baur olvasatában a legerőteljesebben a *Dorfgeschichté*t. Az elbeszélő, aki személyesen is ismerte a szereplőket, így egyszerre tud kívülkerülni a történeten, és informálni az olvasót a történetek és karakterek „utóéletéről”.⁶¹

Az elbeszélő történethez való viszonya, az elbeszélői nézőpont mellett a *Dorfgeschichte* jellemzője még Uwe Baur szerint, hogy [1] az elbeszélés lineáris-kauzális; [2] nincsenek kitérők; [3] a történet (fabula/story) és a cselekmény (szűzsé/plot) a lehető legközelebb állnak egymáshoz; [4] a cselekmény a történet kauzális kronológiáját követi; [5] az elbeszélés folyamatosan tudatosítja az olvasóban a történet

Serapionsbrüder [1819] keretelbeszélését és novelláit, ami a „valószerűség” egy teljesen másfajta, a művészet önreflexiójától sem független kérdésére irányul. Vö. Himmel, *i. m.*, 106. skk.

57 Vö. Baur, *i. m.*, 97. skk.

58 Vö. *uo.*, 89–90.

59 Vö. *uo.*, 97.

60 Vö. *uo.*, 100. skk.

61 Vö. *uo.*, 96.

tényszerűségét.⁶² A *Dorfgeschichte* a sztereotípiákkal szemben a leggyakrabban éppen nem idill, hanem olyan katasztrófanovella, amelynek egyik legfontosabb modelljét az elbeszélő és a történet viszonya jelenti. A falu ugyanis a negyvenes évek elbeszéléseiben soha nem az elégtétel vagy az igazságszolgáltatás helye, a történetek hőseinek sorsát sokszor a faluból való „kivándorlás” oldhatja csak meg. A faluból kivándorlók integrációja (a városban vagy másik faluban, vidéken) azonban nem mindig sikeres, a bevándorlók közül viszont a legsikeresebben a képzettek illeszkednek be.⁶³

A *Dorfgeschichte*, amely terjedelmileg gyakran a novella és a kisregény határán mozog, éppen a „kívülség” és az idegenség esztétikájának a megvalósítójaként mind funkcióját, mind módszereit tekintve elválaszthatatlan az életkép dickensi hagyományától,⁶⁴ de a kortársi kritika ugyanezen az alapon hozza összefüggésbe Eugène Sue tárcaregényével, a *Párizs titkaival* [1842–1843] is.⁶⁵ Karl Hagen 1844-ben, a *Scharzwälder Dorfgeschichten* kritikai ismertetését ennek a ma már talán megdöbbenő, de a kritikus számára nyilvánvaló párhuzamnak a kifejtésével indítja. Hagen szerint a két mű [pontosabban a regény és a novellák sorozata] egyazon törekvés kétféle megvalósulása: a társadalom legalsó, „láthatatlan” szegmensének a művészi reprezentációja, amely az olvasót nemcsak megismertetni akarja a számára idegen és ismeretlen közeggel, de az együttérzésére és a megértésére is igényt formál, ebben az utóbbi törekvésében pedig az esztétikai hatáselemek lehetnek egyedül sikeresek. (Hiszen az okok feltárásán túl azt is el tudja érni az elbeszélő, hogy az olvasó megértéssel legyen a számára idegen életnormákkal.) Hagen szerint a centralizált és urbanizált Franciaországban ez a törekvés értelemszerűen a nagyvárosi mélyszegénység, míg az egy centrummal nem rendelkező (hanem sok, kisebb centrum köré szerveződő) német világban a falusi társadalom bemutatásán keresztül valósítható meg.⁶⁶ Sue programja, amelyet a *Párizs titkainak* megindulásakor, az első tárcapíró előtt adott közre, alátámaszthatja ezt a feltételezést:

Az egész világ olvasta azokat a csodálatraméltó könyveket, amelyekben J. F. Cooper, az amerikai Walter Scott, a vadak kegyetlen szokásait, festői, poétikus nyelvét és ezerféle furfangját írta le, amellyel megszöknek az ellenségeik elől vagy őket üldözik. Reszkettünk a telepeseikért és a városlakókért, ha elképzeltük, milyen közel éltek hozzájuk ezek a barbár törzsek, és milyen közel kóboroltak körülöttük, törzsek, amelyek mégis, vérszomjas szokásaik miatt olyan messze állnak minden civilizációtól. Mi azt szeretnénk megkísérelni, hogy az olvasónak másféle barbárok életéből mutassunk be epizódokat, akik éppúgy a civilizáción kívül élnek, mint a Cooper által oly kitűnően leírt vad népek. Csakhogy azok

62 Vö. *uo.*, 103. skk.

63 Vö. *uo.*, 106.

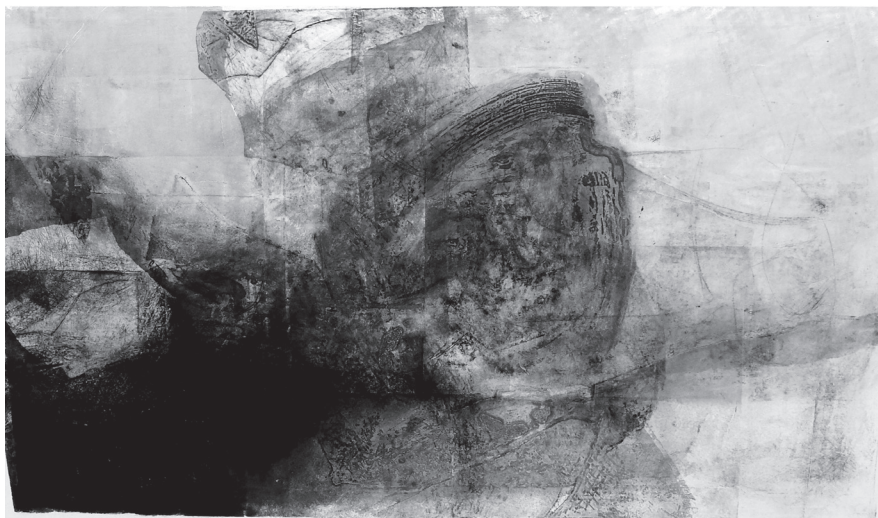
64 Vö. *uo.*, 27. A *Sketches of London* és Dickens hatásáról a *Dorfgeschichtére* vö. még Himmel, *i. m.*, 212. Dickens hatása a magyar életképekre legalább ennyire meghatározó.

65 Magyarországi kiadásairól és hatásáról bővebben: Hansági Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság*, Ráció, Budapest, 2014 [Ráció – Tudomány 19.], 81. skk.

66 Vö. Hagen, *i. m.*, 152. skk.

a barbárok, akikről mi beszélünk, közöttünk élnek, találkozhatunk velük, ha elmerészkedünk bűvőhelyeikre, ahol meghúzzák magukat, és ahol összegyűlnek, hogy rablásról és gyilkosságról tanácskozzanak, hogy végül áldozataik hagyatékát elosszák egymás között. Ezeknek az embereknek megvannak a saját erkölceik, saját asszonyaik és a maguk sajátosan titokzatos, komor képszerűségtől és vértől csöpögő célzásokkal teli nyelve. Ahogyan a vadak, ők is általában azon a gúnynéven szólítják egymást, amelyet tetteiknek, kegyetlenségüknek, előnyös tulajdonságaiknak vagy bizonyos testi torzulásaiknak köszönhetnek.⁶⁷

A *Dorfgeschichte* hasonlóképpen arra törekszik, hogy olyan karaktereket vigyen színre a történetekben, akik az olvasó világában addig láthatatlanok voltak. A „kívüliség” azonban a falusi történetek esetében sokszor nemcsak kulturális és társadalmi, hanem territoriális is. Ahogyan azonban a tárcaregény, úgy a *Dorfgeschichte* is a popularizálódó, illetve a populáris nyilvánosság kialakulásának, a nyilvánosságszerkezet megváltozásának köszönheti megszületését. Míg a tárcaregény jellemzően városi témái a napilapok főleg nagyvárosi olvasóközönségét célozták meg, addig a jellemzően nem napi folytatásokban megjelenő és inkább a hetilapokban honos *Dorfgeschichte* a nagyvárosi [vagy fővárosi] olvasókon túl a kisvárosi vagy a falusi értelmiség érdeklődésére is joggal tarthatott számot.



67 Eugène SUE, *Les mystères de Paris*, I., Laffont, Paris, 1989, 31., illetve tárcaközlésben: *Journal de Débats* 1842. június 19., 1–2. Az előszó a magyar kiadásokban nem szerepel.

Bényei Péter

Modernitástapasztalatok a *Solus eris*ben

Társadalmi modernitás – irodalmi modernség

A modernség fogalmának számos alakváltozata él [modern, modernitás, modernizáció, modernizmus], melyeket hol társadalmi korszakváltás elbeszélésére, hol irodalmi-poétikai jellemzők leírására, hol pedig szemléleti formaként alkalmaznak a legkülönbébb humán- és társadalomtudományi diskurzusokban. A korszakként értett modernség-modernitás időbeli pozicionálása is markánsan eltér: a különböző narratívák ugyanúgy mozgósítják a 15–16. század fordulóján lejátszódó, vagy éppen az egész 19. századot átívelő gyökeres társadalmi, gondolkodástörténeti átalakulások megragadására, mint a 20. század elejétől meggyökeresedő írásmódbeli változások leírására. A modernség jelenségkörének pluralitásával igen sok magyar irodalomtudományos munka vetett számot az elmúlt évtizedben,¹ ezért a felsejelőben csak a tanulmányomban használt fogalmi együttes precíz pozicionálására törekszem.

A *Solus eris*-olvasatom fókuszpontjába a modernitás jelensége kerül,² amely – szemben az irodalmi vagy kulturális modernséggel³ – a társadalomban lezajló gyökeres változásokat, a „modern társadalomban való élés állapotát”⁴ jelöli. „Modernitás alatt – írja Charles Taylor – új gyakorlatok és intézményi formák [tudomány, technológia, ipari termelés, urbanizáció], új életmódok [individualizmus, szekularizáció, instrumentális racionalitás], valamint a rossz közérzet új formáinak [elidegenedés, jelentésvesztés, a társadalom közelgő felbomlásának érzete] egy olyan ötvözetét értem, mely a történelemben korábban soha nem fordult elő.”⁵ A könyvformában 1907-ben megjelent (és a történeteket a századforduló környékére helyező) regény esetében értelemszerű, hogy a társadalmi modernitás jelenségkörét a 18. század végétől kezdődő, s a 19. században kiteljesedő folyamatokra vonatkoztatom. A modernitáskonceptiók meghatározó vonulata a jelenség gyökereit jóval korábbanra helyezi: Marshall Berman például három fázist különít el, melynek első szakasza

1 Angyalosi Gergely, *Közelítések a modernséghez*, Literatura, 2009/3., 321–325; Schein Gábor, *Az alternatív modernségek koncepciója felé*, It, 2011/2., 204–234; Dobos István, „állni látszék az idő, bár...”, *Irodalomtörténet-írásunk időszerű elméleti kérdései a modernség kontextusában*, It, 2011/2., 235–253; Sokarcú *modernség és irodalomtörténet-írás*, Helikon, 2017/3.; Kappanyos András, *A modernség változatai*, ItK, 2019/1, 33–87.

2 A készülő akadémiai irodalomtörténet 19. századi egységét koncipiáló nagyszabású előtanulmányában Hites Sándor irodalomtörténeti korszakfogalomként vezeti be a modernitás kategóriáját, amely lényegében a hosszú 19. századot öleli fel, a makrokorszakon belül három alkorszakot is megkülönböztetve. Hites Sándor, *Magyar irodalom a 19. században*, ItK, 2015/5., 651–692.

3 Vö. Schein, *i. m.*, 224.; Dobos, *i. m.*, 236–237.; Kappanyos, *i. m.*, 38.

4 Peter J. Taylor, *Modern, modernitás, modernizmus*, ford. Bata Tímea = *Sokféle modernitás*, szerk. Niedermüller Péter, L'Harmattan, Budapest, 2008, 21.

5 Charles Taylor, *Modern társadalmi imaginációk*, ford. Szilágyi Eszter = *Sokféle modernitás*, 34. [kiemelés az eredetiben] Vö. Anthony Giddens, *A modernitás következményei*, ford. Szemes Botond, Helikon, 2017/3., 380.

a 16–18. század közé esik, amikor „az emberek a modern élet első megtapasztalásában részesülnek”; ezt követi a francia forradalomtól számított történeti egység, amikortól „a modern nyilvánosság hirtelen és drámai módon életre kel”; a záró szakasz pedig a 20. század időszaka, amely egyszerre teljesíti be a társadalmi-gazdasági-politikai változások valamennyi ígérését, ugyanakkor már a modernitás eszméi „sokat veszítenek elevenségükből, rezonanciájukból, mélységükből”.⁶ A modernitás időben, térben, gondolati hatókörében szórt jelenségeinek van azonban egy közös aspektusa: ez pedig az emberlét társadalmiságának, az ember világban elfoglalt helyének a gyökeres átalakulása. Kappanyos András például – miután felsorolja a középkort leváltó újkori világ legfontosabb elemeit, az új ismereteket [természettudományi és földrajzi felfedezések] és az új társadalmi tapasztalatokat [urbanizáció kezdetei] – ezzel a gondolattal összegzi a változások felhajtóerejét: „Az egyén személyes hatóköre, az általa potenciálisan megtapasztalható és befolyásolható [uralható] világ kiterjedése radikálisan megnőtt. A tapasztalat úgy foglalható össze, hogy a világ sokkal nagyobb és gazdagabb, mint amilyennek sejtettük.”⁷ Hasonló formulában fogalmazza meg a modernitásban rejlő dinamizmust Anthony Giddens is: „A modernitás által létrehozott életformák minden hagyományos társadalmi rendszert eltűntettek, meglehetősen példátlan módon. A modernitásban létrejövő változások mind kiterjedésükben, mind tartalmukban meghatározóbbak, mint a legtöbb változás a korábbi korszakokban.”⁸

Ezek a belátások a 19. századi tendenciákra is maradéktalanul érvényesíthetők, két előzetes megkötéssel. Egyfelől a korábbi szemléleti formák, érték- és szokásrendek, morális felfogások maradványai tovább élnek a dinamikus átalakulás folyamatában is. Niedermüller Péter szerint „a modernizáció – legyen annak lefolyása bármilyen hirtelen, drámai vagy gyökeres – ezt a meglévő és mindenki számára elérhető és használható tudást, a létező kulturális és vallási hagyományokat teljes egészében sem ignorálni, sem azonnal megváltoztatni nem tudja”.⁹ Másfelől pedig lényeges, hogy a teoretikus magyarázó koncepciók mellett a modern kor jelenségeit közvetlenül átélő egyén önleírása is érvényre jusson. Ez a kiindulópontja Göran Blix tanulmányának, aki szerint a modernitás fogalma olyannyira „sikeresen kolonizálta a kultúráról zajló diskurzusokat, hogy elvesztette minden specifikusságát, lényegi tartalmát és jelentését.” „Elzárja az időtapasztalat közvetlenségét”, melyet az „átmeneti időszak” [transitional period] értelmező kategóriája nyerhet vissza a vizsgálódó tekintet számára.¹⁰ Ez a kulcsfogalma a modern életet megtapasztalók reflexióinak, akiknek a kvázi szótárában a „bizonytalanság”, a „kiábrándultság”, az „arctalan jelen”, a „két világ közti ingadozás”, az „ellényegtelenedés tragikus érzése” stb. formulái térnek vissza még a leginkább.¹¹ Blix egyik konklúziója, hogy az „átmeneti időszak” alakulását – minden

6 Marshall Berman, *The Experience of Modernity*, Penguin Book, New York, 1988, 16, 17. Hasonló logika alapján különíti el három fázisra a modernitás kibomlását Kappanyos András tanulmánya is. Kappanyos, *i. m.*, 44–50.

7 Kappanyos, *i. m.*, 44. [kiemelés az eredetiben]

8 Giddens, *i. m.*, 382.

9 Niedermüller Péter, *Sokféle modernitás. Perspektívák, modellek, értelmezések = Sokféle modernitás, i. m.*, 13.

10 Göran Blix, *Charting the „Transitional Period”. The Emergence of Modern Time in the Nineteenth Century*, History and Theory, 2006/1., 56, 52.

11 Uo., 58–61. Blix francia írók – Balzac, Musset, Chateaubriand, Michelet, Flaubert stb. – munkáira támaszkodik elsősorban.

fájdalmas alaptapasztalata dacára – „nem lehet sem gyorsítani, sem lassítani, csak megfigyelni és elviselni”.¹² Ez a belátás – akárcsak a régi maradványai az újban – kiemelt fontosságú lesz a *Solus eris* én-elbeszélőjének, Asztalos Gyulának reflektált én- és világtapasztalatában.

Kiinduló tézisem szerint a 19. század utolsó harmadában, a 20. század legelején született prózai művek egyik fontos közös vonása, hogy cselekményesítik, életközelségre hozzák, s a legkülönbézetesebb módon értelmezik is a modernitás szerteágazó tendenciáit: főként a társadalmi folyamatok bizonyos szegmentumainak reprezentációja, s azok antropológiai konzekvenciái tekintetében. A modernitás fogalma természetesen ennél komplexebb jelenségegyüttest takar: magában foglalja a rendből polgári formációba váltó társadalmi átalakulás – közel sem problémamentes – aspektusait (demokratizálódás, középosztályosodás, professzionalizáció, iparosodás); a szubjektum alapjaiban átformálódó helyét a világban (jogegyenlőség, autonómia, a vallási elvek alóli felszabadulás, az egyéni érvényesülés lehetőségei a mobilitásban); az egyén világnézeti beállítódásának áthangolódását (szekularizáció, anyagelvű világszemlélet térhódítása, relativizmus); a társadalmi nyilvánosság soha nem látott kiteljesedését a sajtótermékek széleskörű térhódításával.¹³ S magában foglalja mindazokat a feszültségeket, melyeket a sok tekintetben előremutató változások generálnak: a közösségi kohézió új formáinak az elégtelenségét, az elidegenedést, a korábban már emlegetett bizonytalanságot, olyan paradox helyzetet teremtve, hogy a mindenfajta kötöttségtől megszabadulást ígérő modernitás az átlagember számára gyakorta épp „a szabadság és az autonómia elvesztésével járt”.¹⁴ A modernitásnak ezt az ellentmondásoktól terhelt tapasztalatát ragadja meg Berman, aki szerint a modern világban „egy olyan társadalmi környezetben találjuk magunkat, amely kalandot, erőt, örömet, növekedést, a világ és önmagunk megváltoztatásának a lehetőségét ígéri, ám azzal fenyeget, hogy elpusztítja mindazt, amink van, amit tudunk, s akik vagyunk.”¹⁵

Természetesen ez a vázlatos felsorolás sem fedi le a modernitás „kétélű jelenségét”,¹⁶ a szöveginterpretációmban ráadásul csak a regénytörténetekben körvonalazódó aspektusokra fogok majd kitérni. A *Solus eris* modernítástapasztalatát három kontextusban tárgyalom: először a „modern élet” hétköznapiságát megragadó jeleneteket elemzem; második lépésben a modernitás társadalmi folyamatainak részleges reprezentációját tárgyalom; végül pedig a regényben megteremtődő modern szubjektum önleírásának az interpretációjára vállalkozom.

12 Uo., 64.

13 Bengi László nemrég publikált tanulmánya éppen ez utóbbi szempont komplex mozgósításával értelmezi Gozdu Elek, Bródy Sándor és Lovik Károly egy-egy novelláját, arra fókuszálva, hogy a modernitás negatív – gyakran sokkot vagy traumát kiváltó – tendenciáinak, konkrét eseteinek a tömegsajtó médiumába kerülése milyen módon forgatja fel alapjaiban a hétköznapi ember életét. *Láthatóság és látványosság között*. Bengi László, *Nyilvánosság, trauma és technika együttállásai a századforduló novellisztikájában*, It, 2018/1., 19–28.

14 P. Taylor, *i. m.*, 20.

15 Berman, *i. m.*, 15.

16 Giddens, *i. m.*, 383.

A *Solus eris* recepciójának egyik meghatározó szólama szerint a szöveg élvező megértését zavarja az elbeszélés didaktikus alapjegye. „Tézisregény a *Solus eris* – írja Lőrinczy Huba –, a szónak legrosszabb értelmében, [...] Felöltőn hiányzik belőle a valóságos élet gazdag tenyésztete, [...] az olvasmányosság, a színes cselekményfűzés helyett fontosabbnak találja a tézist, a gondolatot”.¹⁷ A recepció értékelő állításai túlnyomórészt szubjektív olvasói élményként retorizálódnak, behatóbb poétikai elemzés nem társul hozzájuk. Pedig ezek a regiszterek kézenfekvő ellenérvekkel oltják ki a megállapítások kritikai életét. A létfilozófiai „tézisek” kizárólag az emlékező én-elbeszélő szubjektív reflexióiban fogalmazódnak meg: ráadásul Asztalos Gyula bölcselkedése egyáltalán nem áll össze koherens gondolati egésszé. A regény másik nagy eszmei szólamát a Valéria és Asztalos párbeszédében (beszélői távlatához kötött beszédaktusában) kibomló házasságfilozófiai „tézisek” alkotják: ezek gondolati szigorát azonban többszólamúvá teszi, hogy a házasság intézménye ellen vehemensen szónokló Valéria hű elvált férjéhez, a házasság mellett érvelő [ráadásul éppen másba szerelmes] Asztalos pedig igen szabados felfogásban próbál testi aktust kezdeményezni Valériával. Ráadásul a regény jelenetező strukturáltsága, a gyakori szereplői párbeszéd kiemelten életközeli szituációkat visznek színre, jobbára hétköznapi helyzetek [s mentális állapotok] jelenlétében tartják az olvasót. A szövegnek ez az alaphangoltsága teszi lehetővé a modernitástepasztalatok egyedi – az irodalmi tudás és kommunikációs formákhoz illeszkedő – beállítását. Érdekes, hogy Ambrus Zoltán Dickensről írott esszéjében éppen a „tézisregény” koncepciójával polemizál. Szerinte a 19. század utolsó harmadában a regény műfaji karaktere átalakult, s ennek „egyik fő-jelensége: a gondolat roppant térfoglalása az elbeszélés birodalmában. [...] Általában elmondhatni, hogy a mai regényíró nemcsak művész akar lenni, hanem egyszersmind filozófus is, s ráadásul műkedvelő szociológus”.¹⁸ Ambrus viszont úgy véli, hogy „valamely irodalmi műnek a maradandósága nem attól függ, [...] van-e irányító eszméje, avagy nincs”, hanem sokkal inkább, hogy a regény „a választott világot *mily erővel* tudja az olvasó lelke elé varázsolni, hogy munkájában *mennyi az élet*.”¹⁹ Ennek az alapelvárásnak felelnek meg Dickens regényei, melyek jellegadó vonásait Ambrus a „kommunikatív erő” hatáskritikai normájában ragadja meg: az olvasó „mire végére ér a hosszú epikus műnek, nemcsak megértett, hanem átélt valamit, [...]. Nemcsak olvasunk, nemcsak megértünk, fölfogunk, látunk, tanulunk valamit, nemcsak szórakozunk s gyönyörködünk a szép látásban: érzünk és élünk is”.²⁰ A teremtett világ életelebenségébe történő olvasói beleoldódás válik a regény hatásának legfőbb kritériumává.²¹

17 Lőrinczy Huba, *A tézisek vallomása [Solus eris]= Uő., Szépségvágy és resignáció*, Magvető, Budapest, 1984, 118, 120. Gondolati tézisek illusztrálásaként olvasta a regénytörténetet korábban Dénes Tibor és Rónay György is. Dénes Tibor, *Ambrus Zoltán = Ködlovagok*, szerk. Thurzó Gábor, Szent István Társulat, Budapest, 1941, 9–33; Rónay György, *Ambrus Zoltán: Solus eris = Uő., A regény és az élet*, Magvető, Budapest, 1985, 288–295.

18 Ambrus Zoltán, *Dickens = Uő., Vezető elmék*, Révai Testvérek, Budapest, 1913, 3.

19 *Uő.*, 7. (kiemelés az eredetiben)

20 *Uő.*, 8–9, 9–10.

21 Ambrus Balzacról és Flaubert-ről írott esszéiben is érvényesíti ezt az elvárást: *Uő.*, 14–15; 24–25.

A *Solus eris* narratív stratégiájának sajátosságát, emlékezés-poétikájának deformáltságát értelmezhetjük úgy is, mint ennek az életközelségnek a megteremtésére irányuló kísérletet. A regény retrospektív emlékező én-elbeszélés, ugyanakkor a történetmondásban nem a valamikori személyes múlt leíró, összegző, sűrített, erősen reflexív eseményelbeszélése a meghatározó. Asztalos élettörténetének néhány hónapos epizódja a felidézett életesemények jelenében, közvetlen kibontakozásában tárul az olvasó elé. Rengeteg a párbeszédes jelenet,²² melyet alig szakít meg elbeszélői kommentár; s rengeteg az olyan elbeszélő múltbeli esemény is, melyek színrevitelek az emlékező én pusztán az átélés jelenbeli aspektusait rekonstruálja [utólag szavakat ad az akkori gondolatainak, érzéseinek], de az időbeli távolság perspektívájából nem kommentálja azokat. Mindez abból adódik, hogy elbeszélő [emlékező] én és az elbeszélő én különbségei nem domborodnak ki erőteljesen. Még hozzávetőlegesen sem tudjuk meg, hogy mennyi idő telt el a sorsdöntő életesemény lezárulta és annak elbeszélése között. Semmit sem tudunk meg annak a jelenbeli énnak az önképéről, konkrét élethelyzetéről, aki megszólal. Az események megélésének közvetlenségét teszi lehetővé ez az emlékező-poétikai modell, melynek markáns szubjektumfelfogásbeli vonzatai is vannak – ezeket a zárófejezetben részletezem majd.

A modernitás teóriáival szemben az irodalmi szövegek életszerű közelségbe hozzák, s szűkítik – az átélés közvetlenségét érvényesítő – távlatból mutatják fel a jelenség néhány aspektusát: főleg a mindennapiság közegében realizálódó tendenciákat. A technikai fejlődésnek köszönhetően például megsokszorozódnak az emberi találkozások a modern világban: a társas érintkezés jóval kiterjedtebb, ám jóval kevésbé szabályozott lett. Ezt az alaptapasztalatot adja vissza a regény második fejezete [a vonatjelenet], amelyben látszólag semmi különös nem történik: az utazás átélésére vonatkozó narratori reflexiók azonban elárulják, hogy ez a tipikusan modern élethelyzet mennyire befolyásolja az ember mentális állapotát, önmagáról kialakított képét, de akár hosszú távon az élethalakulását is. A vonat egyszerre a szabad és gyors, távoli világokba vivő közlekedés eszköze, valamint az idegen emberekkel való találkozás, a tömegesedés megtapasztalásának a közege. Ez utóbbi alaphelyzet kettős beállítódást hív elő a [modern] emberben, így Asztalosban is. Az egyik az idegentől való visszahúzóódás gesztusa: amikor utastársa [akit Valéria bárónőként ismer majd meg] belép a fülkéjébe, szociáldarwinista reflexekkel reagál: „Mikor a vasúton ülök, én is olyan vagyok, mint más, s az első pillanatban minden új utitársban csak a betolakodót és az ellenséget látom.”²³ A másik beállítódás viszont az imaginatív beoldódás az idegen emberek privát életébe, ami még a közvetlen kapcsolatfelvétel nélkül is heves érzelmeket, gondolatokat vált[hat] ki: Asztalost mindenesetre kiforgatja önmagából a szituáció.

Az idegen nőre irányuló tekintete szépen lassan átlépi a másik intimitásának a határait („látnia kellett, hogy két figyelmes szem tapad rá”, 47.): folyamatosan nézi és „olvassa” a női arc és test vonalait, rezzenéseit, majd a külső benyomásokról bel-

22 Emiatt becúsízik egy narratív következtetlenség is: Valéria és Gusztai néni párbeszédeit úgy rekonstruálja az elbeszélő, hogy azokon nem volt jelen. Lásd Imre László, *Térszerkezet és időtényezők* Ambrus Zoltán *Solus eris* című regényében = Uő., *Irodalomalapítás és műfajfejlődés a 18.–19. századi magyar irodalomban*, Nap Kiadó, Budapest, 2015, 108.

23 Ambrus Zoltán, *Solus eris* [1907], Szépirodalmi, Budapest, 1972, 33. [A későbbiekben a regényből vett citátumok oldalszámait az idézet után zárójelben közlöm. – B. P.]

ső tulajdonságokra asszociálva komplett fiziognómiai leírást ad az idegen nőről.²⁴ Ugyanakkor ez a folyamat leginkább saját mentális állapotát tartja feszültségben: a nő közönyös/elutasító nonverbális gesztusait (főként a nőt „üldöző”, „vetélytárs” szöke férfi megjelenése után) sértésként, lekicsinylésként – az emberi méltóságának semmibevételeként – értelmezi.²⁵ Mindez a harag, a bosszúvágy állapotát („a velem szemben tanúsított mélységes lenézés szinte jogot adott a bosszúállásra”, 43.) váltja ki belőle. S ez az irreális mentális állapot aztán irreális cselekvési gesztusokra ragadtatja: előbb a vasúti étkezőbe követi ismeretlen női és férfi utastársát, majd később újabb fura üldözésbe kezd, melynek végén egy privát kocsiban éri tetten az éppen csókolózó párt. Ez egy pillanatra a szégyen érzését generálja, ám a másik morális megvetése hamar helyrebillenti az önbecsülését.²⁶ Mindenesetre a vonatút elvileg unalmas órái az ön maga elismeréséért vívott imaginárius harc időszaka lesz: a „vakmerőség”, „harci készség”, „béke”; „nagy és nehéz győzelmekhez stratégia kell” [44.] visszatérő önreflexív formulái erre utalnak. Mindez persze különös kontextusba kerül, amikor megtörténik a valódi találkozás kettejük között. Előbb az újabb lelki sérelmeket hozó lovaskocsi-utazás során, majd a később baráttivá váló beszélgetéseik alkalmával, amikor is Asztalosnak szembesülnie kell a bekebelező tekintet alá vont „idegen” nő autentikus nézőpontjával. Főként azzal, hogy az emberi méltósága (férfiúi integritása) miatt érzékenykedő Asztalos attitűdjei milyen sértő-megalázó hatással voltak Valériára.²⁷

Asztalos és Valéria (majd Asztalos és Kata) egymásra találása arra is ráirányítja a figyelmet, hogy mennyire megszokasodnak a férfi-nő találkozások a modern világban. A házasságtörések lélektani motivációira az evolúciós pszichológia távlatából rákérdező David M. Buss szerint a modern társadalmakban azért gyakoribb a hűtlenkedés, mert egyfelől „[e]llentétben az ősközösségi létformával, ahol kevés volt a lehetséges partner, napjaink nagyvárosi nyüzsgése ezrével kínálja az alkalmakat”, másfelől pedig a „modern körülmények csökkentették a lebukás esélyét”.²⁸ Házasságtörésre nem kerül sor a történetben, viszont Valéria házasság elleni gondolati kirohanását²⁹ egy – a jelenséget tematizáló – francia regény váltja ki. Valéria szerint a (modernkori) házasság intézményében kódolva van a házastársak (kölcsonös) hűtlensége: mind a férfi,

24 „Valami nagy csalódás érthette, s ez túlságosan józanná, kételkedővé és bizalmatlanná tette. Különben ábrándozásra hajló természet; [...]. Nagyon büszke és nagyon jellemes; büszkébb és jelleme-sebb, mint okos, bár a jó nevelés és műveltség lelki fogékonyságát igen kifejlesztette.” stb. [47–48.]

25 „Akkoriban pedig kényes legény voltam, s éppen az ily dolgokban a legérzékenyebb. Észem ágában se volt, hogy egyszerűen zsebrerakjam a lekicsinylést, s minél rosszabbul kezdődött az ügy, annál erősebben buzgott bennem a szándék, hogy csak azért is észrevételem magam.” [43.]

26 „Igazán nem tudnám megmondani, hogy a haragom volt-e nagyobb, vagy a szégyenkezésem. [...] No lám, a büszke tekintet és az önrzeties viselkedés! Ki hitte volna, hogy a legközönségesebb szerelmi kalandról van szó, egy vasúti kalandról!” [63.]

27 „Alig helyezkedtem el önnel, a teljesen ismeretlennel szemben, [...] ön jónak látta a tekintetével tudtomra adni, – [...] – hogy a megjelenésemet kedvére valónak, s a személyemet... hogy is mondjam? ... izlésére méltónak találja. [...] Az ön tekintete ezt mondta... nem, ezt kiáltotta: »Tetszel nekem; pompás teremtes vagy!« Nos, kedves művész úr, ez utálatos volt!” [146.]

28 David M. Buss, *Miért lépnek félre a nők? = Bevezetés a pszichológiába*, szerk. Pléh Csaba, Osiris, Budapest, 2004, 450.

29 „Minden intézmény közül a házasság a legerkölcstelenebb. Mert hazugságra kényszeríti azokat, akiket összefűz, s mert megöli, vagy gyűlöletté változtatja át az egyetlen isteni eredetű valamit: a szerelmet.” [157.]

mind a nő személyiségét rossz irányba mozdítja el a mindennapok egyhangúsága, s a modern világ forgatagában egyfelől mindkét fél számára feltűnhet a testileg és érzelmileg kíváncsú másik, másfelől pedig a szerteágazó társas kapcsolatok szinte biztatják a házaseleket a hűtlenségre.³⁰ Valéria sem állítja, hogy kizárólag a modern társadalmakban épül le a házasság szentsége, de a regényben felvillanó tartós párok kapcsolatok ismétlődő csődjeiből is látszik,³¹ hogy ez a társadalmi környezet nem kedvez a kiteljesedésének. Denis de Rougemont szerint a modern európai kultúrkörben nevelkedő ember már eleve kétféle – egymással összeférhetetlen – erkölcsi beállítódást sajátít el: a vallásos ortodoxia maradványaira támaszkodó „polgári erkölcs” a hűséges házasság normatív igényét várja el, ugyanakkor az irodalmi, művészeti környezet által sugallt „regényes erkölcs” a szenvedélyes szerelem megélésére sarkallja az embert. „A két dolog párhuzamossága életünkben folyton-folyvást megoldhatatlan gondokat okoz”³² – a modern kor életviszonyai pedig [mint azt Asztalos ellentmondásos magatartása is mutatja] kifejezetten felerősítik ezt az állapotot.

Még az elzárt arisztokrata körökben nevelkedő Kata és a nagyvárosi élet kispolgári forgatagában élő Asztalos is találkozhat, s szerelemre lelhet egymással a modern nyilvánosság kitágult terének köszönhetően. Kata egy művészeti folyóiratban látja meg a festő fotóját, s bár a festményei nem ragadtatják el, Asztalos férfias sármja miatt kéri nagyapjától, hogy ő festhesse meg az anyja portréját. Asztalos Katához és Valériához fűződő kapcsolata néhány évtizeddel korábban nem jöhetett volna létre: s nemcsak a társadalmi osztályok radikális elkülönülése miatt, hanem azért sem, mert hiányoztak a társadalmi érintkezésnek azok a modern formái – itt az utazás és a sajtónyilvánosság –, melyek létrehozzák a találkozást és a közelítést alaphelyzetét.

Modernitástapasztalat 2.: társadalmi folyamatok reprezentációja

Mennyiben járulhat hozzá az irodalom letűnt társadalmi formációk reprezentációjához, az ott zajló folyamatok megértéséhez? Szilágyi Márton az irodalomtudomány távlatából teszi fel ezt a kérdést, s úgy véli, hogy elsősorban az írói életrajzok kínálnak olyan narratív keretet, ahol az irodalomtörténet markáns társadalomtörténeti teljesítménye felmutatható. Az ilyen biográfia nem az írói életút tényeinek dokumentálására törekszik: magában foglalja az író életformájának bemutatását, a családi háttér rekonstruálását, az ott érvényesülő mobilitási stratégiákat, s ezért belső távlatból képes felmutatni a társadalomban lejátszódó makrofolyamatok főbb tendenciáit.³³ Beszélhetünk-e

30 „Mert az egész világ segítségére van annak az asszonynak, aki a férjét ki akarja játszani; [...] az asszonyt mindenki a csalásra ösztökéli; és minden szinte kényszeríti rá. [...] A személyek: egyik udvarló a másik után; csaknem kivétel nélkül mindenki, aki az asszonnyal kedve szerint foglalkozik.” [161, 162.]

31 Tanulságos ebben a kontextusban Sárossy főispán és Guszti néni házassága. A főispán a „verve jó az asszony” verbális kliséinek [86–88.] hangoztatásában próbálja fenntartani a férj maszkulin fensőbb-ségét, miközben a valóságban papucsférji szerepbe kényszerül. S bár házasságuk kölcsönös érzelmekre alapult, a feleség „azóta ostobaságnak tart, megvet, utál minden szerelmi házasságot”. [223.]

32 Denis de Rougemont, *A szerelem és a nyugati világ*, ford. Szoboszlai Margit, Helikon, Budapest, 1988, 186.

33 Szilágyi Márton, *Irodalomtörténet és társadalomtörténet = Bevezetés a társadalomtörténetbe*, Osiris, Budapest, 2006, 363–371. – Hasonló módon az életrajzi narratívákkal több szálon is érintkező kultusztörténeti kutatásoknak is lehet társadalomtörténeti hozadéka. Vö. Takáts József, *A kultusz kutatás és az új elméletek = Uő., Módszertani berek*, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2006, 53–65, főleg 55.

viszont konkrét irodalmi művek társadalomtörténeti teljesítményéről vagy hasznosulásáról? Megalkotható-e olyan olvasásmód, amely képes felmutatni azt? A 19. századi magyar irodalomtörténet-írás kontextusában T. Szabó Levente Mikszáth-monográfiája ad példát az ilyen érdekeltségű olvasásra. T. Szabó hangsúlyozza a modernségkonceptiók alapvető belátását, mely szerint a társadalmi modernitás és az irodalmi modernség komplex jelenségek körei nem választhatók el egymástól,³⁴ így a Mikszáth-korpusz nagy része is társadalmi és történelmi folyamatok reprezentációjára irányul. A kötet Mikszáth-olvasataiban fókuszpontba kerül a modernitás áramában kibontakozó nemzetiesedés; az értelmiségi szerepkör kialakulása; a dzsentri [a „dandy”] irodalmi színrevitelében körvonalazódó modern szubjektum képe; a tömegkultúra térhódítása stb. Ebből a vázlatos felsorolásból is látszik azonban, hogy a társadalmi folyamatok szorosabb analízise is csak kisebb egységeket [vagy ideológiai regisztereket] ragad meg egy-egy irodalmi szöveg befogadásában, nem komplex társadalomképet ír le. Monográfiája utolsó mondatában T. Szabó is hangsúlyozza, hogy az ilyen kiindulású olvasatok esetében tudatában kell lenni annak, hogy „»a társadalmi« és »a történelmi« igen gyakran nagyon mást jelent az irodalmon belül, mint azon kívül”.³⁵ Jóval élesebben mutatja fel az irodalmi szövegek társadalmi reprezentációjában érvényesülő kettősséget Z. Kovács Zoltán Petelei-olvasata. Az *élet* című novellaciklus elemzésének felütésében jelzi, hogy a „*társadalomtörténeti* vizsgálat az említett kategóriák [élet, mindennapiság, kisember] olyan értelmezését adhatja, amelyekkel képes lehet az olvasó számára a jelen horizontjából mért idegenséget történeti jelentőséggel megtölteni”.³⁶ Z. Kovács a fixáció és a mobilitás kategóriáinak mozgósításával elemzi a szövegeket, s végül arra a következtetésre jut, hogy bár a novellák sok aspektusát felmutatják a korabeli társadalom rang, vagyon, foglalkozás mentén bonyolultan elkülönülő rendszerének, összességében azonban „a társadalmi mozgás meglehetősen redukált módon jelenítődik meg Az *élet* novelláiban, a szélesebb társadalmi kontextus leírása vagy az erre vonatkozó rezonóri reflexiók, konklúziók hiányoznak. [...] [A] novellák egyszerre jelzik a társadalmi meghatározottság alapvető voltát, ugyanakkor pedig a társadalomtörténeti megközelítés korlátozottságát”.³⁷

A *Solus eris* szorosabb olvasása is megerősíti, hogy az irodalmi szöveg társadalmi reprezentációja csak részleges lehet: nem modellálhatja átfogóan a társadalomban (főként a modernitás társadalmiságában) lejátszódó folyamatokat. Szembetűnő például, hogy saját maga társadalmi hovatartozásáról szinte semmit nem árul el az én-elbeszélő. Egyetlen alkalommal reflektál a származására [„Meglátszik rajtam, hogy nem származom előkelő családból? ... Meglátszik rajtam a nép fia, már azon is, hogy így idegeskedem, mikor mosolyognom kellene?”, 120.], de ez a reflexió is inkább a személyisége autonómiáján, a „mezítlásbas önérzetén” esett csorbát hánytorgatja fel. Semmi konkrétumot nem tudunk meg a családjáról, s arról sem, hogy milyen mo-

34 T. Szabó Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoeztikájában*, L'Harmattan, Budapest, 2007, 310. Vö. Rákai Orsolya, *Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás*, Helikon, 2017/3, 342.

35 T. Szabó, *i. m.*, 311.

36 Z. Kovács Zoltán, „Mert vesztni fog, bizony, ki nyer”: etikai narratívák a magyar romantikában [és a romantika után], Ráció, Budapest, 2017, 164. [kiemelés az eredetiben]

37 Uo., 172, 174.

bilizációs folyamatok vezettek esetében a szabad értelmiségi szerepkör eléréséhez. Magára a művészlétre mint társadalmi státusra sem reflektál különösebben: a rokonság teljes hiánya kap még említést mint a modernkori elszigeteltség egy nyoma. Asztalos távlatából a polgárosodó társadalomban/gazdaságban a helyét újrapozicionáló arisztokrácia státusa, mentalitása rajzolódik ki részlegesen (bár elevenen), három jelenségre irányítva a figyelmet – kontextusról kontextusra bővítve a távlat és a kép élességét. Az első körben az arisztokrácia gazdasági-társadalmi pozicionáltsága tárul fel a rendi kereteit elvileg felszámoló társadalomban – főként az életképesség aspektusait kidomborítva; második körben a réteg lassú erodálódásával szembesít a szöveg; míg harmadik körben a „túlélés” zálogáról, a viselkedésszociológiai értelemben vett arisztokrata attitűdökről olvashatunk.

[1] Köztudott, hogy a magyar polgárosodás nem szerves, évszázadok alatt érlelődő folyamat betetőződéseként alakult ki, mint például Angliában:³⁸ a kisszámú, főként idegen származású korai polgári rétegek érdekérvényesítő képességének hiányában nálunk a nemesség reformtevékenysége kellett a változások elindításához. Ebből adódóan viszont jellegzetes torzulások figyelhetők meg a magyar polgári társadalom építményében. Bár a 19. század másik felében megszilárdult a magántulajdon modern intézménye, „a törvény előtti egyenlőség fokozatosan leváltotta az örökletes kiváltságok rendszerét”, s a parlamenti demokrácia lépett a rendi kormányzás helyére, mégis: a „XIX. században lezajlott társadalmi változások nem ásták alá azt a pozíciót, amelyet a földbirtokosság Magyarország politikai elitjeként elfoglalt”.³⁹ Ez a belátás már régen meggyökerezett a magyar társadalomtörténetben: Erdei Ferenc nagyhatású tanulmányában hangsúlyozza, hogy „a gazdálkodás kapitalizálódása ellenére megmaradtak a társadalomszerkezet rendi formái, és ezek alkalmazkodtak az új gazdasági rendhez, illetve ezek illeszkedtek bele a kapitalista termelőviszony megfelelő helyzeteibe”.⁴⁰ A *Solus eris*ben is megragadható ez a jelenség: Szepessy báró és családja az átalakult társadalmi formációban is megőrizte hatalmi pozícióját, mind a gazdasági, mind a politikai életben. A dunajeci kastélyba késő este érkező én-elbeszélő érdeklődő tekintete előtt egy modernizált nagybirtok képe tárul fel. „Valóságos telepen mentünk keresztül. Gyárszerű, kéményes épületek meredeztek körülöttem; három, négy, öt kéményt is számláltam. Szeszfőzők, vagy mi a tatár. A kegyelmes úr, úgy látszik, akármilyen feudális érzésű, ha pénzről van szó, halad a korral.” [83.] A korábban örökletes jogon bírt hatalmas földbirtok magántulajdonná válva később is vagyont és rangot biztosított az arisztokrata családok számára. Igaz, a modernizált birtok működése nem minden tekintetben polgári szellemben zajlik. A munkaszervezésben sem a báró, sem fiai, unokái nem vesznek részt: ezt a funkciót sejtetően tanult alkalmazottak [gazdatisztek] látják el, a dolgozó parasztok viszont nem kapják meg azt a relatív társadalmi függetlenséget, mint az ipari szféra munkásai – megmarad a feudális hierarchia, az úr–cseléd viszony. A társadalmi presztízs, a politikai befolyás érintetlenségét pedig jól példázza, hogy a 80. évéhez közelítő

38 Vö. Hanák Péter, *Társadalmi struktúrák a 19. századi Közép-Európában*, Történelmi Szemle, 1997/2., 161–163.

39 Péter László, *Az arisztokrácia, a dzsentri és a parlamentáris tradíció a XIX. századi Magyarországon = Túlélők. Elittek és társadalmi változás az újkori Európában*, Atlantisz, Budapest, 1993, 194.

40 Erdei Ferenc, *A magyar társadalom a két háború között [1943–44]*, Valóság, 1976/4–5., 23.

báró miniszteri állást tudna szerezni Asztalosnak, ha belemenne a házasság feltételéül szabott kompromisszumba. Az egyik lányát csak a „miniszter feleségéként” emlegetik, s bár az arisztokrata család és a politikai hatalom komplex kapcsolatrendszerébe nem kapunk betekintést, az idézett nyomok is közvetítik a mindenkori olvasó felé, hogy még a századforduló környékén is „a földtulajdon, a nemesi származás és a vezető posztok elnyerésében az arisztokrata cím kivédhetetlen előnyt jelentett a politikai ambícióval rendelkezők számára”.⁴¹

[2] Jóval többet láttat a regény az azokból a tendenciákból, melyek az arisztokrata társadalmi szokásrend, mentalitás lassú érvényvesztésének a tüneteit mutatják. A rendi státusz alapvető elemeit vázlatosan összegző Max Weber szerint a „gyakorlatban a rendi helyzet elsősorban α az egymás közti házasodásban: [...], γ gyakran: bizonyos kiváltságokhoz kötött nyereség-, illetve keresetszerzési lehetőségek monopoljellegű elsajátításában, illetve bizonyos keresetfajták megvető elutasításában, vagy δ másfajta rendi konvenciókban »tradíciókban«) jut kifejezésre.”⁴² Mint láthattuk, az örökletes jogokat kiiktató polgári társadalomban is megőrződtek a rendi kiváltságok bizonyos elemei, ugyanakkor az arisztokrata tradíciók lényegi rítusai erodálódni kezdtek a modernitás emberi érintkezéseket dinamizáló világában. Az elzárt közegbe visszahúzó Szepeßy-család sem tudja az „egymás közti házasodás” hagyományörző szokását fenntartani: a kitagadás dacára Szepeßy egyik fia, majd unokája is rangon alul házasodik, s Katát is eléri a mésalliance „átka” [24.], s csak „bizonyos keresetfajták megvető elutasítása” áll ennek a frigynek az útjában. Világosan látszik azonban, hogy ez az arisztokrata mentalitást óvó intézmény fenntarthatatlan a modern korban.⁴³ Ráadásul éppen a rendi szemlélet fenntartásának szándéka hív elő olyan beállítódásokat, melyek végül azok leépüléséhez vezetnek az új környezetben. Szepeßy báró leszármazottai nem vesznek részt sem a politikában, sem a gazdaságban: Viktor báró a sarkutazás merész vállalkozásával akarja visszanyerni arisztokrata méltóságát [sikertelenül], míg Albert báró mindennapjaiból csak annyit tudunk meg, hogy nem veti meg a mulatozást [’biliárdasztalon alvás’] és van ideje elvált nejét hónapokon át üldözni. Kitagadásuk után egyikőjük sem próbálja meg valamelyik polgári pályán kamatoztatni a műveltségét. Helyette inkább a dandy életmódhoz közelítenek, amely társadalmi szerepként a személyiség önelvűségét próbálta fenntartani az egyéniséget elszűrítő polgári világban: szélsőséges narcisztikus attitűddel, a társadalmi konvenciók áthágásával, az életmód, az öltözködés, a viselkedés kiterveltségével.⁴⁴ T. Szabó Levente hangsúlyozza, hogy a dandy magatartás elsősorban „én-arisztokrácia” volt, viszont a magatartásforma a nem nemesi származásúak esetében is az arisztokrata viselkedésminták egy részét aktualizálta.

[3] Kövér György – Max Weber fogalmi rendszerezését követve – „viselkedésszociológiai értelemben vett” rendiségnek nevezi azokat a magatartásformákat,

41 Péter, *i. m.*, 201. Vö. Erdei, 44.

42 Max Weber, *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológia alapvonalai 1.*, ford. Erdélyi Ágnes, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1967, 307.

43 Valériának is ez a legfőbb érve Gusztó nénivel szemben: „Kata úgy gondolkozhatik, hogy végre is: ez már az Isten tudja hányadik mésalliance volna a családban! ...és, meglehet, nem fogja megérteni, hogy mért találnátok ezt olyan szörnyűségnek?” [240.]

44 Lásd T. Szabó, *i. m.*, 95–100.

melyek megkülönböztető jegyei voltak ennek a rétegnek.⁴⁵ A társadalmi presztízs mellett ez volt a legerőteljesebb felhajtóereje annak az asszimilációs folyamatnak, melynek keretében sok bürokrata és nagypolgár szerzett nemesi címet a korszakban.⁴⁶ De miben is érhetőek tetten ezek a viselkedésmintázatok? Jürgen Habermas szerint a feudális társadalomnak is megvolt a maga sajátos „nyilvánossága”, amely bizonyos státus-ismertetőjelek demonstrálásában a nemesi hatalom legitimálását szolgálta. „A reprezentatív nyilvánosság kifejtése a személy jelképeihez van kötve: hatalmi jelvényekhez [fegyverek, jelvények], habitushoz [öltözet, hajviselet], taglejtetéshez [köszöntési forma, mozdulat] és retorikához [a megszólítás formája, általában a formászerű beszéd], egyszóval – a »nemes« viselkedés szigorú kódexéhez.”⁴⁷ A reprezentatív nyilvánosságnak ezek az elemei nyomokban a modern polgári korba is átöröklődnek, melyre Habermas Goethe *Wilhelm Meister*éből vett idézettel mutat rá: „A nemesember tekintély, amennyiben azt képviseli, azt mutatja meg, kiművelt személyiségében azt testesíti meg, ennél fogva »személye a nyilvánosság elé tartozik, s minél kiműveltebbek a mozdulatai, minél csengőbb a hangja, minél nyugodtabb és kimértebb egész lénye, annál tökéletesebb... s minden egyéb, ami benne és körülötte van, képesség, tehetség, gazdagság – mind csupa ráadásnak tűnik fel.”⁴⁸ A kiműveltség gesztusai, a hanghordozás tekintélyt parancsoló ereje, az egész személyiség fensőbbiséget sugalló nyugalmanak testi nyomai mind-mind visszaköszönnek a regény arisztokratikus szereplőinek a magatartásában, legalábbis azokban a leírásokban, melyekben Asztalos folyamatosan olvassa ezeket a gesztusokat: „A szökét egyébként az asszonyok csinos embernek mondták volna. [...] Öltözete ízléses és kifogástalan volt, ami nálunk ritkaság; föllépésének biztonsága és öntudatossága, járása, tekintete, tíz lépésnyire is láthatóvá tették, hogy a kiváltságosak közé tartozik.” [40.] Albert báró furcsa magatartását a vonaton „nyomban eloszlatta a tökéletesen nyugodt arc és az előkelő megjelenés. [...] Annyi bizonyos, hogy a szöke hangjának gyanús recsegésében parancsoló erő volt, mely megtehetette hatását a fenyegetés legcsekélyebb árnyalata nélkül is. A bíborban születettek utánozhatatlan hanghordozása nem szorul rá erre a nyomatékra”. [50, 51.] A fiatal báró alakja tényleg „különösen elnagyolt” a regényben, s „szinte csak gesztusok révén mutatkozik meg”,⁴⁹ ám ezek a gesztusok annál markánsabban mutatják fel a bennük megnyilatkozó mentalitást.

Hasonló módon jellemzi a narrátor Szepessy bárót is,⁵⁰ de ami igazán szembe-tűnő ezekben a leírásokban, hogy egyfelől milyen erős érzelmi-mentális reakciók társulnak melléjük, másfelől pedig, hogy saját én- és világképébe milyen sok elemet beépít az elítélt mintákból az elbeszélő. Asztalosból a harag, az elutasítás spontán

45 Kővér György, *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól az első világháborúig* = Uő. – Gyáni Gábor, *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*, Osiris, Budapest, 2006, 59.

46 Lásd Erdei, *i. m.*, 30, 49–50; Hanák, *i. m.*, 164, 166. Péter, *i. m.*, 197.

47 Jürgen Habermas, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, ford. Endreffy Zoltán, Osiris, Budapest, 1999, 58.

48 Uő., 64.

49 Imre, *i. m.*, 122.

50 „Csak arisztokraták tudnak így nézni. Ennyire minden tartózkodás nélkül; ilyen leplezetlen kíváncsisággal; ilyen sértően, elbizakodottan, nem titkolt, világos kifejezésével annak, hogy: »Hadd látom, mit érsz?!« [...] Mintha ez is a kiváltságaik közé tartoznék.” [115.]

indulatait, illetve a megalázottság és megvetés vegyes érzelmeit váltja ki az Albert úrfival és a báróval lezajló találkozás. Az előbbinek már a pusztja megjelenése előhívja ezt a beállítódást: „Látásból már ismertem ezt a szőke urat. [...] [M]ost, hogy újra megpillantottam, határozottan emlékeztem, hogy már korábban is eszembe jutott: milyen jó volna pofonvágni! Van sok arc, a mely az első pillantásra fölkelte bennem ezt a platonikus vágyakozást; az olyan arc, a melyről lesugárzik gazdájának az a szent hite, hogy az egész világ csak őerte van, s hogy a többi ember mind azért lélegzik, hogy neki legyen min mosolyognia.” [40.] A báró tiszteletteljességében is lecsinylő odafordulásában pedig [vagy az arisztokrata lányok társaságában] elsősorban az emberi méltóságán esett sérelmeket hánytorgatja fel. Asztalost nem vonzza az arisztokrata életmód, a rang és a vagyon [ezt a lehetőséget is elutasítja a báró ajánlatának elvetésekor], az arisztokrata attitűdök mégis eldöntő hatást gyakorolnak rá. Az emberi jogon járó tisztelet eszménye, a feltétlen egyenlőségbe vetett hite sem tartja vissza attól, hogy két csoportba ossza az embereket: a festő zsenik és a 'többiek' két elkülönülő „osztályába”, mely a rendi arisztokratizmus helyett a szellem arisztokratizmusát sejteti.⁵¹ Asztalos – a dandy-mentalitáshoz nagyon hasonlóan – kényesen ügyel a testi megjelenésére és az öltözködésére, olyannyira, hogy azt még Valéria bárónő is a szemére veti.⁵² Ráadásul az arisztokrata viselkedésre adott harag és düh túlzó érzelmi reakciói is inkább arra utalnak, hogy valójában vágyik az ént egyéniségként felmutató gesztusokra, ám azok számára nem elsajátíthatóak, hiszen évszázados hagyomány-mintákban gyökereznek.⁵³ Az öntudatos, autonómiáját nagy becsben tartó individuum következetesen ellentmondásos énképe tárul fel ezekben a reakciókban. Valójában ez az aspektus – a modern szubjektum megalkotódásának (meg nem alkotódásának) folyamata – kerül a regény fókuszpontjába: a társadalmi reprezentáció elsősorban ennek a tendenciának a bemutatásához ad keretet, viszonyítási pontot.

Modernitástapasztalat 3.: a modern szubjektum énképének ellentmondásai

Az én-elbeszélésben teremtdő szubjektum leírásának három sűrűsödési pontját jelölhetjük ki. Az első fejezet párbeszédjelenetében Asztalos identitásában, társadalmi státusában elbizonytalanodó figuraként jellemzi önmagát. „Huszonnyolc éves vagyok, már nem kezdek újra az életet. [...] És azt kell hinnem, hogy olyan pályát választottam, amelyhez nincs elég tehetségem. [...] Van-e, ami jobban kétségbe ejtheti az embert, mintha életének a derekán el kell ismernie, hogy azt az egyet, amit tud, rosszul tudja?” [8–9.] A téves hivatásválasztásra vonatkozó megjegyzés túlmutat a művészi válság problematizálásán,⁵⁴ s inkább egy tipikusan modernkori élethelyzetre irányítja

51 „Tudniillik én az embereket két osztályba sorozom. Az első osztályba tartoznak Lionardo, Velasquez, Millet, Corot, Bastien Lepage, a mester és Dagnan-Bouveret is, [...]. A második osztályba tartoznak a többiek. [...] Ha valaki az első osztályba tartozik, az más. De a többi ember nekem mindegy.” [116.]

52 „Igaz, akár egy jó tanácsot? Ne öltözködjék úgy, mintha mindig lóversenyre készülne, vagy mintha az élet nem állna egyébből, mint hogy az ember reggeltől estig angolok társaságában ebédel! A festőnek joga van hozzá, hogy ne legyen bosszantóan korrekt; megengedhet magának egy kis szabadságot, egy kis egyéni ízlést.” [150.]

53 „Mintha egy mély kútba néztem volna. Igazán, úgy rémlett, hogy századokat és századokat látok szemének mélyvizű tükrében.” [117.]

54 A *Solus eris* egyfelől ezért sem olvasható művészregényként, másfelől pedig egyáltalán nem tematizálódik benne „[m]űvészet és természet, művészet és élet, műalkotás és valóság kapcsolatának

a figyelmet: a szerepek sokaságát felkínáló új társadalmi környezet az önérvényesülés speciális kihívásai elé állítja az embert. Érdekes, hogy Asztalos később nem tér vissza belső vívódásának erre az alapmotívumára. Bizonytalansága ezért annál nagyobb súllyal esik latba a művészi pálya elhagyásáért felajánlott minisztériumi állás patetikus elutasításában: „Kegyelmes uram – morogtam, de nem fennszóval, csak magamban – ön igen nagy úr, de én nem ismerek el magam felett urat, és az ön szeszélyét nem tartom tiszteletben! Áldozatot, azt hoznék a kis unokájáért! [...] De az éneket, azt a mi vagyok, az emberi önérzetemet, egyszerűen: a lelkemet nem adhatom oda a boldogságért sem!” [261.] Asztalos döntésének szubjektív hitelességét nehéz kétségbe vonni, ugyanakkor az autonómia hangoztatásának patetizmusa és az – önmagával való elégedettség érzését megtagadó – művészi hivatás elégtelensége feszítő ellentétbe kerül egymással. Vajon az én integritásának kétségtelen sérülését nem ellensúlyozná a házasságban megtalált identitás, a párkapcsolatban előálló életfeladat?

Az önprezentáció második jellemző sűrűsödési pontja szintén egy sajátos kettősségben ragadható meg. Asztalos önreflexív megnyilatkozásainak markáns szolámát alkotják a fentebbi citátumhoz hasonló, szabadságának korlátozhatatlanságát deklaráló, „akármilyen kis pont, de a magam ura vagyok” [77.] típusú mondatok. Viszont ezeket a megjegyzéseket visszatérő módon ellenpontozzák az emberi sors változhatatlanságára, az én kibontakozását lehetetlenné tévő erőkre – tehát az emberi élet végzetszerűségére – vonatkozó reflexiók. „Az ember néha érzi maga körül a végzet szárnyacsapásait” [100.] – jegyzi meg a narrátor, megszakítva a szerelmi egymásratalálás érzelmes elbeszélését: az ilyen típusú megjegyzések szintén domináns szolámmá formálódnak Asztalos önleírásában. Ezek a feszítő ellentmondások kulminálnak – harmadik sűrűsödési pontként – a hétköznapi életesemények megélésére vonatkozó reflexiók kulcsmetaforáiban. Ahogyan arra az előző két alfejezetben már kitértem, Asztalos állandó „harcban” áll azért, hogy mások tiszteljék, megbecsüljék őt, s azok hiányában a harag, a szégyen, a megalázottság, a frusztráció szélsőséges érzelmei ragadják magával. A regény szubjektumfilozófiai sugallatai ezen a ponton léptethetők párbeszédbe a német filozófus, Axel Honneth antropológiai koncepciójával, melynek fókuszpontjában a modern szubjektum önmaga elismeréséért folytatott harca áll. Honneth szerint a szabadságjogok kiterjedése és a mobilitás nagy teret nyit az önbizalomra, az önmegbecsülésre, az önértéktudatra alapozódó szabad személyiség kibontakozása számára; ám ez a társadalmi környezet az emberi lény sebezhetőségére is rengeteg alkalmat kínál.⁵⁵ Honneth G. H. Mead szociálpszichológiai alapvetéséből indul ki, mely szerint az önkitaljesítésre törekvő egyén óhatatlanul rászorul a másik ember és a társadalmi környezete támogatására, mivel „az emberi integritás rejtett módon más szubjektumok egyetértéséből és elismeréséből táplálkozik”.⁵⁶ „Egy sikeres én-fejlődés előfeltevésehez hozzátartozik a kölcsönös elismerés

problémája”. Kardeván Lapis Gergely, *Versengő valóságok koncepciója a századvégi művészregé nyelvében = Ködlovagok. Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón 1880–1914*, PIM, Budapest, 2012, 135.

55 Lásd Axel Honneth, *Integritás és megvetés*, ford. Weiss János = Uő., *Elismerés és megvetés*, Jelenkor, Pécs, 1997, 99; Uő., *Elismerés és morális kötelesség*, ford. Weiss János = *Elismerés és megvetés*, 106.

56 Honneth, *Integritás és megvetés*, i. m., 98. Ez egyben azt is jelenti, hogy „egy önmagáról való tudatra a szubjektum csak annyiban tehet szert, amennyiben a saját cselekedeteit egy második személy szimbolikusan reprezentált perspektívájából tudja észlelni”. Axel Honneth, *Harc az elismerésért. A társadalmi konfliktusok morális grammatikája*, ford. Weiss János, L'Harmattan, Budapest, 2013, 75.

formáinak meghatározott szekvenciája, amelynek kimaradása [...] a szubjektumok számára a megvetés tapasztalatán keresztül körvonalazódik, mégpedig úgy, hogy az »elismerésért vívott harcra« ösztönöz.”⁵⁷

Az ember interszubjektív meghatározottságára alapozva Honneth az *elismerés* három fontos társadalmi-közösségi regiszterét, illetve – annak ellentétes pólusán – a *megvetés* három fajtáját írja le. A helyeslés és a bátorítás érzelmi jegyeit kiváltó elismerés legfőbb közege a szeretet, amely a párkapcsolat és a barátság intimitásában támogatja az én formálódását; a második a jogi elismerés, amely az egyenlőség és az emberi méltóság jegyében biztosítja mindenki számára a társadalmi érvényesülést és a kölcsönös tiszteletet; az elismerés harmadik típusa pedig a szolidáris egyetértés, amely a társadalmi szabályokat betartó, de a megszokottól eltérő életmódok számára biztosít kibontakozást.⁵⁸ Az elismerés „keretei között az individuumok egyre magasabb szinten mint autonóm és individualizált személyiségek erősítik meg egymást.”⁵⁹ A megvetés [megbántás, megalázás, méltóságtól megfosztás] aktusai viszont a személy integritásának megtörését eredményezik: a szeretet ellenpontján a fizikai és a lelki erőszakot találjuk; a jogegyenlőség érvényesülését a szociális kirekesztés teszi lehetetlenné; míg a szolidaritást az egyes életformák kulturális megalázására irányuló megvetés számolja fel.⁶⁰ Honneth szerint a modern társadalmak egyénei számára olyan morális beállítódások kölcsönös elsajátítására van szükség, melyek ellehetetlenítik a személyes identitás fejlődését fenyegető tendenciákat.⁶¹

Hol helyezhető el ebben az antropológiai koncepcióban – az interszubjektív viszonylatok fogalmi szótárát gyakorta megidéző – Asztalos szélsőséges érzelmi hányódása? Szembetűnő, hogy bármilyen gyakran artikulálódik is a narrátor szölmában az emberi méltóságán esett csorba, a megvetés egyetlen radikális aktusával sem kell szembenéznie. Mint láthattuk, a vonatjelenet esetében a megalázottság tüneteit produkáló Asztalos az, aki – az erőszak legenyhébb formájában – valójában megsérti a másik fél intimitását. Az arisztokrácia nem hatalmi autoritásként mutatkozik meg, így szó sem lehet a lelki-fizikai kényszerítés bármilyen formájáról.⁶² Szepessy báróék politikai, gazdasági pozíciója a polgári társadalomban már nem járhat együtt a szociális kirekesztés gesztusával, s Asztalos művészként sem képvisel olyan alternatív életformát, amely részükről szolidaritásra tartana igényt. A rendiség viselkedéskultúrájának a maradványai inkább csak kiváltják az önlebecsülés gesztusait. Asztalos környezetéből viszont jóval több elismerést kap, mint amennyit beépít saját élete szervezésébe. A téves hivatásán borongó festő tehetségéről a mestere ad megerősítést; Valéria a kezdeti ellenszenve dacára ad pozitív visszajelzést Asztalos személyiségéről;⁶³ a nem várt szerelem intimitása pedig az elismerés legerőteljesebb

57 Uo., 70.

58 Lásd uo., 91–129.

59 Uo., 69.

60 Lásd uo., 129–137.

61 „[A] morál – ha az emberi méltóság oltalmazásának berendezkedéseként ragadjuk meg – megvédi a szeretet kölcsönösségét, a jogi egyetemességet és a szolidaritás egyenlőségét az erőszakkal és az elnyomással szemben.” Uo., 106.

62 Ennek lehetősége csak halvány sejtelemként rémlik fel Asztalosban: „akármilyen udvariasan szólna hozzám minden viszontagság közepett, alkalom adtán igen kegyetlenül tudna elbánni velem.” [119.]

63 „Ön nem rossz ember; türelmes; és tud uralkodni magán. Ezek előttem értékesebb tulajdonságok, mint azok, amelyekre ön talán sokat tart.” [150.]

médiumaként is megjelenik az életében. Úgy tűnik azonban, hogy Asztalos domináns autonómiaigényéhez – amely gyakorta zavaros érzésekkel párosuló gondolati reakciót vált ki belőle⁶⁴ – nem társul olyan én-eszmény, melynek megvalósítására törekedne, és ezért inkább az iránytalan cselekvéseinek a (borítékolt) eredménytelensége okoz frusztrációt számára. A szegény állapota [s az önértékelés zavarai] azért alakulhat ki az egyénben, mert a társai „megsértik azokat a morális normákat, amelyek betartása őt olyan személyként hagyták volna érvényesülni, aki az én-eszményei szerint lenni szeretne”.⁶⁵ De vajon milyen én-eszmény sérül a vonatjelenetben, ahol Asztalos túlzóan maszkulin viselkedése okoz feszültséget? Milyen én-eszmény jut kifejezésre a dunajeci kastélyban elszenvedett „lealacsonyítás” állapotában? A portréfestés nem okoz számára örömet [nincs hivatástudat], a Katával formálódó viszonyt beteljesíthetetlennek látja [nem célja a házasság], az arisztokrata lányok vidám társaságában is a társadalmi lenézés gesztusaira figyel [a vonzó férfi identitása sem működőképes]. A deklarált autonómiaigényhez nem társul olyan felvállalt identitáskép, amely szervezné a cselekedeteit, s egy mederben tartaná a reakcióit.

Mindezt akár a modern szubjektum kortünetének is tekinthetjük: az értékvonatkozások viszonylagossága, a modern világban tájékozódás nehézségei, „az élet eleve adott értelmének hiányával szembenezés”⁶⁶ nagyban korlátozza az én-eszmény ilyesfajta reflektáltságát. Ennek a szubjektumképnek közhelyes attitűdjeit olvassa rá Asztalosra a recepció néhány írása: „Ez a szemlélet és magatartás [...] jellegzetesen annak a talaját vesztett, ingatag, akaratgyöngye századvégi léleknek a tulajdona, amelyet a *Solus eris*-ben Asztalos Gyula testesít meg” – írja Rónay György, míg Lőrinczy Huba szerint „Asztalos akaratgyengesége, örökös lehorgadása alkati adottság”, ami szoros összefüggésben van a századforduló emberének válságtudatával, megrendült bizonyosságképzeteivel.⁶⁷ A modernitás valóban megkérdőjelezi az emberről kialakított klasszikus autonómiafelfogást, melynek lényege, hogy az ember mindenfajta korlát nélkül, szabadon szervezhesse az életét. „Az emberi szubjektumot nem tekinthetjük [teljesen] transzparens és önmaga hatalmában álló lénynek”⁶⁸ – írja Honneth, mivel egyaránt kiszolgáltatott a benne működő libidinális erőknek [a lélek tudattalan késztetéseinek], valamint a nyelvi megelőzőtség állapotának. Honneth viszont „a nyelv és a tudattalan ellenőrizhetetlen hatalmait” nem „a személyes autonómia korlátjának, hanem inkább lehetőségfeltételének” tekinti:⁶⁹ olyan történelmi meghatározottságnak, melynek keretei közt építheti fel személyiségét az ember. Így az alapkérdése is az, hogy „miképp lehet fenntartani az individuális autonómia normatív eszméjét a szub-

64 Jellemző példa erre a Valéria társaságában Asztalost elragadó gondolatroham, ahol a sértettség ellenpontjaként jelenik meg az öntudat kinyilvánítása: „Ez a gögös fellépésű, de alapjában vidám teremtes, aki, ha látják, a márkizt játssza, s ha nem látják, önfeledten csókolózik a vasúti kupéban, – ez a hölgyecske nem tartja a méltóságával összeegyeztethetőnek szóba állani velem, [...] – velem, aki akármilyen kis helyet töltök be a világban, nem akarok más lenni, mint aminek születtem, mert akár milyen kis pont, de a magam ura vagyok!” [76–77.]

65 Honneth, *Harc az elismerésért*, i. m., 136.

66 Kappanyos, i. m., 47.

67 Rónay, i. m., 293; Lőrinczy, i. m., 126, 122.

68 Axel Honneth, *A decentralizált autonómia. A szubjektivitás kritikájának morálfilozófiai következményei* = *Elismerés és megvetés*, i. m., 120.

69 Uo., 124.

jektivitás modern kritikája után”?⁷⁰ A modernitás világában megvalósítható „decentralizált” autonómia tényleges kivívását Honneth egy olyan lelki érettség elérésében látja, mely a „szubjektumokat képessé teszi arra, hogy *életüket* [különös tekintettel egyéni hajlamaikra és szükségleteikre] egyedi élettörténeté alakítsák.” Ennek első kritériuma, hogy az egyén törekedjen a fontos döntéseket eredményező – gyakran tudattalan – cselekvési indítékainak a feltárására, így esetleg a még lappangó cselekvési impulzusok felismerésére; a második feltétel, hogy az élettörténet elkülönített részei „ugyanazon személy állásfoglalásainak kifejeződései legyenek”, minden tettét, gondolatát „egy narratív összefüggésbe tudja beágyazni”, így a későbbi életdöntéseit ennek a metaperspektívájából tudja megalapozni. Az így formálódó autonóm személyiségnek végül a céljait a társadalmi környezet érvényes morális elvárásaihoz is hozzá kell igazítania⁷¹ [az elismerés és a megvetés aktusainak kontrollja miatt].

Ebből a távlatból releváns kérdés, hogy Asztalos emlékező én-elbeszélése mennyiben képes többé-kevésbé koherens, egyedi élettörténetként felmutatni személyisége alakulását? Itt lép be az emlékezéselbeszélés poétikája kapcsán már kiemelt aspektus: hiányzik a visszatekintő én élethelyzetének, identitásának pozicionáltsága, ezért éppen az a reflexiós távlat nem épül fel, amely alapfeltétele a decentralizált autonómia érvényesítésének. Természetesen nem egy elért identitás – vagy egy válságos élethelyzet – demonstrálásának elmaradásáról van szó. Az a kutakodó tekintet hiányzik, amely – a későbbi következmények ismeretében – rákérdez a valamikori tudatos-tudattalan készletek mibenlétére, szándékos-szándékolatlan tettek aspektusaira [s azok morális előfeltevéseire], tehát megpróbálná életútját – annak egy rögzített pontján – ott és akkor, sikertelenségében is koherens összefüggésként felmutatni. Ahogy korábban jeleztem, Asztalos emlékező-elbeszélése csak az átélés, a jelenlét benyomásait, érzeteit rekonstruálja, az elbeszélő jelen reflexív aktusai [metaperspektívái] hiányoznak. Miért vált ki belőle indulatokat a fensőbbség viselkedésgesztusa? Miért rohamozza meg Valériát, miközben szerelmes? A házassági terv időleges kudarcához miért társul az örök reménytelenség beállítódása? Reflektálatlanok maradnak ezek a kérdések, így viszont az – olyannyira vágyott – autonómiára irányuló törekvés is vakvágányra fut. Az emlékezésnarratívában ugyanis egy olyan gondolati fókuszpont teremt végül viszonylagos koherenciát, amely visszamenőleg törli az önleírás magabiztos gesztusait. A tetteket, gondolatokat, döntéseket közös nevezőre hozó fő szólam a végzetszerűség „értelemadó” narratívája lesz, melyet a kiszolgáltatottság és az egyedüllétre ítéltettség antropológiai maximái szerveznek. „[R]endesen az büntet, sújt, pofoz bennünket, ártatlanokat, ami ellen nem vétettünk: az elemi erő, a világrend, [...] a végzet vagy az anyag tehetetlenségének a törvénye, a gondviselés vagy a buta véletlen. A legtöbbször a nagyravágyásunkért, az égbetörésünkért bűnhődünk – a legjobb érzéseinkért!” [200.] A külvilág fenyegető tendenciái mellett az autonóm én önmagába zártsága, belső korlátoltsága is determináló erőként jelenik meg az elbeszélés központi létbölcséleti futamában: „Rideg dolog: egy életen át mindig szeretet nélkül élni, de ha valóvá tudnád is tenni a lehetetlent, ha meg is ízelhetnéd valaha a boldogság isteni italának egy aranygyűszűbe kimért cseppjeit, [...] abban a világban, a melyet magad alkottál magadnak, lelkednek igazi

70 Uo., 129–130.

71 Uo., 123, 127, 128.

otthonában, énednek minden magasabb rendű vállalkozásában, vágyódásában, nagyratörésében, mindig *solus eris*, egyedül léssz.” [208.] A szabadságában, egyéni akaratában, sorsformáló erejében feltétlenül bízó autonóm én helyét a körülményeknek kiszolgáltatott, determinatív énkép foglalja el. Ez a paradoxon egyfelől a modernitás egyik alapparadoxona is,⁷² hiszen a folytonosan változó, alakulásban lévő – identitások, eszmei tájékozódási pontok, ingerek – sokaságát felkínáló társadalmi környezet a determináltság érzetként is lecsapódhat az egyénben. Másfelől viszont az énteremtés és önprezentáció valós kihívásaira adott leegyszerűsítő válasz is egyben, amely úgy hozza létre az én illuzórikus integritását, hogy közben feladja azt. Összességében egy önsorsrontó paradoxon bontakozik ki Asztalos élettörténetében: az önideologizáló szólamai teremtette szélőséges szerepmintákhoz [feltétlen és sérthetetlen autonómia / a végzettség kényszerű elfogadására redukált én-kép] kötődés végső soron ellehetetleníti személyisége kibontakozását.

Asztalos élettörténetének reflektálatlan aspektusai így javarészt az olvasóra bízák a személyiségformálás önellentmondásossága mögött húzódó okok feltárását. Ez csak részleges lehet, ám minden homodiegetikus narratíva eleve egy olyan értelmező pozíciót kínál fel, amely egyszerre igényli a főhős nézőpontjával történő befogadói azonosulást, valamint az attól való távolságtartást: a beszélő rejtett indítékaira, előfeltevéseire, elbeszélésének vakfoltjaira stb. ügyelő figyelmet. Közismert szociálpszichológiai tézis, hogy egy szervezett társadalmi csoport – melyhez az egyén tartozik – attitűdjeinek az átvétele/elsajátítása nagyban képessé teszi az embert, hogy kifejlessze és birtokba vegye a saját identitását.⁷³ Első körben ugyanakkor szembevetendő, hogy Asztalosnak nem áll rendelkezésére a társadalmi minták olyan gyakorlati készlete, amely a viselkedés, az érvényesülés kereteit kijelölné a számára. A családi-rokoni környezet hiánya ugyanúgy felerősíti ezt, mint az arisztokrata értékrend, viselkedés hangsúlyos reprezentációja a regényben. Bármennyire is bomlóban van a Szepessy család régmúltból átöröklött viselkedéskultúrája, a hagyományminták elsajátíttóságának köszönhetően nem kell megharcolniuk az elismerésért, személyiségük megformálásáért. Asztalos előtt identitások, életviteli formák sokasága nyílik meg: a szabad művészlétre alapozódó hivatás; a nagyvárosi lét kispolgári életformái [úszás, evezés, vívás, váltakozó párkapcsolatok]; de megnyílik a házasság lehetősége, sőt még az arisztokrata körökbe „emelkedés” esélye is. Asztalos egyikbe sem képes meggyökerezni, sőt, egyik identitásforma sem jelenik meg elérendő célként előtte. Már-már közhelyes konzekvenciaként megállapítható, hogy az identitás megteremtése és érvényesítése jóval komplexebb feladat a modernitásban, mint a rendi korszakban volt, amikor kiszámíthatóak voltak az embert ért helyzetek;⁷⁴ vagy, hogy a regény az esztéta modernség kételyét demonstrálja az én elbeszélhetőségével kapcsolatosan, vagy éppen a modernitás szkeptikus énszem-

72 Szummer Csaba hangsúlyozza, hogy a 19. század második felétől kezdődően a modern ember önértelmezése – a szabadság növekedő érzete után – egyre inkább a determináltság legkülönbözőbb [darwin, marx, freud, behaviorista stb.] teóriái felé fordul, így fokozatosan gyengül az akarat szabadságba vetett hite. *Freud, avagy a modernitás mítosza*, L'Harmattan, Budapest, 2014, 33–34.

73 Vö. George Herbert Mead, *A pszichikum, az én és a társadalom*, ford. Félix Pál, Gondolat, Budapest, 1973, 198.

74 Vö. Heller Ágnes, *A személyes identitás dinamikája = Az identitás alakzatai*, Kalligram, Pozsony, 2013, 10–11.

léletét, „az „állandó szétesés és megújulás, harc és ellentmondás, kétértelműség és gyötrődés örvényében”⁷⁵ egzisztáló ember képét. De a regény szubjektumfilozófiai vonulata ennél valamivel árnyaltabb. Megmutatja azt is, hogy egyfelől mennyire küzd az egyén énje felmutatásáért, miközben – az események áramlásában – szinte alig van tudomása a modern élet kihívásairól; másfelől pedig az én kiteljesítéséhez – a hagyományba gyökerező, „kézzelfogható” minták hiányában – mennyire nem állnak rendelkezésre azok a morális kapaszkodók, melyeket Honneth koncepciója összegez.

Második körben akár lélektani okokat is kereshet az olvasó az érvényesülés kudarcá, vagy a párkapcsolati kötődés állandósításának a sikertelensége mögött. Pszichológiai érdekeltségű olvasásra (például a családtörténeti kontextus hiánya miatt) nem teremt lehetőséget a regény, ezért Asztalos solus eris filozófiájából mindenfajta spekuláció nélkül pusztán arra következtethetünk, hogy az egyedüllenni-tudás tapasztalatát nem közelíti kellő eréllyel az egygyólvadás tapasztalata felé.⁷⁶ Jellemző, hogy éppen a szerelmi viszony megélésének egy pontján mutatkozik meg markáns célorientáltság Asztalos reflexióiban, világos morális értékképzettel (felelősségvállalás a másikért) társulva. A festő az örök és egyetlen szerelem („mitoszának”) valamennyi tünetét produkálja a Katával történő első találkozásakor,⁷⁷ a szerelmi kapcsolat elmélyülése pedig előhívja belőle a férfi „pártfogó ösztönét” [251.]: a másikat óvó, a „gyöngébbet védelmező” magatartást, amely morális állásfoglalásba fut ki. „De hiszen az mindegy, hogy melyik ügynek a szolgálatában küzdünk, mihelyest hiszünk az ügyünkben. [...]. És úgy látszik – így révedeztem el később – nem élet az, ha csak magunknak élünk. Másokért kell élnünk, hogy igazán érezzük az életet, hogy gyönyörködni tudjunk abban, ami benne jó.” [213.] Ugyanakkor ez a gondoskodó felelősségvállalás pusztán abban merül ki, hogy nem szökteti el Katát (nem téve ki őt egy méltatlan életformának), ám nem válik hosszú távú élettervvé a báró kompromisszumának elutasítása után – Asztalos inkább az egyedüllétre íteltettség maximájába kapaszkodik.

Persze a házasság intézménye – mind Valéria gondolati szólamában, mind pedig realizálódó változataiban – csődként jelenik meg a regényben. Így ez a céltételezés is pusztán azt a halvány kapaszkodót jelentené, melyet a házasság modernkori kilátástalanságáról érkező Rougemont a gondolatmenete végén rögzít. Szerinte a házastársi „hűség az abszurdítás jegyében” akár a modern személyiség megformálásának és megszilárdításának a közvetítője is lehet a valódi mintákat nélkülöző modern korban: „Állítom, hogy az ilyen hűség alapozza meg a személyiséget. Mert ily módon a személyiség olyan, mint egy alkotás, a szó legszélesebb értelmében véve.”⁷⁸ A művész Asztalos önmaga megalkotásában végül ezt a felkinálkozó lehetőséget sem választja.

75 Berman, *i. m.*, 15.

76 A folyamatról lásd Honneth, *Harc az elismerésért*, *i. m.*, 105.

77 A „szerelem első látásra” „villámcsapás” élményét [97., 98.]; a találkozás előtti ismertség platonikus képzetét [„Úgy tetszett, mintha ezt az édes arcot [...] már rég ismertem volna”, 99.]; s a lelki közösség megtalálását az egymásnak rendeltettségben [95., 97.] Szinte ugyanezeket a szempontokat emeli ki Søren Kierkegaard az első és örök szerelem állapotának a megragadására: *A házasság esztétikai érvényessége* = Uő., *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar, Osiris, Budapest, 2001, 443–445.

78 Rougemont, *i. m.*, 207.

Táncórák idősebbeknek és haladóknak

JORGE LUIS BORGES: *TANGÓ*, FORD. KÜRTHY ÁDÁM ANDRÁS

2019 novemberében jelent meg Jorge Luis Borges *Tangó* című kötete magyarul Kürthy Ádám András fordításában, amely a Jelenkor Kiadó rendkívül ambiciózus Borges-összkiadásának izgalmas intermezzója. Borges művei hazánkban a hetvenes évektől jelennek meg önálló kötetben, az első ilyen a Kozmosz fantasztikus könyvek sorozatában publikált *Körkörös romok*. A nyolcvanas évek néhány válogatása után 1998-tól az Európa kiadó vállalkozott először arra, hogy a szerző [csaknem] összes műveit megjelentesse – ez az a sorozat, amelynél sosem tudtam időben eszmélni ahhoz, hogy még azelőtt megvegyem az első részt, hogy elkapkodták volna; és persze sajnos korántsem volt összkiadás.

A Jelenkor kiadó Borges-összese az előzőhöz képest teljesebb életmű bemutatását tűzte ki célul, ráadásul sokkal komfortosabb formátumban: az első megjelent cím, az önmagára reflektáló *Jól fészült mennydörgés* – ez a „Bábeli könyvtár” című novellában szereplő egyik könyvre utal – egyetlen vaskos kötetben tartalmazza az összes novellát, és a magyarul most először olvasható előszókat. A következő hatalmas vállalás, az esszéket tartalmazó kötet elé került be a *Tangó* című kis könyv, amely a borgeses életmű friss darabjának mondható, hisz egy 2002-ben előkerült, addig kallódó hangfelvétel átirata.

A hangfelvételtől a kötet elején a „Kiadói megjegyzés”-ben megtudjuk, hogy kalandos utat járt be, mielőtt az olvasó kezébe került: „egy galíciai ember felveszi egy argentin előadásait, majd átadja egy baszknak a felvételt, a baszk pedig továbbadja egy másik galíciainak, hogy így végre napvilágot lásson ez a dokumentum egy argentin szerzőtől, minden idők irodalmának egyik nagy mesterétől” [9.]. Az előadásokról a korabeli sajtó is megemlékezik: a *La Nación* című lap 1965. szeptember 30-i számának 6. oldalán említik a hírt, hogy Borges a tangóról beszél a General Hornos utca egy lakásában, a 2002-ben előkerült felvételt pedig maga María Kodama, az író mindenható özvegye hitelesítette.

A történet mindenesetre eléggé hasonlít annak a kis könyvnek a történetére, amely 2002-ben az Európa Kiadó Mérleg sorozatában jelent meg magyarul *A költői mesterség* címmel, Scholz László fordításában. A kötetben közölt hat előadás az 1967/68-as tanévben hangzott el a Harvard Egyetemen, vagyis alig két évvel későbbi, mint a *Tangó* szövegei, s ez a hangfelvétel is több évtizedes lappangás után jelenhetett meg írásban.

Azt gondolhatnánk, hogy ezek az utólag előkerült és lejegyzett szövegek talán silányabbak, de legalábbis esetlegesebbek, mint az argentin mester kötetbe rendezett írásai. Ez azonban nem feltétlenül igaz: Borges [részint talán vaksága miatt] lenyűgöző memóriával és összeszedettséggel beszél, hosszú szakaszokat idéz fejből, korabeli interjúiban is olyan, mintha az irodalom éppen az ő fejében keletkezne, éppen abban a pillanatban, amikor kimondja a szavakat.

A két pápa című filmben Joseph Ratzinger gyónása közben hangzik el a mondat: „gyerekként azzal hibáztam először, hogy nem volt merszem belekóstolni az életbe. Ehelyett könyvekbe temetkeztem, tanultam. Már tudom, emiatt eltávolodtam a világtól” – ám ez a mondat méltán lehetne Borges gyónása is, sőt, szinte szó szerint ugyanezt írja a *Jól fészült mennydörgés* végén olvasható önéletrajzi jegyzetekben: „1909 táján ismertem meg először igazán a pampát, amikor rokoni látogatást tettünk egy Buenos Airestől északnyugatra, San Nicolás közelében fekvő birtokon. [...] Rájöttem, hogy a végtelen messzeséget nevezik pampának, amikor pedig megtudtam, hogy a mezei munkásokat gaucsónak hívják, ugyanúgy, ahogy Eduardo Gutiérrez hőseit, némi vonzerőre tettek szert a szememben. Én mindig a könyvek után jutok el a dolgokhoz” [540–541]. Valóban, a *Tangó* című kis kötetben olvasható előadásokban talán az a legfurcsább, hogy kifejezetten elméleti szempontból, és mindig az irodalom felől közelítenek egy olyan, alighanem kevésbé költői témához, amilyen bizonyára a Buenos Aires-i külváros és annak lecsúszott lakói lehetnek. Egy vérbeli filológus alaposságával rendszerezi az éjszakai élet szereplőit, a vagányokat, a nagylegényeket, a nyilvánosházak népét, vagy épp a gaucsókat, osztályozza viselkedésüket és viseletüket az óceánon innen és túl, egybeveti Észak- és Dél-Amerika vonatkozó szubkultúráját, és közben végig mesél, persze nem a tapasztalatairól, hanem helyette az olvasmányélményeiről. Ez az oka annak, hogy Borges tangója ugyanolyan, mint bármi, ami a kezei közé kerül: elszakad a valóságtól, jellé válik, miközben persze az egész roppant szórakoztató, csak épp egyáltalán nem az, amire a laikus olvasó a könyv címét először megpillantva számítana.

A kötet legelsőként hivatkozott szereplője, Evaristo Carriego is Borges munkamódszerét példázza: adva van egy közepes, kisvárosi költő, aki mindössze huszonkilenc évet élt, és egyetlen verseskötetet írt, Borges azonban nagyszabású fikciót teremt köré, és a tangóról szóló elbeszéléseinek központi alakjává emeli. Olyannak látom az alakját, mint amilyen az ereklyék szerepe a vallásos áhítatban: azt a szakadékot hivatott áthidalni, amely a két teljesen ellentétes minőség, a mindennapi és a szent között tátong. Borges egy könyvtárban nő fel, nem ismeri a külvárost, ahogy nem ismeri a hétköznapi emberek hétköznapi borongásait sem. A tangóhoz Carriegón keresztül jut el, amikor harmincévesen elhatározza, hogy életrajzi kötetet ír róla: „Minél többet írtam, annál kevésbé érdekelt a hős. Egy megszokott életrajzot készültem írni, de menet közben egyre jobban a régi Buenos Aires kezdett érdekelni. Az olvasók persze egykettőre észrevették, hogy a könyv tartalma alig vág egybe az *Evaristo Carriego* címmel, így nem lett sikere. Amikor huszonöt évvel később, 1955-ben az »összes« műveim negyedik kötetében megjelent a második kiadás, hozzátettem néhány új fejezetet, az egyik *A tangó története*. Úgy érzem, a bővítésekkel jobb lett az *Evaristo Carriego*.” Carriego nélkül azonban Borges alighanem sohasem jutott volna el olyan emberközeli témához, amilyen a tangó.

A gaucsó és a tangó, avagy a borges-i megismerés módszerei

Borges számos művében idézi vagy csak épp felidézi az ír filozófus, Berkeley híres mondását: „hogyan »létezni annyi, mint észlelve lenni«, meg azt is, hogy »létezni annyi, mint észlelni«” [Tangó, 68.], ő maga pedig úgy létezik és úgy mozog a tangó világában, hogy azt folyvást mások szemén át érzékeli. Carriegoval indít, s vele hitelesíti mondanódóját, majd nyomban többes számban folytatja, amikor azt mondja: „akik a Floridából és a Corrientesből jövünk, mindnyájan negyedünk emberei vagyunk, de ezen túl lényegileg és megváltoztathatatlanul a Dél emberei is, azé a Délé, amely annyi szállal kötődik az argentin történelemhez” [16.]. S ezzel máris irodalmi előzmények sokaságát vonja játékba, a többek közt az argentinok nemzeti eposzát, a *Martín Fierrot*, és vele szükségképpen a gaucsó alakját, amelyet életművében maga is számos változatban megidézt, például a *Dél* vagy épp a *Még egy párbaj* című novellákban. Ez a Dél tehát korántsem ugyanaz Borges számára, mint ami azoknak a marhapásztoroknak meg kocsisfiúknak lehetett, akikkel egy városrészben, egy időben élt. Azok a Dél fizikai tereiben léteztek és mozogtak, Borges a Florida városrész kávézóiban irodalomról, a Dél megidézésének verbális lehetőségeiről diskurált a barátaival.

A tangó szó eredetére nézve is filológiai érveket sorakoztat, és a gaucsóhoz kapcsolja annak ellenére, hogy „a gaucsó sosem táncolta a tangót, de még csak nem is ismerte” [41.]. A szó eredetét kutatva azonban találunk néhány nagyon virtuóz érvelést, például amikor arról beszél, hogy 1872-ben még bizonyára nem volt nagyon elterjedve a tangó. Ezt pedig nem egyébbel, mint az abban az évben megjelent argentin nemzeti eposzsal, a már említett *Martín Fierro*-val illusztrálja, amelynek egyik strófájában három *angóra* végződő szó is van, azonban mindhárom fura, idejétmúlt kifejezés, márpedig Borges szerint ha a *Martín Fierro* szerzője, José Hernández ismerte volna a *tango* szót, egészen biztos, hogy azt használta volna [43.]. Ami a szó etimológiáját illeti, e tekintetben is számos lehetőség kínálkozik: a költő Borges afrikai eredetűnek hallja, „akárcsak azt, hogy »milonga«”, majd hozzáteszi, hogy „Ventura Lynch szerint a milongát a vagányok találták ki azért, hogy kigúnyolják a feketék kandombéit és [...] az Once és a Constitución alantás kaszinóiban járták” [27.]. További lehetőség, hogy spanyol eredetű a tánc, és a tudós Borges, akinek kedvenc olvasmánya, mint tudjuk, az *Encyclopedia Britannica*, már sorolja is, hogy „nem szabad elfeledni, hogy létezik egy »tango« nevű spanyol tánc is”, majd újabb adat: „Lugones latin etimológiát javasol a szónak: *tangere, tango...* így van... *tangere, tango, tegiti, tactum*. De én igencsak valószínűtlennek tartom, hogy a bordélyházakat látogató népség humanista lett volna, és a latinból kölcsönözött volna szavakat” [36.]. Látjuk, Borges érvelése rendkívül hasonlít arra a módszerre, ahogy novelláit szerkeszti: számos adatot hoz, idéz, forrásokat közöl, hogy aztán nagyon szerényen, szinte észrevétlenül előálljon a saját igazságával, amely mindvégig ott lapult a milliónyi egyéb lehetőség között. Ha összehasonlítanánk ebből a kis kötetből egy szakaszt egy közismert novellával, mondjuk a „Funes az emlékező” című szöveggel, mindjárt pontosan értenénk, mire gondolok: „mindnyájan negyedünk emberei vagyunk”, mondja Borges a *Tangóban*, s a novellában is a fővárosi vs. Fray Bentos-i ellentét párral határozza meg az egyes szám első személyű narrátort Funeshez képest. Funes narrátora „irodamár, ficsúr” (emlékezzünk a *Tangóban* alkalmazott tipológiára: vagányok, komák, rátartiak stb.),

Funes pedig „egy hazai és parlagi Zarathustra”, de ezt már nem a narrátor, hanem „Pedro Leandro Ipuche [...] írta”. Borges narrátora a novellákban sem emlékszik semmire pontosan, ezért különféle forrásokat jelöl meg, és a sok nézőpontból áll össze egy szubjektív, sokszor önmagának is ellentmondó narratíva – pontosan úgy, ahogy a *Tangó* előadásiban, ahol a megannyi forrás, Borges személyes meglátásai, a teremben jelen lévő García mester, valamint egy énekes előadásából áll össze valami, amit a tangó egyfajta elbeszélésének gondolhatunk.

Egy kis commedia dell'arte, avagy komák, vagányok, nagylegények és társaik

Ha Borges a tangó szó eredetéről is az irodalom szemüvegén át értekezett, egyértelmű, hogy a tangó főszereplői, az argentin külvárosok jellegzetes alakjai is irodalmi alakokká lényegülnek ebben a könyvben. Amikor pedig ezekről az egyszerű, külvárosi fickókról szólunk, legalább két nagyon fontos dologról kell megemlékeznünk. Mindjárt elsőként arról, hogy Borges milyen messziről nézte ezeket a férfiakat: ilyenkor szinte fizikailag is értelmet nyer a vaksága. Valóban, talán ez a kötet legnehezebben követhető része, mégpedig azért, mert mintha az író maga is gondban lenne a lumpen megértésével. Persze, megtudjuk, hogy ki milyen ruhában járt, meg hogy a vagány „a város egyszerű kreolja” [43.], és „lehetett böllér, hajcsár vagy kocsis” [44.], a nagylegények (*guapo*) pedig „a bátorság ideálját tűzték maguk elé [természetesen nem mindig érték el, hisz a bátrak között nyilván mindig akadtak szájhősök meg gyávák is] – vagyis a maguk módján vallást hoztak létre” [46.]. Azonban mindenképp furcsa, amikor ezek a hús-vér férfiak egyszerűen a legváltozatosabb világirodalmi kontextusban találják magukat: a típusok illusztrálására Borgesnek eszébe jut egy középkori, skandináv saga részlete [persze csak azért, hogy a bátorság eszményét hangsúlyozza], aztán a *Martín Fierró*-ból idéz, majd Bioy Casarest emlegeti, végül Senecát és Ernesto Ponzio *Don Juan* című tangószövegét [46–47.]. Alig egy oldalnyi magyarázat, megannyi irodalmi utalás, és közben úgy értekezik a külváros hőseiről, hogy egészen más korok más férfiúiról beszél. Borges tehát érzésem szerint csodásan megmutatja a tangóban rejtőző univerzális minőséget, csak éppen akkor teszi ezt, amikor a konkrét, a helyi típusok megkülönböztetésére vállalkozik.

És itt jön a második fontos dolog, a fordítás kérdése. Az argentin spanyol nyelv szókinccse jócskán eltér a félszigeti spanyoltól, a Buenos Aires-i spanyol (*porteño*) még ennél is jobban – a tangónak azonban külön nyelve van, a *lunfardo*, amelynek nagyjából semmiféle kapcsolata nincs a mi közép-európai világunkkal: minden lelkiismeretes fordító számára az eleve kudarc, a lefordíthatatlanság szinonimája. Nézzük például ezt a szakaszt: „Az első vagányok ráadásul kreolok voltak, munkájuk igencsak vidékies munka, és egymást bizonynyal sohasem szólították »komák«-nak (*compadre*), hiszen volt ennek némi lenéző jellege, mely átragadt hasonló szavakra is: a »vagány«-t (*compadrito*) is némi megvetéssel használják, meg a »rátarti«-t (*compadrón*) is, aki akaratlanul is igyekszik a vagányra hasonlítani” [45.]. Spanyolul tehát a három megnevezés ugyanabból a töből (*compadre*) származik, ám az egyik esetben kicsinyítő [-ito], a másokban nagyító [-ón] szuffixumot kap, és valószínűleg szinte kideríthetetlen, hogy a XIX. század végi argentin tangónyelvben pontosan miféle stílusárnyalattal rendelkezett. Kürthy Ádám András tehát nagyjából a lehetetlenre vállalkozott, amikor

ezt a fordítást elvállalta, és a feladat lehetetlenségéhez képest derekasan helytállt. Azt ugyan talán senki sem képes megítélni, hogy a compadrón csakugyan „rátarti”-t jelent-e, ám az a megoldás mindenképp dicséretes, hogy ezeket a lefordíthatatlan kifejezéseket mindig megadja spanyolul is zárójelben. A fordítás további erénye, hogy szöveg a Borges-novellák és -esszék megszokott hangján szólal meg, szinte magunk előtt látjuk az öreg mestert, ahogy a tangóról, vagyis a tangó apropóján mindenféle könyvekről mesél. Egyetlen hibaként a versfordítások kérdését említeném: a versek egyik része már adva volt magyarul, Kürthy Ádám csak néhány tangószöveget fordított a meglévőkhöz. Ezek azonban rendszerint azonnal „kilátszanak”: talán szerencsésebb lett volna felvállalni a feladat nehézségét, és prózában megadni ezeket a szövegeket, vagy költők segítségét kérni [a többi versfordítás Tótfalusi István és Imreh András munkája, míg a *Martín Fierro*ból származó verssorok Szabó László és Vér Andor változatából származnak]. Egészében azonban ez alig von le a kis kötet értékéből, amely mindenképpen irodalmi csemege: olyasmit tudunk meg belőle a tangóról, amiről eddig azt sem sejtettük, hogy ez a tangó; ugyanakkor pedig megpillanthatjuk Borges számomra legszimpatikusabb arcát. Ebben a könyvben az argentin mester nem az a hatalmas író-totem, aki flegma arccal néz le a halandókra a *Jól fésült mennydörgés* címlapjáról, hanem a szerteágazó műveltségű, csodás beszélgetőtárs, akiről a Buenos Aires-i anekdoták szólnak, akinek mindenről eszébe jut egy jó történet, és akinek a társaságát akkor is élvezzük, ha különösebben semmi fontosat nem akar mondani – és persze így is elviselhetetlenül szellemesebb és szórakoztatóbb bárkinél. Alighanem ez a fajta, nagyon közeli személyesség a *Tangó* egyik legnagyobb erénye. [*Jelenkor*]

KUTASY MERCÉDESZ

Köztes terek nyomában

KUTASY MERCÉDESZ: *PÁRDUK MÁRVÁNYLAPON. BARANGOLÁSOK A LATIN-AMERIKAI IRODALOM ÉS MŰVÉSZET HATÁRTERÜLETEIN*

„Kereteinkből kiláthatunk-e? / Függéseinkből kilábalunk-e? / Hálók, csomók és el-ágazások, / magunk vagyunk, mert mi vagyunk mások”, írja Szabó T. Anna *Ár: új versek* című kötetében [Magvető, 2018]; már a *Keretek* első strófájában is a címadó szó jelentésrétegeit járja körül, egyszerre beszél az ember korlátoltságáról és korlátozottságáról, az én és a másik feloldhatatlan problematikájáról. Szabó T. egy évvel korábban írta a verset, Incze Mózes és Varga Melinda 2017-ben rendezett kiállításá, a *Szinopszis* megnyitójára, ezáltal a keret fogalma akár el is távolodhat az éntől, akárcsak a festővászonról, hogy mindinkább a művészetek közti átjárásra, átjárókra vonatkozzon. A 2020-ban Erdődy Edit-díjban részesült Kutasy Mercédesz is valami egészen hasonlóra vállalkozik esszékötetében, ám a másik oldalról, az irodalom- és műkritika felől közelít a kerethez, amelyet – miután a ravatalok, börtönök, kalitkák, térképek és múzeumok közé sorol – egyúttal szélesebb skálán helyez el: „köztes

terek” között, mint „az átmenet helye”, ahol „a befogadói figyelem kiélesedik, vagy ahol a néző, olvasó kényelmetlenül fészkelődni kezd a székében” [12.].

A *Párduc márványlapon* a szerző 2016–2018 között, Kállai Ernő művészettörténész és műkritikusi ösztöndíjasként írt szövegeiből építkezik, kiindulópontja Jorge Glusberg felvetése, miszerint a hagyományos művészeti központokhoz képest perifériaként tételezhető országok hasonló művészeti megnyilvánulásokat produkálnak. És bár az elemzések magját valóban a magyarországi és latin-amerikai párhuzamok feltárása alkotja, Kutasy mégsem korlátozza erre mondanivalóját: ahogy a bevezetőben ígéri, számos kikerülhetetlen referenciát is felsorol, amelyek csakugyan az olvasó hasznára válnak, elősegítik a megannyi név és mű közti eligazodást. A kötet nagy erénye, hogy szerzője nem tételek alapján gondolkodik, nem sorjázza a fogalmakat és definíciókat, nem foglal össze különböző irodalom- és művészetelméleteket; nem normatív előírások szerint halad – nem is haladhatna, hiszen kiindulópontja mindig a befogadói szubjektum. Az elemzések során hol a képzőművészet, hol az irodalom dominál, mégis mindvégig egymásra reflektálnak; bár térben és időben ugrálunk, a merész képzettársításoknak köszönhetően képes elemi kapcsolatot találni a látszólag összefüggéstelen dolgok között is.

Hogyan kell mindezt elképzelni? Tökéletes példa a bevezető fejezet [*Közelítések*]: a köztes tér fogalmát a Talmudból eredezteti, amelyet aztán Pilinszky János a valóság definiálhatatlanságának, testetlenségének gondolatával rokonít, majd Zeuxis és Parrhasiosz versengéséről eszébe jut Ortega y Gasset keret-értelmezése [a minden műalkotás elé odailleszthető „univerzális keret” a művészet metajelenségére hívja fel a figyelmet, 22.], erről pedig egyenes út vezet Tóth Endre meg nem festett képéig, Borges meg nem írt regényéig, a *Tristram Shandy* monokrómjáig, Malevics fehér négyzetéig [„a tiszta érzékenységet igyekszik megragadni, amikor megfosztja a képet előbb a mimézistől, a figuralitástól, aztán végül a színektől is”, 26.], Rodcsenko fekete sorozataig. Persze itt még közel sincs vége az asszociációs hálónak, hiszen az említett görög mondában felvetett kérdések nyomán, az ablak és a tükörtermek, tükörlabirintusok irodalmi, illetve képzőművészeti ábrázolása alapján visszakanyarodunk a befogadóhoz: „A kérdés – a mindinkább zavarba ejtő kérdés – csak az, hogy ha két önálló valóság néz farkasszemet egymással, akkor vajon melyik a tükör igazi oldala? Hihetünk-e még önnön valóságunkban és autonómiánkban, vagy ahogy Borges papja a *Körkörös romok* végén rádöbben, talán bennünket is csak álmodik valaki? Mi történik, ha egyszer kiveszi valaki a szánkából a szent iratot, és porrá esünk szét, mint a prágai Gólem?” [38.].

Az előszóban ígért, tetszés szerint folytatható „gondolat kíséretetek” [12.] valójában Kutasy Mercédesz szubjektív befogadói alakja köré szerveződnek, így a kötet szerkezeti felépítése tökéletesen megfeleltethető a benne taglalt témáknak: ő maga is átlépi a kereteket, hiszen egyszerre ír műkritikát, recenziót, ismertetőt, tanulmányt és esszét. Borges említésével pedig nemcsak hogy beemeli a befogadó ontológiai elbizonytalanításának problémáját, de arra is keresi a választ, hogy ez visszahat-e a mű státuszára – és ha igen, hogyan teszi? Módosítja-e magát a művet a befogadói nézőpont lehetőségessége vagy éppen lehetetlensége? Fel kell-e, fel lehet-e oldani a recepció ellentmondásosságát, amit a kötetben felsorolt művek egytől egyig tematizálnak? Hiszen ahogy Kutasy is említi, ezek a köztes képek és terek önnön

biztonságunkat is veszélyeztetik, megszabják – vagy éppen elbizonytalanítják – az identitás határát, „egzisztenciális kelepécét állítanak” [54.]: ellehetetlenítik az objektivitást, áthágják a hierarchiát szerző–mű–olvasó viszonyában. Olyan képzőművészeti alkotások elemzését tűzi ki célul, amelyeket nem jól látható, hanem szándékoltan elrejtett keret határol, hiszen „akkor a képen ábrázolt valóság átcsúszik a befogadó valóságába, aki azt igazinak érzékeli, s ez a lebegés a valóság és az illúzió határán az elvárt esztétikai viszonyulás kudarcát vagy legalábbis zavarát eredményezi” [17.].

De lássuk, hogyan is épül fel a *Párduc márványlapon*. A terjedelmes bevezető után a szerző a helyettesítő képekről értekezik, természetesen itt is a szemlélő áll a középpontban: „Minél jobban hasonlít egy helyettesítő portré, annál kínosabbá válik a befogadói pozíció” [50.]. Meglepő, de Duane Hanson, Ron Mueck és Shen Shaomin hiperrealista szobraitól Julio Cortázar és Carlos Fuentes novelláin keresztül egyenes út vezet a latin-amerikai barokkig, pontosabban a mexikói koronás apáca-portrékig. Kutasy Mercédész fejtegetései csak látszólag haladnak lóugrás szerint; ezek között a térben és időben igen távoli műalkotások között [és akkor arról még nem is beszéltünk, hogy a képzőművészetet az irodalommal veti össze] mégis fellelhető egy lényegi kapcsolat, hiszen a hiperrealizmust mindig a láthatatlanság, a hiány ellentételezéseként, lenyomataként értelmezi. Így tesz a következő fejezetben is, amelyben Duchamp Nagy üvegét veti össze a mexikói Octavio Paz *Angyalfej* című elbeszélésével. Itt is arra jut, hogy a hiány – ami itt ellentmondásos módon éppen a be nem fejezettség, a lezáratlanság által lép színre – az értelmezés, az olvasatok folyamatos elbizonytalanítására irányul: Duchamp művében „önmagamat is benne látom, nem tudom objektíven olvasni” [56.], Paz novellájában pedig „a verbális esz-köztár nem elegendő a túlbujánzó vizualitás leírására” [56.].

Kutasy szinte észrevétlenül vezeti az olvasót a következő nagy témához, a műalkotás transzparenciájához, amelyet a spanyol filozófus, José Ortega y Gasset reflexiójának segítségével az önreferencialitással rokonít: az ablak, az üveg ugyanis „az a transzparens műalkotás, amelyen keresztül a művészetről való beszéd végbe-megy, s amelynek felületén szerencsés esetben nem egy, a valósághoz többé vagy kevésbé hasonló tárgy lenyomatát, hanem az alkotó tevékenység közvetlen nyomát érhetjük tetten” [55.]. A következő fejezetben [*A transzparencia fokozatai. Fehér négyzetek*] az önnön jelentésüket kereső műveket sorol, és felteszi a kérdést, hogy vajon megvalósítható-e az irodalomban a malevicsi fehér négyzet, azaz lehetséges-e az irodalom eszközeivel – tehát szavakkal – referenciamentes művészetet alkotni? Számomra ez a kötet legérdekesebb része, hiszen itt olyan lényegi problémára tapint, amellyel – ahogy Kutasy is mondja – az avantgárd óta kísérletezik az irodalom és a képzőművészet; ráadásul egy olyan nagyszerű szerzőt hoz példaként, mint a chilei Roberto Bolaño, akit van szerencsénk magyarul is olvasni, többek között éppen Kutasy Mercédész fordításában. A *Távolí csillag* című kisregényt veszi górcső alá, amelyről megállapítja, hogy „a szavak szabadságának kelepécje a jelentés, mégpedig a kizárólagos jelentés” [75.], éppen ezért Bolaño ezt igyekszik aláásni műveiben. De nem úgy, mint ahogy az a korábban már említett *Tristram Shandy úr élete* és *gondolatai*ban szerepel [a fekete lap használata által]; ehelyett éppen a narráció eszközeit felhasználva, azokat eltűlözve, a bővítéssel, tágítással próbálja elbizonytalanítani „a határozott jelentésbe vetett olvasói bizalmat” [76.].

Már a *Távoli csillag* elemzése során is felmerül az identitás megsokszorozódásának kérdése, ami Bolañónál az elbeszélői hang kizökkentését, ezáltal pedig a mű keletkezésének kétségbe vonását eredményezi. A *felnagyított hiány* ezt a diskurzust hivatott folytatni, ám a szerző ezúttal a művész testét helyezi fókuszba, ami az említett példákban (a szintén chilei Raúl Zurita megégeti az arcát, hogy így tiltakozzon egy kihallgatás után, valamint a kubai Virgilio Piñera, aki mezíten fényképét szeretné látni az egyik könyve borítóján) „egyszerre teremti meg és inspirálja a költői gesztust, miközben a költészet anyagává, hordozójává is válik” [110.]. A következő fejezet is a testi jelenlét köré szerveződik, de itt nem a szerző jelenlétére/hiányára, hanem magára a műalkotásra „testiségére” vonatkozik: „[v]annak aztán olyan testetlen műalkotások is, amelyek nem valamiből tartanak a semmi felé, vagyis nem a megsemmisülésük a mű [példaként is Banksy önmegsemmisítő képét és Guillermo Cabrera Infante egyik könyvének elégetésre szánt oldalát említi], hanem épp ellenkezőleg: megteremtődnek ugyan, de nincs testük, elképzelhetem őket, ám látni sosem fogom” [129.]. Az ilyen művek a szó szoros értelmében fiktívek, hiszen érzékszerveink cseppet sem segítenek észlelésükben; Kutasy valójában itt a recepció végletekig vitt elbizonytalanításáról beszél, olyan műalkotásokról, amelyek valamiféleképpen bennünk élnek: „A múzeum odabenn van, anyaga nem adható, nem vehető; megszámlálhatatlan lehetőségével, valamint az azokról való lemondás lehetőségével kimeríthetetlen szórakozást nyújt. Meglehet, börtön. Végtelen, mint Piranesi börtönei vagy mint a bábeli könyvtár, de bizonyosan testre szabott börtön” [132.].

És ha már a börtönöknél tartunk, el is érkeztünk a kötet címadó fejezetéhez, amely Attalai Gábor egy ötletét tárgyalja: az egyik Buenos Aires-i galériában állította volna ki *My biggest contrast work* című művét, egy leláncolt fekete párdurcot, fehér márványlapon, ami azonban sohasem valósult meg. A megkötözött párdurcra a börtönre asszociál, erről pedig természetesen az argentin íróóriásra, Borgesre, illetve azokra az illusztrációkra, amelyeket Horacio Zabala készített az „Isten betűjéhez”. A köztes terek következő állomását tehát azok a megsokszorozódó, kaleidoszkopikus „börtönök” alkotják, amelyek csapdába csalják az olvasót. A *transparens börtön* című fejezetben Kutasy egyenesen hipperrealista szobrokhoz hasonlítja Borges novelláit: „Az óvatlan olvasó a borges-i univerzumban pontosan azokon a kétségeken megy keresztül, amelyeken az a kiállításlátogató, aki Ron Mueck vagy Duane Hanson szobrai közé téved: már a mű természete is zavart okoz, első ránézésre sokszor nem is tudjuk eldönteni, hogy a szöveg a valóságból követel helyet magának, annak hiteles lenyomata kíván lenni, vagy a valóságra ugyan nagyon hasonlító, de attól különböző természetű fikció” [153.]. A szerző értelmezésében a *transparens börtönben* egyszerre vagyok bent és kint: be vagyok zárva, mégis szabadon mozoghatok, akár egy kalitkában. Rögtön hoz is erre példákat: Gabriel García Márquez *Baltazar csudálatos délutánja* című novelláját, valamint Haraszty István kinetikus szobrait, de ismét megemlíti Horacio Zabálát, aki egy zsúfolt városi környezetben helyez el két óriási piros zárójelet: „a két piros ív egyszerre kiemeli a zárójelbe lépőt, ugyanakkor nyelvtani jelentése folytán éppen ellenkezőleg, mellékes betoldással fokozza le. Kettősségével, paradox természetével éppolyan zavarba ejtő, mint bármelyik nyitott ajtajú kalitka” [170.].

A keret alkotta kettősségről folytatott diskurzus során nem mehetünk el szó nélkül Dél-Amerika első térképei mellett. Kutasy Mercédesz ismét érzékletesen szemlélteti

a kapcsolatot a kép és a szó alkotta valóság között: az „objektivitás illúzióját” ugyanis térképekkel, megnevezésekkel, adatokkal, felsorolással, listákkal teremthetjük meg, ám mindez csak kópia, hamisítás. A szerző itt arra utal, hogy ha ebből a perspektívából olvassuk Borges *Az Alef* című novelláját, az Hernán Cortés V. Károly császárhoz írt leveleihez lesz hasonlatos: mindketten a megfoghatatlannról írnak. Borges elbeszélője is „arról kívánja meggyőzni az olvasóját, hogy ő az egyetlen hiteles forrás, az ő aprólékos leírása az olvasó egyetlen lehetősége, hogy megismerje ezt az amúgy hihetetlen [Borges] és csodálatos [Cortés] valóságot, s ehhez a verbális múzeum megannyi eszközét hadba állítja” [194.]. Kutasy elemzése alapján tehát egyértelművé válik, hogy a XX. századi spanyol-amerikai irodalom legfontosabb képviselői [legfőként Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges és Roberto Bolaño] hogyan használják fel és forgatják ki a felfedezések korától kezdve jól ismert elbeszélői technikákat.

Ezután a *Párduc márványlapon* szerzője azt kutatja, hogy mi történik, ha a kézzel fogható valóságot áttoljuk a művészet területére: az Estrella del Oriente művészcsoport *Ballena – va llena* [Teli a Bálna] című, Budapesten is kiállított projektjét – amelyben a *ready-made* módszerét felhasználva műalkotásnak titulálják a migránsokat, hogy így erősítsék jogaikat – a Macedonio Fernández [Borges mestere] és Alberto Hidalgo lapjával, a *Revista Orallal* veti össze, amelyet végül sohasem adtak ki. Ezeket a megvalósult, ám szigorúan fikción alapuló, illetve a meg nem valósult, valamiféleképpen mégis létező művészeti projekteket aztán a világhírű Marina Abramović filmjével egészíti ki, immár a kötet utolsó fejezetében. A szerb származású konceptuális művész jelenléte sem véletlen: a *The Space In Between* nemcsak címében utal Kutasy bevezetőjére – és így tökéletes keretet alkot a *Közelítésekkel* –, hanem lényegében azt a távolító technikát szemlélteti, amellyel ellentmondásos módon közelebb kerülnek hozzánk a dolgok, és így mi is közelebb kerülünk önmagunkhoz, ahogy az a befogadás során is történik.

Kutasy Mercédesz izgalmas és merész elemzéseit olvasva kétségkívül megbizonyosodhatunk arról, hogy a köztes terekhez kapcsolódó fogalmak (keret, portré, üveg, börtön, kalitka, térkép) nem pusztán tematikus kapcsolatok a különböző műfajokba és művészeti területekhez tartozó műalkotásokban. Az alkotói folyamat szándékos elbizonytalanítására, és ami talán még lényegesebb, a recepció krízisére is felhívják a figyelmet: azt hisszük, hogy a befogadás során szabadok vagyunk, de aztán ráeszmélünk, hogy – akár egy transzparens börtönben – mégis korlátok (talán saját korlátaink?) közé szorítva olvasunk, nézünk, értelmezünk. [*Jelenkor*]

BÁDER PETRA

„Mi vagyunk a tenger hosszú, sós sziszegése”

IMOGEN HERMES GOWAR: *A HABLEÁNY ÉS MRS. HANCOCK*; FORD. BORBÉLY JUDIT BERNADETT

Egy a habléány-paradoxont magyarázó népszerű tanmese szerint mikor az egyszeri halászember kifog egy gyönyörű sellőt, kábult elragadtatással csodálja az észbontó tüneményt, majd kisvártatva lemondón visszadobja a tengerbe. Egy arra járó szemlélő döbbenten firtatja, „De hát miért?”, mire a halász szűkszavú, gyakorlatias válasza: „De hát hogyan?” A habléány ellenállhatatlan vonzerővel bíró, legendás, másvilági teremtmény. Azonban félig hal és félig leány, felemás szerzetként nem elégítheti ki az általa felkorbácsolt szenvedélyt: alsóteste pikkelyes haluszonyban végződik, így halandó férfi soha sem teheti magáévá. (Ezt az elérhetetlenséget oldja fel a Starbucks emblémáról ismert sellőfigura lábszerűen kettéhasított halfarka, mely az antropomorfizáció révén éppen lényegi enigmatikusságától fosztja meg a karaktert.) A sellő zavarba ejtő csábereje abban áll, hogy két, egymással szöges ellentétben álló sztereotipikus nőábrázolást olvaszt egybe: az érinthetetlen, tiszta szűzlány és az állatias ösztönöket gerjesztő, démoni, végzet asszonya fantáziáit. Egyszerre emberfeletti fenséges és embertelenül alantas.

Imogen Hermes Gowar különös hangulatú, *A habléány és Mrs. Hancock* című mágikus realista történelmi regénye éppen e kettősséggel játszik el, mikor a megfoghatatlan, kisajátíthatatlan sellő rivális ikeralakjaként a 18. századi szajha figuráját rajzolja meg a vágy titokzatos tárgyaként. A sokszintű jelentésrétegeket mozgásba hozó szöveg a pszichoanalitikus olvasatot is kikezdi. E szerint a habléány maga a vágy működését testesíti meg, mely lényegéből fakadóan beteljesíthetetlen, hiszen amint kielégül, megszűnik vágyként létezni, hogy frissen felsejkenő vágyaknak adja át helyét. Ezen logika szerint nem egy, hanem két sellő is felbukkan a földhözragadt hajókereskedő főhős, Mr. Hancock életében. Az első – egy hajója fejében mintegy véletlenül hozzákerült, preparált kuriózum – bűvölete hidegen hagyja merkantilis szemléletének köszönhetően. A második, immár élő habléány felkutatására már maga ad megbízást hajósainak, hogy az ünnepelt kurtizán kegyeit elnyerhesse. Azonban a lehetetlent megtestesítő lény megszállottja lesz, s annak természetfeletti aurája kis híján magával rántja a mindent elemésztő, ragályos mélabú mélyébe. Végül a férfit felesége menti meg, aki bár maga is habléányhasonmásként értelmezhető, de a sellőiséget ex-kurtizánként képes üzleti fogássá, szakmai trükké, szórakoztató szemfényvesztéssé silányítva megfosztani misztikus, megsemmisítő erejétől, hogy a freudi örömei uralkodhasson – ha mégoly csalóka módon is – a halálöszön felett.

*A habléány és Mrs. Hancock*kal debütáló, régészetet, antropológiát és művészettörténetet tanult, jelenleg muzeológusként dolgozó Imogen Hermes Gowar egyik legfőbb érdeme, hogy apró részletekből szinte észrevétlenül képes történelmileg korhű hangulatot teremteni. A 18. századi, György-kori Anglia (1714–1830) mindennapjai a cselekmény szempontjából jelentéktelen háttérleírásokon keresztül elevenednek meg előttünk. Legyen szó akár egy kurtizán budoárjáról, ahol „a padlón hanykolódó

hajcsavarók papír háromszögei a Dean Street prostituáltjai között naponta osztogatott jámbor szövegekből kiállózott wesleyánus bölcsességekkel terhesek”, vagy egy könyvelőségről, amely „most csupán mésztől, pergamentől és homoktól szaglik, s az egyedüli zaj a papírzörgés, a tollhegyek kaparászása és a legifjabb hivatalnok szünettelen szipákolása”. A szerző érzékletesen jeleníti meg az éra emblematisztikus helyszíneit és tárgykultúráját – a ruházattól, a hajókon át, az épületekig és ételekig –, a korabeli emberek szokásait, beszédfordulatait, vágyait és gyarlóságait.

Hermes Gowar szinte mikroszkopikus figyelmet szentel az érzéki, szenzoriális impressziók közvetítésének. Az olvasó valósággal átérzi a szereplők által megtapasztalt illatokat, ízeket, fényeket a korporeális narratológiai olvasatot invitáló passzusokban, melyek Borbély Judit Bernadett finom fordításában magyarul is kifejezően csengenek. A szerző atmoszférateremtő képességét illusztrálандó talán érdemes hosszabban idézni egy passzust: „Őt órája sincs, hogy hazafuvarozták a Pantheonból, ahol sebesre táncolta a lábát, és rekedtre kacagta magát, s most pongyolában ejtőzve a *Város és vidék* magazin társasági rovatába fúrja nyűgös tekintetét. Az asztalon csokoládé melegszik a láng fölött porcelánkannában, a fiókos szekrényt elborítják a virágvázák, csupa bazsarózsa meg tulipán: erős illatuk, az egyik földies, a másik légies, többé-kevésbé elfedi azt a csípős vizeletszagot, amely egy aranyozott ketrec felől terjeng. Hóféhér egerek alszanak ott egy kupacban, málnamag szemecskéjüket lehunyva, s olykor megrándulnak vagy nyikkannak egyet egérálmukban. Már megint hétágra süt a nap. A galambok árnyékai átsuhannak a falakon, s a nyitott ablakon befűtyül a Soho Square fái között játszó könnyű szél.”

Különösen izgalmas, hogy, bár hasonlóan női perspektívából, Hermes Gowar mégis milyen más képet fest a korról, mint az időszakot leginkább népszerűsítő Jane Austen-regények. A számtalan filmes adaptációból is ismerős *Bűszkeség és balítélet* vagy *Értelem és érzelem* fiktív világa a felső-középosztálybeli szalonok modorosságainak visszasságait és a „házassági piac” intézményét figurázta ki. A romantikát és ironiát sajátosan vegyítve Austen azon élcelődött, hogy az oktatásból, öröklésből és a munka világából kizárt, jogfosztott nők szorult helyzetében csak egy vagyonos férj becserkészése lehetett a társadalmi elismertség és a „túlélés” záloga. Ezzel szemben *A habléány* és *Mrs. Hancock* hősnői alsóbb osztálybeli, dolgozó nők – kényszerűen, utcalányok, kuplerosnők, luxusprostituáltak, szobalányok, cselédek, házvezető- és titkárnők színes karakterkavalkádja –, akik mind eltökélten igyekeznek önállóan, házastársi segítség nélkül boldogulni, anyagi kiszolgáltatottságukkal megbirkózni. A társadalom alvilági mélyrétegeiben való kénytelen-kelletlen megmártóztatásuk után próbálnak a felszínen maradni, és a korban nagyra értékelt erőnyeiket kockára téve lelki egyensúlyukat megőrizni.

A regény mintha szándékosan távol tartaná magát az austeni fejlődésregény zsánerétől. A szereplők hányattatásai során nem válnak erkölcsösebbé vagy bölcsőbbé; komplex személyiségjegyeik – posztmodern módra – nem értelmezhetők a jó–rossz dichotómia alapján; legfeljebb a darwini evolúciós elmélet gondolatát megelőlegező tanulsággal szolgálnak a legrátermettebb fennmaradási esélyeire vonatkozóan. Hermes Gowar regényvilágában nincs helye szentimentalizmusnak, a fellobbanó tűnékeny szenvedélyek, elemészto ösztönkésztetések és megvásárolható testi örömök mellett. Látszólag minden pénzre váltható, és mindennek megvan az ára,

legyen szó egy kereskedőhajó beszerzőútjáról, egy luxusprostituált szolgáltatásairól vagy egy belépőjegy ellenében megtekinthető természeti csodáról.

A piacra dobott bájak, a fényűző élet ára, az örömlány tiszavirág-életű pályafutásának tematizálása híres irodalmi elődként, a klasszikus 19. századi „kurtizán-regényt”, Émile Zola *Nanáját* juttathatja eszünkbe. A mitikus-mágikus sellőhöz hasonlóan Zola utcalányból lett luxusprostituáltja, a Varieté buja szőke Vénusza is egyszerre szent és profán, kozmikus erővel bír. „Egy külvárosban nőtt fel, a párizsi utcakövön; és nagyra, szépre, bujára növe, mint a trágyadombon hajtattott növény, bosszút állt a koldusokért és az elhagyatottakért, akiktől származott. [...] Természeti erő lett belőle, a pusztítás kovása...” Azonban a Nanában fellelhető „nőiség kóros túltengése” Zola világában erkölcsi romlottsággal párosul, és büntetést érdemel. Nana himlőben hal meg, szépségének megsemmisülése történelmi katalizmával ér fel, egybeesik a francia–porosz háború kitörésével, egy korszak lezárulásával, a császárság végével. Hermes Gowar regénye nem él ennyire teátrálisan bombasztikus szimbolizmussal. Helyette a bordélyházbeli orgiák érzékletes és érzéki leírásai mellett, sőt, azok különös ellenpontjaként érzékenyen ismerteti a többszörös kirekesztettség és halmozottan hátrányos helyzet tapasztalatát is – például egy mellékszereplő, nincstelen, kiskorú, színesbőrű, vidéki lány prostitúciója stációinak leírása során. Szembesülhetünk a társadalom peremére sodródás folyamatával, a szexizmus, a rasszizmus és a klaszszizmus összefonódásaival, a közösség szenvtelenségével. Rádöbbenhetünk, hogy a társadalom privilegizált rétegeinek élvezete mennyiben gyökerezik a „másik” sokszorosan kizsákmányoló megaláztatásában. Ugyanakkor Imogen Hermes Gowar finom társadalomrajza messze nem politikai programszöveg, metszetszemléletű feminista üzenete finoman lebeg a szövegben, az értő olvasó empátiájára apellálva.

A *hableány* és Mrs. Hancock erotikus fantáziába csomagolt aktivizmusa sokat merít Angela Carter *Esték a cirkuszban* című regényéből is. Az eredetileg 1984-ben kiadott, azóta a fantasztikus irodalom klasszikusai közé kanonizált (és 2011-ben a Magvető jóvoltából Bényei Tamás kiváló fordításában magyarul is megjelent) Carter-regény – akár Hermes Gowar műve – furcsa elegyét képezi a mágikus realizmus, a pikaeszk kalandregény, az ironikus fejlődésregény és a posztmodern historiografikus metafikció műfajainak. Egy szárnyas kötéláncos „madárnő” fiktív önéletrajzában követhetjük nyomon karriertörténetének útját a bordélyháztól, a női szörnyek múzeumán át az utazócirkuszig és egy szibériai sámántörzsig. A megbízhatatlan narrátor lenyűgözi a századforduló európai nagyvárosainak nézőközönségét és olvasóit is azzal, hogy bizonytalanságban tart mindenkit, hiszen mindvégig nem derül ki róla, hogy mitikus teremtmény, természeti csoda, nyomorék kripli, vagy pedig egy közönséges szemfényvesztő svindli. Ahogy önironikusan magáról vall: „Olyan vagyok, mint a kacsacsőrű emlős: az emberek egyik fele nem hiszi el, amit lát, a többiek meg azt hiszik, hogy hallucinálnak.”

A valóság és illúzió, a hit és hitetlenség, a csodavárás és szkepticizmus fontos kérdéskör Hermes Gowar regényében is. A történet szerint elsőként Mr. Hancock tulajdonába került sellő alakját egy valós múzeumi kiállítási tárgy ihlette. A Fidzsi Hableány egy majom fejéből, felsőtestéből és halfarokból összevarrt, kitömött preparátum volt, félig ember–félig hal kiméra kuriózumként vonzott be óriási tömeget a szörnyszülött bemutatóiról (*freak show*) is elhíresült P. T. Barnum amerikai vándorcirkusz-igazgató, „a legnagyobb showman” New York-i székhelyű Amerikai Múzeumába az 1840-es évek-

ben. Hermes Gowar voltaképp a sellőpreparátum előtörténetét vázolja fel, a vélhetőleg tűzvészben elenyészett műtárgy nyomába eredve térképezi fel a kor természetes és természetellenes fogalmairól alkotott vélekedéseit. A muzeológusok szerint, mielőtt Barnumhoz került volna, a Fidzsi Hableányt japán halászok készíthették. Holland kereskedők vásárolták meg, majd 6000 dollárért szerezte meg Samuel Barrett Eades hajóskapitány, akinek valóban el kellett adni a hajóját, hogy ki tudja fizetni a vételárát. Múzeumban kívánta kiállítani, de adósságai miatt megghiúsult a terve, így egy rokonára, Dr. Griffinre hagyta, aki a Brit Természettudományi Líceum tagjaként hitelesítette a tárgy valóságát, majd Barnum üzlettársaként gondoskodott róla, hogy a sellő sikeres londoni körútja után az Amerikai Múzeum tanulságos furcsaságai közt foglalhassa el méltó helyét. Barnum értett a szenzációkeltéshez: szórólapjain fenségesen gyönyörűséges, leomló hajú, fedetlen keblű, halfarkú leányok hívogatták a nagyérdemű közönséget, így annál nagyobb volt a látogatók megrökönyödése, mikor egy aprócskára aszalódott, mutáns torzszülöttel találták magukat szemben a kiállítóteremben.

Hermes Gowar remekül írja le ezt az ellentmondással teli befogadói élményt. A protomúzeumként szolgáló kávézó, kocsmá vagy bordélyház tereibe a nézőt egyszerre csalja be a tudományos kíváncsiság, a művészeti élményre való vágy, a vallásos áhítat és a – Georges Bataille által tematizált – szentségtelen tabu kiváltotta erotikus izgalom. Izgatottságukat tovább fokozza, hogy a társadalom legkülönbébb rétegei – az osztályok, nemek, korok közötti képzeleti határvonalakat áthágva – egyszerre tülekednek megsemmisíteni a csodás kreatúrát. Feldúlt hölgyek távoznak sietve, „mellükre szorítva a kivörösödött képű, vigasztalhatatlan gyermekeiket... Egy csapat katolikus imádságot mormol a teremtményért, hogy kiűzze belőle a démonokat, de jöllehet egy pillanatra sem hagyják abba a zsolozsmát, a hableány meg se rezdül. Beszszelt oxfordi diákok kirángatják a sellőt üvegburájából: aki kapja, marja. ...Érkezik egy illető a Királyi Természettudományos Társaságtól a sellő szemügyre vétele végett; hangot ugyan nem ad a zavarodottságának, ám az arckifejezése mindent elárul.” E kaotikus reakciók megelőlegezik a 19. század végén tetőző episztemológiai válságot, mikor megingani látszik a hit a körülöttünk lévő világ jelenségeinek értelmezhetőségében, és párhuzamosan elfogadott, ám egymásnak ellentmondó világnézetek szövevényes útvesztőjében igyekszik kiigazodni az ember. A sellő vallásos nézőpontból bizonyíték a Mindenható terveinek kifürkészhetetlenségére; a babonásoknak ördögi üzelmek földi manifesztációja; tudományos szemüvegen át a természetes egyedfejlődésben esett hiba, patológikus, mutáns degeneráció; kereskedelmi szempontból nagy árbevételt generáló értéktárgy; a fantaszták és képzelgők pedig a felfedezésre váró, ismeretlen *terra incognita* hívó szavát vélik kihallani a kitömött hableány néma sikolyra tátott szájából. A valóság és fantasztikum egybemosódása egészen sokáig tartotta magát a pre- és poszt-viktóriánus kor világnézetében: az *Alice Csodaországban* megálmodója, Lewis Carroll a természetfeletti jelenségeket tudományos módszerekkel vizsgáló királyi tudományos társaság tagja volt, Dickens spiritisza szeánszokat látogatott, a Sherlock Holmes detektív történeteit jegyző Conan Doyle pedig még az 1920-as években is a Cottingley-tündérfotók hitelessége mellett kardoskodott. Így alkothatják a hiperracionális számok embere, a földhözragadt hajókereskedő Mr. Hancock valóságának magától értetődő részét elhunyt kisfia szellemének látogatásai, az utcai jóvendőmondók keresetlen próféciai és a tengerészek baljós babonái is.

Akárcsak a groteszk manóként vicsorgó sellőtetem, az ünnepezt kurtizán kacér kérésére befogott második hableány is rendre megcáfolja a mesékre alapozott feltételezéseket. Se nem az Andersen-meséből ismert ártatlan és önfeláldozó Kis Hableány, se nem a romantikusok és a preraffaelita festők képzeletében idealizált, a kezében tükörrel és fésűvel ábrázolt, hiú csábító. Míg az első hibrid förmedvény zsigeri viszolygást kelt, a második sellő a mindennapi valóság mélyrétegeiben vibráló, csodás természetfeletti dimenziójába húz. A hableányt rabul ejtő hajóskapitány rövidke üzenete – „ÉLETBEN VAN!” – minden idők leghíresebb gótikus regénye, Mary Shelley *Frankensteinje* filmes adaptációi nyomán elhíresült, legendás mondatát idézi, mikor a doktor elborzadva és megbabonázva szembesül szörnyeteg teremtménye hús-vér létezésével. Ennek a sellőnek a feltámasztásához Hermes Gowar a sötét sellőmitoszokat eleveníti meg: a szláv Ruszalkaét, aki a tisztátalan halottak, főként az erőszakos halált halt fiatal lányok nyughatatlan lelkeit testesíti meg, s az afrikai folklór ártó szellemének szirén figuráit. Míg az első sellő műtárgyként kerül kiállításra, és értéktárgyként van kezelve, a második hableány tárgyasíthatatlan, megfoghatatlan, testetlen, hiányba hajló jelenlét. Mikor a Hancock-házaspár ráébred végzetes vonzerejére, vödörrel szétmerve szabadulnak meg tőle. Az első sellőt még különböző értelmezési keretekbe foglalva igyekeznek megérteni, a második már teljességgel meghaladja az emberi tudás és képzelet határait. Éppen ezért kényes kérdés, hogy miképpen kerülhet ez a tűnékeny kreatúra megszövegezésre Hermes Gowar elbeszélésében.

Egy narratológiai csavarnak köszönhetően a kurtizán Angelica (a jövőbeli Mrs. Hancock) és a kereskedő (Mr. Hancock) párhuzamosan futó, majd lassan összeérő, üzleti életben futó cselekményszálait ellentétezzük a regény korpuszától tipográfiailag is elváló, kagylócska rajzzal kezdődő, dőlt betűvel szedett, rövidke, „másvilági”, lírai fejezetek. Ezekben egy, a tárgyasíthatatlan, élvhajhász földi világon túli, éteri szirénhang szólal meg, hogy az anyagi valóság mögött felsejülhessen a titkos álmok, megérzések és baljóslatok ezoterikus dimenziója, a mindenség és a semmi, a végtelen melankólia árja, a sellők szava. „Mi vagyunk a visszavonuló tenger hosszú, sós sziszegése. Jöttünkre fölugrálnak a kavicsok, átfordulnak a kövek. Mi vagyunk a lebegve burjánzó lilás hínár. Síkosan és fényesen elfekszünk. Húzzuk, húzzuk és lerántjuk a testeket. Végtelen, gyöngéd érintésünktől megpuhul a fa, lekerekednek az élek, s a legerősebb záruk is elrozsdálnak.” Ez a tengerzúgásos szöveg a Hélène Cixous és Luce Irigaray által teoretizált *écriture féminine*, a vágyódó testek energiái hullámoztatta női írás megfelelője, ahol a nyelv transzverbális zeneisége olykor alámossa a szimbolikus jelentést, és a feltájtékozó egyéni hang végül beleveszejt magát az univerzum kórusának közösségi morajlásába. Talán ez, ahogy a Guardian kritikusa írja, „a sellőhamisítás nőies művészetének” lényege. (21. Század Kiadó)

KÉRCHY ANNA

Átölelendő alteritások

KÉRCHY ANNA: *A NŐ NYELVET ÖLT. FEMINISTA NARRATOLÓGIAI, ESZTÉTIKAI, TESTELMÉLETI TANULMÁNYOK*

Kérchy Anna legújabb, magyar nyelvű kötete a szegedi Ikonológia és Műértelmezés című sorozat 14. részeként jelent meg 2018-ban a JATEPress gondozásában, s az igen színvonalas és sokszínű sorozat korábbi darabjait áttekintve szembeötlő, hogy *A nő nyelvet ölt* az első olyan kiadványuk, amely a gender kérdését következetesen a középpontba állítja. Ez az egyedülállóság a kötetbe beválogatott írások elméleti horizontjára és hazai szakmai beágyazottságára is jellemző: Kérchy Anna talán legnagyobb érdeme jelen esetben az, hogy számos, a nemzetközi kultúratudományos diskurzusban egyre meghatározóbb olvasási mód stratégiáit és terminológiáját ülteti át a magyar nyelvre és a magyar kontextusra [is]. Ennek a fajta kulturális fordításnak a jelentősége részben a nyelvteremtés gesztusában rejlik, ami által megszólíthatóvá és áthidalhatóvá válnak olyan, eddig talán mellőzött problémák a társadalmi-nemek tudománya és a testelméletek határvidékein, mint a fogyatékkal élő férfi vagy a szexualizált kislány alakjainak ábrázolása. A kötet tehát igyekszik egyszerre hangot, nyelvet, tekintetet és testet adni az olyan meghatározó kulturális tényezőknek, mint a nemi szerepek normatív kulturális szkriptjei, a női ellennarratívák, a testszövegek szövevei, valamint a különbözőségképzés (other/ing) folyamatai.

A nő nyelvet ölt nem csupán a jelenlegi magyar kultúratudományos diskurzusban, de a szerző saját életművén belül is egyfajta metszésponton helyezkedik el, s úgy tűnik, épp a legjobbkor látott napvilágot, szintetizálva számos, Kérchy Annát egész eddigi pályája során foglalkoztató kérdést. A nemzetközileg elismert és aktív, széleskörű témákban publikáló frankofón-anglista identitással rendelkező szerző számos jelentős publikációt tudhat már a magáénak a feminista és a fantasy irodalom területein, s eddig két angol nyelvű monografikus kötete jelent meg [*Body-Texts in the Novels of Angela Carter: Writing from a Corporeographic Point of View*, Lewiston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2008; *Alice in Transmedia Wonderland: Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*, Jefferson, McFarland, 2016]. Nyolc eddigi szerkesztett kötete pedig szintén a fantasztikus irodalom, a posztumán identitások, a fogyatékoságtudomány (disability studies), a mesék, a gyermekirodalom, illetve az állatkutatás (animal studies) a test problémája által összekötött kérdéseit járják körül; s külön kiemelendő *Down the Rabbit Hole: Lenn, a Nyuszi barlangjában* című, megjelenés és tartalom szempontjából is lenyűgöző honlapja, melyet a Bolyai János Kutatási Ösztöndíjpályázat keretében hozott létre.

A jelen kötet egyes fejezeteiben szereplő írások már mind korábban megjelent tanulmányok és kritikák, összesen mintegy húsz szöveg, melyek a 2003 és 2016 közötti időszakban keletkeztek, s terjedelem, mediális jelleg és elméleti megalapozottság szempontjából is kaleidoszkópszerűen színes, számos módon (össze)olvasható képet mutatnak. Noha a tanulmánygyűjtemény hat nagyobb, mediális szempontból jól elkülöníthető részre oszlik (elmélet, irodalom, mozgókép, média és képzőművészet), valamennyi beválogatott írás közös, szándékoltan központi módszertani vonása az

interdiszciplinaritás és az intermedialitás – ezt a megközelítésmódot nevezi a szerző „multifokális perspektívának” [9.]. Az *Előszó* szerint pedig a kötet alapkonceptiója, az általa alkalmazott olvasásmódok a „posztklasszikus, kontextuális elbeszélésméletek és a recepcióesztétika, az ideológiakritikai teóriák és a posztstrukturalista szubjektum-szemiotika, a kisebbség/másságkutatás és a testtudományok, a kulturális ikonológia és a vizuális szociológia módszerei” [9.] szerint helyezhetőek el. Kérchy önreflexíven rá is mutat egyik elméleti irányultsága okán, hogy „a kötet sokakat szólít meg, ugyanakkor igen nehéz elhelyezni, pláne mivel a mai magyar tudományos közegben a medical humanities [az orvosi bölcsészeti kutatás] köztes, üres térbe beszél” [77.]. Ezek a bizonyos köztes terek, hiátusok és határok válnak aztán a tanulmánygyűjtemény legizgalmasabb pontjaivá, melyeket minden esetben több irányból jár körbe a szerző.

Az *Elmélet* című első nagyobb egység összesen négy írást tartalmaz, melyek a testelméletek, a feminista narratológia és a fogyatékoságtudomány területeire összpontosítva, azok párbeszédlehetőségeit felvillantva vázolják fel a későbbi fejezetek értelmezési csomópontjait. A *Tapogatózások: A test elméleteinek alakzatai* című szöveg elsősorban a feminista korporeális narratológia kérdéseit állítja a középpontba, és az ún. corporeal turn, azaz a testi fordulat fogalmából kiindulva mutatja be, miért megkerülhetetlen a 21. százai kultúrakutatásban a test problémája, a szómaesztétika, melyet a következőképp határoz meg: „a testet társadalmi interakciók, hatalmi elrendeződések, reprezentációs stratégiák, valamint pszichés viszonyulások, a megélt tapasztalatok és a narratív identitásélmények makro- és mikro-szintjein vizsgáló interdiszplináris terület” [21.]. Ez a nyitósöveg számos példával és minielemezéssel illusztrálja az általa behívott elméleteket, azaz nem egyetlen jelenség, esettanulmány vagy műalkotás szoros olvasata kíván lenni, s ezért válik sokoldalú felütéssé a kötet számára. A *nő nyelvet ölt: A feminista narratológia dilemmái és a korporeális narratológia lehetőségei* című tanulmány ezután bevezeti a korporeografikus metafikció fogalmát, mely a teljes kötetet szemlélve igen eredeti terminusnak bizonyul, amennyiben összefogja az emberi szubjektum mint homo narrans elbeszélő és testi tapasztalatát. A *Dilemmák a társadalmi nemek tudománya és a fogyatékoságtudomány metszéspontján* című szöveg a magyar irodalom- és kultúrakutatás szempontjából talán a legizgalmasabb darab ebben az egységben, hisz a fogyatékoságtudomány még mindig viszonylag kevésbé ismert és alkalmazott terület hazánkban, nyilvánvaló társadalmi haszna és szükségessége ellenére is. Kérchy bevezeti, megmagyarázza és analitikusan alkalmazza az épségterror, a fogymodern és a másságmarker kifejezéseket, s ezzel nyelvi eszköztárat ad a hasonló érdeklődésű magyar kutatóknak. A *Nőies-e a kortárs női irodalom? Átírás, újraolvasás, re-vízió* című tanulmány már átvezet a következő, az irodalomról szóló részhöz, s ily módon akár abban is szerepelhetne. Az elemzés találóan „feminimalizálnak” nevezi a magyar irodalmi kontextust, ugyanakkor hivatkozik az ún. „bajtársnői hangok” segítő jelenlétére a feminista kutatásokban, s voltaképpen ennek fontosságát támasztják alá a kötet hátlapján Séllei Nóra, Bollobás Enikő és Drozdik Orsolya ajánlásai, akik kollégaként, illetve művészként értékelik a szerző munkásságát.

Az első nagyobb mediálisan körülhatárolt egység az *Irodalom* címet viseli, és ismét négy írás kapott benne helyet. A *feminista pszichogeográfia és Jeanette Winterson szenvedélyei* című nyitósöveg nagyban épít a különféle térelméletek fogalmaira is, hisz meghatározó szerephez jut benne az otthon fogalma (melyhez

különösen izgalmas lábjegyzet is tartozik a padlás terének angolszász telítettsége kapcsán, 98.): „A markáns demisztifikáció célzattal bíró kultúrakritikai-elméleti metaszövegek ellenére meglepő szívóssággal tartja magát az otthon totális nyugalmi állapotként, mintegy a teljes körű [kognitív, pszichés, fizikai] biztonság elsődleges és kizárólagos helyszíneként tételező, naivan illuzórikus, depolitizált felfogás.” [97.]. Kérchy a topofília, a topofóbia, a nomádizmus és a heterotópia fogalmai felől olvassa Winterson *A szenvedély* című regényének női utazóját, aki a „sosehol” fogalmával ragadja meg főszereplője tér- és időtapasztalatát; s mindez egyfajta jellegzetesen feminista episztemológiát rajzol ki. Az *Autobiografikció és önéletírás Angela Carter regény-trilógiájában* című szöveg az autografománia problémáját igyekszik elsősorban megragadni, ám ez az írás meglehetősen rövid, így inkább kérdésfelvetésként, semmint kifejtett álláspontként értelmezhető, s ily módon kissé ki is lóg a fejezetből. *Az én mint [sok] másik: A samuráj/anya önszövegezése – Posztstrukturalista szubjektumelmélet Julia Kristeva Les Samuraïs („Samurájok”) című önéletrajzi regényében* című tanulmány azonban kifejezetten izgalmas módon állítja egymással párbeszédbe az „anyai szeretet szemantikai mezejét” [128.] ábrázoló három nőalakot a regényben, miközben felillantja annak Simone de Beauvoir *Mandarinok* című művéhez kötődő intertextuális viszonyát is. A nő és anya alakja mint alapvetően „relacionális entitás” [126.] jelenik meg, s a test szemiotizálása, valamint a szöveg szomatizálása [118.], továbbá az „intellektuális produkció” és a „korporeális reprodukció” [129.] egyszerre válnak Kristeva anya-olvasatának központi tétjeivé. Ebben a részben összességében talán mégis az utolsó tanulmány a legemlékezetesebb, az *Elmebaj, szerzőség és nem/iség [v]iszonyai két kortárs magyar Csáth-mítosz adaptációjában* című szöveg ugyanis alapvetően film- és könyvkritika is egyben, amennyiben Lovas Ildikó *Spanyol menyasszony: Lány, regény* című 2007-es regényét, valamint a nagysikerű *Ópium* című filmet [Szász János, 2007] veti össze a női és férfi elmebaj ábrázolásának szempontjából. A dolgozat pár határozott vonással elhelyezi a tárgyalt műveket a [női] örökség irodalomtörténeti hagyományában, utalva Charlotte Perkins Gilman esetében a sárga tapéta, Karen Blixen novellájában az üres lap, Hélène Cixous esetében pedig a fehér tinta [141.] szimbolikus jelentőségére. Kérchy rámutat, hogy a film „méltatlanul csodálatos képek” [143.] által mutatja be a „voyeurizmus szentimentalizálását” [144.], miközben valójában réges-régi, szexista narratívákat erősít meg az episztemofil férfi orvos tekintete, rámeredésének [male gaze, 143.] ábrázolása kapcsán: „Az árnyékszéken, kéjes-fájdalmas sikolyok és hörgések közepette, ceruzájával maszturbáló, örült [író]nő látványa, szövege valósággal lenyűgözik az őt kémlelő [nem]író orvost.” [145.]. Ez a #MeToo-mozgalmat messze megelőző, eredetileg 2011-ben megjelent írás voltaképpen arra a meghatározó dilemmára futtatja ki az elemzést, amely az esztétikum, az erkölcs és a kánonképzés gyakorlatai között áll fenn a bántalmazó férfiművész életművének megítélése kapcsán: „vajon a Zseniális Férfi Író művészete mentesítheti-e őt az etikai megítéléstől?” [137.].

A második, *Mozgóképek* című fejezet első darabja elsőként egy nagy feminista filmklasszikust vizsgál *Ez a fekete zongora... A női tekintet lehetőségei és a vágy képei Jane Campion Zongoralecke című filmjében* címmel, s külön hangsúlyt fektet a történetben az anya-lánya kapcsolat szimbiotikus, „polifón” [155.] jellegére, valamint a hangzó nyelv, a csobogó víz és a zene szinesztéziászerű ábrázolására [155.]. Kérchy

szerint a film azért is tekinthető feminista klasszikusnak, mert erotika-ábrázolása nem csupán „túllép patriarchális-fallogocentrikus szexualitáson” [154.], de a zongora képében egyfajta „alternatív női vágynyelv” [154.] megképzésére is sikeresen vállalkozik. A *Csalóka Csodaország: A képzelet korlátai és a gyermeki fantázia metafantáziája* Terry Gilliam *Dagályország című fantasy filmjében* című szöveg a kötet véleményem szerint egyik legerősebb tanulmánya, és a megelőző filmelemzés gondolatmenetét részben folytatva itt abszolút központi szerepet kap a gyermek alakja, valamint a mese szocializációs funkciója. Ugyanezt a témát viszi tovább még erőteljesebb módon a számos kulturális tabura rámutató *Lolita, a kishúgunk? A kislány test ábrázolhatatlanságáról női szemmel* című tanulmány, mely immár kimondottan a *girl studies* kultúratudományos kutatási területen belül vizsgálja Nabokov kultuszszövezi státuszát, a pedofilíát mint patológikus, illetve alkalmanként normalizált társadalmi jelenséget, valamint a gyermek(lány)-ábrázolás különféle stratégiáit: „A gyermeki test érintetlenségének, érinthetlenségének feltétlen védelme talán az egyik utolsó megmaradó kulturális tabunk, mely a nyugati kultúra két nagy mesternarratívájában gyökerezethet: a keresztény morál az idealizált, testetlen, éteri ártatlansággal társítja, míg a freudi pszichoanalízis polimorf perverz vágyak veszélyeztetette lényként tételezi a gyermeket – mindkét esetben féltett fétist körvonalazva.” [175.]. A fejezet záródarabja A „férfias” *fogyatékos fikciója: Alternatív maszkulinitások atipikus megtestesülései a kortárs populáris vizuális kultúrában* címmel a férfiasságkutatás és a fogyatékoságkutatás területeit kapcsolja össze igen revelatív módon, s a gyöngeség és gyöngédség [193.] gyakran összemosott kulturális kódjaiból kiindulva bontja ki a „fogymodern” [dismodern, 73.] fogalmát, a fogyatékoság felől újraértelmezve a normatív férfiasságot is.

A Média-fejezet első darabja a *Hebrencs kisleányból kötelességtudó honleány: Nőképváltozások a Magyar Lányok hetilap első világháború alatti lapszámaiban* című tanulmány, mely elsősorban filológiai szempontból érdekes és hasznos munka, hisz egyértelműen jelentős könyvtári kutatás alapján vázolja fel a nőkép változásának ívét az első világháború alatt a tárgyalt folyóirat esetében. A következő, *Kisasszonyok, vadmacskák, kékharsnyák: Az író nő pozicionálása a mai magyar médiában* című írás problémafelvetésében igen közel áll az *Elmélet*-fejezet utolsó szövegéhez, és a diszkurzusanálízis módszertanával dolgozó szöveget társszerzőként Koller Nórával együtt jegyzi Kérchy Anna, s talán gazdagíthatta volna a szempontjait, ha akár utólag is, de kerül bele hivatkozás Séllei Nóra *Mért félünk a farkastól?*, a tanulmánnyal azonos évben, 2007-ben megjelent című kötetére, hisz Séllei munkája szintén szorosan olvasva vizsgál igen hasonló kulturális jelenségeket a magyar és az angolszász kontextusban egyaránt. A *fogyatékkal élők elfogadását célzó média/művészeti megnyilvánulások lehetőségei, korlátai és recepciója a mai Magyarországon*, illetve *A transznemű identitás dilemmái a kortárs gender-elméletek és populáris kulturális reprezentációk tükrében* című írások szintén a mai magyar társadalmat meghatározó és megosztó kérdéseket vizsgálnak, a *queer studies* és egyfajta akadémikus aktivizmus felé is kiterjesztve a kötet elméleti horizontját. A záró, *Képzőművészet* című fejezetben szereplő írások *Átlátászó helyek: A láttatott láthatatlan mint női térélmény* Drozdik Orsolya *konceptuális művészetében*; *Könyörtelen testrevíziók: A nő szépség erőszakos ideológiájának dekonstrukciója a feminista performansz terrorista testeiben*; *Lilith ecsetje: Lilith Öröksége Művészeti Csoport, Tiszta Kezekben; Kannibál olvasatok*:

Zhu Yu Emberevő című performanszáról; Helmut Newton és a túsarak; Harcosnők, flamingók, Évák: Gender ecset III. Válogatás a Magyar Képzőművészeti Egyetem Festő Tanszékének munkáiból) mind kurrens képzőművészeti, művészetpolitikai problémákat érintenek, s ennek jelentőségét az is mutatja, hogy a kötet borítóján is egy részlet szerepel Drozdik Orsolya *Csók II. posztkonceptuális festmény performansz* című munkájából. E témák kapcsán esetleg még érdekes továbbvezetést jelenthetne a Bódi Katalin vonatkozó művészettörténeti és feminista irányultságú írásaival való párbeszéd megnyitása, de ez természetesen inkább egy jövőbeni munka kapcsán lehet releváns szempont. A kötet egyetlen gyengeségének ugyanakkor a szövegek nyelvi gondozottságának egyenetlenségét tartom: némelyik fejezetben számos elütés, stilisztikai és helyesírási tévesztés akasztja meg az olvasást, például elírások: „míg” [30.], „társadalmi-ídiszkurzív” [23.]; helyesírási hibák: „Viktoriánus” [11., 160., 175.], a mint előtti vessző szükségtelen használata [40., 46., 81.]; „pozícionáltság” [60.], „Nobel díja” [60.], „Üvegúra” [56.], „kerekes-szék” [194.], „Foucault-áltai” [215.]

A nő nyelvet ölt – Feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok című kötet remélhetően számos, a kultúratudomány értelmezési módjaira épülő egyetemi kurzus anyagává is válik majd a jövőben, és hozzájárul a kötetben alkalmazott elméleti távlatok beépüléséhez, intézményesüléséhez, azaz nyelvet és testet öltéséhez a hazai irodalom-, film-, média- és képzőművészet-kutatásban egyaránt. Jómagam minden bizonnyal már ebben a tanévben fogom alkalmazni a kötetet a tanításban, annál is inkább, mert továbbra is meglepően kevés a magyar nyelven is hozzáférhető, a hallgatók számára is jól alkalmazható formában és terjedelemben rendelkezésre álló szakirodalom a testtudomány, a genderkutatás, főként pedig a fogyatékoságtudomány terén. Ahogy legújabb kötete is bizonyítja, Kérchy Anna tudósként, tanárként és nem utolsósorban nőként egyaránt arra neveli olvasóit [legyenek azok a kollégái vagy a tanítványai], hogy merjenek sokat és sokfélét alkotni, és tegyék mindezt azzal az örömmel, ami a „normalitás spektrumának diverzifikációjából” [24.] és az „átölelendő alteritás” [130.] megtagasztalásából fakad. [JATEPress]

URECZKY ESZTER

Szabó Magda és Debrecen

KECZÁN MARIANN: *SZABÓ MAGDA DEBRECENE – IRODALMI ÚTIKALAUZ*

Debreceni méltatói Szabó Magda érdemének tudják be, hogy Csokonai óta senki sem munkált olyan eredményesen Debrecen tárgyi, szellemi értékeinek megismertetéséért, hírnevének öregbítéséért, mint ő. Tagadhatatlan, ezen a téren felbecsülhetetlen szolgálatot tett szülővárosának. Szívós munkával (művek, interjúk, személyes szereplések) felépítette imázsát, érdeklődést tudott kelteni családjá, iskolájá, városa iránt, miközben (nem mellékesen) a teremtett esztétikai mikrouniverzum centrumában ő maga áll, minden hozzá igazodik, s nem fordítva. Ha szükségét érzi, emberek, objektumok, tárgyak és saját írói személyiségének már-már szükségszerű kapcsolatát a képzelet segítségével mélyíti el. A magyar irodalomban talán csak Ady Endre állt

egy időben ilyen, az irodalmon túlra is kiterjedt intenzív érdeklődés középpontjában – a hasonlóság közös nevezője az éntelítettségéből származó szubjektivizmus, amit Ady lírában, Szabó Magda prózában élt ki az én-kultusz és autoritás egyre kevésbé titkolt vagy rejtett szándékával. Erről árulkodik az is, hogy nagy kedvvel adott interjút, s szerette a szépirodalmi műveit kommentálni, akárcsak Németh László.

A „holtig haza” sem volt hozzá hálátlan mostoha. A Csokonai Színházban jószerint minden darabját játszották, kerek évfordulóiról megemlékeztek, gyakran hívták író-olvasó találkozóra, összeállították műveinek bibliográfiáját, kiadták interjúinak egy vaskos kötetét, díszpolgárrá avatták, halála után pedig szobrot kapott, emlékszobát rendeztek be tiszteletére. A legfrissebb hommage Kecznán Mariann *Szabó Magda Debrecene* című irodalmi útikalauza, amely az írónőnek a városhoz fűződő szoros, bensőséges kötődését van hivatva reprezentálni. Irodalmi útikalauz? Igen, ez több, mint egy tematikus breviárium: műfajteremtő, vagy azt életre hívó kezdeményezésnek lehetünk tanúi. A szerző szerényen a háttérbe húzódik, neve csak a könyv verzóján jelenik meg, holott a létrehozott műformában a szerzőség felerészt őt illeti.

A könyv anyagi létmódjában is impozáns, mondhatnánk műtárgyértékű, amihez az itt-ott biedermeier hatású barnás, patinás képanyag szervesen társul. Ezek a fotók szuverén voltakban épp olyan dokumentumértékűek, mint a Szabó Magda szövegeit konkrétan vagy átképzeléses módon szemléltető mellékletek: történelmi levegőt árasztanak, még a két világháború közötti alsóbb néprétegek nyomoráról is sejtetnek valamit [munkanélküliek, illetve a veremlakás, 114.], ami Szabó Magdát éppen csak érintőlegesen foglalkoztatja. Néhány, az írónőről készült felvétel szinte verbális fejezeteket helyettesítő jellemrajz, mint például amelyik Jászai Mari-s tragikai pózban ábrázolja az 1930-as évek második felében [122.], vagy a világi főgondnoknak választott Szabó Magda bevonulása a Nagytemplomba bodorított frizurával, a tudós püspök, Bartha Tibor oldalán [214.] stb. A képanyag változatossága és a források sokfélesége a szerző-szerkesztő kitartó kutatómunkáját dicséri, az írónő világában való magabiztos jártasság, a hely- és anyagismeret pedig a hitelesség pecsétjét üti a vállalkozásra. Bővítéseket javasolni [esetleg valami a *Vörös tintából?*] vagy egy-két részlet ellen kifogást emelni [mit keres Cili, egy fantomalak Szabó Magda Debrecenében?, 71.] éppenséggel lehetne, de fölösleges, mert ez nem kompiláció, hanem komplett, önálló műalkotás, a maga nemében totalitás. Kecznán Mariann válogatása az írónő töretlen cívismentalitását és Debrecen-identitását hangsúlyozza azáltal is, hogy az életmű egyik lényeges tematikus vonulatát önálló struktúrává rendezi. Ez persze azzal jár, hogy az epikai művekben és főleg a vallomásokban megjelenő kisebb-nagyobb ténybeli ellentmondások is szembetűnnek. [Apja passzív, visszahúzódo személyiség, máskor társaságkedvelő, hiperaktív férfi; az újszülöttet az egyik verzió szerint a Domb utcai, másutt a Szent Anna utcai lakásba vitték stb.] A szerkesztő merít fikciókból, vallomásokból, interjúkból, levelekből, versekből, de a különmű szövegekből egységes, ünnepélyes Debrecen-kép bontakozik ki. A fikciós mozaikdarabok Szabó Magda és Debrecen szimbiózisát hitelesebben mutatják, mint a direkt vallomások, amelyeket a bevallottan szándékos túlzás mint intenzívebb hatásra törekvő sajátos írói eszköz lefokoz. [Hihető ez: „Valahányszor hazamegyek Debrecenbe, legyen bármilyen késő éjszaka, mindig elzarándokolok a Bikából [Piroska] hajdani otthonához...”]

Az irodalmi útikalauz az *Állítsd meg lépteidet, vándor* című szép, poétikus szerkesztői szöveg vezet be, találó hasonlattal jellemezve az írónőt: úgy játszik emlékeivel, mint gyermek a színes kaleidoszkóppal. Két nagyobb, számozott szerkezeti egységre tagolódik a könyv, az első címe: *Szabó Magda Emlékhelyek*. Ne tűnjék köztözködésnek, de talán pontosabb lett volna a *Szabó Magda emlékhelyei* fejezetcím, mert az előbbi általánosan ismert, megjelölt emlékhelyekre utal, holott egy-kettő kivételével a többi nincs az idegenforgalmi térképen, s nem is lesz, mert megszűnt, elenyészett. Ez a fejezet, átszelve utcákat, tereket a Bábaképző Intézettől a Szabó Magda Emlékházig ível, miközben iskolák, középületek, templomok, szobrok stb. kerülnek a gyermek- és ifjúkori emlékezet éles villanófényébe. Szövegvilágában az időérzékelést relativizálja, számára az idő nem objektív negyedik dimenzió, egyenes irányú, irreverzibilis folyamat, hanem szubjektív létforma, az emlékezés révén visszafordítható, a jelen a múltba hatolhat, múlt a jelenbe érkezhetsz, vagyis csillagászati időn kívüli absztrakt időviszonyt teremt, amelynek ő maga a mértéke. A könyv céljának és jellegének belső logikájából következik, hogy a szerkesztői alapállás a feltétlen tisztelet Szabó Magda regényesített történetei és vallomásai iránt, a választott részletek a töretlen identitás felmutatása mellett csak harmonikus kapcsolatról adnak számot.

„A tárgyak a memóriám...” – idézi Kecznán Mariann az írónőnek e vallomástörődékét, azzal a hangsúllyal, hogy az azonosságtudatot empirikus élmények táplálják s tartják érzékileg frissen. Lenyűgöző a felnőttként felidézett emlékekkel eleve, plaszticitása. Az épületek, otthonok, utcák, terek, szobrok érzékeny asszociációk révén sajátos szubjektív, antropomorfizált tárgyakká, jelenségekké finomulnak tudatában. Erre legjobb példa a Nagytemplom: „A bal torony az Anyám. A jobb az Édesapám.” (504.) A tárgyak megközelítési aspektusa nála főképp az intuíció: „amellyel a tárgy belsejébe hatolunk, hogy egybe essünk azzal, ami egyszeri s következőleg kifejezhetetlen benne” (Bergson). Szabó Magda arra tesz kísérletet, hogy az egyszerűt megragadja, különössé nagyítsa. Minden apró életrajzi mozzanatot úgy talál, mintha műkonstituáló hatása lett volna. Ennek elhitése az ő írói tudományának része. E szövegekben megsűvegelhetjük tárgyismeretét, különleges megnevező képességét, szókincsét, fogalomtárát. Ha otthonokról, lakásberendezésekről ír, beszél, már-már Balzac híres kesztyűleírása jut eszünkbe. De intellektusa is működik, ennek kétségtelen jelenléte az impozáns történelemismeret, ami majd a hosszabb szövegekben tudományos szintre emelkedik. A múlt szellemi birtokba vételére inspirálta az ősök városfejlesztő szerepének tudata, a hagyományok átörökítésének kötelességérzete, a családi légkör, amelyben büszke debrecenivé nevelték, a transzcendentális tárgyra irányultsága, a kivételes intelligenciája, az írói beleélő és reprodukáló képessége. És annak felismerésére, hogy a civitas sajátos városegényisége, történelmi múltja hálás írói téma, ha nem provinciális optikával tekintünk rá.

Az első fejezet a 2017-ben létesített Szabó Magda Emlékház szakszerű ismertetésével zárul, amely ugyancsak Kecznán Mariann alkotása. A második „Szerelmes földrajz” alcímen fut, ami szándékos utalás Szabó Zoltán remek könyvére. A szerkesztő a város, a család, az iskola, az egyház témakörökhöz csatol szövegeket. Ebben kapnak helyet a sokat idézett nevezetes tanulmányigényű vallomások, esszék: *Debrecen három arca; A holtig haza: Debrecen; Violaszín. A civisváros köszöntése* stb. Különösen *A család* című alfejezetben dominál Szabó Magda költői képzelete, mítoszalkotó hajlama,

az epikus előadásmódot kísérő érzelmi lendülete. Ismét egy alfejezetet képeznek az interjúk, vallomások, amelyek kivétel nélkül megjelentek a *Ne félj!* című interjúgyűjteményben. Minthogy belőlük már korábban is kaptunk kisebb részleteket a megfelelő helyeken, ismétléseket kell regisztrálnunk, amelyek azonban feltűnésük távolsága és az anyag bősége miatt nem relevánsak, legfeljebb lelepleződnek olyan kis felesleges módosítások, mint hogy az egyik helyen három pont helyettesíti a Vörös Hadsereg útja elnevezést, a másikon nem. [34.; 474.]

A kötet a szerkesztő „*Keressük eltűnt útjaim*” – *A szülőváros színeváltozása Szabó Magda műveiben* című négyrészes esszéjével zárul. Az első rész a *Pilátus* című regény empátikus elemzése a debreceni vonatkozású modellalkotás szempontjából. A második első mondatában eleget tesz etikai kötelességének, emlékezteti az olvasót: „Fikciós és referenciális Szabó Magda szövegekben egyaránt akad példa arra a különös látásmódra, ami az emlékeket képzeleti tartalommal dúsítja.” Ennek az író világában – olvassuk a reflexiót – mágikus jelentősége van. De ez – tegyük hozzá – nem a nagy dél-amerikai írók mágikus realizmusa, hanem egy kis körben érvényesülő neoromantikus eljárás. A színvonalas írás címe jelzi, hogy Kecznán Mariann a könyv keretei között maradva az író–Debrecen kapcsolat hajszálcsovésségét vizsgálja, nem vállalkozik az életmű prózatörténeti besorolására, a túltengő életrajziség indoklására. Van olyan felfogás ugyanis, hogy minden irodalmi biográfia, regényes életrajz tulajdonképpen „*apologia pro vita sua*” (John Henry Newman). Szabó Magda szelektálással apologizál: ami az idilli miliőhöz nem illik, ami kellemetlen, azt egyszerűen blokkolja emléktárában.

A válogatás tehát utazás Szabó Magda regényvilágában és szövegeiben, de nem az életében! Egyik leghívebb barátja, Kabdebó Lóránt is úgy vezette fel az általa készített „bécsi interjút”, hogy kitalálja az életet. Ennek az írásnak nem feladata, hogy itt és most fikció és referencia egybemosásaira konkrétan rámutasson, hosszú lenne a lista, de nem maradhat szó nélkül, hogy az író leg többször nem kötötte meg a paktumot az olvasóval, hogy mikor ír életrajzot, és mikor regényesít. Ennek egyik nemkívánatos következménye, hogy a média a fikciót is faktumként terjeszti. Valós tény azonban nem lehet a fikcióban sem hamisan elferdíteni, ezért ne maradjon említés nélkül, hogy az író a *Lenke Mária Magdolna Éva* neve(ke)t kapta a „szent keresztségben”, s nem az *Alexia* volt második keresztnéve [23.]. A *Fekete szem éjszakája* című dal textusát Tóth Kálmán [1831–1881], sok-sok népszerű magyar nóta szövegének írója szerezte, s nem Szabó Magda esperes nagyapja. [57., 344.]

A helyi sajtó annak idején – bizonyára félelértésből? – monográfiának harangozta be Kecznán Mariann vállalkozását, műve azonban az ismeretterjesztés kategóriájába tartozó kultikus főhajtás. Ez nem értékdegradálás, a könyv ebben a minőségében is feltétlen nyereség, hiszen Szabó Magda életműve elévülhetetlen és alighanem felülmúlhatatlan kincsesbányája Debrecen tárgyas és szellemi, vallási és irodalmi ábrázolásának, amit Kecznán Mariann avatott alanyiséggel tudatosít. Műve azonban akarva-akaratlanul tovább fokozza a várakozást egy tárgyilagos, tudományos igényű Szabó Magda-monográfia iránt, amely az életrajzi vonatkozásokat forráskritikának, műveit pedig regénypoétikai elemzésnek veti alá. Mert miközben az író kultusza szülővárosában felhőmagasba csapott, s a zsurnálkritikák csak felsőfokot használnak róla szólván, aközben a tudományos áttekintések mostohán bánnak vele. A legfrissebb

példa erre a Gintli Tibor szerkesztette akadémiai kézikönyv [*Magyar irodalom*, 2010], amely a regényíróval nem számol, csupán egy színpadi művével foglalkozik [*Az a szép fényes nap*], melyet korába helyezve paraboladramának minősít, nem éppen kedvező értelmezést sugallva... [*Debreceni Református Kollégium Múzeuma*]

BAKÓ ENDRE

A szenttől a profánig

SALAMON ANDRÁS: *SZÍNHÁZTÖRTÉNET KEZDŐKNEK ÉS HALADÓKNAK*

Önfelmentő gesztussal indul Salamon András *Színháztörténet kezdőknek és haladóknak* című könyve: már az első mondat arra figyelmezteti a „nyájas olvasót”, hogy az korszerűtlen elméleti munkát tart kezében. Mi több, ezt a korszerűtlenséget meg is indokolja, a modern színháztörténeti áttekintésekkel szemben Salamoné ugyanis nem széttöredezett jelenségként, egyetlen kulcsfogalmat körüljárva kalandozik az európai színháztörténetben, hanem egyértelműen és következetesen teszi le a voksát egy, a művészetet élő organizmusként elgondoló eszme mellett – teszi ezt úgy, hogy az említett korszerűtlenségét azonnal a konzervatív merészség fogalmi kategóriájába helyezi át. Mintha a hagyományhoz való csatlakozás önmagában progresszív gesztus volna, mintha a trendek elutasításából következő nosztalgikus szemléletmód ismételten úttörőnek számítana. Rafinált az első másfél oldal, hiszen éppen a bekapcsolt önvédelmi mechanizmus, a negatív értékkategóriák saját fejre olvasása idézi elő a várakozás paradoxonát: pontosan tudhatjuk, hogy egy forrásgazdag, ám lényegében újszerű ismereteket aligha kínáló szöveggel lesz dolgunk, ám épp evégett azt várjuk, hogy ez a nyíltan vállalt régimódiság valamiképp mégiscsak rejtett tudással kecsegtet. Ritkán vet hát fel prológius ennyi kérdést, ezek közül talán éppen az egyik legégetőbb, hogy vajon miféle kritikai hozzáállást követel egy olyan kötet, amely saját magáról vallja eredetiségének hiányát?

Nehéz erre választ találnunk, ugyanis pontosan azt kapjuk, amit Salamon András megígért nekünk, ez a fajta konzekvens befogadói kielégülés azonban természetesen foszt meg bennünket attól az örömtől, amelyet a korábbi, jól megszokott kulturális bázisunkból való kimozdulás jelenthetne. Színháztörténeti tudásunk ugyan megszilárdul, és bár Salamon kétségkívül jó pedagógiai érzékkel és irigylendő játék kedvvel veti papírra a líceumokban tartott világirodalmi óráinak anyagait, az ókori görög színháztól a rokokóig ívelő áttekintés elsősorban a rendszerezésre, az analitikus gondolkodás hangsúlyozására, nem pedig az értelmezés sokrétűségére, nyitottságára építi fel magát, így az olvasó szabadsága igencsak leszűkül a szabott keretek között.

Ugyan a jelenségek vizualizálása, a számos művészettörténeti példa, a korokon átívelő összefüggésekre és a szerves fejlődésre való rámutatás kifejezett erénye a szövegnek, mikroszerkezetében már elkerülhető gyerekbetegségek ütnek fel a fejüket. Ez azokban az esetekben a leginkább zavarbaejtő, amikor is az egymást követő korok legismertebb drámáinak jelenetről jelenetre való elemzése történik. Illetve érdekesebb volna feltételes módot használnunk, ugyanis több alkalommal

a szövegek pusztá deskriptivitásával találjuk szembe magunkat, aminek következtében ugyan megismerhetjük az adott történet minden apró mozzanatát, ám a szereplők motivációs hálója egy kevésbé szakavatott szemnek esetenként átláthatatlan maradhat, a társadalmi-szociális kontextusról nem is beszélve. Ekképpen pedig egy-egy végkövetkeztetés akár felemásnak, de legalábbis erőteljesen szubjektívnek tűnhet, Salamon András ugyanis nem ódzkodik a minősítéstől sem: „Maga Villon, a korai reneszánsz emblematikus alakja is őszintén megéli és megírja ezt a kettősséget. A költőt és társait halálra ítélték, felakasztásukat várják. Villon ezen az éjszakán két verset írt. Ahogyan Tiziano két festménye különbözik, a két vers is a kettős igazság egy-egy ellentétes oldalát mutatja. Mintha a két verset két költő írta volna. Az már a mi korunkat minősíti, hogy a két vers közül az első került be a köztudatba.” [155.]

A két Villon-vers természetesen obszcenitálásában különbözik legélesebben, így egyértelműnek tetszik, hogy a vonatkozó sor jelen társadalmunk züllöttségére kíván utalni, az efféle kiszólások, rövid, ám éles megjegyzések pedig nem ritkák a szövegben. Ezt a fajta minősítő modorosságot megtapasztalhatjuk például az egyes korszakok jelenségeire, eredményeire vonatkozó utalások szintjén, ennek legkézenfekvőbb példája a rómaiak színháza, ebben a fejezetben ugyanis több degradáló minősítést is találhatunk. Az efféle reflexiónak természetesen helye lehet egy színháztörténeti munkában, ugyanakkor mindenképpen valamiféle konzekvenciát követel, ennek híján pedig az oda-odavetett félmondatok pusztán a szöveg koherenciáján képeznek repedéseket – idegen testként léteznek az egyébként gondosan összeállított, mély történeti és elméleti tudást tükröző munkában.

Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg a kötet érdemeiről sem: a *Színháztörténet kezdőknek és haladóknek* példamutató lendülettel igyekszik diagnosztizálni a korszakok uralkodó világképeit, és az ebből eredő változásokat – Salamon akkurátussága talán a középkori, aligha kanonizált színjátszás feltérképezésénél a legüdvözleendőbb –, miközben a holisztikusság igényével kalauzol bennünket a szenttől a profánig tartó úton. A szerkesztési elv legizgalmasabb momentuma a színházi tér és az aktuális világlátás közötti szoros összefüggések felmutatása, amely alapján nyilvánvalóvá válik, hogy az európai színháztörténet nem csupán szövegeiben, de építményeiben is határátlépési folyamatok vagy éppen új és új határhúzások sorozataként írható le. Szintén becsülendő, hogy Salamon végig pontosan meghatározott fogalmi rendszerrel operál. A legerősebb vezérfonalként a Bécsy Tamás által felállított három dráma-modell (konfliktusos dráma, középpontos dráma és analitikus dráma) jelenik meg, ezek rugalmas alkalmazása ugyanis többnyire lehetővé teszi az áttekintés folytonosságát, a korszakok közötti kapcsolódási pontok felfedezését. Ez természetesen nem ritkán kihívások elé állítja a szerzőt, a drámatörténet ugyanis egyre kisebb gyakorisággal termel ki a modellekbe tökéletesen beilleszthető, tipizált szöveget, nem véletlen az sem, hogy a kötet utolsó negyede alighanem minden drámát középpontossággal definiál. Ez a kötetet átitató strukturalista szellemiség alapvetően igen hatékony pedagógiát rejt magában, fontos kiemelni például a szereplők közti viszonyokat is jól körvonalázó táblázatrendszert, amelybe Salamon az egyes drámák karaktereit helyezi. Ugyanígy okos megoldás, hogy a korábban elemzett szövegek vissza-visszatérnek a későbbiekben, segítve ezzel a látásmódban végbe ment változások felmutatását, ahogyan az alapvető fogalmak folyamatos, már-már

mániákus tisztázása is hozzájárul az értő befogadáshoz. Ugyan néhány alkalommal talán pillanatnyi zavart is kelthetnek az átvezető nélküli kultúrtörténeti betoldások, a poétikai és drámapedagógiai rögtönzések, vagy a túlon túl éles váltások és lezárások, ám többségben vannak az organikusan szerveződő fejezetek, így az olvashatóság kényelmére kevés panaszunk lehet.

Ezt az olvasmányosságot támogatják meg a beidézett irodalmi szövegek, amelyek az aktuális színháztörténeti korszak filozófiájának megerősítésére szolgálnak. Ilyen példa a „parókás, púderes, istentelen század”, azaz a rokokó világképének körvonalazása Mikes Kelemen 48. levelével, amely az elemzett képzőművészeti példákhoz is izgalmas adalékként szolgál. Az efféle betoldásokkal az összművészetiség igénye jelenik meg a kötetben, és minden bizonnyal éppen ez Salamon munkájának legnagyobb erénye: nem önálló keretek közt értelmezendő ágazatként fogja fel a színházat, hanem társadalmi-művészeti kölcsönhatások által létrejövő, diszkurzív jelenséggént. Teszi ezt úgy, hogy nem pusztán a korszakok kiemelkedő drámáira és irányzataira fókuszál, hanem igen dominánsan végigvezet a színészmesterség alakulásának különböző fázisain is. Ezért is fájó, hogy a modernitás teljes egészében kimarad a kötetből, hiszen a színház-kultúra, a színészsztentitás és a társadalom viszonyának feltárása ma minden korábbinál nagyobb kihívások elé állít bennünket. Ezt a véleményt maga a szerző is osztja, a francia barokkot tárgyaló fejezetben ugyanis ellenpéldaként egy 2017-es Trafó-s előadás befogadásélményéről olvashatunk: „A függőny mögül kilép egy apácaruhás nő, és »Dicsértessék a Jézus Krisztus!« köszönéssel fordul a nézőkhöz. A Trafó közönségéből ketten a rituális válasszal visszaköszöntik őt: »Mindörökké, ámen.« A színpadon a hat női szereplő nagyon hasonló fekete-fehér szerzetesi habitust visel, mint a két nővér, aki a nézőtérről felelt. Egyedülálló pillanat, amikor a színpadon megjelenített világ és a valóság szereplői így tudnak találkozni.” [295.]

A fent idézett történettel Salmaon a barokk által megkövetelt nézői viselkedésformát kívánja érzékeltetni, amely nemhogy az interaktivitást, de a tetszésnyilvánítást is korlátozta. Több ízben kitűnik hát, hogy a szerzőben felmerül az igény a modernitás, a posztmodern és a régi korok összekapcsolására, valamiféle szintézis megtalálására. Ám ez az igény többnyire egy-egy rövid anekdota erejéig kap hangsúlyt, a kötet pedig éppen a legizgalmasabb pontnál, a rokokónál zárul.

Salamon András természetesen ezen döntését is megindokolja: a *Színháztörténet kezdőknek és haladóknak* gondolatrendszerébe nem illeszthető be már a 19. század sem, a történelem e pontjától ugyanis az egységes világkép folyamatosan fragmentálódik, teret nyer az individuális kifejezőmód, a művészeti ágazatok már nem egységben, nem összhangban léteznek: „Romantikus, szimbolista, naturalista templomok nem épültek. Romantikus, szimbolista, naturalista drámák viszont keletkeztek.” [406.]

Ez az érvelés jogosnak tűnhet fel, ugyanakkor a művészeti ágak ilyen határozott szétválasztása igencsak problematikus, különösen annak fényében, hogy a modern színház egyik legfőbb attribútuma a tér és az idő dimenzióinak játékba hozása. A templomokat később ugyan felváltják a városi terek, ám ezzel párhuzamosan a képzőművészet új ágazatai is az utcára települnek, így az a hasadás, amelynél Salamon meghúzta saját munkájának határait, kevésbé tűnik élesnek. Természetesen ennek ellenére a lelkes oktatói attitűd nem elvitatható: a középkorolások számára egy valóban jól használ-

ható kézikönyv született, ami nem mulasztja el betartani egyetlen ígéretét sem. Sem az aprólékosságot, sem az eredetiség hiányát. Tudjuk, mit veszünk a kezünkbe – az, hogy ezzel a haladók megelégednek-e, már egy másik, bonyolultabb kérdés. [*Koinónia*]

DÉZSI FRUZZINA

Az online világ komplexitása, avagy az online lét káprázata

SZÜTS ZOLTÁN: *ONLINE. AZ INTERNETES KOMMUNIKÁCIÓ ÉS MÉDIA TÖRTÉNETE, ELMÉLETE ÉS JELENSÉGEI*

Az új kommunikációs technológiák és platformok hatása mára már átjárta a társadalom valamennyi szintjét. Szüts Zoltán a Wolters Kluwer kiadó által gondozott, *Online* című kézikönyvében térképként, vagy még inkább a digitális korra oly jellemző GPS-ként igazít el bennünket az online világban, melyben létrejön az egyének mediatizált identitása, és a változások számos előnyhöz juttatták azokat, akik a digitális műveltség gazdag tárházát birtokolják. A nagy ívű kötet az olvasók számára tudományos jellegével biztos irányítúként szolgál az online lét tanulmányozása során.

A könyv megjelenését másfél évtizedes kutatómunka, és ennek eredményeként számos publikáció, többek között mindegy tucat WOS által indexelt folyóiratcikk előzte meg. Valamennyi lehetséges megközelítést mérlegelve a szerző munkája során a számítógépek technika- és társadalomtörténetének elbeszélése és a definíciós kísérletek után kronologikusan veszi sorra és elemzi a jelenségeket. Kötetében így technológiai, társadalmi, kulturális, filozófiai és oktatási dimenzióban helyezi el a kommunikációval és médiával kapcsolatos jelenségeket, miközben mikro- és makroszintű történeteket mond el. Anélkül mutatja be az internetes kommunikáció és média társadalomra és kultúrára gyakorolt hatásait, összefüggéseit, hogy megszakadna a narráció folyamata.

Munkájában a Denis McQuail által felvázolt kategorizációnál maradva alapvetően médiakulturalista, illetve társadalmi kulturalista nézőpont alapján vizsgálja az internetes kommunikáció és média hatásait. Így egyszerre a közönség tagjainak nézőpontjából közelít a médiakultúra elemeihez, ám eközben az általa választott jelenségek egyénekre és a társadalom egészére gyakorolt mélyebb hatásait vizsgálja.

A szerző a kronológiához ragaszkodik, ám a jelenségekre és összefüggésekre koncentráló, összehasonlító elbeszélésmódot választotta. Szelektálnia kellett, hogy miről és miről *ne* essék szó az időrendi áttekintésben, másrészt viszont a szerep, medialitás és technológia hármását tartotta szem előtt, kitérve a funkcionális előzményekre; valamint a pontos arányok meghatározása jelentett még dilemmát számára. Eközben a tartalomfogyasztás kérdése végig jelenvaló a kronológiai bemutatás során. Ugyanakkor a munkájában elemzett jelenségek jól illusztrálják azt is, hogy az online média mindinkább teret ad a mindennapi felhasználók önreprezentációjának (például a digitális önarckép, a szelfi által). Marshall McLuhan Nárcisz történetének egyik lehetséges olvasataként azt mondja, hogy az embert elbűvölte a saját

más anyagba történő kiterjesztése – a média. Ebben a bővületben élve készítenek a felhasználók szelfiket, a képi fordulat egyik állomásaként. Az egyének valójában saját kognitív, affektív, illetve személyes és társadalmi szükségleteik kielégítésére használják a médiát.

Szűts Zoltán arra is rámutat, hogy az internet kommunikációs célokra történő kritikus tömegű használata egy új jelenséghez, a számítógép által mediatizált kommunikáció megjelenéséhez vezetett. Ma, amikor a sokadik konvergencia zajlik, a számítógép, a táblagép, az okostelefon és a televízió képernyőjén ugyanaz a digitális tartalom jelenik meg, melynek számtalan előnyét tapasztalhatják meg a felhasználók tömegesen. Azonban felvetődik a kérdés, hogy vajon ez a típusú kommunikáció az emberi kapcsolatok gyengüléséhez vezet-e.

A szerző vezérelve a következetesség és az összefüggések keresése volt. Így, miután egy jelenséget elhelyezett könyve kronológiai és elméleti koordinátarendszerében, annak történetét, fejlődését vagy eltűnését végigkövette az időben is. Ilyen módon járt el többek között kedvelt témakörének – a virálisan és kaotikusan terjedő, mashupon és remixen alapuló, a humor, egyszerűség és ismétlődés, valamint az átlagemberek ábrázolása miatt populáris, metaforikus jelentést hordozó képeknek – a mémeknek a vizsgálatánál is.

Szűts Zoltán a kötetében egyaránt tárgyalja a kiadói rendszerben és a közösség által generált tartalmakat. Válogatásában kiemelt szerepet kapnak többek között a hírek, a tájékoztatásba vetett bizalmat erodáló álhírek, a mémek, a videók és videogalériák, a képek és a képgalériák, az online kontextusba áttelepülő folyóiratok, lapok, a hírmegosztók (híraggregátor oldalak), a közösségi média bejegyzései, az e-könyvek, a GIF-ek, az emoji, az online kontextus dinamikus kereteként, univerzális felületeként működő blogok, a vlogbejegyzések, a wikik [online enciklopédiák], a képmegosztó oldalak (például az Instagram és a Pinterest), a piacterek stb. Érinti a chatbotok – mesterséges intelligenciával bíró csevegőprogramok, valamint a crowdsourcing jelenségeit. Nem foglalkozik, vagy csak felszínesen érinti a kifejezetten kereskedelmi tartalmakat, az infografikákat, a képregényeket, az online eseményeket és a hozzájuk kötődő flashmobokat, a podcasteket, a prezentációkat, a hálózati játékokat, a térképeket, a MUD-okat vagy éppen az online környezet tulajdonságait kiaknázó műalkotásokat, az Art Project jelenségét – ezeket azonban érdemes lett volna tárgyalni.

A szerző kiemeli, hogy a képernyő környezetében megváltozik az olvasás módja. Gyorsabbá válik, szkimmelés, szkennelés és böngészés jellemzi. A felhasználók a szöveggel találkozáskor jellemzően kulcsszavakat keresnek. Mindez pedig természetesen hat a képernyőn olvasható irodalmi művek elbeszélésmódjára is. A szerző azonban vallja, hogy mindennek ellenére az újmédia nem megszüntette a régit, hanem ráépült. Mondhatjuk, hogy ez a pozitív hangvétel az egész könyvön végigvonul.

Szűts rámutat, hogy az interneten az adatok már egy új, digitális paradigma szerint továbbíthatók, kereshetők, másolhatók, vagy esetleg hamisíthatók. Az internet decentralizált, szemben az ipari rendszerekkel. Támogatja az anonim kommunikációt és a rejtett jelenléte, így világunkban fontossá válik a hitelesség és az identitás kérdése. Az online kontextus könnyen szerkeszthető természetéből fakadóan/adódóan lehetővé teszi a felhasználó szerzővé, azaz tartalomlétrehozóvá [prosumerre] válását. Elmosódik a korábbi médiumokban világosan látszó határvo-

nal a szerkesztők és a befogadók között. Az online környezetben átalakul a szerző funkciója is, távolíva válik, gyakran másodlagos a szerepe az alkotásban. Ez már a Barthes által ünnepeelt kollektív szerző diadala.

A Szűts által önkényesen kiragadott példák közé tartoznak többek között a „hagyományos” újságírói tevékenység online reprezentációi – weboldalai –, illetve az eredetileg már online környezetben létrejött hír- és elemző portálok (mint például a Reddit), melyek mémterjesztő és közösségi funkcióval is bírnak: kaput jelentenek a világra. De idesorolhatók a hagyományos médiatérben korábban domináns (meghatározó) televíziók és rádiók weboldalai, illetve streamjei.

A bemutatott elméletek és szakirodalom használatát illetően az olvasónak feltűnhet, hogy a szerző szemléletmódja kevésbé konfrontatív, így a kritikai feldolgozás inkább a szelektálásban érhető tetten. Az általa az internetkutatás szempontjából lényegesnek tartott teoretikusok és elméleteik közlésére szorítkozik, és eközben több megközelítést vesz figyelembe, egy-egy jelenség kapcsán gyakran különböző nézeteket ütköztetve. Nem feladata azonban az egyes elméletek hiányosságainak vagy ellentmondásainak feltárása sem, ez a munkája kézikönyv jellegét gyengítené, amivel én magam is egyetértek. Annak ellenére, hogy a narrációt a kronológiához való ragaszkodás jellemzi, és hogy a kötet írója deklarálta nem áll ki egyetlen kommunikációs elmélet mellett sem, nem járna el kellő körültekintéssel, ha nem venné figyelembe őket (például Denis McQuail, Em Gríffit vagy Shannon és Weaver, Terestyéni Tamás, Béres István és Horányi Özséb kiadványait).

A kommunikáció- és médiaelméletről írva érinti Marshall McLuhan mérőföldkének számító, sok helyen idézett, bizonyos esetben azonban már meghaladott megállapításait. Még figyelmet érdemel, hogy Szűts Zoltán rámutat a számítógépes hálózatok korának és a Gutenberg-galaxisnak a párhuzamaira, James Dewar megállapításait idézve. Azonban a Dewar által hangsúlyozott párhuzamok mellett a nyelv területén is találhatunk hasonlóságokat a drámai változások terén. Míg például a nyomdagép az egyes nyelvek sztenderdizációját segítette elő, addig a világháló globális, az internetes szlenggel gazdagított angol nyelv dominanciáját mutató online nyelv kialakulását erősíti.

Szűts kiemeli, hogy a digitális személyiség online lábnyoma számos mintát rejt, melyet a Big Data – az információs társadalom gravitációs magjaként – képes nagy sebességgel kezelni és, emberi segítséggel, összefüggéseket észrevenni, habár ez a jelenség az élénk diskurzust elindító megfigyelés (surveillance) és a privacy kérdését veti fel. A szerző a megfigyelés kihívásait a panoptikum, a Big Brother és a per metaforák által teszi érzékletessé. Az internet megjelenésével a nyilvánosság új megszólalási formákat kapott, egyúttal gyengült és átalakult a kapuőrök szerepe. Így a fórumok a nyilvánosság új színtereiként nem csak konstruktív, építő jellegű vitákat generálnak. Az agresszív, negatív hangnemű kommentek szignifikáns jelenléte is megfigyelhető. Ám a kapuőrök eltűnésével szemben egy ellentétes folyamat is megfigyelhető, a totális kontroll és szabályozás kísérlete is megjelenik, a szólás és sajtószabadság kérdéseivel párhuzamosan. A szerző ezt az igencsak bonyolult területet több hivatkozott irodalom alapján térképezte fel. A Gilles Deleuze és Felix Guattari szerzőpáros által alkalmazott rizóma metaforája az internet radikálisan decentralizált, egymással nem lineáris és nem hierarchikus módon összekapcsolt, információcserére épülő produktumainak leírásában segít. Ebben a rizómaszerű szerkezetben nem létezik hatalmi centrum,

és alapvetően nem létezik központilag létrehozott és felügyelt tartalom sem. [Az információ már a felhasználók birtokában van.] A szerző ismerteti a hypertext teoretikusainak elméleteit [Ted Nelson, David Jay Bolter, Charlie Gere, illetve George P. Landow írásait]. Ugyanakkor Szűts Zoltán nem csak a hypertext, de az újmédia elméleteit [Lev Manovich fontos publikációit] is beépítette munkájába.

A könyv írója rámutat, hogy a sebesség bűvöletében élő internetes kommunikáció és média a gyorsabb üzenetátadás érdekében saját nyelvezetet alakított ki, melyet a Walter Ong által azonosított másodlagos szóbeliség mintájára másodlagos írásbeliségnek nevezünk. A másodlagos írásbeliség térhódításának lehetünk tanúi, ami sokkal inkább a beszédhez, mint az íráshoz áll közel. Az írás Leonard Bloomfield szerint csupán a beszéd pótléka, gyenge mása, a nyelv rögzítésének kísérlete. Erről pedig Platón barlanghasonlata juthat eszünkbe.

Az új típusú írásbeliség már egyenrangú szerepet szán a szöveg mellett a képeknek és azok speciális szegmenseinek, az emoji-knak és a mémeknek. Ugyanis a metanyelv, a mimika hiányában a mondandó érzelmi részét a mosolyszimbólumok segítségével fejezik ki a felhasználók. A mémek pedig ötleteket, szimbólumokat, popkulturális referenciákat hordozó képekként vannak jelen az online nyelvhasználatban. Végso soron tehát egy új, univerzális nyelv születésének lehetünk tanúi.

A másodlagos írásbeliség kérdésével határterület a képek megjelenése, majd térfoglalása a képernyőn. A kép és a szöveg ugyanis már elválaszthatatlanul összekapcsolódik, és ennek hatására új, a tárgyi és virtuális valóságot egyszerre leírni kívánó nyelv alakult ki. Erről a [digitális] ikonikus fordulatnak is nevezhető jelenségről W. J. T. Mitchell gondolatai köszönnek vissza több helyen is. Az elmélet megalkotója szerint a képi fordulat során a világot, az egyének identitását nemcsak leképezik, hanem mindinkább alakítják az őket körülvevő képek. Mitchell állítása szerint a képek egyre nagyobb szerepet játszanak a társadalmi valóság konstruálásában.

A szimulákrum fogalmának transzdiszciplináris megközelítése érvényesül a kötetben. A szerző Jean Baudrillard nézeteire hivatkozik, aki szerint a 20. század második felétől a realitás mind bizonytalanabb, gyakorlatilag csak illúzió, mivel a világot már helyettesítő modellek – szimulákrumok – foglalják el, amelyek megsemmisítik, majd egyúttal helyettesítik is a valóságot. A szimulákrumok létrehozásának folyamatában kulcsfontosságú az online média. A YouTube például – metaforikus értelemben – a szimulákrum vidéke.

A könyv szerzője a sebességet és a gyorsulást, mely áthatja az internetes kommunikációt és a médiát, valamint az információfeldolgozás módját Paul Virilio filozófiai leírása által világítja meg. A sebesség mámorával szorosan összefüggő megállapítása, hogy a „médiarealításban” nincs saját helye valaminek, hanem „sajátideje” van. Azonban nem csupán a sebesség lényeges tényező az információ átadásában és befogadásában, hiszen több olyan online formátum és tartalomtípus [pl. a YouTube-videók vagy a Facebook-kommentek] létezik, mely a Csíkszentmihályi Mihály által bevezetett flow-élményt képes kiváltani, a hiperdimenzionális és azonnali visszacsatolásokat lehetővé tevő interaktivitásnak köszönhetően.

Szűts elmélete szerint a befogadó olyan belemélyedést kap, és a flow olyan érzését, amelyet még a Gutenberg-galaxis kezdeti időszakában sem tapasztalt meg a társadalom. Szűts Zoltán a sugárzott könyvtár filozófiája esetében kiemeli, hogy

Otlet és La Fontaine kulturálisan univerzális, egalitárius és demokratikus víziójában a világ minden írott tudását hozzáférhetővé kívánta tenni az emberiség számára. A szerző a világháló természetét három metaforával érzékelteti. Ezek: a bábéli könyvtár, a pillangóhatás és a hatlépésnyi távolság, melyeket a 2013-ban az Osiris által gondozott kézikönyvben már részletesen kifejtett *A világháló metaforái* címen. Bár a szerző kötetének tartalmát történeti vázra építette, az ebbe illesztett jelenségek bemutatását számos, az internet filozófiájával foglalkozó munka segítette. A filozófiai kérdéseket érintve a kollektív intelligenciának, valamint a vélemények gyorsabb aggregációja folytán létrejövő tömegek bölcsességének leírása, illetve ezek kapcsolata az információs társadalommal szintén érdeklődésének homlokterébe került.

A szerző rámutat, hogy sokszor beszélünk az internetszöveg előnyeiről a hagyományos szöveggel szemben, s nem ejtünk szót hátrányairól. Előnye – de hátránya is – az, hogy elválasztható hordozó közegétől. Ha pedig csakugyan a világháló válik a művelődés, ismeretszerzés legfőbb közegévé, óvintézkedéseket kell tennünk, hiszen a kisszámú számjegykódolású könyvpéldány megsemmisülésével megsemmisülhet a rájuk tapadó szöveg is. Márpedig az ókori Kelet óta azon alapul a művelődés, hogy a szövegek nemcsak az egyes embert élik túl, de megalkotó nemzetüket is.

Számomra nem kétséges, hogy szakmailag fontos, a hazai internetkutatás jövőjét meghatározó kötet született. Ám rögtön komoly kritikát is meg kell fogalmaznom. Egy ilyen jól szerkesztett, filológiai alapos munkának tartalmaznia kell tárgymutatót és külön bibliográfiát is. Az utóbbit már csak azért is, hogy a témát kutató más szerzők megkereshessék benne magukat, elégedetten hátradőlhessenek, vagy éppen méltatlankodjanak, ha kimaradtak. Ezek a kötelező elemek azonban érthetetlen módon hiányoznak. Jó lenne egy következő, átirrt, bővített kiadásban pótolni őket. *(Wolters Kluwer)*

TÖRTELI TELEK MÁRTA

• • • • •

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401–3174

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