

SZERKESZTETTE

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

HAGYOMÁNY
ÉS INNOVÁCIÓ
A MAGYAR ÉS
A VILÁGIRODALOMBAN



HAGYOMÁNY
ÉS INNOVÁCIÓ
A MAGYAR ÉS
A VILÁGIRODALOMBAN

HAGYOMÁNY
ÉS INNOVÁCIÓ
A MAGYAR ÉS
A VILÁGIRODALOMBAN

Szerkesztette
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Budapest, 2020

A „Hagyomány és újítás az irodalomban” projekt, valamint e kötet kiadása a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal támogatásával, az ELTE Tematikus Kiválósági Program „Közösségépítés: család és nemzet, hagyomány és innováció” elnevezésű pályázatának keretében valósult meg.

The project “Tradition and Innovation in Literature” and the publication of this book was supported by the National Research, Development and Innovation Office within the framework of the Thematic Excellence Program: “Community building: family and nation, tradition and innovation,” ELTE 2019/20.

© Szerzők, 2020

© Szerkesztő, 2020

ISBN 978-963-489-242-7

ISBN 978-963-489-243-4 (pdf)



www.eotvoskiado.hu

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Kiadói szerkesztő: Tihanyi Katalin

Projektvezető: Urbán László

Tipográfia: Sörfőző Zsuzsa

Borítótervező: Csele Kmotrik Ildikó

Nyomdai kivitelező: Multiszolg Bt.



Tartalom

<i>Kulcsár-Szabó Zoltán</i>	
Előszó	7
<i>Tamás Ábel</i>	
Írás és performativitás Horatius Agrippa-ódájában (<i>Carm.</i> 1.6)	13
<i>Komáromy Zsolt</i>	
A dialogikus vers romantikus megújítása Wordsworth és Coleridge vitájában	22
<i>Simon Gábor</i>	
„Géppel mért műfajiság” – Esettanulmány a modern magyar elégia korpuszalapú vizsgálatához	45
<i>Simon Attila</i>	
Modern Danaidák – A Danaida-lányok alakja Babits, Nietzsche, Freud és Proust szövegeiben	65
<i>Gintli Tibor</i>	
Az anekdotikus elbeszélésmód mint közép-európai hagyomány	97
<i>Bónus Tibor</i>	
Esemény, önreprezentáció és az irodalomtörténeti küszöbhelyzet – A <i>Termelési-regény</i> újraolvasásához	117
<i>Bollobás Enikő</i>	
Az újító költői hagyományok megújítója: Susan Howe	143
<i>Kulcsár-Szabó Zoltán</i>	
Kafka fia – Borbély Szilárd a világirodalomban	169
<i>Hegyi Pál</i>	
Az írói szerepjátékoktól a szereplőket átíró játékokig – Távollító poétikák három kortárs magyar novellában	194
<i>Benczik Vera</i>	
Régi tárgyak, új dolgok – Az apokalipszis tárgyi emlékezete	217
<i>Kenyeres János</i>	
Hagyomány és megújulás a magyarországi kanadisztikában	233

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Előszó

A jelen kötet az ELTE NKFIH Tématerületi Kiválósági Program által támogatott kutatási projekt keretei között készült, amelyben a „Hagyomány és újítás az irodalomban” témakör vizsgálatára az egyetem több szakterületet (amerikanisztika, anglistika, klasszika-filológia, magyar irodalomtörténet, nyelvtudomány, összehasonlító irodalomtudomány) képviselő munkatársaiból álló kutatócsoport vállalkozott. Ez a könyv magyar és világirodalmi tárgyú, az előbbire utóbbira való beágyazódásainak módjai felől tekintő esettanulmányok sorában arra tesz kísérletet, hogy megmutasson valamit azoknak az aspektusoknak a sokféleségéből, amelyeket az irodalmi jelenségek tárgyalása a hagyomány és az innováció kölcsönviszonyában feltár. A címben kiemelt két kulcsszó nyilvánvalóan ritkán, talán soha nem hiányzik az irodalom történeti létmódjáról folytatott diskurzus fogalmi arzenáljából, de kortárs teljesítményeinek értékelése, sőt felismerése sem igen valósulhat meg e két reflexiók alakzat igénybevétele nélkül. A hagyomány és az innováció kategóriái mögött ennek megfelelően rendkívül szövevényes, kimeríthetetlen, ezen előszó keretei között még jelzésszerűen sem rekapitulálható fogalomtörténet áll. Ez a fogalomtörténet, aligha meglepő módon, e kifejezések egymáshoz tartozásáról tanúskodik: nehezen lehet igazán hatékonyan jelentést tulajdonítani az újítás mibenlétének (sőt egyáltalán felismerni az újat) valamely hagyományra való vonatkoztatása nélkül, mint ahogyan hagyományok azonosítása sem igen lehetséges anélkül, hogy a mindenkori jelen ezeket valami (valami új) számára adott vagy megnyilvánuló hagyományként, egyáltalán valaminek a hagyományaként, valami most keletkezőre áthagyományozódó örökségként értse meg.

A kulturális evolúcióról alkotott modellek némelyike arról tanúskodik, hogy az élet legösszetettebb (vagy kognitív tekintetben legfejlettebb) formáit az újítás ilyenként, vagyis újításként való felfogása vagy megértése tette lehetővé. Az ember – ellentétben a fajok többségével – azért támaszkodhat ún. kumulatív kulturális evolúcióra, mert képes „az újító viselkedési technikákat” kiszűrni a megfigyelt, a korábbiaknál hatékonyabbnak bizonyuló tevékenységekből. Csak a tanulás ezen fajtája teszi lehetővé az olyan átadást (vagyis egyben: hagyományozódást), „amely megőrzi a csoportban az újítást, s ezzel mintegy ugródeszkát szolgáltat a további újítások számára”. Csak ez teremt történelmet:

Általánosságban elmondható tehát, hogy az emberi kulturális hagyományokat a csimpánzok kulturális hagyományaitól – vagy attól a néhány más kultúrától, amelyet egyes emlősfajoknál megfigyeltek – leginkább az különbözteti meg, hogy az emberi hagyományok az idők folyamán felhalmozzák a módosításokat, vagy másként fogalmazva: kulturális „történetre” tekintenek vissza. (TOMASELLO 2002: 47)

Innen nézve tulajdonképpen evolúciós törvény írja elő az ember számára az újítást, az erről való lemondás a társadalmak fennmaradását veszélyezteti. A következőkben az irodalom időnként imperatívuszok formájában vonta le: *il faut être absolument moderne*.

Másfelől nyilvánvaló, hogy ez az igény maga is átadódik, megőrződik, azaz: hagyományt teremt. Az újításnak, így a művészi újításnak is – mint az szóba is kerül ebben a kötetben – megvan a maga tradíciója. A kultúraelmélet nézőpontja ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy a hagyományozás alapvető (anyagi, mediális, intézményes, időszemléleti) feltételei nélkül nem lehetséges újítás. Írás hiányában, emlékeztet pl. Aleida Assmann, egyszerűen „kevésbé volt érdeke az embernek, hogy mindig újat mondjon” (ASSMANN 1994: 182). Ismét fordítva egyet a perspektíván, ebből persze az is következik, hogy innentől az, hogy mi hagyományozódik át, mi válik hagyománnyá vagy őrződik meg hagyományként, nem utolsósorban a kulturális innováción múlik: a hagyomány kínál ugyan opciókat az innovációra, ezzel egyben azonban az utóbbira is – pl. az általa működésbe hozott kulturális emlékezetre – bízta önmagát. Már csak abban az egyszerű értelemben is, hogy a mindenkori újítás szabja meg valamely hagyomány koordinátáit, csak az új megkülönböztetése tesz valamit régivé, egyszerűen – és ismét Assmann nyomán – fogalmazva: „aki valami újat alkot, egyúttal valami régít is létrehoz” (187). És éppen ez világít rá arra, ismét fordítva egyet a dolgon, hogy

az innováció emlékezet nélkül elképzelhetetlen. Akár azért új valami, mert a régi megőrződött, akár azért új, mert a régít kidobták, az innováció olyan különbséget teremt, amely megfelelő emlékezet nélkül nem felfogható. [...] Minthogy az új mindig megkülönböztetés, tiszta és abszolút új nem létezhet. (188)

Vagy ha mégis, akkor sem volna ilyenként felfogható, legalábbis azt a hermeneutikai összefüggést szem előtt tartva, amely az ismeretlennek, az irritálóknak, az elvárásokkal szembenállónak a megjelenését a tapasztalat horizontszerkezetében engedi egyáltalán megragadni. „A teljesen új, ami minden addigi tapasztalatot érvénytelenítene, éppoly kevésbé volna megtapasztalható, mint a teljesen más, amit egy eltávolodott múlt manifesztációjaként nem lehetne a saját jelennel kapcsolatba hozni” (JAUSS 1999: 279).

Az újítás esztétikai imperatívusza, sőt sok esetben az esztétikai értékkel való azonosítása (az új az, ami szép, hogy mi – mivé lett – a szép, az arról olvasható le, ami új) akkortól kezdte meghatározni (persze mindig kitermelve a maga ellenzékét is) a modernizmus vagy a különböző modernizmusok programjait, amikor a történelem egységes fogalma kialakult. A „Querelle des Anciens et des Modernes”-től a 20. század különböző avantgard *izmusaiig* számtalan változatban figyelhető meg, hogy a művészet miként igyekezett boldogulni az abból eredő szorongatottsággal (és aporetikus ellentmondásokkal, vö. DE MAN 2002), hogy leginspiratívabb hagyományát a hagyományokat tagadó innovációban ismerte fel. A 20. század második felétől kezdve ugyanakkor az irodalom egyre gyanakvóbban fordult ehhez a paradox hagyományához, amelyet – és talán egyben az ehhez a hagyományhoz való kapcsolódás törekvését magát – olykor a „kimerültség” címkéjével látott el (BARTH 1987). Ma ennél is fontosabb lehet az *innováció* fogalmának bizonyos kimerülése, pontosabban olyan területek (a gazdaság, a „termelés”, a politika) általi szemantikai kisajátítása, amelynek nyomán ez a szemantika nehezen kínál már igazán meggyőző vagy legalábbis bizonyos autonómiát megengedő modelleket a kulturális emlékezet (és evolúció?) önleírása számára. Ez tünetként leolvasható az olyan fogalmi átrendeződésekről is, amelyek nyomaként olykor pl. egy nem kis mértékben retorikai eredetű kategória, az *invenció* alkot oppozíciót az innovációval (beszédes, hogy a retorikai fogalomhasználatban fel-, ki- és megtalálás, vagyis a lelemény és a már rendelkezésre állóból való válogatás momentumai nehezen volnának takarosán különválaszthatók). A fogalom talán legnagyobb hatású újrahazsnosítása a humán tudományokban mintha egyenesen a programozható, tervezhető, kalkulálható fejlesztés képzete által lerohant újítás számára kínálna radikális alternatívát, olyasfajta folyamatra célozva, amely az előreláthatatlan vagy a váratlan bekövetkezésének – bizonyos értelem tehát lehetetlen – afirmációjában vagy előkészítésében, talán úgy is lehetne fogalmazni: fogadásában jelöli ki az újítás, a megújulás, a változás játékerét (vö. kül. DERRIDA 1998; lásd ehhez még pl. MILLER 2001: 67–69). Jelen kötet tanulmányai arra tesznek kísérletet, hogy az innováció irodalmi, irodalom- és kultúrtörténeti kategóriáját, természetesen továbbra sem elszakítva a hagyományétól, ez előtt a fogalomtörténeti háttér előtt tegyék mégis próbára.

A kötet líraelméleti vizsgálódásokkal indul. Tamás Ábel egy Horatius-óda interpretációjának keretében az írásbeliség és szóbeliség közegeire irányuló költői reflexióban fedezi fel az epikai és részint lírai hagyomány felülvizsgálatának gesztusát. Komáromy Zsolt dolgozata az angol romantikus költészet egy kulcsfontosságú vitáját tárgyalja, Wordsworth és Coleridge – egymással is sajátos párbeszédbe lépő – elképzeléseit a dialogikus költészetről, amelyben az innovativitás mibenléte is többretegűnek mutatkozik. Simon Gábor egy kurrens, az utóbbi években Magyarországon is egyre népszerűbb módszertani innovációt tesztel az elégia műfaji fogalmán: az ún. „távoli olvasást” és a korpuszalapú gépi elemzés lehetőségeit.

Simon Attila tanulmánya a hazai és nemzetközi modernség meghatározó, úgy is lehetne fogalmazni, formáló alkotóinak (Babits, Nietzsche, Freud, Proust) szövegeiben azt vizsgálja meg, hogy miként reflektál egy antik kultúrára irányuló allúzió a hagyományközvetítés (és a hagyománytörés) modernista feltételrendszereire. Gintli Tibor elemzése egy az irodalomtörténet-írásban gyakran az antimodernizmus gyanújával illetett vagy éppen kimerítettnek érzékelt formai hagyomány, az anekdotikus elbeszélésmód megújulásra kész potenciálját deríti fel a modern és posztmodern magyar és cseh irodalom néhány alkotásában, köztük Esterházy Péter írásaiban. Esterházy *Termelési-regénye* áll Bónus Tibor elemzésének középpontjában, amely a regényen rögtön a megjelenésétől fogva gyakran megfigyelt eseményszerűség történeti diagnózisára és a korszakváltás, korszakküszöb emögött munkáló alakzatainak teljesítményére kérdez rá.

A kötet következő négy tanulmányának a kortárs irodalom áll a fókuszában. Bollobás Enikő az amerikai költőnő, Susan Howe munkásságát elemzi, mindenekelőtt azt bemutatva, hogy miként viszonyul ez a költészet a „radikális újítók”, vagyis magának az innovativitásnak a hagyományához. Kulcsár-Szabó Zoltán Borbély Szilárd írásainak példáján azt vizsgálja, hogy miként írja bele magát a néhány éve elhunyt alkotó szövegvilága egy világirodalmi hagyományba, és helyezi el magát – többféle olvasatot lehetővé téve – egy bizonyos értelemben hagyománytalan előd, Kafka irodalomtörténeti genealógiájában. Hegyi Pál három kortárs elbeszélés (Berta Ádám, Krusovszky Dénes és Szvoren Edina írásainak) elemzésén keresztül azt mutatja be, miként újul meg és rendeződik át a – genderkategóriákat is érintő – írói szerepváltásoknak a magyar posztmodern jelentős alkotói által kirajzolt játéktere a legújabb nemzedék prózájában. Benczik Vera végül – Emily St. John Mandel kanadai író egy regényét elemezve – (poszt)apokaliptikus narratívák kapcsán annak végiggondolására teremt alkalmat, miként ragadható meg egy olyan esemény, amely (még) nem következett be.

A kötet Kenyeres János tanulmányával zárul, amelynek fókusza tudomány- és intézménytörténeti: egy fiatal diszciplína, a kanadisztika magyarországi születését és alakulását mutatja be.

Irodalomjegyzék

- ASSMANN, Aleida (1994): Az innováció feltételei a kultúrában (SCHULCZ Katalin ford.). *Orpheus* 2–3. 181–190.
- BARTH, John (1987): A kimerített irodalom (részlet) (HERNÁDI Miklós ford.) *Helikon* 1–3. 137–143.
- DE MAN, Paul (2002): Irodalomtörténet és irodalmi modernség. In: Uő: *Olvasás és történelem* (NEMES Péter ford.). Osiris, Budapest. 73–97.

- DERRIDA, Jacques (1998): Psyché. In: Uő: *Psyché* 1. Galilée, Párizs. 11–62.
- JAUSS, Hans Robert (1999): Horizontszerkezet és dialogicitás (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán ford.). In: Uő: *Recepcióesztétika – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris, Budapest. 271–319.
- MILLER, J. Hillis (2001): Derrida and Literature. In: COHEN, Tom (ed.): *Jacques Derrida and the Humanities*. Cambridge University Press, Cambridge. 5881.
- TOMASELLO, Michael (2002): *Gondolkodás és kultúra* (GERVAIN Judit ford.). Osiris, Budapest.

Írás és performativitás Horatius Agrippa-ódájában (*Carm.* 1.6)¹

Horatius négy könyvbe rendezett ódái – az archaikus és klasszikus görög líra, az „aiol dal” latin nyelvű meghonosítóiként – mindvégig fenntartják és hangsúlyozzák a szóbeliség fikcióját. Fikcióról beszélünk, hiszen annak ellenére, hogy a költészeti *performance* az Augustus-korban is működött, s Horatius műveinek élő elhangzása a szűk körű felolvasástól egészen a *Carmen saeculare* nyilvános, ünnepi, énekelt előadásáig terjedt, a költő lírai korpusza mégis mint írott szöveg tart igényt a halhatatlanságra, s az írás nem valamiféle pótléka volt a költészeti *performance*-nak, ellenkezőleg: elsődleges volt hozzá képest. A szóbeliség fikcióját éppen az írásnak való kiszolgáltatottság ellensúlyozása érdekében tartják fent Horatius ódái egy olyan sajátos „jelenlétpoétika” szellemében, amelynek letéteményeséül a Horatius által latinul megszólaltatott görög *melos*, illetve a Horatius utókora által életben tartandó horatiusi líra soha el nem hallgató, műfaji okokból is hangsúlyozottan énekelt, sosem írott, hanem szóbeli hangja szolgál (vö. LOWRIE 1997: 70).

A szóbeliség fikciója az ódáiban, különösen az egységként elképzelendő első három könyvben nagyon ritkán törik meg. Az első és utolsó darab (1.1 és 3.30) – mintegy az önmagukat hangzóként prezentáló ódák tároló médiumát, a három papirusztekercsből álló gyűjtemény materialitását érzékeltető poétikai keretként – metaforikusan veti fel a lírai hang halhatatlanságának „könyvészeti” garanciáját: míg az 1.1 arra utal, hogy Horatius (és itt „Horatius” alatt nem a fizikai, hanem a lírai korpuszt kell értenünk: magát a könyvet) „be lesz sorolva” a lírai költők kánonjába, a 3.30 ércnél maradandóbb lírai emlékműve éppen a *monumentum* főnévnek az írásos dokumentáláshoz fűződő konnotációi révén sugallja: annak, hogy a költő neve és ódái örökké zengjenek, a könyv médiuma nélkül kicsi lenne az esélye (vö. FARRELL 2014: 510–513; *monumentum* és írás kapcsolatához LOWRIE 1997: 74).

A szóbeliség fikciója olyan erős, hogy az ódák egyetlen darabjában, az 1.6-ban fordul elő egyedül a *scribere*, ’írni’ ige, de ott rögtön kétszer is (FARRELL 2014: 511). Az alábbiakban ezzel a verssel kívánok foglalkozni, a verbális megnyilatkozással kapcsolatos horatiusi terminológiára, a performatív aktusokra, valamint hangzó

¹ A tanulmány a Tématerületi Kiválósági Program (Hagyomány és innováció, ELTE 2019/20), valamint Az antik líra határterületei (NKFI FK 128492) pályázatok támogatásával készült.

és írott szó viszonyának a versben megfigyelhető problematikájára összpontosítva. Mindenekelőtt lássuk magát az – asklépiadési strófákban írott – verset:

*Scriberis Vario fortis et hostium
victor, Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit.*

*Nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem
Pelidae stomachum cedere nescii,
nec cursus duplicis per mare Vlizei
nec saevam Pelopis domum*

*conamur, tenues grandia, dum pudor
inbellisque lyrae Musa potens vetat
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa deterere ingeni.*

*Quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico
nigrum Merionen aut ope Palladis
Tydiden superis parem?*

*Nos convivias, nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamus, vacui siue quid urimur
non praeter solitum leves.*

Téged majd Varius ír meg, a maeoni
dal hattyúja, te hős és diadalmas, azt:
ádáz hadsereged mennyi csatában is
harcolt szárazon és vizen.

Mi, Agrippa, ilyet meg se kísérelünk,
sem a dühbe lovallt Péleidés dacát
nem zengjük, sem a kétszínű Odysseus
bolygását vagy a zord Pelops-

házat: sok minékünk. Tiltja a tisztelet
és a háborútól megriadó, szelíd
lant múzsa éképp csorbitanunk a nagy
Caesarét s a te hírneved.

Méltón festeni az ércmezü Marsot, a
trósz portól fekete Mérionést vagy a
Pallas szárnya alatt istenekig növő
Tydidést, sikerülhet-e?

Mi csak mulatozást énekelünk, csatát
csak tompára lenyírt körmü szilaj szüzek
s ifjak közt, de szívünk láztalan, és ha nem:
módjával lobog akkor is.

(Várady Szabolcs fordítása)

„Scriberis” – kezdődik a vers, ezzel a kommentárok (KIESSLING – HEINZE 1958; NISBET – HUBBARD 1989, *ad loc.*) által is nagyon prózainak minősített felütéssel: „meg leszel írva!”. Mit fejez itt ki a futurum? Semmi mást nem fejezhet ki, mint ígéretet, azonban olyat, amelyet a vers második szava azonnal vissza is von, hiszen kiderül, az ígéret más nevében hangzik el: „Vario” – „Varius által”. „Ez a nyitómondat” – ahogy Farrell fogalmaz – „sok zavart keltett, főként a *Vario* szó: a végrehajtó határozót kifejező dativus kicsit szokatlan, de az eszközhatározói ablativus csaknem sértő” (FARRELL 2014: 511). A *recusatio* közismert költői gesztusának (FRAENKEL 1957: 234) olyan speciális változatához van tehát szerencsénk, mely az elhárított műfajt – az eposzt – azonnal egy másik költő feladataként nevezi meg: Varius majd megírja Agrippa (és Augustus Caesar) katonai sikereiről a maga eposzát, nekem nem dolgom ezzel foglalkozni. Komolyan vehető-e egyáltalán ez az ígéret?

A „komolyan vehető-e” kérdése két értelemben is feltehető. Egyfelől: van-e komoly kilátás arra, hogy Varius Agrippa és Caesar katonai sikereit dicsőítő eposzt fog írni? Másfelől: egy irodalmi műben elhangzó beszédaktus komolyan vehető-e egyáltalán? De lehet, hogy a két kérdés mégis összefügg. Barbara Johnson *Költészet és performatív nyelv* című tanulmányában a beszédaktus-elmélet alapítójának azzal a nézetével száll vitába, miszerint a színjátszás, a vicceselés, illetve a versírás keretei között elhangzó beszédaktusok nem vehetők komolyan. Johnson ezzel szembeállítja azt az Austin által is hangoztatott nézetet, hogy autoritás – pl. valakinek a papi, levezető elnöki, bírói stb. autoritása – nélkül számtalan beszédaktus nem működőképes, s hogy ezek az autoritások szintén beszédaktusokon alapulnak. „A performatív megnyilatkozás” – szögezi le Johnson – „ennélfogva automatikusan fikcionalizálja a megnyilatkozót, mikor egy konvencionizált hatalom szócsövévé teszi” (JOHNSON 1994: 147). Ha az ígéret érvényességére akarunk rákérdezni, mint ahogy természetesen nem akarunk, nyilvánvalóan annak a körülményeit kellene megvizsgálni, hogy tehet-e egyáltalán Horatius költőtársa nevében ígéretet, kapott-e erre fölhatalmazást Variustól? Mellékesen megjegyezve: jellemző a Kiessling–Heinze-féle, a huszadik század első felében készült klasszikus

német kommentár e vershez írott bevezetése, miszerint: „Erről az epikus költeményről nem tudunk semmit; és úgy tűnik, Variusnak nem volt érkezése a H. által Agrippának tett ígéretet beváltani, ugyanis ellenkező esetben H. az Augustuslevél végén, Varius halála után, feltehetőleg nem hallgatott volna róla” (KIESSLING – HEINZE 1958: 34). Ezt hívják *argumentum ex silentio*nak – ha a források nem beszélnek róla, hát nyilván nem is létezik –, és jól mutatja, időnként milyen érveken alapul az, amit antik irodalomtörténetnek szoktunk nevezni. De ne foglalkozzunk ezzel, hanem nézzük a horatiusi mondatot.

„Scriberis Vario fortis et hostium / victor [...] quam rem cumque ferox navibus aut equis / miles te duce gesserit”, prózafordításban: „Majd Varius megírja rólad, az ellenségnek milyen ádáz legyőzője vagy [...], s hogy a szilaj katonaság a te vezénylettel szárazon s vízen mikor milyen tetteket vitt véghez”. A *recusatio* gesztusának szokásos ellentmondásossága: amiről azt mondom, hogy nem akarom elmondani, elmondom mégis: hiszen valamennyit így is megtudunk Agrippa kiválóságáról ebben a strófában, méghozzá az archaikus római elogiumok és eposzok stílusában (lásd KIESSLING – HEINZE 1958, NISBET – HUBBARD 1989, *ad loc.*), ami feltűnő ellentétben áll azzal, ahogyan a horatiusi vers beszélője Variust minősíti: „Maeonii carminis alite”, „a maionidési (homérosi) dal énekesmadara (által)”. Az egyik az archaikus római költészet „darabos”, a másik a hellénisztikus görög, illetve a kortárs római költészet „kifinomult” stílusában. A stílusellentét nyilván a két költő, illetve költői hang közötti ellentétet van hivatva érzékeltetni: paradox módon éppen a másik megnevezésében érvényesíti a sajátként célba vett stílusregisztert, illetve a másikként elutasított stílusban mondja el Agrippáról azt, amit állítólag nem akar elmondani.

Bonyolítja a helyzetet, hogy *írásról* van szó, ami az ódákon belül, mint említettem, kifejezetten ritka. A tiszta, közvetítetlen, énekelt hang fikcióját – kapcsolódva a görög líra hagyományaihoz – Horatius az ódák első három könyvében máskülönben alig töri meg; a lírai korpuszban – szemben a satírákkal és episztolákkal – a költészetprodukción szótárához a *scribere*, ’írni’ e versen kívül egyáltalán nem tartozik hozzá. Michèle Lowrie *Horace’s Narrative Odes* c. monográfiájában éppen ebből indul ki e költemény értelmezése során (LOWRIE 1997: 55–68), s ez nekünk is vezérfonalul szolgálhat. Lowrie szerint a vers beszélője a líra közvetítetlen és a jelenben élő, az emberi élet ismétlődő eseményeit tárgyául választó, anyagtalan énekhangját szembeállítja a történelmet megörökítő, az írás rögzítő, tároló és közvetítő funkcióján alapuló irodalommal. Az Agrippa és Caesar dicső tetteit (a történelmet) megíró Variusszal szemben áll az élet ismétlődő – a lineáris történelmet tagadó, ciklikusan visszatérő – pillanatait megéneklő Horatius, amint az utolsó versszakban bemutatkozik. Gyönyörűen igazolja ezt a vers szóhasználata a *scriberis*, ’meg leszel írva’ és a *scripserit*, ’írna’ kifejezéseknek a variusi, a *dicere*, ’mondani’ (vagy ’énekelni’) és a *cantamus*, ’éneklünk’ kifejezéseknek pedig a horatiusi hanghoz való rendelkezésével.

Ugyanakkor, és ezt Lowrie sem tagadja, ez az oppozíció igencsak problematikusává válik, amennyiben a horatiusi hang éppen a homérizáló epikához köti a történelem írásos megörökítését, amely (mármint az epika) ugyanúgy őrzi a költészet szóbeliségének fikcióját, akárcsak a lírai hagyomány. Másfelől a *recusatio* éppen Kallimachos *Aitiájának* prologusát idézi, melyben a hellénisztikus költő viszont kifejezetten az írás gesztusához kapcsolja saját figuráját (LOWRIE 1997: 59–63, utalással Verg. *Ecl.* 6.1–12 *recusatiójára* is, amelyhez lásd még FARRELL 2014: 507–509). A hagyományra való hivatkozásokkal az intertextuális szint tehát kétszerezően is tagadja ezt az oppozíciót, nevezetesen a lírát az eleven hanghoz, az állítólag a római hadvezérek tetteinek elbeszélésére hivatott homérizáló római epikát pedig az íráshoz kötő oppozíciót: az *éneklő* lírikus azzal a Kallimachossal azonosul, aki az *írotáblát* a kezében tartva várja, hogy Apollón diktáljon neki, a saját ellentétéként megképzett *író* epikust viszont azzal a Homérosszal hozza összefüggésbe, aki az antik irodalomtörténeti tudatban is (habár másképp, mint a modernben) a *szóbeli* költészet első számú megtestesítője.

Térjünk vissza a megkezdett lineáris olvasathoz, továbbra is a verbális megnyilatkozásokat jelölő kifejezésekre, illetve a performatívumokra koncentrálna. „Mi ezzel szemben, Agrippa”, közli a horatiusi hang, „sem ezeket [ti. a te haditetteidet], sem pedig [...] és itt ironikus utalások következnek az *Iliasra* és az *Odyszeiára*, Achilles súlyos pocakjára utalva a csillapíthatatlan haragja helyett, és Odysseus kétszínűségére utalva a tapasztaltsága helyett, ügyes fordítási trükkökkel, valamint Varius *Thyestesére*; tehát mindezeket] nem kísérel meg elmondani/elénekelni”. (A „Homéros-átíráshoz” lásd AHERN 1991; Varius *Thyestes* c. tragédiájához, amelyet Octavianus háromszoros *triumphusa* alkalmából mutattak be Kr. e. 29-ben, s így az irodalom dicsőítő funkcióját idézhette meg, lásd LOWRIE 1997: 66, 42. jegyzet.) *Dicere*, azaz ’elmondani/elénekelni’: merthogy ő nem ír, hanem énekel. Itt kiderül, hogy az imént könnyű kézzel elintézett azonosítás Varius és Homéros között mégsem stabilizálódik: egy sem-sem szerkezetbe rendelődik a kétféle, tehát a *régi* (meglévő) görög és az *új* (potenciális) római epika, s ha az egyik ironikus felhangokat kap, márpedig tagadhatatlanul ez történik, akkor felmerül a kérdés: a másakra, amelyet Variusnak kellene üznie, nem vetül-e szintén némi ironikus fény? Mindezt megerősíti az utánozhatatlan horatianizmussal – a vers tengelyébe elegánsan beleszótt, szerénykedésnek álcázott költői öntudat-kifejezéssel, mely összeköti a költőt a tárgyával, vagy éppen elválasztja tőle – megfogalmazott „*tenuis grandia*”: mert mi ehhez *tenuis*, ’csékélyek, jelentéktelenek’ vagyunk, vagy éppen túl ’kifinomultak’; a *tenuis* mindkettőt jelentheti. (A *tenuis* melléknév, mint az Augustus-kori költészetben általában, itt is a *leptotés*, a ’kifinomultság’ szubtilis kallimachosi poétikáját idézi meg, vö. LOWRIE 1997: 59; lásd még TZOUNAKAS 2013.) S hogy mihez? A *grandia*, azaz ’súlyos, magasztos’ epikus témák megénekléséhez. Az implicit indoklást explicit is követi: „mert a szemérem és a harciatlan lírát uraló Múza *megtiltja*, hogy a tehetségem hiányossága miatt kisebbitsem a kiváló Caesar és a te dicsőségedet”.

Megtiltja? Érvényes ez a beszédaktus? Természetszerűleg attól értesülünk a tiltásról, akinek állítólag megtiltották az epikairást, s aki mint felszentelt költő (vö. 1.1) épp e Múzsza szavait közvetíti a közönségének – olyan fikcionális és egyben fikcióteremtő hivatkozás ez, amelynek igazságtartalmát lehetetlen verifikálni. Ugyanakkor a Múzsza tiltását, amely szép megidézése a kallimachosi *Aitia*-prológusnak, ahol Apollón avatkozik be a költő téma- és műfajválasztásába, színezi, hogy nemcsak ő tilt, hiszen van egy másik alanyunk is: a szemérem. (Sokat vitatkozott azon a Horatius-filológia, hogy kisbetűs avagy nagybetűs – azaz belső vagy külső – *Pudorról*, 'szeméremről', 'szégyenérzetről' van-e itt szó.) Ha a szemérem tilt valamit, ez természetesen metaforikusan értendő, hisz egy mégoly objektíven is ábrázolható szubjektív érzet megszemélyesítésével van dolgunk. Ez a múzsai tiltás szószerintiségét is megkérdőjelezi.

De mit tilt meg a Szemérem és a Múzsza? Azt, hogy „kisebbitsem a dicsőségeket”. Mintha ugyanazzal a jelenséggel lenne dolgunk, amit már az első strófa esetében is megfigyeltünk: a vers beszélője végrehajtja azt, ami állítása szerint tiltva van neki. Hisz mit tesz éppen? A harci sikereket dicsőítő epikus, azaz terjedelmes költői mű helyett egy jóval kisebbet, egy lírai alkotást hoz létre, mely ráadásul erősen ironikus felhangokkal utal a költészet dicsőítő funkciójára – vagyis amit tesz, végső soron nem más, mint Agrippa és Augustus Caesar dicsőítésének kisebbitése. *Deterere*: 'kisebbiteni', ám nem lehet eltekinteni ennek az igének az eredeti jelentésétől: 'lesúrolni, ledörzsölni', s ez vonatkozhat szavak elkoptatására, vagy éppen egy papiruszlap ledörzsölésére is (vö. pl. Plin. *Ep.* 9.35.2, Prop. 3.23.3, utóbbihoz lásd RITTER-SCHMALZ 2019: 216). Mindezt érthetjük úgy, hogy Horatius ledörzsöli a papiruszlapról a soha meg nem írt dicsőítő eposzát, hogy egy jóval rövidebbet írjon rá, amely azonban mégsem tud szabadulni ama másiktól: hisz a verset az szervezi, hogy mi az, amit ő márpedig *nem* fog megírni. Az ige itteni használata ugyanezt a *recusatiós* mozgást ismétli meg: a hang materiális hordozójának – az írásnak, a papirusztekercsnek – a diskurzusból való kirekesztése ugyanúgy nem lehet itt maradéktalanul sikeres (vö. LOWRIE 1997: 68 az írás „nyomairól”, amelyek kitörölhetetlenek a szóbeliség fikcióját megalkotó költészetből is), mint a teljes szabadulás az epozírás kényszerétől.

A következő, negyedik strófa retorikus kérdéseinek legalább egy fél tanulmányt lehetne szentelni. Van, aki meg is tette, jelesül Charles F. Ahern, aki *Horace's Rewriting of Homer* című – alaposan dokumentált, az ókori Homéros-recepció mélyrétegeiben elmerülő – tanulmányában kimutatja: a vers beszélője szisztematikusan elvétí a homérosi utalásokat. A gyémánt, melyből Mars/Arés pánceleja bronz helyett készülne, egyáltalán nem szerepel Homérosnál – Hésiodosnál annál inkább (és a kallimachosi poétikában divat Hésiodost preferálni Homéros helyett, vö. AHERN 1991: 306–307); Mérionés és Diomédés Homérosnál nem szerepelnek egymással összefüggésben (AHERN 1991: 307–308); az pedig, akit Pallas a porba sújt, mielőtt Diomédés az istenekkel, azaz Arésszal megmérkőzik, nem Mérionés, hanem Sthe-

nelos (AHERN 1991: 308–309). Ahern értelmezése szerint a horatiusi vers beszélője mindezt azért teszi, hogy szellemesen „bebizonyítsa”: lám, ő valóban alkalmatlan lenne homérizáló epikus költemény írására (AHERN 1991: 310).

Igen. A vers retorikájába kétségkívül így illeszkedik. Ugyanakkor, ha a performativitásra figyelünk, az, amit itt a vers beszélője elvégez, nem más, mint az iménti tiltással való szembeszegülés: feltéve a kérdést, hogy mindezeket ki írná meg – ismét a *scribere*, ’írni’ ige, hiszen a *másikról* van szó – *digne*, ’méltó módon’, egyszerűen megalkotja ennek a homérizáló epikának a „méltatlan” miniatúr változatát. S ahogy az eddigiekben, úgy itt sem vállalkozik arra, hogy a (még?) meg sem írt Agrippa-eposznak is elkészítse az ehhez hasonló paródiáját. Ám mindenki elképzelheti, az miképp nézne ki: s egyre erősödhet az érzés, hogy a homérosi témák csakis azért vannak idevonva, hogy legyen min gúnyolódni az Agrippa-eposz helyett.

Thomas Habinek *The World of Roman Song* című monográfiájában abból indul ki, hogy a római kultúra beszédfogalmát tekintve a leglényegesebb az a különbség, mely a ritualizált és a nem ritualizált beszédmód között húzódik. A könyv harmadik fejezetében összeállítja a szóbeli megnyilatkozás (*verbal performance*) latin lexikonát, igen finom szemantikai distinkciókkal, az alábbi igék jelentéskörét sorra véve: *canere*, *loqui*, *dicere*, *cantare* (HABINEK 2005: 59–74). A *loqui*, a ’beszélni’ egyértelműen a nem ritualizált beszédre vonatkozik. A *dicere*, ’mondani’ ige önmagában természetesen nem vonja magával a rituális kontextust, ám rituális összefüggésben olyan verbális megnyilatkozást jelöl, amely valamilyen autoritáshoz kapcsolódik – együtt a *canere*, ’énekelni’ igével s a vele konnotált *carmen* főnévvel, mely olyan ritualizált beszédet jelöl, ahol kiemelt az autoritás jelentősége. A *cantare* ige, mely a szóképzést tekintve a *canere* gyakorító formája, Habinek szerint a rituális beszéd repetitív, imitatív variánsát szokta jelölni, és itt a beszélő autoritásáról már nincs szó. Az Agrippa-óda szempontjából ez a szemantikai distancia igen jól hasznosítható: szemben a *dicerével*, mely ebben a versben a *scriberének* nem ellenpárja, hanem inkább csak a lírai költő szerepéhez igazított variánsa, az utolsó strófában előkerülő *cantare* (itt: *cantamus*, ’énekelünk’) már valódi ellenpárként értelmezhető. A vers beszélője nemhogy nem eposzt ír, de a lakomákról, valamint a szerelmi csatározásokról énekel újra meg újra (Arés harcmezeje helyett tehát, a *militia amoris* jegyében, Aphrodité harcmezejének történéseiről, vö. TZOUNAKAS 2013, metapoétikus olvasatot is nyújtva a lenyírt körmökről), lírikus költőelődei nyomán járva, repetitíven és imitatívan (vö. LOWRIE 1997: 70) – bár ezt elsősorban nem ebben a költeményben teszi, hanem a többiben fogja. Az Agrippa-óda programatikus természete így teljesedik ki: egy lírai költemény a lehetőségek végső határáig elmenve már-már kilép saját lírai mivoltából – kockáztatva, hogy szóbeli helyett írott, lírai helyett epikus, kifinomult helyett méltóságteljes (vagy legalábbis a *grande* minőséget imitáló) karaktert öltson –, hogy megmutassa, mi az, ahová máskor nem szeretne tévedni. Hogy ezt betartja-e vagy sem, nem ide tartozó kérdés.

Horatius hozzátesz valamit, ami e költeménynek a zárata, s talán leghíresebb részlete: „Cantamus vacui sive quid urimur / non praeter solitum leves”. „Üresen [vacui, erről hamarosan] énekelek, vagy ha egy kicsit mégis megperzselődöm, hát ezt a könnyelműséget sem viszem a szokott szint fölé.” A végtelenül költői, ugyanakkor hihetetlenül könnyed megfogalmazás dicsőítése helyett hadd foglalkozzam ezzel a *vacui*, ’üresen’ állapotátározóval. Mit is jelent ez? Hogy a lírai beszélő nem szerelmes, tehát „üres szívvel” énekel? Vagy hogy – Catullus *otiosus*-át *vacuus*-ra váltva – a szerelemre, lakomára és költészetre fenntartott ünnepi idő, az *otium* szférájában alkotja meg szerelmi költészetét? (Vö. PUTNAM 2006: 50–51, utalással Cat. 50.1–2 *otiosi* [...] *lusimus*, „szabadidőnkben játszottunk” és Hor. *Carm.* 1.32.1–2 *vacui* [...] *lusimus* „üres időnkben játszottunk” összecsengésére – mindkét esetben költői alkotást jelent a „játék” –, ill. az Agrippa-óda catullusi párhuzamára is: Cat. 72.5–6.) Vagy esetleg hogy a lírai hang afféle üres médiuma az általa megénekelte témáknak? Az imént azt állítottam, az itt használt ige, a *cantamus*, ’éneklünk’ a *scribere*, ’írni’ tökéletes ellenpárja. Ám az alany állapotátározója, a *vacui*, a már említett *deterere*-hez hasonlóan az írás „nyomaira” utalva az anyagtalannak beállított lírai megnyilatkozásban, ismét bevonja a nyelv anyagi hordozójának képzetét a lírai diskurzusba (vö. pl. *vacua cera*, ’üres viasztábla’, Ov. *Met.* 9.522), ami azt sugallhatja, hogy a lírikus nem más, mint üres papiruszlap, melyet a lírai hagyomány repetitív-imitatív önmozgása ír tele örökké tartalommal. De túlzásokba sosem esve – hiszen a végén még felgyulladna.

Irodalomjegyzék

- AHERN, Charles F., Jr. (1991): Horace’s Rewriting of Homer in *Carmen* 1.6. *Classical Philology* 86(4). 301–314.
- FARRELL, Joseph (2014): Az illékony szöveg Catullusnál és más római költőknél (VADAS András ford.). In: KELEMEN Pál és mtsai (szerk.): *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jele- netek*. Ráció, Budapest, 484–513.
- FRAENKEL, Eduard (1957): *Horace*. Clarendon Press, Oxford.
- HABINEK, Thomas (2005): *The World of Roman Song. From Ritualized Speech to Social Order*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London.
- JOHNSON, Barbara (1994): Költészet és performatív nyelv: Mallarmé és Austin (AMBRUS Judit ford.). *Literatura* 20(2). 139–153.
- KIESSLING, Adolf – HEINZE, Richard (1958): *Q. Horatius Flaccus: Oden und Epoden*. Weidmann, Berlin.
- LOWRIE, Michèle (1997): *Horace’s Narrative Odes*. Clarendon Press, Oxford.
- NISBET, R. G. M. – HUBBARD, Margaret (1989): *A Commentary on Horace: Odes, Book 1*. Clarendon Press, Oxford.

- PUTNAM, Michael C. J. (2006): *Poetic Interplay: Catullus and Horace*. Princeton University Press, Princeton, NJ.
- RITTER-SCHMALZ, Cornelia (2019): Authority Underhand: Writing, Reading and Touching in Augustan Poetry Books. In: RITTER-SCHMALZ, Cornelia – SCHWITTER, Rafael (Hrsg.): *Antike Texte und ihre Materialität. Alltägliche Präsenz, Mediale Semantik, literarische Reflexion*. Walter de Gruyter, Berlin/Boston.
- TZOUNAKAS, Spyridon (2013): *Sectis unguibus* (Hor. *Carm.* 1.6.18). *Rheinisches Museum* 156, 288–292.

A dialogikus vers romantikus megújítása

Wordsworth és Coleridge vitájában

1. Felvetés: a Wordsworth–Coleridge vita egy új eleme

William Hazlitt 1823-ban a *Liberal* hasábjain megjelent *My First Acquaintance with Poets* című esszéjében leírja azt a néhány napot, melyet Wordsworth és Coleridge társaságában töltött. Találkozásuk 1798 tavaszán történt, az angol romantikus költészet paradigmaticusnak tartott kötetének, a *Lírai balladák* születésének idején, a Wordsworth és Coleridge közötti alkotói egymásrahatás, sőt, szimbiózis egyik legintenzívebb időszakában. Bár az ekkor még pályája elején álló Hazlitt ámulattal hallgatta a költőket és verseiket, későbbi munkásságából kiderül, hogy nem sok mindenben értett velük egyet. És bár az esszé nem éppen tényszerű visszaemlékezés – így pl. Hazlitt nem csak néhány napot, hanem három hetet töltött a költők társaságában (WU 2005: 83) –, arról árulkodik, hogy már ebben az időben sem nagyon tudták megértetni magukat egymással. Hazlitt, mikor egy hónappal korábban először találkozott Coleridge-dzsal, megpróbálta akkor már készülő (s majd 1805-ben megjelenő) első filozófiai művének (*An Essay on the Principles of Human Action*) gondolatait elmagyarázni, de, mint írja, nem sikerült megértetnie magát a költővel (HAZLITT 1958: 10). Az 1798 tavaszi találkozás leírásában is találkozunk ilyen esettel. „Metafizikai vitába keveredtem Wordsworth-el,” írja Hazlitt, „miközben Coleridge a csalogány különböző hangjait magyarázta [Wordsworth] hűgának, de egyikőnknek sem sikerült teljesen világossá és érthetővé tenni, amit mondani akartunk.” (“I got into a metaphysical argument with Wordsworth, while Coleridge was explaining the different notes of the nightingale to his sister, in which we neither of us succeeded in making ourselves perfectly clear and intelligible.” [HAZLITT 1958: 15–16]).¹ Ez a passzus Wordsworth *Szemrehányás és felelet* és *Visszaadva a kölcsönt* (*Expostulation and Reply*, illetve *The Tables Turned*, mindkettőt fordította Mattyasovszky Brigitta, lásd SZENCZI 1982: 18–21; az eredetiket lásd BRETT – JONES 1991: 104–106) című verseinek háttére – e versekben Wordsworth egy „Matthew”-nak nevezett alakkal vitatkozik, és a kritikai konszenzus szerint a versek a Hazlitt-től idézett epizódot örökítik meg (lásd pl. GILL 1989:

¹ A dolgozatban előforduló idézetek, ha másként nem jelzem, a saját fordításaim.

139). Vagyis az idézett mondatban azt, hogy „egyikőnknek sem sikerült” (“neither of us succeeded”) megérteni a másikat, elfogadottan úgy kell értenünk, hogy sem Wordsworth-nek, sem Hazlittnek nem sikerült megértetnie magát a másikkal. Úgy gondolom azonban, hogy van a mondatnak egy másik értelmezési lehetősége is, amely szerint az „egyikőnknek sem” vonatkozhat arra is, hogy ahogyan Wordsworth-nek és Hazlittnek nem sikerült megérteniük egymást, úgy Coleridge és Dorothy Wordsworth sem jutottak megértésre az ő párhuzamosan zajló beszélgetésükben. Azon túl, hogy nyelvtanilag ez a jelentés lehetséges, azért is hajlok erre az értelmezésre, mert ellenkező esetben a Coleridge és Dorothy párhuzamos beszélgetését megemlítő tagmondat a mondandó szempontjából lényegtelen külső körülmény megemlítése volna, s ez nehezen képzelhető el, ha felidézzük, hogy Coleridge néhány héttel az epizód előtt írta *A csalogány* című versét (1798 áprilisában; Hazlitt látogatása késő májusban történt; *The Nightingale*, fordította Góz Adrienne, lásd COLERIDGE). Éppen ezért nem tűnik jelentéktelen részletnek, hogy Coleridge, ahogyan a versben, úgy az anekdotában is a csalogány dalát „magyarázza.” Mikor Hazlitt 25 évvel később az esszéjét írta, már ismerte Wordsworth verseit, melyek megörökítették a vitájukat. A feltevés az, hogy a Coleridge és Dorothy vitájáról szóló félmondat olvasható bújtatott kritikai észrevételként, amely a Hazlitt és Wordsworth vitájáról szóló verseket összekapcsolja Coleridge *A csalogány* című versével, méghozzá az általános értetlenség, az egyetértéshez nem vezető beszélgetések kontextusában.

A csalogány fontos mű a két költő egymásra reagáló verseinek dialógusában. A Coleridge által megformált verstípus egyik darabja, melyet épp e vers alcímében nevez „társalgó vers”-nek (*conversational poem*). Ezek a versek jellemzően valami hétköznapi szituációból kibomló meditációk, melyek egy beszélgetés egyik oldalát tartalmazzák – egy baráttal való beszélgetések, aki azonban nem szólal meg e versekben, de akihez Coleridge beszélője a szavait intézi, s így könnyed, társalgó, bensőséges hangot ütnek meg metafizikai spekulációi. Versmértékük *blank verse* (vagyis rímtelen ötös jambus), amely a korban jellemzően sokkal nagyobb lélegzetű, hosszabb értekező művekben volt használatos; Coleridge társalgó hangnemű rövid *blank verse* művei formai újítást jelentettek. Ez az újítás hatással volt Wordsworth-re is, aki több művében – így egyik leghíresebb versében, a *Sorok a tinterni apátság felett*-ben is – alkalmazta Coleridge társalgó verseinek formai megoldásait, szerkezetét. *A csalogány* nem az első ilyen verse Coleridge-nak: 1795 augusztusára datálható a *The Aeolian Harp*, a *Reflections on Having Left a Place of Retirement* 1796 októberében született, a *This Lime-Tree Bower my Prison* 1797 júliusában, a *Frost at Midnight* pedig 1798 februárjában, vagyis 1798 tavaszán, *A csalogány* születésének idején Wordsworth már jól ismerte Coleridge kísérletező, újító társalgó verseit. Ugyanezen a tavaszon Wordsworth is írt egy sor dialogikus lírai költeményt, köztük a Hazlittel való beszélgetést megörökítő *Szemrehányás és felelet* és *Visszaadva a kölcsönt* című két, egymással összetartozó verset. De a *Lírai balladák*

ezen a tavaszon született darabjai között egyéb dialogikus versek is vannak Wordsworth tollából, mint pl. a *The Last of the Flock*, a *We are Seven*, az *Anecdotes for Fathers*, de a később született (és a kötet második, 1800-as kiadásába bekerült) *Two April Mornings* és annak párverse, a *The Fountain* is a dialogikus versek közé sorolható. A kritikában ezeket a verseket ritkán kezelik összetartozóként, nem dialogikus voltukat tartják legfontosabb vonásuknak; a *Szemrehányás és felelet* és a *Visszaadva a kölcsönt* verspárt pl. más (nem dialogikus) versekkel társítva az ún. „krédó versek” közé szokás sorolni, melyekben Wordsworth a természet hatásairól vallott nézeteit fogalmazza meg, szinte doktrinálisan. Mi több, a dialogikus versek ezen csoportját Coleridge társalgó verseivel sem szokás összefüggésbe hozni.² Wordsworth és Coleridge ebben az időben folyamatosan reagáltak egymás verseire, egyfajta költői párbeszédet tartottak fenn azzal, ahogy idézték, visszhangozták vagy épp korrigálták, átírták egymás verseinek egyes formai és tartalmi elemeit, képeit, kifejezéseit a saját verseikben. Coleridge társalgó verseit és Wordsworth dialogikus líráját azonban a kritika nem tekinti e párbeszéd részének. Így pl. Paul Magnuson, Wordsworth és Coleridge költői dialógusának egyik legalaposabb elemzője, *A csalogány* tárgyalását azzal fejezi be, hogy a költők narratív költeményeinek dialógusa ekkor már összefonódik az 1798 tavaszán írt lírai költeményekkel is (MAGNUSON 1987: 138), ám ezután sehol nem említi az 1798 tavaszán született dialogikus verseket. Ehelyett új fejezetet kezd, Coleridge társalgó verseire írt válaszként egyedül a *Tinterni apátság*-ot tárgyalva. Meglepő a dialogikus verseket illető csend Magnuson könyvében, hiszen akár kézenfekvőnek is tűnhet, hogy Coleridge társalgó verseire Wordsworth dialogikus versekben válaszoljon. Igaz, a dialogikus versek formailag legalább annyira különböznek a társalgó versektől, mint amennyire pl. a *Tinterni apátság* hasonlít rájuk; ha a kritika csoportként látta a dialogikus verseket, akkor „találkozó versek”-nek (*encounter poems*) nevezte őket, melyekben a lényeges közös elem nem az, hogy szereplői beszélgetnek, hanem az az alaphelyzet, hogy a beszélő véletlenül összetalálkozik egy másik alakkal (egy kislánnyal, egy pásztorral, egy vénemberrel, egy ismeretlennel, egy baráttal), és szóba elegyedik vele. Úgy gondolom azonban, hogy a formai eltérés nem elég ok arra, hogy elvessük azt a lehetőséget, hogy Coleridge „társalgásaira” Wordsworth a saját „dialógusaival” válaszolt (még ha nem mindegyik dialogikus versét érdemes is így olvasni). Hazlitt híres passzusának fent említett értelmezése éppen ezt a lehetőséget villantja fel azzal, hogy összefüggésbe hozza *A csalogányt* és a Wordsworth és Hazlitt vitáját megörökítő verseket. Továbbmenve, ha a dialogikus verseket Wordsworth válaszként olvassuk Coleridge társalgó verseire, akkor a formai eltérés maga válik a válasszá: az, ahogyan Wordsworth versei a beszélgetéseket felépítik, feltevésem szerint reak-

² Van erre is példa persze: Mary Jacobus szerint Coleridge társalgó versei nyitották meg Wordsworth-ben az inspiráció azon forrását, amelyből az 1798 tavaszán írott lírai versek születtek, köztük a dialogikus versek (lásd JACOBUS 1976: 3. és 4. fejezet). Ugyanakkor igen jellemző a máig érvényes kritikai konszenzusra, hogy Jacobus is arra jut: Wordsworth saját társalgó verse a *Sorok a tinterni apátság felett*.

cióként olvasható arra, ahogyan Coleridge versei bánnak a beszélgetéssel. A két költő vitája ezen versek összefüggésében magáról a beszélgetés, a költői társalgás jellegéről is szól. Az alábbiakban *A csalogány és a Szemrehányás és felelet* című verseket fogom részletesebben tárgyalni; egyrészt arról szeretném meggyőzni az olvasót, hogy e versek összefüggenek egymással, másrészt azt igyekszem végiggondolni, hogy mit mondanak arról, ahogyan Wordsworth és Coleridge a párbeszédese verseket használta, s hogy ez mit árul el gondolkodásukról. A kritika Coleridge társalgó verseit tekinti a romantikus költészet szempontjából lényeges újításnak; az itt javasolt megközelítés azonban arra enged következtetni, hogy Wordsworth épp a párbeszéd használatának tekintetében Coleridge újítását hagyományosnak találta, és az övétől eltérő utat választott, mikor mondandója számára a verses párbeszédet tartotta a megfelelő formának. Ezek a különböző megoldások pedig a költők gondolkodásának eltérő elemire is rávilágítanak.

2. Költői dialógus és társalgó vers: történeti és elméleti megfontolások

A társalgásnak vagy dialógusnak (melyeket első lépésben általánosságban és felcserélhetőként kezelünk, s csak a dolgozat egy későbbi lépésében igyekszem majd elkülöníteni) több olyan eszmetörténeti kontextusa is van, amely releváns viszonyítási pontot kínálhat Wordsworth és Coleridge ilyen vagy olyan módon „beszélgető” verseinek értelmezéséhez. Történeti szempontból lényeges, hogy a 18. századi angol költészetben működött egy ún. „beszélgetési norma” – mint John Sitter írja, a 18. századi költők reneszánsz-kori elődeikhez vagy romantikus utódaikhoz képest sokkal hajlamosabbak voltak a költészetre beszélgetésként gondolni (SITTER 2011: 9). E norma tágabb háttere a 18. század elejétől Angliában az irodalmat és az intellektuális életet is egyre inkább átható társalgási kultúra. Jürgen Habermas tézise szerint az ekkor elterjedő kávéházak és klubok a nyilvánosság olyan helyszíneit hozták létre, ahol a vélemények autoritása nem arisztokratikus előjogokon és hagyományokon, hanem a szabad eszmevesztésben kialakuló egyetértésen, az egyenlő partnerek közötti társalgásban csiszoló tudáson és stíluson múlt. Ennek az eszmevesztésnek a „csiszolt” (*polite*) társalgás volt az idealizált formája. A társalgás terében a nézetkülönbségeket konfliktusok nélkül fel lehetett oldani, s a társalgás maga egyúttal a csiszoltság legfőbb médiumává is vált. A „csiszoltság” viselkedésmód volt, amely a mértékletességet, a toleranciát, az udvariasságot testesítette meg, és amely a társalgást, az arra való hajlandóságot és képességet morálisan is nagyra értékelte (KLEIN 2002: 874), mert abban a másokkal való együttélésre és a mások véleményének tiszteletben tartására való képességet látták. De írásmódot is jelentett, amelynek esztétikai értéke nagyban kapcsolódott a társalgási és társalgási norma morális értékéhez. Joseph Addison stílusa, és a Richard

Steele-lel közösen létrehozott lapjuk, a *The Spectator* írásai, témái és beszédmódjai voltak a század elején ezen ideál vagy norma megalapozói, ám számos más nagy hatású szerző (mint pl. Lord Shaftesbury vagy a század későbbi szakaszában David Hume) is hozzájárult a csiszolt társalgás eszményének meghatározásához és terjesztéséhez. Röviden, a társalgási norma a közösségi élet civilizált formáját, a szabad véleménynyilvánítás lehetőségét, a kultúrát létrehozó eszmecsereben való aktív részvételt és az egymás iránt toleráns viselkedést jelentette. A könyvnyomtatás látványos megugrása ugyanebben az időszakban egyre nagyobb távolságot teremtett szerzők és olvasók között (a szerző nem pusztán a társasági élet tagjainak, hanem egyre inkább egy arctalan tömegnek írt), és a társalgási norma elterjedése az irodalomban az erre való reakciónak is tekinthető: a társalgás nem csak egyéni beszélgetések, a magánszféra egyik eleme volt, és nem csak a közszféra beszédmódja, hanem a kettő közötti áramlás, kapcsolódás médiuma. S mivel a társalgási idióma ilyen jelentős és sokrétű értékeket képviselt, az írók törekedtek arra, hogy olyan műfajokban és idiómákban szólaljanak meg, amelyek megfelelnek a társalgás követelményeinek (SISKIN 1998: 164–165).

Ez a brit irodalom- és eszmetörténetben jól ismert (és itt csak sebtében, általánosítva összefoglalt) jelenség tárgyunk szempontjából két okból releváns. Egyrészt mert tartalmaz egy olyan elemet is, amely a romantikus társalgó versekben sokak szerint különösen hangsúlyossá válik. A valóságban ugyanis a társalgás társadalmi gyakorlata nem a legkülönbözőbb vélemények összezsizolódását jelentette, hanem olyanokét, amelyekben nem is kellett annyit csiszolni, hogy harmonizáljanak – Habermas eredeti tézisének sokan sokféle módon korrigálták, és ma már összességében idealisztikusnak tűnik. A klubokba és a kávéházakba pl. nem volt bejárása nőknek vagy az alacsonyabb osztályok tagjainak, és az ott társalgók nemcsak jobbra azonos társadalmi csoportokból kerültek ki, de ízlésük, értékítéleteik is hasonló meggyőződésekre épültek, vagyis a társalgásban összezsizoló vélemények jellemzően a beszélgetők saját véleményeinek visszhangjai voltak (GRIFFIN 2005: 53). „Az elme”, írta Addison, „soha nem tud olyan kellemesen feltárulkozni, mint mikor egy barátal társalgunk” (BOND 1965: 1/395), vagyis a társalgás ideálja nem terjed ki a bárkivel vagy akárkivel való társalgásra, hanem az egyetértés reményében előre megválasztott vitapartnerekre korlátozódik, s így a beszélgetésben vagy vitában kialakuló konszenzust vagy véleményt közel sem csak a társalgás termeli ki, mert az valamilyen mértékben már eleve adott. A társalgással társított szabadságot mindig is beárnyékolta, hogy a beszélgetés valójában annak „*a priori* terminusait igyekszik stabilizálni és univerzalizálni annak érdekében, hogy a nézetkülönbségek elkerülhetőek legyenek” (MEE 2011: 3). A társalgási ideál ezen jellegzetessége akkor sem tűnik el, mikor Coleridge a század végén újfajta társalgó verstípust dolgoz ki.

Másrészt, és nem kis részben épp a fent említett jellegzetesség egyre fokozottabb megnyilvánulásai miatt, az elfogadott történeti narratíva szerint a társalgási

ideál a romantikus irodalommal jobbra leáldozott. Jon Mee hangsúlyozza, arról ugyan nincs szó, hogy a romantikával az irodalom az individualizmus és a magánszféra terepére szorult volna vissza, hiszen a társalgásként felfogott kultúra eszménye különböző formákban a 19. században is hatott még, ám a romantikus költők műveiben ő is e kulturális ideál visszaszorulását látja (MEE 2011: 31–32).³ Ez összecseng azzal a kritikai toposszal, mely szerint a romantikus költészet egyik jellemzője épp monologikus volta. John Stuart Mill már a 19. században azon a véleményen volt, hogy a ma romantikusnak nevezett költők nem valakivel, hanem magukban beszélnek – az ilyen versek címzettje legfeljebb hallgatózik, véletlenül meghallja, kihallgatja, nem pedig hallgatja a lényegében önmagához beszélő költőt; Mill *bon mot*-ját azután nagy hatású 20. századi irodalomtudósok tették általánosan elfogadottá. Így pl. Northrop Frye Millre utalva jellemzi a lírát úgy, mint amiben a költő önmagához beszél, és még amikor meg is szólít valakit, lényegében akkor is monologizál (FRYE 1957: 5, 250). M. H. Abrams a kritikai elméletek különböző orientációit megkülönböztetve a romantikus poétikáról „expresszív” elméletként beszél. Szerinte a romantika óta egy költői kijelentés érvényessége már nem azon múlik, milyen sikerrel győzi meg az olvasót/hogyan hat a hallgatóra, hanem azon, mennyire ítéljük megszólalását őszinte és hiteles önkifejezésnek (ABRAMS 1953: 21–26). Vagyis a romantikus költészet Abrams sokáig meghatározó értelmezésében is monologikus, nem a befogóra tett hatása, hanem az önkifejezés ténye a meghatározó eleme.

Ha azonban egy költői megszólalás címzettjét egy beszélgetőpartneren túl az olvasóra is kiterjesztjük, akkor az is állítható, hogy minden vers dialogikus, pusztán mert kommunikációs aktus – így érvel pl. Paul Friedrich, aki szerint bármilyen „szolipszisztikusnak szánja vagy tünteti is fel” mondandóját a költő, arra törekszik, hogy valaki mással elegyedjen szóba, a költő mindig megszólít valakit, s a megszólítás ezen gesztusa „a lírai hang lényegi funkciója” (FRIEDRICH 1997: 79–80). Jonathan Culler pedig egyenesen úgy vélte, hogy a kritika „szégyelli” és szisztematikusan kiiktatja gondolkodásunkból a megszólítás alakzatát – a lírára és különösen a romantikus lírára olyannyira monologikusként kezdtünk gondolni, hogy, mint Culler mondja, a megszólítás gesztusát a kritika már nem is tudja beépíteni saját gondolkodásába (CULLER 1977: 60).

No persze, a dialogikus versek értelmezésében kevés haszonnal kecsegtet az a belátás, hogy mert a megszólalás óhatatlanul valakihez való hozzászólás, minden vers (mondjuk így) mélyszerkezete dialogikus. Hozzá kell ehhez tennünk, hogy akár két hang beszélgetését halljuk, akár egy hangnak egy néma beszélgetőtárs-hoz vagy az olvasóhoz vagy akár önmagához intézett megszólítását tekintjük egy vers kommunikációs helyzetének, a dialogikus vagy társalgó verseknek ezen túl

³ Nem lényegtelen ehhez itt hozzátenni, hogy a romantikus esszéírók – közöttük William Hazlitt – inkább az ideál továbbélését, mint leáldozását példázzák. Erről részletesen lásd GÁRDOS.

sajátja az is, hogy magát a beszélő hangot állítják előtérbe. Természetesen minden vers sajátja a hang, amelyen megszólal, ám úgy gondolom, a társalgó versek abban különböznek a monologikus beszédétől, hogy az előbbiekek hangja nem feltétlenül azonosítható azzal az attitűddel, azzal a szellemiséggel, amit a vers egésze képvisel – a hang itt csak egy attitűd vagy szellemiség több lehetséges közül, amely maga is értelmezés vagy kritika tárgya lehet a versben, és amellyel szembeállítható egy másik attitűd vagy szellemiség. Olyan hang tehát, amely saját relativizálására szólít fel és legalábbis potenciálisan destabilizálja önmagát. A különbség, amire itt rá szeretnék mutatni, érzékeltethető a Culler által használt példán keresztül: nem dialogikus pl. a profetikus hangvétel, még ha meg is szólít valakit (Culler itt üres referenciájú megszólításról beszél), mert abban a megszólalás funkciója csak az, hogy megalapozza saját azonosságát profetikus vagy költői hangként (CULLER 1977: 63). Ellenben amit itt dialogikus vagy társalgó költői beszédnek tekintek, az a hangot azért állítja előtérbe, hogy kérdőre vonja – igazolja vagy tagadja – azt, amit egy adott hangban megszólaltat, s az olvasóban azt a várakozást ébressze, hogy a hang vagy hangok által megindított vita vagy kérdéses valamiféle válasszal, feloldással nyugvópontonra kerül (s még ha ez nem is történik meg, az erre való törekvés a jelentésképzés folyamatának előfeltevése).

A hang előtérbe helyezésének létezik továbbá egy olyan filozófiai kontextusa, amelyet a romantikus költészetre a kritika különösen érvényesnek talált. Az önmagát élőbeszédnek feltüntetető írás felveti ugyanis a beszéd és az írás közötti különbségre való tudatos reflexiót, és azt a törekvést, hogy a társalgó vers az írott szó csendjét a kimondott szó vokalizálásával váltsa fel. Mint azt Jacques Derrida sok oldalról bemutatta, a nyugati kultúra hagyományosan előnyben részesítette a beszédet az írással szemben, amennyiben az utóbbit csak az előbbi jelölésének, és ilyenként ahhoz képest másodlagosnak tartotta. Ebben a gondolkodásban az írás mechanikus, külsődleges, derivatív a vokalizált nyelvhez képest, amely belülről fakad, természetes és közvetíten, a lélekbe írt isteni igazság materializációja a lélegzetben, a hangot csak jeleken keresztül reprezentáló íráshoz képest – a jelöltnek „[a] logoszhoz mint *phoné-hoz*” való közelsége „a jelenlét kiváltsága” (DERRIDA 1991: 41). Az igazság, a tudat és a lét a nyugati hagyományban egyaránt a hangra, s nem a betűre alapul. Ennek a ma már jól ismert belátásnak a fényében a hang, az élőbeszéd előtérbe helyezése egy olyan írásra tett kísérlet, amely beszédnek tűnik, s így megszabadul az írás másodlagosságától, s a jelölő és a jelölt olyan egységét próbálja megvalósítani, amely az írásban nem lehetséges. Ha a hang az igazság közvetlen jelenléte, akkor az önmagát beszédnek feltüntetető írás törekvése, hogy az az igazság megnyilvánulásaként hasson. Ez a törekvés természetesen nem jellemző minden vagy bármilyen dialogikus, társalgó, az élőszót vagy beszédhangot előtérbe helyező verset, ám az önmagukat beszédként feltüntetető romantikus verseket annyiban igen, hogy – mint Tilottama Rajan érvelt Coleridge társalgó versei kapcsán – azok egy olyan művészetbe vetett romantikus hit kifejeződései, amely

meg tud szabadulni annak a tudatától, hogy a versek pusztán nyelvi jelekből állnak (RAJAN 1980: 217).

Egészen más irányba indíthatják a romantikus társalgó vagy dialogikus versekről való gondolkodást azok a kísérletek, amelyek Mihail Bahtyin „dialogikus” irodalomfelfogását próbálták a romantikus költészetre alkalmazni.⁴ A bahtyini megközelítésben a „hang” mindig több hang egyszerre: nemcsak a szövegben megszólaló hangok, de a beszélő és a befogadó, a szerző és más szerzők, a szerző többféle énjének, a költői, politikai vagy vallási diskurzusok hangjai, vagy akár az én belsőleg rétegzett hangjai kerülnek benne interakcióba. Ennek a többszólamúságnak pedig Bahtyin szerint nem a hangok valamiféle szintézise felé kell hatnia olvasatainkban, hanem annak az eseménynek a megértése felé, melyet a hangok összjátéka ad ki (lásd MACOVSKI 1994: 5–6; BAHTYIN 1984: 279). A dialogizáló hangok valamiféle szintetizálásának, a többszólamúság egy hangra való redukciójának elutasítását Don Bialostosky alkalmazta Wordsworth lírájának értelmezésében, aki szerint az a kritikai tézis, hogy a lírai költészet egy ideális, integráns tudat kifejeződése volna, Wordsworth költészetében megdőlt. Verseiben, érvel Bialostosky, a különböző hangok olyan töresek, ellenállásokat, belső feszültségeket hoznak létre, amelyek lehetetlenné teszik azt az esztétikai és ideológiai törekvést, hogy Wordsworth hangját monologikusnak halljuk (BIALOSTOSKY 1992: 74, 77–78). Lényegében hasonlóképp érvel Michael Macovski is, aki szerint a romantikus költészet dialogikus voltát elsősorban a konfliktus, a bizonytalanság, a lezáratlanság jellemzi. Mi több, ő úgy véli, hogy ezáltal a dialógus képez egyfajta retorikai teret, melyben a romantikus gondolkodás dichotómiái (mint pl. a szubjektum és objektum, vagy a keletkezés folyamata és a létezés rögzítettsége) feloldatlanságban maradnak (MACOVSKI 1994: 12, 15–17). Vagyis, szöges ellentétben azzal a gondolattal, hogy a hang a jelenlét metafizikájához kapcsolódna, az igazság feltárulkozása volna, a hango(ka)t előtérbe helyező költészet olyan értelmezése is lehetséges, amely a dialógus lezáratlanságát emeli ki, s a hangok használatában épp azt látja, ahogyan azok ellehetetlenítik a totalitás megírásának álmát.

A társalgó vagy dialogikus versekhez való ellentétes közelítési lehetőségek – melyekben azok vagy a totalitás, a lezárás lehetetlenségét, vagy annak megvalósulását (vagy megvalósulásának vágyát) hivatottak kifejezni – elvezetnek a „társalgás” és a „dialógus” közötti azon megkülönböztetéshez, mellyel a továbbiakban élni fogok. Ez a megkülönböztetés már csak azért is lényeges, mert elkülöníti azokat a verseket, amelyeket itt össze szeretnék vetni. Coleridge esetében (épp *A csalogány* alcíme nyomán) társalgó versekről beszélünk, míg Wordsworth említett verseit a kritikában „lírai dialógus”-ként szokás megnevezni. Coleridge társalgó verseiben csak egy hangot hallunk, a beszélő egy néma másikkal beszél, míg Wordsworth

⁴ Ez nem problémamentes vállalkozás, amennyiben Bahtyin maga a költészetet elsősorban monologikusnak tartotta; e megközelítés kritikájáról lásd DONALD 1996: 220–221.

dialogikus verseiben leggyakrabban két szereplő beszélget. A társalgás és a dialógus fogalmainak megkülönböztetéséhez különböző területekről veszek itt kölcsön elméleti megfontolásokat; míg ez bevallottan némiképp önkényes gondolati lépés, segít a tárgyalandó verseket az itt felvázolt kontextusokban elhelyezni.

A dialógust illetően Michael Prince történeti értelmezését szeretném felidézni. Prince arra hívja fel a figyelmet, hogy a „dialógus” szó etimológiájának értelmezése a szó két lehetséges értelmét tette lehetővé. Sokáig élt az az egyébként téves feltevés, hogy a szó prefixuma a *di*, és a jelentése ezáltal „a *logos* két részre való választása.” Mivel a *logos* egyrészt beszédet jelent, az így értett „dialógus” két beszélő társalgását jelenti. De a *logos* jelent értelmet is, sőt, a világegész értelmét; így értve a „dialógus” a *logos* ez utóbbi értelmének kettéválását jelenti; ám a világegész értelme csak azzal az előfeltétellel szakadhat ketté, hogy azután majd újra egyesüljön. Ezért a „dialógus” azt a beszélgetést is jelenti, amely végső soron a *logos* egységének, egészének megragadását teszi lehetővé; kettészakításának célja későbbi újraegyesítése. Az így értett dialógus tehát nem egyszerűen eltérő vélemények vitája, hanem az igazság feltárásának céltudatos módszere. Méghozzá egy olyan igazságé, ami nem a dialógusban jön létre, hanem azon kívül, előre adott. A dialógus ezen értelme tekinthető tehát monologikusnak is, amennyiben egy egységes és előre adott igazság megragadásának eszköze. A „dialógus” szó prefixuma azonban nem a *di*, hanem a *dia*, ami mozgást, átmenetet, folyamatot jelöl. Innen nézve, a dialógus jelentése nem a *logos*ra mint értelemegezésre, hanem a beszéd mozgására fókuszál, és így egyszerűen verbális interakciót jelöl, függetlenül attól, hogy ez az interakció egyetértéshez, egy értelemegezés megragadásához vezet-e vagy sem (PRINCE 1996: 1–4).

A fogalom első értelmét transzcendentális dialógusnak nevezhetjük, vagyis egy a dialóguson kívüli szempontból szervezett beszélgetésnek, amelyben a beszélgetők egyetértése e külső igazság felől determinált, előre eldöntött. A szó második lehetséges értelme azonban azt sugallja, hogy a dialógus olyan is lehet, amely soha nem jut nyugvópontra, nem vezet egyetértéshez, és nem csak mert adott esetben ez nem sikerül, hanem mert nem is irányítja olyan célelvőség, amely a széthasított *logos* egysége felé haladna. Coleridge társalgó verseinek több olyan sajátossága is van, amelyek beszélgetéseit a dialógus első, transzcendentális értelméhez kapcsolják. Így pl. számos kritikus rámutatott, hogy beszélgetőtársai – saját gyermeke, felesége, közeli barátok – lényegében saját alteregói, énjének változatai vagy vágyott formái. Ezért aztán a versek címzettjei és a beszélő eleve nincsenek konfliktusban. Sőt, a címzettek gyakran jelen sincsenek, a beszélő képzelet elgondolataikat, élményeiket. Így még kevésbé meglepő, hogy a velük való társalgás a nézetek szintéziséhez, az átélt tapasztalat közösségéhez vezet. Egyes értelmezések szerint a versek célja ezen szintézis és közösség létrehozása – mint a transzcendentális dialógusban, Coleridge-nál is egy a beszélgetésen kívül és az előtt adott igazság felé halad a társalgás, amelynek célja a *logos* ezen egységének elérése. Azt mondhatjuk tehát, hogy a társalgás coleridge-i formája a transzcendentális dialógussal rokon.

A dialógusról áttérve a társalgásra: a fogalom értelmezéséhez ezúttal a nyelvfilozófiát hívom segítségül. Paul Grice a 'Logic and Conversation' c. tanulmányában amellet érvel, hogy a „társalgás”-nak nevezett beszédmód egyik létfeltétele az, hogy az azt kitevő kijelentéseknek legyen relevanciája a társalgás szempontjából. John Searle vitatta ezt a nézetet, mert, mint mondja, egy beszélgetésben egy kijelentés tűnhet bár irrelevánsnak, attól még legitim része a beszélgetésnek, legfeljebb megváltoztatja az irányát. Ahhoz, hogy egy kijelentés relevanciáját meg tudjuk ítélni, fel kell ismernünk valamit, ami kívül áll a beszédaktusok során, konkrétan ezen aktusok célját. A társalgásnak azonban, mondja Searle, nincs célja olyan értelemben, mint a beszédaktusoknak. A parancs beszédaktusának van célja, ezt megvalósítandó létezik beszédaktusként. Egy társalgásnak *mint társalgásnak* azonban nincs ilyen célja, ezért a kijelentések relevanciája sem megítélhető – akkor is releváns részei maradnak a társalgásnak, ha a korábbiaktól egészen eltérő irányokba visznek. Vagyis, mondja Searle, a társalgásnak azért nincs a beszédaktuséhoz hasonló belső struktúrája, mert nincs célja (SEARLE 1997: 240–243, 247).

Mindennek fényében megkockáztathatjuk a következő különbségtételt. A társalgás céltalan szóváltás, a dialógus ezzel szemben céltudatos kísérlet (akár sikeres, akár sikertelen kísérlet, de mindenképpen törekvés) egy közös nézőpont, egy megegyezés elérésére. Ekképp Coleridge társalgó versei sokkal inkább transzcendentális dialógusok, mint társalgások. A továbbiakban amellet érvelek, hogy Wordsworth dialogikus versei viszont inkább társalgások az elmondott értelemben. E versek egyik ismert sajátossága, hogy a beszélgetők nem jutnak egyetértésre. A kritika ezért gyakran a kommunikáció kudarcát látja ezekben a versekben. Míg azonban a versbéli dialógus kudarcba fullad, a vers maga mégis kommunikál, méghozzá épp a versben inkonkluzív dialógus révén, és a művek értelmezése szempontjából ez fontosabb, mint az, amire az egyes beszélgetők a versben jutnak (ha jutnak). Vagyis úgy gondolom, hogy a kudarcba fulladó dialógus Wordsworth számára a megfelelő formája annak, amit e versekben meg akar szólaltatni.

3. A csalogány és a Szemrehányás és felelet: Wordsworth válasza Coleridge-nak

Coleridge társalgó versei nemcsak az angol költészet történetében számítottak újításnak, hanem a költő saját életművén belül is; korábbi versei gyakorta törekedtek miltoni emelkedettségre és magasröptű filozofálásra. Lucy Newlyn jellemzésében Coleridge költészete távolságot igyekezett tartani az olvasó és a szerző között, s nem annyira egyszerűen csak beszélni próbált olvasóihoz, mint inkább lehengerelni és ámulatba ejteni őket; a társalgó versek azonban árnyalták ezt a stratégiát (NEWLYN 2000: 72). Hangvételőik inkább arra szolgált, hogy közelebb hozzák az olvasót, hétköznapibb és kölcsönösebb beszédhelyzeteket kialakítva. Ebben hason-

ló gesztust ismerhetünk fel, mint a 18. századi angol költészet azon vonulatában, amely a könyvpiac kialakulásával a szerző és az olvasó között kialakuló távolságot próbálta közvetlen stílussal leküzdeni. Coleridge ráadásul az 1790-es években kezdett el publikálni, mikor a francia forradalom árnyékában a brit közéletet különösen heves politikai indulatok és viták hatották át, s a forradalommal akkor még szimpatizáló nézeteiről ismert Coleridge művei gyakorta támadásokat, ellenségeskedést váltottak ki. De ő sem mindig rejtette véka alá az olvasók iránti ellenszenvét, hangosan kritizálta a válogatás nélküli irodalmi fogyasztást, amely csak a szórakozást és a szenzációt szomjazza. Mindennek következtében Coleridge pozícióit változtatva, verseinek befogadását manipulálva igyekezett védekezni a támadások ellen, és elfogadó közönségre találni (EVEREST 1979: 98–108). Ennek egyik formája a társalgó vers, amelyben a széles közönség helyett saját baráti és családi körének tagjaihoz írja verseit, elképzel magának egy a hozzá közeli emberekből álló olvasótábort – Newlyn szerint mintegy az olvasóközönséggel való feszült viszonyára adott önvédelmi reakcióként (NEWLYN 2000: 73). A társalgó hangnemű versek a baráti beszélgetés hangját szólaltatják meg, melyben nincs szükség a másik meggyőzésére vagy önmaga elfogadtatására, hisz elfogadottsága ezekben a beszédhelyzetekben már eleve adott.

Ám korántsem csak erről az önvédelmi mechanizmusról volt szó, mikor Coleridge kidolgozta társalgó verseit. Gondolkodásában fontos szerepet töltött be egy olyan közösség ideálja, amely Krisztus és tanítványainak mintájára elképzelve egy kis, kiválasztottakból álló csoportban testesít meg társadalmi és spirituális értékeket – ez a gondolat ugyan csak későbbi munkásságban lesz hangsúlyos, de a kritika (lásd pl. EVEREST 1979: 69–96; NEWLYN 2000: 73) ennek gyökereit már a korai művekben felismerte. Tehát túl azon, hogy megértő olvasókat keresett a társalgó versek „belterjes” világában, egy lelki-szellemi közösséget is próbált megformálni e versekkel, és erre különösen alkalmasnak tartotta az élőbeszéd hatását kiváltó írásmódot (e gondolat részletes kifejtéséről lásd FULFORD 1991: 44–45). Az ugyanis megidézte a Coleridge és Wordsworth baráti és családi köreiben folyó beszélgetéseket, verseik egymásnak való felolvasását és kommentálását, vitáikat és „hangosan” való gondolkodásukat, vagyis azt az alkotói közösséget, amelynek munkája legalább annyira élőszóban folyt, mint az íróasztal melletti magányban. E tevékenységet részben épp azért tudta az elképzelt spirituális közösséghez kötni, mert beszélgetéseikbe szőtt munkájuk a lélegzet áramain formálódott, a lélekbe írt igazság megmutakozásává vált, áthidalhatta a szakadékot igazság és kifejezés között, sokkal inkább, mint a versírás, amely nem képes úgy egyesíteni a jelet és a jelöltet, mint a hang, aminek az írás csak derivált, másodlagos leképezése.

A társalgó versek, mint említettem, formailag innovatív művek, de előzményük ismert a kor irodalmában: Coleridge sokat tanult e tekintetben William Cowper-től, különösen a *The Task* [A feladat] című verséből, amely a 18. századi társalgó hangnemű költészet egyik csúcspontja. Cowper addig szinte soha nem látott haj-

lékonyással használta a főként magasztos témákkal társított *blank verse* formát, ráadásul az e versformával korábban nem társított csevegő stílusban, igen hosszú (hat könyvből álló) művében látszatra ötletszerűen csapong a legkülönbözőbb témák között az uborkatermesztéstől az újságokon át politikai, teológiai témákig, a természet szépségének csodálatáig vagy Isten dicséretéig. Coleridge elhíresült kifejezéssel „isteni csevely”-nek (*divine chit-chat*) nevezte Cowper versének stílusát, s a fentiek fényében érthető, hogy számára az isteninek és a csevelynek valóban volt köze egymáshoz. Coleridge újítása nagymértékben a Cowper kínálta modellre épül, ám az ő társalgó versei sokkal rövidebbek, és Cowper következetlennek tűnő csapongásait sokkal fegyelmezettebb és zártabb szerkezetbe rendezte (MAGNUSON 2006: 34). Már önmagában ez – csakúgy, mint a forma teológiai és társadalmi implikációi Coleridge költészetében – jelezheti, hogy a társalgó hangnem használata verseiben valamiféle, a társalgáson magán kívül létező cél elérését szolgálja, a forma tudatos rendezése révén.

A *csalogány* című verse (amely a *Lírai balladák*-ban jelent meg 1798-ban) azért is különösen jó példája Coleridge társalgó verseinek, mert bizonyos mértékig épp a hangról és a nyelvről szól. A vers nyitánya inkább eltünteteti mintsem bemutatja a tájat, melyen a költő barátjával társalogva sétál: tagadások sorával idézi meg a naplementét, mintha csak kiürítené a vers helyszínét: „Nyugatot nem mutatják tűnt nap romjai, / Se felhő, se baljós fény vékony sugara, / Se homályos, remegő színárnyalatok” (“No cloud, no relique of the sunken day / Distinguishes the West, no long thin slip / Of sullen light, no obscure trembling hues”). Ezután megszólítja barátját (Wordsworth-öt), de a „Jöjj” felszólítás is csak megtorpanáshoz vezet, azért hívja, hogy leüljenek a mohos hídon (“Come, we will rest”) és feledkezzenek bele az este csendjébe és sötétségébe. Ebben a kiürített pillanatban hallják meg a csalogány hangját, melyre a beszélő hívja fel barátja figyelmét. Szó-kás ezt a nyitányt úgy értelmezni, mint ami (s ez a *Lírai balladák* „korszaknyitó” jellegének elképzelésével jól össze is fér) egy újfajta költészet nyitánya, amelyet (a közhelyes naplemente-képpel is megidézett) irodalmi konvencióktól kiürített tájban a csalogányének felhangzása fejez ki (lásd pl. BERNSTEIN 1981). Ez a költészet nem a konvenciókra, öröklött modellekre épül, hanem magának a természetnek a hangja. A beszélő ennek jegyében folytatja mondandóját: a csalogány énekét az irodalmi hagyomány szomorúnak hallja, pedig, mondja a vers, a természetben semmi nem szomorú, a szomorúság csak emberi projekció, ami konvencióvá vált. A természet szavát meghalló és a természet nyelvén beszélő költészet elszakad az ilyen konvencióktól, és inkább aláveti magát a természet hatásainak. Ha ezt tesszük, meghalljuk, hogy a csalogány dala valójában örömteli. Ő, mondja a beszélő, barátja, és barátjának húga „más tudást” (“a different lore”) tanultak meg, mint mindazok, akik saját melankóliájukat mitológiai minták mentén („Philoméla eszedző dallamain” át) vetítik a természetbe: ők képesek meghallani az „időtlen természet” hangjait és a boldogságot a csalogány dalában. A versben a csalogányok

egymásnak válaszoló dala összefonódik azzal, ahogyan a vers reagál a csalogánydalra, s ahogyan a Wordsworth-nek címzett sorok a két költő egymásnak felelő dalává válnak. Az ő költészetük is, implikálja a vers, „oly harmóniával rezgeti a leget” („stirring the air with such an harmony”), mint a madárdal. A vers utolsó része tovább fokozza az addig felépített visszhangokat. A beszélő búcsút mond a csalogánynak, a barátok hazaindulnak, ám még egyszer (a vers elejét visszhangozva) megtorpannak, amint ismét meghallják a madár dalát – marasztalná is a dal a beszélőt, de haza kell térnie gyermekéhez, akit itt úgy képzel el, mint a „Természet pajtása” („Nature’s playmate”). Vagyis mint aki ösztönösen és természetesen reagál úgy a madárdalra, ahogyan ő költőként szeretne – a gyermek ugyanúgy ki van téve a természet impluzusainak, mint a beszélő; ugyanúgy felhívja a figyelmet a madárdalra, mint a költő a vers elején, mikor a holdra tekint; ugyanúgy megtorpan és elcsendesedik minden, mint a versben korábban már kétszer is, s ebben a csendben önkéntelen nevetése hangzik fel, mint a korábbi csendekben a madárdal. A gyermek ösztönös tudása a természetben megnyilvánuló örömről „spirituális egységbe” (FULFORD 1991: 45) kerül a csalogánydallal és azzal a költészettel, melyet ez a vers ígér és megvalósítani igyekszik.

Természetesen ennél összetettebb értelmezései is léteznek a versnek; rövid leírásban, mely igazából csak annak csontvázát adja vissza, egyrészt azt szerettem volna érzékeltetni, hogy Coleridge társalgó hangneme (tele megszólításokkal és bensőséges megjegyzésekkel – „Come,” „Hark,” „My Friend, and thou, our Sister!” „Well! / It is a father’s tale,” stb.) közel sem jelent csapongást – nagyon pontosan megkomponált szerkezetű mű ez, melynek minden eleme összetart. Másrészt a fenti leírás azt is érzékelteti, hogy ez a szerkezet a transzcendentális dialógus azon sajátosságát mutatja, miszerint a beszélgetés egy annak folyamatán kívül adott egység, egyetértés vagy a tapasztalat közössége felé halad, amelyet a vers eleve fel-tételez: a beszélgetés nem létrehozza, hanem csak kifejezésre juttatja azt.

A további értelmezési lehetőségek közül itt elég a vers egy eddig nem említett elemére kitérni. Ez pedig Coleridge érvelésének közismerten fals volta. Ha a csalogány dalát szomorúnak hallani nem más, mint emberi projekció, akkor vajon miért nem ugyanilyen projekció az, ha örömtelinek halljuk? A vers kiüríti a tájat, mintegy megtisztítja a hagyományos irodalmi konvencióktól, majd a saját fikcióival tölti meg újra. Magnuson szerint ezzel Coleridge is tisztában van, de célja nem az, hogy a természet és a nyelv – a csalogánydal és a vers összeolvadásában megvalósuló – egységét vesse el, vagyis nem saját művének totalizáló törekvését érvényteleníti, hanem Wordsworth azon elgondolását kritizálja, hogy a költészetnek a „természet nyelvén,” egy az irodalmi konvencióktól, a kultúra és a hagyományok által a nyelvre rakódott rétegektől megfosztott, csak a természet impulzusaiból kiinduló és azokat kifejező nyelven kellene megszólalnia. A vers mintha magáévá tenné ezt a wordsworthi programot, miközben arra is emlékeztet, hogy ami nyelv, az már eleve nem lehet természet, hisz a nyelv a konvenció és a kultúra világához

tartozik, és ilyenként óhatatlanul elszakít a természettől. A természet nyelve, szigorúan véve csak artikulálatlan hang (mint azt Coleridge jelzi is a csecsemő leírásában: ez a természettel ösztönös harmóniában élő lény „érthető, emberi hangra képtelen” – “capable of no articulate sound”), amiből nem lesz költészet. Coleridge számára a természet Isten nyelve, egy értelmezésre szoruló, spirituális nyelv, ám mert azt csak az emberi nyelv figuralitásán keresztül lehet visszaadni, a természettel való találkozások számára soha nem közvetítetlenek. Anélkül, hogy elvetné a gondolatot, hogy a természet spirituális örömet fejezhet ki és adhat át, Coleridge mindig nagyobb távolságra marad a természettől, mint Wordsworth – így abban nem tart Wordsworth-szel, hogy ezen öröm megtapasztalása a természetességhez való visszatérése múljon. A *csalogány*, Coleridge egyik leginkább wordsworth-i verse, mintha azért venné fel barátja attitűdjét, hogy rámutasson annak regresszív voltára (MAGNUSON 1987: 5. fejezet, különösen 137, 156). Nem minden kritikus lát a versben ilyen ambivalens viszonyt Wordsworth-höz. Lucy Newlyn (2001: 45–46) szerint a patak partján ledőlő, tagjait kinyújtóztató és a természet impulzusainak önmagát átadó költő képe (lásd 25–33. sorok), akit a vers pozitív példaként mutat be, feltűnően wordsworth-i figura, és a vers egész hangvétele és iránya a Wordsworth által képviselt költői ideál lelkes helyeslése. Jelen tárgyunk szempontjából nem fontos eldönteni, hogy Coleridge versében kritizálja- vagy elfogadja-e a természet nyelvének wordsworth-i elgondolását – elég rámutatni, hogy a mű legalábbis felveti azt a kérdést, hogyan lehet kifejezni pl. a csalogány dalának a tapasztalatát, hogyan léphet be a nyelvbe a nem-nyelvi tapasztalat anélkül, hogy elveszzen.

Coleridge lehetséges válasza maga a társalgó vers, amely megtermetti az élmény közösségét és ezáltal megoszthatóságát: a csalogánydal és a vers úgy válnak egymás visszahajjaivá, ahogyan a beszélgetőtársak közös élményei és gondolatai a természetben vagy alkotói együttműködésükben. No persze, mint a beszélgető versek különböző kontextusainak felvázolása során láttuk, a társalgó hang előtérbe helyezése olvasható az efféle lezártág és totalitás elkerülésének módjaként is; van, aki így értelmezi a verset. Robert Koelzer szerint a „társalgó dialógus potencialitása” (KOELZER 2006: 69) hatja át az egész művet, s azzal, hogy a vers a könnyed beszélgetés hangján szólal meg, s hogy mondandója ezáltal improvizatív és átmeneti, valójában ellenébe megy bármiféle totalizáló lezártágnak. A „társalgó dialógus” fogalma e dolgozat taxonómiájában ellentmondásos kifejezés – mint fent érveltem, a társalgás céltalan szóváltásként érthető, míg a dialógus céltudatosan törekszik a gondolatok harmonizálására. A vers bemutatásából kiderül, hogy Koelzernek aligha van igaza abban, hogy átmenetiséget és improvizációt lát itt, hisz a vers nagyon tudatosan konstruált, zárt szerkezet. S valóban, ha tekintetbe vesszük a fent mondottakat arról, ahogyan a társalgó verseket Coleridge ekkori költészetében elhelyezni szokás, kiderül, hogy a társalgó idióma számára sokkal inkább totalizáló, mint destabilizáló törekvést szolgál. Az eddig elmondottak fényében azt

is mondhatjuk: ha a társalgás itt improvizatív és provizórikus, akkor épp ez szolgál egy olyan célelvüséget, amely érvényteleníti a „társalgás” itt javasolt fogalmát. Akárhogy is áll a dolog a műben a Wordsworth-höz megfogalmazott viszonyal, Coleridge társalgó verse jelen dolgozat terminusai szerint sokkal inkább transzcendentális dialógus, mint társalgás.

Feltevésém szerint Wordsworth úgy olvasta *A csalogányt*, hogy hallotta benne a rá irányuló implicit kritikát, és erre azzal válaszolt, hogy Coleridge társalgó idiómáját öntötte más formába, olyanba, amely sokkal inkább céltalan társalgás, mint transzcendentális dialógus. A *Szemrehányás és felelet* (és részben annak párverse, a *Visszaadva a kölcsönt*) lényegében ugyanarra a kérdésre felel, amit Coleridge implicit kritikája is feltesz. Mint a bevezetőben erről szó volt, ezek a versek a Hazlittel folytatott vitát örökítik meg, ám már címüket is olvashatjuk úgy, mintha Coleridge kritikájára felelnének (felelet Coleridge szemrehányására – s talán épp ezzel volt tisztában Hazlitt, mikor a vitáról szóló visszaemlékezésében arra utalt, hogy beszélgetésük közben Coleridge a csalogány dalát „magyarázta” Dorothy Wordsworth-nek). A versek közötti számos áthallás mellett az is alátámasztja ezt a feltevést, ahogyan Wordsworth a beszélgető verset áthangolja.

A *Szemrehányás és felelet* két alak beszélgetése, egyikük („William”) által megidézve. A „Matthew” nevű alak azt hányja William szemére, hogy álmodozással, tölti az idejét ahelyett, hogy könyveket olvasva betöltené azt a célt, melyre született. A dialógus és a beszélgetés fenti megkülönböztetésének fényében különösen szembeűnő, hogy a vers nyitánya a célirányosságra teszi a hangsúlyt. Az angol eredetiben a versszakot az első és a harmadik sorok kezdő szava, a „why” („miért?”) strukturálja:

WHY, William, on that old grey stone,
Thus for the length of half a day,
Why, William, sit you thus alone,
And dream your time away?

William, MIÉRT ülsz itt egyedül
e kövön vagy fél napja már
miért tekintgetsz úgy körül,
Mint ki álmokra vár?

Mivel a „miért” kérdőszóra a megfelelő válasz az volna, hogy „azért mert...”, Matthew valamiféle cél megfogalmazását várja Williamtól – nem pusztán arra kíváncsi, William miért ücsörög álmodozva egy kövön, hanem konkrétan arra, miért tölti idejét céltalanul. Ezt nem csak a célt kutató kérdőszó hangsúlyos ismétlése sugallja, hanem az is, hogy az álmodozás olyan tudatállapot, amiben a tudatos szándék felfüggesztődik; mi több, az idő *el*álmodozása (“dream your time away”) azt is implikálja, hogy az idő így kárba vész, vagyis, hogy volna hasznos, célszerű felhasználási módja is – a kifejezés legalább annyira utal a céltalanságra, mint amennyire a versszakot strukturáló kérdőszó a céltudatosságra. Vagyis Matthew szemrehányása elsősorban azt illeti, hogy William viselkedése megtagadja az ember célok iránti vágyát, amelyet a „miért” kérdésre adandó válasz tartalmazhatna

– s így már ekkor lehetnek kételyeink afelől, miféle választ adhat erre a kérdésre a céltalansággal jellemzett William.

A következő versszakban Matthew el is mondja, mit várna Williamtől:

Where are your books? – that light bequeathed	Hol vannak fényes könyveid
To Beings else forlorn and blind!	Nem sivár-e a Lét
Up! up! and drink the spirit breathed	nélkülük? Fel, s habzsolva idd
From dead men to their kind.	A holtak szellemét.

Olvasnia kellene tehát, hogy bölcsességre tegyen szert. S ha belegondolunk, mi más volna a bölcsesség, mint a cél megállapítása: célokot ugyanis csak az elérendő dolgok ismeretében fogalmazhatunk meg, és a bölcsesség épp azt mutatja meg, mik az elérendő dolgok. Nemcsak azért kellene Williamnek olvasnia, hogy megismerje az emberiség felhalmozott bölcsességét, hanem elsősorban azért, hogy valami célja legyen. A harmadik versszak második sorában Matthew ezt nyíltan ki is mondja:

You look round on your Mother Earth,	Úgy nézel körül, mintha te
As if she for no purpose bore you;	volnál a föld első szülőtte,
As if you were her first-born birth,	kinek tétlen az élete,
And none had lived before you!	s senki nem élt előtte.

A negyedik versszak a narrátor egyetlen megszólalása a dialógusban, William itt nem Matthew-hoz beszél, hanem a vershelyzetet írja le:

One morning thus, by Esthwaite lake,	Matthew egy édes reggelen –
When life was sweet, I knew not why,	mitől volt édes, nem tudom –
To me my good friend Matthew spake,	így évődött énvelem,
And thus I made reply:	de volt rá válaszom:

Érdemes itt megfigyelni a „why” szó visszatérését és rímhelyzetét. Ugyan szó szerint William itt csak annyit mond, hogy nem tudja, miért volt édes az élet ezen a reggelen, ám mivel az „I knew not why” tagmondat a vesszők használata és a szórend miatt mégis némiképp elkülönül, és mivel a „why” szó ekkora hangsúlyt kapott a nyitásban, és végezetül mivel itt a „reply” („válaszolni”) szóval rímel, mindezek miatt tehát mintha itt már választ is kapnánk Matthew miért-jére: a válasz (*reply*) az, hogy nem tudom, miért (*I knew not why*). Persze, ez a jelentéslehetőség csak implicit, és együtt hat az explicit jelentéssel, mely szerint itt William válasza következik (értelmezésem szerint annak nem felel meg a magyar fordításban szereplő „volt rá válaszom” – az, hogy William válaszol, nem azonos azzal, hogy lenne a szó igaz értelmében vett válasza). A *why* / *reply* („miért” / „válasz”) rím azt sugallja, hogy itt következik majd Williamtől az „azért, mert...”

Ám nem ez következik, hanem valami egészen más. William explicit válasza valójában nem is válasz:

The eye – it cannot choose but see; We cannot bid the ear be still; Our bodies feel, where'er they be, Against or with our will.	Nem csukhatjuk be fülünk, ha nem akar is, lát a szem, testünk érez, bárhol legyen Ha akarjuk, ha nem.
Nor less I deem that there are Powers Which of themselves our minds impress; That we can feed this mind of ours In a wise passiveness.	Azt is hiszem, hogy van Erő, mely magától hat, és ezt jól segítheti elő A bölcs semmittevés.
Think you, 'mid all this mighty sum Of things for ever speaking, That nothing of itself will come, But we must still be seeking?	Vagy te talán azt gondolod, Hogy nekünk kell keresni, és e sok beszédes dolog Ez önmagában semmi?

Ez a szakasz, bár nem a várt „azért, mert...” szerkezetű válasz, mégis, úgymond, a vers doktrínája: látunk és hallunk, függetlenül attól, hogy akarunk-e vagy sem; és ebben az akaratnélküliségben is hat ránk valami Erő, amit az elme beihat, ha megmarad „bölcs semmittevésben.” Talán tekinthető mégis egyfajta válasznak ez: „miért álmodozod el az időt?” „Azért, mert a semmittevés a bölcsesség egy alternatív formája a könyvek olvasásához képest.” Csakhogy az utolsó idézett versszak mégsem azt sugallja, hogy ez valós válasz volna. William nem azt mondja, hogy *azért* ülök itt, *mert* ez is a bölcsesség egy formája, hanem azt mondja (próbálja mondani), hogy nem *azért* ül ott, *mert* keresne valamit – nincs *mert*, nem kutat semmi után, vagyis semmiféle célja nincs azzal, hogy itt ül, hanem egyszerűen csak ott ül, és kész.

Talán William ezt csak próbálja mondani, mert bizonyos értelemben mégis választ ad a „miért”-re, hisz azt is mondja, hogy ha csak ott ül, *valamit* majd megtanul, bármi legyen is az. Az „of itself will come” mondatrészben a „will” szó a passzivitás valamiféle hatékonyságát sugallja, azt, hogy *lesz* eredménye a passzivitásnak és elvezet valamiféle célhoz. A „bölcs semmittevés” („wise passiveness”) kifejezés jól érzékelteti a helyzet kettősségét. A passzivitás azt jelenti, hogy William egyszerűen csak elfogadja, ami jön, vagy nem jön; de bölcsen passzívnak lenni valaminek a passzivitáson keresztüli elérést jelenti, ami pedig már nem passzivitás (a kifejezés ezen elemzéséről lásd JONES 1991: 77). Hasonlóképpen, William válaszol is Matthew „miért”-jére, meg nem is. Ha a dialógus valamiféle cél elérése felé halad, akkor bármiféle reakció válaszként fog értelmeződni. William reagál, de úgy, hogy megtagadja az „azért, mert” kauzalitását. Vagyis a vers arra törekszik, hogy

reakció legyen, de ne válasz: ezért a válasz lényege, hogy elutasítja Matthew azon törekvését, hogy érvelést kényszerítsen rá, hogy bevonja a célelvűségbe (CHANDLER 1984: 153). Az utolsó versszak ezt explicitté is teszi:

<p>– Then ask not wherefore, here, alone, Conversing as I may, I sit upon this old grey stone, And dream my time away.”</p>	<p>Ne kérdezd hát, hogy egyedül miért ülök itt, s habár most szólok, nézek csak körül, mint ki álmokra vár.</p>
--	--

William itt nyíltan visszautasítja a verset nyitó „miért” kérdést. Vagyis visszautasítja azt, hogy megmondja, hogy mi a célja annak, hogy itt ül. Mikor ezt teszi, Wordsworth dialógusa a célelvű transzcendentális dialógust céltalan társalgásba fordítja át.

Lehetséges ebben a romantikus költő monologizmusát hallani: William berekeszti a beszélgetést, hogy aztán ennek a versnek a párjában, a *Visszaadva a kölcsönt* címűben már csak ő beszéljen, megfogalmazva krédóját, miszerint a könyvek helyett a természettől kell tanulnunk. Michael Macovski épp ezt hallja az idézett versszakban; szerinte William elnémítja a „kérdés művészetét,” berekeszti a dialógust, és csak a „conversing” szó marad utalásként arra, hogy itt beszélgetés folyt, amelynek menetét azonban Wordsworth a vers végére teljesen elszegényíti (MACOVSKI 1994: 55). A bahtyini érvelést követő kritikus számára a társalgás ezen berekesztése lezárja azt a folyamatot, amelynek mindig nyitva kellene maradnia, Wordsworth totalizáló gesztussal monológgá változtatja a dialógust, redukálja a többszólamúságot. Azt gondolom azonban, nem szabad ilyen könnyen elmenni a „conversing” szó mellett ebben az utolsó versszakban. A dialógus talán lezárul, de William a kövön ülve társalog. A dolgozatban javasolt terminusok szerint itt inkább az történik – s ez történt a versben végig –, hogy Wordsworth a dialogikus lírát társalgássá változtatja: olyan beszélgetéssé, melynek nincs célja, nincs előre és kívül adott pont, ahová el kellene jutnia. Sőt, a versbéli William nem is hajlandó részt venni abban, hogy a dialógus elérje előre adott célját, megtalálja az igazságot a *logosz* egyesítésében, hisz nem keres semmit, így nem is keres a beszélgetés által elérhető végpontot, feloldást, megegyezést – csak társalog, „ahogy tud” (“Conversing as I may”).

A célelvűség versbéli megtagadása megmutatja, hogy a „conversing” szóval megidézett társalgást magát is a célelvűség hiánya definiálja. Ez az a társalgási forma, amely kifejezi Wordsworth mondandóját. Ha ez olyasmi, ami mellett nem lehet érvelni, akkor olyan kifejezési formát kell találnia, amely nem halad célirányosan a mondandó elfogadtatása felé. Márpedig valami olyasmit mond, ami mellett nem lehet érvelni. Wordsworth azt tanítja, hogy a természet a legjobb tanító. Ezzel persze át is veszi a természet szerepét, hisz itt ő tanítja azt, amit a természet tanít (erről lásd MACOVSKI 1994: 50). Ám ha ő tanítja, az már nem a természet tanítása,

mert emberi nyelven szól, és meg akar győzni valaminek az értékéről, érvényességéről, holott a vers tanúsága szerint a természet nem így tanít. Ha meg akarná *magyarázni* Matthew-nak, hogy *miért* ül ott, épp azt érvénytelenítené, amit tanítani akar. Vagyis Wordsworth verse azt is mondja, hogy amit tanít, azt nem lehet tanítani: a *Visszaadva a kölcönt* egyik híres sora szerint „we murder to dissect”, magyar fordításban „Agyunk eltorzítja a dolgokat; / hogy tudjunk, gyilkolunk” – amint tanítani kezd, Wordsworth is elveszíti azt, amit tanítani akar; amint emberi nyelvvé válik a természet nyelve, már nem azt mondja, amit a természet tanít. Ennyiben a vers ugyanazzal a problémával néz szembe, amit *A csalogányban* Coleridge felvet. A nyelv – sugallja Coleridge – figuratív, konvencionális, kulturális képződmény, képtelen a természet literális szavát, a dolgok jelenvalóságát, a természet impulzusának közvetíttetlen élményét megszólaltani; az élmény és a természet nyelve egyaránt elvesznek abban a pillanatban, amint belépnek az emberi nyelvbe. A természet tanítása – mondja Wordsworth – elenyészik, amint a vers elkezd megmagyarázni, amint a költő elkezd tanítani, amint az emberi céltudatosság keretei között érvel mellette.

Mivel a két vers lényegében ugyanazt a problémát veti fel, nem csoda, hogy számos egyéb áthallás is van közöttük. A Coleridge versében leírt költőfigura, aki nem önmagát vetíti rá a természetre, nem a könyvekből tanult konvenciókat követi, csak elnyújtózik a patakparton, tökéletesen megfelel a bölcs semmittevésben a kövön ücsörgő Williamnek. Wordsworth versében azok az „Erők”, amelyek maguktól hatnak, vagy, a *Visszaadva a kölcönt*-ből merítve, a természetből sugárzó öröm igazságának élménye épp az a tapasztalat, amit Coleridge verse szerint akkor élünk át, ha örömtelinek halljuk a csalogány dalát – a *Visszaadva a kölcönt* olyan kifejezései, mint pl. „Spontaneous wisdom”, „Truth breathed by cheerfulness”, „impulse from a vernal wood” mind igen közelről idézik meg Coleridge versét. Wordsworth még a „lore” szót is megismétli a *Visszaadva a kölcönt*-ben, amellyel *A csalogányban* Coleridge leírta az újfajta tudást, melyre az újfajta költészet épül. De a problémát, amit Coleridge verse felvet a természet nyelvéről, Wordsworth máshogy kezeli. Erről árulkodik egy további lehetséges kapcsolat a két vers között: a „conversing” szó használata, amit Coleridge társalgó versére tett utalásként is értelmezhetünk.

Az utolsó versszak első és második sorának törése (amelynek az eredetinek megfelelő jelentésárnyalata a fordításban nem jelenik meg) ilyen szempontból sokatmondó: „alone / Conversing” – mivel nem lehet egyedül társalogni, ez az egy pillanatra felvillanó értelemlehetőség stilisztikai hibának is tűnhet. Nem ez az első ilyen hiba ebben a játékos versben. Mikor Matthew azt mondja, hogy „habzsolva idd a holtak szellemét” (“drink the spirit breathed / from the dead man to their kind”), hasonló retorikai hibát követ el, hisz a halottak kilehelt szellemének megivása képzavar, katakrézis. Thomas Pfau úgy véli, Wordsworth ezzel a stílus szintjén kívánja hitelteleníteni Matthew autoritását (PFAU 1997: 194). Talán az „egyedül társalgás” hasonló, bár ez estben önironikus stiláris hiba. Csakhogy William nem is kívánt autoritásra szert tenni, nem próbálja Matthew-t meggyőzni;

érve az, hogy nem érvel. A katakrézis tehát valami más jelentést hordoz itt. Annál is inkább, mert William nem magában társalog, hanem Matthew-val, bár ahhoz, hogy ezt társalgásnak tekintsük, nem pedig a kommunikáció összeroppanásának, érteni kell, hogy Wordsworth a társalgást céltalan eszmecsereként mutatja be. Az a gyanúm, hogy a sortörésbe bújtatott katakrézis talán inkább Coleridge-nak szól: Coleridge társalgó verseire utal, melyekben Coleridge valóban egyedül társalog. A „conversing as I may” kifejezés értelmezésében erre reagál: a sor jelentheti azt, hogy „úgy társalgok, ahogy épp sikerül,” vagy azt, hogy „úgy, ahogy én egyáltalán tudok”: esetlegesen, céltalanul – Coleridge *úgy* társalog, mondja a vers, én pedig *így* tudok csak. Ez pedig jelzi, hogy Wordsworth a beszélgető vers formájával, jellegével, alternatívájával válaszol Coleridge-nak a természet nyelvének megszólaltatásával kapcsolatos kételyeire.

Wordsworth verse is a természet impulzusait igyekszik a költészet által közvetíteni, ő szintén a társalgás egy formájával kísérletezik. Magnuson olvasatában Coleridge azért kritizálja Wordsworth-öt, mert a természet nyelvére épített költészet valójában „emberi hangra képtelen” (mint a csecsemő a vers végén, aki úgy reagál a természetre, mint a wordsworth-i költő). Ám Magnusonnal szemben azt is okunk van gondolni, hogy Wordsworth számára ez nem a poétikáját ellehetetlenítő ellenvetés – e vers tanúsága alapján a természet nyelvének emberi artikulálatlansága csak annyit jelent, hogy a természet nyelvét és tanítását nem lehet a célelvűség jegyében megszólaltatni. Ő is tudja, hogy amint emberi nyelven adja tovább a természet tanítását, már mást tanít, mint a természetet, és emiatt használja egészen másképp a társalgó formát, mint Coleridge. Wordsworth válasza Coleridge látens kritikájára tehát az, hogy a természet nyelve csak olyan beszélgetésben tud megszólalni, amely nem célirányos: nem transzcendentális dialógus, hanem társalgás, amely elkerüli a dialógus célirányosságát. Wordsworth számára a társalgás céltalan beszélgetés formájában képes artikulálni az élményt, amely a nyelvi artikulációval elvész. Versének doktrínája artikulálhatatlan tapasztalatra épül, és ez csak egy olyan beszélgetésben tanítható, amely nem akar érvelni, mert ha ezt tenné, célt tulajdonítana a természetnek és nyelvének. A „bölcsh passzivitás” felől nézve azonban a természetnek nincs célja. A természet nyelve ekképp csak a céltalan társalgásban tud megszólalni. Wordsworth számára a coleridge-i társalgó vers nem lehet megfelelő megoldás, mert annak egy a versen kívüli nyugvópont felé való törekvése, az azzal való egyesülés célja (a beszélgetésben kettéhasadt *logosz* újraegyesítése) célelvűsége miatt nem fér össze a „bölcsh passzivitással.” Azáltal, hogy Wordsworth két álláspont látszólagos dialektikus összjátékát céltalan társalgássá változtatja, amelyben nem tud érdemi érvekkel csatlakozni Matthew-hoz, nem akarja meggyőzni semmiről, mindez tehát épp azt emeli ki, hogy Coleridge társalgása célirányos belső monológgyá vagy transzcendentális dialógussá válik, amely alkalmatlan a természet azon megszólaltatására, amelyre Coleridge is törekszik.

Wordsworth válasza Coleridge kritikájára tehát a beszélgető vers *formája*. Ez a forma a *Lírai balladák* kontextusában arról árulkodik, hogy a természet nyelve

már csak azért is artikulálhatatlan emberi nyelven, mert az emberi elme nem tud meglegni célok nélkül. A természetben azonban – sugallja Wordsworth verse – nem dolgozik cél: tanítóként csak annyit vár tőlünk, hogy adjuk fel céltudatosságunkat. Ezt pedig csak olyan formában taníthatjuk, amely maga sem célirányos – ezt a formát dolgozza ki Wordsworth beszélgető verse, mely a transzcendentális dialógust céltalan társalgássá teszi.

4. Zárszó

Hangsúlyozni kell, hogy *A csalogány*-t nem minden olvasója értelmezi úgy, ahogyan itt bemutattam; azért tartottam ki ebben a tanulmányban egy talán egyszerűbb olvasata mellett, mert ha Wordsworth dialogikus verseit válasznak tekintjük Coleridge társalgó versére (s bízom benne, e feltevés jogosságát sikerült igazolnom), abból az derül ki, hogy Wordsworth így olvasta azt. Coleridge az angol romantikus költészet egésze szempontjából fontosnak tartott innovációját hagyományosnak találta, a transzcendentális dialógus hagyományában állónak látta, és úgy vélte, saját „krédójának” megszólaltatásához a társalgás más formájára kell azt hoznia. Ez az észrevétel nemcsak Wordsworth és Coleridge költői dialógusát segít árnyaltabban megérteni, nemcsak a két költő gondolkodása közötti különbségekre világít rá, de azt is jelzi, hogy Coleridge újítása talán túl hagyományos is volt Wordsworth számára. Tisztában vagyok azzal, hogy a felvázolt olvasat szembe megy néhány olyan gondolattal, amelyek fontos részei Wordsworth filozófiájának. Sok más szöveg tanúskodik ugyanis arról, hogy Wordsworth szerint a természetnek igenis van célja velünk; tanít, és a tanítása valahova vezet: megalapozza az erkölcsi lényünket, emberszeretetre nevel, spirituális belátásokhoz vezet. Olvasatom kontra-intuitív volta azonban legalábbis azt szolgálhatja, hogy eddig fel nem térképezett értelmezési lehetőségeknek induljunk nyomába. Nemcsak a 18. századi gondolati és irodalmi hagyományokhoz általában közelebb állónak talált Wordsworth újításainak radikalizmusát veti fel az itt előadott értelmezés. Az, ahogyan Wordsworth itt beszélget, felveti a gondolatot, hogy erkölcsi tanításait és emberszeretetét esetleg egy céltalan univerzum közegeiben kell megpróbálnunk megérteni.

Irodalomjegyzék

- ABRAMS, M. H. (1953): *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, Oxford.
- BAKHTIN, Mikhail (1984): *The Problems of Dostoevsky's Poetics* (CARYL Emerson ford.). University of Minnesota Press, Minneapolis.

- BERNSTEIN, G. M. (1981): The Recreating Secondary Imagination in Coleridge's "The Nightingale," *ELH*, 48(2). 339–350.
- BIALOSTOSKY, Don H. (1992): *Wordsworth, Dialogics, and the Practice of Criticism*. Cambridge University Press, Cambridge.
- BOND, Donald E. (ed.) (1965): *The Spectator*. 5 kötet. Clarendon, Oxford.
- BRETT, R. L. – JONES, A. R. (eds.) (1991): *Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads*. Routledge, London and New York.
- CHANDLER, James K. (1984): *Wordsworth's Second Nature. A Study of the Poetry and Politics*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- COLERIDGE, S. T.: „A Csalogány” (Góz Adrienne ford.). *Magyarul Babelben* elektromos antológia. https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Coleridge%2C_Samuel_Taylor-1772/The_Nightingale/hu/72566-A_csalog%C3%A1ny (*Letöltés ideje: 2020. április 11.*)
- CULLER, Jonathan. (1977): Apostrophe. *Diacritics*, 7(4). 59–69.
- DERRIDA, Jacques (1991): *Grammatológia* (MOLNÁR Miklós ford.). *Életünk / Magyar Műhely*, Szombathely, Párizs, Bécs, Budapest.
- DONALD, Adrienne (1996): Michael Macovski: *Dialogue and Literature* (Recenzió). *Keats–Shelley Journal* 45, 220–222.
- EVEREST, Kelvin (1979): *Coleridge's Secret Ministry. The Context of the Conversation Poems 1795–1798*. The Harvester Press, Sussex.
- FRIEDRICH, Paul. (1997): Dialogue in Lyric Narrative. In: MACOVSKI, Michael (ed.): *Dialogue and Critical Discourse. Language, Culture, Critical Theory*. Oxford University Press, Oxford, 79–101.
- FRYE, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press, Princeton.
- FULFORD, Tim (1991): *Coleridge's Figurative Language*. Macmillan, Basingstoke.
- GÁRDOS, Bálint (2012): *Földönjáró romantikusok. A XIX. század brit esszéirodalmáról*. L'Harmattan, Budapest.
- GILL, Stephen (1989): *William Wordsworth. A Life*. Clarendon, Oxford.
- GRIFFIN, Dustin (2005): The Social World of Authorship 1660–1714. In: RICETTI, John (ed.): *The Cambridge History of English Literature 1660–1780*. Cambridge University Press, Cambridge, 37–61.
- HABERMAS, Jürgen (1971): *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban* (ENDREFFY Zoltán ford.). Gondolat, Budapest.
- HAZLITT, William (1958): My First Acquaintance with the Poets. In: SAMPSON, George (ed.): *Selected Essays*. Cambridge University Press, Cambridge, 1–21.

- JACOBUS, Mary (1976). *Tradition and Experiment in Wordsworth's Lyrical Ballads (1789)*. Clarendon, Oxford.
- JONES, Mark (1991): Recuperating Arnold: Romanticism and the Modern Project of Disinterestedness. *Boundary* 18(2). 65–103.
- KLEIN, Lawrence E. (2002): Politeness and Interpretation of the British Eighteenth Century. *Historical Journal* 45, 869–898.
- KOEZLER, Robert (2006): Abrams among the Nightingales: Revisiting the Greater Romantic Lyric. *The Wordsworth Circle* 32(2). 67–71.
- MACOVSKI, Michael (1994): *Dialogue and Literature. Apostrophe, Auditors, and the Collapse of Romantic Discourse*. Oxford University Press, Oxford.
- MAGNUSON, Paul (1987): *Coleridge and Wordsworth. A Lyrical Dialogue*. Princeton University Press, Princeton.
- MAGNUSON, Paul (2006): The 'Conversation' Poems. In: NEWLYN, Lucy (ed.): *The Cambridge Companion to Coleridge*. Cambridge University Press, Cambridge, 32–45.
- MEE, Jon (2011): *Conversable Worlds: Literature, Contention and Community 1762 to 1832*. Oxford University Press, Oxford.
- NEWLYN, Lucy (2000): *Reading, Writing, and Romanticism. The Anxiety of Reception*. Oxford University Press, Oxford.
- NEWLYN, Lucy (2001): *Coleridge, Wordsworth, and the Language of Allusion*. Oxford University Press, Oxford.
- PFAU, Thomas (1997): *Wordsworth's Profession. Form, Class, and the Logic of Early Romantic Cultural Production*. Stanford University Press, Stanford.
- PRINCE, Michael (1996): *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment. Theology, Aesthetics, and the Novel*. Cambridge University Press, Cambridge.
- RAJAN, Tilottama (1980): *The Dark Interpreter. The Discourse of Romanticism*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- SEARLE, John R. (1997): Conversation as Dialogue. In: MACOVSKI, Michael (ed.): *Dialogue and Critical Discourse*. Oxford University Press, Oxford, 237–256.
- SISKIN, Clifford (1998): *The Work of Writing. Literature and Social Change in Britain, 1700–1830*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- SITTER, John (2011): *The Cambridge Introduction to Eighteenth-Century Poetry*. Cambridge University Press, Cambridge.
- SZENCZI Miklós (szerk.) (1982): *Wordsworth és Coleridge versei (BABITS Mihály és mtsai ford.)*. Európa, Budapest.
- WU, Duncan (2005): The Road to Nether Stowey. In: NATARAJAN, Uttara et al. (eds.): *Metaphysical Hazlitt. Bicentenary Essays*. Routledge, Oxon és New York, 83–98.

SIMON GÁBOR

„Géppel mért” műfajiság

Esettanulmány a modern magyar elégia korpuszalapú vizsgálatához¹

1. Problémafelvetés

Noha az elégia műfaji címkéje hagyományos terminusa a költészetről folyó tudományos és kritikai diskurzusnak, zavarba ejtő nyíltsággal fogalmaz a műfajról szóló nemzetközi kézikönyv szerkesztője, amikor a bevezető fejezetben leszögezi: „néhány kutató jelentené ki biztonsággal, hogy pontosan mit jelöl az *elégikus*” (WEISMAN 2010:1). Különösen érvényes ez a bizonytalanság a modern elégia esetében, mert míg a klasszikus költészetben a disztichon verstani konvenciója körülhatárolhatóvá teszi az antik elégiaiak korpuszát, a modernség irodalmában ez a kritérium sem kínálkozik megfelelő kiindulópontként. És bár az elméleti kézikönyvek rendre bemutatják a modern elégia konvencionális poétikai eszköztárát (érték- és időszembesítésre épülő kontrasztív kompozíció, az ideális minőség hiányának rezignált bemutatása, negatív emberi érzelmek és a búslakodó merengés nyelvi megjelenítése, lásd pl. TRENCSEN-YI-WALDAPFEL – KOVÁCS 1972), nem tisztázott, hogy a felsorolás a műfaji kategóriába tartozás szükséges és elégséges feltételeiként értendő, avagy inkább a tipikus, ideális elégia jellegadó tulajdonságainak nyalábja. Szemléletes példája ennek a problémának a Szerdahelyi-féle műfajelmélet (SZERDAHELYI 1997: 210–219), amely tágan értelmezi az elégikusságot: heterogén, poétikailag sok szempontból széttartó listáját adva a magyar elégiaiaknak, benne többek között Arany kései lírájának egyes költeményeivel (*Mindvégig*), Ady 1907-es kötetének több ismert darabjával (*A magyar Ugaron, A Hortobágy poétája, A Gare de l’Esten, Héja-nász az avaron*), Babits egyetlen korai alkotásával (*Messze... messze...*), Kosztolányi egyértelműen más műfajt evokáló művével (*Boldog, szomorú dal*), vagy éppen József Attila kései önmegszólító verseivel és Radnóti eclogáival.

Ha tehát bizonyos, a recepcióban jellemzően elégiaeként olvasott szövegek közös jellemzőiből indulunk ki a műfaj jellemzésekor, egyrészt egy alapvető ismeretelméleti dilemmába ütközünk (miért éppen az adott művek váltak a műfaj tipikus példáivá, vagyis honnan ered maga a kategória?), másrészt merev és leszűkítő

¹ A címben szereplő metaforát Labádi Gergely tanulmányából kölcsönöztem (LABÁDI 2019).

(kritériumokra alapozott felfogás) vagy szükségképpen laza és heterogén (prototipikus tulajdonságokra alapozott felfogás) szövegegyütteshez jutunk. Természetesen az előbbi kérdés megválaszolható alapos irodalomtörténeti vizsgálat révén, és természetesen a tágan értett, azaz elmosódó határokkal megrajzolt műfaji kategóriának is számos előnye lehet. Az esszencialista megközelítésnek azonban, amely a műfaji konvenciók generikus meghatározásával és idealizálásával kívánt eljutni a kategóriák leírásához, folyton szembesülnie kell a műfaji jellemzőket csak részben megvalósító művekkel, és az elégia modern sokféleségéről nem tud anélkül számot adni, hogy saját kereteit részlegesen fel nem számolná, vagy meg nem kérdőjelezné. (Az esszencialista műfajelmélet további kritikájára az elégia vonatkozásában lásd SIMON – TÁTRAI 2017.)

Azonban a nagy mennyiségű nyelvi adat átfogó feldolgozását kínáló számítógépes szövegelemzés, a napjainkra egyre termékenyebbé váló ún. *big data* típusú megközelítések, valamint a távoli olvasás (*distant reading*) nagy adathalmazban kirajzolódó mintázatokra összpontosító szemléletmódja (MORETTI 2013: 48–49) másféle kiindulópontot is lehetővé tesz. A műfaj „alulnézete” (MORETTI 2013: 164), tehát az elégiának minősített szövegekben visszatérő, ismétlődő nyelvi mintázatok azonosítása ugyanis nem csupán megerősítheti a műfajelméleti hagyomány egyes tendenciáit (szignifikánsnak mutatva azokat), hanem feltárhatóvá teszi azokat a szerkezeteket, amelyek révén a poétikai konvenciók megvalósulnak, és újabb aspektusokkal bővítheti a műfajról való tudásunkat.

A kvantitatív módszerek meghonosításának igényét a műfaji kutatásokban nem csupán a hagyományos megközelítéssel szembeni kritikai észrevételek motiválják. Jóllehet markánsan leginkább a nyelvtudományon belül artikulálódott, ám az irodalomtudományra is érvényesnek mondható, sőt a két tudományterület interdiszciplináris együttműködését megvalósító kutatási irányokra (mint amilyen a kognitív poétika vagy kognitív irodalomtudomány, lásd VANDAELE – BRÔNE 2009; SIMON 2016, 2019; HORVÁTH – SZABÓ 2013) is kiterjeszthető az az általános tudományelméleti alapelv, miszerint nincs egyetlen kizárólag érvényes adatforrás a tudományos kutatásban, következésképpen az eltérő forrásokból származó adatok integrálására jelenleg nagyobb az igény, mint egyetlen adattípus kitüntetettként való kezelésére (KERTÉSZ et al. 2012). Ennek az igénynek ad hangot Labádi Gergely is (2019: 4–5), amikor megállapítja: „annak a lehetőségét kínálja fel a szövegek számítógépes vizsgálata, hogy a korábbiakhoz képest több és más jellegű adatra építve értelmezhesünk irodalmi jelenségeket”.

Ebben a tanulmányban ilyen értelmezésre tesztek kísérletet, a modern magyar elégiák bizonyos műfaji mintázatainak számítógépes szövegelemzésen keresztül történő megragadásával. Két ponton kívánok tehát kapcsolódni a kötet tematikus arculatához. Egyfelől tágan értett modern költészetről lesz szó a továbbiakban, amelyet – mint később részletezem – az 1850-es évektől a kétezres évekig tartó korszakként kezelek, s céloim ezen belül az elégiák nyelvi-szemantikai profiljának

vizsgálata. Másfelől modern módszerekkel közelíték egy klasszikus kérdéshez (*mi az elégia?*), azzal az előfeltevéssel, hogy a poétikai innovációk összetettségének megértéséhez módszertani innovációkra is szükség van.

Elsőként a korpusz összeállításának folyamatát és a vizsgálat során alkalmazott módszereket részletezem. Majd a szógyakorisági listákat vizsgálom a korpusz egészében és a két alkorpusz tekintetében. A kvantitatív elemzés a korpusz kulcsszóinak vizsgálatára is kiterjed, az összevetéshez kialakított ódakorpusz bevonásával. A tanulmány negyedik szakaszában ismétlődő, visszatérő nyelvi szerkezetek azonosítására és kvalitatív elemzésükre kerül sor: egyrészt a műfajjelölő címek szemantikai sémáinak feltérképezésére, másrészt az érzelmekre és az észlelésre utaló igék korpuszbeli disztribúciójának összehasonlító vizsgálatára.

2. A vizsgált anyag, a mintavételi eljárás

A poétikai korpuszok, amelyek költői szövegeket tartalmaznak, és/vagy poétikai jelenségekre vonatkozó annotálással vannak ellátva, általában kézi válogatással, irányított mintavétellel jönnek létre: elvéve találkozunk a nemzetközi gyakorlatban olyan kutatásokkal, amelyek automatizált szövegfeldolgozásra alapozzák már magának a korpusznak az összeállítását, azaz a mintavételezés folyamatát (pl. DUHAIME 2014; DODÉ et al. 2018: 177–182). Mint minden korpusz esetében, a modern magyar elégiák vizsgálati korpuszának kialakításakor is a legáltalánosabb cél, hogy lehetőség szerint minden modern magyar elégia bekerüljön a korpuszba, más műfajú (illetve például más nyelvű) művek azonban ne alkossák azt. Ugyanazzal a kérdéssel szembesül tehát a korpuszt készítő kutató is, mint az esszencialista műfajelméleti megközelítés (*mi számít elégiának?*), ám lényeges különbség, hogy a korpuszpépítés során nem kell kizárólagosan egyféle válaszra alapozni a korpusz összeállítását, és ezáltal már eleve korlátozni a vizsgálat horizontját. Tekinthejük elégiának azt, ami elégiaként kanonizálódott (például a közoktatásban vagy az irodalomtörténeti diskurzusban), de beválogathatjuk a korpuszba azt is, ami elégiának készült, azaz címében tartalmazza a műfaji kategóriát. Másként fogalmazva, egyaránt elégia lehet, amit annak tartanak, és ami annak mondja magát, e kétféle megközelítés pedig a teljes vizsgálati korpusz alkorpuszait is kirajzolhatja egyúttal.

A kutatás során először is rögzítettem a vizsgálatba bevont szövegek keletkezésének alsó határát: az 1850-es évek utáni magyar költészet alkotásaiból válogattam. Az időbeli korszakhatár kijelölését alapvetően az indokolta, hogy az ötvenes évek magyar lírájához (elsősorban Arany János életművéhez) köthető a modern elégia műfajának térnyerése. A korábbi elégiák a klasszicizmus poétikai konvencióin keresztül még sok szállal kapcsolódtak a műfaj antik előzményéhez, és maga Arany *Széptani jegyzeteiben* (lásd ARANY 1938: 1551) alapozza meg azt az elégius líra-

modellt, amely a későbbiekben a műfaj modern értelmezésének kiindulópontjává válik.²

Majd a fentiek alapján két alkorpuszt alakítottam ki a rendelkezésre álló szövegekből. Egyrészt célszerűnek tűnt feltérképezni, mit tekint a műfaj reprezentatív példányainak az irodalomtudomány. Egy ilyen műlista összeállítását három forrásra alapoztam: *A magyar irodalom története* című kézikönyvsorozatra (4–6. kötetek, SÖTÉR [főszerk.] 1978), Szerdahelyi István műfajelméleti kézikönyvére (SZERDAHELYI 1997), továbbá egy kérdőíves vizsgálatra, amely az Eötvös Loránd Tudományegyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatói körében kérdezett rá az 1850-es évek utáni reprezentatív magyar elégiákra, azok felsorolását kérve.³ Az így létrejövő, kanonikus elégiákat tartalmazó alkorpusz 20 szerzőtől tartalmaz összesen 61 szöveget, 13495 szövegszóból áll.⁴

A másik alkorpusz kialakítását az tette lehetővé, hogy a Digitális Irodalmi Akadémia⁵ adatbázisában lehetőség nyílik a szövegek cím szerinti lekérdezésére, tehát egy olyan műlista összeállítására, amelynek minden eleme címében tartalmazza a műfaj megnevezését. A DIA-alkorpuszba azok a költemények kerültek, amelyeket szerzőjük elégiának szánt, és ezt a címben is jelöltte tette. Az alkorpusz kialakítását az is motiválta, hogy a Digitális Irodalmi Akadémia fókuszában – néhány kivételtől eltekintve – a későmodern és a posztmodern, illetve kortárs magyar irodalom áll, vagyis az alkorpuszt nem csupán az explicitté tett műfaji címke, hanem a modern magyar költészet belüli korszakolás lehetősége is elkülöníti a kanonikus elégiák gyűjteményétől. (Ez természetesen nem jelenti a két alkorpusz egyértelmű elhatárolhatóságát, köztük ugyanis elmosódó határ tételezhető: több későmodern alkotó is bekerült a kézikönyvek révén a kanonikus alkorpuszba, a DIA-szövegek közül pedig hiányoznak olyan szerzők művei, akik még nem tagjai a virtuális akadémiának.) A DIA-alkorpusz 38 szerző 79 alkotását tartalmazza, 22625 szövegszónyi terjedelemben.

² Németh G. Béla a költő ötvenes évekbeli líráját újraértelmező tanulmánykötet bevezetőjében is megjegyzi, hogy az érzelmekre összpontosító, az élmény közvetlenségének fikcióját kezdeményező alkotások váltak az életmű részletesen tárgyalt darabjaivá (NÉMETH G. 1972: 9), fenntartva ezzel a költő által kezdeményezett műfajfogalom primátusát a recepcióban.

³ A kérdőívet, amely egyetlen kérdésből áll, és az 1850-es évek utáni tipikus magyar elégiák felsorolását (legalább 8–10 művet) kéri a kitöltőtől, Google űrlapként alakítottam ki (<https://docs.google.com/forms/d/1duBre8OYkAmZmv9-kWe9dJUIEqWduT1ViIzAg45PyM/edit>). Az adatgyűjtés még nem zárult le, jelenleg mindössze két kitöltés érkezett. Ám a mintavétel reprezentativitásának fokozása érdekében ezt az adatsort is tartalmazza a korpusz, amely tehát bővílni fog a jövőbeli válaszok beérkezésével.

⁴ Az alkorpuszok minden mű esetében tartalmazzák a szerző nevét is, hogy a szövegek azonosíthatók maradjanak az elemzés során. Mivel az egyes források között átfedések alakultak ki, s ez kiterjedt a másik alkorpuszra is, a duplumokat töröltem az egyes alkorpuszokból, azaz minden szöveg csak egyszer szerepel a korpuszban. A kanonikus alkorpusz szövegeit minden lehetséges esetben a Magyar Elektronikus Könyvtár állományából vételeztem. Amennyiben ott nem szerepelt az adott szöveg, célzott kereséssel jutottam el annak digitális változatához. Egyetlen szöveg, Vargha Gyula *Egy református lelkész halálára* című alkotása nem került be a korpuszba, mert nem volt elérhető online szövegváltozat.

⁵ <https://pim.hu/dia> (Letöltés ideje: 2020. július 17.)

A teljes elégiakorpusz következőképpen 140 alkotást foglal jelenleg magában, 36120 tokenes terjedelmű. A szövegstatistikai mérésekhez ezen felül összeállítottam egy olyan korpuszt is, amely ugyancsak a DIA-adatbázis anyagára épül, de olyan szövegeket tartalmaz, amelyek az óda műfaji címkét tartalmazzák a címükben. A műfaji mintázatok összehasonlító elemzésében funkcionáló kontrollkorpusz 31986 szövegszóból áll (35 szerző 102 műve), tehát terjedelmében nagyságrendileg összemérhető a teljes elégiakorpuszal.

3. A vizsgálat módszerei

A korpuszépítés során alkorpuszonként kialakított egyszerű szövegfájlokat a Lancaster University szabadon letölthető korpuszelemző programja, a LancsBox⁶ (BŘEZINA et al. 2015; BŘEZINA et al. 2018) segítségével dolgoztam fel. Az alkalmazás a korpusz szövegein végzett mennyiségi mérések mellett konkrét kifejezések köré szerveződő mintázatok elemzésében, továbbá a kollokálódás, lexikális tömbösödés (gyakori és többé vagy kevésbé kötött együttes előfordulások) megállapításában is segítséget nyújt.

A vizsgálatot egy kvantitatív és egy kvalitatív szakaszra bontottam. A mennyiségi elemzés során először megvizsgáltam a korpusz összesített és alkorpuszokra lebontott szógyakorisági listáit. Ez ugyanis feltárhatóvá teszi, vannak-e „elégiaspecifikus” kifejezések, azaz a magyar nyelv mely szavai, szóalakjai fordulnak elő magas gyakorisággal a műfaj reprezentatív, illetve tudatosan kategorizált szövegeiben, és van-e e tekintetben eltérés a kanonikus és az explicitté tett elégiák között.

Természetesen e gyakorisági listák közvetlenül összevethetők az ódakorpusz listájával, amely összevetés már önmagában tanulságos eredményekkel járhat. Ám a korpuszstiliztikában ennél kifinomultabb eljárásokkal is jellemezhető statisztikailag egy szövegegyüttes lexikális szemantikai profilja. A gyakori kifejezések jelentős része ugyanis eleve minden szövegben gyakori (például névelők, tagadószók, kötőszók, névmások), másfelől egyáltalán nem biztos, hogy a gyakoriság önmagában közreműködik a kifejezés specifikussá válásában. Másként fogalmazva, a gyakran előforduló kifejezések nem feltétlenül ragadják meg az olvasó figyelmét, ezért a vizsgálatban nem egyszerűen a leggyakoribb, hanem a legszignifikánsabb kifejezéseket kell megtalálnunk (lásd GIBBONS – WHITELEY 2018: 219). E célra alkalmas a korpusz kulcsszóinak elemzése: azoké a kifejezéseké, amelyek gyakorisága egy másik korpuszal (az úgynevezett referenciakorpuszal) való összevetésben bizonyul jellemzőnek, vagyis amelyek nem csupán gyakoriak a vizsgált korpuszban, hanem tipikusan az adott korpuszban mutatnak gyakoriságot. A vizsgálat során az elégiakorpusz DIA-alkorpuszát vettem össze az ugyanabból az adat-

⁶ v. 4.5, <http://corpora.lancs.ac.uk/lancsbox/> (Letöltés ideje: 2020. május 7.)

bázisból, azonos módszerrel gyűjtött ódakorpusszal a kulcsszók tekintetében, a *log likelihood* függvény alkalmazásával.

A vizsgálat második szakaszában egyedi mintázatok azonosítása és feltérképezése volt a cél, hogy a mennyiségi mérések nyújtotta összképet aprólékosabb elemzésekkel árnyaljam. Mivel a vizsgálati korpusz több mint 60%-át a DIA-al-korpusz teszi ki, amelyben minden vers címe tartalmazza az *elégia* szót (ez önmagában 79 előfordulása a kifejezésnek), az első kvalitatív elemzési szempontom a címkonstrukciók feltárása volt: annak vizsgálata, milyen visszatérő szerkezetekben, milyen szemantikus szemantikai kontextusban fordul elő az *elégia* kifejezés a modern magyar költészetben. Mivel pedig a korábbi kognitív poétikai vizsgálatok (lásd SIMON – TÁTRAI 2017, SIMON 2017) alapján az elégikus diskurzust alapvetően a megismerés kognitív aktusai szervezik az érzelemlifejezés helyett, megvizsgáltam, hogy a prototipikus percepciósi igék (*lát, néz, figyel, szemlél, hall* és ezek alakjai), továbbá a gondolkodást kifejező igék (*gondol, vél, mereng* és alakjaik) milyen gyakorisággal és milyen szemantikai mintázatokban (milyen konstrukciós környezetben) fordulnak elő a korpuszban.

Az igei mintázatok azonosítását kiegészítettem kollokációelemzéssel is: a fenti igei kifejezéseket csomópontokká téve megvizsgáltam, hogy a *logDice* asszociációs mutató (RYCHLÝ 2008) alapján vannak-e stabil kollokációi e szavaknak, és ez a mérés hogyan árnyalja a korábbi elemzések következtetéseit.

A vizsgálat első szakasza tehát számszerűsíthető adatokkal (abszolút és relatív gyakoriság, valamint a gyakoriság szignifikáns jellege) árnyalja az *elégiák* olvasásából eredő tapasztalatainkat, benyomásainkat, így „távolítva el” a kutatót részben egyedi szövegekből szerzett impresszióitól, részben pedig a szoros olvasás szövegelemző eljárásaitól. A kvalitatív elemzések pedig olyan különböző mértékben szemantikus szerkezetekkel, konstrukciókkal gazdagítják a műfajelméleti diskurzust, amelyek adatolása és kimutatása csak korpuszra alapozott, statisztikai mérésekre is támaszkodó módszerekkel lehetséges, és amelyek evidenciaként szolgálhatnak a műfaji meghatározások elfogadása vagy elvetése mellett, továbbá újabb hipotézisek megfogalmazásához vezethetnek el.

4. A vizsgálat eredményei

Ha áttekintjük az *elégiák* 10-10 leggyakoribb kifejezését a főnév, ige, melléknév, határozószó és névmás szófaji kategóriájában, ez a szólista már önmagában érdekes következtetésekre ad lehetőséget.

A főnévi lista élén álló műfaji címkét a célzott keresés magyarázza, az azonban már figyelmet érdemel, hogy az első 5 leggyakoribb főnév között természeti entitások szerepelnek, az absztraktumok (*lélek, isten, halál*) csak a lista végén jelennek meg. Mintha a tipikus modern *elégia* inkább irányulna a külvilág reprezentálására,

mint a belső mentális tartalmak leírására. Az igéket tekintve megállapíthatjuk, hogy a létige paradigmatis alakjai uralják a lista elejét, kiemelendő azonban, hogy a 8 létigealakból 3 állító jelen időben, 2 múlt időben és 1 jövő időben (utóbbi kettő esetében 20% alatti a tagadó konstrukciók száma). Az elégiák tehát a nyelvi kifejezések elemi szintjén inkább állítják valaminek a létét, mint tagadják: az összes létige 20,5%-ában fordul elő a tagadó forma, és mindössze 9,7% a feltételes alakok aránya.

I. táblázat. A 10 leggyakoribb kifejezés az elégiakorpuszban, szófaji kategóriák szerint

	<i>Főnév</i>	<i>Ige</i>	<i>Melléknév*</i>	<i>Határozószó**</i>	<i>Névmás</i>
1.	elégia (86)	volt (112, nem + volt: 17)	nagy (68)	most (123)	én (145)
2.	nap (49)	van (97)	szép (58)	ma (43)	itt (134)
3.	föld (47)	nincs (72)	kis (51)	mindig (40)	e (112)
4.	ég (44)	lesz (49, nem + lesz: 9)	új (42)	hiába (38)	ez (92)
5.	szél (37)	volna (48)	régi (38)	újra (37)	te (83)
6.	világ (36)	vagyok (39)	jó (36)	egyszer (33)	úgy (71)
7.	élet (32)	lett (38, nem + lett: 3)	két (34)	soha (28)	mi (64)
8.	lélek (29)	vagy (38)	sötét (34)	messze (27)	hol (64)
9.	isten (23)	tudom (37, nem + tudom: 14)	sok (34)	tovább (20)	mit (64)
10.	halál (23)	kell (34)	fekete (30)	néha (20)	ahogy (59)

* A kategóriába a számnévi alakok is beletartoznak.

** A besorolás során nem vontam éles határt az igekötőként is funkcionáló alakok (például újra, tovább) és a prototipikus határozószók között.

Az a konvencionális állítás tehát, hogy az elégikus kompozíció a hiányra épül, az adatok fényében nem igazolható.⁷ A melléknévek kategóriájában is a pozitív minőségre utaló kifejezések kerülnek előtérbe, csupán két negatív konnotációjú melléknév került fel a listára (*sötét*, illetve *fekete*), és azok is a végére. A *régi* melléknév utal egyedül az idő elmúlására, vagyis időszembesítésre, amelyet az elégiák jellegadó jegyeként szokás azonosítani. A határozószók és a névmások kategóriája heterogénebb mintázatot mutat, ám megállapíthatjuk, hogy a megnyilatkozás időbeli és térbeli kiindulópontja (*itt* és *most*) válik dominánssá, a határozószóknál az idő dimenziója jelenik meg gyakran, míg a névmásoknál az első és a második személy, valamint a térbeliség (elsősorban rámutatásként). Érdemes még megemlíteni,

⁷ Természetesen további vizsgálatot igényel a hiányt lexikalizáltan kifejező szerkezetek disztribúciója, mint amilyen az *üres* vagy a *hiány* főnév alakjai, illetve az abból képzett igék; ám míg az előbbire 7, addig az utóbbiakra összesen 9 előfordulás adatolható a korpuszban.

hogy bár nem nagyságrendekkel, de a térben történő rámutatás tűnik gyakoribb megoldásnak a beszédidő deiktikus megjelöléséhez képest, ami azt a feltevést engedi megfogalmazni, hogy a tér legalább annyira lényeges dimenziója a modern elégiáknak, mint az idő.

Végül, ha a korpusz szógyakorisági mutatóit azon kifejezések esetében vizsgáljuk meg, amelyek az elégikus beszédmód hagyományos konvenciói, azt látjuk, hogy ezek alapvetően nem szerepelnek a leggyakoribb kifejezések között. Egyedül az *ó* indulatszó emelkedik ki 53 előfordulással. (Ekkora elemszámmal a kifejezés a 2. lenne a főnevek és a határozószók, illetve a 4. az igék és a melléknevek között, ám a névmások esetében nem kerülne be az első 10 közé.) A további indulatszók gyakorisága jóval csekélyebb (*jaj*: 23, *óh*: 16). A negatív jelentésű főnevek, melléknevek (*árva*, *szegény*, *rossz*) előfordulása nem terjed túl a 20 körüli adaton, a hagyományosan elégikus kelléknek tekintett évszak- és napszaknevek (*ősz*, *téli*, *éjszaka*, *este*) ugyanezt a tendenciát mutatja. Hasonlóképpen, a *magány* és a *hideg* kifejezések sem érik el még a 20 előfordulást sem a több mint 36000 szövegszóból álló korpuszban. Következésképpen a negatív jelentésű vagy konnotációjú kifejezések egyáltalán nem bizonyulnak kiemelkedően gyakorinak a korpuszban. Mindez összefüggésben állhat magának az explicit érzelmi aktusnak a visszafogottságával: míg a *tudom* igealak 37 előfordulással a 9. leggyakoribb igealak, az *érezem* kifejezés összesen 13-szor adathozható a korpuszban. Noha ez a minta nem foglalja magába a mentális tevékenységre történő reflektálás minden esetét (a leginkább prototipikus megoldásokra terjed ki), mindenképpen említésre érdemes, hogy a modern elégiák megnyilatkozója majdnem háromszor gyakrabban teszi kifejtetté mentális reprezentációs kapacitását, mint emocionális folyamatait.

A két alkorpusz gyakorisági listáinak összevetése nem vezet jelentős eltérésekhez a leggyakoribb kifejezések disztribúcióját tekintve. Megfigyelhetők bizonyos eltérések a kétféle elégiagyűjtemény között. Például a lista 16. helyén a kanonikus alkorpuszban a *most* határozószó áll (22. a másik listában), míg a DIA-alkorpuszban az *itt* névmás (a kanonikus elégiák alkorpuszában a 20. helyen áll), az *ott* távolra mutató névmás pedig csak a DIA-elégiák listájában jelenik meg (a 44. helyen), tehát mintha a későmodernségben jobban előtérbe kerülne az elégikus diskurzus térbeli kontextusa. Érdekes eredmény továbbá, hogy a *van* és a *nincs* létigealakok a DIA-alkorpuszban azonos előfordulással (40) egymás mellett szerepelnek, a kanonikus elégiák esetében azonban az állító alak 57 előfordulással a 18. helyen áll a listában, a tagadó alak azonban csak a 29. (32 adattal). Ugyanakkor az 57 állító létigéből 10 Kosztolányi versében szerepel (*Boldog*, *szomorú dal*), ezt az egy verset elhagyva a két minta között már nincs akkora eltérés. A főnevek közül az *ég*, a *világ* és az *élet* egyaránt a kanonikus alkorpusz ötvenes listáján jelenik csak meg, és ezek az előfordulások a teljes korpuszbeli gyakoriságnak hozzávetőlegesen a kétharmadát teszik ki, vagyis a korpuszbeli adatok jelentős része a kanonikus elégiákból származik. Ugyanakkor a *föld* főnév csak a DIA-listában tűnik fel (49. helyen, 30 előfordulással).

A két alkorpusz lexikális profilja tehát minden különbség mellett is viszonylag homogénnek bizonyul. Ezt erősíti a kulcsszók összevetése is. Az alábbi táblázat tartalmazza a két alkorpusz 10-10 kulcsszavát (*log likelihood* függvényrel kalkulálva a LancsBox programban, $p < 0,0001$).

2. táblázat. Az egyes alkorpuszok kulcsszavai

Kanonikus elégiák	DIA-elégiák
óh	elégia
jer	a
Osszián	szürke
ujra	víz
énekeddel	heversz
költő	húvös
van	téged
bús	Ferenc
dalolt	hányszor
első	épp

Nem igényel különösebb magyarázatot sem a (szerzői vagy szereplői) tulajdonnevek, sem az *elégia* főnév kulcsszó státusa az alkorpuszokban. Nem tapasztalunk viszont egyik alkorpusz esetében sem markánsan kirajzolódó szemantikai kategóriákat. A kanonikus elégiák esetében az *óh* indulatszó, valamint a *bús* melléknév felmutatja ugyan a műfaj és a negatív érzelmek hagyományos kapcsolatát, és mintha a kanonikus elégiák a metapoétikai reflexivitás terén is elkülönülnének a korpuszon belül. Azonban a *költő* főnév minden előfordulása Radnóti *eclogáira* vezethető vissza, a *dalolt* alak pedig egyetlen előfordulásában referál csupán a költészetre (*a költő még egy család nyelvén dalolt*), ugyanakkor általában jellemzőnek mutatja az audiális benyomások jelentőségét az elégiikus diskurzusban. Azaz nem tekinthető feltűnőnek a költészetre utaló metareflexív jelzés a kanonikus alkorpuszban sem.

A DIA-alkorpuszban még kevésbé lehet általános kategóriákat kialakítani; a *víz* főnév, illetve a *szürke* és a *húvös* melléknévek ugyanakkor a fizikai környezetre, annak érzékszerveinkkel megtapasztalható minőségére utalnak, erősítve némiképp azt a feltevést, hogy a később keletkezett modern magyar elégiák jobban irányítják a befogadói figyelmet a diskurzus fizikai körülményeire. Mindezek mellett is megállapítható, hogy a kulcsszóelemzés az elégiakorpuszon belül nem mutat jelentős szétkülönbözést.

A DIA-adatbázisra épülő ódakorpusz kialakításával összehasonlító elemzésre is lehetőségünk nyílik. A címükben elégiának nevezett költemények kulcsszói az

ódként megjelölt alkotások referenciakorpuszához viszonyítva a következők (*log likelihood*, $p < 0,001$): *elégia*, *ha*, *heversz*, *sötét*, *majd*, *él*, *csak*, *már*, *hűvös*, *éj*. Ezek azok a kifejezések, amelyek gyakorisága szignifikánsan jellemző a DIA-elégiák darabjaira, vagyis amelyek statisztikailag szaliensnek mondhatók az alkorpuszban az ódakorpuszsal összevetve. A mintavétel azonos módja indokolta e két szövegegyüttes összehasonlítását, így az eredmények nem tekinthetők reprezentatívnak általában az elégiakorpusz egészére nézve. Azt azonban mutatják, milyen fontos különbséget tenni a magas gyakoriság és a kulcsszó státus között: a *sötét* a korpusz egészének 8. leggyakoribb mellékneve, viszont a *heversz*, az *éj* és a *hűvös* esetében 10, az *él* esetében 17 (ebből 1 főnévi) adat van, vagyis a gyakori nem feltétlenül lesz jellemző. Ám a jellemző kifejezések sem köthetők a műfaj megszokott témáihoz (*elmúlás*, *halál*), sokkal inkább a megszólalás kontextusához, annak érzetminőségeihez, illetve – az előzetes elvárásokhoz képest – inkább az élet reprezentálásához, semmint annak végéhez.⁸

Természetesen a mennyiségi adattípusokból levonható következtetéseknek is megvannak az elméleti korlátai. Mivel a kulcsszók egy része alapvetően poliszém, mindenképpen árnyalná a kialakított képet az egyes előfordulások szöveggörnyezettel együtt történő vizsgálata. Megjegyzendő továbbá, hogy a diskurzuster körülményeinek reprezentálása még nem zárja ki az érzelmek jelentőségét, azaz messzemenő következtetéseket a modern elégiák poétikai sémájára nézve nem vonhatunk le a kvantitatív elemzésekből. A kanonizálódott műfaji koncepciót azonban, mely szerint az elégia érzelmes költemény, amelynek központi témája az értékek elmúlása vagy hiánya, és az e fölött érzett bánat, az adatok fényében mindenképpen árnyalni érdemes. És amennyiben egy korpuszalapú vizsgálat új adatokra támaszkodva erősíti ezt az igényt, már termékenyen hozzájárul a műfaj-elméleti diskurzushoz.

A modern elégiákra jellemző szemantikai mintázatok kvalitatív vizsgálatát célszerű a műfajjelölő címek elemzésével kezdeni. Öt kategóriába soroltam a műfajjelölő címeket.

– Csak műfaji címke: ezek a címek csak az *elégia* kifejezésből állnak, legfeljebb további műfajnevet tartalmaznak (pl. *Elégia és szonett*, *Elégia és értekezés*).

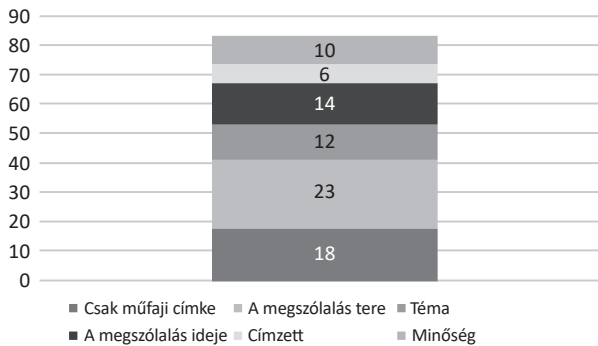
– A megszólalás tere: az e csoportba tartozó címek az elégikus diskurzus tereit profilálják jelzős szerkezetben (például *Krakkói elégia*), határozói szerkezetben (*Elégia a hegyi házból*), esetleg hozzátoldó szerkezetben (*Elégia, téli kertben*).

– A megszólalás ideje: ezek a címek az elégikus diskurzus temporális kontextusára irányítják a figyelmet, jelzős szerkezetként (*Áprilisi elégia*, *Születésnap i elégia*), határozószóval (*Elégia ma is*), illetve körülíró részletezéssel (*Elégia egy szerelmi antológia szerkesztése közben*).

⁸ A *heversz* kulcsszói minősége Mészöly Miklós *Elégia* című alkotására vezethető vissza, itt tehát egyetlen műnek köszönhető a statisztikailag jellemző érték.

- Téma: azt a jelenséget profilálja a cím, amelyet a szöveg reprezentál, határozói szerkezetben (*Elégia a működő gyehennáról*, *Elégia Christopher Okigbo képeire*), összetételként (*Csontváry-elégia*), jelzős szerkezetben (*Hashártyaszakadási elégia*), vagy körülíró részletezéssel (*Barokk elégia: Búcsú mesterségemtől*).
- Címzett: a csoportba tartozó címek az aposztrófikus címettel nevezik meg határozós szerkezetben (*Elégia egy rabhoz*) vagy hozzátoldó részletezéssel (*Elégia vonósnegyesek számára*, *T. S. Eliot úr tiszteletére*).
- Minőség: ezek a címek az elégikus diskurzus jellegét, minőségét profilálják melléknévi jelzős szerkezetben (*Asztrális elégia*, *Kis elégia*, *Profán elégia*), egy esetben részletező körülírással (*Elégia – a háttérben angyalok álldogálnak*).

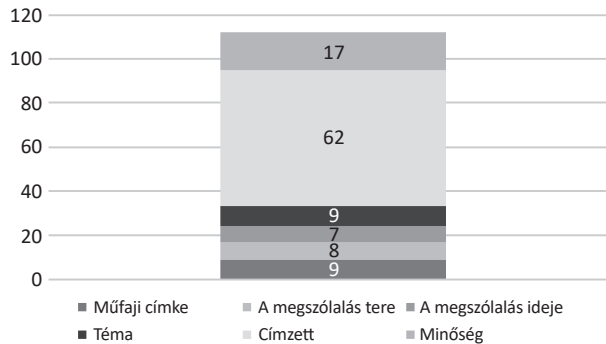
Amennyiben egy címbe több szemantikai kategóriára utaló kifejezés is szerepelt (például *Elégia, téli kertben*, ahol a megszólalás tere és ideje is kifejtetté válik), mindegyik csoportban szerepeltettem, nem döntve el, melyik az elsődleges szemantikai profilja a címnek. Az alábbi diagram összegzi a DIA-elégiák alkorpuszában előforduló műcímek jelentéskategóriáit.



1. ábra. A DIA-elégiák címeinek szemantikai kategóriái és megoszlásuk a korpuszban

Az adatok közel fele a műfaj megnevezését tartalmazza minden specifikáció nélkül, illetve az elégikus diskurzus térbeli kontextusát teszi kifejtetté; a harmadik leggyakoribb címtípus az időbeli kontextust specifikáló megoldás. Ezekhez képest eltörpül (7% körüli) az aposztrófikus címzett megnevezésének aránya a korpuszban, de a téma és a minőség megnevezése sem jelentős arányú (12%, illetve 14% körüli). Vagyis a címek vizsgálata támogatja a mennyiségi mérésekből eredő következtetést: a modern elégiai cím (amely kiemelt jelentőségű szövegelem, hiszen a befogadás folyamatában sémákat aktivál, és irányítja a figyelmet a diskurzusvilágon belül) elsősorban a diskurzus fizikai körülményeit dolgozza ki nyelvilleg. Vagy pedig magát a műfaji kategóriát teszi sematikusán hozzáférhetővé, ami *i*) egyfelől

jelentheti azt, hogy a szerzők begyakorolt, ismert, konvencionális kategóriaként tekintenek a műfajra; *ii*) másfelől arra is utalhat, hogy az elégius diskurzusnak nincsen semmilyen előtérbe helyezhető, prominens specifikuma.



2. ábra. A DIA-ódák címeinek szemantikai kategóriái és megoszlásuk a korpuszban

A címek elemzését ezúttal is kiegészíthetjük az ódakorpusz hasonló metódusú feldolgozásával. A szemantikai kategóriák megoszlását a másik műfaj esetében a fenti ábra szemlélteti. Jól megfigyelhetők az eltérő címadási konvenciók a két műfaj esetében. Az esetek több mint felében (55%) az ódai diskurzus aposztrofikus címzettje profilálódik már a címben, az ezt nagyságrendileg követő kategória pedig (mindössze 15%-kal) a diskurzus minőségének nyelvi kidolgozása. 6–8% közé esik a további szemantikai kategóriák aránya az ódakorpuszban. A modern magyar ódák tehát címükben elsősorban a diszkurzív partnert helyezik előtérbe, és feltűnően csekély a diskurzus terének és idejének megjelölése. Az összevetés valóban arra enged következtetni, hogy az elégia műfajspecifikus nyelvi jellemzője a diskurzus fizikai kontextusának prominenciája.

A szógyakorisági lista rámutatott arra is, hogy a modern magyar elégiákra kevésbé jellemző az érzelmekre irányuló explicit nyelvi reflexió. Célzott kereséssel kimutatható, hogy az *érez* igető különböző alakjai (például *éreztem*, *éreztiük*, *érezem*, *érzi*), továbbá az *ézés* főnévi tő alakjai összesen 32 adattal fordulnak elő a korpuszban. Ezzel szemben a *tud* igető paradigmatis alakjai, valamint a belőle képzett főnevek (*tudat*, *tudás*, *tudathasadás*) és ige- és főnévi alakok (*tudván*, *tudni*) 140-szer adathozhatóak (nem számítva a *tudós* főnév három előfordulását és a *tudó* ige- és főnévi alakok egyetlen adatát, amely utóbbi egyértelműen képességre vonatkozik), és ez a több mint négyszeres különbség akkor is szembetűnő, ha a *tud* igető segédigei funkcióval is bír. Ha előbbieket kiegészítjük az *ért* tő alakjaival (igealakok, továbbá főnévi és ige- és főnévi kifejezések, például *értelem*, *érthetetlen*, *értve*), amelyekből ugyancsak 32 előfordulás regisztrálható, továbbá a *gondol* (12), a *megért* (4) és a *vél* (4) tövek

mentális tevékenységre utaló adataival, megállapíthatjuk, hogy az elégiakorpuszban a fogalmi gondolkodás explicitté tétele valóban arányaiban jelentősebb az emocionális aktusokra irányuló reflexiókéhoz viszonyítva. Mindez természetesen nem jelenti, hogy az érzelmek kifejezés ne lenne gyakori a vizsgált szövegekben: a *bús* a korpusz kulcsszói közé tartozik, és az érzelmek megnevezése is számos előfordulással adatható – például *bánat* tő (23), *boldog* tő (48), *szomorú* tő (14). Azt azonban kijelenthetjük, hogy a lírai megnyilatkozó általában véve reflektáltabbá teszi gondolkodási műveleteit az emocionális aktusaihoz képest.

Ha ezt a belátást összekapcsoljuk a diskurzusvilág fizikai kontextusának prominenssé válásával, a következő kérdés fogalmazható meg: vajon a környezet észlelése, a percepció mint reprezentációs aktus mennyiben lesz jellegadó nyelvi mintázat a modern magyar elégiákban? A válaszadáshoz vizsgáljuk meg részletesen a *lát*, *néz*, *figyel*, *hall* igetövek előfordulásainak mennyiségi és minőségi jellemzőit. A mennyiségi adatokat az alábbi táblázat közli.

3. táblázat. A percepcióra vonatkozó igetövek és származékaik megoszlása a korpuszban

Igető ⁺	Abszolút gyakoriság	Relatív gyakoriság (Kanonikus alkorpusz)	Relatív gyakoriság (DIA-alkorpusz)
lát*	117	28,9	34,5
néz*	66	19,3	17,7
figyel*	14	3,7	4,0
hall*	63	16,3	18,1

⁺ A lekérdezés minden esetben az [igető]* paranccsal történt, amely lehetővé teszi, hogy a toldalékok igealakok és az igetöből képzett főnevek, igenevek, melléknevek is szerepeljenek a konkordanciában. Ezekből utólag manuális szűrővel távolítottam el azokat a kifejezéseket, amelyek nem a percepcióra vonatkoznak (pl. *látszat*, *látványos*, *láthatatlan*, *látogat*, *nézés*, *hallgat* 'nem beszél', *hallgatag*, *hallgatás*, *hallgató*).

Az adatok igazolják egyrészt, hogy a fogalmi gondolkodás mellett a percepció aktusok is prominens folyamatai a modern elégikus diskurzusoknak, sőt, arányaiban ez utóbbi folyamattípus gyakoribb a gondolkodási folyamatok explicit megjelenítésénél. Másrészt az is megfigyelhető, hogy három kifejezés esetében is a DIA-alkorpuszban adathatók magasabb relatív gyakoriságok, azaz mintha a későmodern magyar elégiákban az észlelés nyelvi megjelenítése még jellemzőbb lenne.

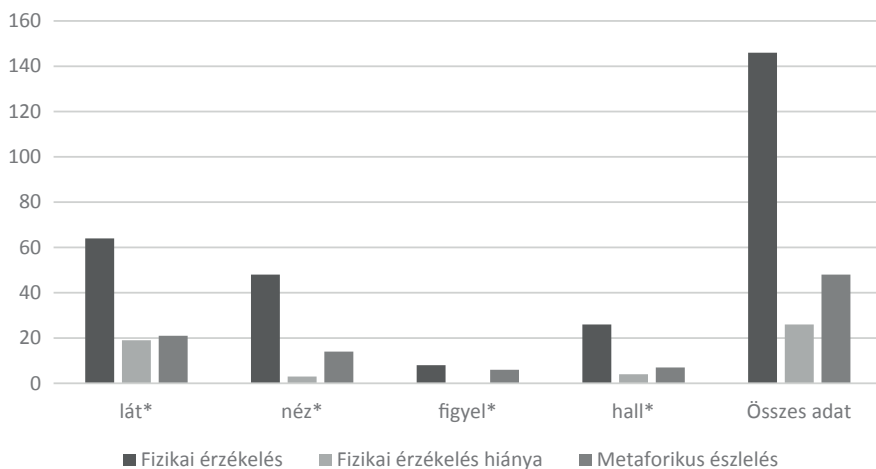
A fenti adatok azonban önmagukban még kevésbé magyarázó erejűek, ugyanis a korpuszbeli előfordulások között akad idiomatikus szerkezet is (például *ki merre lát*), tanúi lehetünk számos esetben imaginatív (elképzelte vagy álombeli) észlelésről való beszámolónak (például *az a hős, kit / Álomban láttam*), valamint absztrakt vagy metaforikus megvalósulásoknak (például *befelé néz, mint üdvözült vakok*; *Szomorúságom árbockosarából így nézek én le*; *Figyeljük, befelé fordítva*

szemeinket; Az élet gyors hullámverését / Epedve halljam), végül megszemélyesítő adatoknak is (például *A csend, mint fekete bálvány, néz a sarokból; Űnja ő [az óra] már figyelni az időket; [a hold] nem hallgat énekszóra*).

Ezért az egyes konkordanciákat tovább elemeztem aszerint, hogy az igealak (vagy az abból képzett kifejezés) konkrét, fizikai érzékelésre, annak hiányára, vagy metaforikus észlelésre vonatkozik-e. A percepció igetövek szemantikai kategóriáinak korpuszbeli megoszlását az alábbi táblázat és diagram szemlélteti.

4. táblázat. A percepcióra utaló kifejezések szemantikai kategóriái és megoszlásuk a korpuszban

	<i>lát*</i>	<i>néz*</i>	<i>figyel*</i>	<i>hall*</i>	Összes adat
Fizikai érzékelés	64 (61,5%)	48 (73,8%)	8 (57,1%)	26 (70,3%)	146 (65,8%)
Fizikai érzékelés hiánya	19 (18,3%)	3 (4,6%)	0 (0%)	4 (10,8%)	26 (11,7%)
Metaforikus észlelés	21 (20,2%)	14 (21,5%)	6 (42,9%)	7 (18,9%)	48 (21,8%)
Összes adat	104	65	14	37	220



3. ábra. A percepció folyamatok szemantikai kategóriáinak arányai a korpuszban

Megállapítható, hogy a fizikai észlelés aktusára irányuló nyelvi reflexió mindegyik igető esetében dominál, a teljes mintában 65% fölötti arányban. Érdekes módon a *lát* tő kiterjedt poliszém jelentésszerkezete ellenére sem emelkedik ki a metaforikus adatok terén, ugyanakkor megjegyzendő, hogy a *néz* és a *figyel* tövek metaforikus adatai nagy arányban a megszemélyesítő, azaz nem humán percepció ágens megnevező szerkezetek. Vagyis a modern magyar elégiákban az érzékelésre irányuló nyelvi reflexiók nem csupán felülmúlják a nyelvi érzelmkifejezést: az ese-

tek többségében tényleges észlelési folyamatok nyelvi reprezentálása történik, ami összhangban van a címek elemzéséből levont következtetéssel, a diskurzusvilág fizikai körülményeinek szalienciájával. Továbbá a fenti adatsor megerősíti azt a korábbi megállapítást is, miszerint a modern magyar elégiákban a hiány helyett a dolgok megléte, számbavétele jellemző inkább: a percepcióra vonatkozó adatok alig több mint 10 %-ában figyelhetjük meg az észlelés hiányát, sikertelenségét vagy az észlelésre való képtelenséget, és ez az arány még a leggyakoribb *lát* tő esetében sem éri el az adatok egyötödét. Tehát a modern magyar elégiák jellemzően arról tudósítanak, amit az elégikus megnyilatkozó vizuálisan vagy audiálisan észlel maga körül, nem pedig arról, amit (már) nem.

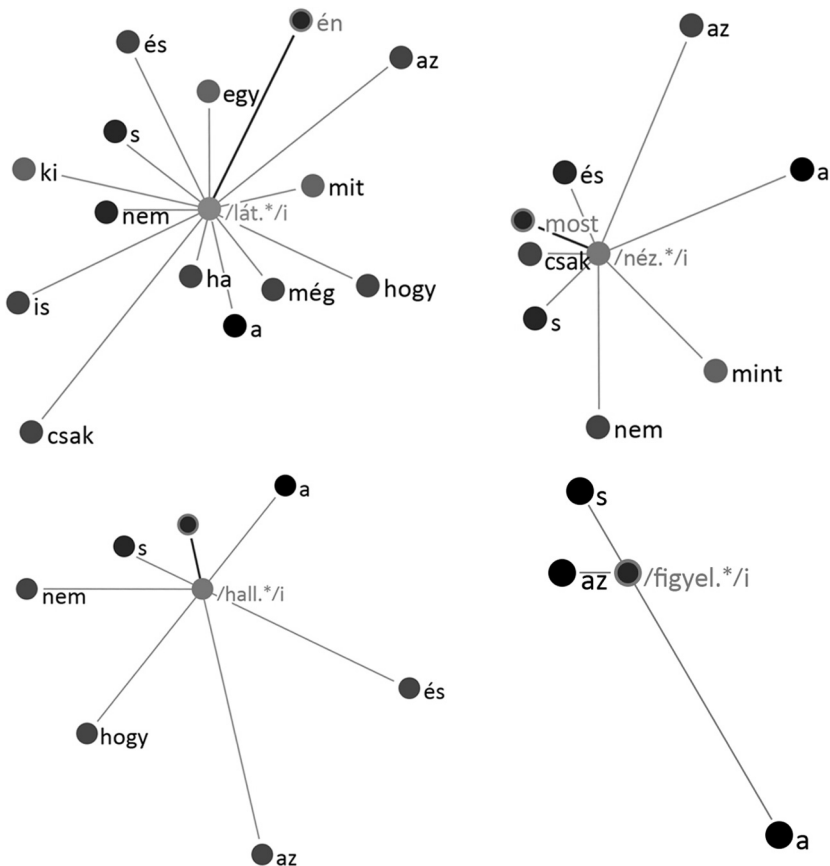
A kvalitatív vizsgálat utolsó lépéseként megvizsgáltam, hogy a percepciót kifejező igék alakjainak és származékainak vannak-e stabil kollokációi az elégia-korpuszban. A korpusznyelvészetben kollokációnak nevezünk minden olyan kifejezéspárt, amelynek tagjai a véletlennél nagyobb valószínűséggel fordulnak elő együtt, egymás kontextusában a vizsgált korpuszban (EVERT 2009: 1213, MCENERY – HARDIE 2012: 122–123). A kutatásban a kollokációt – összhangban napjaink korpusznyelvészetének empirikus irányával (lásd HUNSTON 2002: 68) – statisztikai számításon alapuló kategóriaként kezeltem, azaz matematikai méréssel határozom meg, a vizsgált kifejezés mint csomópont (*node*) előfordulásainak szövegkörnyezetében melyek lesznek azok a kifejezések, amelyek jellemzően együtt fordulnak elő a csomóponttal, azaz amelyek kollokálódnak (*collocate*).

Az ábrák szemléltetik a *lát*, *néz*, *hall* és *figyel* igetővek alakjainak és származékainak kollokáltjait (*logDice* asszociációs mutató alapján, küszöbérték: 6).

A *figyel* tő kivételével mindegyik kifejezésnek szemantikailag is releváns kollokációs mintázata rajzolódik ki. Közös a három kifejezésben az is, hogy a tagadószó stabil kollokáltként jelenik meg mindegyik ábrán, ami némiképp árnyalja a gyakorisági adatokat. A vizsgált kifejezescsaládok és a tagadás közötti statisztikailag kimutatható affinitás azt mutatja, hogy a *nem* + *lát*[*om/lak/juk/ni/hatom/talak/szik*], *néz*[*tem/i/ni*], illetve *hall*[*od/hatod/gat*] szerkezetek jellemző nyelvi mintázatai az elégiáknak, vagyis megerősíti, hogy az észlelés akadályoztatása vagy az arra való képtelenség többé-kevésbé előtérbe kerülő tapasztalata az elégikus diskurzusoknak. Az azonban nem állítható, hogy ez a fajta hiánytapasztalat tipikus lenne a nyelvi megformálásban, a viszonylag nagy keresési ablak (L4:R4) miatt ugyanis 25% és 50% közé esik a téves találatok aránya. (Ezekben az esetekben a tagadószó olyan távol van a csomóponttól, hogy nem annak tagadásaként funkcionál, sőt, néha nem is azonos tagmondatban fordul elő azzal.)

Ám a tagadószónál érdekesebb kollokáltak is megjelennek az egyes mintákban. A *lát*-család esetében például a (9,3-as *logDice* értékkel kollokálódó) *én* személyes névmás a látás folyamatát a lírai *én* önreflexiójaként (és egyben önreprezentációjaként) teszi hozzáférhetővé. A *mit* kérdő/vonatkozó névmás (*logDice* = 9,8) arra utal, hogy az ige mellett a percepció tárgyának önálló tagmondati kifejtése

is statisztikailag stabil szerkezetűtípus. (Erre utal az is, hogy mind a *lát*-, mind a *hall*-csoportban stabil kollokáltak minősül a *hogy* kötőszó, tehát a látási, hallási folyamat tárgyának alárendelő mellékmondati szimbolizálása.) A *még* ($\log Dice = 9,8$) partikula pedig olyan kifejezésekben kapcsolódik stabilan az ige alakjaihoz, amelyek az észlelés jelenbeli bizonyosságának mértékét (*látni talán még a sötét suhogást*), vagy éppen bizonytalanságát (*azt képzeltem, még látlak; hányszor látom még a könnyelmű holdat; látod-é még*) fejezik ki.



4. ábra. A lát, néz, hall, figyel igék és származékaik kollokációi*

* A sugaras ábrák középpontjában láthatók a csomópontok, azoktól pedig bizonyos távolságra a kollokáltak. A csomópontokhoz képesti elhelyezkedés értelmezése: a csomóponttól balra, illetve jobbra található kollokáltak a csomópontot megelőző, illetve azt követő szöveggörnyezetben fordulnak elő jellemzően; a csomóponttól való távolság pedig a kollokálódás erősségét szimbolizálja (minél közelebb helyezkedik el egy kollokált a csomóponthoz, annál stabilabb kollokációt alkot azzal). A mérési eredmények itt látható vizualizációit a LancsBox program készítette.

A *néz*-csoportból a *csak* partikulát ($\log Dice = 9,8$) és a *most* határozószót ($\log Dice = 9,7$) emelem ki. Míg az előbbi a vizuális érzékelés kizárólagosságát vagy elsődlegességét kifejező nyelvi mintázat (*csak nézem; csak néztünk; nézd csak*), addig az utóbbi a folyamatot a megnyilatkozással egyidejűként reprezentálja, illetve ennek az egyidejűségnek a tipikusságára irányítja a figyelmet.

A *hall*-csofópont köré rendeződő kollokáltak közül egyedül a *ki* szócska tűnik első közelítésre érdekes eredménynek, amely mind igekötőként (*Ezt hallottam ki dobogó szívéből*), mind pedig névmásként (*ki ott időzik, hallgatag bizony*) előfordul a korpuszban. Ám az utóbbi nem az auditív észlelésre, hanem annak hiányára vonatkozó származékszó (jellemzően a *hallgatag*), amelyet egyfelől kézzel szűrtem ki az igető előfordulásai közül az elemzés során, másrészt nem a percepció folyamat reprezentációját, hanem a diskurzusvilág egy résztvevőjének jellemzését végzi el. Ezért a *ki* szócska nem bizonyul releváns adatnak az elégikus diskurzusok észlelési folyamatainak korpuszalapú vizsgálatában.

5. Összegzés

Ebben a tanulmányban a teoretizáló igényű, esszencialista műfajelméletek alternatíváját kíséreltem meg bemutatni korpuszalapú, statisztikai méréseket és kvalitatív mintázatelemzést alkalmazó vizsgálatokon keresztül. Míg a műfajelméleti hagyomány kitüntetett szövegek poétikai jellemzőinek kiterjesztő általánosításával jut el a műfaji konvenciók meghatározásához, addig a korpuszra alapozott megközelítésmód körültekintő mintatvétellel egy rétegzett és több szempontból reprezentatív szövegegyüttest vesz alapul, amelynek mennyiségi és minőségi feldolgozásával tesz javaslatot a műfaj jellemzőire. És bár a hagyományos műfajfogalom hatékonyabbá tehető, amennyiben a műfaji konvenciókat nem a besorolás kritériumainak, hanem inkább prototipikus jellemzőknek, vagy éppen egy műfaji séma általános ismérveinek tekintjük (hiszen így rugalmasabban alkalmazható a műfaji címke szövegek kategorizálására, és kirajzolódik a kategória perifériája is), ez a lehetőség alapvetően nem változtat azon, hogy igen korlátozott számú szöveg szoros olvasására alapul az alapvetően deduktív műfajfogalom. A digitális bölcsészettudományban egyre inkább terjedő távolító olvasás szemléletmódja azonban, amely termékenyen összekapcsolható a korpusznyelvészettel, azon belül elsősorban a korpuszstilisztika módszereivel, a műfaji jellemzőkhöz egy igen nagy elemszámú szöveghalmaz átvizsgálásával jut el, melynek során mintázatokat azonosít, és az így nyert adatok fényében tesz kísérletet a műfaj tipikus vonásainak megrajzolására. Ezeknek a kutatásoknak kiemelt tudományelméleti jelentőségük is van: nem pusztán azért, mert interdiszciplináris vállalkozásként bontakoznak ki és ilyeneket kezdeményeznek; hanem azért is, mert az egyéni olvasatok mellé az empirikus elemzések adattípusait is felsorakoztatják, lehetővé téve mind a különböző adat-

típusok integrálását, mind pedig az egy irányba mutató, egymást támogató adatok evidenciaként való felmutatását az irodalomról folytatott diskuzusban.

Noha az itt bemutatott kutatás korpusza egyelőre nem tekinthető a modern magyar elégiákat minden vonatkozásban reprezentáló szöveganyagának, és a kutatás módszerei is finomíthatók még a korpuszelemzés eszköztárának alkalmazásával (egy nagyobb terjedelmű korpuszban lehetséges például *n*-gramok, azaz lexikális tömbök azonosítása, a kollokációs adatok is pontosabban teszik feltárhatóvá a szövegek nyelvi mintázatait, továbbá újabb referenciakorpuszok állíthatók elő, és a kvalitatív elemzés szempontjai is finomíthatók), már a jelen kutatás is új eredményekkel járul hozzá a modern elégia meghatározásához. Ezek közé tartozik a műfaj lexikális-szemantikai profiljának árnyalása: a negatív érzelmek kifejezése, az emocionalitás helyett a természeti entitások, a hiány helyett a létezés állítása, a negatív konnotációjú melléknevek helyett a semleges vagy pozitív polaritás, továbbá a diskurzus térbeli és időbeli kiindulópontjára utalás kerül előtérbe a gyakorisági listák adatai alapján. Az ódakorpuszsal történő összevetés ugyanakkor azt is mutatja, hogy a modern magyar elégiák egyik jellemző kulcsszava az *éj*, amely a műfaji hagyománnyal való folytonosságra enged következtetni (miközben kulcsszóvá válik az *él* igealak is, mutatva e hagyománytól való differenciálódást is).

A kulcsszók között is előfordulnak a diskurzusvilág fizikai körülményeire vonatkozó kifejezések (*sötét*, *hűvös*), a címek szemantikai csoportosítása pedig még inkább azt mutatja, hogy a modern elégikus diskurzusokban a megnyilatkozás tér- és időbeli kontextusa profilálódik erőteljesen, ha egyáltalán van az elégiát specifikáló kifejezés a címben. Ez különösen az ódák aposztrófikus címzettet előtérbe helyező címadási tendenciáival összehasonlítva válik szembevetendő műfaji jellegzetességnek.

Végül a modern magyar elégiákban reprezentálódó megismerési folyamatok korpuszalapú feltárása is a műfaj új aspektusaira irányította a figyelmet: az emóciók reflektálttá tétele helyett a fogalmi gondolkodás és a percepció dominál a szövegekben, ez utóbbi az esetek többségében a diskurzusvilág környezetének konkrét, fizikai észleléseként bontakozik ki, és a kollokációs mintázatok is megerősítik az érzékelés nyelvi reprezentálásának jelentőségét a korpuszban (gondoljunk az *én* és a *lát*-csoport, a *most* és a *néz*-csoport, valamint a *lát*- és a *hall*-alakok, illetve származékszók tartalomváró kötőszóval kimutatható kollokációs affinitására).

A modern magyar elégia tehát olyan műfajként rajzolódik ki a kutatás alapján, amelyben a lírai megnyilatkozás egyértelműen a megszólalás környezetére irányítja a figyelmet, annak észlelése, érzékelése és reprezentálása az a folyamat, amely centrálisnak tűnik az elégikus diskurzus kognitív modelljében, és amely így az érzelmek mellett nagy (talán a korábbiaknál lényegesebb) szerepet tulajdonít a megfigyelésnek és a világról való tudásnak is.

Irodalomjegyzék

- ARANY János (1938 [1855]): Széptani jegyzetek. In: *Arany János összes prózai művei*. Franklin Társulat, Budapest. 1516–1562.
- BŘEZINA, Václav – TIMPERLEY, Matthew – MCENERY, Anthony (2018): #LancsBox v.4.x. <http://corpora.lancs.ac.uk/lancsbox>. (Letöltés ideje: 2020. július 17.)
- BŘEZINA, Václav – MCENERY, Anthony – WATTAM, Stephen (2015): Collocations in context: A new perspective on collocation networks. *International Journal of Corpus Linguistics* 20. 139–173.
- DUHAIME, Douglas (2014): *Identifying poetry in unstructured corpora*. <https://douglas-duhaime.com/posts/identifying-poetry-in-unstructured-corpora.html> (Letöltés ideje: 2020. július 17.)
- DODÉ Réka – LUDÁNYI Zsófia – FALYUNA Nóra – KUNA Ágnes (2018): Poétika és korpusz. Hogyan nyújthat segítséget a korpusznyelvészet poétikus szövegek vizsgálatához? In: DOMONKOSI Ágnes – SIMON Gábor (szerk.): *Nyelv, poétika, kogníció, Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*. Líceum Kiadó, Eger. 175–196.
- GIBBONS, Alison – WHITELEY, Sara (2018): *Contemporary Stylistics. Language, Cognition, Interpretation*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- HORVÁTH Márta – SZABÓ Erzsébet (2013): Kognitív irodalomtudomány. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 59. 139–149.
- KERTÉSZ, András – SCHWARZ-FRIESEL, Monika – COSTEN, Manfred (2012): Introduction: Converging data sources in cognitive linguistics. *Language Sciences* 34. 651–655.
- LABÁDI Gergely (2019): Géppel mért irodalom: a mikszáthi élőbeszédszerűség. *Digitális Bölcsészet* 2. 3–19.
- MORETTI, Franco (2013): *Distant Reading*. Verso, London–New York.
- NÉMETH G. Béla (1972): Előszó. In: Uó (szerk.): *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 7–14.
- RYCHLÝ, Pavel (2008): A lexicographer-friendly association score. In: SOJKA, P. – HORÁK, A. (eds.): *Proceedings of Second Workshop on Recent Advances in Slavonic Natural Languages Processing*, RASLAN 2008, Masaryk University, Brno. 6–9.
- SIMON Gábor (2016): *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- SIMON Gábor (2017): „Hová lettél, hová levél”: az idő nyelvi megformálása Arany János elégikus költészetében. *Magyar Nyelv* 113. 420–432.
- SIMON Gábor (2019): A kövületektől a térképekig – A költészet kognitív szemléletű megközelítési lehetőségeiről. *Literatura* 45. 411–421.

- SIMON Gábor – TÁTRAI Szilárd (2017): „Tőlem ne várjon senki dalt” – Az elégikus líramodell kidolgozása Arany János költészetében. *Magyar Nyelvőr* 141. 164–190.
- SÓTÉR István (főszerk.) (1978): *A magyar irodalom története*. 4–6. kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- SZERDAHELYI István (1997): *Műfajelmélet mindenkinek*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre – KOVÁCS Endre (1972): Elégia. In: KIRÁLY István (főszerk.): *Világirodalmi Lexikon*. 2. kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest. 1035–1037.
- VANDAELE, Jeroen – BRÔNE, Geert (2009). Cognitive poetics. A critical introduction. In: BRÔNE, Geert – VANDAELE, Jeroen (eds.): *Cognitive Poetics. Goals, Gains, and Gaps*. Mouton de Gruyter, Berlin–New York. 1–29.
- WEISMAN, Karen (2010): Introduction. In: Uő (ed.): *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford, Oxford University Press. 1–9.

SIMON ATTILA

Modern Danaidák

A Danaida-lányok alakja Babits, Nietzsche,
Freud és Proust szövegeiben

1. Bevezetés

A klasszikus antikvitas irodalmi öröksége a reneszánsztól a klasszicizmusig, sőt a német romantikáig egy prenacionális, ebben az értelemben „univerzális” vagy „közös irodalomnak” az alapjául szolgált (mely nem azonos a nemzeti irodalmakat előfeltételező „világirodalommal”, ahogyan ezt ma értjük), egyfajta „premodern repozitóriummént” (TIHANOV 2017: 417–418; Tihanov itt Alexandr Veszelovszkij nézeteit referálja). Itt nemcsak témákra, motívumokra, a görög és római mitológia történeteire és alakjaira kell gondolnunk, hanem a műfajoknak, versformáknak, verselésnek, sőt akár egyes trópusoknak az irodalom egész rendszerét meghatározó alakzataira is, egészen az antik irodalomból vett szó szerinti idézeteknek, továbbá reminiszcenciáknak és allúzióknak az irodalom teljes textúráját átszövő mintázataiig.

A 18–19. század fordulójától kezdve azonban – nagyjából párhuzamosan a klasszikus tudományoknak az akadémiai szférában bekövetkező fokozatos visszaszorulásával – az eleven kultúrában (az irodalmi kultúrában is) az antik tradíció háttérbe szorulását tapasztalhatjuk (MOST 1997: 157).¹ Az antik eredetű kulturális „repozitórium” megalapozó ereje és befolyása megcsappant, az európai irodalmi kultúrának a klasszikus ókorból származó formai és tematikus elemekkel való behálózottsága – ha nem is minden ponton egyöntetűen és minden szakaszában egyenletesen végbemenő folyamatként – fokozatosan felszámolódott.²

¹ Az antik irodalom, a világirodalom, valamint a klasszika-filológia és az összehasonlító irodalomtudomány, s az utóbbi kettő metszetében elhelyezkedő antik hatástörténeti tanulmányok (*Classical Reception Studies*) bonyolult és történetileg változó konstellációinak rövid áttekintésére lásd Most 1997: 155–157. Ezt a bő kétszáz éves történetet, az akadémiai szférát tekintve, a kezdet feszültsége határozza meg: alighogy a klasszikus tudományok önálló egyetemi diszciplínaként etablirózódtak, a nemzeti irodalmak történeti tudományaiban mindjárt fenyegető konkurenciájuk is akadt, ráadásul mindketten a majd csak később intézményesülő komparatistikával is versengő viszonyban álltak.

² Ennek nem mond ellent sem a görög-latin iskolai képzésnek a 19. században angol vagy német területen meghatározó volta, sem pedig több költő (a 19. században például Tennyson vagy Swinburne) *egyéni* vonzalma az antikvitas iránt (vö. CUSHING 1984). Másfelől persze, ahogyan fent is utaltam rá, ez a folyamat nem tekinthető egységesnek, hanem a különböző nyelvetterületeken a különböző kulturális szférákban váltakozó

Ezen az időszakon belül abban a korszakban, amelyről itt szó lesz, vagyis a tágan értett irodalmi modernség idején, ezt a hagyományt újabb kihívás érte. Az antik tradíció kultúrateremtő erejének radikális megkérdőjeleződése egybeesett azzal a váltással, amely – az egyszerűség kedvéért hadd azonosítsam ezt csupán két jól ismert név segítségével – Winckelmann és Nietzsche között ment végbe. Nietzsche viszonya az antikvitáshoz – újfent egyszerűsítve – legfőképpen abban a módosulásban ragadható meg, amelynek eredményeképpen Apollón mellé oda került Dionüszosz is az antik tabló főalakjai közé. Vagyis az irracionalitásnak, a mámornak, a nietzschei-görög értelemben vett tragikusságnak a világa. A fény mellett megjelent a sötétség is, az Olümposz mellett Hadész birodalma.

Ezen kívül – és nekünk most ez lesz a fontosabb – már a korai Nietzschénél megszűnik az antik tradícióval való viszony harmonikus és legfőképpen magától értődő volta. A klasszikus művek utánzásának winckelmanni követelménye helyett nagyobb hangsúlyt kap a versengés vagy viaskodás az antik hagyománnyal anélkül, hogy az *átértelmezett* antikvitás iránti csodálat eltűnne. Ennek következményeképpen pedig megjelenik a magára erre a viszonyra való reflexió is. Ez voltaképpen abból a felismerésből fakad, hogy ez az örökség, s mindenkori szerepe a kultúrában, maga is folytonos értelmezésre és újrafeltalálásra szorul. Ahogyan Nietzsche többször megfogalmazza: az antik hagyomány, s vele együtt ennek közvetítése, a filológia, magától értődő közeg és tevékenység helyett *probléma* lett (NIETZSCHE 1988a: 173 [130. frg.], 177 [139. frg.], 192 [167. frg.]). Ezért a filológiára mint *kritikai* tudományra van szükség – és nem szövegkritikaként, hanem magának a klasszikus múlt és a mindenkori jelen közötti *kétirányú* közvetítésnek mint kritikai munkának az értelmében (NIETZSCHE 1988a: 223 [251., 252. frg.], 237 [273. frg.]).

Mindennek ellenére az antik tradíció, ebben a (persze nemcsak Nietzsche által meghatározott) keretben, ha sporadikusabban és a korábinál több áttételen keresztül is, de természetesen továbbra is része, olykor meghatározóan fontos része maradt az európai irodalomnak és gondolkodásnak (ahogyan magánál Nietzschénél is). Ugyanakkor e hagyomány bizonyos elemei radikális átértelmezéseken mentek keresztül – talán radikálisabbakon, mint az korábban megszokott volt. Ilyen egészen újszerűen átértelmezett elemnek látszik a Danaidák alakja is. Dolgozatom tézise az, hogy a modernizmus néhány reprezentatív szerzője a Danaidák történetét egészen új, közelebről önreflexívnek is nevezhető módon írja újra. Ezek a szerzők Danaosz leányainak mítoszát – pontosabban legtöbbször csak a mítosz fő alakjait, a Danaidákat és alvilági munkájukat: víz hordását a lyukas hordókba vagy amforákba – azért hasznosítják újra, hogy a legtágabban értett *közvetítésnek* vagy *kommunikációnak* a problematikussá válását artikulálhassák.

hullámokban ment végbe. Glenn W. Most (1997: 157) például a tudomány területén a diszciplínák közötti kölcsönhatásokat az utóbbi kétszáz évben „meglepően gyakorinak és erőteljesnek” látja.

Ennek az újraírásnak a közelebbi kontextusaként arra a problémakomplexumra lehetne utalni, amelynek fontos elemei a Nietzsche vagy – más hangsúlyokkal – például Hofmannsthal által artikulált nyelvválság, főleg a nyelv reprezentáló és kommunikatív szerepének válsága; a klasszikus európai hagyománynak a jelentől való eltávolodása, sőt értelemhordozó erejének és így értékének kérdésessé válása, s ezért egyre erősebben tudatosított közvetítésre–értelmezésre utaltsága; a személyközi kommunikáció és a másokban zajló lelki folyamatok megérthetőségének és befolyásolhatóságának behatároltsága; végül annak érzékelése, hogy a kommunikáció új technikai médiumai titokzatos működésükkel ambivalens hatásokat váltanak ki. A következőkben a Danaidák alakjának megidézését mint a lezárhatatlan történeti-filológiai (Nietzsche), illetve lélektani értelmezésnek (Freud), mint az emlékezet és a nyelv megbízhatatlanságának, ezzel összefüggésben a klasszikus irodalmi formák kimerülésének és újrafeltalálásának (Babits), valamint az élő emberi hang tele-fonikus közvetítése lehetetlen lehetőségének (Proust) szimbolizációját fogom megvizsgálni.

2. Babits

Babits görögös versei, az egyetlen *Hegeso sírja* kivételével, második kötetében, az 1911-ben kiadott *Herceg, hátha megjön a tél is!* címűben jelentek meg, miközben a tágabban értett ókorhoz hol szorosabban, hol lazábban kapcsolódó költemények más kötetekben is találhatóak. Babits viszonya a klasszikus ókor örökségéhez korántsem volt homogén, és kivált nem egyöntetűen békés, kiegyensúlyozott és harmonikus; megjelennek benne az antik költői hagyománnyal folytatott viaskodás elemei is. Első kötete nyitó versének címe: *In Horatium*. E címadás kétértelműségében (tudniillik hogy itt az *in* prepozíciónak nemcsak a „valami ellen” hanem a semlegesebb „valami iránt”, „valamihez viszonyulva” jelentése is aktiválható) világosan megmutatkozik, hogy Babits viszonyát Horatiushoz – nemcsak ebben a versében, hanem az egész életműben – szubverzivitás és afirmativitás kettőssége jellemzi, melyben mindig más aspektusok és hangsúlyok válnak fontossá (IMRE 2020). Horatius itt *pars pro toto*ként értendő: Babitsnak az egész antikvitáshoz való viszonyát is „tektonikus” átrendeződések és egyidejű feszültségek határozzák meg (TVERDOTA 1997).

Babits 1909 márciusában keletkezett (RÁBA 1981: 294.) költeménye, *A Danaidák*, ugyancsak második kötetében jelent meg (előtte a *Nyugat* 1910. évi 5. számában).³ A vers az esztéta modernsége jellemző látványos poétikai komplexitás mintadarabja, olykor a szecesszió dekoratív kimódoltságának túlzásaiig

³ Babits verseit innen fogom idézni: BABITS 1997.

hajtva.⁴ Az önmagába zárt, reménytelen és depresszív Alvilág hatásos nyelvi imaginációját a vers meghatározó poétikai tényezőinek összhatása eredményezi. Ezt az összhatást a költemény esztétikai tapasztalatában itt nem egyszerűen *opszisz* és *melosz* összjátékaként kell értenünk (amely minden lírai mű jellemzője), hanem az esztéta modernsége jellemző módon ezek tökéletes integrációjaként vagy egymásban való „tükröződéseként”.⁵ Ilyen mindenekelőtt a versbekezdések szabálytalan lüktetése, amely a (főként spondeusokkal átszínezett) trochaikus metrumot fellazítja és modulálja: „[e]z a kettős ritmus, a rövidívtű és szabályos (a trocheusoké), meg a hosszúívtű szabálytalan (a versbekezdéseké), különös hullámokban fut át egymáson, torlódik, váltakozik” (NEMES NAGY 1992: 52).⁶ (A *hullámmás* képe fontos a szövegben kulcsszerepet játszó *likviditásnak* az érzékeltetéséhez is.) Ugyanakkor a „dallamvezetés egyetlen, homogén” benyomást kelt (RÁBA 1981: 296), ami (más tényezők mellett) a költemény sokat emlegetett, különböző síkokon érzékelhető *monotóniájának* teremti meg a hangzásbéli alapját. A versmondatok szintaxisát itt is a babitsi „hosszú mondat” jellemzi (a teljes szöveg mindössze hét mondatból áll – ahogyan a Léthe is „hétszer körbe-körbe” folyva ér „vissza önmagába”), amely „nem a szabályosan szerkesztett periódus, hanem az alá- és mellérendelést kuszán egybefonó, szétágazó, meg-megszakadó és újra visszakanyarodó vagy előre kígyózó, sokszor szinte kibogozhatatlannak tetsző mondatszövevény” (J. SOLTÉSZ 1961: 313). Ennek hatásaképpen a bonyolult versmondatok lassú és sokszor „hurokszerű” kifejlése az olvasás és az értelemkibontakozás lassításával járul hozzá a jelentésképződéshez, amelyben fontos szerepet játszik a költeményben színre vitt mozgásoknak (a trocheusok és spondeusok által is „előírt”) „lassú”, „vontatott” jellege, valamint a cirkuláció alakzatához rendelhető figurációi is (itt főként a Léthe folyó és a Danaidák körszerű mozgására kell gondolnunk).

A *Danaidák* értelmezői egyetértenek abban, hogy a versnyelv poétikailag leginkább meghatározó eleme a visszatérés, az ismétlődés, kiemelten is az egyes szavak és frázisok ismétlődéseinek különböző formái.⁷ A szövegben megfigyelhető – mor-

⁴ RÁBA 1981: 298. Az olyan formulákra gondoljunk, mint „pillák könnyen szenderülnek”, azután „a szél” mint „a pillák legyezője, habszövetnek fodrozója”; az „át a réten, hol a Léthe (mert e rét a Léthe réte)” szerkezetet a mai olvasó egyenesen (ön)paródiának is hallhatja. (Karinthy egyébként *Dana Idák* címmel valóban készített paródiát a költeményről, melyben többek között a hangzás és a szerkesztés mérnöki-matematikai pontosságát, s így kimódoltságát csúfolta ki, kihasználva azt a nyelvi lehetőséget is, hogy a *danaida* mint köznév a vízmérnökök által használt eszközt jelöli.)

⁵ A két antik eredetű, Cullertől átértelmezett kategória kiaknázásához a líraolvasásban lásd KULCSÁR SZABÓ 2018: 44–45, (illetve az egész mintaszerű elemzést).

⁶ A verset (sok helyen alighanem helyesen) bimetrikusnak érzékeli FEUERMANN (1971: 161); RÁBA (1981: 295–296) Poe *A holló* című versének „ritmustervét” említi fő ritmikai mintaként.

⁷ FEUERMANN 1971: 156–159; a versmondatok részletes, a variatív ismétlődéseket nyelvészeti szempontból tárgyaló elemzéséhez lásd BÜKY 2015. Babits költeményének egyik lehetséges, legalábbis részleges előképeként itt meg kell említeni Ady Endre *Asszonyok a parton* című versét (1907-ben jelent meg először), amely nemcsak az „ezer asszony” (Babitsnál: „ötven asszony”) szintagmával, hanem az „Állt a parton ezer asszony”

fológiailag többnyire módosuló – ismétlődések vagy „változatok” alaktani ismétlődésekként foghatók fel, mégpedig olyanokként, amelyek a vers nyelvében mind a jelölő, mind a jelölt síkján megvalósulnak. Ez folytonosság és megszakítottság, ismert és újszerű kettősségével tartja dinamikában a befogadást (SZEGEDY-MA-SZÁK 1980: 110–114). Az ismétlődésnek az *iteratiótól* a *repetitíóig*, a *reduplicatiótól* a *redditióig*, az *anaphorától* az *epiphoráig* és a versmondatokon belül a nagyobb egységek végén az őket elválasztó távolság miatt inkább csak sejtelemszerűen, de azért érzékelhetően megjelenő *polüptótonokig* terjedő alakzatai a vers olvasásának mormolás- vagy mantraszerű megvalósítását írják elő. Jelentéstani szempontból az egyes szavaknak és – több-kevesebb lazasággal – nagyobb szószerkezeteknek az extrém gyakoriságú ismétlődései nyilvánvalóan kapcsolatba hozhatók a Danaidák örökkön ismétlődő tevékenységével az Alvilágban.

A vers szcenikai síkján megjelenített Alvilág legjellemzőbb, s a szöveg tapasztalatának affektív minőségét is meghatározó tulajdonsága a derengő sötétség, a mélységes csend, valamint a mozdulatlanság (ez alól az egyedüli kivétel a Léthé folyója, de ennek mozgása, ahogyan már említettem, egy kezdet és vég, forrás és tengerbe torkollás nélküli, monoton, önmagába visszatérő cirkulálás, ahol tehát a mozgás és az egyhelyben állás nem választható el határozottan egymástól). Ebben az Alvilágban a mozgás elsődlegesen, a hangadás kizárólagosan magukhoz a Danaida-lányokhoz kapcsolódik. A mozdulatlan környezetben végbemenő mozgásokat, ahogyan erről már ugyancsak volt szó, a versritmus hullámszó, lassan hömpölygő, vontatott mozgásokként tünteti fel (itt a Léthé körkörös hömpölygése mellett a lányok mozgásának minőségére is gondolhatunk). A versnyelv ismétlődései a referenciális sík kinetikus elemeinek – mindenekelőtt a lányok mozgásának – gépiességét (GINTLI 2017: 169), automatikusságát evokálják. A lányok esetében ez akár még robotszerűségük képzetét is előhívhatja.

Ezt a gép-, vagy robotszerűséget erősíti a Danaidák deskriptív megjelenítése is, amely csoportozat- és szoborszerű, nem-egyedi jellegüket, egymáshoz, sőt az amforákhoz való hasonlóságukat hangsúlyozza. Gondoljunk arra, hogy az – ugyancsak jellemzően mindvégig csak „ötven asszonyként” megjelölt – nők mindegyikének teste „alabastrom” színű, ami egyszersmind az „alabastrom amforákhoz” is hasonlóvá teszi őket; hajuk is egyöntetűen „ébenszínű”, s mindannyian mindvégig ugyanazt teszik és ugyanazt éneklük, a versszöveg gépiesen ismétlődő szerkezeteiben előadva: „Igy dalolt az ötven asszony, ötven kárhozott bús asszony, egymáshoz mind oly hasonló ébenfürtű, alabastrom testű ötven testvéra-asszony”. Az automaták vagy robotok képzele Babits számára nem lehetett ismeretlen, hiszen már Homérosz számára sem volt az: a kovácsisten Héphaisztosz munkáját arany-

sor négszeri megismétlésével, s a megismételt sor kontextusfüggő jelentésváltozásainak előjátszásával is hathatott Babitsra. A *Danaidák* legfontosabb világirodalmi előzményeihez, az antikoktól Dantén és Goethén át (az alighanem legfontosabb) Swinburne-ig lásd főként RÁBA 1981: 294–295.

ból készült, de gondolkodni és beszélni is képes „szolgálók” segítik (*Iliasz* XVIII. 417–420; Babits *Héphaisztosz* című, önportréként is felfogható versét bizonyosan inspirálta a Héphaisztosz tevékenységét bemutató jelenet).

A Danaidák mozgásának ez a több értelmző által is kiemelt monoton ismétlődése és gépiessége nemcsak a lányok mozdulatait, de éneküket is meghatározza. Babits ugyanis *énekelteti* a Danaidákat, s a Hadész mozdulatlan és néma birodalmában főként, illetve kizárólag hozzájuk kapcsolható két elem (mozgás és ének) közül, meglepő voltával, ez az utóbbi kelti fel erősebben az olvasói figyelmet. Mindeddig nem találtam a mítosz más olyan irodalmi változatának nyomát, sem az antik, sem a későbbi hagyományban, ahol Danaosz lányai énekelnének.⁸ (Legalábbis ami az alvilági „létüket” illeti; Aiszkhülosz⁹ *Oltalomkérők* című darabjában ők alkotják a felvilágban éneklő Kart.) Ezzel az újító-átértelmező kiegészítéssel, az éneklésnek ezzel a hangsúlyos (az egész versnek majd egynegyedét kitevő) beemelésével Babits nemcsak a bűn és bűnhődés, vagyis a beteljesülés, a nász mint „célbaérés” erőszakos megakadályozása és az ennek büntetéseképpen következő, céltalanul és értelmetlenül ismétlődő cselekvés pszichológiai és erkölcsmetafizikai értelemhálózatában helyezi el a mítoszi cselekményt, hanem megteremti a lehetőségét annak is, hogy a verset a nyelvről, sőt akár a költészetről is szóló szöveggént olvassuk. A Danaidák színre vitt éneke, vagyis az ének az énekben, költemény a költeményben öntükröző alakzatként is olvasható: ez a költemény a nyelvről és a költészetről, sőt talán még a költői formákhoz, a költői hagyományhoz való viszonyról is szól.

A költemény nagyobbik, a Danaidák énekét körbeölelő része elsősorban az elbeszélés (*narratio*) részeként értett leírás (*descriptio*) műfajában részesedik, s ebbe ékelődik az ének színrevitelével a beszéltetés (*sermocinatio*) dramatizáló beszédműfaja. Mi jellemzi ezt az éneket? Nézzük először magát a dramatizáló színrevitelét. A Danaidák dalát „fojtott hangon” éneklő az „ötven kárhozott bús asszony”. Az éneklés vokális minőségének, a „fojtott hangnak” a jelzése, valamint az énekesek száma is metareprezentációs keretesként fontos: a dithürambosz kar tagjai is ötvenen voltak.¹⁰ Babits tragikus (vagy dithürambikus) karként lépteti föl a Danaidákat. A karnak mint a dionüszoszi igazság kiéneklőjének – ennyiben a lírához is közelálló – teljesítményét Nietzsche fogalmazta meg *A tragédia születésében* – abban

⁸ Az antik anyaghoz lásd Bernhard (1884–1890); Keuls (1986); az Ermitázszban található egy voluta-kráter (B 1717 [St. 424], Keulsnál a 18. kép), melyen táncoló Danaidák láthatók. Ez éneklésre is utalhat. Az utóélethez KREUZ és mtsai 2019. Csak néhány fontosabb irodalmi szerzőt kiemelve innen, akiknél a Danaidák alakja megjelenik: Cervantes (155), Goethe és Schiller (336), Schiller (373), Karl Philipp Moritz (381), Jean Paul (386, 387, 390, 393), Schopenhauer (474).

⁹ Aiszkhülosz trilógiájának harmadik, elveszett, *Danaidák* című részében valószínűleg nem is mentek le az Alvilágba a bűnös leányok.

¹⁰ Aiszkhülosz Danaida-trilógiájával kapcsolatban korábban még az is fölmerült, hogy a színpadra állított kar is ehhez a számhoz igazodhatott; ez azonban valószínűleg nincs így, lásd LESKY 1993: 289.

a művében, amely Babitsra is nagy hatással volt (RÁBA 1981: 296). Amikor Babits a vallomásnak és a személyes emlékezetnek, a léleknek vagy a bensőnek a *feltárását és kifejezését* egy karra bízta (melynek tagjai nem egyedítettek és robotszerűek), akkor a szubjektív (romantikus) lírafelfogás nietzschei kritikájához csatlakozik, e kritikát a maga költői performativitásával „valósítja meg”. Ez a művelet ugyanakkor „a kar dionüszoszi lírájának” (NIETZSCHE 1986: 76), vagyis egyáltalán a nem szubjektív lírai beszéd (egyik) eredetének közelébe viszi Danaidáinak színre vitt énekét. Az ötven asszony „személyes” vallomásánál – mely az „egyéni” emlékezetnek és így a koherens „szubjektumok” megalkotásának a defektusa miatt kudarcra ítéltetett – nagyobb, vagy legalábbis poétikusabb itt a tét.

Ugyanehhez a keretezéshez tartozik az ének cél nélküli célszerűségét állító zárata is: „és daloljunk, bár nem értjük, mert különben némaság van, és a némaság oly félős! néma, rengeteg sötétség: a sötétség nem beszél –”. A fojtott hangú ének – legalábbis előadói számára – értelem nélküli hangzása a maga pusztá hangzás voltában válik fontossá, a hang atmoszférikus–auratikus hatása az énekesek félelmét csillapítja. A némaság és a sötétség, homály összekapcsolódása nemcsak a külsőt (az alvilági „világot”), hanem az énekesek bensőjét is jellemzi, ráadásul a sötétség/világosság ellentétező viszonya itt is a lélek és a szavak viszonyában mutatkozik meg: „Régi szavak járnak vissza elsötétült lelkeinkbe, mint sötétben nagy szobákba utcáról behullott fények”. A szavak hatása itt is korlátozottként, ugyanakkor korlátozottságában mégis hasonlóan fontosként mutatkozik meg: a szavak véletlenszerű, a visszajáró félelmeket és a visszajáró kísérteteket megidéző felbukkanása a lélekben olyan, mint az utcáról a sötét szobába mintegy véletlenül „behullott” fény, amely a maga esetlegességében és (föltehető) időlegességében nem adja meg az áttekinthetőség teljes világosságát, de mégiscsak láthatóvá tesz valamit.

Az ének mint ének színrevitelének metareprezentációs nyomatékosságaként fogható fel végül az is – de már a szemantikai dimenziót (az ebben támadt zavart) is bevonva –, hogy a Danaidák énekét alkotó szavak jelentése maguknak az énekeseknek a számára elhomályosult, a nyelvi elemek értelem nélküli, a – lyukas amforába vizet hordáshoz hasonlóan – merőben mechanikus ismétlésben kimerülő, megbízhatatlan tanúsítói hajdani tetteiknek és érzéseiknek. Paradox módon a Danaidák énekének az ismétlések révén létrejövő legerősebb jelentéstani kötését éppen az éneket alkotó szavak jelentésének elhomályosulása, elfelejtése, az ének szavainak nem értése adja.¹¹ A Danaidák énekükkel nem képesek számot adni múltbeli tetteikről, s ennek következtében nem tudják megalkotni koherens történetüket és így „személyiségüket”. Vagyis, más szempontból: nem képesek „kiénekelni” magukból bűnös tetteiket, az ének nem hoz nekik a bűnvalláson keresztül

¹¹ „[a régi szavak] mit jelentenek? hiába próbálunk rá emlékezni”; „mit jelent az, hogy”; „csak daloljunk, bár nem értjük”; „és daloljunk, bár nem értjük”.

megkönnyebbülést.¹² A szavak, mivel értelmük elhomályosult, elillant, vagy még inkább: *elfolyt* vagy *szétfolyt*, nem alkalmasak a tettek jelentésteli földézésére. Az ének mint emlékezet és mint kifejezés kudarcot vall.

A likviditásnak a szövegben meghatározóan fontos képzete mindenekelőtt a nőiséghez, a vérhez (a kérők vérehez, de ugyanígy a megfogadás nélkül „megálíthatatlan” menstruációs vérzéshez), és a Léthé vizéhez kapcsolódik a versben és a vers által közvetlenül bevont mítoszi hagyományban. Ugyanakkor a bús leányok énekében felbukkanó „és merítsünk és ürítsünk” frázis a szavak likviditására, azok forrására vagy folyójára is érthető („csak daloljunk, bár nem értjük, és merítsünk és ürítsünk; úgysem tudjuk abbahagyni”). A Léthé forrásának-folyójának mitológiai képzetkörét elemző Kerényi Károly a Danaidák alakját a beteljesületlenség–betöltetlenség (az el nem hált nász és a lyukas amforák) *átfolyás* mozzanatán keresztül kapcsolja a Léthéhez mint folyó vízhez és a felejtéshez (*léthé* és *Lészmoszüné* alakja), mint az emlékek visszahozhatatlan elfolyásához, ugyanakkor pedig az emlékezet (*mnémé* és *Mnémoszüné* alakja) forrás- és áramlás-jellegéhez is: „A folyó víz az elmúltot jelképezi, mint forrás pedig az élet eredetének – és az emlékezetnek – ősképe” (KERÉNYI 1995: 73).¹³

Babits Danaidái öntudatlanok, de érznek: „ézőn, mégis öntudatlan” éneklük „félíg értett” dalukat. A vers ugyanezekkel a határozókkal jellemzi a „gyászfakat” is. A növényyszerű létmód ezen aspektusa – ahhoz hasonlóan, ahogyan a görög költői fantázia az Alvilágban a halottakat elképzeli – egyfajta élőhalott létet jelez (s ezen a módon ez a növényyszerűség a korábban taglalt gépszerűségtől sem olyan távoli, függetlenül a gépi és a szerves vagy élő ellentététől). Ennek az ember esetében élőhalottként felfogható, növényyszerű létnek ezt a hibrid formáját az éneklés cselekvése az élet(szerűség) vagy legalábbis az aktivitás mozzanata felé billentené, ám az ötven „bús asszony” érzése és emlékei a „[r]égi szavak” által megjelenítethe-

¹² Ahogyan egy bizonyos Ágnes asszonynak sem a maga „évrül-évre, / Télen-nyáron, szünet nélkül” végzett kényszeres munkája, a „fehér lepél” tisztára mosása egy másik folyóvízben. Babits versében a Léthé vize „száz belémosott bünöktől szennyes”.

¹³ A Danaidák énekének ugyanakkor van néhány olyan komponense, amely nem illik sem a fent előadott „beteljesületlenség”-konceptióhoz, sem a mítosz ismert változataihoz. (Vajon itt is Babits átértelmező újításáról van szó?) Azokra a megfogalmazásokra gondolok, ahol a bús leányok felvilági létüket valamiképpen mégiscsak a szeretetre/szerelemre, vágyra, sőt talán a termékenységre, vagy legalábbis a virágzó életre („zöldvilágú föld”) (vagy egyenesen boldogságra?), az aranyló napsütésre utaló szavakkal jellemzik: „és szerettünk, csak szerettünk [...] fenn a zöldvilágú földön, az aranyos nap alatt”, s mintha pontosabban visszaidézhethetnénk emlékeik is ebben a körben (is) mozognának: „mit jelent az, hogy: *szeretni?* mit: *kívánni?* és *ölelni?*”. Talányos megfogalmazások, melyek nem adnak lehetőséget biztos állásfoglalásra, mert ugyanakkor a felvilági vágykancsóból merítéshez az „ürítés” is társul (vagyis a vágy mégsem töltődött be? vagy betöltődése után „ürült” ki?), és a szeretet–kívánás–ölelés sem biztos, hogy valóságos múltbeli történésekre, hanem esetleg csak elképzelt eseményekre, „álmodozásokra”, vágyának maradt vágyakra utal (vagyis a leányok valójában sosem tudták, „mit jelent az, hogy: *szeretni?* mit: *kívánni?* és *ölelni?*”). Mindenesetre a mítosz alakjaiként (gondoljunk csak az aiszkhüloszi *Oltalomkeresőkre*) a leányok viszolyognak az unokatestvéreikkel(!) kötendő házasságtól, s még azelőtt megölik férjüket, hogy leány voltakna búcsút mondtak volna.

tetlenek, visszaidézhetetlenek, tanúsíthatatlanok, s így az ének hiábavalósága és érthetetlen-értelmetlen volta ezt a cselekvést is inkább a halott, tehetetlen mivolt-hoz asszociáltatja.

A *Danaidák* nyelv- sőt költészetkritikai aspektusához kapcsolhatók a versben szereplő „amphorák” is, a referenciális, a retorikai és a jelölők materiális síkján egyaránt. Ezek az „amphorák” ugyanis mint a víz tárolására és szállítására szolgáló edények üresek, vagy legalábbis lyukasak, sérültek, elveszítették integritásukat, s így képtelenek tartalmukat megőrizni és szállítani, vagyis „közvetíteni”: a beléjük töltött víz el- vagy szétfolyik. Az amforák ekvivalensei a költemény izotópiáinak rendszerében a szavak, az ének vagy akár a „klasszikus formák” is lehetnek – mint a jelentés vagy a tartalom „edényei”, illetve egyáltalán mint amik „formát” adnak a beléjük töltött „formátlan” anyagnak: a víznek. Ezen kívül az *amfora* mint szó és mint tárgy a mai olvasó számára önmagában is lehet a „klasszikus formák” szünek-dokhikus képviselője, ekként nemcsak nyelv- hanem költészet- vagy hagyománykritikai összefüggéseket is bevonva a költemény lehetséges jelentéseinek körébe. Ilyen módon az „és merítsünk és ürítsünk” szerkezet nemcsak a vízre s azután a szavakra, hanem a költői formák tartalommal való megtöltésének képtelenségére, és ezek „kiürítésére” is vonatkozhat. A szavak és a formák tehát, miként az amforák, képtelenek tartalmuk megőrzésére és kommunikatív hordozására-közvetítésére: jelentésük vagy tartalmuk, ahogyan erről volt szó, el- vagy szétfolyt. Ráadásul az „amphora” hatszori előfordulása a szövegben előhívja a szó hangzására, hangzó, sőt betűszerű materiális komponenseire irányuló figyelmet is, és ez is a jelölő és a metaforikus jelölt síkjának egymásra vetülését mutatja: a *forma* és az *amor*f szavak tökéletes anagrammái egymásnak, s egy betű híján az *amforának* is.¹⁴

A Danaidák éneke így nemcsak a személyes emlékezet defektusát tanúsíthatja a maga némiképp paradox módján (hiszen az alvilági asszonyok memóriatörlődése nem teljes, valamennyit mégiscsak föl tudnak idézni tetteikből¹⁵), hanem a kulturális vagy irodalmi emlékezet, a formák és a mítosz emlékezetének részleges eltörlődéseként is olvasható. (Hiszen gondoljuk meg azt is: Babits versében a mítoszi történet alakjai elfelejtik, és nem tudják előadni saját mítoszi történetüket.) Ebben az összefüggésben megemlíthető az is, hogy amikor a Danaidák azt éneklik: „a homályban mindhiába kérdezzük az árnyakat” (tudniillik a „szeretni”, „kívánni”, „ölelni” szavak – a szerelmi költészet, a líra egyik alaptípusa legfontosabb kódjainak – jelentéséről), akkor ezek között az árnyak között akár költők is lehetnek.

¹⁴ A nyolcvanas évek egy szélében ismételt reklámszlogenje ki is használta ezt a hangzásbeli hasonlóságot: „Tartalomhoz a forma: Amfora!”. (Ezt Molnár Gábor Tamás idézte lyukas emlékezetembe, köszönet érte; a reklám 3:50-től megtekinthető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=TqRABRRAsSA> [Letöltés ideje: 2020. 07. 15.]

¹⁵ „Meggyilkoltuk férjeinket, ötven daliás nagy férfit és szerettünk, csak szerettünk”, de a folytatás már itt is az: „Isten tudja, kit szerettünk”; „Csak daloljunk: *Meggyilkoltuk* – s emlékezzünk: *férjeinket*”, s majd itt is: „csak daloljunk, bár nem értjük”.

Horatius arról énekel (*Énekek* II. 13. 21–40), hogy Sappho és Alcaeus dala hogyan nyűgözi le az Alvilág lakóit, és hogy Orpheusnak az Alvilágban előadott éneke Danaus leányait is meglágyítja, s egy pillanatra megáll kezükben a korszó (III. 11. 22–24). Vergilius Alvilág-leírásában pedig (igaz, nála a boldogok lakhelyén), melyet Babits ugyancsak jól ismerhetett, ott szerepel Orpheus és Musaeus is (*Aeneis* VI. 645–678). Az ének és akár még a klasszikus formák eltörlődésének–elfelejtődésének, elnémulásának és közvetítésre alkalmatlanná válásának is van nyoma Babits más verseiben is. Csak két példát ehhez.

Az első a *Thamyris* című versből való. A cím a mitikus thrák énekesre utal, akit, miután versenyre hívta ki őket és vereséget szenvedett tőlük, a múzsák megvakították és megfosztották költői tehetségétől, s ilyen módon a tragikus költői sorsnak és annak jelképévé vált, hogy a költői tehetség az istenek adománya, afölött nem az ember rendelkezik. A költemény elején Thamürisz bénaságát, némaságát és fedelékenységét panaszolja föl, amik lehetlenné teszik számára a lantpengetést, a hangadást és az ének megjegyzését: „Már béna vagyok, már néma vagyok, / naponta felejtés a dalt”. De nemcsak általában az ének, hanem kifejezetten a klasszikus múlt visszaidézhetetlensége is előkerül Babitsnál. Ebben az összefüggésben a *Klasszikus álmok* című költemény említendő, amelynek jelentőségét az is adja, hogy Babits eredetileg ennek a versnek a címét tervezte az egész kötet fölé írni (RÁBA 1981: 287). A versben ezek a „klasszikus álmok” mint „fáradt” és „halvány gondolatok” jelennek meg. Ezek az álmok-gondolatok ugyanakkor megtestesülnek, és áldozó leányokként járulnak az istennő temploma elé. Ezt olvassuk róluk: „Koszorútok / nedvtelen árva babér; s a peplosz drága szegélye / visszájára mutatja színét, mint lázbeteg álma: / nem csoda, régi babér és évezredes öltöny”. (A babérkoszorú és az „évezredes öltöny” költői-költészeti összefüggései nyilvánvalók, s ezekhez az attribútumokhoz itt priváció társul: a babér „nedvtelen” és „árva”, az öltöny „évezredes”, s ekként szegélye megfakult.) Így az sem csoda, hogy „az istennő veletek nem gondol”. Ez az istennő ugyanis távoli és távolságtartó fenségében néz le az áthaladó nagy idők forгатagában az elébe járuló és őhozá forduló halandó emberekre. Ezek az áldozó leányok tehát a lírai ének a régi kor árnyai felé visszamerengő, a klasszikus kort megidézni, annak áldozni akaró gondolatai, s ha jól értem, az istennő itt a klasszikus kultúra allegorikus alakjaként fogható fel, aki fenséges nyugalomban mit sem törődik e megtettesült álmokkal-gondolatokkal. Az antik múlt a maga értelemteljes és életteli mivoltában, formáinak gazdag tartalmasságában megközelíthetetlen. Babitsnál persze, az antikvitáshoz való viszony korábban említett ambivalenciájával összhangban, megjelenik más viszonyulás is a (klasszikus) formákhoz és alkotókhoz, mely éppenséggel ezek időtálló (sőt az idők során gazdagodó) és a lírai én számára a jelenben is beszédképes voltát mutatja, például a *Szonettek* vagy a *Homérosz* című költeményekben.

A magához az antikvitáshoz (az antikvitas költői örökségéhez) és az antikvitas (annak költői öröksége) közvetíthetőségéhez való viszonyban megfigyelhető kettősség – amely általánosabban emlékezet és felejtés, kifejezhetőség és kifejez-

hetetlenség, közvetíthetőség és közvetíthetetlenség, értelemadás és értelemvesztés kettősségeként fogható fel – nemcsak a *Herceg, hátha megjön a tél is!* kötet említett verseiben jelentkezik. Hasonló szerkezet rajzolódik ki magában *A Danaidák* című költeményben is. Ennek megmutatásához először Kerényi tanulmányának még egy összefüggését kell fölidézni. Nevezetesen azt, hogy Mnemoszünének, a Múzsák és így a költészet anyjának Léthéhez, a felejtéshez is köze van, mégpedig éppoly eredendően. Kerényi Hésziodoszra hivatkozik, aki a *Theogoniában* úgy fogalmaz (53–55), hogy Mnemoszüné nemcsak a Múzsákat szülte meg, miután Zeusszal „szerelembe vegyült”, hanem (és egyszersmind): „a bajok elfelejtését és a gondok lecsendesítését is” [„lészmoszünén te kakón ampauma te merméraón”]. A költészet a bajok elfeledtetése révén összekapcsolódik a felejtéssel is. „Az ellenteteknek ez a pozitív uralma alatt való egysége” abban nyilvánul meg, hogy a „Mnemoszünétől származó múzsáinak ugyancsak adománya ez, a Léthé, amely minden, az élet éjszakai oldalához tartozó dolgot tovatüntet. E kettő együtt alkotja az istennő lényegét: a bevilágítás és a tovatüntetés, Mnemoszüné és ellenpólusa, Lésmoszüné” (KERÉNYI 1995: 81, kiemelés az eredetiben).

Babits versében persze, ellentétben Hésziodosz költeményével, a felejtéshez, legalábbis első pillantásra, kizárólag a veszteség negatív értéke társul. Ráadásul nála a felejtés elsődleges tárgya is más: nem a „bajok”, hanem a felvilági tetteket kifejezni képes szavak és maguk a hajdani tettek, melyeknek emléke eltörlődött (és amelyek persze, jegyezzük azért meg, maguk is éppen eléggé „bajosak”, és így akár elfelejtendők is voltak). De az mégsem egyértelmű, hogy maga az ének, a „dalolás” ezzel együtt teljesen értelmét vesztené, és kizárólag a veszteségről, a visszaidézhetetlen végleges eltűnéséről tudna beszámolni. Ekkor ugyanis az ének csakis fájdalmas ének lenne, az elfojtott gyötrelmes, „kitisztázhatatlan” visszatérése.¹⁶ A Danaidák éneke azonban azt mutatja, hogy a szavak, az ének és a formák fentebb kibontott részleges eltörlődése vagy értelemvesztése ellenére énekelni kell ezeket a szavakat, ezt az éneket és ezeket a formákat. És nemcsak a Danaidák, hanem *A Danaidák* „éneke”, vagyis a vers a maga egészében is, mint a klasszikus mitológiai történet babitsi újrafeltalálása, ezt tanúsítja. Ez az éneklés ugyanis egyfajta ráéneklésként működik, eltávolodva a személyes és az irodalmi–kulturális emlékezet veszteségétől, sőt talán magának az értelemnek az igényétől is. Mert ennek az éneknek így is megvan legalább az a jótékony hatása, hogy az Alvilág félelmetes némaságát elűzi:

Csak daloljunk: *Meggyilkoltuk* – s emlékezzünk: *férjeinket*, csak daloljunk, bár nem értjük, és merítsünk és ürítsünk; úgysem tudjuk abbahagyni; és daloljunk, bár nem értjük, mert különben némaság van, és a némaság oly félős! néma, rengeteg sötétség: a sötétség nem beszél –.

¹⁶ Ritoók Zsigmond (2002) szerint Babits versében „az emberről van szó általában, mint büntudattól gyötört lényről, aki a büntudatot, a nyomasztó emléket talán elfojtja – megszabadulni tőle nem tud”.

3. Nietzsche

A nyelvválság és a hagyományhoz való viszony válsága, a szavak és az ének tartalmának és közvetítőképességének megszűnése vagy legalábbis megkérdőjeleződése, vagy akár a klasszikus költői hagyomány „kiürülése” éppen ennek a hagyománynak és ennek a nyelvnek az újra felhasznált szavaiban és formáiban nyer kifejezést Babitsnál. A hagyományhoz, és éppen az antik hagyományhoz való viszonyban hasonló tendenciát figyelhetünk meg Nietzschénél is, aki Babits számára ebben az időben meghatározó szerző volt. És nemcsak mint költő számára.

A főtebb már szóba hozott kettősség – közvetíthetőség és közvetíthetetlen-ség, értelemadás és értelemvesztés kettőssége – ugyanis nemcsak a versekben figyelhető meg a már kifejtett módon. 1911-ben a *Nyugat*-ban Babits recenziót közölt Nietzsche filológiai írásainak első megjelent kötetéről (NIETZSCHE 1910). Ez a szöveg lelkesülten affirmálja Nietzsche ókorhoz és klasszika-filológiához való viszonyát (ezekről mindjárt részletesebben), egészen addig, hogy kétféle filológust különböztet meg: „a filozófiai és érzelmi háttér nélküli” filológust, és azt, aki „nem pontos kutató, hanem lelkesedő megértő”, vagyis filológusból filozófussá vált. Itt a filozófus-filológus, túl azon, hogy a valóban filozófussá vált Nietzschére utal, ennél tágabb értelemben a pozitivizmust („a tények leltárait”) meghaladó megértő-értelmező tudósként fogható fel, akinek a számára „a legtágabb értelemben vett filológia tárgyát” „az emberiség szellemi művei és szellemi története” jelentik (az idézett megfogalmazások rendre: BABITS 1978a: 257, 256, 262). A hagyományos pozitivistá filológia adatközvetítését Babits szemében, ahogyan Nietzschében is, a filológia értelemkövetítő teljesítménye haladja meg.

Nietzsche továbbá nemcsak Babits görögség- és filológia-képét, hanem – *A Danaidák* „karénekének” megformálására tett, már említett vélelmezhető hatás mellett – egyáltalán művészetfelfogását is alakította, ugyancsak főként *A tragédia születése* című munkájával. *A Játékfilozófia* című, ebben a vonatkozásban egyik legfontosabb, és egyáltalában is nagyon érdekes szövegben, amely 1912-ben, tehát nem sokkal *A Danaidák* és a *Nietzsche mint filológus* után keletkezett, és amely a művészet mibenlétének kérdését ontológiai távlatban veti föl, Platón és Bergson mellett Nietzsche hatása érzékelhető a legerőteljesebben.¹⁷

Nietzsche életművében több helyen és többféle funkcióban is előkerül a Danaidák alakja. Számunkra most elsődlegesen fontos összefüggésben a *Mi, filológusok* című korai, befejezetlen mű egy töredékében, mely a következőképpen szól:

Ha egészen pontosan gondolunk vissza [a múltba], akkor arra a felismerésre jutunk, hogy sok különféle múlt multiplikációja vagyunk: hogy is lehetnénk

¹⁷ BABITS 1978b. Nietzsche, különösen is *A tragédia születése* (és ezzel egy irányba mutatóan Michelet) hatásáról a korai Babitsnál lásd KELEVÉZ 2008.

akkor végcélok? – De miért ne? Legtöbbször azonban nem is akarunk végcélá válni, gyorsan újra beállunk a sorba, dolgozunk egy apró részleten, és abban reménykedünk, hogy az utánunk jövők számára mindez nem vész el teljesen. De ez valóban a Danaidák hordója [„Aber das ist wirklich das Fass der Danaiden“]: nem segít semmi, mindent előlről kezdve, mindent a magunk és csakis a magunk számára kell csinálnunk, magunkhoz kell mérjük például a tudományt, azt kérdezve: mit jelent *nekünk* a tudomány? Nem pedig azt: mit jelentünk mi a tudománynak? Túlságosan megkönnyítjük az életünket, ha egyszerűen történetien viselkedünk és szolgálatba állunk. „Önmagad üdvössége mindenél fontosabb” – ezt kell mondogatnunk: és nincs semmiféle intézmény, amit magasabbra kellene becsülnöd a saját lelkednél. – Aztán megismeri az ember önmagát: szánalmasnak találja és megveti magát, és örül, hogy önmagán kívül lépve talál valami tiszteletre méltót. Eldobja önmagát, amikor valahol beáll a sorba, szigorúan a kötelességének él és vezekel a létéért. Tudja, hogy nem önmagáért dolgozik; azokon akar segíteni, akiknek van merszük önmagukért létezni, mint Szókratésznek. A legtöbb ember luftballonként lóg a levegőben, minden fuvalat odébb mozdítja. – **Következtetés:** tudóssá önismeretből, tehát önmaga megvetése árán kell váljék az ember, vagyis annak tudatában, hogy egy magasabb rendű lényt szolgál, aki majd nyomdokába lép. Máskülönben birka. (NIETZSCHE 1988a: 162–163 [120. frg.]¹⁸)

Ez a nagyon összetett, elágazásokkal és visszafordulásokkal kibontakozó rövid szöveg több témát is szóba hoz. A gondolatmenet számunkra most fontos fő szála így rekonstruálható: a filológusnak illúzió azt hinnie, hogy a történelem lineáris kibontakozásában tudományát kumulatív módon mozdítja előre. Ugyanakkor az is illúzió, ha önmagát mintegy e folyamat végcéljának tételezve saját fontosságát mindenek fölé állítja. A filológus munkájának értelme csakis akkor válik világossá, ha tudja, hogy valamilyen magasabb célt szolgál: egy olyan életet, amely mindezekelőtt – a tudós életének heteronómiájával szemben – autonómiáján nyugvó magasabbrendűségével jellemezhető. Nyilván nem véletlen, hogy a filológusból filozófussá váló Nietzsche itt egy (vagy *a*) filozófus nevét említi: Szókratészét. A „Danaidák hordója” („das Fass der Danaiden“) kifejezés az önmagát a kollégák hosszú sorába beillesztő filológus kritikájaként kerül elő a följegyzésben, aki a filológiai tevékenységet a tudományos produkció egymásra rakódó rétegeiként, a különböző értelmezések folyamatos egymásra épüléseként, vagyis a filológiai tudás akkumulációjaként fogja föl.

Egy másik töredék tanúsága szerint a filológus azért kezdi újra, azért kénytelen – a Danaidák módjára – mindig újrakezdeni a maga *vízmerítésének* munkáját,

¹⁸ A fordítást a következő kiadás alapján módosítottam: NIETZSCHE 1988b (KSA) 8. 33–34 (a töredékek számozása nem egyezik).

mert bár a filológiának mint az ókor tudományának „anyaga kimeríthető” („ihr Stoff ist zu erschöpfen“), de „kimeríthetetlen („Nicht zu erschöpfen ist“) mindenkor meg-megújuló akkomodációja, mellyel az ókorhoz mérheti magát. Ha a filológus feladatának azt szabjuk, hogy az ókor közvetítésével („vermittelst des Alterthums“) a *saját* korát értse meg jobban, akkor feladata örök” (NIETZSCHE 1988a: 155 [106. frg.]; NIETZSCHE 1988b [KSA] 8. 31; a fordítást módosítottam).

A megértés történetiségére vonatkozó belátás ezen hátere előtt a filológusok munkája mint Danaida-munka – tárgya kimeríthetetlen kimeríthetősége miatt igencsak kimerítő munka – mégsem értelmetlen és nem hiábavaló. Látható, hogy nem magát a filológiai munkát, hanem annak helytelen, pozitivistá – az adathalmaz célelvűségében kimerülő – önértelmezését illeti Nietzsche bírálattal (vö. a filológiát rosszul képviselő, mert nem erre hivatott filológusokról mondottakkal: NIETZSCHE 1988a: 158 [109. frg.]). A Danaida-kép háttérben rejlő elgondolás a történelem nem teleologikus és nem lineáris felfogásának *pendantja*, szükséges korolláriuma, amennyiben a különböző korszakok különböző kérdéseinek *nem hierarchikus* differenciái mutatkoznak meg benne, s a megértés *életérdekű* mozgatórugóinak történeti különbségei azok, amik végső soron a filológust is mindig újra munkára, vagyis új megértésre serkentik.

Ennek az elgondolásnak a háttérben többek között Eduard von Hartmann (*Philosophie des Unbewußten*, 1868) teleologikus történelemértelmezésének kritikája állhat. Ezt Nietzsche egy másik korai művében, a *Mi, filológusok* feljegyzéseit egy évvel megelőző második korszerűtlen elmélkedésben fejtette ki: *A történelem hasznáról és káráról az élet számára* 9. fejezetében (NIETZSCHE 1989: 80–90). Nietzsche itt Hartmann hegeli alapozású elképzelésének mindenekelőtt azokat a komponenseit és összefüggéseit illeti (nem egyszer gúnyoros) bírálattal, amelyek a történelem menetét a modern kor felől determinisztikusnak (a történelem „törvényei” által meghatározottnak; NIETZSCHE 1989: 87) és célelvűnek látják, a modern kor embereit pedig a „világfolyamat csúcseinak” (NIETZSCHE 1989: 80–81), s ugyanígy a személyiség teljes önfeláldozását, odaadását is ennek a „világfolyamatnak” („die volle Hingabe der Persönlichkeiten an den Weltprozess“; NIETZSCHE 1989: 81, 84; NIETZSCHE 1988b: [KSA] 1. 312, 316). Itt az alárendelés, beleolvadás mozzanata mellett éppenséggel a „személyiségnek” az ilyen módon még mindig kitüntetett szerepet tulajdonító gondolat lesz gúnyos bírálat tárgya: „A személyiség és a világfolyamat! A világfolyamat és a földibolha személyisége!” (NIETZSCHE 1989: 81; NIETZSCHE 1988b: [KSA] 1. 312). Ebben a megfogalmazásban *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról* című, ugyancsak ekkortájt keletkezett szöveget bevezető példázatos történet mintázatát pillanthatjuk meg. Ez a történet az „okos állatokról” szól (ott szűnyogról van szó bolha helyett), amelyek földalálták a „megismerést”, s ezáltal a világegyetem középpontjának hiszik magukat, noha

„[e]z volt a legelbizakodottabb és leghazugabb pillanata a »világtörténelemnek«” (NIETZSCHE 1992: 3; NIETZSCHE 1988B: [KSA] 1. 875).¹⁹

De a párhuzamot a Hartmann-kritika és a filológia-értelmezés között nem csak a fogalmi és koncepcionális egyezések, hanem a Hartmann által is használt Danaida-kép visszajára fordítása is mutatja. Nietzsche a második korszerűtlen elmélkedésben a *Philosophie des Unbewußten* azon elképzelését is gunyoros, az idézetbe ékelt megjegyzések formáját öltő kommentárokkal illeti, amely vitatja a világfolyamat végtelen jellegét mind a múlt, mind a jövő vonatkozásában. Mivel, így a Nietzsche által idézett Hartmann,

mindkettő felfüggeszteni a cél felé tartó fejlődés fogalmát [ó, te még egyszer huncut!], s a világfolyamatot egyenlővé tenni a Danaidák vízmerítésével („und stellte den Weltprozess dem Wasserschöpfen der Danaiden gleich“). A Logikai beteljesült győzelmének azonban a Nem-logikai felett [ó, huncutok huncutja!] egybe kell esnie a világfolyamat időbeli végével, az utolsó ítélettel. (NIETZSCHE 1989: 85; NIETZSCHE 1988B: [KSA] 1. 318; a fordítást módosítottam, S. G.)

Hartmann célelvű koncepciójában a Danaida-kép negatív értékkel szerepel, amennyiben a kontrafaktuális érvelésben a világtörténelem célnélküliségét, ennek következményét példázza. Hartmann szerint azonban a világtörténelem nem lehet cél és vég nélküli, amennyiben az egyre inkább uralomra jutó Logikai kibontakozásának hegeli módon elgondolt függvényeként ő magának is egyszer célhoz kell érnie. Ez az, amit Nietzsche kétségbe von.

A filológiai tevékenységnek ezt a sajátosságát, a mindig újrakezdődő, mert az antikvitás véges, ám mégis kimeríthetetlen anyagán mindig a saját kérdesei felől dolgozó munkát Nietzsche a Danaida-képet tartalmazó töredék végén sem vonja vissza. Szókratész és a magasabb rendű lény említése talán a mindig másokért élő, másoknak dolgozó „filológussal” több helyütt szembeállított „individuumra”, egyszersmind azonban a munkájukat teremtésként, *művészetként* művelő „filológus-poétákra” is vonatkozhat (lásd például NIETZSCHE 1988a 157 [108. frg.], 159 [111. frg.], 163 [121. frg.], 184 [148. frg.], 234–235 [270. frg.]). A filológia mint Danaida-munka nem az értelmetlen, céltalan, hiábavaló ismétlődés eredménytelen és kilátástalan folytatása, hanem az interpretáció mindig újrakezdő és mindig

¹⁹ Egy további párhuzam: „Hogy mire való a »világ«, mire való az »emberiség«, egyelőre ne érdekeljen bennünket, hacsak tréfálkozni nem akarunk, mert a kicsiny emberféreg elbizakodottsága a legtréfásabb és legmulatságosabb a Föld felszínén” (NIETZSCHE 1989: 86); és ezt vö. még egyszer a megismerés feltalálásáról mint a világtörténelem „legelbizakodottabb” pillanatáról az 1873-as tanulmányban mondottakkal, valamint azzal, amit a „Világmindenség egyik félreeső szegletében” elhelyezkedő „égitestről” mond Nietzsche ugyanitt, „melyen bizonyos állatok kitalálták a megismerést”; és ezzel a megfogalmazással is: „Teljességgel emberi [ti. a megismerés szerve, az intellektus], s egyedül nemzője és birtokosa tekint rá olyan pátósszal, mintha ő lenne a világ tengelye, amely körül forog” (NIETZSCHE 1992: 3).

újat mondó, ilyen értelemben lezárhatatlan, vagyis (a nem létező) célhoz soha el nem érő munkájának szimbóluma. Az interpretációként értett filológia része annak az „ubikvitásnak”, amely Nietzschénél egyáltalán az interpretációt jellemzi (és nemcsak a kultúra, hanem a természet megértésének területén is), s amely a 19. századi szerzőt a 20. századi hermeneutika előfutárává avatja.²⁰ Az így értett Danaida-munka: egyszerre átok és áldás a filológusokon. Csakis ennek belátása után érthető meg Nietzsche jelszószerű mondata: „Általában azt hiszik, hogy vége a filológiának – én azonban azt gondolom, még el sem kezdődött” (NIETZSCHE 1988a: 164 [123. frg.]).

4. Freud

Sigmund Freud nem szentelt önálló elemzést a Danaida-mitosznak, s a Danaidák nem lettek megnevezései valamely neurózis-típusnak sem. A korai, még Josef Breuerrel közösen összeállított *Studien über Hysterie* záró esszéjében azonban, amely a *Zur Psychotherapie der Hysterie* címet viseli, egy ízben utal a Danaida-munkára (*Danaidenarbeit*).²¹ Az utalás arra vonatkozik, hogy az akut hisztéria esetében, amikor a páciens a legintenzívebben produkálja a hisztérikus tüneteket, és amikor az Énnek folyamatosan fölébe kerekednek a betegség megnyilvánulásai (vagyis amikor hisztérikus pszichózisról beszélünk), a katartikus módszer is csak keveset tud változtatni a betegség hatásán és lefolyásán (FREUD 1952: 261–262). A neurózis kiváltó okai ekkorra már elvégezték a maguk munkáját, s nincs mód a folyamat befolyásolására: az affekciót, vagyis a betegség hatását nem lehet megtörni; meg kell várni a betegség lefutását, és ennek idejére a beteg számára a lehető legkedvezőbb körülményeket kell biztosítani. Ha az akut szakaszban a betegség tüneteit, vagyis az újólag keletkező hisztérikus szimptomákat megszüntetjük, azal kell számolnunk, hogy ezek nyomban helyettesítődnek másokkal (FREUD 1952: 262). Ebben a vigasztalan helyzetben, ahogyan Freud fogalmaz az eredetiben: „Der verstimmende Eindruck einer Danaidenarbeit, einer »Mohrenwäsche« wird dem Arzte nicht erspart bleiben”, vagyis az orvosnak abban a lehangoló benyomásban lesz része, hogy a „Danaidák munkáját” és „szerecsenmosdatást” végez. Ezen kívül a hatalmas és kimerítő erőfeszítés, valamint a hozzátartozók elégedetlensége mellett maga ez a frusztráció is minden bizonnyal hozzájárul ahhoz, hogy ebben

²⁰ Erről lásd BABICH 2015: főként 86, 87, 88. Maga Gadamer is számot ad Nietzschének a hermeneutikára tett hatásáról, lásd: GADAMER 1984: 186 (Nietzsche mint Heidegger hermeneutikai fenomenológiájának előfutára), 214 és 216 (a horizont fogalma kapcsán a hatástörténet elvének nietzschei előzményei).

²¹ A *Zur Psychotherapie der Hysterie* című szöveg a *Studien über Hysterie* című tanulmánygyűjtemény (1895) része, amelynek Freud által írt fejezetei itt olvashatók: FREUD 1952; maga a *Zur Psychotherapie der Hysterie*, amelyben Freud megvonja a megelőző tanulmányok mérlegét, ezen belül itt: 254–312. A *Tanulmányok a hisztériáról* magyarul olvasható részletei: FREUD 1998a; FREUD 1998b.

a helyzetben a katartikus módszer következetes alkalmazása jószerével lehetetlené válik (FREUD 1952: 262).²²

A Danaidák említésének lehetséges (implicit) kontextusait Freud művében szellemesen tárta föl Rachel Bowlby *Freudian Mythologies* című könyvében (külön kitérve az angol fordítás áthelyezéseinek gender- és rassz-szemponitú jelentőségére is, vagyis arra, hogy ott a „Danaidenarbeit”-ből „Sisyphean task” lesz, a „Mohrenwäsche” pedig szőréen-szálán eltűnik a fordításból).²³ Ezért én itt csak a Danaidákat főlemlítő szövegrész megértéséhez legszükségesebbek összefoglalására szorítkozom, főként a *Tanulmányok a hisztériáról* belső összefüggéseinek körében maradvá, aminek Bowlby kevesebb figyelmet szentel.

Annak érzékeltetésére azonban, hogy ez a kérdés – a terápiás folyamat végleges lezárhatóságának, lényegében: egyszer és mindenkorra szóló sikerességének a kérdése – Freud számára (érthető módon) mindvégig alapvető fontosságú volt, e rövid bekezdés erejéig érdemes csupán jelzesszerűen szóba hozni híres esszéjét, mely a *Die endliche und die unendliche Analyse* címmel jelent meg 1937-ben. Ez a kései, több évtized alatt felhalmozott pszichoanalitikus tapasztalat birtokában íródott szöveg az analitikus munkájának sajátos paradoxonát már fogalmilag is megragadva fogalmazza meg: az analízis elméleti lezárhatósága a gyakorlatban nem mindig valósítható meg,

[...] mégpedig azért, mert nem mindig sikerül az ösztön fölötti uralom alapjait kellő mértékben biztosítani [...], mivelhogy az analízis nem rendelkezik

²² Amikor Freud „a hozzátartozók elégedetlenségét” említi, akkor alighanem – mert bár ezt nem mondja ki, de könnyen odaképzeltető a helyzethez – az aggódó, értetlenkedő (mert a neurózis lefolyásának szükséges idejével, szemben mondjuk egy fertőzésével, nincsenek tisztában) és okvetetlenkedő, vagy akár szemrehányó és vádaskodó rokonokkal folytatott eredménytelen kommunikációra, és így megnyugtató sikertelenségére is gondolhatunk, amely az orvos számára olyan terhet jelenthet, amely akadályozza munkájában. A német eredetiben itt ez áll: „die Unbefriedigung der Angehörigen, denen die Vorstellung der notwendigen Zeitdauer einer akuten Neurose kaum so vertraut sein wird wie im analogen Falle einer akuten Infektionskrankheit“ (FREUD 1952: 262).

²³ BOWLBY 2007: 75–80. A német *Mohrenwäsche* kifejezés mai jelentése és meghatározó konnotációja megegyezik a mai magyar „szerecsenmosdatásával” (<https://www.dwds.de/wb/Mohrenw%C3%A4sche>; a megtekintés ideje: 2020. 07. 15.). Hogy pontosan ez a jelentés és konnotáció a 19. század végén aktív volt-e, azt nem tudom. A Grimm-szótárban hozott korábbi előfordulásokban (Wieland, Rost, Kotzebue) az összevont kifejezésnek nincs nyoma, és a szóösszetétel szerkezetek (Simrock szólásgyűjteménye is hozzá) mintha nem rendelkeznek a mai használatban eleven morális hangstílussal, hanem egyszerűen a „szerecsen (= fekete bőrszínű ember) fehérre mosásának” lehetetlen voltára utalnának (persze nem minden leértékelő melléklöngő nélkül a „mór/fekete” ember irányában – ez lehetett a későbbi morális konnotáció alapja?), s ekként általában a hiábavaló fáradozásra, fáradságos és hasztalan munkára. Vagyis arra, amire minden jel szerint Freudnál is vonatkozik a kifejezés, mindenféle morális konnotáció nélkül. Az, hogy Freud idézőjelek közé teszi a szót, több mindennek a jelzése lehet, így ez sem nyújt biztos támpontot a szó jelentésének és konnotációinak pontosabb értelmezéséhez. (Legvalószínűbben talán mégis azt jelezheti itt az idézőjel, hogy Freud a kifejezés „eredeti”, tehát morális töltet nélküli jelentéséhez akarna visszatérni, némileg eltérve a korban már átalakult jelentéstől.)

korlátlan hatalmi eszközökkel, hanem nagyon is végesekkel, és a végeredmény mindenkor az egymásnak szembeszegülő erők viszonyától függ. (FREUD 2003: 741–742)

Ha visszatérünk a *Tanulmányok a hisztériáról* keletkezésének idejéhez, akkor először is azt mondhatjuk, hogy ekkoriban a hipnózistól, sőt lassanként magától a katartikus módszertől is fokozatosan elforduló Freud módszere mindinkább az éber pácienssel folytatott, és egyre inkább a – később kizárólagossá váló – szabad asszociációnak teret adó kommunikációra épül (LAPLANCHE – PONTALIS 1994: 432–433 [Szabad asszociáció című szócikk]; JONES 1973: 217–222). Ennek a kommunikációnak, melyet olykor még kiegészít, de egyre inkább háttérbe szorulva, a szuggesztió is, az a feladata, hogy a beteg számára lehetővé tegye a patogén emlékek visszaidézését, és így a beteg az emlékek újra átélése során kifejezze és levezesse (*abführen*) azokat az affektusokat, amelyek eredetileg a traumát okozó élményhez kötődtek, de azonnal elfojtás (*Verdrängung*) alá kerültek.²⁴

Ahogy ezt Freud megfogalmazásai visszatérően megerősítik, ebben az egész folyamatban kulcsfontosságú az orvos és a beteg között végbemenő nyelvi interakció. Egyfelől ugyanis egyedül a verbális interakció, a kommunikáció teszi lehetővé az elfojtott emlékek „katartikus” visszaidézését. Másfelől pedig a betegnek magának is ki kell fejeznie, adott esetben a nyelvi szimbolizáció eszközével, a traumához kapcsolódó affektusokat, mert azok ezen a módon is – mintegy „a tett szurrogátumaként” – levezetődhetnek (ezt nevezi Freud „lereagálásnak” [*Abreagieren*]). Sőt, bizonyos esetekben „éppenséggel maga a beszéd a megfelelő válasz, panaszkodásként vagy egy kínzó titok kimondásaként (gyónás!)” (FREUD 1952: 287). A felmerült képtől a páciens úgy szabadul meg, hogy azt mintegy „elhordja” („Der Kranke trägt es gleichsam ab“), magától el-, máshová viszi vagy áthelyezi, mégpedig *szavakba helyezi át, szavakba fordítja (le)*: „indem er es in Worte umsetzt“ (FREUD 1952: 283, az eredetiben ritkított szedéssel kiemelve).

Ez az áthelyezés, a kínos tartalmak szavakba történő átvitele–átmásolása Freud számára kulcsfontosságú. Jól ismert Freud érdeklődése a nyelvi jelenségek, lélek és nyelv kapcsolatai és bonyolult kölcsönviszonyai iránt a *Vicc*-tanulmánytól az elszólások elemzésén át az álmok nyelvi komponenseinek értelmezéséig. A viccek, az álmok és az elszólások vizsgálata során nem egyszer akár a jelölők véletlenszerű játéka is vezérli a pszichoanalitikus értelmezést. (Ugyanakkor feltűnő, hogy az irodalmi szövegekről írott tanulmányokban ezzel szemben a motívumok, képek, lélektani jelenségek tematikus ábrázolása lesz a fontos, a szó szoros értelmében vett nyelvi-szemiotikai mozzanat legfeljebb nevek „elemzésében” jelenik meg. Ennek

²⁴ LAPLANCHE – PONTALIS 1994: 249 (*Katartikus módszer [vagy Katartikus eljárás]* című szócikk). Az „elfojtás” fogalma persze csak később, fokozatosan töltődik fel a pszichoanalízist jellemző tartalommal; mindenestre maga a szó már itt megjelent.

az lehet a magyarázata, hogy az analitikus az „eminens szöveget”, vagyis az irodalmat is „pretextusként” kezeli, melynek szinguláris nyelvi megjelenése másodlagos, ráadásul kommunikatív közlésfunkciója is torzul, mert valami „elrejtett” miatt lesz a számára érdekes; erről lásd GADAMER 1991: 31–32.)

Itt azonban, a pszichoanalitikus módszer „feltalálásának” kezdetén, nagyrészt még a katartikus eljárással dolgozva, nem a páciens szabad asszociációinak sokszor uralhatatlan nyelvi aspektusa lesz az elsődlegesen érdekes – sem Freud, sem a mi számunkra. Sokkal inkább az a módszer, ahogyan Freud a páciens mintegy mágikus erővel irányítja az emlékek visszaidézése és verbalizálása felé. Különösen is figyelemreméltó, hogy miközben Freud a későbbi esetleírásokban általában nem idézi szó szerint sem a maga, sem a páciens megnyilatkozásait, itt számtalanszor idézőjelek között adja vissza az elhangzottakat. Ez pedig – akár valóban szó szerint azok hangzottak el, amiket közöl, akár nem –, fontos jelzése annak, hogy számára a kezelés során végbemenő nyelvi-kommunikációs folyamat konkrét formája, az egyes szavak, fordulatok is lényegesek.

Néhány adalék ehhez. Bármilyen furcsa (hiszen magától értődőnek gondolhatnánk), Freud külön hangsúlyozza, hogy a sikeres terápia előfeltétele, hogy az orvos egyáltalán érdeklődjön, sőt *nagyon* érdeklődjön a páciens lelki folyamatai iránt, és személyes, résztvevő elköteleződése is nélkülözhetetlen.²⁵ Talán még meglepőbb azonban, hogy egyenesen *szimpátiát* is kell éreznie a betege iránt, s ha a páciens az orvos számára „közönséges és ellenszenves”, az akadály lehet annak, hogy a terapeuta képes legyen „belemélyedni a hisztéria lelki mechanizmusába” – miközben más betegségek esetében ez a fajta „rokonszenv” egyáltalán nem feltétele a sikeres kezelésnek.²⁶ Sőt, a beteggel szemben is komoly követelményeket támaszt a kezelés, amennyiben „bizonyos intelligenciaszint alatt az eljárás [a kommunikáción alapuló katartikus eljárás] egyáltalán nem alkalmazható”; a betegnek teljes beleegyezését kell adnia, és teljes figyelmét összpontosítania kell a kezelés során (Freud ebben az összefüggésben gyakran beszél, jószerevével szakkifejezésként, *Konzentration*ról), és mindenekelőtt bizalommal kell lennie az orvos iránt (FREUD 1952: 264–265). Ezek a szellemi-érzelmi viszonyok tehát Freudnak ebben a korszakában a sikeres orvos-beteg kommunikációnak, a beteg lelke „megtisztításának”, vagyis a kommunikatív úton végbemenő, vagy legalábbis az által megindított és elősegített „katar-

²⁵ FREUD 1952: 264. „Das Verfahren ist mühselig und zeitraubend für den Arzt, es setzt ein großes Interesse für psychologische Vorkommnisse und doch auch persönliche Teilnahme für den Kranken bei ihm voraus.“

²⁶ FREUD 1952: 264. Ezt a mondatot is idézem teljes egészében németül: „Ich könnte mir nicht vorstellen, daß ich es zustande brächte, mich in den psychischen Mechanismus einer Hysterie bei einer Person zu vertiefen, die mir gemein und widerwärtig vorkäme, die nicht bei näherer Bekanntschaft imstande wäre, menschliche Sympathie zu erwecken, während ich doch die Behandlung eines Tabikers oder Rheumatikers unabhängig von solchem persönlichen Wohlgefallen halten kann.“

zisnak” a feltételei.²⁷ Az orvos–beteg kapcsolat ebben a folyamatban természetesen nem egyenrangú felek viszonyát jelenti. Az orvos a kezelés során felvilágosítóként, tanárként, gyóntatóként lép fel (FREUD 1952: 285). Ebben az összefüggésben végül nagyon fontos az is, hogy a terapeuta nem egyszer a maga performatív nyelvi erejét használja fel arra, hogy a páciensből, miként egy szellemet, „előcsalogassa” („her- vorlocken“) az emlékképet. Ez persze bizonyos értelemben nemcsak az emlékkép előhívását, hanem az egész kezelést jellemzi: a terapeuta nyelvi cselekvése ekkor a sürgetés, faggatás, ösztökélés, irányítás, befolyásolás aktusaival írható le (JONES 1973: 221–223). A nyelv tudatosan használt mágikus-retorikus befolyásoló és fel- idéző ereje nyilvánul meg ebben, egészen a szinte ráolvasásszerű formulák követ- kezetesen ismételt alkalmazásáig (FREUD 1952: 281–283).²⁸

Hadd idézzek még egyetlen mondatot, amely a kommunikatív nyelvi teljesít- ménynek – mind a páciens affektuskifejezésének, mind a terapeuta ezt előmozdító performatív nyelvi munkájának – az egyik legpregnansabb, magának a pszicho- terápiának a lényegét is megragadó megfogalmazását adja:

Mert jó, ha teljesen tisztába jövünk azzal, hogy amiként a beteg csak azáltal szabadul meg hisztériás tünetétől, hogy az ezt kiváltó patogén benyomáso- kat reprodukálja és az affektuskifejezés során kimondja [„indem er die es ver- ursachenden pathogenen Eindrücke reproduziert und unter Affektäußerung ausspricht“], úgy a terapeutikus feladata is *csak abban áll, hogy a beteget ehhez előre vigye* [„nur darin, ihn dazu zu bewegen“], és ha ezt a feladatot elvégezték, akkor az orvos számára a továbbiakban nincs mit korrigálni vagy megszüntet- ni. (FREUD 1952: 286, kiemelés az eredetiben)

Mindebből joggal következtethetünk arra, hogy amikor Freud az akut hisztéria esetében az orvos tehetetlenségéről beszél, akkor mindenekelőtt a beteggel való hatékony kapcsolatteremtésnek, a kommunikációnak, az emlékek föltárásának és újbóli átélésének, illetve ezek nyelvbe fordításának lehetetlenségéről beszél. A *Dan- aïdenarbeit* a közvetítés és a kommunikáció terapeutikus hatásának kudarcát jelzi a hisztéria intenzív szakaszában. Ez a kudarc azonban, miként ezt voltaképpen már Freud pontos megfogalmazása is jelzi, az orvosban kialakuló kellemetlen

²⁷ A módszer elnevezésére választott szó, bár erre nincs közvetlen bizonyítékunk, mégis aligha lehet füg- getlen Jakob Bernaysnak – Freud felesége nagybátyjának – az 1850-es években publikált, és akkoriban igen nagyhatású, sőt máig is gyakran idézett tanulmányától a *katharszisz* arisztotelészi fogalmáról (mely a *kathar- szisz* purgáció-értelemezése mellett foglal állást). Breuer maga egy évvel a hisztéria-tanulmányok megjelenése után egy levelében említi is Bernays *katharszisz*-értelmezését (SULLOWAY 1992: 56–57).

²⁸ Arra az esetre nézve, amikor a páciens a terápia során arra hivatkozik, hogy valamilyen zavaró körülmény akadályozza őt az emlékezeti munkában, Freud a következő, nyilván gyakran ismételt, formulaszerű választ dolgozta ki: „Ich habe gelernt, darauf zu antworten: Keineswegs, Sie stoßen jetzt auf etwas, was Sie nicht gerne sagen wollen. Das nützt Ihnen nichts. Verweilen Sie nur dabei“ (FREUD 1952: 281).

(és „megspórolhatatlan”) *benyomás* lesz („Der verstimmende Eindruck einer Danaidenarbeit [...] wird dem Arzte nicht erspart bleiben“). A Danaida-munka e benyomása ellen pedig, meglehetősen, az ennek ellenszegülő Danaida-munkával kell küzdeni. Vagyis a Danaida-munka valójában nem jelent teljes tehetetlenséget: a terapeutának meg kell várnia a folyamat lefolyását, ám „eközben a beteg számára a legkedvezőbb feltételeket kell megteremtenie” (FREUD 1952: 262). Arról, hogy a katartikus eljárás teljesítménye ilyenkor is megmutatkozik, nemcsak Freud saját tapasztalata, hanem a Breuer által leírt Anna O. eset is tanúskodik: a módszer az akut hisztéria során is enyhítheti a tüneteket, vagy legalábbis „a gyakorlat számára figyelemre méltó módon korlátozza a betegség szimptomáinak újratermelődését” (FREUD 1952: 262–263).²⁹

5. Proust

Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényének harmadik kötetében (*Guermites-ék*) idézi fel az elbeszélő a Danaidák alakját. Közelebről abban a jelenetben, melynek során Marcel Doncières-ből telefonon beszél a Párizsban tartózkodó nagymamájával (PROUST 1983: 155–159). A jelenetet pazar nyelvi színrevitele és a beleszótt reflexiók az elektronikus távközlési eszközök irodalmi megjelenítésének egyik legfontosabb példájává teszik, mely magának a médiumnak a performatív erejét is példázza (MILLER 2002: 186). A jelenet bevezetésében az elbeszélő a telefonálás titokzatos működéséről, közelebről a kapcsolást végző telefonos kisasszonyokról, az ő láthatatlan és titokzatos tevékenységükről beszél. A természetfölötti, a szellemi, a túlvilági, a kísérteties, a fantomszerű határozza meg az egész jelenet uralkodó képzetkörét és atmoszféráját. Az elbeszélő a telefonos kisasszonyokat a keresztény hagyományból, valamint az antik mitológiából és a római vallásból ismert figurákkal azonosítja, amikor egyebek mellett őrangyaloknak, Mindenhatóknak, Vesta-szüzeknek és Furiáknak nevezi őket. A metaforikus azonosítássor egyik elemeként pedig így fogalmaz: (a „Telefonos Kisasszonyok”) „a láthatatlan világ Danaidái, akik egyre ürítik, telítik és egymásnak adják a hangoknak urnáit” (« les Danaïdes de l’invisible qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons ») (PROUST 1983: 156. A franciát innen idézem: Uő 1954a: 133).

A kép szerint a Danaidák a telefonos kisasszonyok, az általuk közvetített hangok (*sons*, vagyis nem kizárólag emberi hangok) pedig a hamunak felelnek meg, melyet, miként a Danaidák a korszokból a Léthé vizét, urnákból ürítenek ki, majd

²⁹ Jóllehet az eset, mint később kiderült, ugyanakkor a visszaesésnek is példája lehetett (JONES 1973: 208–209). Lehet, hogy az analitikus munkája – vagy egyáltalán a lélek „meggyógyítása” – mégiscsak igazi Danaida-munka?

töltenek föl újra és adnak tovább egymásnak.³⁰ A hang mint hamu kapcsán Bónus Tibor, aki a jelenetnek részletes értelmezését adta, azt jegyzi meg, hogy ez egyfelől a tűz – égés – hamu izotópiájába illeszkedik, amely a harmadik kötet egy korábbi helyén már többször vonatkozásba került a hanggal, közelebbről a Phaedrát (tehát megintcsak egy mitikus alakot) alakító Berma hangjával (BÓNUS 2004: 311, 314, 325–326). A tüzet és a hangot pedig önfelszámoló jellegük köti össze, kiegészülve a hang radikális időbeliségének, pillanatnyi keletkezésének és elmúlásának jellegzetességével (BÓNUS 2004: 313, 314, 319, 323, 325 és 326). A hamu egyszersmind a nagymama halálát is előrevetíti, melyről az elbeszélő ugyanebben a kötetben számol be, s ez a jelenlét és hiány, közel és távol, élet és halál aporetikus viszonylataiba, „élet és halál kiazmatikusan egymásba fonódó ellentétébe” (BÓNUS 2004: 316) is beírja a közvetített, mégpedig technikailag közvetített hang képzetét – ezzel együtt a telefonálásét mint a holtakkal vagy egyáltalán a túlvilággal folytatott beszélgetését is –, s erről, a telefonbeszélgetést és a nagymama halálát övező kifejtett reflexióinak és egyáltalán nyelvének tanúsága szerint, maga a prousti elbeszélő is tud.³¹

Jelenlét és hiány, közel és távol, s ezekhez kapcsolódóan eleven és halott motivikája a legkülönbözőbb módokon és nagy gazdagságban szövi át a telefonjelenetet, s azután a nagymama halálát megelőző szakaszokat is. A láthatatlanság ebben a hálózatban nemcsak a telefonos kisasszonyok mint Danaidák jellemzője lesz (« les Danaïdes de l'invisible » – ők ennek a láthatatlan világnak az ugyancsak láthatatlan, csakis hallható médiumai), hanem egyáltalán a távolság, a nem-jelenlét és a halál jelölője is (melyet a telefonbeszélgetésben megszüntetett, de mégis *jelenlévő távollét* anticipál). A görög mitológia képzetkörében Hadészhoz, a Halál birodalmához nyelvileg is erősen hozzákötődik a láthatatlanság mozzanata (*Ha(i)dész*, illetve *Aidész* alakban is, vö. *aidész*, láthatatlan). Proust ezeket a kapcsolatokat szám-

³⁰ A francia *urne*, ahogyan az angol *urn* is, persze nemcsak urnát jelent, hanem többek között vázát is, és természetesen ez a jelentés is köthető, vagy akár elsődlegesen köthető a Danaidákhoz, akkor is, ha Proustnál ezen a helyen, a tágabb szövegkörnyezetből kikövetkeztethetően (erről mindjárt) az urna jelentés rezonálhat erősebben. A római költészetben az *urna* szó, mely a latinban is jelent vázát és urnát is, többször is előfordul a Danaidákkal kapcsolatban. Horatiusnál (*Énekek* III. 11. 22–23), ahogyan korábban már említettem, Orpheus alvilági énekének hatására Danaus leányainak kezében egy pillanatra megáll a száraz korsó (*stetit urna paulum / sicca – a száraz korsó* itt egyéb képzeteket is fölbreszthet). Ovidiusnál pedig, ugyancsak az Alvilágba leszállt Orpheus varázsos énekének hatására *urnisque vacarunt / Belides*, szó szerint: „Belus leszármazottai korsók nélkül voltak” (*Átváltozások* X. 43–44), ahol az itt a lányokra vonatkozó „korsóktól üresek/szabadok” kifejezés *vaco* igéje többnyire nyilván magukra a korsókra vonatkozik, s az sem véletlen, hogy a Danaidák azonosításaként a „Belus leszármazottai” kifejezés szerepel, hiszen Belus (Belosz) az a közös ős, aki egyként nagyapja Danaosz lányainak és az általuk megölt Aigüptosz-fiaknak.

³¹ És nemcsak ő, hanem a korban sokan mások is (MILLER 2002: 187). Nem utolsósorban Babits Mihály, kinek *Haláltánc* című verse záró strófájában éppen az aposztrófált halál telefonhívásáról olvasunk: „Honnan tudom, hogy te jössz? / megtelefonáltad. / Lelkemen át utadat / régen megcsináltad. / Felriasztott éjeken / telefonod hangja: / bal fülemben élesen / csendült rémharangja: *Halló! Halál!*”. A vershez az itt releváns szempontokból is lásd KONKOLY 2019. De ehhez hasonlóan kísértetekkel való érintkezésként érzékelt a telefonálást КАФКА 1981: 735 is.

talanszor kiaknázza. Egy olyan szövegrészt idézek, ahol nemcsak jelen- és távollét, hanem a láthatatlanság és a Hadész motívuma, valamint a porrá vált ajak képe is sűríti a szöveget:

Ő az, a hangja, amely nekük szól, amely jelen van. De ő maga milyen messze! [...] mily csalóka a legkedvesebb közelség látszata, és [...] mily nagy távolságra lehetünk azoktól, akiket szeretünk, amikor az a látszat, hogy csak ki kell nyújtani a kezünk, hogy megfoghassuk. Valóságos jelenlét [présence réelle] ez az olyan közeli hang – a valóságos távolságban! De egyben előjátéka a végleges távozásnak! Gyakran, mikor hallgattam, anélkül, hogy láttam volna, aki olyan messziről szól hozzám [sans voir celle qui me parlait de si loin], úgy éreztem, hogy ez a hang azokból a mélységekből hangzik, ahonnan senki sem jön vissza [il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas], s megismertem a szorongást, amely elfogott egy nap, amikor egy hang visszatér (egyedül, nem a testével együtt, amelyet sose láthattam többé), s fülemben oly szavakat mormol, amelyeket szerettem volna csak futólag megcsókolni a végleges porrá vált ajkon [que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière]. (PROUST 1983: 156–157; UŐ 1954a: 134)

A telefon által közel hozott, jelenlevővé tett hang, amely ugyanakkor és ugyanolyan „jelenlevően” egy távolságra és egy távollétre, s így a halálra utal: mindennek, a süllyedés, a lefelé irányuló és eltűnésben végződő mozgással együtt, a nagymama halálát elbeszélő fejezetben, immár elsődlegesen is a halálra vonatkoztatva, ott vannak az erőteljes párhuzamai.³²

A passzus végén, hasonlóan a telefonos kisasszonyok metaforikus azonosításaihoz, keresztény és antik pretextusokra lehetünk figyelmesek. A „valóságos jelenlét” (« présence réelle ») az *eucharistia* teológiai és liturgiai terminológiájára utal, Krisztus valóságos jelenlétére a kenyér és bor színe alatt (MILLER 2002: 196). A mélységből kiáltó (« clamait », nem egyszerűen hangzó!) hang Bibliai (és baudelaire-i³³) allúziója (Zsolt. 130,1) az életben is már ott lévő halál és a halálban is ott lévő élet khiazmusát idézi meg. Ehhez kapcsolódik azután az „ahonnan nem tér vissza, nem kapaszkodik fel senki” (« d'où l'on ne remonte pas ») szerkezet, amely

³² „Még nem volt halott. De én már egyedül voltam” (PROUST 1983: 369). „[...] nagyanyám, aki ott ült a fiákerben, olyan volt, mint aki süllyedőben van [elle était apparue sombrant], s csúszik az örvény mélye felé [vagy szakadékba, tkp. a „feneketlen” mélységbe, *glissant à l'abîme*, vö. gör. *a-büsszosz*, lat. *abyssus*] [...] Bár mellettem ült, úgy látszott, hogy egy ismeretlen világba süllyedt [Elle était apparue, bien qu'à côté de moi, plongée dans ce monde inconnu]” (PROUST 1983: 372; UŐ 1954a: 316). „A halálozást ilyenkor nem a halál percében látjuk, hanem hosszú hónapokkal, sőt olykor évekkel előbb, mióta ijesztő módon hozzánk jött lakni állandóan. A beteg megismeri az Idegent, akinek jövés-menését hallja egyre az agyában” (PROUST 1983: 373).

³³ BÓNUS 2004: 360 Baudelaire *De profundis clamavi* című versét említi itt.

a görög költészet ismerőiben ellenállhatatlanul felidézi – mert úgyszólván szó szerint megidézi – Anakreón egy híres darabját (Page *Poetae Melici Graeci* kiadásában az 50. számút).³⁴ Ennek zárlata Devecseri Gábor fordításában így hangzik: „Remegek már a haláltól, hisz a Hádészban (*Aideó*) a szöglet, / ami vár rám, hideg és szűk, a lejárát is ijesztő, / s aki egyszer lemegy, az már soha fel nem jön a fényre...” Az utolsó másfél sor a görögben ez: „kai gar hetoimon / katabanti mé anabénai”, vagyis „mert az várható, arra kell készülni, hogy aki egyszer lement, az nem jön fel”. Az eredeti lírai kondenzációja persze utolérhetetlen és lefordíthatatlan, s nemcsak szintaktikailag (a *hetoimontól* függő *infinitivus* és a *participium* páratlan tömörsége, kb. ’a lemenőnek nincsen feljövetele’), hanem a morfológiai és szemantikai sűrűség miatt is, hiszen az utolsó sorban a mozgásra itt ugyanannak az igének a különböző alakjai utalnak (*bainó*: először *participium aoristi* alakban, a lemenés egyszeri és végleges megtörténte utalva, s azután *infinitivus aoristival*), és a *figura etymologica*val összekapcsolt két alak élén így még nyomatékosabb lesz a *le-/fel-, kata-/ana-* ellentétes irányokat jelző prefixuma.

Végül a kísértő, fantomszerű hang visszatérése érdemel még említést az idézett szakasz legvégén, amely immár mindörökre elvált az őt kimondó eleven testtől (ez az elválás, hang és test elkülönülése is szükségképpen megtörténik mindig, már az életben is). Az életben, a mások életében mintegy maradékként ittmaradt hang forrásaként itt a mindörökre porrá vált ajak lesz megadva («sur des lèvres à jamais en poussière»). Por és hamu, ajkak és visszatérő hangok, a test pora és a hangok urnája – tele-fonikus kísértetjárás: „Felkiáltottam: »Nagymama, nagymama« s meg akartam csókolni, de csak a hangja volt mellettem, éppoly megfoghatatlan fantom, mint az, amely visszajön talán és meglátogat, amikor nagyanyám már halott lesz” (PROUST 1983: 158). A telefon – hasonlóan a hang- és képközvetítés és -rögzítés egyéb, modernebb eszközeihez – egyszerre támasztja fel a holtakat és teszi élőhalottá az élőket (MILLER 2002: 197).

A hangnak ezt az életen túli, de már az életben is az életen túli, testamentális jellegét (BÓNUS 2004: 327–328, 351, 359, 361, 363–364, 369, 373) az eddig előadott elemzésekhez kötve azt lehet mondani, hogy a telefonálásnak mint a távolit velünk megosztó *tele-kommunikáció*nak a közvetítő teljesítménye a hangnak csupán egy gépies, technikailag előállított maradékát képes elénk hozni, mely elválik a hanghoz kapcsolt arctól, s így a beszélő személy, a másik lélek tényleges jelenlététől. (És éppen ezzel hívja fel a figyelmet arra, hogy ez a szétválás az úgynevezett közvetlen, nem gépi kommunikációnak is szüntelenül kísértő lehetősége, amennyiben hang és arc [személy] között konvencionális, nem pedig természetes kapcsolat van. BÓNUS 2004: 369.) A telefonos kisasszonyok Danaida-munkája ugyanakkor, s ehhez

³⁴ És persze – a figuratív különbségek miatt áttételesebben – akár a *Hamlet* (III. felvonás 1. szín) híres sorait is fölidézheti: „a nem ismert tartomány, / Melyből nem tér meg utazó” (“The undiscover’d country, from whose bourn / No traveller returns” – Arany János fordítása).

hasonlót láttunk a korábbi elemzések során is, nem teljesen hiábavaló, amennyiben ennek a maradéknak, az önmagát a pillanatban elégető hang maradékának a technikai transzmissziója mégiscsak lehetővé teszi a távolba ható hallást, a távoli másik hangjának meghallását, és ezzel valamiféle kommunikáció és megértés feltételeként képes működni.

Sőt, érdekes megfigyelni, hogy a technikailag közvetített hang, miközben eltávolodik eredetétől, az őt kibocsátó egyedi lélektől (az ezt helyettesítő egyedi arctól), és miközben a maga technikai megvalósulása révén óhatatlanul arra is figyelmeztet, hogy ez a kommunikáció elveszítette privát és bensőséges jellegét (MILLER 2002: 190), éppen a hang elkülönülésének, a hang izolációjának vagy szeparációjának hatására sajátosan egyedivé is válik. Mintegy helyettesíti az eredet elveszített egyediségét, és megteremti egy újfajta, korábban soha nem volt bensőséges lehetőségét is. Az arctól elváló, az arctól mint pusztá vizuálisan érzékelhető maszktól (« sans le masque du visage », Gyergyai fordítása itt egyszerűen az arc formájáról szól) elkülönülő és önállóan megjelenő hang a maga közelségével (« l'ayant seule près de moi ») éppenséggel ezt, magát a hangot ismerteti föl mint valami egészen újat:

[...] de magát a hangját ma hallgattam a legelső alkalommal [mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois]. S mivel e hang mintha arányaiban megváltozott volna, mihelyt egyetlen egésztest formált, és csak így egyedül érkezett hozzám, az arcvonások kísérete nélkül, felfedeztem [je découvris], milyen szelíd ez a hang [...] Szelíd volt, amellet szomorú is [...] Finom a törekenységig [...] s most, hogy a közelemben volt [puis, l'ayant seule près de moi], s hogy az arc formája nélkül láttam [vue sans le masque du visage], észrevettem, először életemben [j'y remarquais, pour la première fois], hogy az élet folyamán a bánatoktól repedt így meg. (PROUST 1983: 157–158; Uő 1954a: 134–135)

Miközben a telefonikus hang szert tesz ennek a közvetített közvetlenségnek az illúziójára, egyszersmind leleplezi annak a természetes közvetlenségnek az illúzióját, amelynek a – látható, sőt megérinthező – másik jelenlétében leszünk áldozatává. „A legkedvesebb közelség [ez Proust kifejezése – S. A.] illúzió. Mindig mérhetetlen távolságban vagyunk azoktól is, akiket éppen megérintünk és átölelünk” (MILLER 2002: 195).

A telefonikusan közvetített hang elnyert originalitásának és szingularitásának ez a különös motívuma talán még hangsúlyosabban, mert általánosító tendenciájú reflexió kíséretében tér vissza az ötödik kötet (*A fogoly lány*) telefonjelenetében is (a nagymama hangját is felidézve). Itt az elbeszélő Albertine barátnőjével, Andréével folytat rövid beszélgetést, melynek során Andrée búcsúzóul mondott formuláját („Örülök, hogy hallhattam a hangját.”) a maga oldaláról így kommentálja:

Ezt akár én is mondhattam volna, méghozzá őszintébben, mint Andrée, mert éppen az imént lettem hihetetlenül érzékeny a hangjára, hiszen eddig sosem vettem észre, hogy ennyire különbözik másokétól [car je venais d'être infiniment sensible à sa voix, n'ayant jamais remarqué jusque-là qu'elle était si différente des autres]. Ekkor más hangok is eszembe jutottak, főként női hangok, köztük olyanok, amelyeket elnyújtott egy-egy kérdés egyértelművé tétele és a szellemi összpontosítás, megint mások, amelyeket elfojt, sőt elakaszt az általuk elmondottak lírai hevülete; egyenként idéztem fel magamban minden egyes Balbecből ismert fiatal lány hangját [je me rappelai une à une la voix de chacune des jeunes filles que j'avais connues à Balbec], majd Gilberte-ét, majd nagymamámét, majd Guermantes nagyhercegnéét; mindegyiket másnak és másnak találtam [je les trouvais toutes dissemblables], nyelve öntőformájához idomultnak [moulées sur un langage particulier à chacune], amint mindegyik más és más hangszerezen szólal meg [jouant toutes sur un instrument différent], és arra gondoltam, milyen szegényesen hangozhat a Paradicsomban a hajdani festők három-négy muzsikus angyalának koncertje, amikor én tucátjával, százával, ezrével láttam az ég felé szállni minden Hangok sokszínű és összecsendő üdvözlését [je voyais (...) l'harmonieuse et multisonore salutation de toutes les Voix]. Nem is váltam el a telefontól anélkül, hogy néhány engesztelő szóval köszönetet ne mondjak Öneki, aki a hangok sebessége fölött uralkodik... (PROUST 2001: 112–113; Uó 1954b: 101–102)

A hangoknak ezt a tobzódó és jószerevével uralhatatlan és „áttekinthetetlen” sokfélelenségét (érdekes, hogy a hangok – talán plasztikusságuk, formát öltésük érzékeltetése végett – *láthatók* lesznek az elbeszélő számára: « je voyais »), ennek a hallás elkülönültségében való intenzív megtapasztalását, melyet nemcsak a tematikus reflexiók, de az egyediséget többször hangsúlyozó grammatika szintjén is megfigyelhetünk, éppen a telefon teszi lehetővé, a technikai eszköz, amely, gondolhatnánk, éppen hogy lélekteleníti, mert eredetétől eltávolítja a beszédet. Ez az eltávolítás azonban közelhozás és kiemelés is, az egyedi újratermelése a gépi közvetítésében. A hangoknak ez az újfajta tapasztalata, az új médium talán legerőteljesebb és legtartósabb performatív teljesítményeként, képes lehet a szubjektumnak – nemcsak a másiknak, hanem az énnek is – új érzékelésmódját, sőt újfajta konstitúcióját létrehozni: „Marcelnek a telefonnal szerzett tapasztalata egy [...] felkavaróbb föltételezés felé mutat, nevezetesen hogy lehetséges, hogy a szelfet az a médium alkotja meg performatív módon, amelyben az kifejezi magát” (MILLER 2002: 193–194).

Említést érdemel végül az is, hogy az Andrée-vel folytatott telefonbeszélgetést is, miként *A fogoly lány* egészét, a szerelem, hazugság, féltékenység, a másik birtoklásának igénye és a másik birtokolhatatlansága, egyáltalán a másik megértésének kínzó vágya és lehetetlensége, és ilyen módon megintcsak a jelen- és távollétnek (mint a másik hiányának, elérhetetlenségének és „közvetíthetlenségének”)

a motívumrendszere hálózta be. A másik személy transzparenciájának illuzórikus volta nemcsak Françoise-nak, a család cselédjének kifürkészhetetlenségében, hanem az elbeszélő szerelmének, Albertine-nek a kiismerhetetlenségében, valóságos érzéseinek, szexuális hajlamainak és magatartásának titokzatos és titkos jellegében is megmutatkozik (MILLER 2002: 181). Szerelem és tudás szétkapcsoltsága, a legközelebbinek, a szenvedélyesen szeretett lénynek a kiismerhetetlensége, az, hogy „nincs semmiféle közvetlen hozzáférésünk a másik szelleméhez és szívéhez” (MILLER 2002: 183), a féltékenység okozta örök szenvedéssel tölti meg a szerelmi viszonyt, amely másfelől ugyancsak ezen a kiismerhetetlenségen, a másik titokzatosságának csábító voltán alapul. S éppen egy, szerelem és féltékenység szétszalazhatatlan összefonódásának, vagy pontosabban mindig újra kezdődő egymásba-folyásának, egymásba átalakulásának kínjára vonatkozó reflexió során kerülnek elő újra a Danaidák, Ixió alakjával együtt, a szöveg egy későbbi pontján:

A bekötött szemű féltékenység nemcsak arra képtelen, hogy bármit felfedezzen a környező sötétben [dans les ténèbres qui l’enveloppent], hanem azok közé a gyötrelmek közé tartozik, amelyekben szüntelenül újra kell kezdeni a feladatot, mint a Danaidákét, mint Ixióét [elle est encore un de ces supplices où la tâche est à recommencer sans cesse³⁵, comme celle des Danaïdes, comme celle d’Ixion]. (PROUST 2001: 169–170; Uő 1954b: 151)

A *les ténèbres* itt nemcsak (a bekötött szem miatti) sötétségre (a féltékenység, vagyis a szerelem vakságára), hanem az Alvilágra, az árnyak birodalmára is utal, s a másikkal mint árnyak a homályos és áthatolhatatlan voltára is.³⁶ A kognitív mozzanatoknak, a megértésnek a lehetetlensége (és ezért szüntelen projekcióval, „képzellel” helyettesítése) kapcsolódik itt össze a frusztráció és a féltékeny képzelgés affektív mozzanataival.³⁷ A másik megismerése, maradéktalan birtoklása, a sze-

³⁵ A *sans cesse* („megszakítás nélkül”) kifejezés előfordult a telefonos kisasszonyok mint Danaidák korábbi leírásakor: «les Danaïdes de l’invisible qui sans cesse voient» stb.

³⁶ Lásd például, itt Françoise-ra vonatkozóan: „Annyi biztos, le kellett mondanom annak közvetlen és biztos tudásáról [je compris l’impossibilité de savoir d’une manière directe et certaine] [vagyis az elbeszélő megértette, hogy lehetetlen – nem pedig lemondott arról, ami akár lehetséges is lehetne – közvetlen és biztos tudást szereznie arról], hogy Françoise szeret vagy gyűlöl-e engem. Így hát ő adta nekem elsőnek azt az ötletet, hogy az ember nem áll, mint eddig hittem, világosan és mozdulatlanul előttünk, jó tulajdonságaival és hibáival, terveivel és bennünket érintő szándékaival (mint egy kert, amelyet virágágyaival egy rácskerítésen át nézünk), hanem egy árny, amelyen sosem tudunk áthatolni [une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer], amelyet nem ismerhetünk közvetlenül [pour laquelle il n’existe pas de connaissance directe], amellyel kapcsolatban számos hiedelmünk van a szavak és még a cselekvések segélyével is, de ezek mind csak csonka és egyébként ellentmondó felvilágosításokat adnak nekünk, egy olyan árny [une ombre], amelyben egymás után egyforma valószínűséggel képzelhetjük el [où nous pouvons tour à tour imaginer, avec autant de vraisemblance], hogy szeretet és gyűlölet ragyognak benne.” (PROUST 1983: 78–79; Uő 1954a: 67)

³⁷ Más irányból, mégis említésre méltóan kapcsolódhat ide újra Baudelaire, akinek A *gyűlölet hordója* (*Le tonneau de la haine*) című verse ugyancsak az affektus kimeríthetlenségének és kielégíthetlenségének

relem mint teljesség beteljesülhetetlen vágyának lesz itt jelképe a Danaida-sors, az erotikus komponens révén tematikusan is erősebben kötve a mítosz antik változatainak bevettebb értelmezéséhez, ugyanakkor elevenen tartva a személyközi megértés problematikáját is.³⁸

Proustnál tehát a Danaidák alakja újra csak valamiféle közvetítésnek vagy éppen közvetíthetetlenségnek, a kettő szüntelen váltójátékának lesz a jelképe. Egyfelől a szeretett másik bensője mutatkozik kiismerhetetlennek, hozzáférhetetlennek és közvetíthetetlennek, s ilyen módon a sosem szűnő féltékenység táplálójának – ami ugyanakkor a szerelem kiapadhatatlan forrását is jelenti: a titokzatosság ellenállhatatlan vonzását. Másfelől és mindenekelőtt pedig Danaosz leányai a hang és a beszéd technikai közvetítésének, e közvetítés lehetetlen lehetőségének lesznek a jelképei. A telefonos kisasszonyok közvetítő munkája, a hangok urnáinak továbbadása az eleven jelen, a hang eleven jelenének technikai megjeleníthetetlenségét mutatja, és a másik, az (éppen) hallgató oldalon akár még a mondottak teljes, jelenlévő értelmének elérhetetlenségére (az értelem „halott voltára”) is utalhat. Másfelől viszont ez a technikai, tele-fonikus közvetítés olyasmire képes, amire a konvencionálisan és illuzórikusan archoz és lélekhez rendelt eleven és jelenlévő hang meghallása nem: utolérhetetlen plaszticitásban teszi jelenlévővé a távolit, egyedivé az eredetétől eltávolodottat és gépiesen továbbadottat.

6. Konklúzió

A Proust művében megfigyelthez hasonló ambiguitást lehetett fölfedezni Babits, Nietzsche és Freud elemzett szövegeiben is. Babits költeménye úgy adja elő a Danaidák énekét, hogy közben metapoétikusan a személyes és a kulturális (irodalmi) emlékezet kudarcát is színre viszi. Ugyanakkor *A Danaidákban* nyelvnek és emlékezetnek – mint személyes emlékezetnek és mint hagyománynak – a modern válsága, a klasszikus költői örökség kimerülésének érzése ugyanennek a nyelvnek és költői örökségnek az újrafeltalált szavaiban és figurációiban nyer kifejezést. Nietzsche a filológus munkáját azonosítja a Danaidák munkájával, miközben a filológusok tevékenysége mégsem merül ki az értelmetlen és hiábavaló ismét-

allegorikus reprezentációjaként használja a Danaidák hordója képét (melyet a versben vér és könny tölt meg – Babitsnál könny és víz). Baudelaire antik utalásaihoz lásd MACFARLANE 1976; a *Le tonneau de la haine*-hez: 434–435.

³⁸ Érdemes itt még egy lehetséges előképet szóba hozni, ahol a szerelem – vágy – beteljesülés/beteljesületlenség szemantikai láncolata kerül elő a Danaida-mítosz bekapcsolásával. Horatius a már idézett III. 11. *carmen*ben a lantkészítő Mercurius dalszerző segítségét kéri a költő szerelmétől vonakodó Lyde meghódításához. A dal szerelemben igazó mágikus-performatív erejét a vers második felében a Danaidák említése teljesíti ki, melyet részben a leányok alvilági bűnhődésével fenyegetésként, részben az egyetlen férjét megkímélő Danaosz-lány, Hüpermésztra mintaképpül állításával fordít a rábeszélés szolgálatába a lírai én. A vers utolsó négy szakasza utóbb Ovidius vonatkozó *Heroides*-darabjának (XIV.) lett a közvetlen mintája.

lés cselekvésében. A Danaidák és a filológusok munkája sokkal inkább a végtelen interpretáció munkájának szimbólumává válik, melyet az antikvitás egyszerre kimeríthető és kimeríthetetlen anyagán végeznek. A pácienssel folytatott nyelvi interakció döntő szerepet játszik a korai Freudnak – a katartikus módszertől a voltaképpen pszichoanalízis felé mozgó – pszichoterápiájában. A kommunikáció révén történő emlékeztetésnek és az emlékek verbalizálásának, nyelvi szimbolizációjának a folyamatában a *Danaidenarbeit* kifejezés a hatékony befolyásolás lehetlenségére utal a hisztéria intenzív szakaszában. Ugyanakkor ez a lehetetlenség nem teljes, amennyiben a terapeuta az akut hisztéria fázisában is képes arra, hogy a betegség tüneteit enyhítse, és gátolja újratermelődésüket. Végül, ahogyan utoljára láttuk, Proust telefonos kisasszonyainak Danaida-munkája sem teljesen reménytelen: képesek közvetíteni a hang maradékát, akkor is, ha ez csupán a technikailag reprodukált vagy transzformált emberi hang maradéka, az eleven és önmagát elégető hang hamuja, amely titokzatos módon mégiscsak képes, és bizonyos értelemben egyedül képes az egyedivé válásra. E négy szerző művében mindenesetre a közvetítés és a kommunikáció e kétértékűségei távol vannak bármiféle közvetlenség és totalitás illúziójától.

Irodalomjegyzék

- BABICH, Babette (2015): Nietzsche and the Ubiquity of Hermeneutics. In: MALPAS, Jeff – GANDER, Helmuth (eds.): *The Routledge Companion to Hermeneutics*. Routledge, London – New York. 85–97.
- BABITS Mihály (1978a): Nietzsche mint filológus. In: Uő: *Esszék, tanulmányok I.*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 256–263.
- BABITS Mihály (1978b): Játékfilozófia. In: Uő: *Esszék, tanulmányok I.*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest. 290–311.
- BABITS Mihály (1997): *Összegyűjtött versei*. KELEVÉZ Ágnes (szöveggondozás). Osiris, Budapest.
- BERNHARD, Julius Adolf (1884–1890): Danaiden. In: ROSCHER, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 1. Teubner, Lipsce. 949–952. h.
- BOWLBY, Rachel (2007): *Freudian Mythologies. Greek Tragedy and Modern Identities*. Oxford University Press, Oxford.
- BÓNUS Tibor (2004): Érzékek heterogenitása – hang és kép testamentuma. A telefonról és a fényképezőgépről Proust *À la recherche du temps perdu* című regényében. In: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SZIRÁK Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Ráció, Budapest. 289–378.

- BÜKY László (2015): Az ikonicitás megvalósulása – Babits Mihály: *A Danaidák*. In: KÁDÁR Edit – SZILÁGYI N. Sándor (szerk.): *Motiváltság és nyelvi ikonicitás*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár. 118–137.
- CUSHING, G. F. (1984): Babits és az angol klasszika-filológiai hagyomány. *Irodalomtörténet* 3. 595–606.
- FEUERMANN László (1971): Babits: *A Danaidák*. *Irodalomtörténet* 1. 155–166.
- IMRE Flóra (2020): Babits és Horatius. *Alföld* 71(5). 69–83.
- FREUD, Sigmund (1952): Studien über Hysterie. In: Uő: *Gesammelte Werke*. Erster Band. Imago, London. 73–312.
- FREUD, Sigmund (1998a): Katharina... (BART István ford.). In: Uő: *Művei VII. A Farkasember. Klinikai esettanulmányok II*. Filum, Budapest. 17–28.
- FREUD, Sigmund (1998b): Elisabeth von R... kisasszony (SCHULZ Katalin ford.). In: Uő: *Művei VII. A Farkasember. Klinikai esettanulmányok II*. Filum, Budapest. 29–74.
- FREUD, Sigmund (2003): A befejezett és a vég nélküli analízis (GÁBOR Ida ford.). In: Uő: *Válogatás az életműből*. Európa, Budapest. 731–748.
- GADAMER, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer* (BONYHAI Gábor ford.). Gondolat, Budapest.
- GADAMER, Hans-Georg (1991): Szöveg és interpretáció (HÉVIZI Ottó ford.). In: BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi, Budapest. 17–41.
- GINTLI Tibor (2017): Istenők párbeszéde. KELEVÉZ Ágnes – LENGYEL Imre Zsolt (szerk.): *„Ki mit lát belőle”. Nézőpontok Babits lírájának értelmezéséhez*. Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest. 165–177.
- J. SOLTÉSZ Katalin (1961): Babits mondattípusai. *Magyar Nyelvőr* 3. 305–319.
- JONES, Ernest (1973): *Sigmund Freud élete és munkássága* (FÉLIX Pál ford.). Európa, Budapest.
- KAFKA, Franz (1981): *Naplók, levelek* (GYÖRFFY Miklós és mtsai ford.). Európa, Budapest.
- KEULS, Eva (1986): Danaides. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III*. Artemis, Zürich – München. 337–341.
- KONKOLY Dániel (2019): Halál, telefon és hang Babits Mihály *Haláltánc* című költeményében. *Alföld* 70(1). 54–61.
- KELEVÉZ Ágnes (2008): „Lelkemben bakhánslárma tombol”. A fiatal Babits dionüszoszi és apollóni verseiről. Uő: *„Kit új korokba küldtek régi révek”. Babits útján az antikvitástól napjainkig*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest. 7–22.
- KERÉNYI Károly (1995): Mnemosyné – Lésmosyné. Az „emlékezet” és a „feledés” forrásairól. In: Uő: *Az égei ünnep. Tanulmányok a 40-es évekből* (KOCZISZKY Éva ford.). Kráter Műhely Egyesület, Budapest. 71–82.

- KREUZ, Bernhard (és mtsai) (2019): *Bibliographie zum Nachleben des antiken Mythos* Wien. https://www.oew.ac.at/fileadmin/Institute/IKAnt/IMG/forschung/Einzelforschung_MA/Antik_Mythos/Bib_2019_04.pdf (Letöltés ideje: 2020. 07. 15.)
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2018): Boldogan és megtörönten? A „fenséges” alakzatai a Hajnali részegség esztétikai tapasztalatában. In: *Uő: Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 39–60.
- LAPLANCHE, J. – PONTALIS, J.-B. (1994): *A pszichoanalízis szótára* (ALBERT Sándor és mtsai ford.). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- LESKY, Albin (1993): *Geschichte der griechischen Literatur*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- MACFARLANE, Keith H. (1976): Baudelaire's Revaluation of the Classical Allusion. *Studies in Romanticism* 3. 423–444.
- MILLER, J. Hillis (2002): *Speech Acts in Literature*. Stanford University Press, Stanford.
- MOST, Glenn W. (1997): Classics and Comparative Literature. *Classical Philology* 2. 155–162.
- NEMES NAGY Ágnes (1992): Danaidák, „dekadencia”. *Uő: A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II*. Magvető, Budapest. 51–53.
- NIETZSCHE, Friedrich (1910): *Philologica I*. Kröner, Lipcse.
- NIETZSCHE, Friedrich (1986): *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus* (KERTÉSZ Imre ford.). Európa, Budapest.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988a): *Mi, filológusok*. In: *Uő: Ifjúkori görög tárgyú írások* (MOLNÁR Anna ford.). Európa, Budapest. 149–246.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988b): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. In: COLLI, Giorgio – MONTINARI, Mazzino (Hrsg.). Deutscher Taschenbuch Verlag – de Gruyter, München – Berlin – New York.
- NIETZSCHE, Friedrich (1989): *A történelem hasznáról és káráról* (TATÁR György ford.). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- NIETZSCHE, Friedrich (1992): A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról (TATÁR Sándor ford.). *Athenaeum* 3. 3–15.
- PROUST, Marcel (1954a): *À la recherche du temps perdu II*. Gallimard, Párizs.
- PROUST, Marcel (1954b): *À la recherche du temps perdu III*. Gallimard, Párizs.
- PROUST, Marcel (1983): *Az eltűnt idő nyomában III. Guermantes-ék*. (GYERGYAI Albert ford.) Európa, Budapest.
- PROUST, Marcel (2001): *Az eltűnt idő nyomában. A fogoly lány* (JANCSÓ Júlia ford.). Atlantisz, Budapest.
- RÁBA György (1981): *Babits Mihály költészete 1903–1920*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest.

- RITOÓK Zsigmond (2002): Márai és Homéros. Jegyzetek a Béke Ithakában-hoz. *Holmi* 2002/5. <https://www.holmi.org/2002/05/ritook-zsigmond-marai-es-homeros-jegyzetek-a-beke-ithakaban-hoz> (*Letöltés ideje: 2020. 07. 15.*)
- SULLOWAY, Frank J. (1992): *Freud, Biologist of the Mind. Beyond the Psychoanalytic Legend*. Basic Books, New York.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1980): A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In: HORVÁTH Iván – VERES András (szerk.): *Ismétlődés a művészetben*. Akadémiai, Budapest. 77–159.
- TIHANOV, Galin (2017): On the Significance of Historical Poetics: In Lieu of a Foreword. *Poetics Today* 38(3). 417–428.
- TVERDOTA György (1997): Klasszikus álmok. Dekadencia és antikvitás Babits első korszakának verseiben. *Irodalomtörténeti Közlemények* 101(5–6). 566–572.

GINTLI TIBOR

Az anekdotikus elbeszélismód mint közép-európai hagyomány

Jelen tanulmányban azokra a párhuzamokra igyekszem rámutatni, amelyek az anekdotikus elbeszélismód hagyományának továbbélése terén mutatkoznak a 20. századi cseh és magyar irodalom között. Érdeklődésem ennek az egymástól nagyon különböző esztétikai színvonalon álló variációkban testet öltő elbeszélői tradíciónak olyan változataira irányul, amelyek a hagyomány megőrzése mellett a poétikai innováció határozott jeleit is felmutatják. A vizsgálat közelítésmódjának újszerű volta elsősorban abban jelölhető meg, hogy szembefordulva az anekdotizmust általánosságban leértékelő irodalomtudományos közvélekedéssel, amely e beszédmód korszerűtlen voltát magától értetődő tényként kezeli, azt feltételezi, hogy az anekdotikus elbeszélismód hagyománya mind a magyar, mind a cseh irodalom esetében olyan jelentős művek megszületését inspirálta, amelyek az adott nemzeti irodalom viszonylatában számottevő módon újították meg a modernség epikáját.

Mielőtt konkrét példák segítségével megkísérlem igazolni a fenti tézis helytálló voltát, szükségesnek mutatkozik néhány terminológiai kérdés tisztázása. Az anekdotikus elbeszélismód kifejezés ugyanis nem tekinthető olyan általánosan elterjedt szakkifejezésnek, mint például az orális elbeszélés vagy a szkáz, amelyek bevett terminussá váltak, ezért szükségesnek tűnik definiálni, milyen értelemben használom. Hogy az anekdota és az anekdotikus elbeszélismód között kapcsolat áll fenn, már csupán elnevezésük alapján is kézenfekvő. Az azonban korántsem ennyire egyértelmű, hogy valójában miben rejlik ez az összefüggés. Az anekdota kispikái műfaj, ezek között is a legrövidebb terjedelműek közé tartozik: néhány sortól egy-két bekezdésig, legfeljebb egy-két oldalig terjed. Az anekdotikus elbeszélismód ezzel szemben olyan előadásmód, amely ennél általában nagyobb terjedelmű szövegekben valósul meg, nemcsak novellák, hanem egész regények narrációját is jellemezheti.

Bár a magyar irodalomtörténet-írás ismeri és használja az anekdotikus regény kategóriáját, van olyan vélemény is, amely ennek a műfajnak a létezését logikai képtelenségnek tekinti. Hajdu Péter például úgy véli, hogy mivel az anekdota *per definitionem* kispikái, míg a regény nagyepikai műfaj, vegyülésük, kontaminációjuk lehetetlen (HAJDU 2005: 206–207). Ezt az álláspontot több szempontból sem

tartom meggyőzőnek. Egyrészt azért, mert merev határt húz a különböző műfajok közé, ami a klasszicizmus felfogására emlékeztet. A szövegek műfajiságát ma általában különböző eredetű műfaji komponensek alkalmi találkozásaként szokás felfogni. Egy-egy irodalmi alkotás műfaji jellegét tehát egymástól nagyon távol eső műfaji sajátosságok is alakíthatják. A terjedelem önmagában egyébként sem döntő szempont, mivel korántsem zárja ki, hogy a poétika terén rokon vonások érvényesüljenek. Ha például egy regény narratívája lényegében egymáshoz fűzött anekdoták sorozatából áll, amelyek között csupán a szereplő(k) személye és az események laza kronologikus vagy tematikus összefüggése teremt kapcsolatot, máris elmosódik a kis- és nagyepikai műfaj között élesen megvont határvonal. Márpedig az anekdotikus regénynek egyik gyakori jellegzetessége éppen a laza, epizodikus cselekményszerkezet. Az anekdota és az anekdotikus narráció között mutatkozó legfontosabb kapcsolat mégsem az anekdoták sokaságából építkező struktúra – amely nem is feltétlen velejárója az anekdotikus narrációnak –, hanem az orális jelleg.

Az anekdota műfaji jellegzetességeinek meghatározásában konszenzus mutatkozik a műfaj orális természetének tekintetében. Az anekdota ennek megfelelően szóbeli előadásba vagy beszélgetésbe iktatott szórakoztató kitérő, amelynek alapvető funkciója a kommunikáció élénkítése. Ezt a jellegét a műfaj írott változata is megőrizte, már az ókori történetírók is előszeretettel jellemezték az általuk megjelenített személyiségeket egy-egy történelmi szempontból tulajdonképpen lényegtelen, de az alakra nagyon jellemzőnek tartott, csattanóval végződő kitérővel. Plutarkhosz például azzal az anekdotikus epizóddal szemlélteti Caesar politikusi rátermettségét, amely azt beszéli el, hogy miként cselekedett az őt fogságba ejtő kalózokkal (PLUTARKHOSZ 1978: 664–665). Amikor megtudta, hogy mennyi váltságdíjat kérnek érte, sértetten megemelte az összeget, barátságosan elbeszélgetett a kalózokkal, még játszani is leült közéjük, közben tréfásan megfenyegette őket, ha kiszabadul, mindnyájukat elfogatja és kivégezti. A tréfának hitt fenyegetést azonban nem sokkal később be is váltotta, tanúságot téve politikusi képességeiről: a váltságdíj megemelésével saját rangját hangsúlyozta, a hajón tartózkodva alkalmazkodott az adott körülményekhez, amint azonban lehetősége nyílt rá, kíméletlenül leszámolt azokkal, akik egyszer ellenséggé léptek fel vele szemben.

Az anekdotagyűjteményekben a műfaj orális eredetére a szituáció vázlatos jelzése, a cselekmény gyors lepergése, a csattanó mielőbbi elérésének szándéka utal vissza – azaz a részletes, irodalmi igényű kidolgozás mellőzése. Az ilyen gyűjteményekben szereplő anekdoták esetében az előadásmódra általában nem esik nagy hangsúly, az elbeszélés stílusa nem karakteres, az elbeszélői hanghordozás nem képvisel jellegzetes modort. Az előbbi példához hasonló, az elbeszélő szövegekbe iktatott anekdoták esetében némiképp más a helyzet, mivel a befoglaló szöveg narrációját jellemző beszédmódbeli és stiláris sajátosságok a beillesztett anekdotikus történet előadása során is érvényesülnek. Az anekdota előadásának tónusa tehát nem üt el szöveggörnyezetétől, nem kap sajátos műfaji jelleget.

Az anekdota előadásmódjának ilyen értelemben vett észrevétlensége ugyanakkor korántsem jellemző arra az elbeszélői modorra, amelyet anekdotikus narrációnak nevezek. Ennek az eltérésnek az a magyarázata, hogy az anekdotikus elbeszélismód esetében az oralitás az anekdotától eltérő módon jut érvényre. Az anekdotizmus 19. századra kiformalódott magyar változatában az orális jelleg elsősorban abban nyilvánul meg, hogy a narráció a beszélgetés helyzetét szimulálja. Az írott szöveg olyan vonásokat mutat, amelyek az élőbeszéd stiláris jellegzetességeit és kommunikációs szituációját imitálják. Az elbeszélő egyfajta személyes hangot üt meg, a fiktív olvasót szinte közeli ismerőseként kezeli, akárcsak az elbeszélés szereplőit. Ez a familiáris otthonosság-érzet szabja meg a szöveg hangnemét, amelyet a komikum uralkodó szerepe határoz meg. A 19. század magyar irodalmában a komikus hangoltság többnyire a kedélyes humor vonásait ölti magára, de ironikus, gúnyos vagy szatirikus változata is előfordul. Ez a familiaritás nyilvánul meg az élőszót imitáló előadásmódban, amely önmagát spontán megnyilatkozásként igyekszik feltüntetni, mintha egy konkrét beszédhelyzetben, valóban jelenlévő hallgatóság előtt hangzana el. Az előadásmód a csevegés és a társalgásba iktatott oldott történetmondás illúzióját teremti meg. Ez a sajátosság az anekdotikus elbeszélés olyan változataira is jellemző, amelyek reflektálnak írott voltukra, például kedves vagy nyájas olvasónak nevezve szólítják meg a fiktív befogadót. A szöveg írott státusának ilyen jelzései nem korlátozzák érdemben az orális jelleg érvényesülését. Egyrészt azért nem, mert eredendően imitációról van szó: az anekdotikus elbeszélismód minden változatára érvényes, hogy írott szöveg igyekszik a szóbeliség illúzióját kelteni. Másrészt az írásbeliség története során létrehozta az élőszóbeli megnyilatkozás olyan analóg írott formáit, mint például a közeli ismerősök egymással folytatott levelezése, a széljegyzet vagy a glossza. A személyes hangú magánlevél a párbeszédnek olyan sajátos változataként fogható fel, amelyben a válasz nem azonnali, hanem időbeli késéssel érkezik. A levelezőpartnerek viszonya ennek ellenére lehetővé teszi a stílus familiáris jellegének érvényesülését. Az anekdotikus elbeszélismódnak a befogadót olvasóként pozicionáló változata tehát olyan műfaji sémák és beszédhelyzetek felidézésére hagyatkozhat, amelyek az írás keretei között is lehetővé teszik a familiáris nyelvi formák, illetve az élőbeszédet idéző stiláris regiszter érvényre juttatását.

Ugyancsak a szóbeli előadás, a szórakoztató csevegés szituációját idézi az elbeszélés kényelmes, komótos tempója, valamint a hangsúlyozott elbeszélőkedy. A narráció azt az érzetet kelti az olvasóban, hogy a narrátor kifejezetten élvezi elbeszélői szerepét, s nemcsak másokat akar szórakoztatni, hanem maga is kedvtel leli saját elbeszélői tevékenységében. A gyakori kitérők, a történetet megszakító komikus epizódok vagy anekdoták szintén kapcsolatba hozhatók az élőszóban elhangzó történetmeséléssel. A szóbeli beszédtevékenység általában kevésbé megkomponált, mint az írásbeli, hiszen nincs idő a szerkezet előzetes megtervezésére, a struktúra magán viseli az improvizáció nyomait. A szóbeli előadás menetét

az elbeszélő pillanatnyi ötletei is jelentős mértékben alakítják, ezért ez a beszédtevékenység spontánabb jelleget ölt, mint az írásbeli megfogalmazás. Az anekdotikus elbeszélésmód a szóbeliségnek ezt a spontaneitását szimulálja a kitérők közbeiktatásával. Szimulálja, hiszen leírt szöveg, tehát megformálására nyilván hosszabb idő áll rendelkezésre, mint a szóbeli közlés során; a szöveg utólagos javítása, átformálása lehetőségként ugyanúgy adott, mint bármely írásos műfaj esetében. A szöveg spontaneitást sugalló szerkezetének sokféle változatával találkozhatunk. Ismerünk olyan jelentős esztétikai teljesítménnyel bíró anekdotikus műveket, amelyek úgy keltik az élőszóbeli előadás spontaneitásának képzetét, hogy szerkezetük valóban többé-kevésbé esetleges, máskor pedig a jól felépített struktúra csupán a szerkesztetlenség látszatát igyekszik kelteni. A szórakoztatás hangsúlyozott igénye, a folytonosan poénra futtatott előadásmód szintén összefügg a szóbeliséggel. Az írásbeli formák esetében a hatásmechanizmus nagyobb feszítávokra építhet, a befogadói figyelem távoli szövegegységek között is képes kapcsolatot teremteni. Az élőszóbeli előadás esetében nem életszerű, hogy a hallgató egy-két percnél hosszabb időn át is türelmesen vár egy-egy csattanóra vagy nyelvi poénra. Ahogy azt a *stand-up comedy* gyakorlata is mutatja: a szóbeli előadás esetén hamar ellankad a hallgató érdeklődése, egy-két percnyi poénszünet után unni kezdi a produkciót. Az oralitást imitáló anekdotikus előadásmód az élőszóbeli történetmondásnak ezt az azonnali hatásra törekvő vonását is megőrzi. Részben ezzel magyarázható, hogy az anekdotikus narráció folytonosan ráirányítja a figyelmet az elbeszélői szöveg nyelvi, stílusos teljesítményére, megalkotottságára. Az elbeszélői modor akkor is szavatolja az olvasó szórakoztatását, ha a történet nem tart még a csattanónál.

A fentiek alapján az anekdotikus elbeszélésmód általam jellemzőnek tekintett sajátosságai a következők:

- (1) orális jelleg, az élőbeszéd imitációja;
- (2) poénra hangolt előadásmód, a komikumot preferáló hangnem;
- (3) szórakoztató szándék;
- (4) elbeszélőkedv: az elsődleges és/vagy másodlagos narrátorok érezhetően élvezik saját elbeszélő tevékenységüket;
- (5) ráérős, komótos tempó;
- (6) az elbeszélő cselekményt megszakító anekdoták és/vagy kitérők;
- (7) az elbeszélő és az olvasó familiáris viszonya;
- (8) familiáris viszony az elbeszélő és a szereplő(k), illetve az elbeszélő és a diegetikus világ relációjában.

Azoknak a műveknek a kapcsán, amelyek a fenti vonásokat mutatják, a magyar szakirodalom előszeretettel használja a *szkáz* fogalmát. Ezt a gyakorlatot valószínűleg részben az magyarázza, hogy míg a *szkáz* elfogadott műfajmegjelölésnek számít a nemzetközi narratológiai irodalomban, addig az anekdotikus narráció távolról sem ilyen bevett terminus. A *szkáz* preferálásának másik oka valószínűleg

az anekdota és az anekdotikus elbeszélésmód leértékelő megközelítése. Az értelmezők minden bizonnyal elegánsabbnak vélték az orosz formalista elméletírók egy része által kitüntetett figyelemben részesített szkázra visszavezetni az általuk interpretált művek elbeszélésmódját, mint a kevésre értékelt hazai anekdotikus hagyományra. A problémát az okozza, hogy ezek a származtatási kísérletek csupán elszórt utalások és heurisztikus ötletek maradtak, nem követte őket a narratív sajátosságok szisztematikus összevetése. Ennek elvégzését követően ugyanakkor egyértelművé válik, hogy az, amit a magyar irodalomtörténeti hagyomány anekdotikus elbeszélésmódnak nevez, semmiképpen sem azonosítható a szkáz kategóriájával. Az orális elbeszélés imitációja valóban közös jegy, azonban a szkáznak – amely egyébként Wolf Schmid szerint az orosz irodalomtudomány egyik legkevésbé tisztázott műfaji kategóriája (SCHMID 2005: 164) – több olyan konstitutív műfaji követelménye van, amely az anekdotikus elbeszélésmód esetében vagy egyáltalán nem jellemző, vagy nem kötelező, hanem csupán egy lehetséges megoldás a számos alternatív eljárás közül. Az anekdotikus narrációhoz viszonylag közel álló, úgynevezett karakteralkotó szkáz esetében műfaji követelmény, hogy beékelte elbeszélésként jelenjen meg az elsődleges narrátor szólamában, akit a művek legtöbbször a szerzővel azonosítanak. A beékelte elbeszélés narrátora olyan népből való figura, akinek szellemi horizontja, műveltsége látványosan elmarad az elsődleges narrátor képességeitől. Elbeszélőként nemritkán esetlennnek mutatkozik, olykor darabos nyelvi formát választ, gyakran ejt nyelvhelyességi, nyelvtani hibákat (SCHMID 2005: 170–172). Ezzel szemben az anekdotikus elbeszélés esetén egyáltalán nem elvárás a másodlagos elbeszélő kötelező felléptetése, ahogy nincs akadálya annak sem, hogy az anekdotikus narrációt anonim, heterodiegetikus elbeszélő valósítsa meg. Következésképp egyáltalán nem műfaji elvárás, hogy az élőszó hatását keltő elbeszélést nyelvi reflektálatlanság vagy az előadásmódban megmutatkozó esetlenség jellemezze. Az anekdotikus elbeszélésmód esetében a nyelvi megalkotottságra irányított figyelem sokkal inkább az elbeszélői kvalitások hangsúlyozásával, a narráció magabiztos virtuozitásával jár együtt. A másik lényeges különbség abban áll, hogy a szkázra a cselekmény szintjén egyáltalán nem jellemző a komikus elemek alkalmazása. A komikum megmarad a stílusparódia szintjén, az elbeszélt cselekményt nem érinti. Ezzel szemben az anekdotikus történetek cselekményvezetése kifejezetten vonzódik a komikus szituációk és komikus figurák megjelenítéséhez és a komikus csattanókhöz, ezek hiányában nem is beszélhetünk anekdotikus elbeszélésmódról.

Az anekdotikus narrációt tehát aligha megalapozott a szkáz egy változataként vagy alfajaként értelmezni, hiszen narratív poétikájuk lényeges pontokon látványosan különbözik egymástól. A 20. század anekdotikus vonásokat mutató jelentős művei kapcsán mégsem szokás a recepcióban anekdotikus narrációról beszélni sem a magyar, sem a cseh irodalom összefüggésében. Ennek oka nyilvánvalóan az anekdotikus elbeszélésmód korszerűtlenségéről vallott elterjedt felfogás. Az anek-

dotát általában még monográfusai is olyan anakronisztikus műfajként határozzák meg, amely a modernség időszakában már alkalmatlan arra, hogy jelentős alkotások műfaji komponenseként szerepeljen. Az egyetlen kivétel, ha parodisztikus éllel, ironizált műfajként van jelen. Ez az anekdotára vonatkozó egyoldalúan negatív értékítélet mintegy automatikusan ráíródik az anekdotikus elbeszélésmódra, sokszor reflektálatlanul hagyva az általam korábban említett eltérő elbeszéléspoétikai jellegzetességeiket is. Az anekdotizmus kifejezés általában összefoglalóan jelöli a két kategóriát, és a negatív értékítélet terén is homogén egységként kezeli őket. Az anekdotizmust kárhóztató leggyakrabban hangoztatott vádpontok a következők: Szinte már bornírtan egyszerű, problémátlan világszemlélet, amely mindenfajta reflexió nélkül, elégedetten elfogadja a fennálló viszonyokat, illetve fenntartások nélkül osztja a közvélekedést. Felszínessége abban is megmutatkozik, hogy alkalmatlan összetett személyiségek megjelenítésére, csupán egy-két jellemvonásra redukált zsáneralakok felléptetésére képes (DOBOS 1993: 269–277). Az anekdotikus előadásmódra jellemző ráérős, komótos tempó ebből a perspektívából közelítve fecsegő bőbeszédűségnek tűnik, ami az ötletszerű kitérőkkel tarkított történetmondással összekapcsolódva azzal jár, hogy az anekdotikus elbeszélések – különösen a regények – kompozíciója széteső, semmiféle elmélyültebb strukturális elv nem fedezhető fel benne. Az anekdotikus beszédmódot alkalmazó irodalmi alkotások jelentésszerkezete áttetsző, nélkülözi az összetettséget, az absztrakt szerzőnek tulajdonítható értékítéletek egyértelműek, a szöveg erős értelmezési ajánlatot kínál fel a befogadó számára. Az elbeszélésmódnak ezek a sajátosságai kevés teret adnak az olvasó értelmezői tevékenysége számára, az anekdotizmussal tulajdonképpen összeegyeztethetetlen a nyitott műalkotás fogalma.

Aligha kétséges, hogy az anekdotizmus bizonyos változataira érvényesnek tekinthetők a fenti jellemzés bizonyos elemei, az anekdotikus elbeszélésmód egészét azonban megalapozatlan eljárás ebbe az esztétikai karanténba zárni. Az anekdotikus narrációnak azok a változatai, amelyek a hagyomány változatlan fenntartása helyett a tradíció megőrzésének és megújításának kettős poétikai stratégiáját alkalmazták, jelentős műveket hoztak létre, melyeket a poétikai invenció mellett összetett szemléletmód jellemez. Az alábbiakban két-két példa segítségével igyekszem bemutatni, hogy a magyar és a cseh irodalom 20. századi története mennyire meggyőzően bizonyította az anekdotikus elbeszélésmód esztétikailag érvényes megújításának lehetőségét. Mivel meggyőződésem, hogy az anekdotikus előadásmód továbbra is élő narratív hagyomány, nem elégedtem meg azzal, hogy csupán a 20. század eleji modernség és az anekdotizmus termékeny szimbiózisának lehetőségét szemléltessem. Második példámért ezért mind a magyar, mind a cseh irodalom esetében a 20. század második felének, illetve a 21. század elejének irodalmi terméséből vettem. A fenti szempontok alapján a magyar szerzők közül Kosztolányi Dezsőre és Esterházy Péterre, a cseh írók közül Jaroslav Hašekre és Bohumil Hrabalra esett a választásom.

A 20. század első felének modern magyar irodalmában nem Kosztolányi Dezső, hanem Krúdy Gyula életművében a leginkább magától értetődő az anekdotikus elbeszélismód tovább élése. Mégsem az ő művei közül választottam első példát, jóllehet a *Boldogult úrfikoromban*, megítélésem szerint, rendkívül sikeresen és összetett módon újítja meg a modernség szellemében az anekdotikus hagyományt. Krúdyt kánonbeli pozíciója azonban mégsem teszi igazán alkalmassá arra, hogy az anekdotikus elbeszélismód modernizálásának lehetőségéről meggyőzze azokat, akik ennek az álláspontnak az ellenkezőjét vallják. Már a kortársak egy része is megkérdőjelezte ugyanis Krúdy életművének modernségét, amit az is jelez, hogy nem tartozott a *Nyugat* állandó szerzői közé, 25 év alatt mindössze 24 írása jelent meg a folyóiratban. A magyar irodalomtörténészek körében ma sem számít evidenciának, hogy ennek a változó színvonalú, hatalmas életműnek a szerzője a *Nyugat* első nemzedékének tagjai közül sok tekintetben a leghatározottabban bontotta meg a hagyományozott elbeszélőformákat, jóllehet egyes művei avítan korszerűtlen megoldásokat is alkalmaznak. Krúdy életművének ez a sajátos kettőssége azzal a veszéllyel járhat, hogy az anekdotikus elbeszélismód jelenlétét a szerző elbeszélismódjának modernségét eleve fenntartásokkal kezelő olvasók a korszerűtlenség szimptomájaként értékelnék. Ezzel szemben Kosztolányi Dezső *Esti Kornél* című művének kanonikus pozíciója jelenleg megingathatatlanak tűnik, immár több évtizede a modern magyar próza legjelentősebb teljesítményei között tartja számon a hazai irodalomtudomány. Egy ilyen kanonikus szöveg sokkal inkább alkalmasnak mutatkozik az anekdotikus hagyomány korszerű megújulásának szemléltetésére, mint egy változó megítélésű alkotó mégoly jelentős műve.

Kezdetben Kosztolányi – ahogy a modernista szerzők jelentős része – maga is leértékelően nyilatkozott az anekdotizmusról, amelyben az előző generáció tipikus elbeszélő formáját látta (KOSZTOLÁNYI 2004: 390). A nyugatos írók többsége felszínesnek ítélte e tradíció szemléletmódját, mert úgy vélte, az olvasó szórakoztatása érdekében lemond arról, hogy nagyobb egzisztenciális tételekkel bíró témákat veszen fel (SCHÖPFLIN 1990: 202). Mivel a korszak magyar prózája nagy érdeklődéssel fordult a lélektani elbeszélés felé, a személyiség összetett megjelenítését is gyakran számonkérték az anekdotizmuson, amely véleményük szerint csak zsánerfigurákat léptetett fel. Kosztolányi szépprózája az *Esti Kornél*-szövegek írása idején kezd határozottan nyitni az anekdotikus hagyomány felé, s ez az érdeklődés az *Esti Kornél kalandjai* és az *Egy asszony beszél* címmel megjelent ciklusok keletkezésének időszakában is eleven marad. Az anekdotikus elbeszélismód Kosztolányira jellemző formája jelentős különbségeket mutat a mikszáthi örökséghez képest. A 19. századi anekdotikus narrációt az jellemezte, hogy nem fordult szembe nyíltan a közvéleménnyel, még erősen kötődött az anekdotikus tradíció kollektív vonásaihoz. Kosztolányi művei ezzel szemben már határozottan érvényre juttatják az individualitásnak a modern magyar irodalom első nemzedékére jellemző elvét. Az egyéni nézőpont megjelenítésére a Kosztolányi-féle anekdotikus elbeszélést elsősorban

az teszi alkalmassá, hogy befogadja a szövegformálásnak a tárcaírás gyakorlatában kiformalódott megoldásait. Kosztolányi tárcai egy-egy jelenséghez szellemes, egyéni nézőpontot alkalmazó és egyben szórakoztató fejtegetéseket kapcsolnak, s előszeretettel juttatják érvényre az öniróniát, amennyiben gyakran eldönthetetlennek mutatkozik, hogy a tárcaíró mennyiben veszi komolyan saját eszmefuttatásait. A világnézeti konszenzus helyett a viszonylagosság nézőpontjára helyezkednek, szemléletmódjuk aligha vádolható naiv problémátlansággal. Ez a játékos relativizmus az *Esti Kornél* kompozíciójának is alapvonását képezi.

Az *Esti Kornél* narratív struktúrájának meghatározó jellegzetessége, hogy két elbeszélői szólamra íródott, az egyik az elsődleges narrátor szólama, a másikat a címszereplő beékelt elbeszélései alkotják. A 18 fejezetből nyolc esetében az elsődleges elbeszélő szerepköre csupán a beékelt elbeszélés szituációjának ismertetésére szorítkozik (az is előfordul, hogy az elsődleges narrátor szólama egyetlen idéző tagmondatra redukálódik: „szólt Esti Kornél”), a fejezet tulajdonképpeni tartalmát képező elbeszélés Esti Kornél előadásában hallható. Az utolsó fejezet kivételével valamennyi Esti-elbeszélésre jellemző a hangsúlyozott szóbeliség, a cselekmény humoros csattanóra futtatott szerkezete és az elbeszélőkedv. A narráció karakterét az említett hét fejezet mindegyikében a tárca élőszt idéző csevegő hanghordozása és az anekdotikus elbeszélésmód összjátéka alakítja. Hat fejezetben (6., 7., 9., 10., 12., 14.) a cselekmény, az alakformálás és az előadásmód terén egyaránt az anekdotikus előadásmód válik dominánssá. Ezek alapján megállapítható, hogy Esti elbeszélői szólamának karakterét legmarkánsabban az anekdotikus jelleg különíti el az elsődleges elbeszélő szólamától. A két hang jól megkülönböztethető volta megfelel annak az első fejezetben jelzett szereposztásnak, amely kétféle stílus, kétféle irodalomfelfogás párbeszédének összjátékaként koncipiálja a készülő közös művet, az *Esti Kornél* című kötetet.

Milyen sajátos új funkciókkal bír az anekdotikus narráció Esti-féle változata? Míg az anekdotizmust általában a maradiság, a konformizmus anakronisztikus beszédmódként szokás értékelni, az *Esti Kornél* az anekdotikus előadásmód szóbeli jellegét az intézményesült irodalmi normákkal és olvasói elvárásokkal való tudatos szembefordulásként állítja be. Esti már nem ír, művészi tevékenységének közege az élőszt, lecsúszott bohém figura, aki saját társaságának adja elő történeteit, míg az elsődleges elbeszélő befutott, megbecsült szerző. Esti elbeszélőként kedvtelési hallgatósága játékos provokálásában, a cselekmény fikcionalitását azzal hangsúlyozza, hogy az eseményeket rendre átvezeti a képtelen, de legalábbis alig hihető történések területére, ezzel szemben az elsődleges narrátor történeteit többnyire megmaradnak a valószínű történet fikciós sémájának keretei között. A 6. fejezet zárlatában Esti egy metafiktív megjegyzésben reflektál saját elbeszélésmódjának formabontó, az intézményes irodalmat provokáló jellegére:

– Szóval, nem unalmas? – kérdezte. – Eléggé érdekes? Eléggé képtelen, valószínűtlen és hihetetlen? Eléggé föl fogja bősztíteni azokat, akik az irodalomban

lélektani megoldást, értelmet, erkölcsi tanulságot is keresnek? Jó. Akkor megírom. (KOSZTOLÁNYI 2011: 140).

Az idézett részlet az anekdotikus narráció átértelmezésének két másik lényeges vonását is érinti. Az első kérdés a tudatosan vállalt szórakoztató szándékra utal, ami azt jelzi, hogy az *Esti Kornél* irodalomfelfogása már eltávolodott attól az egykor Kosztolányi által is osztott állásponttól, amely a szórakoztatást a közönség olyan készségees kiszolgálásaként fogta fel, amely tulajdonképpen lehetetlenné teszi az irodalom igényesebb művelését. A modernség indulásakor olyan éles határt húzott szórakoztató és szépirodalom közé, amely a korábbi időszakban egyáltalán nem volt jellemző a magyar irodalomra. Az *Esti Kornél* ezt az oppozíciót mondvasinált ellentétnek minősíti azzal, hogy több szinten olvasható szöveget hoz létre. A nagy örökség, a bolgár kalauz, az elnök úr vagy a kleptomán Gallus története egyszerre szórakoztató, csattanóra futtatott anekdotikus történet és az irodalmi alkotásról, illetve a nyelv természetéről szóló önreflexív szöveg. A szórakoztatás és az elmélyültség egymást kizáró ellentétét feltételező irodalomfelfogás érvénytelenítése, a több szinten olvasható irodalmi alkotás koncepciója valószínűleg az *Esti Kornél*nak az a vetülete, amely a 20. század második felének magyar irodalma, különösen Esterházy Péter prózája számára a leginkább folytatható hagyománynak bizonyult.

Kosztolányi epikáját a szóbeliség iránti vonzódása szintén az anekdotikus tradíció újrahasznosítására ösztönözte. Az életművét átható relativista szemlélet alapvetően a végesség tudatából eredeztethető, abból a belátásból, hogy az emberi lét illékony volta-hoz hasonlóan, minden csupán temporális érvényességgel rendelkezik. Minden meggyőződés, nézőpont és beállítódás csak pillanatnyi viszonyt tükröz, amely ki van téve az állandó változásnak. A szóbeliség preferálása mögött az a nézet húzódik meg, amely szerint a pillanatnyiságot, a temporális jelleget az élőszó közege jobban érvényre tudja juttatni, mint az írásbeliség. Ez a felfogás mintegy megfordítja a jól ismert latin közmondás (*Verba volant, scripta manent.*) értékítéletét, amely az írás magasabb rendű voltát éppen rögzítettségéből fakadó megbízhatóságában látta. Az *Esti Kornél* címszereplőjének tulajdonítható felfogás szerint az élőszó fölényét az írással szemben éppen az adja, hogy adekvátabb módon képes érvényre juttatni a dolgok és a létezés legfontosabb tulajdonságát: a pillanatnyiságot.

Kosztolányi prózája abban a tekintetben is átértékeli az anekdotikus hagyományt, hogy a hangsúlyozott elbeszélőkedvet nem terjengős fecsegésként fogja fel, hanem az elbeszéltség hangsúlyozásának lehetőségét látja benne. A sokak által reflektálatlannak tekintett anekdotikus narráció e megközelítés nyomán az irodalmi öntükrözés megvalósítására alkalmas eljárássá változik. Hasonló módon alakul át az anekdotikus csattanóhoz kapcsolódó fikcionáltság is. Még a történelmi személyeket felléptető anekdotákra is érvényes a csattanónak az a sajátossága, hogy megszakítja a fakticitás képzetét, illetve jelzi, hogy az anekdota tulajdonképpen csak

szimulálja a fakticitást. A csattanóval szemben támasztott igény ugyanis még a valós személyekről szóló anekdoták esetében sem a tényszerű hitelesség, hanem a hatásos poén, amelynek csattanós volta általában fordítottan arányos valóságartalmával. Az anekdota hallgatója nem azt várja, hogy a záró mozzanat életrajzilag hiteles legyen, hanem olyan csattanót – bármennyire is kétes annak valóságartalma –, amely visszaigazolja az anekdotában szereplő történelmi személyről, illetve annak egy jellemző tulajdonságáról alkotott közkeletű felfogást. Az anekdota műfajában eleve adott fikтивitás-potenciált Kosztolányi Esti Kornélja az irodalom fikтив természetének állandó emlékezetbe idézésére használja fel.

A magyar posztmodern próza klasszikusának, Esterházy Péternek számos műve értelmezhető az anekdotikus elbeszélésmód sajátos, megújított változataként. Ezek közül az *Esti* című kötet önreflexív gesztusaival is jelzi, hogy az anekdotikus narrációnak ahhoz a modernizált változatához kapcsolódik, amelyet Kosztolányi művének beszédmódja teremtett meg. Esterházy elbeszélőprójára ugyanakkor már jóval az *Esti* 2010-ben történt publikálása előtt is érzékelhető befolyást gyakorolt az anekdotikus narráció hagyománya. Ezen a tényen az sem változtat, hogy az anekdota műfajával kapcsolatban több olyan negatív megjegyzés olvasható műveiben, amelyek a magyar anekdotikus tradíció felszínes történelemszemléletét és politikai szervilizmusát érintik (ESTERHÁZY 1979: 306–311). Érdekes azonban megjegyezni, hogy ezek a minősítések nem az anekdotikus narráció poétikai vagy esztétikai tulajdonságaira vonatkoznak, hanem hatalomhoz fűződő viszonyára és az önkritikát nélkülöző nemzeti önszemléletre. Ezek a jellegzetességek azonban nem az anekdota műfajának vagy az anekdotikus előadásmódnak tulajdoníthatók, csupán egy meghatározott korszakra jellemző változataiknak. Ezeket a korhoz kötött vonásokat ugyanakkor a magyar irodalomtudomány hajlamos az anekdotizmus lényegi és állandó tulajdonságaként kezelni.

Esterházy első irodalomtörténeti jelentőségű műve, a *Termelési-regény* két szerző inspiráló hatását hangsúlyozza: Mikszáth Kálmánét és James Joyce-ét. Előbbi a regény szereplőjeként is fellépteti, akivel a „jegyzetek” szerzőjének, E.-nek beszámolója szerint a „tulajdonképpen” regény írója, a Mester, hosszas beszélgetést folytat a szentendrei HÉV vonalán. Első hallásra talán bizarr párosnak tűnhet a modernséget megelőző magyar próza emblematikus alakjának és a hagyományos regényforma lebontásában radikális megoldásaival élen járó, világhírű író szerzőnek együttes inspiráló hatást tulajdonítani, annál is inkább, mivel a *Termelési-regény* maga is előszeretettel alkalmaz formabontó megoldásokat. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy az anekdotikus elbeszélésmódra jellemző epizodikus struktúra eleve magában rejtja a homogén elbeszélés megbontásának lehetőségét, a két narratív hagyomány találkozása már korántsem tűnik poétikai képtelenségnek. A magyar irodalom a 20. század első felében Krúdy Gyula életművével számos példát nyújtott a regényforma anekdotikus dekomponálására. Esterházy *Termelési-regénye* ugyanakkor minden korábbi kísérletnél radikálisabb módon aknázza ki az egy-

séges regényszerkezet lebontásának az anekdotikus elbeszélői hagyomány poétikájára támaszkodó lehetőségeit. A termelésiregény-paródiaként meghatározható „főszöveghez” annak terjedelmét többszörösen meghaladó jegyzeteket csatol E., amelyek többsége a Mester magánéletének anekdotikus eseményeit beszéli el, illetve kommentálja. Ez a megoldás játékba hozza az anekdotikus familiaritás hagyományát, jóllehet olyan szemléletmóddal és tartalmakkal telítve, amelyek annak 19. századi változatát egyáltalán nem jellemezték. Az „élettörténet” és a „regényszöveg” viszonya folyamatosan a szöveg előterében tartja a fikció és a referencialitás bonyolult viszonyrendszerét, melyet olyan összetettséggel és elmélyült reflektáltsággal visz színre, amely messze meghaladja a modernizált anekdotikus próza 20. század első feléből ismert hasonló kísérleteit.

Ezeknek az életrajzi elemeket is mozgósító autofikciós jegyzeteknek egy másik vonatkozásban is újszerű funkció tulajdonítható. Míg E. a nagy írónak kijáró hódolat nyelvén beszél a Mesterről – ez magyarázza az Eckermann Goethe-életrajzára vonatkozó rájátszást –, addig a szöveg maga éppen a magánéletből vett jelenelek deheroizáló potenciálja révén érvényteleníti az avatlatlan elbeszélő rajongásra hajlamos viszonyulását. Az absztrakt szerző egyértelműen ironikus perspektívából tekint E. hódolatteljes, lelkesült olvasói attitűdjére, amelyet anakronisztikus beállítódásként fog föl. A mű és a befogadó kapcsolatát tekintve tehát elutasítja az alárendelő viszonyt, s a szerző alakjának deheroizálásával párhuzamosan emancipálja az olvasót. Ezzel a befogadás olyan modelljét állítja fel, amely egyenrangú felek párbeszédén alapszik, s ebben a viszonyban sem az alkotót, sem a művet nem illeti meg a feltétlen csodálat és a hódolatteljes tisztelet.

Már Kosztolányi *Esti Kornélja* esetében is megfigyelhető volt, hogy az anekdotikus oralitás mintegy kétségbe vonta az irodalom emelkedett koncepcióját, s ennek következtében a korábban az univerzális konszenzus beszédmódjának tekintett anekdotizmus egyfajta részleges ellenzéki pozíciót vett fel az intézményesült irodalommal szemben. Ez a Kosztolányinál még csak enyhén szubverzív jelleg Esterházy beszédmódjában fölerősödik, ami abban is megmutatkozik, hogy művei a szalonképesnek tekintett irodalmi nyelvhez képest a stílusrétegeknek lényegesen szélesebb spektrumát mozgósítják, melyben a szlengtől egészen a trágárságig sokféle stíluszint helyet kaphat. Az anekdotikus narráció stílusának erre az eljárásra emlékeztető kitérítése korábban Tersánszky Józsi Jenő prózájában volt megfigyelhető, azonban az a nyelvi gazdaság, a szókészletnek az a sziporkázó bősége, amely Esterházy prózájában érvényesül, példátlan az anekdotikus tradíció történetében. A *Termelési-regény* gyakran ütközteti a hivatalos és a személyes, a közélet és a magánélet nyelvi szintjeit, ami leglátványosabban a „főszöveg” és a „jegyzetek” kontrasztjában mutatkozik meg. Ezeknek a nyelvi szinteknek a szembesítése bizonyos tekintetben politikai állásfoglalásnak is tekinthető. A szocialista társadalom a kollektivitás elvét igyekezett abszolút uralkodó pozícióba helyezni, a magánélet szintjét pedig másodlagos jelentőségűnek deklarálta. Esterházy regénye határozottan

megfordítja ezt az értékrendet, amivel az egyén autonómia-igényét nyilvánítja ki. Azzal, hogy a szövegben megvalósuló beszédmód a hivatalos kultúrpolitika normáit a stíluszintek vonatkozásában is megsérti, végső soron a szabadság elvét juttatja érvényre.

Az anekdotikus hagyomány jól ismeri az anekdotának azt a satirikus, leplező változatát, amely a nagyszabású történelmi események kiváltó okát egy-egy nevetséges momentumban jelöli meg (GOSMANN 2009: 228). Ennek a hatalommal szemben tiszteletlen és a szarkazmusig kritikus anekdotikus beszédmódnak Jaroslav Hašek regénye kínálja a méltán legismertebb példáját. Esterházy anekdotikus narrációja ugyan kevésbé harsány, s szofisztikált voltából fakadóan kevésbé radikális, de kétségtelenül rendelkezik a hatalmat, a politikai elnyomást bíráló éllel. A *Kis magyar pornográfia* az ötvenes évek történelmi eseményeit mutatja be a családtörténet optikáján keresztül. A szöveg komikus hangneme, amelynek feszítávja a humortól az irónián át a nyílt gúnyig terjed, azzal szabadítja fel az olvasót (és az elbeszélőt) a félelem érzése alól, hogy nevetségessé teszi az elnyomó hatalmat. A nevetés a *Termelési-regényben* is hasonló funkcióval rendelkezik: a nevetségessé váló, erőszakos politikai rendszer többé nem képes szorongást kelteni.

Esterházy Péter másik főműve, a *Harmonia caelestis* az ország történetét szintén a családtörténettel összekapcsolva beszéli el, akárcsak a *Kis magyar pornográfia*. A kettő egymásba játszása ugyanakkor a később született regény esetében absztraktabb módon valósul meg. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a történelmi események a család életére gyakorolt hatásukon keresztül válnak érzékelhetővé. A szöveg elbeszélője számtalan történelmi alakot és fiktív figurát nevez édesapjának, így a család fogalma metaforikus jelentést kap. A fogalom e sajátos kitágítása egyrészt azt sugallja, hogy a nemzeti történelem traumáinak felelősségét nem lehet mindig valaki másra hárítani, mert a felelősség alól senki sincs felmentve. Másrészt a szereplők egymásra írása egyfajta hangsúlyozottan nem-individuális szemléletmódot indukál. Ez a perspektíva azonban legfeljebb csak emlékeztet a 19. századi anekdotizmus kollektív szemléletmódjára, korántsem azonos vele. Míg abban tulajdonképpen egy individualizmus előtti stádium nézőpontja és értékrendje öltött testet, itt egy individualizmus utáni állapot látásmódja érvényesül, amely nem azonos az anonim kollektivitással, mert alanya nem oldódik fel a közösségben. Bár nem válik a közösség névtelen tagjává, tisztában van „egyéni” nézőpontjának az individuumon túlmutató, illetve azt megelőző komponenseivel. Úgy őrzi meg az önálló személyiség fogalmát, hogy eközben ezt az entitást hagyományok, szokások és esetleges körülmények alkalmi együttállásaként fogja fel.

Esterházy prózája visszanyúl az anekdotikus derű hagyományához is. Ez a hangoltság nem az anekdotikus beszédmód 19. századi változatának kedélyessége, nem a fennálló társadalmi viszonyok, illetve a közvélemény mindig kompromisszumra kész elfogadása. A derűnek ebben a változatában, amelyet Mészöly Miklós egy alkalommal nem minden él nélkül ontológiai derűnek nevezett, a létezés reflektált

öröme nyilatkozik meg. Ez a beállítódás korántsem valamiféle naiv vagy hamis idill, amely nem hajlandó tudomást venni a létezés negatív vonatkozásairól, hanem olyan szemléletmód, amely mindezek ismeretében és mindezek ellenére adja át magát a létezés visszafogott és nyugodt örömeinek. Nincs ok az Esterházy-próza világhoz való viszonyulásának ezt a derűs jellegét palástolni vagy elhallgatni. A létezés örömét hangsúlyozó, reflektált szemléletmód ugyanis semmivel nem értéktelenebb vagy felszínesebb, mint például a létet megoldhatatlan problémaként, örök, reménytelen erőfeszítésként értelmező egzisztencialista világnézet. Az anekdotikus derű ilyen jellegű átértelmezése ugyancsak nem előzmény nélküli a magyar anekdotizmus modern megújításának történetében: a Krúdy-szövegek életunalom fölé kerekedő melankolikus derűje, Karácsony Benő regényeinek elégikus humora vagy Tersánszky hőseinek elemi életöröme említhető párhuzamaként. Ez az „ontológiai derű” alapozza meg azt az otthonosság-érzést, amely ugyancsak kapcsolatba hozható az anekdotikus hagyománnyal. Míg azonban ennek 19. századi változatában az otthonosság a „mi világunk” szűkebb terére vonatkozott, amely lehetett a falu, a régió vagy a nemzet közössége, addig itt az otthonosság tágabb és absztraktabb kiterjesztést nyer: a létben való otthonosság értendő alatta.

A 20. század első felének cseh irodalmában Jaroslav Hašek világhírű regénye tekinthető a megújított, modernizált anekdotikus elbeszélismód legjellegzetesebb példájának. Bár a *Švejk* recepciójában gyakran olvasható megállapítás, hogy a címszereplő által előadott történetek anekdotikus karakterűek, a regény műfaji komponensei közül az anekdotikus vonások jelentősége mégis némiképp alulértékeltnek tűnik. Az interpretációk ugyanis többnyire a menipposzi szatíra és a pikareszk regény kategóriái segítségével határozzák meg a regény műfaját (STEINER 2000: 37). Ezeknek a komponenseknek az említése valóban indokolt, jóllehet mindegyik csak bizonyos megszorításokkal vonatkoztatható a *Švejk* elbeszélismódjára. A menipposzi szatíra olyan verset és prózát váltakoztató ókori műfaj, amelynek terjedelme viszonylag rövid, s az epikai elem, a történetet előadó elbeszélés csak az egyik alkotóeleme. Seneca *Apocolocyntosis*a, az egyetlen teljes szövegében fennmaradt ókori menipposzi szatíra szabadszájúságával, drasztikus komikumával kétségtelenül jelentős befolyást gyakorolt a szatíra műfajának későbbi alakulástörténetére. A nyers, vulgáris és tiszteletlen humor képviselői közül Hašek regényének szövege Rabelais *Gargantua és Pantagruel*jét említi meg (HAŠEK 1990: 389), a menipposzi szatírára nem tesz közvetlen utalást. A pikareszk minősítés is csak erősen kitágított értelemben használható a *Švejk* műfajiságának jellemzésére, mivel narratív poétikája a szoros értelemben vett pikareszk regény számos műfaji követelményének nem felel meg. A pikareszk retrospektív autodiegetikus elbeszélést alkalmaz, a megtért bűnös visszaemlékezik egykori élettörténetére, amelyet elbeszélői énje immár megtagad (KOVACH 1984: 256). Hašek regényében ezzel szemben heterodiegetikus narrátor adja elő az eseményeket, s a történet főhőse sem tekinthető *pícarónak*. A pikareszk regény főszereplője ugyanis olyan gátlástalan figura, aki

minden eszközt felhasznál annak érdekében, hogy hatalomra és gazdagságra tegyen szert. *Švejk*nek ezzel szemben egyáltalán nem célja a társadalmi felemelkedés, megelégszik a maga kis világán belül elérhető szerény örömeikkel, amelyeknek középpontját a sör képezi. Egyáltalán nem ambiciózus figura, s a *picaro* agyafúrt ravaszsága sem jellemzi, mivel mindvégig eldönthetetlen marad, hogy hülyeségből mennyi a mimikri, és mennyi a veleszületett adottság. Végül a pikareszk eredendően nem komikus műfaj, sem a humor, sem az irónia nem alaphangja, kötelező kelléke. A szatíra és a pikareszk műfaji komponensével ellentétben az anekdotikus elbeszélésmód minden megszorítás nélkül alkalmazhatónak mutatkozik a regény cselekményszerkezetének és narrációjának jellemzésére, a szöveg anekdotikus vonásai ugyanis korántsem merülnek ki abban a jellegzetességében, hogy a címszereplő anekdotikus történeteket ad elő. Jóllehet ennek a sajátosságnak a jelentősége sem lebecsülendő, hiszen *Švejk* beékelt elbeszéléseinek terjedelme jóval meghaladja a heterodiegetikus narrátor szólamának terjedelmét.

Az anekdotikus jelleg kiterjedt érvényesülését többek között az is jelzi, hogy nem csupán *Švejk* ad elő anekdotákat, az elsődleges elbeszélő ugyancsak anekdotikus kitérőket iktat saját narrációjába. Így értesülünk például arról a nevezetes történelmi eseményről, amikor Mária Terézia idejében a császári hadseregbe „K. u. K. Militärmagazinkatze” rangban besorozott macskák közül négyet hadbíróság ítélte kötélt általi halálra, mert a hadsereg raktárában elszaporodott egerek kordában tartására hivatott órszolgálatukat hanyagul látták el. Gyakori megoldás, hogy egy-egy újabb szereplő színrelépésekor az elbeszélő egy-egy anekdotikus történettel mutatja be a regényalakot. Welfer doktor igazán marginális figurája a regénynek, mindössze annak a cselekménymozzanatnak az erejéig tűnik fel a történetben, amíg megállapítja Biegler kadét hasmenésének okát. Ez a meglehetősen jelentéktelen szerepkör nem akadályozza meg az elbeszélőt abban, hogy mintegy két oldal terjedelmű anekdotikus történettel vezesse be a figurát a diegetikus világba. Az olvasó megismerheti az ősmédikus történetét, aki azért nem tette le éveken át az orvosi szigorlatot, noha remekül elsajátította a szükséges ismereteket, mert nagybátyja végrendeletében életjáradékot biztosított számára mindaddig, amíg orvosi tanulmányait be nem fejezi.

A narráción kívül a regény cselekményszerkezete is anekdotikus struktúrát mutat. A *Švejk*kel történt események ugyanis nem annyira a kaland, mint inkább az anekdota fogalmával írhatók le. A kalandregény vagy a pikareszk regény műfajához kapcsolódó irodalmi terminusként a kalandon olyan cselekményelemet értünk, amely veszélyes szituációba helyezi a szereplőt, s arra hivatott, hogy az olvasóban izgalmat váltson ki. A kalandnak fontos mozzanatai azok a válságos pillanatok, amikor a szereplő élete kockán forog, és kétségessé válik, hogy vajon megússza-e ép bőrrel a veszélyes helyzetet. *Švejk* „kalandjai” ezzel szemben mindig komikus fordulattal, csattanóval végződnek, az olvasó a narratívának ezt a sajátosságát felismerve nem a kalandregényektől elvárt izgalom átélésének reményében

fog bele a következő epizód olvasásába, hanem komikus csattanóra számít, s nem is kell csalódnia. Nemcsak Švejk és társai, valamint a narrátor adnak elő anekdotákat, hanem az elbeszélés is anekdotikus epizódok sorozataként állítja az olvasó elé a főhős történetét.

Sem a pikareszk regénynek, sem a satírának nem jellegzetes műfaji sajátossága az orális előadásmód imitációja, ezzel szemben az anekdotikus elbeszélismódnak konstitutív vonása. A *Švejk* első változatában az élőszo imitációja még nem volt a narratív nyelv meghatározó sajátossága. Az elbeszélő saját szólama sokkal nagyobb teret kapott, a szereplő szavainak tolmácsolása során a szerző a függő beszédet részesítette előnyben az egyenes idézettel szemben, ami azzal a következménnyel járt, hogy a narrátor nyelvi közvetítő funkciója nyomán a szereplői megszólalás még inkább eltávolodott az élősztől. A „nyelvrontás” bevett poétikai eljárásá válását megelőzően a narrátor szólama a 19. század örökségeként egyfajta nyelvi normát testesített meg, a köznyelv igényes változataként felfogott irodalmi nyelvet képviselte. A függő beszéd alkalmazásakor a narrátor mintegy saját nyelvi regiszteréhez hasonlítva közvetíti a szereplő szavait. Ez a „fordítás” az oralitást idéző vonások elhalványulásával vagy eltűnésével jár, hiszen az irodalmi nyelvet beszélő narrátor szólama integrálja magába a szereplői szólamot. A regény első változatában egyébként is csekély szerephez jutott az orális jelleg, Švejk szólamára a köznyelvi regiszter dominanciája volt jellemző, amelyet kis mértékben a társalgási nyelvre jellemző kollokvializmusok színezték. A hétköznapokban beszélt prágai nyelvnek és a vulgáris kifejezéseknek nyoma sem volt ebben a változatban, ahogy Švejk nevezetes anekdotikus elbeszélései, kocsmatörténetei is hiányoztak belőle. Hašek művét a cseh irodalomtörténet-írás többek között azért tekinti irodalomtörténeti jelentőségűnek, mert beemelte az irodalom közegébe azt a köznyelvnél alacsonyabb regisztert képviselő prágai beszélt nyelvet, amelyről a szépirodalom mindaddig alig vett tudomást (DANEŠ 1993: 233). Ez a nyelvi regiszter ráadásul nem korlátozódik a szereplők szólamára, hanem az elbeszélői narrációra is befolyást gyakorol. A narrátor szólamában ugyancsak feltűnnek olyan vaskos kifejezések, amelyekről korábban általában azt tartották, hogy nem tűrik a nyomdafestéket. Az egyik mellékszereplőt, Friedrich Kraus ezredest például ezekkel a szavakkal jellemzi az elbeszélő: „Szellemi képességeit elemezve arra a meggyőződésre kell jutnunk, hogy semmivel se voltak jobbak azoknál, amelyek a nagypofájú habsburgi Ferenc Józsefet mint notórius idiótát tették híressé” (HAŠEK 1990: 231).

Az anekdotikus történelemszemléletet a magyar irodalomtudomány hajlamos kizárólag az öncsaló idealizálással azonosítani. Ez a megközelítés azonban kifejezetten egyoldalú, mert bár a 19. századi magyar anekdotizmusra jellemző nemzeti önértékelés valóban mutat ilyen vonásokat, az anekdota műfajának, illetve az anekdotikus beszédmódnak ez korántsem szükségszerű velejárója. Az anekdotának kétségtelenül létezik a fennálló viszonyokat lojálisan elfogadó változata, ugyanakkor ismert az a típusa is, amely a történelmet mintegy alulnézet-

ből szemléli. Az anekdotikus hagyománynak ez a vonulata nem mentes bizonyos szubverzív jellegtől. A történelemben nem nagyszabású események sorát és kiemelkedő személyiségek lenyűgöző cselekedeteit látja, hanem olyan kevésbé dicsőséges történések egymásra következéseként fogja fel, amelyek háttérben kisszerű vagy nevetséges indítékok állnak. Ez a történelmi görbetűkör egyáltalán nem fest idealizált képet sem a történelemről, sem a történelmi személyiségekről. Ez a szarkasztikus látásmód a történelem hivatalos elbeszéléseivel szemben egyfajta privát ellentörténelemként funkcionál, amelynek legfőbb ambíciója, hogy érvénytelenítse a történelem nagyszabású, heroikus, hivatalos narratíváit. A *Švejk* legfőbb céltáblája a Habsburg Monarchia hatalmi ideológiája és történelemszemlélete, amelyet komikusan anakronisztikusnak és képmutatónak ábrázol. A K. u. K hadseregben az uralkodó elit a Monarchia egységének és fennállásának legfőbb biztosítékát látta, Hašek regénye a birodalomnak ezt a felmagasztalt tartóoszlopát veszi célba, amelyet nőcsábász szépfíúk, alkoholisták és idioták gyülekezeteként mutat be. A hivatalos történelmi narratíva tekintélyét a *Švejk* által előadott történetek azzal ássák alá, hogy a császári család vagy a tábornoki kar tagjaival történt eseményekről hallva a főszereplő azokat nyomban egy-egy olyan történetnek felelteti meg, amely valamelyik ismerősével esett meg. Ezek a furcsa analógiákat felállító elbeszélések a neves történelmi személyiségeket leszállítják a történelmi piedesztálról, mert indítékaik, szándékaik és tetteik semmivel sem tűnnek emelkedettebbnek vagy nagyszabásúbbnak, mint a kisembereké. Ezeknek a különbségeknek az eltűnésével a társadalmi hierarchia és a hatalom legitimációja egyaránt megszűnik.

A regény szövege maga is megkülönbözteti az anekdota és az anekdotizmus kétféle változatát. Gerbich ezredes a narrátor minősítése szerint olyan régivágású, Mária Terézia korából való anekdotákkal traktálja alárendeltjeit, amelyeken a tisztek kénytelenek harsányan nevetni, bármennyire is unják őket (HAŠEK 1990: 814). Ezeknek a történeteknek nincs a jelenhez szóló üzenetük, elhangzásuk szituációja pedig a hierarchikus függő viszony megtestesülése. Egy alkalommal Vaněk őrmester felszólítja Švejket, hogy meséljen anekdotákat a katonaeletről. A kérésnek Švejk úgy tesz eleget, hogy az általa előadott történet a hadsereg hivatalos önképének szinte minden elemét nevetségessé teszi (HAŠEK 1990: 763). Tulajdonképpen a regény elbeszélésmódjának egészére ez a megoldás jellemző: a szatirikus élű, tiszteletlen anekdotizmus leváltja a régi vágású, komformista adomákat.

Aligha kétséges, hogy Bohumil Hrabal életművére jelentős hatást gyakorolt Jaroslav Hašek elbeszélésmódja. Az anekdotikus hagyomány továbbélése többek között szövegei élőbeszédet preferáló előadásmódjában mutatkozik meg. A *Bambini di Prága* esetében ennek struktúrája még nagyon közel áll a *Švejk* szövegéből megismert szerkezethez. Az anonim, heterodiegetikus narrátor háttérbe húzódik, s a szöveg jelentős részét a másodlagos elbeszélő funkcióját betöltő szereplők megnyilatkozásai teszik ki. Hrabal művei azonban idővel egyre inkább az autodiegetikus narrátor szerepeltetését részesítik előnyben, az *Őfelsége pincére voltam*, a *Túlsgo-*

san zajos magány, a Táncórák idősebbeknek és haladóknak, A szigorúan ellenőrzött vonatok, A sörgyári capriccio, a Díszgyász, a Harlekin milliói egyaránt szereplői elbeszélőt léptet fel. Az elbeszélés nyelve mindig az élőbeszéd egy sajátos változatát igyekszik megteremteni. Az orális jelleget olykor a hallgatósághoz forduló felszólítások („Jól figyeljenek arra, amit most mondok.” [HRABAL 2010: 5]), kérdések („Elég lesz már? Akkor most abba is hagyom.”), megszólítások („Ahogy magához járogatok, kisasszony, ugyanúgy a legszívesebben a gyönyörű kisasszonyok után járogattam.” [HRABAL 1982: 7]) is hangsúlyozzák. A cselekményt epizodikus szerveződés jellemzi, lényegében anekdotikus történetek sorozataként áll elénk, mint a *Harlekin milliói* 12. fejezete esetében, amely először a hozzátartozók öregek otthonában tett látogatását beszéli el, majd áttér a régi gombaszedések felidezésére, amit Francin kalandjai követnek a White típusú teherautóval, végül a takarékbetétek ugyancsak anekdotikus története zárja a fejezetet. További párhuzam a két szerző elbeszélismódja között az erősen groteszk hatások alkalmazása, s abban a tekintetben is rokoníthatók egymással, hogy egyikük sem tartózkodik a komikum nyersebb, olykor drasztikus változataitól. Mindkét beszédmódnak bizonyos mértékű provokatív jelleg tulajdonítható, amely a közfelfogás, illetve a közérkölc képmutatónak tekintett vonatkozásait veszi célba. A középpontba helyezett alakok többsége Hrabal műveiben is különc, bár nem feltétlenül afféle bölcs bolond, mint Hašek regényének főhőse, jóllehet egyes szereplők, mint például Pepin bácsi, igen közeli rokonságban állnak Švejkkel.

Mennyiben újítja meg Hrabal a Hašektől örökölt anekdotikus hagyományt? A szemléletmód tekintetében lényeges különbség a két író elbeszélismódja között, hogy Hrabal szövegei előszeretettel reflektálnak az ember általános értelemben vett léthelyzetére. Bár prózája nem kifejezetten intellektuális jellegű, az emberi létezés végességére vonatkozó reflexió alapvető sajátosságuk. Hrabal epikájára Hašek mellett Kafka írásművészete is hatást gyakorolt (HANZELIK 2013: 62–67), aligha vonható kétségbe, hogy a harsány jókedv és a felfokozott életöröm mögött műveiben mindig felsejlik a végesség tudata által kiváltott szorongás. (Kafka esetében ugyanakkor ez a szorongás anonim, nincs tárgya, nem nevezhető meg az oka, nem is beszélve arról, hogy Kafka beszédmódját hangsúlyozott személytelenség jellemzi, míg Hrabal elbeszélőinek – különösen autodiegetikus narrátorainak – nyelve kifejezetten személyes. Poétikai eljárásaik szintén meglehetősen távol esnek egymástól: az élőbeszéd imitációja, a felszabadult elbeszélőkedv egyáltalán nem jellemző Kafka epikájára.) Az anekdotikus elbeszélismódot – ahogy arról Esterházy Péter kapcsán már szó esett – gyakran jellemzi a létezés felett érzett öröm. Hrabal anekdotizmusát ezen a téren a végesség tudatától szorongatott elementáris életöröm teszi sajátos jellemzővé. Az anekdotikus elbeszélés ebben a kontextusban a di-onüszoszi eksztatikus mámor kifejezőjévé válik. A *Gyöngéd barbárnak* már a címe is erre a nietzschei kontextusra utal, amit egyértelművé tesznek az egyik főszereplő, Egon Bondy szavai: „Nietzsche azt kérdezte, hol vannak a huszadik század

barbárai?” (HRABAL 1997: 183–184). Ezt a kontextust erősíti az elbeszélő értelmezése, akit Vladimír Boudník művészi tevékenységét így értékeli: „Újjáélesztett néhány mítoszt [...] Dionüszosznak, a részeg szépfíúnak a mítoszát, aki az alkotó tett forrása, és Antaiosz mítoszát, a hős történetét, aki, midőn elgyengült, csak attól kap új erőre, hogy megérinti a földet” (HRABAL 1997: 128). Dionüszosz alakja egyszerre jelöli a mámoros életörömet és a létezés tragikumát. Köztudott, hogy Nietzsche *A tragédia születése* című művének *A görögség és pesszimizmus* alcímet adta, a dionüszoszi extázis és a tragikus szorongás a Nietzsche műveit egy időben gyakran forgató Hrabal műveiben is szorosan összefügg egymással. A *Harlekin milliói* 10. fejezetében Maryška a Holoubek doktor által rendezett zenés est eseményeit beszéli el, melyet dionüszoszi vigasságnak minősít. A jelenet dionüszoszi összetettségét az adja, hogy a vad életöröm magával ragadja az öregek otthonának lakóit is, akik jól ismerik az elmúlás szorongató közelségét. Az öregasszonyok bakhánszónokra emlékeztető őrjöngése e kettősség színre vitele révén az emberi lét jelképévé válik.

A túlfokozott életöröm tehát egyfajta válasz a létezés céltalanságának érzésére. Ennek a szemléletmódnak a hátterében nemcsak Nietzsche hatása fedezhető fel. Ugyancsak a *Harlekin milliói*ban olvasható az az iteratív jelenetet, amelynek ismétlődő dramaturgiája szerint Pepin minden nap felpumpálja azokat az autóbelsőket, amelyeket azután Francin minden nap leenged. Maryška kommentárja az emberi létezés jelképét látja az felidézett emlékképben: „minden élet és élő éppoly értelmetlen, mint amit Francin a belsővel művel nap mint nap, a bácsi felpumpálja őket, Francin meg este leereszti, hogy minden újrakezdődjön. [...] Pepin reggel újrakezdte, mint Sziszüphosz a sziklagörgetést” (HRABAL 1990: 216). A hasonlat nem hagy kétséget afelől, hogy a regény létértelmezésére az egzisztencialista filozófia is hatást gyakorolt, ugyanakkor Hrabal művei nem reménytelen heroizmussal, hanem a túlhajtott, szinte kétségbeesett életörömmel válaszolnak a lét céltalanságának tudatára. A beat-nemzedék hatása szintén szerepet játszott abban, hogy a Hrabal által megalkotott elbeszélésmód az anekdotikus elbeszélőkedvet az élet szinte eksztatikus mámorának formájává avatta. Hrabal úgy látta, hogy az élet Kerouac és Ginsberg szövegeiben „egyfajta faszcináció, ami rokon egyfajta vallásossággal” (MAZAL 2003: 102). Pepin bácsi dinamikus monológjaiban, melyek közül a *Táncórák idősebbeknek és haladóknak* című elbeszélés a legsikerültebb, a dharma-csavargók mentalitásának párjára ismerhetünk. A *Díszgyász* gyermek-elbeszélője így fogalmazza meg Pepinnek ezt a meghatározó jellemvonását:

[...] én azt is tudtam, hogy Pepin bácsi egyik napról a másikra él, és ez az én szememben csodaszép volt, tudtam, hogy Pepin bácsi egész nap csuromvizes a mosóházban, mégis csupa elragadtatás attól, hogy a világon van, hogy valami öröm lobog benne, amely hasonlatos az örülethez. (HRABAL 1998: 72)

Hrabal kezén az anekdotikus hagyomány a narratív struktúra szintjén is jelentősen átalakul. Hašeknél az anekdota még a cselekménybe iktatott kitérő, az elbeszélés szerkezete hierarchikusan rendezett, az olvasó számára egy pillanatra sem válik kétségesse, hogy mi áll az szöveg előterében, és mi minősül kitérésnek. Ezzel szemben Hrabal sokkal látványosabban bontja meg az elbeszélés időrendjét, mely a lineáris elrendezést már csak nyomaiban őrzi meg. Legsikerültebb műveiben szinte kaotikus az elbeszélés áramlása, az anekdotikus történetek és történettöredékek sodró ütemben torlódnak egymásra. Míg Hašek regényében az olvasó kényelmesen követheti az elbeszélés kitérőit, Hrabal olyan műveit, mint a *Túlságosan zajos magány* vagy a *Táncórák idősebbeknek és haladóknak* nagyfokú jelentéssűrűség és az olvasó erőteljes koncentrációjára igényt tartó zsúfoltság jellemzi. Ezt az anekdotikus hagyományban korábban ismeretlen dinamizmust a mondatszerkesztés sajátosságai is fokozzák. A szöveg asszociatív áramlására épülő szereplői monológ narratív technikájának hátterében a szürrealista automatikus írás (VÖRÖS 2002: 110–111), Joyce és Kerouac (MAZAL 2003: 101–103) inspirációja egyaránt feltelelezhető.

Irodalomjegyzék

- DANEŠ, František (1993): The Language and Style of Hašek's Novel "The Good Soldier Švejk" from the Viewpoint of Translation. In: CHLOUPEK, Jan – NEKVAPIL, Jiří (eds.): *Studies in Functional Linguistics*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- DOBOS István (1993): Az anekdotikus novellahagyomány és epikai korszerűség (A századforduló öröksége). In: KABDEBÓ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.): *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 265–284.
- ESTERHÁZY Péter (1979): *Termelési-regény (kissregény)*. Magvető Kiadó, Budapest.
- GOSSMANN, Lionel (2009): Anekdota és történelem. In: KISANTAL Tamás (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*. Kijárat Kiadó, Budapest, 217–248.
- HAJDU Péter (2005): *Csak egyet, de kétszer*. Gondolat Kiadó – Pompeji, Budapest – Szeged.
- HANZELIK GÁBOR (2013): Megrendült ideálok és máriacelli koldusok. In: BALOGH GÁBOR – HANZELIK GÁBOR (szerk.): *Hrabal '99*. Szent Vince Szakkollégium, Piliscsaba, 53–67.
- HAŠEK, Jaroslav (1990): *Švejk* (RÉZ Ádám ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- HRABAL, Bohumil (1982): *Táncórák idősebbeknek és haladóknak* (HOSSZÚ Ferenc – ZÁDOR András ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- HRABAL, Bohumil (1990): *Harlekin milliói* (V. DETRE Zsuzsa ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.

- HRABAL, Bohumil (1997): *Gyöngéd barbárok* (VARGA György ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- HRABAL, Bohumil (1998): *Díszgyász* (V. DETRE Zsuzsa ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- HRABAL, Bohumil (2010): *Őfelsége pincére voltam* (VARGA György ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2011): *Esti Kornél*. Kalligram Kiadó, Pozsony.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2004): Krúdy Gyula. In: *Uő: Tükörfolyosó*, Osiris Kiadó, Budapest, 390.
- KOVACH, Thomas (1984): Hašek's *Good Soldier Švejk* as a Picaresque Novel. *Germano-Slavica*, Spring, Vol. IV. No. 5, 251–261.
- MAZAL, Thomaš (2003): *Bohumil Hrabal túlságosan zajos magánya* (KOC SIS Péter – SVOBODA Róbert ford.). Sziget Könyvkiadó, Budapest.
- PLUTARKHOSZ (1978): *Párhuzamos életrajzok* (MÁTHÉ Elek ford.). Magyar Helikon, Budapest.
- SCHMID, Wolf (2005): *Elemente der Narratologie*. Walter de Gruyter, Berlin – New York.
- SCHÖPELIN Aladár (1990): *A magyar irodalom története a XX. században*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest.
- STEINER, Peter (2000): *The Desert of Bohemia. Czech Fiction and its Social Context*. Cornell University Press, Ithaca.
- VÖRÖS István (2002): *A švejki lélek*. Holnap Kiadó, Budapest.

BÓNUS TIBOR

Esemény, önreprezentáció és az irodalomtörténeti küszöbhelyzet

A Termelési-regény újraolvasásához¹

Mon rapport à l'événement, c'est un rapport tel que, dans l'expérience que j'ai de l'événement, le fait que l'événement aura été impossible dans sa structure, cela continue de hanter la possibilité. Cela reste impossible, cela a peut-être eu lieu, mais cela reste impossible. (Jacques Derrida)

Az átmenet az idő valódi léteként jelenik meg, amennyiben benne minden egyidejűleg létezik, és éppen ezért múlt és jövő együtt van. Míg az idő egyenletes múlása állandó átmenet, világos, hogy az átmenet tapasztalata nem egyszerűen az idő ilyen folyását jelenti, hanem egy meghatározott-meghatározatlan létet, amely a búcsú és a kezdet tapasztalatában megállítja az idő folyamát. Így hát az átmenet dialektikája nem abban áll, hogy az, ami átmenetben van, egyszerre tartozik a múlthoz és a jövőhöz is, sokkal inkább annak megmutatásáról van szó, hogyan teremti meg ez a köztes helyzet múltbelinek és jövőbelinek a különbségét és kapcsolatát egyszerre, a szabaddá válást az újra a régítől való megválás útján. (Hans-Georg Gadamer)

A *Termelési-regény* esemény-jellege elsősorban tehát inkább abban ragadható meg, ami az eseményből következett. Az irodalomtörténeti tapasztalat szerint valamely mű akkor válik eseménnyé, ha megjelenése azért hat ránk a hirtelen meglepetés erejével, mert semmiféle várhatóság nem jelezte előre a bekövetkezését. Hogy aztán történetivé is válik-e egy ilyen esemény, az azért dől el mindig utólag, mert a bekövetkezés pillanatában még megítélhetetlen a jelentősége. [... A] *Termelési-regényre* következő irodalmi folyamatok [...] azt a tényt tették végre nyilvánvalóvá, hogy valamely műalkotás esztétikai jelentősége nem a tölünk „független” értékség meglétén vagy hiányán, hanem magának a *megértésnek a teljesítményén* múlik. (Kulcsár Szabó Ernő)

Az *E. foljegyzései* egy emlékezetes helyén, az öltözőben készülődő Esterházy mes-ter és E. közötti (belső, kivetített) dialógusban felbukkanó nevezetes Joyce-uta-lás, úgymint utalás az utalásokra, a maga szerénykedő, sőt inkább önlefokozó

¹ E tanulmány – mely részlet egy készülő hosszabb munkából – közvetlen folytatása az itt feltalálhatónak: BÓNUS 2020.

formulájával, olyan ironikus olvasói utasításnak tekinthető, amelyben a szó szerinti („Két napnyit.”) vehető talán a legkevésbé szó szerint. Persze az adott helyen (is) épp szó szerinti és figuratív, komoly és ironikus, sőt az élethez és az irodalomhoz, a világhoz és az íráshoz tartozó, illetve a nyelvi és a dologi eldönthetetlen, egyszerre ellentétes és felcserélődő pólusainak színrevitele felelős a szöveg bonyodalmaiért, nem függetlenül (itt sem) aleatorikus és programozott stabilizálhatatlan viszonyától. A jól ismert, sokat hivatkozott – ám annál kevesebbet kommentált – szekvenciát, mely egy jól ismertet, még többet hivatkozottat idéz meg, jelentőségéhez mérten „teljes” terjedelmében idézzük, ami így is elkerülhetetlenül erőszakos kimetszést jelent az intratextusokkal (is) sűrűn átszótt szöveggörnyezetből. Öntükörző szemiozísának (vázlatos) követéséhez éppen ezért szükség lesz közeli és távoli szöveghelyek értelmező bevonására és aktiválására.

Lassan szállingóztak már ki a fiúk, csak ő „döföldött” szokása szerint. „Hol a túróba a bokagumi.” De itt megint fontos fordulatot provokál a lélek. Megkérdeztem, úgymond, tőle, olvasta-e, mit mondott Joyce úr? Joyce úr azt mondta, hogy 300 évnyi munkát ad a kritikusoknak... És hát ugye, ami azt illeti, a mester is ad. Mert hát az utalások, ollózások, ezek felderítése, s ez az egész hóbelevanc mint műfaj... „Ad. Két napnyit. A túróba! Megvan!” Úgy örült ő a megtalált guminak, mintha nem lenne a zsákban őt, mely közül választhatott volna. De ő ezt a régit szereti; mert ez *tart*, de nem *szorít*. Végighúzta a hüvelykujját körbe a nadrágon; a szokásos mozdulat ez, mintha tágítaná az ember a gumit. Elöl kitartotta ő, s belenézett a lett alagútba, mert az lett, s abba mondta: „Persze, két nap is idő.” Hohó, de még mennyire az. Két nap az két nap. Ilyen vallomásokat kell elcsipnünk mi többet, az árgyelusát. (Írás közben ő, megtiszteltetés, fölém hajol: hosszú írói arcéle árnyékot vet a papírra, haja belesüng a nyakamba. Sapiienti sat. „Kezdőknek és elméleti szakembereknek tovább.” Elmondja ő, hogy neki kell egy ún. grammatikai-tér [kedves, szép szava ez], és akkor már csak élnie kell. „Az életemet.” E sorok írója *szomorúan* lehajtja a fejét, s finom átkötéssel azt mondja: A grammatikai-tér én vagyok.)

De ki a szabadba, friss ég alá egészségben. Emelgetett egy labdával ő, s közben sétált a pályára.

(ESTERHÁZY 1979: 167; Az elkövetkezőkben a regényből vett idézetek után már csak a lapszámok szerepelnek.)

E. és Esterházy kettősének az Eckermann–Goethe páros analógiájára inszenírozott szerepéről, összetett működéséről a recepcióban sok szó esett már, itt most két mozzanatot érdemes hangsúlyozni. „Ez a konstrukció – a Goethe–Eckermann analógia felidézésével – elsősorban a szöveg és a szöveg környezetének összefüggéseire irányítja a figyelmet” – írja Kulcsár Szabó Ernő (1996: 65), ami az idézett passzusban mindenekelőtt az irodalomról, ha tetszik, a szöveg(ek)ről kezdemé-

nyezett beszéd (szöveg) és az öltözői készülődés szituációkontextusa közötti feszültségként jelentkezik: az Esterházy nevű író az írás kulisszái mögé, az *életébe* elkísérő E. – aki maga is már egy *irodalmi* analógia terméke – von párhuzamot Joyce műve és a mesteré között, de az Esterházyt a maga alulnézeti perspektívájából kérdezve bálványozó titkár alak (komolyan és ironikusan is érthető) szavaira az író szórakozottan és *keresetlenül* felel, amennyiben a futballpályára készülve nem az irodalommal és a nyelvvel, egész konkrétan nem az idézetek, utalások, hanem a bokagumi *keresésével* van elsődlegesen elfoglalva. A *Termelési-regény* híres kezdő mondata és az ahhoz fűzött jegyzet azonban – melyekre az idézett sorok eltéveszthetetlenül visszautalnak: ott tornanadrág kereséséről, itt bokagumiéről van szó, ott: „Hová a túróba tetted már megint”, itt: „Hol a túróba a bokagumi” – emlékeztethet, hogy a sportszer *keresése* és a nyelvi *találat*, sőt a nyelvről való (a nyelvet *találó*) beszéd nem zárja ki egymást a regényben, az előbbi az utóbbi alkalmaként, egyfajta öntükröző funkcióban olvasható. A futball és az írás kellékei, az öltözői tudósítás és a (genetikus?) filológia, az öltöző és az írói műhely nem olyan összeférhetetlenek, mint gondolnánk. A nagy író szavain csüngő E. diszpozícióját Esterházy ön-eljelentéktelenítő megnyilatkozásai ellenpontozzák, miközben az, hogy a titkár nagyobb jelentőséget látszik tulajdonítani a mester(nek s) mondatainak, mint a mester maga, ironikus lehetőségeivel együtt is egyfajta olvasói orientációként funkcionál, jelezve: több van e szavakban, e szavak mögött, mint ami első olvasásra feltűnhet. Az élet és az irodalom, a szöveg és a világ, a nyelv és a dolgok nem egyszerűen csak ellentétesek vagy heterogének, de szüllepszis módjára össze is vannak fogva egymással, ami a keresettség és a keresetlenség, a kontingens vagy aleatorikus és a kiszámított vagy programozott pólusait is egymásba fordíthatóvá teszi – a regényben az öntükrőzés lehetőségeit uralhatatlanná sokszorozó, (f)elszabadított hasonlósági elv alapján. Annak alapján, ami azon túl, hogy a kisszregény és az életrajzi regény egyes szereplőinek ekvivalenciáit eredményezi, E. és Esterházy figuráinak egymásra vetítését vagy azonosítását is kiváltja: a két különböző személy vagy szerep(lő) *valójában* egy; a két külön „dologként” elbeszéltnél személynek a grammatikai térben létrehívott különbsége, mely mintha az elbeszéltnél történet mimetikus térben is érvényes lenne,² retorikai fogás, amely mögött egyetlen,

² Noha viszonylag korlátozottan. Többnyire ugyanis E.-t egyedül Esterházy érzékeli, a többi szereplő számára mintha nem léteznék (miként E. számára is egyedül a mester, mintha csak őt látná és róla beszélne, mások jelenlétében is, aki utóbbiak szinte kizárólag Esterházy perspektívájában tűnnek elénk), némileg hasonlóan, ahogyan Fancsikó és Pinta csak a gyermek számára, az ő imaginárius perspektívájában létező szereplők, s a felnőttek nem észlelik őket.

Egy emlékeztető jelenet azonban ellentmond ennek a *Termelési-regény*ben, és pedig az anyai gondoskodás és szeretet hangsúlyos passzusai, vagyis azok, ahol a másik szeretete és az önszeretet különbsége a leglátványosabban függesztődik fel. Nem kell mondani, itt is fenn van tartva a grammatikai tér biztosítottáldöntetlenség E. és Esterházy identitása között, tehát annak a lehetősége, hogy ők egy és ugyanazon személy. A keresetnév járul hozzá látványosan azonosítás és különbség eldöntetlenségéhez, amit szó szerinti és figuratív ambiguitása is nyomatékosít, amikor az ételről való anyai gondoskodásra a mester bálványozását

önmagát imagináriusan megosztó beszélő (alak) húzódik. Ha tetszik, a lírából ismert önmegszólítás (az önmegszólító verstípus) grammatikai eldöntetlenségeinek prózai változatáról is szó lehet itt. A grammatikai tér felelős a megkettőzésért éppúgy, ahogy ennek aláásásáért. A literálisnak a figuratívba (vissza)fordításait azonban nemcsak kihívja, de azoknak ellent is áll a *Termelési-regény* szövege, melynek retorikussága ezért retorikus és nem-retorikus eldöntetlenségében képződik meg, ami tehát E. és Esterházy relációjára is érvényes. Az olvasás ellehetetlenítése és az olvasás – az E.-nek Esterházy szavai iránti diszpozíciójában megfigyelt – modellező orientációja, a nehezítés és a könnyítés nem választhatók szét takarosan. A megoldás maga a probléma, mondhatnánk, Esterházy egyik előszeretettel használt paradoxonával. Igazat adhatunk Kulcsár Szabó Ernőnek:

A nevek egybeeső kezdőbetűinek függvényében ezen keresztül annak van – igaz, nem csekély – jelentősége, hogy nem zárható ki az értelmezésnek az a nagyon is *reális* lehetősége sem, mely szerint a színlelt Eckermann-stílus reverenciáján folyvást átütő ironia szerzői öniróniaként is visszahat a jelentésképződésre. (KULCSÁR SZABÓ 1996: 64)

Eckermann és Esterházy diskurzusa és perspektívája nemcsak ellentétben áll a szóban forgó passzusban, de a legkülönfélébb jelzéseit kapjuk a közöttük levő, azonosíthatóságuk irányába mutató átmeneteknek is. Megkérdeztem, *úgymond, tőle*, olvasta-e, mint mondott Joyce úr? Joyce úr azt mondta, hogy 300 évnyi munkát ad a kritikusoknak... És hát ugye, ami azt illeti, a mester is ad. Mert hát az utalások, *ol-lózások*, ezek felderítése, s ez az egész *hóbelevanc* mint műfaj...” (kiemelés B.T.). Az Esterházyra utaló személyes névmás elé illesztett minősítő–modalizáló szerkezet (*úgymond*) éppúgy erre mutat, mint az írástechnika mellett a futball technikájára

(önszeretetét) színre vivő E. így felel: „*Higgye el, kedves asszonyom, az ön fia evvel csak nagyobb lesz*” (kiemelés B.T.).

Morális és korporális vagy fizikai nagyság kettőse írás és élet (utóbbi itt az étel, a táplálkozás szó szerinti ségként értve) ambiguus viszonyában tűnik fel itt, miközben az evés szcénái a regényben – az eucharisztia közbejövő interpretánsával – az írás kimondatlan reprezentálóiaként viselkednek. Íme az ominózus passzus: „*A mester felnőtt, ennek nem örül ő, de nem is bánkódik miatta. »Nem vagy éhes?» »Hát, anyóká, ha lenne valami finomság? Valami kis könnyű.» »Parizeres kenyér« – mondta lesütött szemmel az édesanya. A mester legyintett. »Jöhet.« Hát igen: egy anya és a fia viszonya már csak ilyen. Ilyesféle. Grandiózus vállalkozásom – melynek nagysága épp a mesterről visszaverődő fénynyaláb – kissé megkergítet: magamról írok: a mester édesanyja hozzám lépett, és azt mondta: »Péter. Inkább így szólít, mint Johannak.« Péter, muszáj ezt? »Nagy tisztelettel beszéltem az öszülő hajú, igen rokonszenves tereméssel, aki egy-egy zsíroskenyérrel, de több más dologgal is már sokszor volt a segítségemre, amiért hálával tartozom neki. »Higgye el, kedves asszonyom, az ön fia evvel csak nagyobb lesz.« »Hogyne, igen – mondotta ő figyelmetlenül –, de ezek... amik itt írva vannak... valahogy annyira nem irodalmi...« Nem tagadom, rosszul esett. Dehát ki nem hordja nehezen a korholó szót? Kí? »Asszonyom, ez nem lehet szempont« – válaszoltam halkán, és ráhajoltam halvány erekkel átszőtt, vékony, átetsző bőrű, a sok mosogatástól meggyötört csodálatos kezére, és megcsókoltam. Ő lesütötte a szemét, arca, mely már kissé puffadt volt az időtől, szomorú zsírossággal fénylett. Majdnem sirt, mint mostanság annyiszor. »Csak vigyázz magadra« – mondta aztán. Nagyon szeretem őt, hisz mégiscsak a mester édesanyja!» (337–338).*

is ráérhető *ollózás* kifejezés, miközben a holmira vagy dologra használt szó (*hó-belevanc*) – mely a titkár választékosabb stílusába is keresetlenséget visz, ezáltal is oldva szembenállását a mesterrel – jelölte dologiságban felcserélhetővé válik a két tevékenység. Az Eckermannhoz rendelhető tanúságtétel nem teszi egyértelművé, a titkár kérdésére ő saját maga vagy Esterházy felel-e, amennyiben a választ akár a mester szabad függőbeszédben előadott megnyilatkozásának is vehetjük. Miként a „De itt megint fontos fordulatot provokál a lélek.” mondat alanyába is beleérthetjük a két testbe kivetülő, önmagával párbeszédbe lépő lélek jelentését és az így „ki-provokált” *fordulatot* (úgy is mint nyelvi fordulatot és mint [ennek] esemény[é]t). „Írás közben ő, megtiszteltetés, fölém hajol: hosszú írói arcéle árnyékot vet a papírra, haja belecsüng a nyakamba.” A szöveg, a nyelv (konstitutív) árnyékszerűsége következtében Esterházy a titkára írása fölé és a saját írása fölé hajolóként egyaránt vizualizálható: ugyanaz a test mint idegen és mint saját test is olvasható, miképpen ugyanazon nyelvi–grammatikai szekvencia (szövegtest) mögé referenciájaként és eredetéként egyazon vagy két különböző beszélő is odavetíthető. Az ellentét és a tükör szimmetriája – akár Esti Kornél és Kosztolányi kettőse esetében, itt is – egyszerre határozza meg a két alak viszonyát: Eckermann éppúgy alkalmatlankodik, miként a mester meg provokálja őt, keresetlen kijelentéseivel és közönséges, frivol gesztusaival hárítva (s egyben kontranztívan megerősítve) a nagy ember rávetített képét. Mindazonáltal az olvasás ezen nehézségei, a ráfordítandó munka már ezen a ponton nyilvánvalóvá teheti, a Joyce-szal történő összehasonlításból a mester ön-eljelentéktelenítő szavai sem számúznak minden alapot. Ám a bonyodalmaknak és az allúzióknak még csak az elején tartunk. A mester látszólag félvállról elhangzó kijelentése: „Ad. Két napnyit.” nem csupán a híres joyce-i *bon mot* – mely egyrészt tanúságtételek bizonytalanságait rejt nemcsak azt illetően, kinek a kérdésre is hangzott el, de azt illetően is, melyik regény kapcsán,³ másrészt melyben az

³ Richard Ellmann tekintélyes monográfiájában Jacob Schwartz kérdésére adott válaszként idézi a nevezetes Joyce-mondatot, amely a *Finnegans Wake* írásmódjára vonatkozik, miközben egy *Ulysses Reader's Guide* (SHEENAN 2009: 118) Max Eastmant nevezi meg a kérdezőként és tanúként. Mivel több hasonló tartalmú vagy szellemű Joyce-megnyilatkozásról tud az utókor, ráadásul mind szóbeli tanúságtételen alapul, nem csoda a konfúzió.

Ellmann Joyce-könyvének két részletét is érdemes idézni, ahol a nevezetes formula mellett egy másik, Joyce első francia fordítójának, Jacques Benoist-Méchinnek a tanúságtétele is felidézttetik, amely utóbbiban a joyce-i kijelentések viszont az *Ulysses*t, ennek utolsó, 18. fejezetét illetik. “To translate *Penelope* exactly, Benoist-Méchin wished to see the scheme for the book. Joyce gave him only bits of it, and protested humorously, »If I gave it all up immediately, I'd lose my immortality. I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that's the only way of insuring one's immortality.« But after repeated beseechings by the young man, Joyce gave him the whole scheme.”; „»Why have you written the book this way?« was another question. »To keep the critics busy for three hundred years.« »The demand that I make of my reader«, he said with a disarming smile to Max Eastman, »is that he should devote his whole life to reading my works.« In *Finnegans Wake* he gave his humorous approval to »that ideal reader suffering from an ideal insomnia« (ELLMANN 1982: 521, 703). Ismeretes egyébiránt, hogy Joyce fent említett francia fordítója volt, akinek hatására az utolsó fejezet és egyben a regény utolsó mondatát a szerző „I will”-ről „Yes”-re változtatta.

évek megnevezett száma inkább absztrakt jelentésében, az olvasás bevégezhetetlenségének példázataként értendő – önlefokozó kontrasztjába állítja saját regényét (háromszáz év két naphoz viszonyítva), hanem akarva-akaratlanul utal az *Ulysses* (nem két, hanem) egyetlen napot felölelő regényidejére is. Aligha szükséges itt hosszan emlékeztetni a Bloomsday dátumából (1904. június 16.) vett, erre vissza-utaló június 16. meghatározó szerepére Esterházy életművében. Fontosabb ennél, hogy a kisszregény elbeszélte ideje ugyancsak egy napra tehető, illetve hogy a mester szavai („Ad. Két napnyit.”) végső soron az olvasás idejéről az elbeszélte időre, azaz a történet idejére terelik a figyelmet (a naiv vagy reflektálatlan olvasás történetelvű mimetizmusát is megidézve, a *kezdőket*, ahogy odébb olvashatjuk), ezzel ugyanakkor, az elbeszélte idő és az elbeszélés ideje közötti arány (ha tetszik, „aránytalanság”) mentén végső soron ismét az elbeszélés szövegébe belesűrített időt – mint az olvasás idejét – emelve ki (amihez leginkább talán, ha tudnak olvasni, igen, az *elméleti szakembereknek* lehet hozzáférése). Nem kell mondani, a *Termelési-regénytől* kezdve Esterházy műveinek intertextuális telítettsége megteremtette a művelt szakértők vagy járatosok olvasói táborát, amely utóbbi nagyban hozzájárult az író kanonizálódásához, s amely a magyar nyelvet beszélők arányából következően sem mérhető természetesen a Joyce-kutatáshoz, sőt -kultuszhoz, mely például az *Ulysses* ismert helyszíneit is emlékezhelyekké alakította.

Ennél a körülménynél az idézett passzus olvasásához fontosabb annak a bonyolult szemioziznak a követése, amely a szöveg tematikus vagy referenciális szintjeinek látszólag heterogén elemeit az öntükröző visszahajlás vagy redő lehetőségei révén kapcsolja össze egymással. Az *időről* és az egyes öltözékeket tartó, ezek részét képező *gumiról*, jelentéstani kiaknázásukról van szó mindenek előtt, ami az *Ulysses* joyce-i kontextusában akár a homéroszi eposzok főhősei közötti ellentétet is megidézheti, legalábbis amennyiben a *bokagumi* (keresése) annak védtelen s így sebezhető pontja révén *Achilleus*, az erős harcos szerepét rendeli a mesterhez, ami pedig – a bölcsességével érényesülő Odüsszeusz kliséje közbejöttével – intellektuális és fizikai tevékenység, írás és futball feszültségéhez s az erre épített analógiájához csatlakozik.⁴ *Idő* és *gumi* összefüggéseit mindenekelőtt a mesternek az

⁴ Erre orientálhat a regény életrajzi felének egy különös szöveghelye is. A mesterrel, akinek – közvetlen vagy közvetített – tanúságtételét olvassuk, mintha egy kihallgatott beszélgetés az átigazolás céljából tett látogatás alatt azt látszana tudatni, hogy lehetséges új egyesületének döntnökei őt inkább erőfutballistaként tartanák számon (miközben végső soron sem azt nem lehet eldönteni, Esterházyt illeték-e az elhangzottak, sem azt, hogy a mester magára vette-e):

„A nehéz, bő és avított ajtó megett azonban korántsem poros bőregérek lakoztak, hanem új, tisztán tartott folyosó tárult föl, melyből irodahelyiségek nyíltak. Az első ajtónál, ahonnet hang hallatszott, megállt. Hitetlenkedve hallgatózott. »Ebben az időben a sarabolónak van igazán nagy böcsülete.« Ámulva a kulcslyuk felé hajolt; lényegileg csupán a szándék látszott, mégis a folyosó végéről, számára követhetetlen távolságból, feldörrenő »Erre, Péterkém, erre!« felszólítás hátrányos helyzetben találta. »Hoppá« – hajolt ő vissza önkritikusan az egyenesre, a szándékot tekintve ismét. »Szervusz« – fogta meg a kezét az, aki kiáltott. »Szervusz« – mondta a mester elkötelezetten. Az sem tudta ki, akinek a kezét fogja. »Gyere, gyere... akkor hát megvíjuk nagy csatánkat.« »Kell víni?« – kérdezte a mester bizalommal. »Tudod, hogy van...« Terelte a mestert. »Engedjék meg,

utóbbiról, kedvenc bokagumijáról elhangzó szavai, ezek többértelmű aktiválása jelzi látványosan, az, amelyre – mint számtalan helyen – itt is a kifejezések *kurzív szedése* tereli rá a figyelmet: „»Ad. Két napnyit. A túróba! Megvan!« Úgy örült ő a megtalált guminak, mintha nem lenne a zsákban őt, mely közül választhatott volna. De ő ezt a régít szereti; mert ez *tart*, de nem *szorít*.” Noha a mester mintha egyértelműen a végre meglelt bokagumiról tenné kijelentését, ez mégis, az időről elejtett megjegyzések keretében – amit Eckermann kérdése és perspektívája tart érvényben, s amire a mester látszólag félvállról figyel s felel – ezekre is érvényessé válik. *Tart* – azon túl, hogy a gumi megtartja a zoknit, hogy az ne gyűrődjön vissza a boka alá, az idő kifejezése is ez, arra a *tartósságra* utalva, a sokáig *tartó* időre, amit a titkár Joyce mondásával példázott; *szorít* – a lábat (nem) szorító gumi mellett (többek között) ismét csak az idő is *szorít*, akár abban az értelemben, ahogy az olvasás ideje vagy akár a megírásé (a mester a regény vége felé egyre inkább időszűkébe kerül regényével, amihez arról az életről, ennek éléséről, időtöltéseiről kell lemondania, „amiről” a regényét írja); vagy éppen *nem szorít* (amennyiben a regény saját magát írja). Az idő egyszerre kevés és sok, *tart* és *szorít*.⁵ S ha innen

hogyan bemutassam az urakat egymásnak. Ő szívélyesen, alkalmazkodókészségből jelesre vizsgálva mosolygott. / »Részint hát az új reménységünk, őt talán be sem kellett volna mutatni, hisz éppen rád vártunk, Péterkém. És akkor sorban.«” (281).

A pályán életlen szerszám módjára kaszaboló és a tárgyalás retorikai csatáját megvívó, az erőszakos futballista és a szavak embere itt is egymás mellett tűnik fel. A kifejezés ugyanebben a szintaktikai formában a kisszeregyen végződésű utolsó, IX. fejezetében is szerephez jut: „A tér egy részletét személlyel kombináljuk: nini a kertész. Köszörüli a torkát, lassan veselkedik neki. / Ebben az időben a sarabolónak van igazán nagy bőcsülete, mondja óvatosan. A sarabolónak és a kalapácsnak, válaszoljuk derűsen. Most már mondja, mi fekszik a szívében. Jaj, nagy a baj, édes vezérigazgató elvtárs” (128).

⁵ Az előző lábjegyzetben felidézett átigazolási jelenet fordulópontján, ahol a főmérnök elvtárs a tényleges munkával járó foglalkoztatás meglepő kérését („Nekem nem munkaidő kell, hanem munka.”) elővezető matematikai munkakört nem tudunk biztosítani. De nézd. Ez csupán idő kérdése, én beszélek Baittrokkal a központból, nekik van egy számítástechnikai osztályuk”; s ahol „beletolódott a mester kezébe egy toll”, aki a ránehezülő nyomás ellenére késlekedik, s miközben a sürgetők arra hivatkoznak, hogy az ígért állás, ami csak idő kérdése, már megvan, ő, a mester komolyabban veszi az időt, a benne rejlő felfüggesztettséget, bizonytalanságot, ha tetszik, az idő elhasonító, romboló hatalmát is látva az ígélet mellett, minnek következtében elhalasztja, differálja az aláírás megpecsételődő mozzanatát.

Érdemes a fordulat dramatizáló elbeszélését az időre tett reflexióival pontosan idézni: „Már beletolódott a mester kezébe egy toll, előtte a papír; rajta tömpe ujj szolgálatkészen, hogy hol. Ráterpesztette ő szabad kezét a papírra (a tömpe ujj sürgösten távozott), rátette szeretettel, amiként minden papírral tenni szokta. De a hangja nem ilyen volt; noha leplezte. »Ráérünk erre még« – mondta derűsen. »Minket megnyugtatna, ha a dolog el volna intéződve« – mondotta a potentát már ismét a szemüvegben. »Szeretnénk, ha aláírnál« – kapacitálta kedvesen a vezérigazgató elvtárs. Ő könnyedén a fejét rázta. »Várjuk meg a központ híreit az állás ügyében.« »Kérlek szépen, azt vedd úgy, hogy megvan.« »Ennek nagyon örülök« – mondta az igazat ő. »Minket megnyugtatna, ha a sporttárs...« A mester itt felugrott – érezvén ismét, amit az európai fogadáson –, s lett határozott. »Nézzétek – mondta, kiterjesztve gálánsan a per tu-t –, a dolog nagyjából rendben. Ide fogok jönni.« A közlés okozta örömet kiegyenlítette a toll lerakása. (Azért ez nem mindennapi jelenet! Ahogy ő, a toll mestere, lerakja a tollat. Fájdalmas helyzet, akárhogyan.) »Mihelyst megvan az állás, amiről beszélünk, telefonoztok, én jövök, s aláírok. Időnk van, ha nem is sok.« (Ez oly jellemző fordulata öneki, ahogy a mindennapi élet apróságait egy játszi mozdulattal kitérítve valami végtelen irányába: Időnk van, ha nem is sok. S ez a végtelen aztán mégis oly

nézve vetünk egy pillantást az öltözői szcénában a mesternek a saját szavait („Ad. Két napnyit.”) körülvevő cselekedeteire (Esterházy épp akkor talál rá a keresett gumira, amikor az idézet-találás olvasói idejét *rövidre* zárja), azokat éppen nem a kapkodás jellemzi. Noha már lassan szállingóznak ki a csapattársak az öltözőből, ő „szokása szerint” még az öltözőben időzik, időt hagyva magának a keresésre, ami még mindig tart, sőt a bokagumi meglelése után is: „Emelgetett a labdával ő, s közben sétált a pályára.” Öltöző és írói műhely egymásra vetülésének jegyében adódik a következtetés: a legalkalmasabb szavak, nyelvi komponensek, idézetek vagy allúziók megtalálása, a szöveg kidolgozása, „ollózása” hosszas előkészületeket, tartós munkát kíván előbb a szerző, utóbb az ezeket „visszafejtő” olvasó részéről. Fontos, hogy Esterházy a használt, bárki által viselhető készletből a számára *egyetlen legalkalmasabbat* keresi, azt a *régi, jól ismert darabot*, amely elasztikusságával *úgy köt meg*, hogy közben játékeret, *szabadságot ad*, ha tetszik, e kettő *egyensúlyát* biztosítja. Azt, ami kiterjeszhető a keretezés vagy összefogottság és a szabadság vagy rugalmasság ama kettősére, ami a grammatikai tér és az élet relációjaként jön szóba a szövegben; ugyanakkor az egyetlen adekvát fordulat megtalálása és a szabadság között feszültség is működik, amennyiben utóbbi a szavak lezárhatatlan cserélhetőségének megszüntethetlenségét is jelenti. A mester tehát a bokagumiról beszélve egyáltalán nem mellébeszél, hanem éppenhogy adekvát választ ad Eckermann kérdésére, ahogy látszólagos provokációjának (ahol pedig már – erre érdemes emlékeztetni – nem a boka, hanem a *tornanadrág* gumijáról van szó) is irodalmi-önértelmező relevanciája keletkezik intratextuálisan, amennyiben visszautal a regény kezdő mondatához fűzött szerzői magyarázatra.⁶ Ez utóbbi szcena arra is rávilágít, hogy a beszédszerű természetességben a szavakra találás eseménye – szemben a *keresett* nadrággal – előre láthatatlan, s kereshetetlen találásként (keresetlen találatként: lásd az öltözőző mesternek a keresetlenül találó szavait Eckermann kérdésére) feszültségben áll a készletből előkeresés időbeli tartamával, a nyelv illetén elgondolásával. Miközben a gumi (ami *tart, de nem szorít*) – a produkcióival tükrösen – az olvasó perspektívájából ugyancsak irányítotttság és szabadság egyensúlyát példázhatja, ami szándékos és szándékolatlan, kalkulálha-

szerény rendben simul a gyakorlat ügyletei közé, honnét épp kiemeltetett.)” (287). Az öntükröző kommentárt aligha kell itt kommentálni, kivált, hogy az idő szerteágazó regénybeli szerepét, értelmezését, színrevitelét hosszan érintjük az elkövetkezőkben.

⁶ „Egy tavaszi »mosolygós kedd reggelén« Esterházy Péter hosszasan kereste a tornanadrágját, majd kissé ingerült hangon azt mondta: »Nem találok.« Mind Esterházy, mind Esterházy felesége számára világos volt, ezt úgy érti: »Hová a túróba tetted már megint?« »Vak vagy?« – válaszolt egy kérdéssel a kérdésre az asszony sallangmentesen. Másnap Esterházy így replikázott: »Szavakat vezet világtalan.« – Ebből az életszeletből párolta le a mester e nevezetes nyitómondatot, melyet reprezentatív voltáért még egyszer rögzítet: Nem találunk szavakat. (Reményilem a mester nem ró meg merészségemért. Mert bizony már előfordult, hogy ő haragos arccal dúlt-fült, mintha bizony »belezném« a regényét, és főként, itt, »mindenki szeme láttára«. De én még ezt is vállalom: az ő indulatát irányomba.)” (133) Lásd e passzushoz Kulcsár Szabó Ernő összetett és finom kommentárját: KULCSÁR SZABÓ 1996: 58–59.

tó és kalkulálhatatlan, véletlen és szükségszerű kiegyenlített relációját is jelenti, addig a gumi szövegbeli disszeminációja is legalább annyira ezen ellentétek eldönthetetlenségét, egymásba fordíthatóságuk „elasztikáját”, az esztétikai kontrolljával uralhatatlan működését is színre viszi. A nyelvi események terén éppúgy, mint az ezektől legfeljebb absztrakcióval elválasztható „külső” történések, cselekvéssorok dimenziójában, mely utóbbiak egyrészt az előbbieik körülményeit jelentik (nyelvi események és dologi vonatkozások mezejük, pragmatikus kontextusai uralhatatlan átrendeződéseit, ko incidenciáit), másrészt maguk is – akár a nyelvi események – a programozott véletlenek módjára viselkednek. Arról van szó végső soron, hogy annyi lesz a véletlen, hogy az már olyan, mintha irányított, kalkulált volna; annyi az egybeesés, a különös vagy valószínűtlen találkozás (szavak, események, motívumok között), mintha azt valahol valaki(k) előkészítették volna.⁷ Mintha előre rögzítették volna azt, ami kalkulálhatatlan és uralhatatlan konstellációként előállt, ami tehát a szöveg, a *Termelési-regény* szövegének *eminenciája* és *kontingenciája* közötti heterogenitásként és affinitásként is jelentkezik.

Ahelyett azonban, hogy egyenesen a guminak a regényben szétszóródó motívuma nyomába erednénk, produktívabbnak mutatkozik az eddig kommentált passzus jelentéstani kibomlásánál maradványra hagyni, hogy feltáruljon valami ebből a disszeminációból. Itt érkezett el ugyanis az idő ráfókuszálni az olvasottal szoros korreláló részletére a regénynek, amelyik annak *perspektivikus és dramatikusan inverzeként* is felfogható, s amelyben a gumi mellett ismét csak az idő explicit öntértelező szerepe kerül előtérbe. Ez a másfél száz lappal későbbi, a 22. jegyzet kitévő passzus is az öltözőben játszódik, ahol ezúttal a mester, szemben iménti diszpozíciójával, magától (titkárja provokációja nélkül) irodalmi, egyenesen regényelméleti fejtegetésbe bocsátkozik (ön)ironikusan. Előtte azonban – a Joyce-idézzel ellentétben – nem a professzoroknak adott munkát, hanem saját csapattársai megfenyegetését bízza hosszúnak (be)állított regényére, amelynek kitalált voltát hangsúlyozza az olvasók felé. Az élethelyzetben az irodalomra hivatkozik, melyet az életbe történő elrettentő beavatkozásként inszeníroz feltételesen. Háromszáz év vagy két nap kritikusoknak adott munka helyett ezer oldal (ha nem is teljes) felolvasását mint büntetést vetítve frivolán a többi játékos elé, konkrétan az irodalom unalmával fenyegetve az élet élését és élvezetét.

A mester fölemelte az ujját (az ország elcsendesedett), és megmozgatta azt. „Látja, barátom, úgy cseréljük az írói síkokat, mint más az alsógatyáját. Ez egyben magyarázat.” De már félszeggel a törülközők melletti nylonzacskót figyelte: van-e gumi a sportszárhoz. Aztán miközben karmosra hajlított két hüvelykujja közt húzogatótt egy befőttes gumit, melyet talált, vizsgálva, kellőképpen rugalmas-e, méltányosan így szólt: „Tudja, barátom – és közben lemondóan

⁷ Vö. erről Joyce kapcsán DERRIDA 1987: 76.

cupflizta a gumit –, azt szeretném, ha az idő csak úgy becsorogna a regénybe. Mintha... Eh, túl öreg!” És eldobta a repedezett, túl öreg gumit. Nagy tanító kedvében volt épp, nagy elődök következménye volt ő ekkor. A csapat léleklelenül játszott az edzőmeccsen, s valamit tenni kellett. Erre ő szólásra jelentkezett, és kilátásba helyezte, hogy ha ez továbbra is így megy, meccsek után együtt marad a csapat, és ő részleteket fog felolvasni az új ezeroldalas regényéből. Persze nem volt ilyen regény, de biztosra nem tudta senki. A fiúk mindenesetre megneszültek, csöndesen fogadkoztak. A Jobbhátvéd komolyan mondta: „Akkor inkább rámegyünk a bajnokságra.”

„Mintha – folytatta regényelméleti fejtegetését ő az idő becsorgásáról –, mintha az ügyetlenül kinyitott tejeszacskóból a tej az asztalra folynék. Lágyan, természetesen; érződjek még a tehenek lehelete is. A politúr vagy a zsírosság kis tavakba rántja a folyadékot, mondhatni: itt-ott felbukkan. Csak szép nyugodtan. Semmi didaktika, hanem a tej.” Eltűnődött ő, szép „piszkosszürke” szemeiben bölcsesség fért meg kétellyel. „Barátom, a regény alanyi epopeja, melyben a szerző kikéri az engedelmet arra, hogy a világot a maga eljárás módja szerint tárgyalja. Csak az a kérdés, hogy van-e bizonyos eljárás módja; a többi majd elvállik.”

E sorok írója, amint az már az eddigiekből egyértelműleg kiviláglott, komolyan veszi az irodalmat. Vett tehát – az adandó alkalomkor – 10 liter tejet. 16 db fél-literes és 2 db 1 literes flakont, és kiment a konyhába, hogy ott azokat *ügyetlenül* felbontsa. Mondhatja, sok dolog eszébe jutott a módszereket illetően. A fogával marcangolta a közepén, s a tej az arcába fröccsent. „Hogy az idő... így?” – csóválta ijedten tejes fejét. Rángatta, nyiszitelte, tépte. Vadállati sanszok és kondíciók. Mármost maga a tejcsepp, már ott lenne, annak szelidsége az vitathatatlan. Nem tudom, tört fel ez az élmény egyszer kérdés formájában, tetszett-e a mesternek látni egy ilyen megszaggatott, -becstelenített műanyagtasakot? „Tetszettem” – mondotta ő zárkózott hűvösséggel. (289–290)

Az önmagát önironikusan a (nép)tanító szerepébe szituáló mester ezúttal rugalmasabban *látszik* közlekedni a sportszárát tartó gumi keresése és saját (íródó) regényének önértelmező kommentárja, illetve – ettől természetesen nem függetlenül – az egymással heterogén nyelvi regiszterek között. Amit (Eckermannak címezve) mond, azzal egyúttal színre is viszi állítása referenciális érvényét, *elmélet* és *gyakorlat* elválaszthatatlanságát, újfent eltéveszthetlenné téve a szöveg (szinte permanens) visszahajlását önmagára: „Látja, barátom, úgy cseréljük az írói síkokat, mint más az alsógatyáját. Ez egyben magyarázat.” A többes első személy éppúgy lehet királyi többes, mint az Eckermannal vállalt közösség, a lejegyzőjével együtt írott regény képzetének megfelelően. E sorok ugyanakkor, tornanadrág és alsógatya érintkezésének jegyében a kiinduló passzus emlékezetes provokatív gesztusát is újrakontextualizálják: „Végighúzta ő a hüvelykujját körbe a nadrágon; a szokásos mozdulat ez [mint a szokásos „döfőlődés” és a megszokott régi zokni

– B. T.], mintha tágitaná az ember a gumit. Elöl kitartotta ő, s belenézett a lett alagútba, mert az lett, s abba mondta: »Persze, két nap is idő.« A naponta cserélendő, tehát hamar „elavuló” öltözékként számontartható alsógatya vonatkozásában kiváltképpen, noha ezt a viccesen vulgáris konkréciót másfelől egy általánosabb jelentéstani példaérték kíséri: a gumi tágitása és az idézett elődhöz képesti szűk időkeret ellentmondó összetartozása a saját játéktér rugalmasságát is demonstrálhatja. Ráadásul az írás erotikus konnotációit egyebek mellett azzal is érvényre juttatja a regény, ahogy a toll, az ujjak (a kéz ujjai) és az alsógatya között is látványos ekvivalenciákat aktivál, olyanokat, melyek az önértelmező szemiozisz további s egyéb bonyodalmaikhoz is nagyban hozzájárulnak.⁸

Az iménti lábjegyzetben idézett szekvencia és a 22. jegyzet fenti nyitánya között nehezen tagadható a kapcsolat, ami a gumi vagy a tornanadrág és a nyelvi elemek között megnyílt párhuzamként is olvashatóvá teszi a durva tréfának a gondolatjelek között evokált eseménysorát („emelte ő fel tanító ujját, és erre (!) a mutatóujjára valaki durva tréfából rádobott egy alsógatyát, hopp!, de ő frappánsan kivágta magát, megpörgette a gatyát (»Barátom, egy horgolt alsógatya! Utána kell járni.«), majd ravaszul, mint egy pöcköt, az ujját kihúzta a gumírozásból, hej és akkor már csak a centripetális erő dívott!”), a szándékosan a saját repülő (ön)mozgásuk pályájára állított (nyelvi) elemek vagy nyelvi síkok példaértékeként. (A *horgolt* jelző ambiguitása: a mutatóujjra mint horogra ráakadt illetve, ami alsógatyánál szokatlan, a fonálból horgolva készülő értelmében, ami a különböző szálaknak a szöveg

⁸ Az aláírásnak az 5. lábjegyzetben idézett elbeszéléséből való ez a mondat: „*Már beletolódott a mester kezébe egy toll, előtte a papír, rajta tömpe ujj szolgálatkészen, hogy hol.*” (286), mely az akaratlanul vagy önkéntelenül, mintegy „kivülről” az ujjak közé került toll képzeteként rimel össze azzal a szcénával, amelyben ugyanez egy alsógatyával történik az öltözőben, s amely szcéna nem melleleg az olvasott öltözői Joyce-utalást közvetlenül megelőző bekezdésében található a regénynek. A passzust, melynek más mozzanatai is fontosak lesznek még, egészében idézzük:

„*Már bent az öltözőben a Legjobb Tartalék büszkélkedve mutatta az öltöző falait.* »Kimeszeltem.« A mester mintegy szemrehányással a melegítőkre tekintett, melyeken ezer meg ezer kis pettyecske fehérlött. A Legjobb Tartalék jókedvűen megvonta a vállát. »De a meszelés, Petikém, a meszelés!« »Nézd – mondta a nagy hírű 8-as komolyan –, ez nem egyszerű. Egy ilyen festés. Mert nyilván – és itt szakértő képpel körbenézett – ezt unser Adolf jobban megcsinálta volna. Főrral indul, tény – bólogat ő –, ez a szakmája. Másrészt – emelte ő fel tanító ujját, és erre (!) a mutatóujjára valaki durva tréfából rádobott egy alsógatyát, hopp!, de ő frappánsan kivágta magát, megpörgette a gatyát (»Barátom, egy horgolt alsógatya! Utána kell járni.«), majd ravaszul, mint egy pöcköt, az ujját kihúzta a gumírozásból, hej és akkor már csak a centripetális erő dívott! –, másrészt a konkurrenszed számláját más események terhelik. Nehéz ezt megítélni.« (Konzervatív ízléselmek ez sok. És egyáltalán a mester ízléséről regényeket, bizony regényeket lehetne írni... Nagy és átható tekintetét úgy emelte ő fel, ahogy gondolom évszázadok óta emelik föl tekintetüket az Esterházyk egy lovászfőura, ajtónállóra vagy Haydnra, ha az olyast tesz, mit nem kellett volna. »Tudod, haver, nem karmolom én ezt a humánus agy-járatást, nem én.«) Az öltözőben csönd lett, zavartan viharászott némelyik. Maga a mester is zavarba jött. De aztán meglátszódott, hogy mire ment ki a játék, miért kellett neki behoznia ezt a fájdalmas történelmi szálát ilyen frivolul. »Minek ezt kifesteni? Mindjárt összedől.« Ez aztán, az ő szándékának megfelelően, rosszkedvet csempészett közéjük. Tulontúl sok apró és úgynevezett: külső jegy tudatosította helyüket s helyzetüket. »Tudja, barátom, egyre nehezebb család nélkül csak arra gondolni: a labda itt is ugyanúgy gömbölyű. Itt. Is. Ugyanúgy. Gömbölyű. – Fontos.«” (166–167).

mint szövet szerkezetére is ráérthető összefonottságát is implikálja, amihez akár még Esterházy mezének számra, a horgo[ka]t képező nyolcas is csatlakoztatható.) Írás és futball egymásra vetülése felől a lábnak (és öltözetének) a labda irányításában a kéznél csekélyebb befolyása lehet releváns, amit a *Termelési-regény* számtalan jelentéstani vonatkozása megerősíthet.⁹ Ezzel együtt a kézhez társuló mutató, a mutatóujj indexi funkciói a regény felépítésében, a jeleknek az ide-oda utaló, egyfajta hálózatosságot képező mutató szerepe is meghatározó tényezővé válnak. Nem függetlenül a betű szerinti és a figuratív, a dologi és az absztrakt átmeneteitől, a láthatóval vagy megfoghatóval *demonstrált* láthatatlan vagy ideaszzerű különféle műveleteitől, azoktól, melyek a nyelv, a diskurzus, a szöveg dologként bajosan tárgyasítható „valóságát”, mibenlétét vagy működésmódját a dolgok, a tárgyak empirikus létmódjában reprezentálják, tükröztetik következetesen. Ahogyan azt például a *gumi* metafikciós lehetőségeinél is megfigyelhetjük, melyek ebben az utóbbi passzusban is együtt lépnek érvénybe az *idő* (ön)értelmező témájával, amelyben ezúttal a *tej* tölti be a tárgyi-empirikus hasonlító funkcióját.

Miközben a mester regényelméleti fejtegetéseiben, illetve ezek révén a regénye s vele az irodalom ügyét mindenek fölé helyezi (Eckermann mint rávetülő kivetülés is erre mutat), addig – ahogy ugyanott megfigyelhetjük – az irodalom tárgyasíto instrumentalizálását, afféle eljelentéktelenítését hajtja végre ironikusan, a csapatot jobb játékra ösztönző fenyegetés eszközeként használva fel azt. A pólusok átfordulására jellemző, hogy nem egészen másfél száz lappal később éppen az a Jobbhátvéd részesíti könyvét az olvasás eseményszerű tapasztalatában, akiről itt ez áll: „A Jobbhátvéd komolyan mondta: »Akkor inkább ráme gyünk a bajnokságra.«” Fontosabb ennél, hogy a most tárgyazott s a kiinduló passzus inverzeként mutatkozó szekvenciában (ott a régi gumi válik be legalkalmasabbként, mialatt a mester diszkurzívan a nagy elődtől való különbségét hangsúlyozza, itt az öreg gumi – ami kimondottan befőttes gumi, a tartósítás képzetével is megerősítve a benne felfedezett temporális tényezőt – túl öregnek, használhatatlannak bizonyul, mialatt a mesterről ezt olvassuk: „Nagy tanító kedvében volt épp, nagy elődök következménye volt ő ekkor”) az eckermanni bálványozó perspektíva

⁹ Lásd többek között a lábbal a salakba rajzolt szerkezeti vázlatát a kisregénynek (313–314), valamint írás és futball szembeállítását és felcserélhetőségét a Mikszáth-tal való dialógus elbeszélésében (320), továbbá az idegen láb esetét, amely a saját lábától fosztja meg a mestert s rögtön mellette a saját lábát, amely mint egy idegen ismerős mutatkozik meg (425–427). Vö. erről FODOR 2009.

„A szövegen belüli kronotopikus-metaforikus háló efféle föltérképezése persze csak akkor járulhat hozzá a regény metafikciós technikáinak értelmezéséhez, ha emlékeztetünk arra: a futball az egyetlen olyan labdajáték, amely tiltja a játékszer kézzel való érintését, birtoklását, s ezáltal a labda olyan önálló szerepet kap, mely a kézi- és kosárlabdában, a rögiben vagy amerikai futballban kevésbé jellemző. A labdarúgás Esterházy-nál tehát azért lehet magának a szöveg létrejöttének, a posztmodern írástechnikai attitűdnek a figuratív megfelelője, mert e játék halhatatlansága – Gadamert idézve – azon alapul, »hogy a labda minden irányban szabadon mozog, és úgyszólván magától művel meglepő dolgokat«, s ezáltal fokozottan érvényes rá, hogy »a játszó maga fölött álló valóságként tapasztalja meg a játékot.«” (FODOR 2009: 147–148)

értésmódja már korántsem eminensként, sokkal inkább impertinenciájával, azaz negativitása közbejöttével orientálja az olvasást. S noha látszólag itt is szemben áll a csapattársak (a mester által feltételezett) diszpozíciójával az irodalomhoz, valójában ennek tükörképeként viselkedik. A mesternek a regényidő szivárgása és az asztalra ügyetlenül kifolyatott tej között vont hasonlatát a titkár komolyan, azaz szó szerint érti, otthoni kísérletével azt feltételezve, az empirikus dologból, a tárgyi tény reprodukált tapasztalatából az elvont, láthatatlan jelenséghez s ezzel a mester szavainak példaértékéhez közelebb kerülhet. Érdemes tudatosítani, hogy már az eképpen cselekvő Eckermann figurája sem más, mint olyan, empirikusnak feltüntetett szereplő, akinek betű szerinti létezését nem vehetjük készpénznek, ahogy olvasásmódja is az olvasás általános, absztrakt tendenciáinak reprezentációjaként tekinthető. Itt (látszólagos vagy ironikus naivitásával) azt példázva, hogy a diszkurzív vagy beszédszerű megdermesztése saját dologi referenciájában, az érzékletesnek az érzékelés tapasztalatába fordítása a hasonlítóból mint értelmezőből éppen annak utóbbi, értelmező-absztraháló szerepét iktatja ki, beledermesztve azt egy olyan literalitásba, ahol az olvasás mintegy felfüggeszti önmagát, hasonlóan, ahogyan azt realizmusnak a nyelvet instrumentalizáló felfogásában is megfigyelhetjük – amely realizmus a *Termelési-regény* újrairó műveleteinek célkeresztjében áll –, amelynek mimetizmusában az az illúzió keletkezik, mintha az irodalmi mű vagy szöveg a dolgokat mintegy valóságos (jelen)létükben, értelmezés nélkül reprezentálná. (Eckermann itteni referencializáló aktusának naivitása ugyanakkor – amit a mestert kultikusan bálványozó beállítódás kísér – nem kevésbé lehet [negatív] példaértékű arra az intertextuális akribiára nézve, amelyik az Esterházy-szövegek mögött úgy azonosít idézeteket, hogy eltekint ezek értelmező aktiválásától, beérve dologi felmutatásukkal.) A tej (be)csorgásának mester általi leírása is eljártsszik ezzel az illúzióval, amelynek természetessége kimondatlanul is feszültségbe lép (a feldolgozott és csomagolt) tej artificiális kereteivel; mindez nem függetlenül a szántékolatlan és az intencionált közötti ellentmondásos viszonyoktól: „Mintha – folytatta regényelméleti fejtegetését ő az idő becsorgásáról –, mintha az ügyetlenül kinyitott tejeszacskóból a tej az asztalra folynék. Lágyan, természetesen; érződjék még a tehenek lehelete is. A politúr vagy a zsírosság kis tavakba rántja a folyadékot, mondhatni: itt-ott felbukkan. Csak szép nyugodtan. Semmi didaktika, hanem a tej”. A kísérlet konkrét körülményei, a tejeszacskók felbontásának műveletsora a maga érzékletes „realitásával” mintegy elnyomja a kísérlet célozta példaérték (a regénybe becsorgó idő és az erre választott technika megértésének s elképzelésének) mozzanatát: „Mondhatja, sok dolog eszébe jutott a módszereket illetően. A fogával marcangolta a közepén, s a tej az arcába fröcscent. »Hogy az idő... így?« – csóválta ijedten tejes fejét.”

A helyzet természetesen nem ilyen egyszerű, amennyiben a szóban forgó referencializáló, mimetikus-literalizáló tendencia – gyakori és sokrétű megzavarásával, fölforgatásaival együtt – konstitutív s ekként kiiktathatatlan, maradéktalanul

nem fölfüggeszhető mozzanata az olvasásnak. (Miként a rejtett idézetek felismerése, visszakeresése sem megspórolható előfeltétele az Esterházy-szövegek olvasásának.) Különösen így van ez egy olyan regény esetében, amely a szerző (ön)életrajzi figuráját, élete téridejét szövegszerű diegézisének fókuszába állítja. Láthattuk, a mester technikája – szemben Eckermann-nal mint (nem)olvasóval – a produkció nézőpontjából hasonló: dologi referenciát adni a retorikainak, szó szerinti-katakretikus kiterjedést kölcsönözni a nyelvi-absztraktnak, ezzel indítva be vagy hagyva beindulni a szemiózist, a retorikait mint literális és figuratív oszcillálását. Két *ad hoc*, Eckermann-nal összefüggő példa arra, hogy az olvasás sem boldogulhat a szó szerinti referencializálás mimetikus művelete nélkül, mindkettő a fent idézett passzusból, melynek utolsó sorai ezért álljanak itt újra: „Elöl kitarotta ő, s bele-nézett a lett alagútba, mert az lett, s abba mondta: »Persze, két nap is idő.« Hohó, de még mennyire az. Két nap az két nap. Ilyen vallomásokot kell elcsípnünk mi többet, az argyéusát. (Írás közben ő, megtiszteltetés, fölém hajol: hosszú írói arc-éle árnyékot vet a papírra, haja belecsüng a nyakamba. Sapientia sat. »Kezdőknek és elméleti szakembereknek tovább. « Elmondja ő, hogy neki kell egy ún. grammatikai-tér [kedves, szép szava ez], és akkor már csak élnie kell. »Az életemet.« E sorok írója *szomorúan* lehajtja a fejét, s finom átkötéssel azt mondja: A grammatikai-tér én vagyok)”.

A grammatikai térről, mely – mint láttuk – felelős a beszélő hangok azonosításának elbizonytalanításáért, az „én” stabilizálhatatlanságáért, a titkár kijelenti: „A grammatikai-tér én vagyok”, amivel az élő főszereplő-szerző alak, a mester életéből és ezzel egyáltalán az életből történő kirekesztettségét, pusztá nyelvi-grammatikai kiterjedését, ennek s kívüliségének abszolút voltát állítja (ő maga *nem él*, csak nyelvi funkcióként rögzíti az életet, nyelvi absztrakció, absztrakt tér, semmi több), amit ugyanakkor *szomorúan* vesz tudomásul („*szomorúan* lehajtja fejét”), minek következtében grammatikai dimenziójához ismételten mimetikus–literális kiterjedés járul (annak képzete, *mintha élne, élő személy lenne*), és visszaérkeztünk a grammatika (igazság- és referenciális értékének) eldönthetlenségéhez. „Két nap az két nap” – lelkendezik a titkár a mester nemcsak provokatív, de tautologikus bölcsessége („Persze, két nap is idő.”) fölött, amelynek a – Joyce-mondásban szereplő három évszázadhoz képesti – (ön)ironikus rövidegét, ennek általános példaértékét nagyon is *konkrétba* fordítva perspektiválja át az a szövegrész, amelyben Armand úr, az edző méltatlankodik azon, hogy az összedőlt (és emlékszünk, az írói műhely metaforájaként is értelmezhetővé vált) öltöző újjáépítéséhez „két napja nem jönnek a kőművesek.” Armand úr *idealizmus* ellentéteződik ott Özsen úr, de legfőképpen a mester *realizmusával* vagy ahogy ő fogalmaz: „az életismeret”-vel, legalábbis amennyiben a hanyatlás, az idő romboló munkája nagyon is valóságos tapasztalata ellenére az edző készpénznek veszi az új vezérigazgató ígéretét, ahelyett, hogy komolyan venné az időt, csak azt véve biztosra, ami már elérkezett, megtörtént az időben (ahogy a szerződés aláírását a munkaszerződés

bizonyossá válásához szögező Esterházy gesztusánál láthattuk). A várakozás türelmetlenségében pedig a két nap hosszú időként tűnik fel. A már érkezettnek és a jövőtől vártak az itteni kizáró ellentétét azonban alaposan átrendezheti például a regény zárata, sőt egyáltalán annak sűrű keresztény allúziórendszere, amely a megtörtént vagy befejezett és az eljövő, az elrendelt és a kalkulálhatatlanul nyitott között az egyszerű szembenállásnál sokkal összetettebb relációt tételez.

Ezen a ponton azonban, az idő szorításában, nem vezethetjük tovább a nevezetes passzus értelmezését, beleértve annak intratextuális ekvivalenciáit, kontextualizáló lehetőségeit. Csak előre vetíthetjük tehát azt a tengernyi (bizonyosan nem napokban vagy hetekben mérhető) szövegelemző munkát, amelyet a Joyce-utalást rejtő, (vázlatosan) kommentált passzus olvasása is ad a kritikusoknak, nem mellesleg megjegyezve: sajnálatos, hogy a *Termelési-regényre* nem – ahogyan más Esterházy-regényekre sem – vetett szemet mindeddig a hazai „genetikus kritika”, mely egy ilyen (ez esetben alighanem különös nehézségeket támasztó, mert az *olvasást* és az egyszerű szövegfelismerést és -rekonstrukciót elválaszthatatlanná tevő) kritikai kiadással is megmérhetné az erejét. Egy ilyen értelmező munka folytatásához és elmélyítéséhez nemcsak bizonyos kifejezések és/vagy motívumok mentén érdemes kérdezni a regény szövegét, amilyen például a *talál* és a *mutat* hallatlanul komplex, végső soron bizony követhetetlen disszeminációja (a nyelv, a jelölés deiktikus funkciói, a szöveg előtti és utáni, a szövegen belüli és kívüli, az önmagára és az önmagán túlra mutató szöveg, a jelölés véletlene és szükségszerűsége, jelentés és referencia viszonya, a mutató térbelisége, hálózatalakító utasításai, betűkön kívüli indexei: számok, nyilak, ábrák stb.) és egyes ebbe illeszkedő frazémák, idézetek és motívumok (a kéz, a láb, öltözet stb.), hanem többek között a regény tematizált keletkezésfolyamatának legkülönfélébb eseményeit, az ezeket elbeszélő passzusokat is az olvasás látókörébe szükséges vonni.¹⁰ Nem is beszélve – ettől nem függetlenül – az idő követhetetlenül sokrétű és változatos inszcenizálásairól, tematizálásairól, melyeket most ugyancsak nem nyílt mód követni (például nemcsak a tej, de más folyadékok időtükröző szerepét többek között, vagy akár bizonyos intertextusokét, köztük a Mikszáth-pretextusokkal). E helyütt immár csak a nyílt szerzői/narrátori önreflexió néhány, az előzőekhez több szálon is kapcsolható

¹⁰ A *Termelési-regény* nyomdai levonatát az azonos című regényben olvasó és javító (s a szedők [nő]neveit a szövegbe másoló) mester nehezen zárja le regényét, amelybe még azon életeseményeit is igyekeznék belefoglalni, amelyeket, ezek idejét a lezárásnak kívül kell rekesztenie a mű szövegén. Mintha a könyvnek az életet kellene magába foglalnia, azt az életet, amelynek eseményei a könyv megírása köré rendeződnek és a könyvre (előre)tekintve értelmeződnek. A regény (pispeklila) borítója, tervezése (Bangha úrral), rajzai, írása, a hozzá készített jegyzetek és cédulák, a levonata, a szedése, a korrektúrázása, a megjelenése, azaz a nyomdából kijövele mind-mind benne vannak a regényben (sőt alakítják ennek szövegét), amely regény *ennélfogva tartalmazni látszik saját kívülét, a keretezett azt a keretet, amely keretezi. A Termelési-regény azon ritka könyvek egyike, amelynek genezisést az ún. genetikus kritikusok – akik ezt a genezist rendre a textuális olvasástól elterelő, azt helyettesítő pótlékként hozzák játékba – nem tudják majd elválasztani a szöveg szoros olvasásától.*

mozzanataira tudunk kitérni, mielőtt visszakanyarodunk Kulcsár Szabó Ernő monográfiájának korszakolási műveleteihez, ezek néhány szempontunkból releváns mozzanatahoz.

Megfigyelhettük már, hogy a mester *nemcsak íróként, hanem olvasóként* is (egész pontosan azzal, hogy íróként, egyben olvasóként, s ennek része az intertextuális és intratextuális relációk révén előálló [ön]olvasó szerep, és „A grammatikai-tér én vagyok” kiterjedése, finom átkötése is) színre viszi magát a regényben, méghozzá a szöveg legalább három különböző szintjén.¹¹ A beszédalakítás és reflektáltsága, láttuk, nem egyedül az elbeszélő és az önkomentáló szövegeket egymásba fűző (osztott) narrátori-szerzői hangban tartozik össze, differenciájukban szintén, szorosán, de például – és rögtön már – a *kurzíválás* gyakorlatában is, amely a beszédesemény temporális kontingenciáját és irreverzibilitását az írás terébe köti bele, a saját beszédére rálátó, azt újraolvasó, tehát attól temporálisan (is) elhasonuló (róla mintegy le is váló) (ön)tudat lehetőségét hívva elő, erősítve fel. (Aki egyszerre van benne a szövegben, mint ennek produktuma, és kívül ugyanezen a szövegen, mint ennek reflektáló olvasója.) A szillematikusként megjelölt, ekként kurzívált szavak és szintagmák arra figyelmeztetik az olvasót, hogy jelentésük nem meríthető ki a megértés egy irányba tartó idejében, de egy többirányú, a teresülésre és az ismételtetésre fokozottan ráutalt (önreflektív) jelentésképző műveletsort hívnak elő. A mester a beszédvezetés ezen inkskripció technikájával is – ahogy még ezer más-sal, melyből jónéhányan már tanúi lehettünk – olvasni tanítja könyve olvasóját, egyszerre komolyan és ironikusan. Hiszen láttuk, ez az orientáció vagy „tanítás” sokféle ellentmondásos arcot ölthet, amelyben valami úgy látszik valaminek, hogy nem bizonyosan az, vagy épp nem látszik annak a valaminek, és mégis az lehet. A szöveg gyanúba keverése, a tetikus, a mimetikus, a természetességében zavartalan olvasás vagy olvasat elbizonytalanítása és ellehetetlenítése azt is jelenti, hogy az erre utaló jeleket sem tekinthetjük egyértelműnek. A kurzívált szavak el is terelik a figyelmet arról, hogy a szülleszisz retorikája nem korlátozódik rájuk.

¹¹ Először is úgy, mint az elbeszél világban megjelenített (elbeszél) alak, aki a vele történeteket, másokat s mások szavait olvassa; másodszor úgy, mint aki mindezeket a történeteket, középpontjukban az elbeszél alakkal (a mesterrel) elbeszéli, azaz azáltal, hogy elmondja, mintegy olvassa is; harmadszor pedig úgy, mint aki ezt az utóbbi elbeszélést, saját elbeszélését immár mint írott szöveget, művet olvassa. A három szint egyfelől mintha mimetikusán is elkülönülne egymástól, az időbeli szukcesszió ismerős rendje szerint, ezt azonban bármikor felülírhatja a beszédáram textuális alakulása és önreprezentációs tendenciája. Keret és keretezett, tartalmazó és tartalmazott mimetikus-temporális rendje akár mikor megfordulhat, aminek történetesen mimetikus-reflektív megalapozást is adhat, hogy a mester már úgy éli az életet, ennek eseményeit, hogy íróként az irodalom, a mű alakulása felől értelmezi vagy gondolja el (sőt szelektálja) annak vele történő eseményeit. (A különböző nyelvi világok között ő közlekedik a legotthonosabban, s – amint Kulcsár Szabó írja – éppen ezért, s nem egyszerűen az életrajzi történet okán válhat ő a főszereplőjévé a *Termelési-regénynek*.) Nem egyedül a fikciónak a szövegbe értelemszerűen beiródó lehetősége fordíthat tehát elbeszél történet és elbeszélése, élet és irodalom időbeli viszonyán, de az életbe belejátszott írótság vagy irodalom életeseményeket és/vagy beszédeseményeket kiváltó, ezeket befolyásoló szerepe is.

A szerző–narrátor–főszereplő mester ugyanakkor nem egyedül ezen a szinten tételeződik „saját” (írásának) olvasójaként, de a kézirat és a levonat újraolvasója-ként is nyomokat hagy a szövegben. Az „utólagosság” e helyzetében nem csupán az időközben eltelt és a regényből kimaradt (élet)idő eseményeire reflektálva (lábjegyzetben) például (melyek előre láthatatlanul változtathatják meg a már rögzítettek jelentését)¹², de az elkészült szöveg (a már megírt, a könyv terébe rögzített élet) belső jelentéstani viszonyaira is (ugyancsak lábjegyzetben):

Jujj. Utólag átvizsgálva, javítva és szégyenkezve a szöveget veszem észre, hogy a „papucs” itt már többedszer! De hisz akkor ez *motívum*! De hisz akkor ez művészet. Még ilyet! Pediglen nem akartam. Talán szerencsés flótás vagyok: csak leírom, hogy ez meg az... és tessék: megint egy papucs! Amikor ezt mondom: művészet, nem magamat dicsérem, hanem a világot: hogy benne a papucsok úgy helyezkednek el, hogy belőlük előbb-utóbb motívum lesz. Ez így talán nem *visszás*. Mj.: a 38-as Smith és Wessont tréfából írtam. (339)¹³

Az utólagosként elővezetett tanúságtétel időhelyzetét a szövegnek a saját keletkezését eltörlő térbelisége miatt nem vehetjük készpénznek, azaz fiktív és valóságos, irodalmi és nem-irodalmi, belső és külső létmódja nem eldönthető. A beszélő ironikus elcsodálkozása a *papucson* a *lábjegyzetben* nem engedi rögzíteni a mondotak igazságértékéhez való viszonyát, s egyszerre mutatkozik a szövegen kívül megtörtént események hű krónikásának és önkényes kitalálónak. Ahogy „a regény, amint írja önmagát” elhíresült formulája is egyaránt ráérthető a külső eseményeket mintegy magától, mechanikusan rögzítő szövegalakulás, *valamint* a szöveg saját törvényei szerinti (ön)szerveződése ellentétes, egymást kizáró képleteire. A kurzívált szillemptikus formulák ebben az összefüggésben nyernek ellentmondásos jelentéseket: a *motívum* nemcsak ismétlődő, visszatérő tematikus elemet jelöl (itt a papucsot), hanem szándékot, motivációt is, mely ellentmond a véletlen repetíció (ironikusan) hangoztatott eseményének; a *visszás* tagadása egyszerre jelenti, hogy a motívumok révén művészetté szerveződő szöveg nem az alkotó invenciójának, hanem az élet önkényének köszönheti létét, s ezzel a beszélő ironikusan elhárítja a saját szájából visszásnak, mert dicsekvésnek vehető elcsodálkozó szavakat, miközben pedig nem eldönthető, mindezt a szerénykedés vagy az igazság diktálja (mint

¹² Lásd a regény 316. lapjának lábjegyzetét.

¹³ Az idézett lábjegyzet a főszövegnek ehhez a részletéhez illeszkedik: „Egy ízben, teszem azt, György úr arra lett figyelmes, hogy az ágyával szemben lévő ajtóra akasztott nadrágja szárában »egy vadállat dívott«. György úr megmarkolta jó öreg 38-as Smith and Wessonját, a papucsát, és becserkészvén az ajtót, rettenetes mozdulattal a fakó korbárony nadrág térdére csapott, s nyomta, szorította a szuszt kifelé. Csekély idő múltán vitte a tetemet a papucson, mint egy vérten. »Ezen vagy ezzel« – mondta György úr, akinek megvolt a klasszikus műveltsége, és jegenyelégeitől döngött a ház. »Jaj, de ééé!« – sóhajtott Marci úr egy emberöltő alatt immáron másodszer, mutatván az égerre. »Dög« – adta meg a felvilágosítást György úr. »Kár.«” (339)

például az iménti Joyce-utalás esetében); és jelenti azt is, hogy nem visszafelé, utólag pozicionálta a szöveg az eseményt, amely látszólag megelőzi őt az időben. Hogy tehát nem a fikció van itt életként vagy valóságként feltüntetve, mondja ezt a beszélő ironikusan. Fontos, hogy a lábjegyzetelt szekvenciához a főszövegben az egér és az egérfogó magyarázó kitérője vezet el, amely egy nyári reggelen a mester által a papucs hiányában papucsként használt tornacipő csoszogó hangjától – a feleség erre vonatkozó kérdésétől – indul,¹⁴ hogy végül a családi egérfogók felidézésén keresztül egér és papucs tárgyazott összefüggésével záruljon, s a szöveg visszakanyarodjék az ominózus késő nyári reggel eseményeihez. A papucs tehát – az egérrrel való kétféle érintkezésében – mint a kitérőt nyitó és záró elem válik itt motívummá, miközben ilyenként további előfordulásainak sűrű és uralhatatlan hálózatát is aktiválja, a „nagy ember papucsban” önironikus fordulatától egészen a papucs és a tornacipő alkalmi felcseréléséből következő öntükörszerű lehetőségekig: a cipő és a láb, velük együtt pedig a futball önkomentáló, öntematizáló figuralitásáig.¹⁵ „Amikor ezt mondom: művészet, nem magamat dicsérem, hanem a világot: hogy benne a papucsok úgy helyezkednek el, hogy belőlük előbb-utóbb motívum lesz.” A papucsként használt tornacipő, olvashatjuk, egy „ejtett [értsd: leejtett, illetve a regénybe be nem kerülő, azon kívül maradó – B.T.] kéziratlap és a gyűrt NAGYVILÁG alól” kerül elő, ami tovább nyomatékosítja a világban és a regényvilágban elhelyezkedő papucsok közötti jelentéstani lebegést, az élet és az irodalom által előállított véletlen (vagy éppen nagyon is szándékos, kiszámított) elrendeződések egymásra vetülését. Ide tartozik, hogy a papucs egyik korábbi föltűnése egy öltözőbeli eseményekről szóló narratív szekvenciában úgy nyit meg olvasói várakozásokat, hogy ezeket, megszakított, esetleges, nyitva hagyott cselekményelemként betöltetlenül hagyja, az irodalomként feljegyzetteket ennyiben is a szövegben kívülre, az élet szövegből kimaradt semmijére utalva.¹⁶ Arra hasonlít mindez, mint amikor

¹⁴ „A mester már épp belenyugodott a megváltoztathatatlanba, midőn észrevette, hogy egy ejtett kéziratlap és a gyűrt NAGYVILÁG alól egy tornacipő meggyötört sarka kandikál ki. Papucsszerűen beléjük bújít, úgy csoszogott kifelé. A ballábas cipő orrán a szövet, mint egy seb, fölfeslett, azt a látszatot keltve, mintha a mester ballábas lenne, noha ő jobblábas, és épp az evvel a lábbal történő belépés vonja maga után a másikat, mely így rombolódik. »Egér?« – kérdezte halkán Esterháznén. »Micsoda?!« – mondta a forma szerint ingerülten ő. »Hogy ez a sustorgás egér-e?« »Nem. Nem egér. Papucs. Illetve tornacipő.« »Papucs?« A mester reáhagyta: »Papucs.« – A kérdések, indulatok, félreértések és gyöngédségek ekkora csárdása magyarázatra szorul. Ez időben a mester szülei házában elszaporodott az egér. Minden évben megjelentek, de most elszaporodtak.” (337)

¹⁵ Lásd a 9. lábjegyzetet!

¹⁶ „A mester ellopta az Icsi úr papucsát, remélve, hogy annak bosszúja kíméletes lesz. Ott ült a padon ő, lábát az összegyűrt mezre helyezte. Minő látvány! Talán nem kell tágasan ecsetelnem, hogy a futballjátékban micsoda előnyöket jelent egy (vagy: a) harmadik láb! Nos Esterházy rendelkezett evvel! Engem ez igen közel hozott a mesterhez: hányszor ültünk elhagyott öltözők koszos, homályos zugolyaiban, miközben ő elragadtatottan szemlélte egy jobb- és egy ballábas cipőt. »Vajon...?« – és tanácstalanul felhúzta a vállát. Nagy megtisztelés. (Isten óvjon a pletykálkodástól, megjegyezvén, a mesternek ez a vacillálása igen népszerűvé tette őt a nők körében.)” (171) Icsi úr reakciójáról, esetleges bosszújáról nem derül ki semmi a szöveg folytatásából, mely szöveg mintha elfeledkezne erről az ígéretes mozzanatról a narrációnak.

az elbeszélésben felbukkanó pisztoly – mely ha már megjelenik, a dramaturgia törvényei szerint el kell(ene) sülnie – végül mégsem sül el, ami papucs és pisztoly lent tréfásnak nevezett azonosításának is mélyebb értelmet adhat, bevonva a motívumhálóba a motívumból kimutató motívumot. (A pisztoly a György úr egérfogásáról írott sorokat, akár a légy-motívumon keresztül,¹⁷ a *vaudeville*-ben nemcsak feltűnő, de el is sülő pisztolyokhoz kapcsolja.) A saját szövegét lábjegyzetelő mester idézett csodálkozása egyszerre szól a szerveződő szöveg túldeterminációjának és uralhatatlanná váló jelentésviszonyainak, aminek ambiguitását a csodálkozás olvashatatlansága is leképezi (mely iróniájával éppúgy leplezhet magabiztosságot s tarthat igényt igazságérvényre is). Hasonló figyelhető meg az 57. lábjegyzet rövid szekvenciájában, melynek zárata az időközben szállóigévé vált szavakkal így hangzik: „Látja, barátom, minden milyen esetleges! A regény, amint írja önmagát. – Elrévedezett. – *Vajon filozófia és pletykázkodás hol válnak el?*” (429 – kiemelés B.T.) A regényben bármely pletykának is olvasható életesemény – mondjuk, a mester magánéletéről, a bulvár iróniája jegyében – bölcséleti mélységet kaphat, s ha más nem is, ennyit alighanem megmutattak az öntükrözés eddigi kommentárjai.

A beszédesemények kontingenciáit a szöveg térbeli organizációja innen nézve nem egyszerűen korlátozza, hanem – immár nem is annyira a szereplők korrelációinak szintjén (ezen is), sokkal inkább a szavak vagy szintagmák, de akár a cselekményelemek vagy motívumok jóval kevésbé kontrollálható szóródásaként – textuális véletlen és tudatos alakítás eldöntetlenségeit, ha tetszik, a kontingens vagy az aleatorikus további *lehetőségeit* termeli ki. Olyan nyelvi eseményeket, melyekről – az anagrammák módjára – végső soron lehetetlen megmondani, a nyelvnek a kogníciót és nyelvi–esztétikai determinációt kijátszó differenciális véletlenei-e vagy sem. *Arról van tehát itt szó, hogy az esztétikai vagy formai túldetermináció és a differenciális-mechanikus véletlenek közötti különbség lesz megállapíthatatlan, rögzíthetetlen vagy felfüggesztett.* A légy-anekdota és a motívum szövegbeli követése hasonló példaértékre vezette az olvasást, vagyis arra, hogy a szöveg artikuláltsága abban áll, hogy minden része vagy eleme minden másira referál(hat). Látni való, hogy a *Termelési-regény* szövegének az osztódó jelekre hagyatkozó, nem-szintetikus egysége miközben bármely elemében öntükröző mozgást enged megpillantani, egyetlen részletet, elemet se hagy a szöveg spekulatív reflexióinak kizárólagos operátorává válni – a szöveg önmagán kívülre és – ezen át – önmagára úgy mutat vissza, mint heterogén, diverz konstellációra. A cselekményelemek, a nyelvi fordulatok, motívumok úgy kezdenek el működni, mint az anagrammák: önmagukban jelentés nélküliek, egész pontosan mintha csak jelen-

¹⁷ „És aztán ahogy viszi! Mintha költözködne! Pedig hát miről van szó: egy nadrág, a mez, két zokni, egy pár cipő! Mondhatni: semmi. És mégis, ahogy a cipő meg-megugrik a kezében, mint egy tüzes csincilla, a zoknik »dőglött sálként« tekerednek a csuklójára – és ő célhoz ér: az már valami! Arra a célszerűségre pedig, ahogy a nadrág bele van tekerve a mezbe – »két legyet, barátom, annyit!« –, arra kifejezetten büszke ő.” (459)

tésük lenne, és nem jelentőfolyamatuk, de végső soron előrajzolódik belőlük egy hálózat, amelyben – öntükröző módon – magukon túlmutató jelentéseket nyernek. Nem más ez, mint a szöveg szövegszerű hálójának, szövetének az ereje, amely az olvasás értelmező–összeszedő munkájára strukturálisan vagy szükségszerűen apellálva, mechanikus vagy tudatos, önkéntelen és intencionált közt nem enged dönteni. A *Termelési-regény* szövegének kimeríthetetlen összetettsége ennél fogva nem különíthető el takarosan a nyelvi aleatória s tropológia mechanikus munkájától¹⁸, ami pedig a szöveget mint az olvasatai esztétikai visszacsatolásainak „helyszínét”, annak identitását sem hagyja érintetlenül.

S térjünk itt vissza Kulcsár Szabó Esterházy-monográfiájához, közelebről a küszöbhelyzet interpretatív funkciójához a *Termelési-regény* és a *Függő* olvasatában, mely utóbbi műnek a nyelvi-poétikai teljesítményét az irodalomtörténeti érvelés visszatérően az 1979-es regényéhez képest szituálja. A monográfiából kibontakozó narratíva szerint a *Termelési-regény* jelentősége abban volna megragadható, hogy teljességgel váratlanul, igazi eseményhez méltó hirtelenséggel előállva a nyelv, a nyelvek felszabadítását hajtotta végre, a beszédszerű nyelvi alakításnak a beszédesemények kontingenciáira utalt kiaknázásával olyan új nyelvi magatartást és írásmódot mutatva fel, amelyet felbukkanása előtt senki sem gondolhatott lehetségesnek. Minden poetológiai komplexitásával, megkomponáltságával s kiterjesztett önreflexiók technikáival, sőt a nyelvi megelőzöttség és hagyománytudat minden intertextuális elismerésével együtt – szól az explicit és az implicit érvelés – a *Termelési-regény* elsősorban *lehetőségekre szabadítja fel* a benne, általa színre lépő nyelvet, nyelvhasználatot, amely felszabadításhoz, ehhez az első, minden későbbinek a feltételét megteremtő eseményhez még nem tartozik hozzá az általa megnyitott lehetőségek betöltése, kihasználása. Az esemény mintegy osztódik az időben, és (miben)létében kiszolgáltatódik egy genealogikus folyamatnak, mely egyrésztől függ tőle, hiszen ez az esemény nélkül nem is léteznék, s melytől másrészt maga az esemény válik *függővé*.

Kulcsár Szabó itt érdekes módon kettőzi meg saját irodalomtörténeti horizontját: a nyelvek felszabadításának eseményét – ennek irodalmi működését és esztétikai relevanciáját részletes s elmélyült irodalmi elemzéssel ismerve el ugyan, de – a történeti folyamat egy pontján, a recepció elváráshorizontjai felől láttatva Esterházy *Termelési-regény* utáni helyzetét, egyfajta *irodalompolitikai* aspektusban dimenzionálja, s arra hivatkozik, a folytatásnak ezután már *irodalomtörténeti* volt a tétje.

¹⁸ „A gépekre emlékszem! Tudja, ilyen nagy áttételek voltak. (Lehetséges, hogy az ő vonzódása az »áttételekhez« innét eredeztethető, ebből az egybizonyos cséplőgépből?!) Meg valami betonfelületre és a mázsálóra. És a betonon néhány elszórt sáros vagy, hm, szaros – ezt ebből a distanciából már tényleg nehéz megmondani – szalmacsomóra!” (209–210) A termelés: élet és irodalomé, ahogy bármely életszerű mozzanat, konkrétum áttételesként lendülhet játékba a szövegben, s lehet egyúttal bármi ezen áttételesség, ennek lehetősége hordozója, jele.

A *Termelési-regény* esemény voltának köszönhető korszakküszöb horizontjában a *Függőnek* ezért kellett aztán egymástól eléggé eltérő várakozásokkal szembenéznie. A tét ekkor már nem irodalompolitikai volt, hanem a történető időbeliség értelmében irodalomtörténeti. Az elvárások kimondatlan kérdése lényegében úgy szólt, hogy a korszakküszöbön túl egy konzervatív vagy pedig egy prospektív kánonképzés szándékát erősíti-e majd meg Esterházy regénye. (KULCSÁR SZABÓ 1996: 124)

A *Termelési-regény* itt elsősorban irodalompolitikai tétekhez kapcsolt, nyelveket felszabadító eseményét, az eképpen előálló lehetőségeket a folytatás, a *Függő* váltja át irodalomtörténeti eseménnyé. S a (ki)rajzolódó genealógia kényszerítő logikája ettől kezdve az önmaga történetiségének tudatába jövő tudat jegyében is temporalizált megkülönböztetéseket generál: míg a *Termelési-regény* még jobbra elvi viszonyt létesít az őt megelőző és feltételező irodalmi hagyománnyal, addig a *Függő* már nyelvi magatartását, elbeszélői nyelvét és modalitását is e hagyományra utaltság, a tőle való konstitutív függés jegyében alakítja ki, választja meg, hozza működésbe. A hagyomány folytonosságát feltörő esemény bizonyos fokú öntudatlansága után (még ha ez az öntudatlanság éppen egy új hagyománytudatot és egy újraszövétségében restituált irodalmi emlékezetet jelent is) az önmaga történeti feltételezettségének még inkább tudatába jövő alkotás következik, amely elkezdi a *Bevezetést a szépirodalomba*.

Számunkra itt most értelemszerűen azok a kimondott és kimondatlan következtetések lehetnek fontosak, amelyek a *Függő* kommentárjának komparációiban a *Termelési-regény* egyfajta kontraszt-szerepéből ez utóbbi műre nézve artikulálódnak. Ezen következtetések mellől – érvelésökönómiai okokból – kénytelenek vagyunk elhagyni azokat a *Függő*beli szövegpéldákat, melyekre értelmező gesztusaikkal rámutatnak, ezért jelezniük kell, hogy azok relevanciáját nem minden helyen gondoljuk megkérdőjelezhetőnek. Ami azonban nem jelenti azt, hogy a következtetéseket ezzel feltétlenül alá is kellene írni, mármint abban a funkciójukban, hogy egy értékelő oppozíciót állítanak fel a *Függő* és a *Termelési-regény* poétikai teljesítménye között. A korábbiak fényében aligha lehet meglepő, hogy a két regény szembeállításában a(z ön)reflektáltabb történeti tudat és a hagyomány kontingenciát kiegyenlítő kontrollja éppúgy meghatározónak jelentetik ki a *Függő* oldalán, mint a nyelvhasználat és az esztétikai önértelmezés konvergenciája. „És valóban, a *Termelési-regény* olykori esetlegességeihez képest itt mind a jelentő, mind pedig a jelentettek hasonlóságán alapuló jelentésátvitelnek sikerültebbek a példái.” (KULCSÁR SZABÓ 1996: 134) Kimondott kontraszt nélkül, de mint az ennek folytatásaként tekinthető gondolatmenet konzekvenciája is ide vonatkoztathatóan: „A kivételes nyelvi optimalizáció itt valóban az irányított és véletlenszerű elemek példás összjátékából származik. Éspedig úgy, hogy a véletlenszerű komponens is a többértelmű jelentésképzés indokoltságának beláthatóságából származik”

(KULCSÁR SZABÓ 1996: 136). Az önértelmezés és a nyelvhasználat összetartottságához: „A *Függő* itt annyiban megy túl a *Termelési-regény* nyelvhasználatának bizonyosfajta kettőségén, hogy nemcsak írásmódja, hanem esztétikai önreflexiója is többletértéket tulajdonít a használatban képződő jelentések változékonyságának” (KULCSÁR SZABÓ 1996: 132). S végül a kontrasztív végkövetkeztetés a fejezet zárlatában, amelynek első sorai e tanulmány elejéről már ismerősek lehetnek:

Hogy ez a posztmodern szintaxissal építkező regény a klasszikus modernség utóromantikus emblematikáját (égbolt, csillag, csend, fény, mélység, homály, stb.) hangsúlyozó idézetekkel zárul, ismételten arra enged következtetni, hogy a *Függő* tudatában van saját irodalomtörténeti határhelyzetének. Azzal, hogy a modernség hagyományához való viszonyát új kezdetként felfogott lezárásként értelmezi, a korszakküszöb mindkét oldalán termékeny olvasatokat alapozhat meg. Az irodalmi modernség alapértékeivel szembesülő modernség-utáni nyelvhasználat itt ráadásul sokkal több és határozottabb megkötést ismer el saját nyelvi horizontjában, mint a *Termelési-regényé*. Mert ott, ha fogalmazhatunk így, az irodalmi tradíció csupán *elvi* megkerülhetetlensége bizonyult – lényegében időbeli artikuláltságától függetlenül – az új szövegalkotás feltételének. A *Függő* viszont, miközben arra vállalkozott, hogy az emberi önazonosság időbeli elnyerhetőségének kérdését mint a modernség egyik leginkább „kimerített” témáját az epika nyelvi horizontváltásában írja újra, differenciáltabban fordult saját hagyományvilága felé is. Abból indult ki, hogy az újítás nem pusztán *általában* a hagyománnyal való találkozásnak, hanem annak is függvénye, képes-e az eredetiség az – új korszakot közvetlen előtörténetként megelőző – tradíció tükrében is *másként* újraértelni önmagát. (KULCSÁR SZABÓ 1996: 147–148)

A monográfia szerint a *Függő* – és nyomában a *Bevezetés* darabjainak sora – nem mást tesz, mint az *irodalom* (s az irodalmi korszakelőzmények) hagyománytörténetébe integrálja Esterháznak a *Termelési-regénnyel* eredetivé váló, ilyenként előálló írásmódját, vele nyelv- és hagyomány szemléletét. Folytatás és folytathatatlan, újítás és örökség kiegyenlített, egyensúlyi dinamikáját produkálva, az esztéta modernséget újraíró *Függő*, a finoman kidolgozott narratív keretezettségével és síkváltásaival, a végtelenített ismétlés önreflexiója révén, „jól formált belső rendszernek” engedelmessé, az invenciót *az irodalom hatástörténeti tudatának* erején méri meg, azon, amelynek kényszerítő hatalmát a *Termelési-regény* mintha nem, mégsem vette volna elég komolyan, nevezetesen: hogy ez a hatástörténeti tudat, ahogy Gadamer mondja, „inkább lét, mint tudat”. A *Termelési-regény* azzal, hogy csupán az irodalmi tradíció *elvi* megkerülhetetlenségét tette saját szövegalkotása föltételévé, nem tudatosította eléggé e tudat lét voltát, s ezzel nem emelkedett (eléggé) e lét tudatára. Amely lét tehát nem egyéb itt, mint az irodalom hatástörténeti tuda-

ta. Mintha ennek az első regénynek a minden horizontot felszakító, *par excellence* eseménye csak e hatás hatalmáról elfeledkező, azt nem eléggé tudatosító, ha tetszik öntudatlan öntudatban történhetett volna meg. S ezt az öntudatlan hatást, mint öntudatlant, mint a tudattal nem hozzáférhetőt a *Függő* tudatosítja végül, öntudatlanként, de immár nem öntudatlanul. S ezen a ponton lehet jelentősége a két regény küszöbhelyzetei közötti különbségeknek, melyek ezúttal, a monográfia érvelésében, az egyazon szövegen belül egymással is konkuráló logikák, szemléletmódok, önértelmező lehetőségek előhívását, ennek ígérését hamar átengedni látszanak az önmaga tudatába jövő irodalomtörténeti tudat – végcélt nem ismerő, de formálisan mégis – teleologikus genealógiájának. Legalábbis amennyiben a két küszöbhelyzet is a hatástörténet öntudatra jövésének folyamatszerű temporalitásába illeszkedik, lévén az egyik öntudatlanabbként még távolabb van attól, amihez a másik, öntudatosként már elérkezni látszik.

A *Függő*nek ezt a küszöbhelyzeti öntudatát, öntudatos korszakküszöb-létét még azzal is nyomatékosítja a monográfia, hogy az intertextuális szövetét túlnyomó részben alkotó művek irodalomtörténeti szituáltságában is küszöbhelyzet-létet pillant meg.¹⁹ Nem véletlen azonban, hogy Kulcsár Szabó ezt a küszöbhelyzetet, tehát az esztéta modernséget újraíró *Függő* önmagának jelenlévőként előálló (előállított) korszakküszöbi helyzetét *nem*, azaz a regényszöveg egyedi teljesítményének történeti-poetológiai feltárásai nyomán, és a művet különösen nagyra értékelve *sem* nevezi eseménynek. Szemben a *Termelési-regénnyel*, amelynek történeti szituálásához az értekező gyakran fordul az esemény kifejezéshez. Mintha mindezekelőtt az indokolná ezt, hogy a *Függő* nem az esemény, hanem egy előzetesen már bekövetezett esemény egyfajta megpecsételése, eseményként történő utólagos elismerése azzal, hogy az eseményt integrálja a hatástörténeti tudatba, egyfajta öntudatos irodalmi hagyományba, egy irodalmi hagyomány öntudatába. Invenciója így, tűnjék fel bár nehezebbnek, egy potencialitást követ, s ebben az értelemben nem szakít meg semmit, nem szakít semmivel, sőt programozott invencióként egy mélyebb értelemben nem is nevezhető invenciónak. Derridát idézve:

Ugyanez érvényes, amikor egy episztemológiai, vagy tudomány- és technikatörténeti elemzésben elemzünk egy mezőt, amelyben egy invenció, egy elméleti, matematikai vagy technikai invenció lehetséges, amikor elemzünk egy mezőt, amely mező lehet az, amit az egyik elemzés paradigmának, a másik *episztemének*, egy megint másik konfigurációnak nevez. Nos, ha ezt az invenciót egy mező struktúrája lehetővé tette [...], ez az invenció nem invenció. Éppen azért,

¹⁹ „Azt mondtuk, hogy a *Függő* jórészt olyan epikus művekre hivatkozik, amelyek lezárult múltbeli történeteket értelmeznek. Mindezt ki kell most egészítenünk azzal, hogy közülük is szemlátomást azok gyakorolják rá a legnagyobb befolyást, amelyeknek valamely értelemben közük van az irodalomtörténeti küszöbhelyzetekhez. S itt már olyan művek is szerepet kapnak, amelyeket nem a visszatekintő beszédhelyzet rokonsága miatt idéz Esterházy regénye.” (KULCSÁR SZABÓ 1996: 141)

mert lehetséges. Csak kibontakoztat, explicitté tesz egy lehetőséget, egy potencialitást, amely már jelen van; tehát nem képez eseményt. Ahhoz, hogy invenció-esemény történjék, az kell, hogy az invenció lehetetlennek tűnjék fel; ami nem volt lehetséges, lehetségessé vált. Másképpen mondva, az invenció egyedüli lehetősége a lehetetlen invenciója. (DERRIDA 2001: 95–96)

A *Függő* továbbá – a korszakindex előírta absztrakt öntudat homogenizáló mozzanatának közbejöttével – azt is példázhatja, hogy az esemény utólagos tudatosítása, úgy is mint az esemény bizonyosságához történő elkerülhetetlen hozzájárulás, mindig már semlegesíteni, elhárítani, *nota bene* diszkreditálni kénytelen ugyan ezen eseményt, amely pedig létmódja szerint kijátszik minden ráirányuló teoretikus, kognitív, azonosító aktust. Az eseményt integrálása a hatástörténetbe nem csupán megerősíti esemény voltában, de ugyanen aktussal *fel is számolja esemény voltát*.

Beszédes lehet mindazonáltal, ahogy a monográfiának a *Termelési-regény* fentebb hosszán ismertetett kommentárjában a regénynek a korszakküszöbi helyzetére való reflexiója, jobban mondva ennek hiánya vagy hiányosságai – mint hatástörténeti öntudatlanságának jelei – előkerülnek. A visszafelé mutató korszakjelzés a *nyelv készletelvű felfogásához* kapcsolódik, a szavak és a dolgok olyasfajta külön tartásához, amely úgy kerül ellentétbe a szöveg beszédhermeneutikai praxisával, hogy vagy a beszéd és a világ megfelelésének nehézségeként, erre vonatkozó reflexiókként tűnik fel, vagy egy erőteljes nyelvkritikai attitűdöt jelent, amelynek hatására a szövegben beszélő még a dolgoknak, a nyelven kívülként elgondolt világnak *a csend jegyében* történő – az esztéta modernsége jellemző – felértékelésébe is belebocsátkozik. A korszakküszöb tehát két, egymással feszültségben álló, sőt egymást kizáró nyelvszemléletként tárja itt fel az Esterházy-regény textusának ellentmondásos erőit, diszperz működését. Fontos lesz, hogy az „elmarasztaláshoz” a monográfus rendre olyan önkomentáló szólamokra, autoreflexiókra hivatkozik, amelyek – láttuk, sok van belőlük a regényben – nem rejtett, áttételes módon, hanem tematikusan, ironikus-tetikus formában alakítják a szöveg önképét.

A fenti szempontból azonban a *Termelési-regény* intertextualizációs eljárásai meglehetősen ellentmondásos képet mutatnak. Alighanem arra a már említett feszültségre visszavezethető okokból, hogy a mű esztétikai gyakorlata és deklarált nyelvhasználati elvei nem állnak maradéktalanul összhangban egymással. Emlékeztessünk itt arra az általános, a regényben többször is reflektált alkotói eljárásra, hogy a – kompetenciaként, használatként és készletként értett – nyelviség hangsúlyai igen gyakran azért kerülnek a *készletszerűsége*re, mert Esterházy ekkor még inkább a korai Wittgenstein nyelvfelfogása felé hajlik. Azaz miközben az elbeszélés nehézségeit annak értelmében a világ és a nyelv egymásnak való problematikus megfeleltethetőségében (a kérdéses „hozzárendelhetőségben”) látja, a szövegalkotás gyakorlatában viszont rendre azokat a lehetőségeket aknázza ki, amelyeket Szegedy-Maszák Mihály „a jelentő hasonlóságán alapuló többértelműségnek” ne-

vezett. Vagyis míg az írásmódban döntően a kontextusaitól függő és összefüggésbeli helyzetével együtt funkciót és identitást váltó jelentés elve érvényesül, addig a szöveget szervező intenciók gyakran szembefordulnak ezzel az alapvetően *beszéd-hermeneutikai* – tehát inkább a kései Wittgensteint idéző – nyelvhasználattal.

Az értekező azt gyanítja, a készletszerű nyelviség szemléletalkotó komponensének önreflexív eluralkodásáért – a korai Wittgenstein hatása mellett – az Esterházyra tett Ottlik-hatás lehet a felelős, amely viszont a *Függőben* már jóval reflektáltabban, mert az elbeszélés nyelvhasználatába integráltan köszön vissza, pozitív előjellel. Az értekező szerint mintha az esztétikai gyakorlatból egy homogén nyelvhasználati elvre, egy önmagára irányuló tudat – szisztémába illeszthető – homogenitására lehetne következtetni. A *Termelési-regényben* a szöveg színrevitele, esztétikai gyakorlata éppen azt mutatta meg, hogy a nyelvre történő visszavonatkozás uralhatatlanul sokrétű mozgásokat, önmagára visszahajló szöveggént is nagyon különböző módokat, irányokat produkál. Valójában a korszakküszöb-képzésben itt döntő pozícióba hozott nyelvszemléleti sémáknak az élesen elválasztott, szembeállításokat alkotó s ezzel temporalizáló szerepe magyarázhatja a *Termelési-regénynek* a monográfia horizontjában előálló, s ebben az összefüggésben inkább előállítottnak nevezhető ellentmondásait. Ha valamit, akkor azt demonstrálhatta a szöveg öntükröző lehetőségeinek aktiválására vállalkozó iménti elemzés, hogy a nyelvi események és cselekményelemek, beszédesemények és szituációkontextusok – Kulcsár Szabó értelmezésében is hangsúlyossá tett – szülteptikus kötései és az ezekkel szorosan összekapcsolódó ekvivalenciák uralhatatlan hálózatosságának *egyszerre, egyidőben és egymásnak nem szögesen ellentmondó módon kell érvényre juttatnia a beszédszerűség és a készletszerűség nyelvértelmező mozzanatait*. A szavak és a dolgok határozott elkülönítése és szétszálazhatatlan voltak a beszéd világgalkotó médiumában nem zárják ki, főleg nem mint szemlélettörténeti különállások, egymást ebben a prózában. A *Termelési-regényt* a saját performativitása határaihoz, sőt irodalom és rajta kívüli, nyelv és történelem viszonyának voltaképpen máig kiaknázatlan összetettségu színre viteleihez, kérdéséhez, élet és irodalom korrelációjának nyitva tartásához éppen ez az ellentmondásos komplexitása vezeti el. Ha az talán nem is jelenthető ki biztonsággal, hogy ez a komplexitás adná a regény eseményszerűségét, annyi mindenképpen, hogy jelentős része lehet abban. Az irodalomtörténet recepcióesztétikai konstrukciója, miközben pontos és elmélyült elemzésével, sőt eseményi szituálásával nagyban hozzájárul Esterházy első regénye jelentőségének beláttatásához, a hatástörténet genealógiájában mégis, akaratlanul, diszkreditálni is látszik annak eseményét.

A több mint negyven esztendeje megjelent *Termelési-regény* hatástörténete mindazonáltal Kulcsár Szabó Ernő alakuló életművében nem zárul le az idestova negyedszázados Esterházy-monográfia érintett olvasatával. A szerző közelmúltban publikált Esterházy-tanulmánya arról tanúskodik: a *Termelési-regény* ma is alighanem a legbeszédesebb, legnagyobb hatású műve Esterházynek, amelyben az író egy olyan beszédszerű hangra, illetve szövegvezetésre „talál rá” (ezt nevezi

utóbb Kulcsár Szabó „gracióz kötetlenségnek”), melynek mint szinguláris nyelvi-irodalomtörténeti eseménynek az értekező manapság azokra az *ismeretlenül ismerős* ismerveire koncentrál, melyek beszédeseményi performanciája, úgyis mint titok nélküli titka, nem érhető el sem a szöveg jelentéstani, sem pedig a formai komponensei felől, legalábbis amennyiben a forma rendre szemiotizáltan keríthető csak kézre (lásd: KULCSÁR SZABÓ 2019). Azon túl, hogy az Esterházy utáni kortárs magyar irodalomra is kimutathatóan a *Termelési-regény* tette a legerősebb hatást, a közelmúltban a regényről megjelent s egyre sokasodó *erős értelmezések* is végső soron arra mutatnak (LŐRINCZ 2019; SZIRÁK 2019), amire az itt előálló vázlatos olvasat nyomán juthatunk: korántsem lehetünk biztosak abban, hogy elkezdődött már ennek a regénynek, e kimeríthetetlen eseménynek a szó mélyebb értelmében vett *olvasása*.

Irodalomjegyzék

- BÓNUS Tibor (2020): Textualitás és beszédszerűség – esemény és korszakküszöb. A *Termelési-regény* újraolvasásához. In: BÓNUS Tibor és mtsai (szerk.): *Hatástörténetek. Tanulmányok Kulcsár Szabó Ernő 70. születésnapjára*. Ráció, Budapest. 420–468.
- DERRIDA, Jacques (1987): *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Galilée, Paris.
- DERRIDA, Jacques (2001): Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. In: NOUSS, Alexis – SOUSSANA, Gas (dir.): *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*. L'Harmattan, Montréal. 79–112.
- ELLMANN, Richard (1982): *James Joyce* (New and Revised Edition). Oxford University Press, New York/Oxford/Toronto.
- ESTERHÁZY Péter (1979): *Termelési-regény (kissregény)*. Magvető, Budapest.
- FODOR Péter (2009): Futball, metafikció és nyelvjáték Esterházy Péter írásművészetében. In: Uő: *Térfélcseré. A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*. Kijárat, Budapest. 145–162.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (1996): *Esterházy Péter*. Kalligram, Pozsony.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2019): „Gracióz” kötetlenség. Szólam és írhatóság Esterházy prózájában. In: Uő: *Költészet és korszakküszöb*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 160–174.
- LŐRINCZ Csongor (2019): „nem valaminek a hiányát akartam evvel jelölni”. A hallgatás alakzatai Esterházy Péter korai prózájában. In: Uő és mtsai (szerk.): *„Nincs vége. Ez a befejezés.”/ Tanulmányok Esterházy Péterről*. PIM – Prae, Budapest. 34–60.
- SHEENAN, Sean (2009): *Joyce's Ulysses. A Reader's Guide*. Continuum, New York/London.
- SZIRÁK Péter (2019): Kimondottan kimondatlan. Hallgatás-mozzanatok és idézet-effektusok a *Termelési-regényben*. In: FODOR Péter és mtsai (szerk.): *Hallgatás. Poétika, politika, performativitás*. Prae Kiadó, Budapest. 205–217.

BOLLOBÁS ENIKŐ

Az újító költői hagyományok megújítója: Susan Howe

A 20. századi amerikai költészet újító hagyományait két nagy nemzedék hozta létre: az Ezra Pound köré tömörülő modernista generáció és a Pound hatására induló, de tőle hamarosan függetlenedő Charles Olson-féle posztmodern nemzedék. Erről ír Allen Ginsberg, amikor két „nehézsúlyú hatást” említ, Poundét és Olsonét (GINSBERG 1980:12–13); így vélekedik a legendás szerkesztőpár, Donald M. Allen és Warren Tallman is, akik szerint „az új” két hullámban köszöntött a 20. századi amerikai költészetre, 1912 után Pound, 1945 után Olson révén (ALLEN – TALLMAN 1973: ix). Az újító-kísérletező hagyomány Jerome Rothenberg és George Quasha szerint is kétszer tör a felszínre a 20. században, a húszas években Pound körül, és az ötvenes években Olson és Ginsberg körül (ROTHENBERG – QUASHA 1974: xxix). A Pound – Olson hagyomány a 20. századi amerikai költészet legmarkánsabb vonulata, és magába foglalja az avantgárd esztétikákat, így a radikális modernistákon túl a Black Mountain, az objektivisták és a *beatek*, valamint a nyelvköltők által képviselt költészet hagyományát.

A radikális újítók örökségét folytató költők közül talán Susan Howe-ról mondható el leginkább, hogy nemcsak örököse, de megújítója is ennek a két egymásba fonódó áramlatnak. Megítélésem szerint legalább három területen vállalja fel és alakítja át a Pound és Olson nevéhez köthető – és gyökereivel több tekintetben még Dickinsonhoz is visszanyúló – radikális költői hagyományt. Először a történelmet és a történelmi dokumentumokat a poézis természetes részévé emeli, és az örökölt szemléletet meghaladva elfeledett és marginalizált (és túlnyomórészt női) szereplőket von be történetírásába, amelyet emiatt „revizionistának” titulál a kritika. Másodszor olyan költői diszkurzust alkot, amelyet nem a lírai szubjektum szervez; mi több, nemcsak az elbeszélő Én líraszervező potenciálját veti el, de az elődök innovatív felfogásán túllépve sajátos újításaiival (amelyeket a későbbiekben topik-komment csereként és diszkurzív szűrés-ként írok le) még az önéletrajzi narratívából is kiiktatja a lírai Ént. Harmadszor a poundi és olsoni térkompozíciót radikalizálva felszabadítja verseit mind a tipográfia, mind a grammatika normatív kontrollja alól, s olyan szöveget ír, amelyben a természeti vadonhoz hasonlóan egy „hódítás előtti” állapot tükröződik – azzal a különbséggel, hogy itt a hódítás nem az amerikai telepések „civilizáló” gesztusát jelenti, hanem a nyelvi és fogalmi

rendszerézést. A természeti vadonnak ezt a diszkurzív megfelelőjét hívom vadszövegnek, amely nemcsak a vers térbeli és grammatikai rendezését megelőző állapotát igyekszik rögzíteni, de a fogalomalkotás előtti állapotot is, amit – Olson terminusát kissé módosítva – fogalmi apokatasztaszisznak nevezek. Tanulmányomat e három újító kísérlet bemutatásának szentelem.

1. Történelem és poézis

Howe-t mindenekelőtt revizionista történelemszemlélete köti ahhoz a Pound munkásságában gyökerező hagyományhoz, amelyet azután Olson posztmodernizált, amikor hosszúverseiben helyet biztosított az – elsősorban helytörténeti – dokumentumoknak. Howe ezt a módszert eleveníti föl, egyúttal számos tekintetben meg is újítja az elődöktől örökölt történelemkezelést, így – mint Ming-Qian Ma összegzi – a történelem és a költészet összeolvasztásában; a genderszempontról érvelésében, amivel a személyében őt is érintő sérelmeket a kívülálló objektív hangján képes előadni; végül a költészet mint a történelem ellendiszkurzusának megteremtésével, amivel mintegy a költészet bírósága elé citálja a történelmet (MA 1994: 717–718). „Ha a történelem a túlélők feljegyzése, akkor a költészet a többi hang menedéke” – írja Howe a *The Birth-mark* [Az anyajegy, 1993]¹ című kötetben (HOWE 1993a: 47). Ebben a szellemben lesz költészetének nagy témája a történelem, mégpedig annak a sötét túloldala, ahol a névtelenek találhatók. William Carlos Williams egyik mondatát átírva az *In the American Grain* [Amerika pórusaiban, 1925] című könyvből („szeretném finoman fölemelni sírjukból a halott indiánokat”) Howe a következőként fogalmaz: „Szeretném a történelem sötét oldaláról gyengéden fölemelni a névtelen, semmibe vett és beszédre, megszólalásra képtelen hangokat” (HOWE 2002: 14).

Számos kötetében a 17. századi gyarmatosítás történeteire nyúl vissza, és elsősorban a nagy amerikai narratívákból kimaradt személyeket írja vissza a történetekbe, köztük az elfeledett szereplőket, nő-voltuk miatt a történelem margójára szorult személyeket és a historiográfiai nyomokat nem hagyó családi ősokeket. Személyes hőseinek tekinti az antinomiánus Anne Hutchinsont és az indiánfogságba esett Mary Rowlandsont, akik szerinte éppen leigázhatatlan voltak miatt zuhantak ki a nagy amerikai vadon leigázásának történetéből, és most a vadság és a megszelídíthetlenség képviselőiként jelennek meg költészetében.

¹ Howe kötetének első említésekor megadom az eredeti címet, zárójelben a magyar fordítással és kiadási évszámmal; a kötetek további említésekor csak az angol címmel utalok rájuk.

1.1. Nőtörténelem

Howe egyik elsődleges feladatának tartja a történetírás elhallgatásainak feltárását. Nőtörténelmi revíziójának legjelentősebb példái közé tartozik az *Articulation of Sound Forms in Time* [Hangformák artikulációja az időben, 1987] és a *The Birth-mark*. Előbbi verseskötet, amelynek témája az amerikai vadon hódítása (mindkét értelemben: *genitivus subjectivusként* és *genitivus objektivusként* egyaránt), utóbbi költői esszé, melynek középpontjában az antinomiánus Anne Hutchinson, az indián fogságot elbeszélő Mary Rowlandson és a költő Emily Dickinson áll. Hutchinsont, az 1637-es antinomiánus per fővádlottját a nyelv miatt és nyelv által való kiközösítés nagy történelmi példajaként tárgyalja, Rowlandson kapcsán pedig a törvénytisztelő puritán asszony alakján keresztül mutatja be az ismeretlen Másikra való nyitottság és az azzal való interakció képességét. Howe számára különösen fontos az a tény, amelyre Patricia Caldwell hívja fel a figyelmet: a doktriner beszédet követelő John Winthrop kormányzó Hutchinson legnagyobb bűnét a vallásos meggyőződésből fakadó lelkesült beszédében látta, vagyis az antinomiánus per valójában a nyelvről szólt. Az asszony elűzetése elkerülhetetlen volt, hiszen a puritán közösség nem tűrhette Hutchinson alternatív nyelvét, szubverzív nyelvi viselkedését. A fennmaradt bírósági jegyzőkönyvekből jól látható, hogy a vádlott rejtélyes megfogalmazásokban, kétértelműségekhez folyamodva szól bíráihoz, amivel a doktriner puritanizmust alapjaiban ingatja meg (CALDWELL 1976: 347–348).

Howe női történelmi revíziójának sajátos esetét képezik azok az írásai, amelyekkel Dickinson újraértelmezéséhez járult hozzá, dokumentumokkal cáfolva a kanonizálók számos állítását. Három munkájával is tisztelg a 19. századi radikális költő emléke előtt: a *My Emily Dickinson* [Az én Emily Dickinsonom, 1985] című esszékötetével, a *The Birth-mark* Dickinson-fejezetével, valamint Dickinson nemrégiben felfedezett borítékverseinek faksimile kiadásával, amelyet *Gorgeous Nothings* [Csodálatos semmiségek, 2003] címmel jelentetett meg. Ezekkel a poétikai indíttatású kritikai szövegeivel a Dickinson-filológia és -kritika alapjait írja át, hiszen rávilágít Dickinson excentrikus tipográfiájának jelentőségére, a nyelvbe vetett, már-már avantgárd bizalmára, ill. a vizualitásnak a versek fizikai felületén működő jelölőrendszerére.

Anne Hutchinson, Mary Rowlandson és Emily Dickinson mellett Howe középponti helyet biztosít műveiben többek között Stellának, Cordeliának és Mária Magdolnának, akik egy-egy erős férfi (Swift, Lear, Jézus) mellett a rejtélyes Másik voltak – a sötétség, a vadság, az ismeretlenség megjelenítői –, s akik éppen idegenségük és megismerhetetlenségük miatt lettek kizárva a történelmi, irodalmi és vallási szövegekből. Erről a történelmi likvidációs folyamatról szól a *The Liberties* [Szabadságok, 1983] című kollázsvers legelső része (*Fragments from a Liquidation* [Töredékek egy megsemmisítésből]), amelyet két könyv követ: az első középponti szereplője a Jonathan Swift társaként ismert Stella, míg a második tengelyében

Lear legkisebbik lánya, Cordelia áll. Mint Howe a bevezetőben megjegyzi, vissza kívánja hozni e két nő alakját a történelem sötét oldaláról, hogy ne essenek ki örökre az irodalmi és történelmi múltból (HOWE 2002: 14).

A helynek nagy jelentőséget tulajdonító költő Dublinba helyezi a *Book of Stella* [Stella könyve] eseményeit, pontosabban Dublin délnyugati, The Liberties [Szabadságok] nevű negyedébe, ahol a Swift és Stella nyughelyéül szolgáló Szent Patrick katedrális is áll. Elsősorban az ír mesék és történetek elbeszélése révén reméli, hogy kiszabadíthatja a nőt a Swift-legenda börtönéből azzal, hogy hangot ad neki azok után, hogy Swift megsemmisítette a leveleit. A *light flickers in the rigging* [fény vibrál a vitorlákön] kezdetű versben például az ír mesevilágban oly fontos madármetaforát alkalmazza Stellára, akinek szárnyát szegte Swift azzal, hogy mághoz ragadta a lány életének irányítását. A vers a *swift* szó jelentésének eltulajdonításával a lányt nevezi gyorsnak, „lelke fürgeségére” utalva, miközben ezt a madármotívumot a versek vizuális formájában, vagyis sortördelésében is megjeleníti (lásd erről MONTGOMERY 2010: 7). Howe a gyorsroptú madárként megjelenített lány karakterjegyeinek leírásába bevonja az Ikarusz-legenda ír változatát, amint az James Joyce Ifjúkori önarckép (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) című könyvében megjelenik.² Az inga visszatérő toposza pedig, mint Janeth Ruth Falon rámutat, egyaránt vonatkozik Stellára, Swiftre (aki egyik levelében az inga oda-vissza mozgásával írta le Dublin és London közötti útjait) és Howe-ra (aki anyja révén erős ír identitással bír, s mint egyik interjújában fogalmaz, „lelke polgárháborújában” Írország és az Egyesült Államok vonzásában él – FALON 1989: 37).

A fikció felé fordul a Cordeliának szentelt versben (*Book of Cordelia* [Cordelia könyve]), mégpedig egy olyan fiktív karakter felé, akinek a hangját a Stellához hasonlóan nem hallani. Stephen-Paul Martin úgy fogalmaz, hogy itt Howe a „patriarchátus puszta országában csapdába esett, elnyomott női tudatosság portréját adja” (MARTIN 1988: 168), Rachel Blau DuPlessis szerint pedig Howe „Cordelia néma nyelvét találta meg” ebben a versben (DUPLESSIS 1990: 132). Vagyis azt a különleges feladatot vállalta a költő, hogy a némaság hangjait szólaltatja meg – azokat a hangokat, amelyeket az őket elhallgattató szeretett férfiak nem engedtek artikulálódni.

A némaság a témája a kötetet záró egyfelvonásosnak is, *God's Spies* [Isten kémei], melyben Howe átírja a némaság és az önfeladás *Lear király*beli értelmezését (miszerint a passzivitás az önként vállalt fogság velejárója), és helyette Mózes kül-

² Tanulmányomban a címek jelölésében megkülönböztetem a lefordított és le nem fordított műveket. Abban az esetben, ha a szöveg magyar fordításban megjelent, első említéskor a dőlt betűvel szedett magyar cím után zárójelben következik a szintén dőlt betűvel szedett angol cím – pl. *Ifjúkori önarckép* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) –, majd későbbi említések csak a magyar címmel utalok a műre. A le nem fordított művek esetében előbb az angol címet adom meg dőlt betűvel, majd szögletes zárójelben a cím magyar fordítását, álló betűvel szedve – pl. *God's Spies* [Isten kémei] –, későbbi említések csak az angol címet használom.

dötteinek tekinti Stellát és Cordeliát, akiknek az a feladatuk, hogy „kikémleljék Kánaán országát” (Szám. 13,17), s ezzel előfutárok legyenek. Cordeliát és Stellát férfiak ítélték némaságra, megfosztva őket személyiségüktől is, ám rokon sorsukat felismerve most ezek a nők egymásra hangolódnak: beszédmódjuk hasonló, ezért egymás mondatait befejezik, és a darab egyik jelenetében egyetlen beszélő szubjektummá olvadnak össze (pl. HOWE 2002: 187–188). Howe az olyan kétférfi-szereplős színdarabok és regények alternatíváját nyújtja ebben a két nőt és (mellékszereplőként) Swift szellemét felvonultató darabban, mint pl. a *Godot-ra várva* (*Waiting for Godot*) vagy a *Robinson Crusoe* (*Robinson Crusoe*), miközben beszédmódja is egyre nyilvánvalóbban beckett-i (nemcsak a *God* szótag/szó címbeli jelenléte, a rövid mondatok és a Beckett-áthallások miatt, de a ki nem mondott vagy sejtetett jelentések nagy hangsúlya miatt is). Az elhallgatások mellett így különös jelentőséget kap az a kevés sor, amit Stella valóban leírt; Howe ezért reprodukálja teljes egészében Stella írását, mellyel Swiftet köszöntötte születésnapján 1721-ben (190–191). Ez a Stellától fennmaradt ritka írások egyike, melynek utolsó négy sorát, mint Douglas Barbour rámutat, Swift az összes kapott köszöntő közül a legjobbnak tartotta (BARBOUR 2001: 251). Stella egy másik szöveget is elmond, mégpedig Yeatsnek egy versét, melyet pedáns iskoláslányként vigyázállásban szaval el, miközben Swift szelleme hangtalan tátogással követi a szavakat, jelezve, hogy ő adta a szavakat Stella (és Yeats) szájába (BACK 2002: 90). A darab végére – mint Howe műveiben oly gyakran – szétesik a nyelv, mintha meghibásodna a szerkezete. George F. Butterick szellemes meglátását kölcsönvéve elmondhatjuk, hogy Howe itt is megmutatja különleges képességét arra, hogy beszélő vagy lírai Énként kitörölje magát a sorokból, miközben szétszórja magát a versben (BUTTERICK 1987: 314).

Mária Magdolna újragondolt és átértelmezett történetét helyezi a *The Nonconformist's Memorial* [A nonkonformista emlékműve, 1990] (Howe 1993b) előterébe, melynek háttérét a negyedik evangélista, János szövege alkotja. Egyik középponti trópusa az üres sír, amelyről János evangéliumának 20. szakaszában van szó. Mária Magdolna volt az első, aki kimenvén a sírhoz látta, hogy az Úr teste nincs ott. És szintén Mária Magdolna volt az első, akinek Jézus megjelent, és akinek feladatául adta, hogy hírül vigye a feltámadást a tanítványoknak. „Láttam az Urat” (Jn. 21,18), mondta nekik, még mielőtt önekik megjelent volna Jézus. A sír előtt álló és a fájdalomtól meggyötört Mária Magdolna ugyan az evangélium főszereplőihöz, Jézushoz és a tanítványokhoz képest kívülálló, ám a nagy veszteséget mégis primérből él meg, mint a tanítványok. Rajongó szeretetének Jézus gátat is szab, mikor azt mondja neki: „Ne tarts föl engem” (a Szent István Társulat 1967-es kiadásában), ill. „Engedj!” (a Szent István Társulat 1973-as modernizáló újrafordításában) (Jn. 20,17). Vagyis Jézus arra biztatja az asszonyt, hogy a teljes személyiségével megélt szeretetét és a szintén teljes személyiségével megélt gyászát érzelmi függetlenség váltsa föl, és immár ne az egykori halandót szeresse, hanem

a feltámadt Krisztust, aki beteljesíti az Atya ígését. Ekként maga Krisztus buzdítja első tanúját arra, hogy belső átalakulásával szolgálja az Urat. Ezt függetlenedést éli meg és követi nyomon Howe, amikor, mint Rachel Tzvia Back rámutat, önmagát kiszabadítva a költői konvenciók béklyóiból, saját egyéni választásait járja be (BACK 2002: 165).

A *Pythagorean Silence* [Pythagoreus csönd, 1982] című kötet rövid Daphne-verse nagyszerű példája annak a módszernek, amellyel Howe nemcsak a történelmi és fikatív, de a mitológiai nőalakoknak is igazságot szolgáltat. A szöveg az ovidiusi átváltozástörténetre utal, amikor is Apollón szerelmi ostromát elhárítandó Daphne babérfává változik. Montgomery különleges püthagoraszi átmenetet fedez fel a versben, a lélekvándorlás esetét (MONTGOMERY 2010: 61). Ráadásul Daphné nemcsak fává változik, de költővé is, hiszen míg Ovidiusnál Daphné Apollón lantjának díszje lesz – „Ott díszlesz, tudd meg, örökké, / fürtjeimen, te babér, díszítéd a lantom, a tegzem” (Devecseri Gábor ford.) –, addig Howe-nál Daphne maga kapja meg a lantot és az íjat. Vagyis a Daphné fürtjeivel díszített lant magát az átváltozót szolgálja, aki Apollóntól még költő voltát is eltulajdonítja. Számos tematikus előzményével együtt – köztük Ezra Pound *The Tree* [A fa] és *Fiatal lány* [A Girl], H. D., *The Garden* [A kert] és Robert Duncan *Bending the Bow* [Az íjat meghajlítva] című verse – a Daphné-vers is a költő társadalmi küldetésével foglalkozik, és mint Montgomery rámutat, tükrözi a költő érdeklődését – és a 20. század végének általános érdeklődését – a gender, a hatalom és a költői beszéd nagy kérdései iránt (MONTGOMERY 2010: 63).

1.2. Revizionista történetírás

Howe revizionista történész-költő, aki igyekszik felszínre hozni sok olyan részletet, amelyet korábban a történetírás elhallgatott vagy eltüntetett; ezeket most nyelvként és a nyelvben teszi láthatóvá. Paul Naylor ezért sorolja az „oknyomozó” költők (Nathaniel Mackey, Lyn Hejinian, Kamau Braithwaite vagy M. Nourbese Philip) közé, akik nem Énjük újabb reprezentációjának megalkotásán munkálkodnak, hanem vizsgálódnak, kutatnak, és meg is találnak valamit, amiről korábban nem tudtunk (NAYLOR 1999: 9). Ezzel kapcsolatban nyilatkozta Howe egyik interjúban, hogy költészete „néha nem más, mint annak a pontnak a kutatása, ahol a bűntény elkezdődött” (BECKETT 1989: 21).

Elsősorban a korai kötetek tematikus gyökerei nyúlnak vissza az amerikai történelem néhány narratívájához, újszerűen, az amerikai történelemtudományban lezajlott revízióval összhangban mutatva be többek között a puritánokat. Az elmúlt évtizedekben ugyanis a puritanizmus idealizált-utópisztikus vágyképét a gyarmatosítás tárgyilagosabb elemzése váltotta fel, amelyből megtudható, hogy az állandó létbizonytalanságban élő telepeken a halál és a gyász mindennapos élmény

volt, mint ahogyan mindennapos volt a veszteségről, a tragédiákról és a gyászról való beszéd is. Howe ezt a tudományos szemléletváltást jeleníti meg verseiben, elkeseredetteknek és bizonytalanoknak ábrázolva a puritánokat, akik kétségeik tudatában fájdalommal tapasztalják tudásuk határait. Költői eszközökkel érzékelteti a messianisztikus lelkesedéssel szembemenő puritán kételyt, amikor akadozott, meg-megtorpanó nyelvezetet használ, és habozó, tétovázó, hezitáló embereként mutatja be őket.

Howe tehát beleássa magát a történelem margójára került személyek történetébe. Megtalálta többek között Melville *Bartleby, az írnok* (*Bartleby the Scrivener*) című elbeszélésének modelljét, James Clarence Mangan ír költő személyében. Visszairja a történelembe Hope Atherton lelkészt az *Articulation of Sound Forms in Time* című könyvében, aki indiánfogságba esett, majd kiszabadult onnan és vándorolt a vadonban; I. Károly angol királyt az *Eikonban*; Jean de Labadie-t a *Souls of the Labadie Tract* [A Labadie-traktátus lelke] című költeményben, aki egy 17. századi nonkonformista holland szekta alapítója volt. A történelemből kitörlődött hangokat újra hallhatóvá teszi, kimentve a történelmi anonimitásból.

Marjorie Perloff a jelen megértésének vágyát hangsúlyozza a költő történelmi dokumentarizmusával kapcsolatban: „a bőséges történelmi dokumentáció azt a múltat hivatott felépíteni, amely kijelölte, amit Howe a maga nagyon kézzel fogható/kitapintható jelenének tekint” (PERLOFF 1999: 428). Vagyis Howe-nál a múlt nem marad múlt, hanem a jelenben működő erők egyike lesz. Ebben az értelemben tekinthető a költészete, mint Peter Nicholls fogalmaz, az időbeli megfordíthatóság alakzatának (NICHOLLS 2002: 443).

Revizionista történetíró-költőként történelmi dokumentumok beemelésével írja vissza a történelembe az onnan kiesett szereplőket. A *Secret History of the Dividing Line* [A választóvonal titkos története, 1978] című korai kötet szövegtestébe például több vendégszöveget fűz. Megjelenik benne a 17. századi telepes-krónikás William Byrd két beszámolója, a *History of the Dividing Line* [A választóvonal története, 1728] és a *Secret History of the Dividing Line* [A választóvonal titkos története] című; előbbi a Virginia és Észak-Karolina államok között húzódó határvonal kijelölésére rendelt földmérő expedícióról írt hivatalos jelentés, utóbbi a tapasztalt problémákról, emberi gyarlóságokról szóló magánjellelű beszámoló, melyet a szerző nem kiadásra szánt (és csak 1929-ben, Byrd halála után háromszáz évvel adtak ki). Felfedezhető továbbá a nagyhírű bírónak lett Oliver Wendell Holmes ifjúkori háborús levelezése és naplója (*Touched with Fire: Civil War Letters and Diary of Oliver Wendell Holmes*), amelyet Howe apja, a Harvard Egyetemen tanító jogászprofesszor szerkesztett. A privát Byrd-szövegből elsősorban a szünetekkel és akadozásokkal pontozott, habozó beszédmódot veszi át, míg a Holmes-dokumentumokból hol teljes passzusokat emel át, melyeket vessorokba tördel, hol önmagában idéz egy-egy sort, hol hiányokkal, kihagyásokkal köti őket össze (BACK 2002: 26–27).

Ebben az értelemben dokumentaristának mondható a *Singularities* kötetben szereplő *Thorow* (1990) című versciklus is: mint erre Mandy Bloomfield rámutat, itt Thoreau-tól emel be főneveket (elsősorban a *The Maine Woods* [A maine-i erdők] és a *Walden* [*Walden*] című munkáiból), ún. palimtextuális rétegekkel (lásd erről DAVIDSON 1989) gazdagítva a szöveget (BLOOMFIELD 2014: 685). A kötet szubverzív Thoreau-hommage: már címében is Thoreau nevének rosszul írt formája (ahogyan egyébként Hawthorne írta leveleiben), valamint a *through* határozószó és a *throw* ige régies írásmódja fedezhető fel. Az efféle félreírások és régies írásmódok kapóra jönnek a költőnek, aki rajtuk keresztül a nyelvben immanens módon létező vadság nyomait kutatja. A *Walden* szerzőjének felkutatása jó alkalmat kínál Howe számára, hogy közelebb jusson a telepesektől még nem belakott vadon fizikai és szellemi állapotához. Perloff szerint ez a húsz oldalas versszakvencencia nemcsak „történelmet tartalmazó költemény”, ahogyan Pound nevezte a *Cantóit*, hanem „földrajzot is tartalmazó költemény” is – akár, tegyük hozzá, maga a *Walden* is. Helyszíne ugyanis a New York állam északi részén található György-tó, amely az 1750-es években a határvidéket jelentette, és a legvéresebb csaták helyszíne volt az előrenyomuló francia telepések és a helyi indián törzsek között (PERLOFF 2002: 164–165).

2. Személyesség, önéletrajziség, énkivonás

Howe költészetének különös sajátossága az a mód, ahogyan az önéletrajzi vagy személyes témákat kezeli. Egyrészt mintha kivonná Énjét a versekből: a legszemélyesebb témájú költemények – mint pl. a családtörténetet feldolgozó narratívák vagy a férj halálára írt elégia – sem lesznek vallomásosak; másrészt a beszélő szubjektum – noha nem szervezi ezeket a verseket – mégis jelen van bennük, mintegy a tematikus figyelem és az érintettség konstansaként feltételezve. Mint Perloff hangsúlyozza, ez a lírai Én se nem autoritatív, se nem egységes, pusztán állandóan elmozduló perspektívaként szervezi a narratívát (PERLOFF 1999: 432). A személyesség dimenzióját tehát rendre felülírja a lírai szubjektum radikális korlátozása, amit énkivonásnak nevezek.

A lírai szubjektum szerepének átértelmezése megint csak olyan szál, amely a nagy újító nemzedékekhez kapcsolja Howe-t. Nagy hatással volt rá Olson 1950-es *A projektív vers* (*Projective Verse*) című esszéje, amely a 20. századi amerikai költészet egyik legnagyobb jelentőségű elméleti alapvetése. Olson itt fejti ki „objektizmus-elvét”, amelyet a költő „a szubjektum, az egyén mint egó lírai beavatkozásától való megszabadulásként” definiál.³ Vagyis Olsonnak azt a nézetét teszi magáévá,

³ *A projektív vers* című esszé megjelent magyar fordításban az *Üvöltés* című kötetben, ám ennek a mondatnak a magyar fordítása nem pontos, ezért kiigazítottam. Az angol eredeti (“Objectism is the getting rid of

amely elutasítja a lírai Én költői perspektíváját és versszervező potenciálját, s olyan alternatív alkotói folyamatot léptet a helyébe, amelyet a világ és a nyelv felé forduló appercipiáló figyelem és a megfelelő alázat képessége szervez.

Ennek értelmében Howe költői diszkurzusát nem a lírai szubjektum pozicionálja; költészete nem „önkifejezés”, és nem a megszólalást megelőző Én önreflexiója. Perloff szellemes megfogalmazásában nála a szubjektum a szövegek réseiben, üregeiben található (PERLOFF 1999: 432). Howe avantgárd éthosza – Peter Quartermain terminusával „diszjunktív poétikája”, illetve Perloff szóhasználatával „radikális leleménye” – Gertrude Steinnel rokonítja. Akárcsak Stein esetében, ez az énkivonás, a személyes perspektíva megvonása a személytelenség autoritását hozza létre. A szerző kizárólag nyelvi konstrukcióként van jelen, amit megfejtendő rejtvényként tár elénk (pl. az „*I am composed of nine letters*” [Kilenc betűből állók] kezdetű versben). Ezzel pedig, mint Butterick konklúziója állítja, költészete szövegek és kontextusok együttállása lesz, melyben a szöveg, és nem a személyiség lesz a végső autoritás (BUTTERICK 1987: 314).

Howe önéletrajzi fókuszú verseiben az énkivonás két módozatát látom megvalósulni: a topik–komment cserét és a diszkurzív szűrés beépítését.

2.1. Topik–komment csere

Úgy gondolom, hogy a családi történelmet feldolgozó műveiben költői hangja azért nem válik személyessé (és még kevésbé vallomásossá), mert Howe megfordítja a konfesszionalista költészet vagy akár a lírai Én szervezte vers topik–komment szerkezetét: nem az Én lesz a topik, akiről a személyes állítások következnek, hanem a történetek és azok szereplői, legyenek azok családtagok vagy történelmi személyek. Egyszerűen szólva a történetek öröklük szólnak, s ami szól róluk, a komment, az tartalmazza valamiként – akár pusztán a rokonság okán – a költőt is. A topik–komment cserével visszazorul a narratív vagy lírai (egy-egy szám első személyű) Én, és amikor a személyes névmás mégis megjelenik a versekben, az már nem a beszélői pozíciót jelenti, hanem a komment-részbe tartozó harmadik személyt. A lírai Én kommentbe sorolásának jó példája a *Frame Structures* [Keretszerkezetek, 1996] című prózai kollázsszöveg, amelyben Howe a családi ősök történeteinek keresztül mutatja be gyermekkorát. Így például Frances Appleton Longfellow, a költő Longfellow felesége kis kék napernyője kapcsán – amely Howe apai nagypapjának kandallója mellett állt – szól apai felmenőiről, a Quincy Adams családról; ebbe a történetbe ágyazza be kislánykori napjainak emlékét, amelyeket a nagyszülői

the lyrical interference of the individual as ego, of the subject” [Projective Verse 247]) kötetben olvasható magyar fordításában így áll: „Az objektivizmus [sic!] annyi, mint megszabadulni az individuális ego lírikus beavatkozásától, a »szubjektumtól«” (OLSON 1982: 307).

házban töltött (HOWE 1996: 14). Vagyis a napernyő és a Quincy Adams család a topik, míg saját napjai alkotják a szöveg komment-komponensét, amelynek a gyermek is része. Hasonlóképp jár el anyai nagyapjának és szüleinek élettörténetével. A felmenők szokványos önéletrajzi bemutatása helyett a Howe nagyapáról az ún antikvariánus (*antiquarian*) mozgalom kontextusában mesél; az apa életét a Harvard Jogi Karát megalapító „Frankfurter-fiúk”, vagyis Felix Frankfurter ifjú tanítványainak történetébe ágyazza, míg az anya életét az általa írt színműveken és regényen keresztül tárja elénk (HOWE 1996: 17–20, 16–17, 15–16). Mindegyik esetről elmondható, hogy a tágabb történelmi adatok szolgáltatják a szöveg topik-részét, míg az elbeszélő Én a narratívák komment-részébe kerül, amivel Howe látványosan kiiktatja az énközpontú narratíva vallomásosságát.

A családi történelem poétikai feldolgozása egyébként is inkább helytörténeti fókuszú, s elsősorban a nagy történelmi folyamatok és az egyéni életek kapcsolatára korlátozódik. Ez történelmi például a *Pearl Harbor* című hosszúversben, ahol azt írja le, miként avatkozott bele családjuk életébe a történelem, Amerika belépése a második világháborúba. Howe itt visszaemlékszik Pearl Harbor bombázásának napjára, aminek következményeként apját besorozták a hadseregbe. A vers témája a szülőnek a gyermektől való elszakadása, a gyermek veszteség- és hiányélménye, valamint a gyász, a fájdalom és a szeretett személy elvesztése után maradt űr betölthetlenségének élménye.

A századelő kulturális korrája szolgáltatja a topikot az ír anya életének kommentekbe foglalt bemutatásához is, amelyet a *The Midnight* [Az éjféli, 2003] című könyvében találunk. A Mary Manning halálára írt hosszú gyászvers a gyermekkori olvasmányokon, elsősorban Lewis Carroll Alice-könyvein és W. B. Yeats versein, valamint a báty által összefirkált Stevenson-köteteken, az egykor ismert dublini színésznő alakításairól megjelent színikritikákon, valamint a legkedvesebb költő, Yeats versein és öregkori leveleiből vett részleteken keresztül eleveníti föl az anya alakját. A beemelt szövegek és kedves tárgyak fotói egymást keltik életre; ezt nevezi Howe „kapcsolati térnek” (HOWE 2003: 58), ahol kapcsolatba lépnek egymással a nyelvi töredékek és a fizikai tárgyak, így az anya és írországi családi ereklyéi, a kedves szerzők agyonolvasott könyvei vagy a kreatívan átalakított Yeats-sorok, amelyekből csak azok a betűk látszódnak, melyeket nem fednek Mary könyvjelzői (HOWE 2003: 78). Ezzel, mint Perloff rámutat, Yeatsnek az *Autobiographies* [Önéletrajzok] című kötetben felvállalt „hideg” írásmódját folytatja, amellyel az ír klasszikus végleg szakított a korábbi kötetek olykor érzelmes hangjával (PERLOFF 2012: 114). Ez a távolságtartó témakezelés éppen megfelel az énkivonással előállított családi történetírásnak, hiszen még az önéletrajzi fókuszú művekből is hiányzik a folyamatos narratíva, s ennek hiányában kizárólag a nyelv, a nyelvi felület jelenti az állandóságot.

2.2. Diszkurzív szűrés

Diszkurzív szűrésnek nevezem azt a módszert, amely az Én és az élmény közé egy másik szöveget helyez, amelyen mint valami függönyön keresztül a beszélő látja, felfogja, megéli és értelmezi az élményt. Az elmúlt bő húsz esztendő lírai fordulata során született művek visszatérő módszere ez, akár a Caspar David Friedrich nevéhez köthető *Rückenfigur*ról, akár az anya gyermekkori olvasmányairól, akár James Joyce a *Finnegans Wake* [*Finnegan ébredése*] című regényében található szójátékról van szó. Az énkivonást évtizedeken keresztül gyakorló költő egy kulturális diszkurzív függönyét engedi le önmaga és a megérteni kívánt élmény közé, amely a konfesszionalizmust gátló fékként akadályozza meg a költő kitarulkozását és önsajnálátát. És bár a „diszkurzív függöny” kifejezés metafora, amelyet a költő *Bed Hangings* [Ágyfüggönyök, 2001] kollázsverseket tartalmazó kötetének címéből merítke, fontos leszögezni, hogy maga a módszer nem metaforikus: a függöny vagy szűrő nem az élmény helyett áll, hanem az előtt, lehetővé téve, hogy azon keresztül lássa saját érzéseit. És bár verseiből továbbra is hiányzik az önreflexív grammatikai Én, és azok továbbra sem érzelmi és lelkiállapotok „kifejezői”, mégis, mint Perloff rámutat, elindul egyfajta „egyezkedési/tárgyalási folyamat” a privát érzések és a nyilvános bizonyítékok között (PERLOFF 2012: 101). Perloff így vázolja föl Howe feltételezett énképét: „Nemcsak az vágynak, aminek tudatalattim mond engem, hanem egy lánc – még ha oly szándékolatlan is – egy kulturális mátrixban” (201).

A *Pierce-Arrow* [Nyíldőfés, 1999] című kötetben megjelent *Rückenfigur* [Hát fordító alak] című hosszú elégia, melyet férje, David von Schlegell halálára írt, a diszkurzív szűrés egyik legizgalmasabb példája. Az egész kötet uralkodó érzelmi tónusát a veszteség és a veszteség feletti bánat, illetve a veszteség kiváltotta kifosztottság és agresszió érzése adja, ám ezeket az érzéseket nem a sajátjaiként fogalmazza meg, hanem önmagától eltávolítva, a háttal álló vándor által befogott kép részeként.

A *Rückenfigur* alakját a német romantikus tájképfestészet, elsősorban Caspar David Friedrich nevéhez szokás kötni, aki a *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [Vándor a ködtenger felett, 1818] című festményén alkalmazta. A *Rückenfigur* a szemlélődő, aki ugyan kívül áll azon, amit szemlél, mégis része a mi szemünk által befogott tájnak, amelyet talán az ő szemein keresztül látunk. Howe versében a *Rückenfigur* révén maga a múlt mutatja nekünk a hátát; a múlt a tekintet által befogott tájjá válik, és ezzel a költő magát az emlékezést és az emlékezés által felidézett tériidőt fogja perspektívába. Howe versszekvenciája a szerelem, a veszteség és a fájdalom intenzitását beszéli el, egyszerre privát hangvételő és közösségi perspektívájú, amikor – Trisztán és Izolda, Thészeusz és Aigeusz, Orpheusz és Eurüdiké, Antigóné és Polüneikész, valamint Hamlet és Ophelia narratívájának beemelése révén – közös kulturális tapasztalathoz köti ezeket az élményeket. Vagyis a *Rücken-*

figur alakja a személyes veszteséget publikus kifosztottság-élménnyé emeli. Talán az összes darab közül a legutolsó vers (*Day binds the wide Sound*) [Fogja a nap a széles tengersizort] a leginkább lírai, melyben a költő Orpheust megidézve a hátrapillantás értelmetlenségét sugallja: a szerelmes feleség nem tud közel kerülni a halotthoz.

A rövid sorok 14 soros versszakokká állnak össze, a látszólag szabályos formával számos szerelmi lírai műfajt (középkori románc, reneszánsz szonett, modernista hosszúvers) idézve. Ám a mondatok töredezettek, inkább csak mondatfoszlányokról vagy kontextusuktól megfosztott szavakról beszélhetünk. Hiányzik a nyelvet szervező lírai szubjektum, s hiányában a mondatok önálló életre kelve hol megindulnak, hol lefékeződnek. Kritikusok összetorlódott szavakról, alany nélküli állítmányokról és a nyelvi szövetben rendre bekövetkezett szakadásokról írnak (NICHOLLS 2002: 457), ahol a lírai beszédmód egyúttal a líra megkérdőjelezését is megvalósítja (MONTGOMERY 2010: 152).

A *The Midnight* című, verset és prózát egyaránt tartalmazó kötet a diszkurzív szűrés egy másik technikáját alkalmazza, amikor az anya gyermekkori könyveiből von függőnyt a szeretett asszony és önmaga közé, a család angol–ír kulturális hagyományán keresztül közelítve az elvesztett szülőhöz. Olyan költői szöveg ez, amelybe Howe a legkülönfélébb műfajú prózai anyagokat és képeket ágyaz. Perloff a beágyazások között említi a költő családi dokumentumgyűjteményéből származó „talált szövegeket”, többek között kipreparált fényképeket, festményreprodukciókat, térképeket, katalógusokat, a nyomtatott könyvoldalak és a képek elválasztására régen használt puha textillapok facsimiléit (PERLOFF 2012: 99–100). Howe „költői dokumentarizmusnak” nevezi saját munkamódszerét (id. PERLOFF 2012: 101), amelynek gyökerei – mint korábban is említettem – Poundig vezetnek. Nagy hangsúlyt helyez a könyvlapok anyagszerűségének megőrzésére, amit a kollázstechnika hivatott kiaknázni. A személyes és a nyilvános, a privát és a publikus közti „tárgyalási folyamat” nagyszerű megvalósulása ez a kötet, amit Howe saját beszámolója szerint „ollómunkával” hozott létre (HOWE 2003: 60). Látványos példája ennek az ollómunkának a költő anyai nagy-nagynénje, Louie Bennett tulajdonában levő, 1895-ös kiadású ír énekeskönyv címlapjának fotója, melyen jobb oldalt Bennett kézírása látható, míg bal oldalt egy gyufaszál-ember, melyet feltehetően Howe egyik gyermeke rajzolt több évtizeddel később (59). A kétszer is szereplő fotó előtt és után olvasható Howe-nak a kapcsolati tér fogalmára vonatkozó magyarázata, a könyvpéldány megszerzésének és megmentésének története, valamint az ollózás poétikai módszerének bemutatása. Néhány oldallal később látható a Louie Bennett emlékére kiadott ír bélyeg fotója (72), megint csak kapcsolódó kommentárokkal és elmélkedéssel. A két fotót szövegek kapcsolják össze, amelyek nyelvi regisztere változatos, felöleli az objektív, szinte tudományos próza és a töredezett költői szöveg közötti teljes tartományt. Hol távolságtartóan mutatja be a képeken szereplő családtagokat és a gyermekkorukból fennmaradt jegyzetelt, ös-

szefirkált könyveiket, összekötve őket az itt-ott melléjük helyezett történelmi alakokkal, hol hagyja, hogy a mondatok széteszenek, és a szavak jelentése homályossá váljon. A vers kapcsolati terében dialógust folytat egymással szó és kép, köz- és magántörténelem, dokumentum és költőiség. Ebben a kapcsolati térben helyezi el ír családtörténetét, elsősorban a családtagok tulajdonában levő – és beírásaikkal magukévá tett – könyvpéldányok fotóinak szerepeltetésével. Ebből a térből bomlik ki mindaz, amit Howe „az anyai angol-ír örökségből való kizárattatásnak” (66) nevez.

A kötet egyébként két ismert Yeats-verset idéz: a *Byzantium (Byzantium)* és az *All Souls' Night* [Mindenszentek éjszakája] címűeket, melyek egyaránt éjfélre teszik a hirtelen megvilágosodás pillanatát. Ám Howe epifániája nem az isztambuli Hagia Sophia bazilikában zajlik, se nem a dublini Christ Church katedrálisban, hanem a Harvard Egyetem Houghton Könyvtárában, ahová Dickinson-kéziratokat és -dokumentumokat jött (volna) tanulmányozni. De mint a főkönyvtáros elutasító leveléből megtudjuk, a könyvtár őrei nem engedték betekinteni a Dickinson-gyűjteménybe. Howe negatív epifániaként éli meg ezt a helyzetet, amely nem tudással világosítja meg, hanem a kívülállóság és a kirekesztettség keserű megtapasztalásával, a kizárattatás élményével (tegyük hozzá, Virginia Woolfnak a *Saját szobában* megörökített cambridge-i élményéhez hasonlóan). Perloff értelmezésében a dokumentarista Howe mindezzel olyan „új költői szférát” teremt, amelyben a tények kemény hangján szóló szövegek – legyenek történelmi dokumentumok, térképek, szótárak, enciklopédiák vagy adatbázisok lapjai, vagy a hivatalnoki levél – egyszerre különülnek el egymástól és a költői passzusoktól és alkotnak – a kötet egyik fejezetének címében említett az ágyfüggönyökhöz (*Bed Hangings*) hasonlóan – egymással összeálló szövegösszetéseket (PERLOFF 2012: 122).

A *Bed Hangings* [Ágyfüggönyök] című rész kollázsversei a saját szövegeken túl egy több évszázad drapériáit bemutató könyvből vett szövegfoszlányokat is tartalmaznak. Szó- és betűszövegek ezek, ahol a nyomtatott oldalon kapcsolatba hozott szavak és képek átértelmezik egymás jelentését. Montgomery szerint a rövid, nagy érzelmi telítettségű versek a „megsebzett szintaxisnak” köszönhetik líraiságukat: a „megfeneklett szövegfoszlányok” látványosan hordozzák önnön elégtelenségüket, miközben a szövegek megtörtségét lírai motívummá emelik (MONTGOMERY 2010: 146).

Legutolsó kötete már címében is a diszkurzív szűrés módszerét alkalmazza. Címe – *Debths* (2017) – nem egy létező angol szó, hanem James Joyce leleménye, amely szerepel a *Finnegan ébredése* (*Finnegans Wake*) című regényben. Három hasonló hangzású és írású szót idéz, melyek mindegyikének jelentése bevonódik a szövegbe. Vagyis egy nyelvi anomáliát használva azt állítja, mint Dan Chiasson hangsúlyozza, hogy az ősei felé komoly tartozása (*debts*) van, hogy ideák mélységeit (*depths*) kutatja, és hogy elégikus sorait szülei és szerettei halála (*deaths*) váltja ki (CHIASSON 2017). Az önéletrajzi prózai passzusok mellett számos egyéb

szövegformát tartalmaz a mű, így rövid minimalista verseket, régi dokumentumok kivágásait, valamint két vizuális művész, Isabella Stewart Gardner és Paul Thek installáció-töredékeit. Mindennek jelentése van Howe oldalain, hiszen az itt tökélyre vitt diszkurzív szűrőssel a szavak és képek eredeti kontextusukból kiszakítva egymással és az üres fehér terekkel is intenzív kapcsolatba lépnek.

3. „Vadszöveg”

„Vadszövegnek” nevezem annak az írásmódnak a termékét, amelyet a Pound – Olson hagyomány újító szemlélete hat át, és amelyet az e hagyományt radikalizáló harmadik módszerként írok le Howe költészetében. Ezt az írásmódot több imperatívusz szervezi: az eredetkutatásnak, a „nyers aktualitás” keresésének, a fogalmi apokatasztaszisznak, valamint a tipográfia és a grammatika normatív kontrollja alól szabaduló térkompozíciónak az imperatívusza.

3.1. *Eredet, eredetiség*

Howe számos műve felfogható az eredetkutatás poézisaként és az eredetponthoz jutás problematizálásaként, akár Buffalo városának történetéhez szolgáltat korai adatokat, akár családja történetéhez, akár az amerikai angol nyelv „vadoni állapotának” megragadásához. Azt az időszakot kívánja megjeleníteni, amikor az amerikai telepesek átfőrnálni kezdték a természeti vadont; a *The Birth-mark* című kötet Hutchinsonnal és Rowlandsonnal foglalkozó fejezetei, ill. az *Articulation of Sound Forms in Time* és a *Thorow* című hosszúversek mind ehhez a hódítás előtti állapothoz, a gyarmatosítást megelőző helyzethez kívánnak visszajutni. Howe Olsonhoz hasonlóan mindegyik esetben arra a konklúzióra jut, hogy az abszolút eredetpont nem azonosítható sem egy kontinens „felfedezése”, sem egy város alapítása esetében. De a hódítást megelőző nyelvi állapot elérése hasonlóképp lehetetlen: hiába próbálja rekonstruálni Melville *Billy Budd*-jában a kihúzások és javítások előtti állapotot, mint a *Scattering as Behavior Toward Risk* [A szétszórás mint kockázatos viselkedés] című versben, a „genezisszöveg” (*genetic text*) elérhetetlen vagy nem is létezik. A költő nem is tehet mást, mint – Megan Williams szavaival – „visszafelé ír” (WILLIAMS 1997: 114), egyenként lépegetve a korábbi, a feltételezett eredethez közelebb eső pontokhoz. Ezzel pedig, mint maga Howe fogalmaz, megpróbálhatja megközelíteni a létezés „nyers aktualitását” (HOWE 1999: 29). Ekként verseiben azokat a folyamatokat igyekszik rögzíteni, amelyek mintegy megelőzik a racionális–logikus gondolkodás rendező, rendteremtő gesztusait.

3.2. Fogalmi apokatasztaszisz

A „nyers aktualitás” poétikai rögzítése annak az olsoni posztmodern tételnek az alkalmazása, amelyet fogalmi apokatasztaszisznak nevezhetnénk, és amely a pre-konceptuális megismerés előtti állapot rekonstruálását jelenti. Olson számos versében ünnepli az apokatasztasziszt, utalva arra a gondolatkörre, miszerint Krisztus újbóli eljövételével helyreáll Isten országának őseredeti állapota, amely a bűn következtében csorbát szenvedett. Igaz, nem teológiai, hanem filozófiai értelemben használja ezt a fogalmat, s általánosan a dolgok eredeti állapotukba való visszaállítását érti alatta, legyen ez az állapot nyelvi, fogalmi, poétikai, történelmi vagy természeti. „Az emlékezet lánc: feltámadás...” („*The chain of memory is resurrection...*”) című költeménye az olsoni eredetkutatás egyik fényes példája; magyar családi gyökerei itt szolgáltatják az eredetpontot, amit az „a fiam / egy Magyar” mondattal rögzít (Szócs Géza ford.; OLSON 2003: 111). Olson az emlékezés folyamatába bekapcsolódó emlékezőként azt a helyzetet próbálja újrateremteni, amikor a dolgok pusztán csak léteztek, önmagukban, a megfigyelő értelmezésétől függetlenül. Az idő végül és utólag arcot ad a felismerésnek, de ez az arc nem fedheti el a lélek „támadásának” lendületét, amelyet az apokatasztaszisz képessége csak megerősít.

A radikális posztmodern Olson számára a dolgok eredeti állapotukba való visszaállításának vágya elsősorban a fogalmak előtti állapot visszaállítására való törekvést jelentette: a konceptuális rendteremtés és totalizáló értelmezés elé való visszatérés kísérletét annak érdekében, hogy az észlelés és a tapasztalás folyamatát az intellektualizáció közvetítése nélkül regisztrálja. Ha ugyanis a percepciótól a konceptualizációig terjedő folyamatot – melynek során az ember az észlelt tárgyakat felfogja, értelmezi, s elhelyezi a megértés kulturális rendszerében – egy többfokozatú skála mentén képzeljük el, akkor látható, hogy a költészet túlnyomórészt csak e skála legvégső tartományát regisztrálja: azt, ahol a jelenségek „értelmet” nyernek. Csak néhány igazán radikális költő szánta el magát arra, hogy visszamerészkedjen e skála korábbi fokozataiig. Ilyen volt Dickinson, aki az apperceptiált jelenségeket a maguk esetlegességében rögzítette, s még azelőtt írta le a látványt, hogy a vizualitás kulturális diskurzusa vagy az emberi szem értelmezhetővé rendezte volna őket. A Dickinson-kortárs Arthur Rimbaud pedig olyan költészetet kívánt megvalósítani, amely képes levetkezni az érzékelés és a gondolkodás bilincseit. *A látnok levelében* (*Lettre du Voyant*), amelyet Paul Demenynek küldött 1871. május 15-én, Rimbaud ezt úgy fogalmazta meg, hogy a költő akkor válhat látnokká, ha „hosszú roppant, meggondolt munkával *összezavarja összes érzékeit*” (Somlyó György ford.; RIMBAUD 1965: 266), vagyis mintegy eltéríti azokat szabályos működésüktől, lehetővé téve, hogy ne csak úgy érezzünk és gondolkodjunk, ahogyan arra a nyelv megtanított bennünket. Vagyis minthogy maga a percepció is kogníció-függő, az észlelt tárgyakat és folyamatokat még az értelmezés előtt kell a versnek regisztrál-

nia, hogy ezzel elkerülje a gondolkodási paradigmák közvetítette sémákat, és az élmény közvetítés nélkül őrződhessen meg az alkotófolyamatokban. Ha nem ezt tesszük, akkor – mint Goethe⁴ mondta barátjának, Friedrich von Müllernek – „csak azt látjuk meg, amit már tudunk és értünk” (MÜLLER 1870: 31). A nyelv, valamint az általa közvetített gondolati és kulturális paradigmák csapdájából pedig csak úgy törhet ki a költő, ha – elfogadva a nemtudás keatsi állapotát – Olson szellemében arról ír, amit nem tud, valamint magáról a nemtudásról és a nemértésről.

Howe egész munkássága a posztmodern fogalmi apokatasztaszis imperatívuszára adott válaszként értelmezhető. Ennek az olsoni sürgetésnek tesz eleget számos, korábban már tárgyalt szövegében: amikor verseibe visszaírja a történelem rostáján kihullott vagy annak margójára szorult szereplőket, mint Mary Rowlandson, Anne Hutchinsont vagy Hope Athertont (*Articulation of Sound Forms in Time*); amikor hangot ad az erős férfiak mellett némaságra ítélt nőknek, így Swift Stellájának vagy Lear Cordeliájának (*The Liberties*), valamint Mária Magdolnának (*The Nonconformist's Memorial*); amikor megszólaltatja a kivégzett I. Károly királyt (*Eikon Basilike*); amikor anyja fiatalkori olvasmányait, a konkrét könyveket reprodukálva fizikai dimenzióba helyezi a nő szellemi tevékenységét (*The Midnight*). És az eredeti állapot visszaállításának vágya irányítja a nagy elődökkel foglalkozó műveit, így Dickinson-könyvét, amelyben rámutat, hogy uniformizáló átírásaikkal a későbbi szerkesztők meghamisították a korpuszt, figyelmen kívül hagyva nemcsak a szövegvariánsokat, de a költő sajátos jelzéseit is (*My Emily Dickinson*). Melville-nek szentelt írásaiban szintén az eredetiség foglalkoztatja, akár a fiktív figura (Bartleby) modelljéül szolgáló valóságos személy azonosításáról van szó (*Melville's Marginalia*), akár a befejezetlen mű (*Billy Budd*) kéziratának rekonstruálásáról (*Scattering as Behavior toward Risk*).

A fogalmi apokatasztaszis imperatívuszának megnyilvánulása fedezhető fel Howe költői figyelmében is. Minden dokumentum, minden dokumentumtöredék érdekli, és minden, látszólag lényegtelen részlet jelentéssel bír számára. A múltat nem valamiféle szűk lencsén át kutatja; valójában előre nem is tudja, mit keres. Akár nagy későmodern elődei, Howe is a William James által leírt „vándorló figyelemmel” tekint a világra. James szerint ugyanis élményeink nagyrészt ún. figyelmi szokásainktól függnék, melyek csak a gyermekkor után alakulnak ki. Ez az oka annak, hogy míg a felnőtt figyelme szelektív, addig a gyermeké vándorló: ő képes észrevenni az ismeretlent (lásd erről JAMES 2001: 95, 195). E gyermeki módon vándorló figyelem és nyitottság Pound, Stein, H.D. és Olson műveiben vált kompozíciós módszerré: ők mind válogatás nélkül – és nem kulturális és társadalmi paradigmák szerint szelektálva – kebelezik be a világ apróbb-nagyobb részleteit. Pound, Stein és H.D. a szelektív figyelem helyére lépő vándorló figyelem révén kí-

⁴ „Man erblickt nur, was man schon weiß und versteht“; 1819. április 24-i bejegyzés.

ván a kulturális paradigmáktól független szemléletet kialakítani, míg Olson szerint ebből a csapdából úgy törhet ki a költő, ha nemcsak arról ír, amit tud, hanem arról is, amit nem tud. A tudást ugyanis nem azzal hozzuk létre, hogy az anyagi világ jelenségeit örökölt fogalmi kategóriákba erőltetjük, hanem a pusztá figyelem révén, mely megszüretlenül továbbítja a körülöttünk levő benyomásokat: csak így lehet – mint *Ismerni minden utat, ideértve a kontinensek átköltöztetését* (*Knowing All Ways, Including the Transposition of Continents*) című versében fogalmaz – „a kép / a tényhez hűsége” (Szócs Géza ford.; OLSON 2003: 97).

3.3. A „vadszöveg” formája: térkompozíció

Howe költészetében jellemzően nem érvényesül a tipográfia és a grammatika normatív kontrollja. Az amerikai határvidékhez hasonlóan nála a nyelv is regulázatlan, rendezetlen, lakatlan vadonként, „belső vadonként” jelenik meg, melyet – az amerikai telepésekkel ellentétben, akik a vadont „kultiválni” igyekeztek, vagyis „kultúrává” alakítani azt, ami nyers „természet” volt – nem kíván megszelídíteni, hanem igyekszik a maga rendezetlenségében és többhangúságában meghagyni. Ez a lakatlan nyelvi vadon a *Secret History of the Dividing Line* című kötet tárgya, melynek visszatérő témája a hidegség, az északiság. Mint Butterick rámutat, Howe a képzelet határvidékén lakik, gondolatainak családjával, egy szóerdőben (BUTTERICK 1987: 319). Erről a szóerdőről ír a *Taking the Forest* [Az erdő bevétele] című versben is, amelynek témája a nyelverdő „bevétele” lehetetlensége. Végül a nyelvi erdő bizonyul erősebbnek: a mondatok a szabálykövető magabiztosság helyett habozók és bátortalanok lesznek, sok a félbemaradt és újrakezdett mondat. A szintaktikai szerkezetek töredezetek, a jelzők elmaradnak, az alanyok elszakadnak állítmányaiktól, s a vers végére kiviláglik a cím ironikus volta: nem a telepések „veszik be” az erdőt, hanem az erdő foglalja el őket.

Korai köteteiben a régi történetek és szavak megőrzésében látja a rendezetlenség megtartásának elsődleges módját, vagyis annak a látszólag rendetlen diszkurzív halomnak a megőrzésében, amelyet a későbbi korok a történelem szemétdombjára hajítottak. Miként a *My Emily Dickinson* című könyvben írja, megőrizni kívánja „a nyelv vadonját”, melyet „öreg legendák, versek előfutárai, archaikus szavak, ipari és irodalmi törmelékek alkotnak” (HOWE 1985: 70). Egy másik esszéjében pedig a következőképp fogalmaz:

A nyolcvanas években úgy akartam papírra átültetni a szavakat, hogy a földdarabok ott himbálózzanak a gyökereken – hogy egy történet sorsát úgy teljesítem be, hogy közvetlenül elérhetővé teszem (meghagyom) konkrét teljességét: vagyis legyenek benne karcos indulatszavak, keresztre feszített betűzések (fájdalmas elírások), rövidítések, irracionális aggodalmak, kollektív identitások,

üres fecsegések, rúgások, szívélyességek, vigasztalások. Azt akartam, hogy a görcsös és unalmas részletek szónokilag kivirágozzanak, és hozzanak gyümölcsöt, mintha szabadon lettek volna eresztve vagy angyalok követeltek volna értük váltságdíjat. (HOWE 2009: 201–202)

A puritán Hutchinson példáját állítja az *Articulations of Sound Forms in Time* című kötetének középpontjába, aki antinomiánusként a törvény holt szövegéhez képest élettel teli, lelki tartalommal bíró nyelvezetet használt (lásd erről NICHOLLS 1996: 592). Hasonló antinomiánus érzékenységet lát Howe a nagy elődöknek a hatalomhoz és a nyelvhez való viszonyában, így Dickinsonnak a publikálástól való viszolygásában és Melville Bartlebyjének visszatérő „Nem óhajtom”-jában: mindketten elutasítják a hatalommal bűnrészességet vállaló nyelvkultúrát, megtartva helyette a nyelvi vadon lelki és szellemi tartalmát, annak gyakran inkohereus szellemét, amelyet Nicholls a „szöveg tudattalanjának” nevez (NICHOLLS 1996: 593). Howe ezt a lelki és szellemi tartalmat találja meg Dickinson kézirásos lapjain, amelyek idioszinkráziáit a későbbi szerkesztők megnyirbálták, a nyomtatott szöveg normáihoz igazították, és ezzel kiiktatták a 19. századi költő egyik sajátos jelrendszerét a szövegeiből. Howe – tanulva abból, ami a Dickinson-hagyatékkal történt – saját költészetét töredezettnek, habozónak, hebegőnek, dadogónak igyekszik megtartani (NICHOLLS 1996: 597). És Olsont idézve – aki szerint Melville *Billy Budd*-jában maga a dadogás a cselekmény – állítja a *Talisman* folyóiratnak adott interjúban, hogy őt is a habozó, dadogó beszéd érdekli: „A dadogást a bizonytalanság hangjaként hallom. Az elhallgattatott vagy majdnem elhallgattatott hangokként. Minden széttöredezett álom hangjaként” (Howe 1993a: 180–181).

Howe nemcsak tematikailag fordul szembe a nagy amerikai vadont meghódító és betelepítő gesztussal, amikor visszairja verseibe a hódítók által elűzött puritán antinomiánusokat és a szellemiségüket tovább vivő költőket. Olyan költészetet alkot, amely nyelvében és tipográfiájában is megfelel az antinomiánus szellemnek: vagyis a nyelvi-vizuális vadont írja meg, ahonnan kilakoltatta a nyelvet és a nyomtatott oldalt szabályozó betelepítőket, felszabadítva mindkettőt a diszkurzus gyarmatosítóitól, akik a nyelvet saját hatalmuknak rendelték alá.

Vadszövegei két sajátos, vizuális és grammatikai szövegjelölési technika találkozásában öltenek formát, tükrözve a tipográfiai szokásrendhez és a normatív nyelvtanhoz való szubverzív viszonyát. Hagyományosan mind a tipográfia, mind a grammatika szinte láthatatlan, a jakobsoni értelemben „jelöletlen” komponensei a versnek, mindkettő a „jelentésnek” van alárendelve. Ám Howe mindkét rendszert láthatóvá teszi: a térkompozíció különös sortördelése és sorelhelyezése éppúgy magára vonja a figyelmet, mint a szintaktikai vagy a helyesírási szabályok megsértése, s előtérbe helyezi mindazt, ami azelőtt észrevétlen háttér volt. A poétikai események pedig itt, a vers jelölt és láthatóvá tett előterében folynak.

3.3.1. SZABADULÁS A TIPOGRÁFIA KONTROLLJA ALÓL

Howe képzőművészként kezdte pályáját, s vizuális érzékenysége mindvégig tükröződik a nyomtatott oldal megtervezése iránti figyelmében. Poétikájában középonti szerepet játszik annak elgondolása, hogy az egész oldal hogyan fog kinézni. Korai installációi nyelvi anyagok (szövegek) és fényképek kombinációjából álltak; nyelvi–vizuális együttesesei későbbi – poétikai – munkásságának is jellemző elemei.

A nyomtatott felület fizikai térként való felfogása szintén a Pound – Olson hagyományhoz köti Howe-t. A két mester nyomdokain járva elutasítja az ún. „zártvers” (*closed verse*) korlátait, azaz a zárt formát és a vers referencialitását. Elfogadja a „nyitott vers”⁵ (*OPEN verse*) és a „térben való komponálás”⁶ (*COMPOSITION BY FIELD, FIELD COMPOSITION*) tézisét is, amelyet Olson a hagyományos szemléletre és formákra épülő zártvers helyett ajánl *A projektív vers* című esszéjében. A költészet dolga nem a valóság hű megjelenítése, állítja Olson, és nem is az apperceptiált jelenségeknek a nyelvi és gondolkodási paradigmák közvetítette sémákhoz való igazítása. Howe költészete ebben a tekintetben is követi Olson radikális újító szemléletét: nem kész paneleket közvetít, hanem a gondolkodás, a beszéd és az írás korábbi, még a racionális rendteremtést megelőző fázisát regisztrálja. A nyomtatott oldal „mezőjének” újszerű felhasználásáról van szó, amikor is minden szótag és sor, sőt minden üresen hagyott terület egymáshoz való viszonyában fogja alkotni a vers olsoni „kinetikáját” (OLSON 1982: 303). Mi több, az olsoni mező nemcsak a saját nyelvi anyagok tárgyként való elhelyezésére bízta a költőt, de engedélyezi idegen anyag-tárgyak beemelését is, így a történelmi szövegeknek a nyomtatott oldal mezőjében vagy terében való elrendezését.

Ez az olsoni poétika Howe költészetének egyik legfontosabb szervezőelvé lett. Egyik 1987-es esszéjében Olson előtt tiszteleg, dicsérve a gloucesteri költő írásmódjának térbeli kifejezőerejét, vizuális érzékenységét, a vers terét betöltő nyelvi elemek különleges interakcióját, valamint a kép, a mozgás és a hang összjátékát:

Olson írásmódjának térbeli kifejezőereje ritkán kap kellő hangsúlyt. [...] A versben a látás érzése Olson újítása. Éles vizuális érzékenység választja el [Olson] *Maximus*át [Pound] *Cantóitól* és [Williams] *Patersonjától*. [...] A legjobb Olson-versekben a szavak, szócsoportok, még a betű-elrendezések és a véletlen félreírások is sejtéseket lövellnek egymásra, mintha a lap vászon volna, a szavak mozgása pedig a felületet átszelő valóság. Optikai hatások, betűk véletlenszerű találkozása – ezek majd hidat alkotnak. Az egymás mellé helyezések függönyén

⁵ „NYÍLT vers” (OLSON 1982: 297).

⁶ „MEZŐSZERKESZTÉS” (OLSON 1982: 298).

át egyetlen mozgó kép lesz látható. [...] Az olsoni vers összhangzattanában a tér hozza működésbe a mozgást, a jelek látomást alkotnak, és a ritmus archaikus kiáltásokat olvas vissza. (HOWE 2016: 186, 200)

Verseinek szembeötlő jegye sajátos térkompozíciójuk, vagyis az a kapcsolati tér, amely a nyomtatott oldalakon megvalósul. A tipográfiai szubverzión különösen két kötetében érhető tetten, a *The Nonconformist's Memorial* és *A Bibliography of the King's Book, or Eikon Basilike* [A Király könyvének bibliográfiája, avagy Eikon Basilike, 1989] címűben. A két hosszúvers tematikájában, szerkezetében és vizuális megjelenésében a nyugati irodalmi kánon hegemon tekintélyét ássa alá; Howe itt megszegi az írott szöveg számos törvényét, mégpedig oly módon, hogy egészen addig megy e „törvényszegésben”, ameddig az értelmezhetőség nem szenved kárt (lásd erről HOWE 1985: 11).

A Mária Magdolna kapcsán korábban már tárgyalt *The Nonconformist's Memorial*-ban az első tanú átlényegülése a verskép külső átrendeződésével párhuzamosan folyik. A verssorok hol a kereszt formáját követik (HOWE 1993b: 8), hol a mennybemenetel útját mutatják (9). A két párhuzamos, de ellentétes irányú narratíva, a földi és az égi, emberi és isteni jegyek megragadását szolgálja, és sortükrözéssel követik egymást (6, 7, 8). Howe poétikája az antinomiánus szellemet képviseli, amennyiben hangja nem autoriter, és percepcióival nem irányítja az értelmezést. Mária Magdolnához csatlakozva maga a költő is tanúságtevő lesz: a tanúságtevés mindig önreflexív performatív aktusában válik azzá, hiszen a tanúságtevő Énje mindig implikált a tanúvallomásban. Végül, mint Back kiemeli, Howe önmagát is beleírja a műbe, mely emlékező szöveggé lényegül, a szeretet és a hit mellett kiálló nonkonformista vallomássá (BACK 2002: 180).

Talán az *Eikon Basilike* darabjaiban megy legmesszebb a térkompozíció radikalizálásában. A vers két 17. századi bírósági pert vetít egymásra, az új-angliai Anne Hutchinsonét, akiről már több korábbi művében is írt, és akit a puritán hatalom eretnekséggel vádolt, majd száműzött a kolóniáról, és I. Károly angol királyét, akit hazaárulás vádjával állítottak bíróság elé, majd 1649-ben lefejeztek. Mint a vershez csatolt előszóban Howe leírja, a két bírósági tárgyalás jegyzőkönyvében egy nagyon fontos hasonlóságot talál: mindkét vádlott kérdésekkel ostromolja vádlóit, és ezzel megfordítja a tárgyalás szokásos rendjét. Mindketten nyelvi ágenciát követelnek maguknak, amit Károly király a neki tulajdonított szerzőségű *Eikon Basilike* című könyvvel ér el. (A könyv néhány nappal kivégzése után jelent meg, s még abban az esztendőben 25 kiadásban kelt el Angliában, s szintén 25 kiadásban Írországban, gyökeresen átalakítva a halott királyról elterjedt képet.) Vagyis mindkét történelmi szereplőről elmondható, hogy felforgató aktusaik nyelviak.

Howe szövege a két tárgyalás szubverzív (nem utolsósorban színházi előadás-ként való) értelmezéséből fakad, az analitikus és szintetikus megközelítéseket egyaránt elvetve a két történelmi eset újszerű interpretációját adja. A költő több

történelmi dokumentumot rejt el benne, palimpszeszt-szerűen felülírva a történelmi forrásokat, hol áthúzza egyes sorokat (mint pl. a címdalakon), hol csak szövegtöredékeket mutatva belőlük. A beszélt nyelv szaggatottságát követve épít be a nyomtatott szövegbe formailag, tematikailag és vizuálisan elkülönülő egységeket. Furcsa, ismeretlen szavakat alkot, archaizmusokkal tűzdeli meg a verset, unortodox helyesírással ír ismert szavakat, a sorokat kizökkenti megszokott horizontalitásukból, s mint Back hangsúlyozza, az egyetlen lehetséges értelmezés helyett számos sor többféle értelmezésének ad teret (BACK 2002: 130).

Ebben a kapcsolati térben a sorok gyakran nem vízszintesen haladnak, hanem különböző irányokat vesznek föl, lehetőséget adva a szavak véletlenszerű találkozásainak. Az oldal egyszerre vizuális és nyelvi erőter, amelyben a szavak szemantikája interakcióba lép a vizuális jelentésekkel. A sorok hol ellenkező irányba indulnak, közelítve vagy távolítva egymástól a szavakat, hol az egyik sor átszalad a másik felett, kioltva a jelentést azzal, hogy az egymáson levő betűk valamelyike nem kivehető.

A *The Liberties* Stellának és Cordeliának szentelt két könyvében (melyekről már korábban is szóltam) szintén erőteljes a vizualitással – sortördeléssel, tipográfiával – előállított szövegjelölés. Mindkét mű a töredezettség felé ível, a viszonylag koherens nyelvtani szerkezettől a mondategységektől megszabadult, széteső nyelvezetig, a logikai struktúrát felváltó asszociáció- és hallucinációszerű foszlányokig haladva. Kathleen Fraser Olson „grafikus aláírását” látja megvalósulni a kötetben, ahol Howe sajátos vizualitással jelöli Stella és Swift, valamint Cordelia és Lear kapcsolatát, elsősorban a hallgatás, a csönd és az üresség toposzainak alkalmazásával. Különösen Stella hangja gyenge, az „elrejtőzés hangja”, aki saját nevének kezdőbetűjébe bújva igyekszik észrevétlen maradni (FRASER 2000: 188).

3.3.2. SZABADULÁS A GRAMMATIKA KONTROLLJA ALÓL

A nyelvtani szabályok, ill. szokások kontrollja alól való szabadulás igénye a 20. századi kísérletező költészet mindegyik csoportosulására jellemző, a radikális modernistáktól a korai és késői posztmoderneken át egészen a nyelvköltőkig. Pound, Stein, Olson, Duncan, Spicer, Bernstein és Howe – hogy csak néhány nevet említsek – egyaránt tagadja a nyelv eszközszerűségét és üvegszerű átlátszóságát. Ekként a költői figyelem nem hatol át a nyelv közegén, és a tárgya nem a nyelven mint átlátszó üvegen túli világ lesz, hanem maga az átlátszatlan nyelv.

Vadszövegével Howe is láthatóvá és hallhatóvá teszi a nyelvi közeget: a szubverzív grammatikai szabályszegések révén olyan anyaggá, amely a gondolatot és annak mozgását teszi láthatóvá. A nyelvi anyag jelölt helyei éppen a szintaktikailag félrecsúsztott szerkezetek lesznek, amelyeket a nyelvköltők vezéralakja, Charles Bernstein „tipograficitásoknak” (*typographicities*) és „szintaxofóniáknak”

(*syntaxophonies*) nevez (BERNSTEIN 1986: 73). Howe költészete is bővelkedik az efféle anomáliákban: felrúgja a szintaxis és a szemantika minden lehetséges szabályát éppúgy, mint a központozás szokásrendjét. Vagyis elfogadja a nyelvköltők episztemológiai tézisé, miszerint nincsenek ideák vagy tények a nyelven kívül, mi több, maga a nyelv konstruálja az érzékelt „valóságot” (PERLOFF 1999: 432).

A nyelv médiumát láthatóvá tevő effektusok között található minden, ami nem megszokott vagy szabályos. A szöveg – az orosz formalista poétika elveivel összhangban – „defamiliarizálja” az ismerőst és „denaturalizálja” a természetest, eltávolítva, mintegy idegenné téve az anyanyelvet is. Ezzel pedig észrevéteti azt, ami azelőtt láthatatlan és észrevétlen volt. A nyelvköltőkhöz hasonlóan Howe is azért alkot szójátékokat és más nyelvi anomáliákat, és azért nem javítja a szövegekben a hibákat és félreüteseket (vagy azért üt szándékosan mellé a billentyűzeten), hogy a nyelv jól eldolgozott, sima anyagából előtűnjenek a csomók, göbök, göcsörtök – az irányjelzők, amelyek a nyelvből kibontható jelentések megtalálását segítik. A nyelvi csomókból származó „kisülések” valóban mintha felvillanyoznák ezeket a szövegeket. Akármilyen értelmetlennek tűnik ugyanis a nonszekvitur, a szójáték vagy a homonimasor, valamilyen jelentés mindig kikerekedik belőle. Ezért követi például a szavak etimológiáját, bízva a szavak jelentéstörténetében, amelyet a nyelv belső tudásának tekint. Mint Butterick fogalmaz,

[Howe] számára az etimológia az igazi genealógia. Howe talán ugyanolyan ki-tüntetett szerepet biztosít az etimológiának, mint az érzelmeknek. Ösztönösen a gyökereinél ragadja meg a nyelvet, család előtti, történelem előtti állapotában, sőt még mielőtt a nyelv jelentéssel látná el önmagát. (BUTTERICK 1987: 314)

Vagyis etimológiai érdeklődése a korábban tárgyalt eredetkutatás nyelvi válfaja: az etimológiától azt várja, hogy elvezesse ahhoz az ősi nyelvállapothoz, amelyet nem a kulturális sémák vagy gondolkodási paradigmák határoznak meg. Ehhez pedig magát a nyelvet kell faggatni, hiszen a jelentések elsődleges forrása a nyelv, és ahogyan a nyelv materializálódik, úgy valósít meg az írás ideákat.

Howe nem fogadja el, hogy létezik olyan autoritás, amely a grammatikát szabályozhatná, a szabályokról mintegy törvénykezhetne. Ebben a tekintetben a két nagy radikális női előd, Dickinson és Stein szellemi örökösének tekinthető, akik szintúgy felrúgták a nyelv elfogadott szabályait, semmibe vették a nyelv felett törvénykezők diktumait. Mint *My Emily Dickinson* c. könyvében kérdezi:

Kinek a feladata, hogy rendőrködjön a nyelvtani kérdések, a szófajok, a kapcsolatok és a konnotáció felett? Kinek a rendje lett egy mondat szerkezetébe zárva? És miféle belső artikuláció adja a ki a Mondás orsóit és bonyodalmaikat? (HOWE 1985: 11–12)

Meggyőződése, hogy a nyelvtani szabálykövetés elvetésével a felszínre lehet hozni a nyelvben megbúvó jelentéseket, amelyek rendezett grammatikában elgondolhatatlanok és elmondhatatlanok volnának. Új gondolatokhoz pedig új, a régi szabályokat levetkező nyelv szükséges. Mint Ming-Qian Ma fogalmaz, Howe célja, hogy „kimondja a kimondhatatlant. Költői gyakorlata olyan lírai tudatra támaszkodik, amelynek egyszerre küldetése a megmentés és a kiszabadítás” (MA 1995: 469). Ennek megfelelően – mint Quartermain rámutat – Howe tág teret nyújt a hibáknak és félreütéseknek, a szövegkoherencia sérüléseinek, valamint a többértelmű asszociációk szimultán térbeli működésének, ami a normatív szintaxis elhagyásával és akár az érthetőség gyengülésével is járhat (QUARTERMAIN 1992: 19, 193).

* * *

Howe költészetének mindegyik tárgyalt jellemzője egyetlen irányba mutat: a „nehéz” versek megkövetelte „erővel olvasás” felé. A versek valóban nehezek – akár Dickinson, Pound, Stein, H. D., Spicer vagy Olson szövegei –, mert szembe kell mennünk olvasási reflexeinkkel, sőt beszédértési, nyelvértési reflexeinkkel is. A hagyományos költészen nevelkedett olvasónak el kell vetnie az évek, évtizedek alatt rögzült olvasási szokásait. Először is el kell fogadnia azt a tágabb és objektívebb perspektívát, amely a történelmet és a kultúrát személyes élménnyé teszi. Másodszor nem szabad keresnie sem a másutt oly könnyen feltárulkozó lírai Ént, sem a „mélyebb” jelentést, amelyet a költészet volna hivatott feltárni a világ jelenségeinek értelmezéseként. Az olvasónak le kell vetkeznie az értelmezés kényszerét, és tolerálnia kell akár a nemtudást és a nemértést is. Harmadszor nem szabad a nyelven túli világot keresnie, hanem a szavak referenciális jelentését háttérbe szorítva meg kell látnia a betűket és a betűk kiadta mintákat, konstellációkat, és meghallania a betűk és a szavak által előállított vizuális ritmus hangjait. Vagyis magát a nyelvet, annak teljes anyagszerűségét kell olvasnia – pontosabban látnia és hallania. Végül meg kell tanulnia mindebben örömet találni.

Mindez óriási erőfeszítést követel – Márai Sándor szavaival, az „erővel olvasás” erőfeszítését: „Erővel olvasni. [...] Áhítattal, szenvedéllyel, figyelemmel és kérlelhetetlenül” (MÁRAI 2008: 38). Hiszen a valódi művészet mindig különleges erőfeszítést követel. Az amerikai innovatív hagyomány költőit egytől egyig „erővel” kell olvasni, miként más „nehéz” szerzőket is. De ez az erőfeszítés megtérül, mert mint Charles Bernstein írja egyik esszéjében, a nehéz versek nehézségeivel való megküzdés nélkülözhetetlen az olvasó „hosszútávú esztétikai élményéhez” (BERNSTEIN 2011: 5). Vagy egy másik kortárs költő, Clayton Eshleman szavaival: „Semmit nem nyersz a magad számára, ha nem dolgozol meg érte, s végül is nem éled meg azt, amit jelent a számodra” (ESHLEMAN 1995).

Ám a jelentésképzés folyamatában Howe még ennél is nagyobb szerepet szán az olvasónak: erőfeszítés mellett együttjátszást vár el tőle. Erről beszél egy interjúban: „az szeretném, hogy olvasóim játsszanak, lépjenek be a nyelv misztériumába,

és kövessék a szavakat, hagyva, hogy azok vezessék őket” (KELLEY 1995: 31). Howe tehát játszótársnak hívja olvasóit, hogy közös játékban fedezzenek fel jelentéseket. Egyúttal nagykorúsítja is őket, rájuk bízva a versek értelmezését. Ne egyetlen értelmezést keressenek, ne a vers „megfejtését”, hiszen szövegeivel éppen a monolit és autoritatív értelmezést utasítja el, és akár a versekben feldolgozott történelem, ő is többféle, változó, váratlan, félig eltemetett jelentéseket ajánl olvasóinak, amelyeket a szerzővel egyenlő jogokat élvező olvasó az olvasás folyamán hoz a felszínre. Ez az egyszerre „erővel olvasás” és játékos jelentésképzés végül igazi örömszöveggé teszi Susan Howe költészetét.

Irodalomjegyzék

- ALLEN, Donald – TALLMAN, Warren (eds.) (1973): *The Poetics of the New American Poetry*. Grove Press, New York.
- BACK, Rachel Tzvia (2002): *Led by Language. The Poetry and Poetics of Susan Howe*. The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- BARBOUR, Douglas (2001): *Lyric/Anti-lyric: Essays on Contemporary Poetry*. NeWest Press, Edmonton.
- BECKETT, Tom (1989): *The Difficulties Interview*. *The Difficulties* 3(2). 17–27.
- BERNSTEIN, Charles (1986): *Content's Dream*. Sun & Moon Press, Los Angeles.
- BERNSTEIN, Charles (2011): *Attack of the Difficult Poems*. The University of Chicago Press, Chicago.
- BLOOMFIELD, Mandy (2014): Palimtextual Tracts: Susan Howe's Rearticulation of Space. *Contemporary Literature* 55(4). 665–700.
- BUTTERICK, George F. (1987): The Mysterious Vision of Susan Howe. *North Dakota Quarterly* 55(4). 312–321.
- CALDWELL, Patricia (1976): The Antinomian Language Controversy. *Harvard Theological Review* 69(3–4). 345–367.
- CHIASSON, Dan (2017): Susan Howe's Patchwork Poems. *The New Yorker* 2017. Aug. 7–14. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/07/susan-howes-patchwork-poems>. (Letöltés ideje: 2020. március 10.)
- DAVIDSON, Michael (1989): Palimtexts: Postmodern Poetry and the Material Text. In: PERLOFF, Marjorie (ed.): *Postmodern Genres*. University of Oklahoma Press, Norman. 75–95.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (1990): *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*. Routledge, New York.

- ESHLEMAN, Clayton (1995): A Szandzso-híd. (BOLLOBÁS Enikő ford.). *Magyar Szemle* 4(4). 353–360. http://www.magyar szemle.hu/cikk/a_szandzso_hid. (Letöltés ideje: 2020. március 10.)
- FALON, Janet Ruth (1989): Speaking with Susan Howe. *The Difficulties* 3(2). 28–42.
- FRASER, Kathleen (2000): *Translating the Unspeakable. Poetry and Innovative Necessity*. The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- GINSBERG, Allen (1980): *Composed on the Tongue*. Grey Fox Press, Bolinas.
- HOWE, Susan (1985): *My Emily Dickinson*. North Atlantic Books, Berkeley.
- HOWE, Susan (1990): *Singularities*. Wesleyan University Press, Middletown.
- HOWE, Susan (1993a): *The Birth-mark*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (1993b): *The Nonconformist's Memorial*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (1996): *Frame Structures – Early Poems 1974–1979*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (1999): *Pierce-Arrow*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (2002): *The Europe of Trusts*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (2003): *The Midnight*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (2009). Writing *Articulation of Sound Forms in Time*. In: PERLOFF, Marjorie – DWORKIN, Craig (eds.): *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Chicago University Press, Chicago. 199–204.
- HOWE, Susan (2016): *The Quarry*. New Directions, New York.
- HOWE, Susan (2017): *Debths*. New Directions, New York.
- JAMES, William (2001): *Psychology – The Briefer Course*. Dover Publications, Mineola.
- KELLEY, Lynn (1995): An Interview with Susan Howe. *Contemporary Literature* 36(1). 1–34.
- MA, Ming–Qian (1994): Poetry as History Revised: Susan Howe's "Scattering as Behavior Toward Risk". *American Literary History* 6(4). 717–737.
- MA, Ming–Qian (1995): Articulating the Inarticulate: Singularities and the Counter-method of Susan Howe. *Contemporary Literature* 36(3). 466–489.
- MÁRAI Sándor (2008): *Bölcsességek januártól decemberig*. Helikon Kiadó, Budapest.
- MARTIN, Steven-Paul (1988): *Open Form and the Feminine Imagination (The Politics of Reading in Twentieth-Century Innovative Writing)*. Maisonneuve Press, Washington.
- MONTGOMERY, Will (2010): *The Poetry of Susan Howe. History, Theology, Authority*. Palgrave Macmillan, New York.
- MÜLLER, Friedrich von (1980): *Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller*. J. G. Cotta, Stuttgart.

- NAYLOR, Paul (1999). *Poetic Investigations: Singing the Holes in History*. Northwestern University Press, Evanston.
- NICHOLLS, Peter (1996): Unsettling the Wilderness: Susan Howe and American History. *Contemporary Literature* 37(4). 586–601.
- NICHOLLS, Peter (2002): “The Pastness of Landscape”: Susan Howe’s *Pierce-Arrow*. *Contemporary Literature* 43(3). 441–460.
- OLSON, Charles (1982): A projektív vers (SZILÁGYI Tibor ford.). In: SÜRKÖSD Mihály (szerk.): *Üvöltés*. Európa, Budapest. 297–310.
- OLSON, Charles (2003). *Semmi egyéb a nemzet / mint költemények... Válogatás Charles Olson verseiből* (Szócs Géza ford.). BOLLOBÁS Enikő (vál. és szerk.). A Dunánál Könyv- és Lapkiadó – Qui One Quint Könyvkiadó, Budapest – Kolozsvár.
- PERLOFF, Marjorie (1991): *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. The University of Chicago Press, Chicago.
- PERLOFF, Marjorie (1999): Language Poetry and the Lyric Subject: Ron Silliman’s Albany, Susan Howe’s Buffalo. *Critical Inquiry* 25(3). 405–434.
- PERLOFF, Marjorie (2002): *21st-Century Modernism: The “New” Poetics*. Blackwell, Oxford.
- PERLOFF, Marjorie (2012). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. The University of Chicago Press, Chicago.
- QUARTERMAIN, Peter (1992): *Disjunctive Poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge University Press, New York.
- RIMBAUD, Arthur (1965): *Arthur Rimbaud összes költői művei*. Európa, Budapest.
- ROTHENBERG, Jerome – QUASHA, George (eds.) (1974): *America a Prophecy*. Vintage Books, New York.
- WILLIAMS, Megan (1997): Howe Not to Erase(her): A Poetics of Posterity in Susan Howe’s “Melville Marginalia”. *Contemporary Literature* 38(1). 106–132.

Kafka fia

Borbély Szilárd a világirodalomban

„Az irodalom tudata nem azonosítható a nemzet tudatával”, jelenti ki Borbély Szilárd a magyar költészetéről írott „elfogult fejezeteinek” bevezetőjében 2003-ban, arra a „megdöbbenésre, zavartságra, értetlenségre” is utalva, amely szerinte Kertész Imre Nobel-díjjal való kitüntetését, vagyis a magyar irodalom első Nobel-díját követően volt megfigyelhető a magyar irodalmi nyilvánosságban (BORBÉLY 2012a: 5). Az esszé (el kell ismerni: nem teljesen koherens, vö. PATAKI 2016: 73–75) okfejtése szerint a modern magyar irodalom „intézményesülése”, amelyet inkább a (nemzeti) „sors” és kevésbé a „metafizika” szempontjai határoztak meg, Kertész kitüntetése révén saját határaiba, fennhatóságának korlátaiba ütközött: az „intézményen” kívül elhelyezkedő alkotók (ilyen volna Kertész) bizonyos értelemben kétségbe vonják a magyar irodalom önszemléletét (ez időnként abban a vádban nyilvánul meg, hogy „ők nem a magyar irodalom részei”), amely – így Borbély – sokáig a lírában vélte azonosíthatónak azt, ami specifikusan *magyarrá* teszi. A (magyar) líra „hungarikum” (s mint ilyen, „védelmet igényel Európában”), „világirodalmi” vonatkozásban viszont a jelenkori próza az, ami a magyar irodalmat reprezentálja. A „líra nemzeti méretű bukása”¹ arra világít rá, hogy a magyar irodalom „intézményének” önleírása nem alapulhat azon a nyelven, amely ezt az önleírást a nemzet (és a nemzetpolitikák) fogalmi keretei közé tereli. „A magyar líra – fúzi ehhez hozzá Borbély, majdnem tíz évvel később újraolvasva saját esszéjét – ebben az összefüggésben az 1820-as években körvonalazódó, majd modern nemzetállamként újjászülető, de egészen 1919-ig az osztrák birodalomban alávettként létező, a függetlenséget csak vágyként ismerő ország sajátos beszédmódját jelentette” (BORBÉLY 2012b: 216–217).

Ennek azonban vége van, a líra nem nemzeti beszédmód, következésképpen nem is „hungarikum” többé. Ez volna a diagnózisa annak a lírikusnak, akinek számára a hazai hírnevet egy olyan költeménye hozta el, amelyet a magyar irodalmat nemzetközi szintéren reprezentáló prózaírók, Nadas Péter és Esterházy vetek védelmükbe a kiadói elutasítással szemben és deklaráltak „korszakos költeménynek”

¹ „Illyés temetésén elhangzott patetikus beszédek a magyar költészet nagy korszakát is elbúcsúztatták egyben” (BORBÉLY 2012a: 12).

(és amely a lírikus szemével nézve jócskán összezavarta a líra nemzeti és műfaji határvonalait: „Juhász Ferenc tempója beoltva Esterházy *Függőjével* és a *Kaddissal*, míg meg nem születik belőlük Bach *Máté passiója* affektált, parnasszista jambusokban” – idézi Nádás Orbán Ottó benyomásait: NÁDÁS 1993: 26–27), a (posztumusz) nemzetközit pedig az első regénye, a *Nincstelének* fordításainak európai sikere; és akinek ez idő szerint utolsó műve, a befejezetlen *Kafka fia c.* – időnként regényként is emlegetett – prózakötet (BORBÉLY 2017) szerzői jogi okok miatt – ez innen nézve majdhogynem szimbolikus – magyar eredetiben eddig nem jelent meg, német fordításban azonban szintén jelentős kritikai elismerésben részesült. A címben jelzett genealógia természetesen beszédes, mint az még szóba kerül majd.

A kezdésként idézett esszében Borbély kitér az intertextuális írásmód divatjára az 1980-as évek „prózaforulatában” („egy dolog azonban nagyon hamar világossá vált: idézni leginkább értelem-egészeket, vagyis teljes mondatokat kell”), ami aztán egy különös műfaji elhatárolásba fut ki, a líra és a próza intertextuális praxisának szembeállításába, amely megvilágíthatja „a líra új korszakának” egynémely jellemzőjét is:

A lírával ellentétben a próza a mondat-szintű idézést alkalmazza. A próza az idézet helyét felismerhetővé teszi, szemben a lírával, amely – bizonyos értelmezők szerint – mindig már eleve idézetként olvasható. Az idézés sokszor rejtett, nem személyhez, hanem személytelen rendszerekhez köthető volta az individuális vagy kollektív sors tanúsítása felől a nyelv esetleges, ám rendszerbe tagozódó volta felé vezet. Meglehet, a líra új korszaka felé is. (BORBÉLY 2012a: 14–15)

A líra (így értett) új korszakát többek között Borbély intertextuális poétikája reprezentálhatja, pl. a *Berlin & Hamlet c.* (amerikai fordításban is jelentős sikert aratott [BORBÉLY 2016],² német fordításban pedig a Suhrkamp kiadónál 2019 őszén megjelent [BORBÉLY 2019]) gyűjtemény sajátos kompozíciója. Ez a 2003-as kötet a szerző berlini tartózkodásainak állít emléket. A kötet négy jól elkülöníthető szövegcsoporthoz áll össze: berlini városrészeknek vagy helyszíneknek szentelt leíró költeményekből, amelyek gyakran Walter Benjamin-prózaszövegekből építkeznek (az *Egyirányú utca*, illetve a *Berlini gyerekkor* egynémely darabjából), *Levelek sorozatából* (ezek töredékes átvételek Kafka Felice Bauerhez írott leveleiből), a *Töredék* címet viselő szériából, valamint *Allegóriákból* – ez utóbbi két csoport, különböző módokon, időről-időre Shakespeare híres hősét (a világirodalom egyik legismertebb figuráját) idézi fel. Borbély, aki – mint itt is – előszeretettel alkalmaz premodern (vagyis nemzeti irodalmi keretek között csak bajosan elhelyezhető) lírai

² A kötet 2017-ben szerepelt a National Translation Award in Poetry és a Best Translated Book Award in Poetry *shortlistjein*. Az amerikai fogadtatásról lásd PUSZTA (szerk.) 2017.

műfaji konvenciókat, tulajdonképpen egy világirodalmi szöveghálózatban orientálja saját Berlin-tapasztalatát, még hozzá (amire, ha más nem is, Hamlet kitüntetett szerepe utalhat) nem kizárólag német perspektívával szembesítve az utazóét. Bár kézenfekvő volna arra hivatkozni, hogy a kötet voltaképpen nem tesz mást, mint hogy Berlin irodalmi topográfiáján keresztül önti formába a német főváros, a „Városisten” (*Invaliden Strasse*) – ily módon mindig egyben szöveges – tapasztalatát, a helyzetet némiképp bonyolítja, hogy a versek szövedékében a modern magyar költészet nyelve és több klasszikusa is megjelenik – feldarabolva, olykor montázsszerűen, nem mondatszintű idézetek formájában, vagyis nem-organikusan beillesztve az említett intertextuális hálózatba. Ellentétben a (persze magyar fordításban felhasznált) Benjamin- és Kafka-idézetekkel, amelyekről a kötet függeléke (ha nem is teljesen akkurátusan, de) tájékoztat, a magyar irodalmi idézetek jelöletlenek maradnak ugyan, de ez a jelöletlenség mégsem jelent harmonikus betagozódást Borbély líranyelvébe, hiszen adott esetben – mint az egy példa erejéig látható lesz majd – annak a topográfiának a leírásához járulnak hozzá, amelyet nem magyar (és nem lírai!) szövegeken keresztül dolgoz ki a kötet: voltaképpen annak az allegorikus ábrázolásmódnak a szolgálatába lépnek (pl. képaláírások, idézettörödékek státuszában), amelyet Borbély itt leginkább talán Benjamin nyomán (pl. a *Berlini gyermekkor* általa is idézett első darabjában, a *Tiergartenben* bemutatott, utcatáblákból, nyomokból, rajzolatokból és épületdíszekből felépülő városi jellabirintus ihletésére) alkalmaz, és amelynek meghatározó jelenlétére a kötet értelmezői rendre fel is hívták a figyelmet (pl. VALASTYÁN 2003: 63; BAZSÁNYI 2004: 100; PAPP 2016: 112).

Az intertextuális utalásoknak az említett kötetkompozíció révén kiemelt csomópontjai sajátos összefüggésekbe rendeződnek, amelyeket Borbély nem tesz különnyílttá. Benjamin nem csupán berlini *flâneur*ként meghatározó a kötetkompozíció számára, sőt nem is csupán mint Kafka egyik jelentős olvasója (lásd mindenképp BENJAMIN 1980b), hanem – mint arról éppen az allegóriátánát kifejtő értekezésének egy pontja tanúskodik – a német kultúra vagy a némettség *Hamlet* felőli értelmezését kibontakoztató gazdag hagyomány egyik alakítójaként is, aki – ellentétben Ferdinand Freiligrath híres költeményének szlogenjével (*Deutschland ist Hamlet*) – a dán királyfit nem a német döntésképtelenség vagy tehetetlenség megjelenítésére használja (LÜTHI 1952: 117–133), hanem sokkal inkább a német irodalom egy üres, betöltetlen helyét jelöli ki általa ott, ahol a szomorújátékok barokk melankóliája és a kereszténység között hiányzó kapcsolatot, a melankólia megváltását egyedül Shakespeare drámájában véli felismerni:

Legalább egyszer sikerült a kornak, hogy megidézzé azt az emberi alakot, mely megfelelt az új-antik és középkori megvilágítás belső ellentmondásának, amelynek a barokk látta a melankolikus embert. Ez azonban nem Németország műve volt. Hamletről van szó. (BENJAMIN 1980a: 356)

Hamlet az tehát (és itt most csak ez az alakzat a fontos, nem az, hogy mennyire helytálló Benjamin szembeállítás), aki a szomorújáték német irodalmából hiányzik: az a hiány, amely felől ugyanakkor ez utóbbi valódi törekvései felismerhetők. Németország Hamlet, de csak annyiban, amennyiben Hamlet Németországból hiányzik. Hamlet persze Kafkával is rokon Borbély perspektívájából nézve: mint az leginkább a *Kafka fiából* derül ki, Borbély Kafka-képének centrumában az apatrauma áll, amely nem hiányzik természetesen a *Berlin & Hamlet* Shakespeare-utalásaiból sem, pl.: „Apám szelleme kegyetlenségre / tanított.” (*Allegória I.*); „Apjának, aki Wittenbergába küldte, / levelekben kellett beszámolnia tapasztalatairól” (*Töredék VII.*); „Nincs arc, amelyet láthatnál ebben / a pillanatban. Vak vagy, szemed / mégis egy rémült arc után kutat. / Azét, aki nemzett: a szellemét” (*Töredék X.*). Az elsőként idézett verset Borbély fiktív jegyzete szintén a német Hamlet-kép történeti vonatkozásrendszerében helyezi el, hiszen a jegyzet arról tájékoztat, hogy „1936-ban Berlinben előadták a Hamletet Hans Höfgen főszereplésével”, vagyis egyszerre céloz Gustav Gründgens alakítására és Klaus Mann *Mephisto* c. regényének előbbiről mintázott figurájára. Ez a vers a *Berlin & Hamlet* nyitánya, az első *Allegória*, mely egy közismert embléma kettős megfejtését nyújtja („Az átszúrt szív, amiben a szerelmesek / hisznek, engem feladatombra / emlékeztet. Vezérre vágytam / mindig”), tulajdonképpen egy különös, allegorikus történelmi színjátékként pozicionálja Borbély kötetének szövegterét, amely valóban gyakran – és messze nem csupán a *Hamlet*-utalásokban – él egyfajta baljós vagy egyenesen halálos teatralitás eszköztudományával, ami éppúgy kiterjed a lírai én önreflexív megjelenítésére (pl.: „Mintha egy színész játszana helyettem, / úgy forgatom a szavakat magamban, akár a tört szeretném” – *Töredék III.*), mint a Természettudományos Múzeumban kiállított állatokról meditatív költeményre (*Naturhistorisches Museum*). A szemek itt, akárcsak a fentebb idézett részletben és a kötet számtalan más helyén, de akár a *Kafka fiában* is (pl.: 58., 93), nem látó szemekként válnak láthatóvá (vö. ehhez KRUPP 2006: 122–123).

Kafkát, aki 1910-ben, egy berlini *Hamlet*-előadás hatására úgy érezte, hogy egy másik ember arcát viselte (KAFKA 1958: 84), a Borbély verseskötetébe illesztett levelek mindenekelőtt hamleti tépelődőként reprezentálják, akinek ismételten nehezére esik rászánnia magát arra, hogy Berlinbe utazzon (*Levél I., V., VII. VIII. XII., XIII.*). Itt is egy hiány tárulkozik fel a Berlin körül felépülő diskurzusból: olyasvalaki beszél Berlinről, aki nincs ott, illetve aki ismételten vonakodik annak az utazásnak a megvalósításától, amelyet a kötet a maga (ennyiben ambivalens) eszközeivel dokumentál.³ Hamlet, akit a kötet egyik kritikusja egyenesen a lírai én alakmásként azonosított (BAZSÁNYI 2004: 101), végül hiányként van jelen a Tö-

³ „A levél célja nem az lesz, hogy a megnyilatkozás alanya bejelentse saját érkezését, inkább a kijelentés alanya kezd fiktív vagy látszólagos mozgásba. [...] Felicével folytatott levelezése az érzés lehetetlenségével van teleírva, levelek özöne helyettesíti a találkozást, az érkezést.” (DELEUZE – GUATTARI 2009: 62–63)

redékek sorozatában, pontosabban a sorozat címében is, hiszen – még ha vitatható is, hogy a nevezett mű mennyiben gyakorolt hatást a *Berlin & Hamlet* nyelvére (vö. RÁ CZ 2004: 327) – aligha ismerhető félre a Tandori Dezső *Töredék Hamletnek c.* verseskönyvének címe által képzett hypogramma Borbély kompozíciója mögött. Egy szervesen strukturájú és középpont nélküli, illetve egy hiányzó középpont köré rendeződő irodalmi hálózat rajzolódik ki tehát, melynek strukturája leginkább Harold Bloom „nyugati kánonról” alkotott különös víziójával szembesítve tehető markánsná, amely a világirodalom legmeghatározóbb alkotásait – kis túlzással fogalmazva – *Hamlet*-parafrázisok idő- és térbeli hálózataként állítja rendszerbe, többek közt Kafkát is a német *Hamlet*-obszesszió hagyományvonalába illesztve (BLOOM 1994: 461). „Shakespeare legalábbis részint azért áll a Kánon középpontjában”, jelenti ki Bloom, „mert a Hamlet ott van” (BLOOM 1994: 73).⁴ Borbély Berlinjének középpontjában Hamlet bizonyos értelemben a hiányában van ott.

A *Berlin & Hamlet* városleírásait mindenestre leginkább Benjamin labirintusszerű topográfiai „orientálják”, amelyek íráspraxisa szintén középpont nélküli strukturát állít elő (vö. ehhez MENKE 2001²: 350–351). A *Tiergarten I.* c. költemény tulajdonképpen nem tesz mást, mint szétdarabolja, majd összeilleszti, sajátos kivonatot előállítva a *Berlini gyermekkor* azonos című nyitószövegéből, olyasfajta hipertextust létrehozva, amely Gérard Genette terminológiájában a „kvantitatív transzformáció” valamely eseteként volna talán jellemezhető (vö. GENETTE 1993: 313–345). Benjamin szövege a berlini városrészt, melynek egyébként fontos helyszín jut Kafka és Felice történetében is (vö. pl. KAFKA 2009: 505–506), olyan útvesztőként, az emlékezet tévelygése által kirajzolt térként ábrázolja, amely alapvetően textuális természetű, ezt emeli ki a szöveg utcanevekre hivatkozó, Borbélynál kondenzált formában átvett nyitánya:

Ha egy városban nem tudunk eligazodni, az még nem jelent sokat. Ahhoz azonban, hogy egy városban úgy tévelyegjen az ember, mint egy erdőben, már kell némi jártasság. Ilyenkor az utcanevék úgy szólnak a bolyongóhoz, mint száraz gallyak pattogása, és a város belsejének kis utcái a napszakot oly pontosan tükrözik vissza, akár egy völgyteknő. Ezt a művészetet én csak későn tanultam ki; azt az álmomat teljesítette be, amelynek első nyomairól füzeteim itatóspapírjainak labirintusai árulkodtak [von dem die ersten Spuren Labyrinthe auf den Lösschblättern meiner Hefte waren]. Igaz, nem is ezek az első nyomok, mert előttük volt már egy labirintusom, amelyik túlélte őket. (BENJAMIN 2005a: 95; 1972: IV/2, 237)

⁴ Vö. még: „Shakespeare azt jelenti a világirodalom számára, amit Hamlet az irodalmi alakok képzeletbeli tartománya számára: egy mindent átható szellemet, amelyet nem lehet korlátok közé szorítani” (BLOOM 1994: 52).

Borbélynál ebből ennyi marad: „Az utcanevek, mint a száraz ágak / a parkban, amely ma a labirintus”. A város írásjelek labirintusa tehát (ez a motívum egyébként szerephez jut majd a *Kafka fiában* is, vö. pl. 37), méghozzá egy összeomló jelrendszeré (hiszen nemcsak az utcanevek, hanem maguk az utcák is jelek: óráként mutatják a napszakot), amely – innen nézve következetesen – eltörölt emlékezetnyomok útvesztőjét rajzolja fel. Borbély verse – amely a kötet kontextusában, ha talán csak távoli utalásként is, valóban felidézheti Hamlet emlékezetének írotábláját („table of my memory”, majd „book and volume of my brain”), melyre az első felvonás ötödik jelenetében, kitörölve minden mást, a királyfi felvési halott apja parancsát⁵ – töröl ebből a szövegből (kihagyja többek közt a Benjaminszal felbukkanó „cél” emlékképét: „Nem messze a híd lábától ott volt már a cél”), továbbá – a kihagyások mellett a versforma, a strófászerkezet igényeitől is vezéreltetve – szaggatott, fragmentált térképzéssel szembeállítja a Benjamin-prózában színrevitt bolyongás linearitását (erről bővebben: MEZEI 2017: 518–521). A kert, amelyben az emlékezet „a hallgatás magvait” (BENJAMIN 2005a: 96) ültette el, Benjamin leírásában – a felsorolt szobrok és homlokzati díszek (köztük, legnyilvánvalóbb előretalásként, „atlaszok”) közvetítésén keresztül – egy antik mitológéma, Héraklész munkáinak története felől tárja fel (allegoretikus) olvashatóságát, ez az olvasat sűrűsödik össze ott, Benjamin zárlatában, ahol a tévelygés a Tiergartenben „Héraklész hídjához” („Bei der Brücke des Herakles”; a berlini Herkulesbrückéhez) vezet:

Bennük antikká nemesedett a régi Nyugat-Berlin [Westen], ahonnan szellő [westlichen Winde] kerekedik a hajósok számára, s ők a Heszperidák almáival megterhelt naszádjukat lassan hajtják felfelé a Landwehrkanalon, majd Héraklész hídjánál kikötnek. És – akárcsak gyermekkoromban – a lernai hidra és a nemeai oroszlán most is ott voltak valahol a Großer Stern körüli bozótban. (BENJAMIN 2005a: 98; 1972: IV/2, 238–239)

Borbély költeményében terjedelmi értelemben is nagy szerep jut ennek a zárlatnak (a tíz versszakból az utolsó négyre terjed ki), már csak azért is, mert az átírás ezen a ponton a *Hamlet* szövegére⁶ is kiterjed:

⁵ “Yea, from the table of my memory / I’ll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past, / That youth and observation copied there; / And thy commandment all alone shall live / Within the book and volume of my brain, / Unmix’d with baser matter: yes, by heaven! / O most pernicious woman! / O villain, villain, smiling, damned villain! / My tables! meet it is I set it down, / That one may smile, and smile, and be a villain – / At least I’m sure it may be so in Denmark: / (*Writing*) / So, uncle, there you are. Now to my word; / It is ‘Adieu, adieu! remember me.’ / I have sworn ‘t.” (99–112) Vö. MEZEI 2017: 523.

⁶ Az első felvonás második jelenetében Hamlet Herculessel állítja szembe magát, hogy jellemezze a Claudius és az apja közötti különbséget (“My father’s brother, [but no more like my father / Than I to Hercules] [...]”; 152–153), a negyedikben pedig a hős első munkájára, a nemeai oroszlánnal való megküzdésre hivatkozva követi a szellemet („My fate cries out, / And makes each petty artery in this body / As hardy as the Nemean lion’s nerve.”; 83–85). A második felvonás második jelenetében aztán Rosencrantz utal majd

[...] itt, a harminc évvel korábban ültetett
hallgatás magvai e kertben és az utak
fedte bozótban most is ott van
a lernai hidra és a nemeai oroslán
valahol, a Grosser Stern körül, míg
az Európa múltja felől kerekedő szellő
lassan hajtja a Hesperidák almáival
megrakott hajókat fölfelé
a Landwehr-kanalon, és a hajósok
szívét eltölti a múlt szorongása,
mikor kikötnek a Héraklész-hídnál.

Feltűnő az „utak fedte bozót” megfogalmazás, ami megfordítja a megszokott és referenciálisan kézenfekvőbben adódó formulát (’bozót fedte utak’), mintha tehát maguk az utak labirintusai, vagyis éppen a bejárható tér fedné el az emlékezet tárgyait (Benjammal ellentétben Borbély már nem láthatta a szobrokat a hídon, amelyek egyébként maguk is egy másik, régebbi berlini hídról kerültek a szóban forgóra). Benjamin az emlékezet eme törlő–elfedő teljesítményére egyfelől a Hesperidák mitikus kertjében feltárulkozó, egyszerre tér- és időbeli ambivalenciára célozva reagál (a Nyugat és az este – az Esthajnalcsillag, azaz Heszperosz – lányainak, vagyis a nap elmúlásának a kertje egyfelől, ahol az örök ifjúság almái teremnek másfelől), másrészt a városrész antik mivoltának felfedezésével, ami mintha éppen a terület olvashatóságát biztosító jellabirintus teljesítménye volna.⁷ Borbély átirata egyfelől fogalmilag kifejtettebbé teszi a megőrző, de egyben kitörő vagy a múlttá válás fenyegetését hordozó emlékezés teljesítményét, amikor a mítoszi kikötőhöz érkező hajósok szívébe „a múlt szorongását” ülteti el, másfelől történelmi jelentéssel ruhazza fel a Nyugat felől kerekedő szellő szerepét. Benjamin szövege egyetlen mondatban háromszor is utal erre az égtájra, amelyet Borbély egyszerűen „Európa múltjaként” azonosít. Európa múltja itt, Berlin (nyugati) szívében, fenyegető vonásokkal ruhazza fel a város antik topográfiáját, és ami – jelen szempontból – ennél fontosabb: Borbély egyben deterritorizálja Benjamin antik Berlin-topográfiáját.

A Großer Stern, Berlin úthálózatának egyik, ha nem a legfontosabb csomópontja, szintén különösen jelentős helye a város történeti emlékezetének. Amikor Benjamin *Tiergarten*-szövege íródott, még nem itt állt az a Diadaloszlop (Siegesäule), amelyet a *Berlini gyermekkor* mottója megszólít – már ha itt valóban

Hercules (és Atlasz) terhére (a földgolyóra), vagyis a tizenegyedik munkára, azaz a heszperidák almájának eltulajdonítására (“Ay, that they do, my lord; Hercules and his load too.”; 360F).

⁷ Benjamin a modernség korszaktudatát elemezve kitérített jelentőséget tulajdonított Baudelaire-nek a modern Párizson feltárulkozni vélt antikvitással kapcsolatos eszméinek, vö. BENJAMIN 1980c: 913–917.

az emlékműről van szó („Ó, barnára süttöt Diadaloszlop, / cukorhóval, gyermekkoromból!”) –, és amelynek Benjamin a kötet egyik darabját is szentelte (*A Diadaloszlop*). Ez azt a gyermekkori észleletet idézi fel, amelynek számára az oszlop az egész világtörténelem síremlékének tűnt („Úgy tűnt, mintha a világtörténelem a franciák vereségével dicsőséges sírjába szállt volna, s fölötte ez a diadaloszlop lenne a síremlék az ide torkolló Győzelmi fasorral együtt” – BENJAMIN 2005b: 101). Mivel az oszlopot az 1930-as évek végén a Großer Sternre telepítették át, Borbély Berlin-topográfijában tulajdonképpen szükségszerűen hozzá kell, hogy tartozzon a *Tiergarten I.* fentebb tárgyalt jelrendszeréhez. A *Tiergarten II.* c. miniciklus darabjainak a városi séta a központi motívuma, e séták egyikét „a sugaras szerkezetű parkban” éppen ez az emlékmű orientálja a „rothadó avarban”: „Egy hosszú, egyenes úton indult el a középpont, / az oszlop tetején lévő angyal felé”. Az angyal egy Viktória-alak, amelyet a *Tiergarten II.* két darabja (a iii. és az v.) igen rétegzett kulturális összefüggésbe helyez. Egyrészt a U2 *Stay* c. 1993-as slágeréhez készült videoklipjére utalnak, amelyet Wim Wenders rendezett és amely idézi a rendező *Távol és mégis közel*, illetve az utóbbi előzményének tekinthető *Berlin felett az ég* c. filmjeinek híres képsorait – ezen keresztül pedig az emberi alakok megjelenését az angyalfigura mellett, ami már Benjamin érdeklődését is felkeltette, akinek gyermekkori perspektívájából az emlékmű látogatói tulajdonképpen szintén kiállított figuráknak mutatkoznak („Néhanapján emberek álltak ott fenn. Úgy láttam, mintha az égbolt fekete kerettel övezné őket, akárcsak felragasztós képeim apró figuráit” – BENJAMIN 2005b: 103). Borbély elsősorban az angyalszobor tekintetére figyel, méghozzá a videoklip közeli felvételét felhasználva: „A sok-sok szem, mint régi táblaképeken, / amely a kormos égből néz le rám, az esti ég füstös / aranyából, most hozzájuk beszélék: Szép volt / a U2-klip, amikor Bono ott ül fenn, és látni lehet / a közlőről debil szoborarcot”. Később „egy hatalmas néger prostituálthoz” hasonlítja a szobrot, amely hasonlat – mivel végül egyszerűen „testnek” nevezi – mintha megvonná az emberi vagy legalábbis a személy-mivolt attribútumait a nőtől: „A fiúszra / nyírt fej hasonlított az U2-klip angyalára. Sárgásfekete / bőre szinte világított. Megcsillant rajta a fény. Rövid / bőrdzsekit viselt, amelyből kibuggyantak a mellei. A hatalmas / combjait egyáltalán nem takarta a kicsi, rikító piros / sortnadrág. A fűzős, magas sarkú bakancson, amely / szintén fekete volt, akárcsak a bőrén, meg-megcsillant / az utcáról beszűrődő fény. Leginkább az aranszínű / szoborra emlékeztetett ez a fekete test”.

A Benjamin-féle topográfia képezte hátteret, továbbá azt is figyelembe véve, hogy a klipben a kameramozgás révén a szobor tulajdonképpen repülni kezd (sőt a dalszöveg szerint talán zuhan is: „Just the bang and the clatter / As an angel runs to ground”), akár a IX. történetfilozófiai tézis híres, egy Klee-képtől inspirált angyalát is emlékeztetbe idézheti ez a hasonlat, egy olyan angyalt, akít a szélvihar (ha nem is Nyugatról, hanem egyenesen a Paradicsomból) egy ismeretlen jövő felé

sodor.⁸ A történelem angyala – egy bukott angyal, egy „hatalmas, megvásárolható test.”⁹

A videoklip említése mindkét helyen karácsonyi angyalokra irányuló asszociációt indít be, ami részben a *Berlini gyermekkor Karácsonyi angyal* c. darabjára terelheti a figyelmet, ugyanakkor – az egyik helyen jelölten, a másikon jelöletlenül – egy ennél közvetlenebb irodalmi idézet jelenlétére is: Borbély ugyanis itt egy jelentős magyar *flâneur*-versből, (a magyar irodalmi tudatban mindenekelőtt Tandori által kanonizált) Szép Ernő *Magányos éjszakai csavargás* c. költeményéből (1915; SZÉP 2003: 40–43 vö. TÓTH 2012) emeli át, több részletben, az alábbi sorokat:

Angyal, te szárnyas angyal (ajkaim ezt mozogták)
 Kit szobrászok meg festők annyit mesélnek nékem
 Zengő fehér angyalka, angyal, nagy szárnyú angyal.
 Mit szólanék, ha mézes hárfával, rózsafényben
 Kinyílna most a mennybolt, akár az Operában.
 [...]
 Én sírnék és nevetnék, és azt hinném, ez álom
 [...]
 S a tiszta semmiségnek üres álmán merengnék.

(Ez utóbbihoz a *Tiergarten II.* v. darabjának zárlata ezt fűzi hozzá: „...Vajon ez mit jelent?”). A U2-klipben megpillantott „debil” arc a Benjamin- és a Szép Ernő-citátumok, valamint a Borbélynál megjelenő karácsonyi utalások kontextusában – teátrális, giccses, operai jelenségként, vásári színjátékként, harsány maszkként lepleződik le. Csakhogy ehhez hozzátartozik az is, hogy a karácsonyi vonatkozást nem a Szép Ernő-vers hozza magával, amelyben erről szó sem esik. Szép éjszakai csavargója egy budapesti kávéházból indul útjára, „a tág Andrássy-úton”, vagyis ténylegesen elhalad egy valóságos operaház mellett és a Hősök terére jut, azaz a milleniumi emlékműhöz, középpontban egy oszlopon elhelyezett angyalszoborral. Gábrriel a sötétben ráadásul maga is szállni (lengeni) látszik: „Az ezredévi oszlop elébem állt sötéten, / A tetejében Gábor arkangyal árnya lengett”. Borbélynál tehát ez a budapesti Gábrriel montírozódik a berlini Viktóriára és a Moabitban

⁸ „Van Kleenek egy Angelus Novus című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeilleszse, ami széttörtött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és olyan erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztatathatatlannal úzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.” (BENJAMIN 1980d: 966).

⁹ Az angyaloknak szükségszerűen rendelkezniük kell testtel, különben olyanok lennének, mint az Isten. És éppen ez, az, hogy van testük, teszi ki őket a bukás lehetőségének. Vö. KRÁMER 2008: 129–131.

megpillantott fekete prostituáltra. Talán azt sem lehet eldönteni, hogy Berlinben vagy Budapesten, illetve hogy voltaképpen melyik történeti időszakban zajlik a séta. Ebben az értelemben elmondható, hogy Borbély verse itt is deterritorizálja a Berlinről adott városleírást. Másfelől közelítve: beoltja a magyar költeményt egy német irodalmi környezetbe, aminek eredményeképpen olyasvalamit mutat meg ez utóbbiban, illetve – ellentétes irányból közelítve – ez a környezet olyasvalamit mutat meg Szép költeményében (a történelem győzelmi emlékművét mint síremléket a színpadias angyalábrázolásban, illetve fordítva), ami e beoltás nélkül talán nem tárulkozna fel. A szöveg ilyen formában végrehajtott „világirodalmiasítása”¹⁰ ráadásul felveti az allegorikus ábrázolás egy különös esetét: miként juttathatja jelentéshez Budapest topográfiaja Berlin leírását?

Hasonló kísérletre (vagyis annak a kérdésnek a körüljárására, miként működhetnek magyar irodalmi szövegek berlini városrészek leírásaként) Borbély több alkalommal is vállalkozik a kötetben. Az *Alexanderplatz* egy 1932-ben keletkezett költeményből, József Attila *Téli éjszakájából* vett (és feldarabolt) idézetek segítségével (és további József Attila-költeményekre, pl. a *Külvárosi éjre*, *A város peremére*, az *Eszméltre* vagy *A Dunánálra* is célozva) írja le Berlin szintén szétdarabolt, éppen átalakulás alatt álló, labirintusként megjelenített keleti központját („Fölött a kivilágított város / egy új világkorszak felé tekint.”; „A felszínen új / mítosz épül. Az építkezés miatt a kivezető / utakat rendszeresen átrendezik. Valóságos / labirintus ez. Mondom neked, Ariadné, / kedves, már nincs messze a kijárat”). Ennek a szétdarabolt városi tájnak – amelynek a versben legfrekvenciáltabb színtereit a metrócsoomópont földalatti járatai alkotják – Borbély tulajdonképpen a József Attila-költemény szavaiból felépített leírást kölcsönöz, vagyis annak lehetőségét teszteli, miként lehetséges egy leírást elszakítani a – továbbra is jelölt – tárgyától és egy másik helyszín leírásává tenni. A *Téli éjszaka* színterét persze nehezen lehetne meghatározni, pontos territorizálását lényegében megakadályozza a „csendes vidék” embernélküliségére helyezett hangsúly, a látványelemek antropomorfizációja, ontológiai vagy kozmológiai absztrakciója vagy az „elme” és az emlékezés dimenzióiba való áthelyezése, sőt a Borbély szövegében is reflektált „vitrinbe” foglалása („Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák?” – „A kirakatokban és a vitrinekben / lángol a szégyen”). A referenciálisan valamelyest körülhatárolható tér- vagy tájképzetek tekintetében mindenesetre a *Téli éjszaka* szövegében megfigyelhető egyfajta átalakulás vagy akár térváltoztatás folyamata: a vidéki színterekre vonatkozó, az első szakaszokban meghatározó utalások – „vidék”, „hegyek”, „tanya”, a(z, igaz, a „létből”) hazatérő „földműves” – „tehervonatokkal” átszótt területi mintázatoknak adják át a helyet, amelyek végül – majdhogynem szószerint

¹⁰ David Damrosch szerint a „világ” bevonása az irodalmi szövegben (pl. idegen irodalmi szövegek bevonása egy lokálisan körülhatárolható tér leírásába) a világirodalomba való belépés egyik lehetséges módozata (DAMROSCH 2009: 86).

közlekedési értelemben („egy tehervonat a síkságra ér”, később: „A városok fölött / a tél még gőzölög. / De villogó vágányokon, / városba fut a kék fagyon / a sárga éjszaka fénye”) – a verset záró szakaszokban (amelyek közül három is a „város” kifejezéssel indul: „A városok fölött”; „A városban felüti műhelyét”; „A város peremén”) – megérkeznek a városba. Borbély költeménye tulajdonképpen innen indul, ha lehet így fogalmazni, egy szövevényes vasúti csomóponton, amelynek megjelenítésébe visszairja a József Attila-vers képi elemeit. Benjamin ismert kategóriáját kölcsönözve lényegében egy „dialektikus képet” hoz létre: az Alexanderplatz megjelenítésének szolgálatába állított József Attila-szövegek éppen ebben a sem idő-, sem térbeli értelemben a legkevésbé sem organikus konstellációban tárják fel a kép „olvashatóságát”: „Nem úgy van az – írja Benjamin az olvashatóság és a megismerhetőség „Mostjának” mibenlétét magyarázva –, hogy az elmúlt a jelenbelire vagy a jelenbeli az elmúltra veti fényét, hanem kép az, amiben a volt a Mosttal villámszerűen áll össze egyetlen konstellációvá. Más szóval: a kép a szüneteltetés csendjében megállt dialektika (Dialektik im Stillstand). Hiszen amíg a jelen vonatkozása a múltra tisztán idői vonatkozás, a voltnak vonatkozása a Most-ra dialektikus vonatkozás: nem idő, hanem képi természetű” (Benjamin 2001: 226; 1972: V/1, 578). Az így értett dialektikus kép természetesen allegorikus jelölésen alapul, hiszen Benjamin „olvasott képnek” nevezi, és – még ha az ilyen közvetlen párhuzamba állításban mindig marad valami óhatatlan darabosság – a két szöveg viszonyában valóban felismerhető egy olyasfajta „konstelláció”, amelyben a József Attila-szöveg konkrét látványleírássá válik Borbély versében, mely utóbbi viszont „olvashatóvá” teszi a pretextusát abban az értelemben, hogy a berlini tér leírása révén a *Téli éjszaka* bizonyos helyeinek textuális megfejtésére tesz javaslatokat.

Ez megfigyelhető pl. abban, hogy miként használja fel a *Téli éjszaka* egyik rejtélyes, többértelmű, gnomikus kijelentését, a „Szép embertelenség” mondatot: az Alexanderplatz leírása ugyanis – szemben József Attila versével – sűrűn benépesített teret ábrázol, még ha e tér használói vagy lakói (kéregetők, „hazatérő vendégmunkások”, „a családjuktól távol élő emberek közössége”, „ideges vietnami cigarettaárusok”) a legkevésbé sem tekinthetők bármiféle birtok „tulajdonosának”. Az embertelenség másik – a József Attila-szövegből sem kitörölhető – jelentése pontosan ebben a tulajdonnélküliségben, vagyis lényegében a gazdasági kiszolgáltatottság megnyilvánulásaiban tárulkozik fel, amelyeket Borbély szisztematikusan számba vesz: az Alexanderplatzon a gazdasági javak tulajdon helyett adomány („A földön / papírpohár néhány pénzermével”, „kéregető tizenévesek / füveznek”), csempészáru vagy hirdetés formájában jelennek meg. Ez utóbbi vonatkozásban idézi Borbély a *Téli éjszaka* zárlatát is („mérem a téli éjszakát. / Mint birtokát / a tulajdonosa.”; „ideges vietnami cigarettaárusok / keresik a tekinteted. A homályból néhol / előhajol egy-kettő. Múanyag reklám- / szatyrában az áru, amelynek nem / ő a tulajdonosa”). Több példa mutathat rá arra is, hogy Borbély tulajdonképpen rávilágít az antropomorfizációnak a *Téli éjszaka* ábrázolásmódjában betöltött

központi, ám ambivalens szerepére. Hol úgy, hogy – miként a fentebb idézett helyen, amely a *Téli éjszaka* alábbi soraira is alludál: „Hol a homályból előhajol / egy rozsdalevelű fa” – defigurálja az alakzatot azáltal, hogy emberi szereplőt épít a citátumba, hol viszont éppen azzal, hogy kihagyja az „emberre” vonatkozó célzást az eredetiből. Ez figyelhető meg az *Alexanderplatz* 3–4. szakaszában is, amelyek a *Téli éjszaka* utolsó előtti versszakát írják át: „A sarokban egy nagykabát, / kinyúlik belőle a láb, / és rálépnék. A ruha redői közül előbámul / egy arc, mint Európa megvetett arca. Kiköp / messzire, de nem szól. Tűnődik, mint / a gondolat maga.” (*Alexanderplatz*) – „a sarkon reszket egy zörgő kabát, / egy ember, üldögél, / összehúzódik, mint a föld, hiába, / rálép a lábára a tél...”. Borbély, aki pontosan észleli, milyen jelentősége van az emberi testrészek és szervek – nem mindig biológiai vagy anatómiai, hanem katakretikus jelentésüket aktiváló – említésének (kezek, tagok, váll, szív, nyelv, elme, csont, öl, láb, sarok) a *Téli éjszakában*, itt is tulajdonképpen az „embertelenség” kettős jelentését nyomatékosítja: egyrészt defigurálja az összehúzódó (reszkető-didergő) ember lábára rálépő tél metaforáját, visszavezetve azt az embertelen gesztusra („rálépnék”) célzó szó szerinti jelentésre, másrészt pedig emberteleníti az idézetet, hiszen kitörli a *Téli éjszaka* szövegéből azt az egyetlen helyet, ahol az *ember* főnév előfordul. A Borbély-szöveg ide illeszt egy különös poetológiai reflexiót is, hiszen két sorral később az alábbi hasonlattal él: „A mozgólépcső / a magasba száll, és összefüggéseket teremt, / mint egy metafora, amely útközben hasonlattá silányult”. Borbély, akinek költészete számára – mint azt a legnyilvánvalóbban *Mint minden alkalom* c. 1995-ös kötete tanúsíthatja – a hasonlat a legcentrálisabb alakzatok egyike, mintha analitikusan felbontaná a *Téli éjszaka* metaforáit (az idézett helyen magát a *metafora* szót is egy hasonlatba építve), ugyanakkor arra is figyelmeztetve, hogy ezzel az alakzattal József Attila maga is sűrűn él (nemcsak) ebben a versében.

A *Téli éjszaka* egyik legtalányosabb képe a megállt szívé, amelynek lüktetését a vers áthelyezi a leírt tájba (illetve egy nem-időbeli dimenzióba – lásd ehhez LŐRINCZ 2017: 320–325): „És mintha a szív örökről-örökre / állna s valami más, / talán a táj lüktetne, nem az elmulás. / Mintha a téli éj, a téli ég, a téli érc / volna harang / s nyelve a föld, a kovácsolt föld, a lengő nehéz. / S a szív a hang.” Borbély ezt az örökről-örökre álló hangot itt is a karácsonyi látványosságok kommersz kelékeinek világába ülteti át, ismét az ezt előállító igazságtalan (vagy embertelen) gazdasági törvényekre emlékeztetve: „beszivárog a *Stille Nacht* idegesítő, / a telefonközpontokból ismert várakoztató / melódiája. És mintha a szív örökről- / örökre állna s valami más, talán a táj / lüktetne, nem az elmulás, s a megalázott, / idegen faj volna a lelkiismeret maga, / s a szív a hang”. A megállt vagy álló szív képét itt az örökkön-örökké várakoztató (vagyis a voltaképpen *emberi* hangot elérhetetlenné tévő) géphanggal hozza összefüggésbe. A szív lüktetése nyilvánvalóan az „elmulás” ritmusa is, amelyet József Attila egy ebben az értelemben nem-emberi temporalitással helyezett szembe. A Borbély-vers utolsó szakasza feloldja az időtlenül álló

szív fogalmi irritációját, hiszen a befejezett modalitású igeformát is színre lépteti: „Az elfáradt sötét, akár / a virradatkor kivégzettek elfáradt szíve, / megáll”. A kifárasztó varakoztatásnak, a virradatkor elpusztított szívnek és az éppen e pusztulás által tartósított téli éjszaka örök sötétjének ily módon kombinált képzetei azt sugallják, hogy a *Téli éjszaka* szövegének beavatkozása voltaképpen az ellenkezőjére fordítja – hiszen lényegében mortifikálja – az éppen átépítés alatt álló, új világszázad felé induló, új mítoszt építő berlini tér, a rendszeresen átrendezett „kivezető utak” mozgékony labirintusának képét: a József Attila-idézetek ezt dialektikus képpé formálják, Benjamin megfogalmazásával „a szüneteltetés csendjében megállt dialektikát” rögzítve a leírásban.

„Lehetetlenség egy Berlin-térképet keríteni” – álmodja 1914 februárjában Kafka (KAFKA 2008: 417), az a szerző, aki talán a legfrekvenciáltabb referenciáját képezte a Borbély utolsó pályaszakaszát meghatározó parafrázisoknak (lásd erről VALASTYÁN 2018). A *Kafka fia*ban Borbély tulajdonképpen arra vállalkozik, hogy egyrészt az onnan hiányzó irodalmi előszöveggént bevonja, *be-fordítsa* (vö. CASANOVA 2004: 235) Kafkát a magyar nyelvű irodalomba, másrészt beleírja saját szövegét (és saját életrajzát) a Kafka-szövegvilágba. Ez a művelet pedig – mint az rögtön szóba kerül majd – kitapint bizonyos üres helyeket is az *oeuvre*-ben – bár így talán pontatlan a megfogalmazás, hiszen ezek az üres helyek nem feltétlenül (vagy nem így) tételezhetők Borbély beavatkozása előtt vagy attól függetlenül. Ebben a prózakötetében (amelynek végleges struktúrájáról aligha lehet igazán megalapozott feltevéseket megfogalmazni) Borbély természetesen ezt a textuális átültetést vagy beoltást elvégzi a másik irányban is, hiszen bőven merít Kafka-szövegekből: igaz, mintha elsősorban a Kafka-életrajz dokumentumai (tematikusan és topográfiai-lag pedig Kafka életének prágai színhelyei, valamint saját és apjának zsidóságához való viszonya) állnának érdeklődésének homlokterében (ebben a kötetben is található átvétel a Felicéhez írott levelekből, továbbá fényképleírások, valamint szövegszerű utalások természetesen a *Levél Apámhozra*), de nyilvánvalóan felfedezhetőek allúziók a *Der Prozeßre*, valamint az elbeszélések egynémelyikére is.¹¹ A leglátványosabb gesztusa talán mégis az, hogy beleír a Kafka-mű textuális környezetébe, mindenekelőtt – és ebben az értelemben ez a művelete egyben kritikai is – a *Levél Apámhoz* fiktív kontextusát előállítva azáltal, hogy a *Kafka fia* négy, az apa Kafkához írott levelét (részint tehát: válaszát) is tartalmazza, amelyek közül az egyik már a fiú halála után írott, vagyis szorosan műfaji értelemben véve is fiktív levél. Borbély itt tehát mintha az apa képviselőjére vállalkozna, az apának adna hangot és teremtene pozíciót, amely a híres levelét megfogalmazó Kafkát is más fénytörésbe

¹¹ Magyar irodalomtörténeti előzményként Kornis Mihály *Büntetések* c., montázsszerűen Kafka-szövegekből építkező színdarabját (1981) lehetne említeni, amelynek egyik inspirációja a Kafka naplóból és leveleiből összeállított, ugyanabban az időben megjelent válogatás volt (KAFKA 1981). A *Berlin & Hamlet* jegyzetei szerint egyébként Borbély is ezt a kiadást használta.

helyezné – amivel persze egy Kafkánál sem hiányzó gesztus jelentőségére is rávilágít (a *Levél Apámhoz vége felé* ugyanis Kafka maga is beilleszt egy szövegrészt, amely az apa elképzelt válaszát testesíti meg, és amelyet ezzel a formulával vezet be: „Ha végigolvasod a Tőled való félelmem indoklását, ezt felelhetnéd” [KAFKA 2003: 116]; de akár az elbeszélések némelyikére is lehetne hivatkozni, elsősorban az *Elf Söhne* apa-narrátorára), mintegy magát ezt a gesztust kinagyítva és kiegészítve. Mindeközben, persze, a *Kafka fia*, amely ismételten jelöli az amúgy gyakran, akár a grammatikai személy vonatkozásában is váltakozó elbeszélő és a Kafka-figura közötti azonosítás határait, többszörösen elbizonytalanítja azt a (nemcsak családi, hanem – nyilván Kafka és Borbély vonatkozásában – egyben irodalomtörténeti) genealógiát is, amelyet a kötet címe, kompozíciója és a *Levél Apámhoz* beszédhelyzetének tükrös megismétlése a középpontba állít. Borbély Kafka-képének ebben a könyvében, akárcsak – mint az fentebb szóba került – legalábbis részben a *Berlin & Hamlet* kontextusában is, ugyan kétségtelenül az az ödipális mintázat áll a középpontjában, amely ellen Deleuze és Guattari könyve vehemensen tiltakozott (vö. DELEUZE – GUATTARI 2009: 19–24), maga a leszármazási reláció azonban nyilvánvalóan többértelművé válik pusztán a kötet címé révén is. *Kafka fia*, ez tekinthető irodalomtörténeti önazonosításnak is, és persze vonatkozhat magára Kafkára (aki értelemszerűen Kafka, mármint Hermann Kafka fia), de akár az apára is (akinek a saját apjához, tehát Franz Kafka nagyapjához fűződő viszonyát szintén tárgyalja a kötet), sőt a fikcióban felbukkan Kafka fiú ikertestvére is, mindeközben pedig nyilvánvalóan arra is céloz, hogy a cím egyszerűen üres referenciával is bírhat, hiszen Franz Kafkának magának, hivatalosan legalábbis, nem volt utódja (Max Brod ugyan említést tesz [BROD 1954: 294–298] egy állítólagos fiúgyerekről, akinek létezéséről Kafkának nem volt tudomása, ezt a mendemondát a későbbi kutatás nem erősítette meg). Kafka egy leszármazási sor megszakadását jelenti, vagyis amikor Borbély az utódjának deklarálja magát, akkor – a cím referenciális vonatkozathatóságának fentebb jelzett többértelműségén túl – egy lehetetlen örökös fiktív pozíciójába helyezi magát.

A *Kafka fia* egyik olyan fejezete (*Kafka und das Badezimmer*), ahol Borbély a legnyíltabban építi be saját életrajzának bizonyos elemeit, annak történetét meséli el, ahogyan az itt egyszerűen elbeszélőnek („der Erzähler”) nevezett harmadik személyű narrátor megismerkedik az iskolából hazamenet egy a vidéki fiókkönyvtárból kikölcsönzött könyvvel, nyilvánvalóan a *Der Prozeß* – mint később egyértelművé válik – magyar fordításával. A fejezet utolsó bekezdésében az elbeszélő személye megváltozik, énként folytatja az elbeszélést, amely lényegében Borbély egy interjúját kivonatolja, azokat a válaszokat, amelyekben a szerző Kafkáról mint meghatározó olvasmányélményéről beszél (a nevezett regény mellett itt is említi a Felice Bauerhez írott leveleket), és ahol elmeséli a Kafkával való megismerkedésének később a *Kafka fiában* is előadott történetét (BORBÉLY 2008a: 87–88). A fejezet, amely Kafkát a héber keresztnévvel említi (Borbély az Anselm alakot hasz-

nálja; vö. ehhez KAFKA 2008: 244) a történetbe hosszabb, történelmi vonatkozású kitérőket ékel be. Ezekben egyrészt a kelet-európai diktatúrák kultúra- és nyelvpolitikájának jellemzésére kerül sor, illetve egy kelet-európai kisváros zsidóságának pusztulását is felidézük (bár a *Kafka fia* szövege végig kerüli a magyar vonatkozások konkretizálását, nyilvánvaló, hogy a helyszínek önéletrajzi jelentősége van), és az említett utolsó bekezdés ezt a történelmi-politikai vonatkozást terjeszti ki az immár én-elbeszélő Kafkával (a Kafka-prózával) való találkozását elmesélő történetére. Egy könyvet idéz fel, amelyben „valaki” Kafka elementáris hatásáról beszél, aki az elbeszélő számára emiatt Kafka testvérének tűnik („In irgendeinem Buch hatte ich gelesen, hatte jemand geschrieben, Kafka sei für ihn am prägendsten gewesen, und ich hatte das Gefühl gehabt, er wäre Kafkas Bruder und wisse alles von ihm” – 28; a jelenleg hozzáférhetetlen eredeti szöveg német fordításának magyarra való visszafordításában volna valami elkerülhetetlen abszurdítás, amelytől itt el kell tekinteni). Vagyis az elbeszélő Kafkához vezető útját bizonyos értelemben az említett interjúban Kafkáról beszélő Borbély preformálja, aki egyébként ebben az – „Az igazi nevem nem ismerem” cím alatt publikált – interjúban (és ez is fontos a leszámazástani mintázat szempontjából) saját családi genealógiájának feltárhatatlanságáról is beszél. Ezt követően azonban szó esik egy másik motivációról is: azokról a (kommunista kultúrpolitika kiadási praxisára valóban módfelett jellemző) elő- és utószavakról, amelyeket a „polgári”, „dekadens”, „kelet-európai”, „zsidó” irodalom alkotásainak magyar fordításaihoz mellékeltek. A kisfiú ugyanis hasonlóságot fedezett fel az őt az iskolában övező bizalmatlanság és ama gyanakvás között, amely ezekből a kommentárokból sugárzott a kiadott szövegek iránt:

Das Vor- oder Nachwort, damals war es Brauch, den arglosen Leser mit dergleichen zu warnen, jene abzuschrecken, die gegenüber der bürgerlichen, dekadenten, osteuropäischen (was in den Ohren vieler „jüdisch” bedeutete) Literatur Vorurteile hegten. In der Schule, in die ich damals ging, hatte man mich mit demselben Argwohn gemustert, dem diese Vor- beziehungsweise Nachworte die Bücher musterten, die ich gerade wegen dieses Argwohns aus dem wenig benutzten Bestand der Bezirksbibliothek entlieh. (BORBÉLY 2017: 28–29)

Itt tehát – ezúttal kissé enyhítve is az ödipális mintázaton – egy társadalmi-politikai gyakorlat perspektívájából tárulkozik fel a Borbély és Kafka közötti rokonság, amely ezen a ponton az elbeszélő identitásának megsokszorozását mélyíti el.

A *Kafka fia* történetei mindazonáltal rendre inkább megerősítik, mintsem aláaknázzák az apa–fiú viszony folytonosságát, ezzel ugyanakkor rendre az apához való hasonlatossága elől menekülő fiú bukását tanúsítva, aki az ödipális trauma feldolgozását mindenekelőtt az írástól reméli („Kafka beschloss schon früh, sich durch das Schreiben aus all dem zu retten, mit dem sein Vater ein Leben lang nicht fertig wurde, und während der Vater stolz war auf das, was er erreicht hatte, ganz

allein, wie er gern betonte, ohne jede Hilfe, spürte, ja wusste Franz, dass ihn das Schreiben davor bewahren würde, so zu werden wie sein Vater“ – BORBÉLY 2017: 58). Az írásként megvalósított élet kafkai motívuma egy üres, de megszakíthatatlan kontinuitást alapoz meg. Kafkát, akinek számára saját zsidó identitása a világ írásként való megéléseként nyer értelmet („Wie Du in Deinem Brief schreibst, glauben wir Juden von den meisten Dingen, dass jemand sie geschrieben hat“) és aki híres levele szerint apjának írás iránti ellenszenvében lelt rá a tőle való eltávolodás egyetlen támpontjára (KAFKA 2003: 88–89), az apa azzal szembesíti, hogy az ő élete ugyanúgy írással és olvasással telt el („Ich habe mein ganzes Leben lang gelesen, alles, womit ich mich beschäftigt habe, Handel, Kauf, Verträge, war nichts als Lesen“ – BORBÉLY 2017: 110). Egy rabbi, aki az írást a felejtés évezredes zsidó gyakorlataként jellemzi, amely csak ebben a negatív értelemben teremt folytonosságot („Alles Schreiben führt ins Nichts“ – 48), Kafkát egyfelől azzal a – paradox – tanáccsal látja el, hogy ne feledkezzen meg a felejtésről („Das Vergessen, meine ich. Sie sollten es niemals vergessen“ – 47), másfelől arra a törvényre emlékezteti, hogy a fiúnak követnie kell az apát. Amikor pedig Kafka az apa vég nélküli asztali beszédeit idézi fel, ugyan képtelen felfedezni a hasonlóságot ezek és saját mániás íráskényszere között, de ezt megteszi helyette a narrátor (158–160). Az apa megtörhetetlen hatalma – mint ezt az az epizód tanúsítja, amelyben Kafka a szülői ellenkezés ellenére elkezd biciklizni tanulni, de amikor az apa elveszíti érdeklődését, maga is lemond erről a „lázadásról” – abban nyilvánul meg, hogy a fiú szembefordulása inkább visszaigazolja, mint megszakítja a generációk közötti folytonosságot: ezt a mintát a kötetet bevezető, az olvasóhoz intézett és tulajdonképpen „tartalomismertető” fejezet egy történetfilozófiai klisé formájában előre is bocsátja.¹² Borbély szigorúan emlékeztet ennek a mintázatnak a hatalmára. A *Levél Apámhoz* fentebb említett vallomására (különösen az alábbi kijelentésre: „Írásaim Rólad szóltak, hiszen csak azt panasztam el bennük, amit nem panaszolhattam el a kebleden”) az alábbi választ adja az apa egyik fiktív levelében: „Dabei schmatrotzest Du bei mir, in Deinen Schriften geht es auch um mich. Ohne mich könntest Du über nichts schreiben, was Dir, wie Du sagst, das Wichtigste ist“ (173). Az elődökön élőködő írás eme képlete különös, önkritikus fényt vet Borbély – innen nézve tehát: parazitisztikus – irodalmi genealógiájának színrevitelére is.¹³

¹² „Von diesem unablässigen Zug erzählt dieses Buch, davon, wie in Osteuropa Söhne zu Vätern werden und die Vorwürfe vergessen, die sie in der Kindheit und Jugend gegen die Welt der Väter vorbrachten. Wie sie die zur Faust geballte Hand vergessen, die sie in der Jugend gegen die Welt der Väter erhoben und unter Flüchen schüttelten. Wie sie nicht viel später mit diesen Fäusten jene zu blutigen Fleischfetzen schlagen [Kafka nagyapja vágómester volt, ami többször is említésre kerül a szövegben. KSzZ], die die Fäuste gegen sie erheben, während sie selbst schon erlahmen und untertänig nach den Almosen greifen, die ihre Herren ihnen zuwerfen. Von den Worten also, die sie wie abgegriffene Groschen miteinander tauschen. Es erzählt also vom Vergessen.“ (BORBÉLY 2017: 8)

¹³ Bloom revíziós arányai közül ez a gesztus leginkább az *apophrades* kategóriája mentén lenne mérlegre tehető: „Annak diadala, hogy sikerült úgy elhelyezni az elődöt a saját műben, hogy bizonyos passzusok az

Egy másik alkalommal Borbély viszont Kafkát írja bele a magyar irodalom térébe, olyan átutazóként, akinek így nemcsak arra nyílt alkalm, hogy (1915-ben) ténylegesen keresztülvonatozzon az akkori – már az I. világháború nyomait hordozó – Magyarország nagy részén (az útbeszámoló meglehetősen vegyes benyomásokat rögzít, különösen érdekes az utazás nyelvi és etnikai sokszínűsége: cseh, magyar, német, osztrák, zsidó útitársak megfigyelésére adódik alkalom Bécs és Sátoraljaújhely között, vö. KAFKA 2008: 539–545), hanem arra is, hogy – Genette terminológiájában talán a „diegetikus transzpozíció” (GENETTE 1993: 403–415) egy esetét megvalósítva – fiktív szereplőként tanújává válhasson Kosztolányi egyik leghíresebb elbeszélésének, az *Esti Kornél* kilencedik fejezetének, amely a főhősnek a bolgár kalauzzal folytatott különös beszélgetéséről számol be. Borbély 2001-ben írott, *A bolgár kalauz* c. prózaszövege (novellája?) három részből áll, három fiktív „talált” szövegből.¹⁴ Az első egy rövid részlet egy a Magyarország 20. századi történetének alakulását nem egyszer erőteljesen befolyásoló cseh politikusnak, Edvard Benešnek tulajdonított parlamenti felszólalásból, amely „a bolgárok és magyarok párbeszédét” európai fül számára idegennek bélyegzi: az európai ember „nyelvüket, akárcsak a természet hangjait, dallamuk és melódiájuk szerint ítéli meg” (BORBÉLY 2008b: 129). Ezt követi Kafka egy fiktív naplóbejegyzése, amely egy Max Broddal közös álombeli utazásról (a valódi Kafkától kölcsönzött szóval: „múzsai utazásról”¹⁵) számol be: az álom régi tervet teljesít be azzal, hogy „a bolgárok földjére” (130) vezeti Kafkát, ami nyilvánvaló allúzió az oly kitartóan tervezgetett palesztinai útra, amelyre a szövegrész aztán két nyílt utalást is tesz (132, 138). A vonatút keresztülvezet Magyarországon, amelynek Kafka nem sok figyelmet szentel („úgy gondoltuk el, hogy mintegy behunyt szemmel kell magunk mögött hagynunk”; „Így gondoltunk mindig Magyarországra, amely alighogy felkelti a vágyat, már ki is oltja, és amelynek hangja nem ér el hozzánk városaiából, zsúfolt, füstös pályaudvarairól” – 130). Magyarország egyfajta *némafilm*ként tárulkozik fel az átutazó számára (ezt a szót egyébként Esti használja a Kosztolányi-történetben az olyan utazó benyomásait jellemezve, aki nem érti annak az országnak a nyelvét, ahol jár: KOSZTOLÁNYI 2011: 174). Kafka szájakat lát, „amelyek ütemesen mozogva talán valamilyen üzenetet közvetítenek felénk”, ezek pedig a szirének hallgatására (BORBÉLY 2008b: 131), vagyis egyben Kafka saját, híres elbeszélésére, a *Das Schweigen der Sirenen*re emlékeztetnek, egy olyan szövegre, amely rendkívül szofisztikált

ő művében nem a saját színrelépés előrelátásának mutatkoznak, hanem a saját teljesítmény adásának, sőt (szükségszerűen) olyannak, amit a saját nagyobb ragyogása kisebbít. A hatalmas halottak visszatérnek, de a mi színeinkben, a mi hangunkon térnek vissza, legalábbis részben vagy momentumokban, amelyek a mi állhatatosságunkat tanúsítják, nem az övéké. Ha teljes mértékben a saját erejükből térnek vissza, akkor az övék a diadal”. (BLOOM 1997: 141)

¹⁴ A szöveg egyébként egy bolgár–magyar kétnyelvű irodalmi vállalkozás keretei között született, amelyben a két ország írói tettek kísérletet Kosztolányi novellájának újrainására: KJOSZEVA (szerk.) 2003.

¹⁵ Mint arra Valastyán felhívja a figyelmet (VALASTYÁN 2018: 99), Kafka Broddal közösen tett, 1912-es weimari útját emlegeti így. Vö. KAFKA 2009: 5.

módon gátolja meg olvasóját még abban is, hogy a hallgatást egyszerűen és egyértelműen hallgatásként azonosítsa (lásd ehhez Menke alapos elemzését: MENKE 2000: 610–655). Kafka álombeli topográfiája itt húzza meg Európa határait (131, 132), ami érdekes áthelyeződést eredményez a Beneš-idézethez képest, amelyre az álmaról beszélő Kafka maga is utal majd egy későbbi ponton (BORBÉLY 2008b: 137). Az Estihez hasonlóan álmatlan Kafka a bolgár határt (és így: Európát) elhagyva lesz szemtanúja egy magyar férfi (akit korábban „a magyarok lágy, furcsa, érthetetlen nyelvén” beszélni is hallott) azon kísérletének, hogy anélkül kezdeményezzen és tartson fenn beszélgetést azzal a bolgár kalauzzal, akinek beszéde viszont „dörmögés” volt, hogy egy szót is értene (és így: szólna) bolgárul. Ez a kockázatos játék – Estinek a Kosztolányi-novellában nyújtott jellemzéséhez képest talán túlzó egyértelműséggel – a magyar férfi felsőbbrendűségéről tanúskodik Kafka számára, ezen keresztül pedig az európai kultúra azon, kegyetlen erejéről (ezt Borbély Kafkája a „megfigyelés” kifinomult képességében látja kifejeződni), amely lehetővé tette a férfi számára, hogy „érzéketlen legyen, és megalázó módon játszon a kalauzzal, *mint egy regény szereplőjével*, aki fölött megsemmisítő hatalma van” (138, kiemelés KSz.Z.). Fontos, hogy a beékelt hasonlat révén Kafka mintha nem csupán a bolgár kalauzzal szemben metakommunikatív eszközökkel fölénybe kerülő Estire, hanem az Esti figuráját és magát a jelenetet megalkotó Kosztolányira is kiterjesztené kritikus pillantását. Sőt, lehetne hozzáfűzni, saját magára is, aki szintén a hallgató megfigyelő pozícióját tölti be. Az európai Esti „szenvtelenségével, közönyével és megvetésével” megintcsak a szirének baljós hallgatását idézi fel, és Esti – bizonyos értelemben – valóban hallgat, valóban a hallgatását formálja hatékony fegyverré (ahogyan Kafka¹⁶ fegyvernek nevezte a szirének hallgatását) a kockázatos játék során.

A Borbély-szöveg harmadik része tulajdonképpen egy – talán kevesebb sikerrel megoldott – Benjamin-*pastiche*, egy „ismeretlen feljegyzés”, amely *A műfordító feladata* c. esszé kérdésvetéseinek egyikét érinti, méghozzá a Benjamin által „tisztá nyelvnek” elkeresztelt instancia egyik lehetséges – magában a Benjamin-esszében ebben a formában fel nem merülő – megnyilvánulásáét, „amikor a beszélők nem ismerik egymás nyelvét, mégis, és talán ennek ellenére, avagy épp ezért párbeszéd jön létre közöttük. [...] A nyelv nélküli dialógus eseteit kerestem” (141). Benjamin eme fiktív, tulajdonképpen valamiféle posztstrukturalista zsargon többé-kevésbé sikeres imitálása révén megfogalmazott¹⁷ okfejtése keretében utal – immár mint szövegre – Kosztolányi (német nyersfordításban olvasott) elbeszélésére, amelyről elemzése arra a lesújtó következtetésre jut, hogy az – mivel a bolgár nyelvet mint

¹⁶ „Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen.“ (КАФКА 1966: 78); „Mármost van azonban a sziréneknek egy éneküknél is borzalmasabb fegyvere, nevezetesen a hallgatásuk.” (КАФКА 2001a: 378)

¹⁷ Egy ponton pl. „szoláris metaforákat” emleget, amit Borbély alighanem Paul de Mantól kölcsönöz (vö. DE MAN 1977: 102, 105), ahogyan valószínűleg a kritikai „vakság” többször használt képzetét is.

„a beszéd hatalmából kirekesztett területet” jeleníti meg, a „területen kívüliség jelölésének eszközeként” (amely területen kívüliség itt is Európán kívüliséget jelent) – „kulturális sovinizmust” és „xenofóbiát” nyilvánít meg (143–144). Esti hallgatása Benjamins is Kafkára, Kafka hallgató szirénekről írott szövegére emlékezteti, amely felől nézve Kosztolányi elbeszélése „tapintatlan és érzéketlen elbeszélésnek” látszik. Végül Benjamin is reterritorizálja Esti és a fiktív Kafka Európa-térképét, nála Európa határvonalai vagy áthaladnak a magyarokon, vagy – akárcsak a Benešnek tulajdonított felszólalásban – ugyanúgy kizárják őket, mint a bolgárokat.¹⁸

A fiktív Kafka természetesen – a fikció keretein belül legalábbis – nem Kosztolányira, vagyis Kosztolányi szövegére irányítja módfelett kritikus észrevételeit (bár, mint fentebb látható volt, voltaképpen ezt is megteszi), hanem Esti Kornéla, akiről számtalan előnytelen jelző segítségével fogalmazza meg álombéli benyomásait. Esti – többek között – „erőltetetten volt kedves és mutogatta magabiztosságát”, „túlságosan önhitt és hiú”, „furcsa állatot látott” a kalauzban, „kiáltása fájdalmasan éles és érzéketlen volt”.¹⁹ Borbély Kafkája ezt az attitűdöt „a jólétben élő ember közönyével” hozza összefüggésbe, akinek „az előkelőbb osztályok öntudata” és „a gazdag, polgárait megvédő országokba született emberek felsőbbrendűsége” alapozza meg a magabiztosságát, amelynek legfőbb eszköze a már említett képesség, „a megfigyelés szenvtelenségének kifinomult képessége” (135) – a kalauz ezzel szemben egy művészi sikerének elismerésére vágó, „sértett és narcisztikus íróra” emlékezteti (136).

Borbély, akinél természetesen található példa ennél jóval afirmatívabb Kosztolányi-átírára is (pl. *A számítógép este* c. megragadó versében) és aki ebben a szövegben is időről-időre közel kerül Kosztolányi nyelvéhez (a Kafka álmának egyik hasonlatában emlegetett „frakkos pincérek” [131] pl. éppen egy másik *Esti Kornél*-történetet, az *Omelette à Woburnt* idézhetik fel), olyan olvasatot vázol itt fel az Esti-történetről, amely meglehetősen idegennek és talán igazságtalannak is²⁰

¹⁸ „Tapintatlan és érzéketlen elbeszélésében, talán éppen nyílt tapintatlansága és durva érzéketlensége révén a magyar író, akinek sajnos nem emlékszem a nevére, a szellemi Európa határaitól tudósított szövege vakságát tekintve meglepő előrelátással. Nem akarom hinni, hogy azért, mert ezek a határok manapság a magyarokban található [Persze, mit jelent itt ez a *manapság*? Borbély szövegének kritikai éle nyilvánvalóan a saját korára is vonatkoztatható ezen a ponton. KSz.Z.], hanem sokkal inkább azért, mivel maguk is ezen a határon, a megvetettségnek ebben a kivételében élnek, Európa süllyedő, Atlantiszt idéző szigeteinek egyikén.” (144)

¹⁹ „A másik férfi győzelme teljes volt [Kosztolányinál itt fakad sírva a kalauz, Estit azonban e megnyilvánulás értelmezhetetlensége vagy értelmetlensége nyomán ekkor kevésbé a diadaléret keríti hatalmába, mint inkább a kétségbeesés: „a kétségbeesés környékezett”. S. (KSz.Z.)], megrázta, maga felé fordította a kalauz arcát, és élesen, a *fegyverzár csattanásának* baljós hidegségével többször az arcába kiáltott.” (kiemelés KSz. Z.) Erről a kiáltásról van szó: „Keményen megragadtam a kalaúz két vállát, hogy lelket öntsek beléje s fülébe ezt kiáltottam bolgáruul háromszor: »Nem, nem, nem!»” (KOSZTOLÁNYI 2011: 183–184). Érdekes, hogy a Borbély Kafkája által nyújtott jellemzés Kosztolányinál nem Esti, hanem a kalauz diskurzusának leírásához áll közelebb: „A kérdések egyre gyorsabban és határozottabban *kattogtak, mint a gépfegyverek*, a mellemnek szögezve” – ezt nem sokkal később ugyanis Esti mondja a kalauz beszédéről (kiemelés KSz.Z.).

²⁰ Valastyán pl. „erőszakos magyarázatról”, „jogtalan kritikáról” beszél (VALASTYÁN 2018: 100).

mutatkozna az *Esti Kornél* értelmezési hagyományában. És valóban, jópár érvt lehetne felhozni amellett, hogy Borbély (Kafkája) milyen pontokon tekint el a magyar elbeszélő irodalom kánonjában aligha megkérdőjelezhető pozíciójú Kosztolányi-szöveg narratív építményének összetettségétől. Ennek részletes tárgyalásába itt persze nincs mód belebonyolódni, néhány rövid utalás mindazonáltal idekivánkozik. Nyilvánvaló, hogy Esti egyfelől legalább annyira kiteszi magát a kockázatnak, mint amennyire biztosítja fölényét is abban a beszélgetésben, amelyet egy számára ismeretlen nyelven, azaz majdhogynem némán, elsősorban metakommunikatív készségeire – színészi játékára (vö. KOSZTOLÁNYI 2011: 179) – hagyatkozva folytat. Másfelől Esti a hallatlan történetet olyan nyelvkritikai előfeltevésekre támaszkodva adja elő hallgatóságának, amelyek saját nyelvére nézve is érvényesek. „Az életben még nem fordult elő olyan helyzet,” – mondja pl. – „melyre nem lehetett volna alkalmazni, hogy »ilyen az élet«. Ha valaki meghal, akkor is csak azt mondjuk, »Ilyen az élet«” (182).

Ugyanígy hagyatkozik az ellentétes jelentések egymásba fordíthatóságára az igenek és nemek mondásának játékában, amely itt nyilvánvalóan bibliai, elsősorban Jézus hegyi beszédére irányuló vonatkozást is hordoz (vö. Mt. 5,33–37; lásd ehhez BALASSA 1996: 9–12) és amelyben Esti azt a megfigyelését juttatja érvényre, mely szerint „az »igen« legtöbbször »nem« is” (KOSZTOLÁNYI 2011: 178). Esti szinte csak ezekre a szavakra korlátozódó szókincsénél tulajdonképpen nem sokkal meggyőzőbb az sem, amit magyarul ad elő, vagyis az egész történet, amelyet – mint a novellaciklusban oly sokszor – egy meghatározott hallgatóságnak mesél el, melynek bizalmára kénytelen apellálni ott, ahol, miután kijelentette, hogy „amint tudjátok, tíz nyelven beszélek” (175), eskü alatt tesz tanúbizonyságot mellet, hogy a bolgár szókincese valóban nem terjed túl néhány szón (196). Esküt tesz, vagyis ebben a vonatkozásban (tehát nem csupán az igenek és a nemek közötti – amúgy a történet végén mégis igénybe vett – határozott különbségtételt illető kételyében) is szembehelyezkedik az eskütételt tiltó újszövetségi pretextussal. Ez persze mindenekelőtt Esti beszédhelyzetében is feltárja a kockázat, a kockáztatás mozzanatát: saját nyelvszemlélete erősíti meg abban, hogy az egész történet hitelét kell szükségszerűen kockára tennie, amennyiben nem támaszkodhat a referenciális és szemantikai visszaigazolás semmiféle instanciájára. Esti ebben a tekintetben módfelett magabiztos ugyan („Ez a história kétségtelenül pajkos lehetett s akadtak részletei, melyek egyenesen pajzánok voltak, talán dévajok és borsosak is” – állapítja meg egy alkalommal a kalauz előadásáról [180], másutt a saját arckifejezését is olvashatóan ítéli: „egy néma pillantást vetettem feléje, mely ezt fejezte ki: »Az, amit tettél, nem volt szép, de tévedni emberi dolog, ez egyszer megbocsátok«” [185]), de bizonyos értelemben ugyanúgy kiszolgáltatja magát (mint elbeszélőt) a közönségének, akárcsak a kalauz a saját történetét Estinek. Ebből a szempontból talán az sem teljesen mellékes, hogy Esti testamentális karakterű, saját (vagyis a történet hitelességét igazoló egyetlen instancia) halálát megelőlegező kitételeket

iktat az elbeszélésébe („Ott történt velem ez, amit kár volna elhallgatnom. Végre akármikor meghalhatok – egy hajszálér megpattan a szívben vagy az agyban – s másvalaki – ebben bizonyos vagyok – ilyesmit nem élhet meg, soha” [175]; „Olyan gyorsan aludtam el, mint aki szívszélhűdés következtében szörnyethal” [184]), illetve van olyan részlet az elbeszélésben, ahol pedig nyilvánvalóan parodisztikus nyelvhasználatba vált át, a rózsásujjú hajnal homéroszi kliséjére (*rhododaktylos Ēōs*) nyújtva sajátos *fordítási* alternatívát („A hamuszürke égen a pitymallat bazsarózsái nyiladoztak.” – 181).

Esti továbbá – hallgatagságának kommunikatív sikerét magyarázva – a nyelv ismeretlenségében rejlő fenyegetést vagy kihívást a saját anyanyelvre is kiterjeszti:

Az idegeneket az jellemzi, hogy mindig annak az országnak a nyelvén igyekeznek beszélni, melyben utaznak, ezen a téren túlságosan is buzgólkodnak s akkor egy-kettőre kisül, hogy idegenek. Viszont az odavalók, a bennszülöttek csak bólintanak, jelekkel értetik meg magukat. Harapófogóval kell kiszedni belőlük a szót. (177)

Ez az okfejtése is kétértelmű persze. Egyfelől ismét kommunikatív stratégiájának fölényét bizonyítja, az átgondolt szimulációs csel sikerét, másfelől viszont a beszéd azon univerzális (és jó okkal a hallgatás felé terelő) fenyegetésének felismerését is, hogy az a sokat beszélőkről azt fogja elárulni, hogy „tulajdon anyanyelvükhöz sem konyítanak”. Esti – innen nézve – erre a fenyegetésre *is* válaszol a hallgatag kommunikáció fenntartásához való ragaszkodásával. Végül megemlítendő, hogy Borbély Kafkája értelemszerűen nem vet, nem vethet számot a Kosztolányi-elbeszélés alapvető narratív gesztusával, az elbeszélő és Esti mint másodlagos, megtett elbeszélő (vagy akár Kosztolányi és – a sokszor ugyan az író valamiféle alakmá-sának tekintett – Esti) közötti különbségtétellel. Az álmodó Kafka ugyanis nem a Kosztolányi-novella diegézisébe, hanem egy másodlagos diegézisbe, voltaképpen az elbeszélés történetébe, Esti elbeszélésébe mint történetbe épül be. Az elbeszélő és a főhős közötti különbségtételről (vagyis Esti perspektívájának közvetítettségéről) csak Benjamin fiktív töredéke tudhat, aki szöveggént szembesül Kosztolányi történetével (ő „az író alteregóját” emlegeti [BORBÉLY 2008b: 142], illetve elmarasztalja az elbeszélőt, aki „kevesebbet tud, mint a hőse”, mert – jelentsen ez itt bármit – „csak saját írását kívánja értelmezni” [144–145]). Borbély fiktív Kafkájának kritikai perspektívája éppen ezért, mondhatni kézenfekvő módon, a Kosztolányi/Esti-figura köré kiépült irodalom- és kultúrtörténeti klisére irányítva a legélesebb. A bolgár kalauzzal beszélgető férfi *bohémnak akart látszani*. Ez talán a legsúlyosabb megfigyelése, amely tagadhatatlanul rávilágít a bohém író, utazó és megfigyelő típuszerű, szociokulturális is behatárolható alakját alkalmazó Kosztolányi/Esti-klisé éppen kulturális vonatkozásait tekintve kétes konstrukciójára.

Bohémnek igyekezett látszani. Önfeladtnak, sejtelmesnek és kiismerhetetlennek, aki mint egy varázsló, titkokat ismer, mély, borzongató, felfoghatatlan rejtelmeket. [...] Valójában kopott ripacsnak látszott. [...] Tudod, Max, újabban az ilyenekkel tele vannak a nagyvárosok. A Grábenen is futkos belőlük jónéhány. Amikor az elhízott, szétesni akaró, különféle irányba futó szíjjakkal feszesen összepántolt katonák a határon az iratait kérték, véletlenül láttam, arcukba mosolygott és drága, aranyvégű cigarettával kínálhatta őket. (134, vö. KOSZTOLÁNYI 2011: 176, 179)

Kafka perspektívájából Kosztolányi/Esti – éppenséggel nem *egyedüli példány*. Hogy ez a megfigyelés könnyebben megfogalmazható e sajátos világirodalmi konstellációban (a németül író prágai zsidó egy Törökország felé haladó vonaton szemtanúja lesz a magyar írófigura néma beszélgetésének egy – nemcsak Kafka, de tulajdonképpen a részint persze ironizáló Esti szerint is – epikai erényeket csillogtató²¹ bolgár kalauzzsal), mint a nemzeti kánon keretei között, az nem szorul magyarázatra. Talán az sem különösebben, hogy miért éppen Kafka hordozza ezt a perspektívát, vagyis egy olyan szerző, akinek megkésett világirodalmi kanonizációjában értelemszerűen kevés szerephez jutottak az életmű keletkezésének időszakát meghatározó nemzeti és kulturális keretek (CASANOVA 2004: 353), és akinek a „kisebbségi” (tkp.: kis) irodalomról alkotott, később nagy karriert befutó elképzelése részben az irodalmi nyelv „deterritorizálásának” lehetőségén alapul.²² Borbély Kosztolányi-átiratát valamiféle világirodalmi példázatként olvasva Kafka színreleptetése egyfelől azokra a vakfoltokra világíthat rá (pl. a kulturális dominancia látens érvényesítésére vagy az egyediség tételezésére), amelyeket egy irodalom nemzeti keretek által meghatározott önértelmezése produkál, másfelől pedig arra, hogy a domináns pozícióból az idegen felé forduló kultúra nem kis mértékben a hallgatás és a nem-értés révén tartja fenn ezt a fölényt.

A kisebbségi irodalom Deleuze és Guattari által javasolt karkai alternatívája a sajátban való idegenség felismerése: „Saját nyelvünkben idegenként létezni, akár

²¹ „Mondatainak üteméből mindenesetre kiéreztem, hogy egy kedélyes, vidám, hosszúlelezetű és összefüggő történetet ad elő, mely széles, epikai mederben lassan és méltóságosan hömpölyög a kifejtet felé” (KOSZTOLÁNYI 2011: 180)

²² Vö. DELEUZE – GUATTARI 2009: 37–38. Deleuze-ék elgondolásának bírálatát, amely azonban az itt kiemelt összefüggést nem érinti, és leginkább a koncepció nem kielégítő megalapozottsága mellett szolgál érvekkel, lásd CASANOVA 2004: 203–204.; ill. DAMROSCH 2003: 201–202. A vonatkozó eszmefuttatásában (KAFKA 2008: 238–242) Kafka egyébként „az irodalmi munka sokféle előnye” között felsorolja a „a külső életben többnyire tétlen és mindig szétforgácsolódo nemzeti tudat belső összetartását, azt a büszkeséget és támaszt, amelyet a nemzet az irodalom révén önmagának és az ellenséges külvilággal szemben szerez”, „a nemzet figyelmének önnön körére való korlátozódását és az idegennek csupán tükrözésben való átvételét”, de „az apák és fiúk közötti ellentétek megnevesítését és megbeszélési lehetőségét” is! A kis(ebbségi) irodalmakban nagyobb az ellenállás az ellen, hogy „bevezessék idegen irodalmak eredményeit, vagy utánozzák a már bevezetett idegen irodalmat”.

Kafka nagy úszója” (DELEUZE – GUATTARI 2009: 55). Kafka itt említett prózatöredéke Borbély Kosztolányi-átirata mellé helyezve különösen tanulságos. Az olimpiai bajnok úszó, akit számára ismeretlen szülővárosában köszöntenek, nem érti azt, amit körülötte beszélnek, sőt azt sem, miért őt küldte el az az ország, amely nem a hazája, az olimpiára annak ellenére, hogy nem is tud úszni. Az olimpiai bajnok ott van, de mégisincs, talán sosem lehet a hazájában („Zunächst muss ich feststellen, dass ich hier nicht in meinem Vaterland bin und trotz grosser Anstrengung kein Wort von dem verstehe was hier gesprochen wird“ – KAFKA 1966: 321),²³ és ez az ellentmondás akár elmondható arról a pozícióról is, amelyet a nemzeti irodalmak alkotásai töltenek be akkor, amikor a világirodalom (az irodalom olimpiája) szabja meg a helyüket és a rájuk irányított perspektívát. Kafka úszóját végső soron nem zavarja, hogy nem értik egymást beszédének hallgatóságával („es stört mich nicht sehr, dass ich Sie nicht verstehe und auch Sie scheint es nicht sehr zu stören, dass Sie mich nicht verstehen” – KAFKA 1966: 322),²⁴ éppoly kevésbé, mint ahogyan Esti Kornél és a bolgár kalauz beszélgetését sem gátolja meg ez a körülmény. Mi több, Borbély szövegében Kafka fiktív beszámolója sem támaszkodhat többre a jelenet értelmezése során, mint Esti a bolgár kalauz történetének megfejtésekor, hiszen ő sem érti sem a kalauzt, sem a keveset szóló Estit, vagyis tükrözi azt a szituációt, amelyet ábrázol. Megfigyelő pozíciójának világirodalmi dominanciája éppoly törekény tehát, éppannyira kockázatos, mint Estié a bolgár kalauzzal szemben. A világirodalom – és ezt Kafka, Kosztolányi és Borbély is láthatóan tudták – mindig képes arra, hogy megkérdőjelezze egy nemzeti irodalom önszemléletének építményét, ennek azonban az olyasfajta, kockázatos, hallgatag megértés az ára, amely Esti Kornél talán csupán látszólagos fölényét biztosította a bolgár kalauzzal folytatott beszélgetésben.

Irodalomjegyzék

- BALASSA Péter (1996): A bolgár kalauz. In: Uő: *A bolgár kalauz*. Pesti Szalon, Budapest. 7–15.
- BAZSÁNYI Sándor (2004): Az emlékezet bábja. *Alföld* 4. 100–103.
- BENJAMIN, Walter (1972): *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp, Frankfurt.
- BENJAMIN, Walter (1980a): A német szomorújáték eredete (RAJNAI László ford.). In: Uő: *Angelus novus*. Magyar Helikon, Budapest. 191–482.

²³ „Először is le kell szögezmem, hogy itt én nem a hazámban vagyok, és a legnagyobb erőfeszítés ellenére sem értek egy szót sem abból, ami elhangzik.” (KAFKA 2001b: 98)

²⁴ „Nem nagyon zavar, hogy nem értem önöket, és a jelek szerint önöket sem nagyon zavarja, hogy engem nem értenek.” (KAFKA 2001b: 99)

- BENJAMIN, Walter (1980b): Franz Kafka (TANDORI Dezső ford.). In: Uő: *Angelus novus*. 781–817.
- BENJAMIN, Walter (1980c): A második császárság Párizsa Baudelaire-nél (BENCE György ford.). In: Uő: *Angelus novus*. 819–931.
- BENJAMIN, Walter (1980d): A történelem fogalmáról (BENCE György ford.). In: Uő: *Angelus novus*. 959–974.
- BENJAMIN, Walter (2005a): Tiergarten. In: Uő: *Egyirányú utca / Berlini gyermekkor a századforduló táján* (BERCZIK Árpád – SZITÁS Erzsébet ford.). Atlantisz, Budapest. 95–97.
- BENJAMIN, Walter (2005b): A Diadaloszlop. In: Uő: *Egyirányú utca / Berlini gyermekkor a századforduló táján* (BERCZIK Árpád – SZITÁS Erzsébet ford.). Atlantisz, Budapest. 101–103.
- BLOOM, Harold (1972): *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press, New York/Oxford.
- BLOOM, Harold (1994), *The Western Canon*. Harcourt Brace, New York/San Diego/London.
- BORBÉLY Szilárd (2008a): Az igazi nevem nem ismerem. (Beszélgetés Lucie Szymanowskával és Kiss Szemán Róberttel). In: Uő: *Egy gyilkosság mellékszálai*. Vigilia, Budapest. 86–102.
- BORBÉLY Szilárd (2008b): A bolgár kalauz. In: Uő: *Árnyképrajzoló*, Kalligram, Pozsony. 129–146.
- BORBÉLY Szilárd (2012a): Hét elfogult fejezet a magyar líráról. In: Uő: *Hungarikum-e a líra?* Tipp-Cult, Budapest. 5–18.
- BORBÉLY Szilárd (2012b): Hét elfogult kommentár a magyar lírához. In: Uő: *Hungarikum-e a líra?* Tipp-Cult, Budapest. 209–217.
- BORBÉLY Szilárd (2016): *Berlin & Hamlet* (OTTLIE Mulzet ford.). NYRB Poets, New York.
- BORBÉLY Szilárd (2017): *Kafkas Sohn* (Heike FLEMMING – Laszlo KORNITZER ford.). Suhrkamp, Berlin.
- BORBÉLY Szilárd (2019): *Berlin & Hamlet* (Heike FLEMMING ford.). Suhrkamp, Berlin.
- BROD, Max (1963): *Franz Kafka*. Fischer, Frankfurt.
- CASANOVA, Pascale (2004): *The World Republic of Letters* (Malcolm DEBEVOISE ford.). Harvard UP, Cambridge/London.
- DAMROSCH, David (2003): *What Is World Literature?* Princeton University Press, Princeton/Oxford.
- DAMROSCH, David (2009): *How to Read World Literature*. Wiley – Blackwell, Chichester.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix (2009): *Kafka* (KARÁCSONYI Judit ford.). Quadmon, Budapest.
- DE MAN, Paul (1997): Az önéletrajz mint arcrongálás (FOGARASI György ford.). *Pompeji* 2–3. 93–107.

- GENETTE, Gérard (1993): *Palimpseste* (Übers. Wolfram Bayer und Dieter Hornig), Suhrkamp, Frankfurt.
- KAFKA, Franz (1958): *Briefe 1902–1924*. Fischer, Frankfurt.
- KAFKA, Franz (1966): *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. Fischer, Frankfurt.
- KAFKA, Franz (1981): *Naplók, levelek* (ANTAL László – EÖRSI István – TANDORI Dezső ford.). Európa, Budapest.
- KAFKA, Franz (2001a): A szirének hallgatása (TANDORI Dezső ford.). In: Uő: *Elbeszélések*. Palatinus, Budapest. 378–379.
- KAFKA, Franz (2001b): *Töredékek füzetekből és papírlapokról* (TANDORI Dezső ford.). Carthophilus, Budapest.
- KAFKA, Franz (2003): *Levél Apámhoz* (SZABÓ Ede ford.). Noran, Budapest.
- KAFKA, Franz (2008): *Naplók* (GYÖRFFY Miklós ford.). Európa, Budapest.
- KAFKA, Franz (2009): *Levelek Felicének* (GYÖRFFY Miklós – RÁCZ Péter ford.). Palatinus, Budapest.
- KJOSZEVA, Szvetla (szerk.) (2003): *A bolgár kalauz – Българският кондуктор*. Pro Schola Bulgarica Alapítvány, Budapest.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2011): *Esti Kornél*. Kalligram, Pozsony.
- KRÄMER, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung*. Suhrkamp, Frankfurt.
- KRUPP József (2006): „Kitörlött értelem”. *Vigilia* 2. 119–128.
- LÓRINCZ Csongor (2017): A ritmus némasága? In: KULCSÁR SZABÓ Ernő és mtsai (szerk.): *Verskultúrák*. Ráció, Budapest. 317–337.
- LÜTHI, Hans Jürg (1952): *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*. Haupt, Bern.
- MENKE, Bettine (2000): *Prosopopoiia*. Fink, München.
- MENKE, Bettine (20012): *Sprachfiguren*. Fink, München.
- MEZEI Gábor (2017): Írás és topográfia. In: KULCSÁR SZABÓ Ernő és mtsai (szerk.): *Verskultúrák*. Ráció, Budapest. 510–523.
- NÁDAS Péter (1993): Olvasói vélemények. *Alföld* 5. 26–27.
- PAPP Máté (2016): „És amikor eljön az est...”. *Studia Litteraria* 1–2. 109–115.
- PATAKI Viktor (2016): Egy paradoxon ígérete. *Studia Litteraria* 1–2. 71–80.
- PUSZTA Dóra (szerk.) (2017): „Szomorú, őszinte és látnoki olvasmány”. *Élet és Irodalom* 30. 16.
- SZÉP Ernő (2003): *Összes versei*. Szukits, Szeged.
- RÁCZ Péter (2004): Egy otthon itt, egy itthon ott. *Jelenkor* 3. 324–327.
- TÓTH Ákos (2012): Sugárút a végtelenbe. *ItK* 6. 676–700.
- VALASTYÁN Tamás (2013): E – O – A – E. *Disputa* 1. 61–64.
- VALASTYÁN (2018): Az átírás gesztusai. *Alföld* 11. 92–107.

HEGYI PÁL

Az írói szerepjátékoktól a szereplőket átíró játékokig

Távolító poétikák három kortárs magyar novellában

A modernista és posztmodern poétikákat elvlasztó határvonalak meghatározása, újraértelmezése érzékelhető motivációként jelenik meg mind a nemzetközi, mind a hazai kortárs irodalmi termés egyes műveiben. A nyelvi, retorikai regiszter újításainak, a jelentés és forma viszonyrendszerének kutatása olyan széttartó irányokat jelöl ki a kritika számára, amely átfogó episztémé leírása helyett sokkal inkább konkrét művek értelmezését teszi lehetővé, kívánatossá. Jelen tanulmány azzal az előfeltevéssel indít, hogy a társadalmi nemek tematizálásában érdekelt számos modernista, posztmodern, illetve kortárs prózai mű esetében kimutatható egy, a szerzői identitás(ok) felől a narratíván belül létrehozott alanyiség irányába ható szerkezeti elmozdulás. A társadalmi nem normativitását a szerzői önazonosság szintjén elbizonytalanító, imitációs kísérletként olvasott Weöres-mű, a *Psyché* Esterházy Péter *Tizenhét hattyújának* szimulációs, illetve Parti Nagy Lajos *A test anygala* című regényének disszeminatív stratégiájával kerül összevetésre. A már felvázolt irodalmi hagyománnyal folytatott párbeszéd keretében a három tárgyalt kortárs szerző novelláinak szoros olvasatai ellenben az alanyképzés terepét a narratívába kódolt szereplők identitásai közt elmosódó határterületen azonosítják. A példaként hozott három kortárs novellában – a látványosan ajánlkozó biográfiai párhuzamok ellenére – a társadalmi nemek esszenciális megelőzöttségét a szerzői azonosságra való deiktikus utalást elkerülve a narratíva performatív eltolásai, hasításai, inverziói ássák alá. Hiába fogható fel életrajzi vonatkozásaként Berta Ádám novellájában a szerző bruges-i időszaka, Krusovszky Dénesében a poétikai kérdésekkel bíbelődő alkotó, vagy Szvoren Edina szövegében a szlovák identitás hangsúlyos jelenléte, valamennyi eredetre utaló jelet kiüresíti e narratívák nyilvánvaló törekvése arra, hogy (Bertánál) lebontsák a megnyugtató ketősségre épülő referenciális jelölési folyamatokat, (Krusovszkynál) a korporalitás rögzített polaritását, (Szvorenénél) a retorika áttetsző voltát. A szerzői szerepjátékok modern–posztmodern inverziója az elemzett kortárs szövegekben a társadalmi nemeket, szerepeket viszonyosságukban megnyitó közelítő távolságnak adja át helyét. A szoros olvasatok arra kívánnak rámutatni, hogy a poétikai újítás mely példái teszik lehetővé, hogy a természetesnek, jelöletlennek, áttetszőnek feltűnő rögzített alanyiség eltávolítása nem pusztán leleplezi azok diszkurzív megalko-

tottságát, de meg is nyitja, közelebb hozza, kommunikálhatóvá és megérthetővé is teszi az alanyiség kódolt alakzatait.

1. A fikcionális genderváltás elméleteinek rövid áttekintése

Annak céljából, hogy világosan kirajzolódjék, a magyar irodalmi hagyomány modernista és posztmodern fejleményeiben bevettnek tekinthető fikcionális genderváltás miként kapcsolódik a kortárs próza egyes alkotásaiban megfigyelhető gender-konstrukciók közelítő távolságához, érdemes röviden áttekintetni az angolszász és a honi kritikának a témára vonatkozó néhány megállapítását.

A társadalmi nemek narratívákba ágyazott performativitását vizsgálva, Robyn R. Warhol *Gendered Intervention* című kötetében arra a következtetésre jut, hogy míg az olvasó bevonására tett erőfeszítések a realizmus eszközei, addig az eltávolító narratív technikák általánosságban a metafikció jellegzetességeiként írhatók le (WARHOL 1989: 22). Az előbbire Harriet Beecher Stowe *Tamás bátya kunyhója* című regénye szolgál például, *A hiúság vására* William Makepeace Thackeray-tól Warholnál azonban már azt illusztrálja, hogy az olvasó és a szöveg közvetett, eltávolított kapcsolata miként nyit teret a szubjektíváció műveletei számára az olvasás folyamatában.

Warhol megállapítását saját előfeltevései irányába tereli Jonathan Culler gyakran idézett kérdése: „Milyen lenne nőként olvasni?” (saját fordítás) (WARHOL 1989: 63). Míg Warhol életrajzi és a beleértett szerző elkülönítésével a társadalmi nemek közti játékból eredő esztétikai lehetőségekre koncentrál, Culler kommentárjában a férfi és női írásmód szétválasztásával Warhol polaritását a szerzői genderváltás, fikcionális keresztöltözés felé nyitja meg.

Értelmezéseimben azon regények, amelyek sem az olvasó bevonását célzó női írásmódnak, sem az eltávolító férfi írásmódnak nem felelnek meg, arra hívják fel a figyelmet, hogy átmenetileg miként szolgálja a genderváltás a regényírók retorikai szándékait. (saját fordítás) (WARHOL 1989: 18)

A „távolság” központi kategóriaként itt új jelentéssel gazdagodva arra a határhelyzetre vonatkozik, ahol eldönthetlenné válik, hol kezdődik a társadalmi nem polaritásba kódolt egyik pólusa, illetve hol kezdődik annak diszkurzív ellenpárja. Másképp, amennyiben a jelölt és jelöletlen kategóriák alá-fölérendeltségi viszonya a narratíván belül omlik össze, az alanyiség megképzése rögzített pozícióitól elszakadva, a jelentésség és a jelentésképzés átmeneti területein új potenciált nyer.

Judith Fetterley 1978-as kötetében arról ír, hogy a női olvasóközönség nyitottabb az olyan szövegek esetében, amelyek a saját tapasztalataihoz könnyebben

igazítható lehetséges világ reprezentációját adják, ellenkező esetben azonban nő a távolság a beleértett befogadói konstrukció és az írói között (xiii). Fetterley mellett érvel, hogy az életrajzi szerző szövegen kívüli valósága meghatározó a mű és az azt befogadó olvasó sikeres kommunikációjában. Fetterley-hez képest radikálisan eltérő elméleti álláspontot foglal el Kathy Mezei, aki a szabad függő beszéd szerepét a plasztikus jellemek viszonyában értelmezve kijelenti, hogy a szabad függő beszéd nem pusztán a brit női szerzők összetett szereplőinek megalkotásában játszik döntő szerepet, de „a regénynek a férfi és női pozíciókra vonatkozó társadalmi kérdésközlvetését tükrözö *mise-en-abíme*-ként tételvezhető” (saját fordítás) (MEZEI 1976: 70–71). Mezei tehát a valóság reprezentációja helyett a szöveg retorikai dimenzióját ajánlja, mert itt éri tetten annak lehetőségét, hogy az olvasó a retorikai, stilisztikai, narratív eszközök segítségével hozza létre saját szubjektívációs folyamatait. Hasonló fókuszeltolódás figyelhető meg Susan Lanser 1992-es munkájában, amikor a megelőző feminista paradigmát bírálva megjegyzi:

Néhány kivételtől eltekintve a feminista kritika rendszerint figyelmen kívül hagyja a narráció technikai sajátosságait, márpedig a narratív poétikák a legkritikább esetben tartalmaznak megállapításokat az elbeszélői hanggal kapcsolatban politikai, társadalmi összefüggésekről. (saját fordítás) (LANSER 1992: 4)

Lanser kritikája megelőlegezi azt a kérdést, amelyet majd a feminizmus negyedik hullámának elméleti érdeklődése emel középpontba: milyen új értelmezési keret válik elérhetővé, milyen új lehetőségek nyílnak meg, amennyiben a diskurzus-elemzés a szöveg narratológiai mélyrétegeire irányul?

Bollobás Enikő *Egy képlet nyomában* című kötetében a társadalmi nem kialakulását, amint a genderváltás folyamatát is, alapvetően performatív aktusként határozza meg. Bollobás elméleti konstrukciójában a szubjektum férfi/női olvasatai nem értelmezői, hanem konstitutív, ontológiai tettek, ahol a társadalmi nem rögzített pozícióinak kimozdításával szubverzív performatív konstrukciók jönnek létre (BOLLOBÁS 2012: 69). Bollobás Enikő saját performatív szubjektumelméletében a készen kapott forgatókönyvek normatív előadásai a társadalmi nemek tárgyiasított alakzatait generálják újra, szemben az ágenciát biztosító radikális ontológiai aktusok eredményeként létrejövö alanyisággal (BOLLOBÁS 2012: 74).

Peggy Kamuf a „nőként író nő” főnévi szerkezetében rejlö tautológiát kívánja lebontani, amikor azt állítja, hogy „az azonosként szereplő szótó az ismétlésben felülírja, kettészakítja ezt az azonosságot, az így keletkező hatásban felmutatva az önazonosságként tételvezett látszólagos egységben mindig már jelenlévö elkülönülö jelentést” (KAMUF 1980: 298). Ez az elkülönülö áthelyezödés figyelhető meg a szerzői keresztöltözések paratextuális névjátékában, amely a társadalmi nemek hierarchiájának megbontásával a női és férfi írásmódok alá-fölérendeltségi viszonyait, de kiterjesztve ezen írásmódok különbségeit is alássa.

Daniel Punday korporális narratológiájának kapcsán megkerülhetetlen a hivatkozás Judith Butler *A problémás nem* című nagyhatású munkájára, amelynek a biológiai, korporális nem és a társadalmi nem közti különbségtétel eltörlését célzó kijelentései inverz módon dialógusba állíthatók Punday megállapításaival. Butler munkája elején leszögezi, hogy a társadalmi és biológiai nem jelölőként ugyanúgy vonatkozhat férfi, mint női testre és megfordítva (BUTLER 2007: 6), Punday viszont épp az ellenkező irányból közelít test és szöveg kérdéséhez. Amint írja: „a szöveggel való találkozás közvetítője testünk korporalitása, s ez a felismerés elkerülhetetlenül vezet el a hermeneutika új modelljéhez” (BUTLER 2007: 12). Punday elméletében a test képzetei a társadalmi nemmel felruházott elbeszélői hangok irodalmi hagyományaival együtt alakítják ki az olvasóban a helyszín, a fokalizáció, a jellemrajzok és a cselekmény értelmezési kereteit.

A fenti rövid áttekintés tükrében kijelenthető, hogy a feminista kritikában magában is megfigyelhető egy olyan elméleti érdeklődés jelenléte, amely a társadalmi nemek áthelyeződésével – legyen szó írói álnevekről vagy magukról a narratívákról – a kulturális, társadalmi, politikai dimenziókról a narratológia irányába mozdítja el a diskurzuselemzés fókuszát. Jelen vizsgálat kiindulási pontja, hogy az elméletben megfigyelhető elmozdulás párhuzamos a magyar irodalmi természetben részben megfigyelhető hangsúlyeltolódással. A társadalmi nemek modernista és posztmodern írói álnevekben rejtőző, jelenlévő esszencialista kódjai a kortárs novellák szoros olvasatai során feloldódnak látszanak majd a vizsgált narratív alakzatokban. Ezek az innovatív poétikák nem a polarítások cseréjét, hanem eredendő átjárhatóságukat, kommunikálhatóságukat teremtik meg a három fiatal szerző szövegeiben. A genderpozícióktól tartott távolság nem pusztán a két pólus közötti határvonalat mossa el: a vakfoltban hagyott társadalmi nem, a két pólus cseréjét megelőző eldöntetlenség, a szimmetrikussá visszabontott kettősségek a jelölés olyan viszonyrendszerét hozzák létre, olyan közelítő távolságot, amelyben közölhetővé és értelmezhetővé válhatnak nemcsak az alanyképzés performatív aktusai, de a rögzítettségükben hozzáférhetetlennek mutakozó normatív kódok előadásai is.

A modernista, posztmodern hagyomány három nemváltó álarcán, Lónyay Erzsébet (Weöres Sándor), Csokonai Lili (Esterházy Péter), valamint Sárbogárdi Jolán (Parti Nagy Lajos) maszkján keresztül röviden elemzem a szerző társadalmi nemének cseréjéből származó poétikai következményeket, hogy aztán Berta Ádám, Krusovszky Dénes és Szvoren Edina egy-egy rövidprózájának elemzésével bemutathassak három, az alanyképzés személyközi határátlépéseit megteremtő narratív stratégiát.

2. A szerepjáték magyar irodalmi hagyománya: Weöres, Esterházy, Parti Nagy

Az írói álnevek maszkja azzal, hogy felhívja a figyelmet önmagára mint álcarára, egyszerre elfedi, de le is leplezi azokat a narratív folyamatokat, amelyek révén az olvasó megalkotja a szerző virtuális mását az olvasás folyamatában. Az itt tárgyalandó szerzőkön kívül legutóbb Spiegelman Laura (Kabai Lóránt) kiugró sikere hívta fel a figyelmet arra, hogy a hazai kánonban mennyire erősen gyökerezik a női neveket magukra öltő férfi szerzők létrehozta hagyomány. Kabai Lóránt ismert költő volt az *Édeskevés* megjelenése előtt, Weöres, Esterházy és Parti Nagy pedig megkerülhetetlen írói teljesítménnyel a háta mögött bújt fiktív identitás mögé. Bár a *Psyché* nem számítva az irodalmi közélet jó ideig csak találgathatta, kik állnak ezen szerepjátékok mögött, a szövegek minősége, kiforrott stílusjegyei kizárták, hogy George Sand vagy George Eliot esetéhez hasonló kanonizációs törekvésről volna szó.

Az írói gender-keresztazonosulás mindegyik felsorolt író esetében a szerzői identitás szintjén követi a társadalmi nemek eltávolításának és közelítésének stratégiáját. A modernizmus, illetve posztmodernizmus ismeretelméleti keretében a patriarchális kódok pólusainak felcserélése a szerzői névben egyúttal a férfi és nő írásmód különbségének, azonosságának kérdéseit is felveti. A két végpontként tételezett társadalmi nemmel fel- és átruházott név közti rést képtelenség az olvasás folyamatában anélkül összeolteni, hogy ezek a kérdések ne motiválnák magát a befogadást. Weöres *Psyché*jének esetében az idealizált, alternatív múlt patriarchális kódoktól mentes szabadsága teremti meg azt a távolságot, ahonnan tekintve közelivé és láthatóvá válnak a jelöletlennek, áttetszőnek feltűnő jelölők. A kulturális emlékezet manipulációja pontosan azzal teszi proto-posztmodern művé Weöres regényét, hogy Ungvárnémeti Tóth László klasszicizáló költő „valós” szövegét az a Lónyay Erzsébet írja felül, aki „hajdani költőnként” az éppen klasszicizáló Weöres Sándor helyét is átveszi szerzőként. A metaleptikus áthelyeződések soroza- ta ugyanakkor lezárt alakzatot eredményez, a határátlépések nem vonnak maguk után végtelen regressziót vagy progressziót: Weöres Sándor nevének lezáró pecsétje ott szerepel a borítón.

Mivel Kármán József 1794-ben megjelent *Fanni hagyományai* című levélregénye inkább kiinduló pontja, mint részese a magyar irodalom szerepjáték-hagyományának, Weöres 1972-es műve tekinthető a szerzői alakmások (Weöres és Lónyay szubjektivitásai) közt lejátszódó legkorábbi keresztöltözésnek. A szöveg kanonizációja is határhelyzetben történik, egyszerre olvassák a magyar modernizmus kiemelkedő teljesítményeként, valamint a Weörest követő generáció munkáiban kiteljesedő magyar posztmodernizmus előképeként is. A recepció ellentmondásai a *Psyché*. *Egy hajdani költőnké írásai* esetében az egyes kritikai iskoláknak a mű poétikai tulajdonságaival tartott eltérő viszonyait tükrözik (FALUSI 2017: 115).

Weöres műve úgy válik regénnyé, hogy Lónyay Erzsébet és szerelmének versei nemcsak beágyazódnak egy önéletrajzi narratíva felületébe, de ez a dialogikus költészet a regénycselekmény ürügye, kiváltó oka és hajtóereje is egyben. Psyché fiktív, 19. századi alakja teremtett világgént alkalmat kínál arra, hogy a jelennel való összevetésben felmutasson egy olyan lehetséges múltat, amelyben a kulturális, földrajzi, politikai dimenzióval, valamint a társadalmi nemmel kapcsolatos határátlépések radikális távolságot mutatnak a kor Magyarországnak patriarchális kódrendszereibe ágyazott struktúráitól. A könyv megjelenésekor a történelmi hűséget számon kérő kritika értetlenséggel fogadta Lónyay Erzsébet szeszélyes utazásait, zabolátlan élménykeresését, szabados erkölcsseit, s mindezt anakronizmusként kezelte. A kritikai félreolvasás egyik legmeghatározóbb oka valószínűsíthetően éppen a Weöres megalkotta formanyelv virtuozításában keresendő. A periódus népszerű, karakteres versformáinak, nyelvezetének sokrétű imitációja zavartkeltő marad, amennyiben a recepció e játékoságban a reprezentáció elégtelen fokát látja, így óhatatlanul elsiklik az utánzásban kibomló különbségek jelentéssége fölött. Márpedig Weöres szerepjátékának legfontosabb tétje talán éppen az, hogy a versregény életmű-imitációként a társadalmi nemi szerepek alanyiságát teremti meg. Azzal pedig, hogy ezt a performatív aktust a múltba helyezve a jeleníti meg, játsza el a jelen befogadói számára, a különbségek jelentésképző erejét használja fel ott, ahol az utánzás hibáit keresi a kritika. A korbéli nyelvállapot hiteles, bravúros újrateremtése, lélegző szabadsága erős kontrasztként áll szemben a 19. század patriarchális társadalmi nemi kódjainak normatív zárványaival. A sosemvolt Lónyay Erzsébet jelenben felöltött maszkja az alanyiság megképzésének visszamenőleges, retroaktív eszközévé válik Weöres művében. A hősnő alakja jelölhetetlen, hiszen a kor társadalmi, kulturális, hatalmi struktúráiban nemlétező társadalmi nemi pozíciót foglal el. Jelölő nélküli jelöltként Lónyay alakja mindig már a jelenben keresi referensét, így katakrétkus alakzatként a múlt hierarchikus viszonyainak felfejtésével éppen a jelen számára szolgál felhatalmazással új alanyi konstrukciók megalkotására. Psyché ágenciával bíró döntései, cselekedetei, határátlépései Bollobás Enikőnek a bevezetőben már idézett (az angolszász kritikában bevezetett „passing” fogalmát felülíró) két alapterminusával járható körül legpontosabban.

A teljes átlépés folyamán az alany az egyik bináris kategóriából a másikba lép: kategóriát vált [...] felhasználva az [...] utánzó mimetikus műveleteket, amelyek abban a pozícióban konstruálják az azonosságot. A teljes átlépés nemcsak mindig normakövető, de mindig a két pólus valamelyikén zajlik. A teljes átlépést folytató alany számára a kategóriák binárisok és rögzítettek. (BOLLOBÁS 2012: 186)

Weöres versregényében sem Ungvárnémeti Tóth László, sem a kor (nem létező) kanonizált költőnői, de maga Weöres Sándor sem jelenthet ilyen stabil jelölési

végpontot. A szerző szintjén létrehozott imitációs szerepjáték sokkal inkább megfeleltethető Bollobásnak a játékos határátlépésekre vonatkozó definíciójával.

A teljes átlépésekkel szemben játékos csúszkálások nem „ellentétet” látnak a binárisnak feltételezett kategóriák között, hiszen itt az önmegalkotás inkább egyszeri (és gyakran esetleges) módon két pólus közötti teljes sáv mentén csúszkálva folyik. [...] A passing e formája megkérdőjelezi és megingatja az egész bináris rendszert, amikor újszerű alanyképzéseket produkál, s azokat rögzítenkéntlenül hagyva egy teljes mező bármelyik pontján engedélyezi az önmegképzést. (BOLLOBÁS 2012: 187)

Weöresnél az imitációra épülő, szerzői szinten létrehozott genderváltás azzal, hogy ágenciával felruházott alanyiságot teremt egy azt kizáró múltbéli kontextusban, a jelen számára tesz fel kérdéseket, s nyit teret az alanyiság megképzésére tett diszkurzív erőfeszítések számára.

A *Psyché* esetében a megkérdőjelezett korhűség, az ebből származó inkoherencia és anakronizmus a kritikai ellenállás érveiként szerepeltek, ugyanakkor Esterházy Péter *Tizenhét hattyúk* című szövegében ezek a sajátságok a szerző sajátos posztmodern poétikájának kifejezetten építőköveivé válnak. A genderváltás szubverzív módon áthelyeződik a narratíva retorikai rétegére, a folyamatosan önleleplező szimuláció ironiája a patriarchális hatalmi szerkezetek rögzített kódjait helyezi törlésjel alá. Az 1965-ös születésű Csokonai Lili tragikus szerelmi történetének túlbujánzó, barokkos nyelvi regisztere, hangsúlyozottan kimódolt szókincs-készlete nem tükrözi, hanem persziflázsát, travesztiaját adja a háromszáz év előtti nyelvéllapotnak. A szándékos szövegrontás mindvégig tetten érhető abban, ahogyan a saját megalkotottságát előtérbe helyező szöveg a hatvanas évek közepének sűrű államszocialista valóságát nyelvileg újraalkotja. A történet banális tragikumát a megcsalt, tönkre tett nő bosszújáról az archaizáló, fentebb stílus hivatott megemelni, miközben a szimulációba egyre-másra betüremkednek a kor valóságelemei, például Kéri Márton „ennenmozgó ördeghintaja [Volkswagen]” (ESTERHÁZY 1987: 5). A reprezentáció és referencialitás igényéről lemondó szöveg saját szimulákrumát teremt meg, amikor nyelv, idő és tér mimetikus egysége helyett önmagába záródó átmeneti teret képez. A radikális nyelvjátékok és az olvasói elváráshorizont ütközőzónája olyan távolságot hoz létre, amelyben a biografikus szerző helyét elfoglaló Csokonai Lili-maszk megteremti a „játékos csúszkálások” (BOLLOBÁS 2012: 187) áthaladó mozgását. A posztmodern főhősnő alakja köré szövődő ironia és szimuláció a történet anyagiságának szubverzívóját, a szöveg(test) romlását eredményezi, ezzel kivonja Esterházy művét a reprezentáció fixált jelentésségéből. A rögzített kódok hasonló visszabontása figyelhető meg abban, ahogy az amputált protagonista testi valósága kívül helyeződik a Kéri Mártonnal jelölt patriarchális hatalmi kódrendszeren. Csokonai Lili erőszakos

tette az átlépés transzgressziójának trópusa, az ismeretlen alanyiságot elzáró fal áttörésének gesztusa.

Míg Weöres versregénye a társadalmi nem alakzatait az imitáció, Esterházy Csokonai Lilije pedig a szimuláció révén távolítja el azoktól a bináris oppozícióktól, melyek jelöltként/jelöletlenként, objektumként/szubjektumként, alá- és fölérendelt passzív és aktív ellenpárként előrekódolt pozíciókat jelölnek ki, Parti Nagy Lajos 1997-es művének poétikája a jelentésség szétszóródására épít. *A test anygala* túlhajtott, disszeminatív ironiája a szerzői szinten véghezvitt keresztöltözésben rejülő lehetőségek kimerítésére törekszik. A Sárbogárdi név Charles Bovary genderváltó allúziójaként nem hordozhat magában a szövegköziségből táplálkozó jelentésgazdagodást, hiszen a szerző a folyamatos szövegromlás trópusa a műben. Sárbogárdi Jolán lelkes műkedvelő, a lányregény- és románcos lektűr irodalom végletesen dilettáns művelője, aki életét is giccses műalkotásként kívánja megélni. Végsőkéig elszántan arra, hogy megjelentesse első szárnypróbálgatásának eredményét, levélben Balassa Péterhez fordul, aki nemcsak pozitívan reagál a megkeresésre, de lelkesen üdvözlö az írást mint a „jótékony dekonstrukció” (BALASSA 1990: 525) plasztikus példáját. Akár a Charles Bovary-allúzió, Balassa szövegközi játéka sem tekinthető posztmodern felülírásnak, sokkal inkább a szétírás eszköze. A cselekmény a legelemibb szabályok felmondásával kiüríti, s nem újrhasznosítja műfaját, így a szerzői szint keresztöltözése sem értelmezhető az alanyiság megképzésére irányuló aktusként, sokkal inkább lehetőség az elszabaduló jelölők kaotikus játékára. Balajthy Dénes megismeri Jolánt, némi félreértés következtében eltávolodnak egymástól, hogy aztán újra egymásra találva egybekeljenek. A cselekmény hiánya is hangsúlyozza, hogy ami a regényben történik, az valójában a nyelvel történik; a diszkurzust elárasztják a kevert metaforák, a képzavar minden lehetséges fajtája, a szöveg tele van kifacsart közhelyekkel, agrammatikus összetételekkel, stíluskeveredéssel. A humor forrása éppen a káoszról táplálkozó öngerjesztő nyelvi energia. Parti Nagy Lajos soha nem publikálta saját neve alatt ezt a könyvét, a nőíró maszkja nem az ismert kortárs szerző alanyiságával kerül dialógusba. Sárbogárdi Jolán alakmása azzal, hogy a számtalan lehetőség közül egyetlen diszkurzív genderpozíció (a dilettáns lányregényíró) végletes paródiáját adja, valamennyi genderkódtól eltávolít, így az alanyképzés aktusai helyett a rendezetlenség maximumát kínálja olvasóinak. *A test anygala* poétikája a nyelvi megformáltság szintjére helyezi át az alakmás és a szerző alanyisága közti oszcillációt. A szöveg olvasataiban így megkerülhetlenné válik a kérdés: ki beszél? Talán a népszerű ponyvairodalom, a normatív elvárások, a fogyasztói társadalom áldozataként beállított alteregó, vagy sokkal inkább a jeles kortárs szerző, aki a kaotikus és románcos történetet a *condition humaine* keserűen ironikus példabeszédévé avatja a fércművet? A cím tanúsága szerint – mely talán üres utalás a *corpus angelicus* kora középkori koncepciójára – a szöveg valamennyi genderpozíciója androgün és eldönthetetlen. Végletes paródiaként Sárbogárdi Jolán szövege nem az ágenciával

rendelkező alanyiság megteremtésének esélye, nem a bináris oppozíciók, a normatív szkriptek aláadását szolgáló performatív aktus, hanem a jelölők szabad játékában felszabaduló nyelvi energiák sokrétű, kaotikus mintázata. A keresztöltözés Parti Nagy disszeminatív szövegében a polaritás két végpontja közti nemtelenségre redukálódik, olyan homogén térré, amelyben bármely jelölő kapcsolatba léphet valamennyi más jelölttel, ahol a szókészlet, a szintaxis és a stílus pusztán ürügy a normasértésre. Edinát a regényben néha Enikőként, másutt Emeseként emlegetik, így a nevek szétszóródásában maga az identitás vesz el, amint a szerzői keresztöltözés szintén ugyanezt a célt szolgálja. *A test angyala* a szerepjáték új szintjét megteremtve a határátlépések gyakorlatát a szerzői szintről diszkurzív szintre helyezi át, s ezzel olyan hagyományt teremt, ami a prózáírók új generációjának egyes műveiben folytatásra, új fejleményekre talál.

3. A jelölés karambolja – katakrétikus genderváltás Berta Ádám *Karambol* című novellájában

A fenti példák írói perszónákba bújtatott szerepjátékai új folytonosságot találnak a kortárs prózairodalom egyes jelenségeiben, ahol az áttetszőnek és esszenciálisnak tekintett társadalmi nemek eltávolítása a szerzői név paratextusa helyett magának a narratívának a szintjén figyelhető meg. A sorra következő három vizsgált novella közül az első a társadalmi nemi szerepeknek jelölési folyamatokba ágyazott relativizálására, eltávolítására lesz példa. Berta Ádám kísérletező, innovatív prózájáról általánosságban is elmondható, hogy az eldöntetlenség tereire fókuszál, ám jelen szövege azzal, hogy a szemiozis bizonytalanságára, a katakrétikus alakzatok bevonására épít, ezúttal a jelölők hiányából táplálkozó performatív lehetőségeket aknázza ki. Bollobás Enikő saját, a társadalmi nem tudományának elméleti keretében értelmezett katakrézis fogalmát a következőképpen definiálja: „referenssel nem bíró jelölökként ezek a bináris identitáskategóriák – férfi/nő [...] – alapvetően mind a katakrézis jellemzőivel írhatók le, amelyek működési területe kizárólag a diszkurzus” (BOLLOBÁS 2012: 39). A 2015-ös *Karambol* a rögzített genderpozíciókból, illetve az alanyképzés változatos formáinak performatív aktausaiból együttesen összeálló tartományt kétpólusú rendszerként láttató diszkurzust a szöveg mélyrétegében, a jelölési folyamatok kiürítésével bontja le. Míg a három tárgyalt előd szerepjátékában a férfi és női írók kódjai éppen felcserélhetőségük, behelyettesíthetőségük okán megerősítik a felforgatni kívánt bináris oppozíciót, Berta szövege esetében a jelölés katakrétikus alakzatai eleve e polaritás terén kívül lokalizálja a jelentésképzés folyamatait. Az előfeltevés-rendszerekbe kódolt, visszamenőlegesen megerősített társadalmi nemi pozíciók annak révén válnak a novellában átjárhatóvá, hogy feloldódnak egy olyan jelölési folyamatban, amely a jelöltek kivonásával ellehetetleníti magát a jelöletlenség normatív áttetszőségét. A Weöres/Lónyay,

Esterházy/Csokonai és Parti Nagy/Sárbogárdi szerzői konstrukciókban a maszk és a szerző arcát elválasztó holttér teremti meg a rögzített genderpozíciók kritikájának lehetőségét. Azzal, hogy előadandó szkriptek Berta novellájának szubtextusában a szemiózis kiüresítésével elvesztik referenseiket, lehetetlenné válik a patriarchális, vagy bármilyen más normatív genderkód kontextuális megelőzöttsége is. A szövegben folyamatos elcsúszásban, átfedésben, egymást kioltó és felerősítő interferenciában vannak a társadalmi nem pólusai, s ezzel voltaképp eléri azt, ami valamennyi szerepjáték egyik, a humanista hagyományban gyökerező célja: ott beszélni az emberről, ahol saját diszkurzív stratégiái eltüntetnék.

A *Karambol* kétoldalas szövege két egymástól különvált eseménysort rögzít. Mindkettő esetében rejtve marad a protagonista neme, az egyes szám első személyű narrációnak köszönhetően. Az első három bekezdés egy közelebbről meg nem határozott szereplő beszámolója arról a napi rutinról, ahogy kora reggel a bruges-i munkahelyére érkezik. A Groningen múzeum helybéli bolti eladójának neme a szöveg megteremtette tükörfázisban válik ismertté: „a tükörbe sandítok. Göndör hajú nő, ez vagyok. Nagydarab, kövér, ez nem látszik a tükörben, csak tudom” (BERTA 2015: 27). A látványon kívül eső, mégis bizonyos („tudom”) korporalitást néhány sorral lejjebb felülírja és eldönthetlenné teszi a szöveg meta-tükörfázisa. Egy pécsi, de közvetlenül Brüsszelből érkező turista lép be a boltba: „a múzeumi boltba léptem be, a pult mögött nagydarab, göndör hajú nő tolláskodott” (IBID). Hogy az egyes szám első személy mögött ezúttal férfiről van szó, arra csak abból következtethetünk, hogy öntükrözésében másikként írja le a nőt: „Nagydarab, göndör hajú nőnek képzeltem magam. Ez vagyok” (BERTA 2015: 28). A tükröződő látvány leírására használt szavak azonossága, a szöveg megkétszerezett E/1-es felütése a polarítások összeomlásának terét jelölik ki a történet színhelyéül. Először elkezdődik Európa szívében a bruges-i archívumban dolgozó nő, majd a perifériáról érkező határátlépő férfi története, hogy aztán a diszkurzus tükröződései során történetük egymásba omoljon: ugyanannak az embernek a történetévé váljon. A *Karambol* az időnként kinyíló és lezáródó híd trópusa köré rendezi férfi és nő, fiatalság és öregség, a centrum és liminalitás, múlt és jelen, művészet és valóság ellentétpárjait. A múzeumi bolti eladó az öregedéstől félve szinkron módon, a jelenben látja kezén a májfoltokat, a konflis bakján a narrátor előtt egyszerre tűnik fel a fiákeres apa, és az üzletet tovább vivő lánya: „A hajtó, fiatal, szőke, kalapos lány, idegesen pillogott felém. Már az apja is kocsis lehetett, gondoltam” (BERTA 2015: 28).

A kettős felütés után következő kilenc bekezdés a pécsi turistát bruges-i útján egészen addig a pillanatig követi, amikor elsodorja egy kocsi elé fogott ló. Miközben a szöveg egyelőre nem tudósít a második narrátor neméről, megtudjuk, hogy a múzeum szuvenirboltjába azzal a szándékkal lép be, hogy színezőt vásároljon egy rokon kislánynak. A lóval való szerencsétlen összeütközés közvetlen kiváltó oka az, hogy a boltból kilépve elszakad az ajándékot tartalmazó szatyor egyik füle, s a földre esett színezőért lehajoló szereplő nem látja meg időben az érkező kocsit.

Pontosan ugyanez a véletlenszerű esemény játszódik le a novella záró soraiban, ezúttal azonban a narrátor pusztá megfigyelő és nem cselekvő személy. Erről a másik szereplőről már biztosan tudható, hogy férfi, az eltolást indexikusan hangsúlyozza, hogy szatyrában nem színező, hanem sörösdoboz, pulóver meg szappanadagoló van. A diszkurzus metonimikusan azt az olvasatot erősíti, hogy a második, turistaként érkező már ismert narrátor feltehetően férfi: „az egyik fülét fogta a zacskónak, aztán leejtette” (IBID). A megisméltendő baleset nem jelölő–jelölt viszonyban hozza létre a szereplők *doppelgänger*eit, hiszen amiként a bolti eladónő alakja a turista képzeletében válik felvehető azonossággá, úgy a baleset kényszeres visszatérése a történetben csupán magát az eseményt játssza újra, a szereplő hangsúlyosan eltérő. A történet cselekményének koherenciáját biztosító narratív rétegek lehántásával, lefejtésével a jelölés bizonytalan, a rögzített pólusok egymásba csúsztatásával járó, megszakított jelölési folyamatok terepén játszódik. A szöveg két központi trópusa, a le- és felnyíló híd, valamint a múzeumban kiállított *Cambyses ítélete* című Gerard David-festmény a referens nélküli jelölők, illetve a korporealitástól megfosztott alanyiség teremtette lehetőségek metonímiái. Az elvileg narratív kulcsként bevezetett, de a szöveg ezen a pontján már egyértelműen referencia nélküli narratív kódként működő ló és turista balesetszerű összeütközését valóság és illúzió, férfi és nő, fiatalosság és időskor ellenpárjainak összeolvadása követi.

Sok mindent hallucináltam a lórúgást követő pillanatokban, amíg magamhoz nem tértem. Egyszerű, de annál valóságosabb gondolatok voltak. Úgy éreztem, egyedül vagyok. Nagydarab, göndör hajú nőnek képzeltem magam. Ez vagyok, morfondíroztam. Nagydarab, göndör hajú. Már tíz év sem kell, kifejezetten kövér leszek. A kezem pedig májfoltos. (IBID.)

A sötét ló katakrézise, a véletlen baleset indokolatlan cselekményeleme olyan üres, szemiotikai értelemben meghatározatlan teret képez, amelyben a bináris oppozíciók pólusai egymás számára átjárhatókká válnak. Az első és második számú narrátor egybeolvadásával eldönthetlenné válik, kinek a valóságában, kinek a képzeletében játszódik le a női test hanyatlása, hiszen a történet tétje mindvégig a két ember magányának kommunikálhatósága, e kettő dialógusa volt.

Amennyiben sorra vesszük az egyes ellentétpárokat, az látszik, hogy a bináris oppozíciók kétosztatúsága fenntarthatatlan a *Karambol* szemiotikai rétegében. A két narrátor nemének kezdeti elhallgatása, majd eldönthetlenné tétele egyik előfeltétele annak, hogy a Bruges-be érkező pécsi turista valóban megtapasztalhasa egy másik ember életvilágát: egy túlsúlyos, öregedéstől rettegő bolti eladó magányának valóságát. A diszkurzus szintjén kettejük találkozása örökké elszalasztott találkozás, de a két beszélő pozíció egymásba csúsztatásával a cselekményt megelőzően mégis már mindig megtörténik („ez vagyok én”). A szöveg központi *mise-en-abîme*-jaként Gerard David *Cambyses ítélete* című képét kapjuk, amely azzal, hogy

az internetes kereső ezt a műalkotást dobja ki a „nyúzás” szó beírásakor, a korporalitás lefejtését asszociálja. Az 1498-as kép maga egy diptichon, egyik oldalról bemutatva a korrupt királyi bírát kulturális, társadalmi nemi és hatalmi kódokkal felruházottan, míg a másik oldalon a húsig lemeztelenített, bűnhődő Sziszamnészt ábrázolja Gerard. A két tábla közti szemiotikus hasadék magát a jelölés folyamatát tematizálja, a mű-a-műben metaleptikus alakzata azt sugallja, hogy Berta szövege a nyelvi kifejezést megelőző jelölési folyamatokban lokalizálja a másik megismerhetőségének esélyeit. Ilyen értelemben válik a társadalmi nemtől, helytől, időtől eltávolított alanyiség közelivé.

Berta prózájának kiemelkedő jellemzője, hogy folyamatosan kulcsokkal, barthes-i értelemben vett hermeneutikus kódokkal ámítja olvasóit (BARTHES 1997: 33). A *Karambol* szövegében egyre-másra felbukkanó utalások, jelek felépíthetik a románc vagy a krimi iránti műfaji elvárásokat, de *A test anygala* esetében felvázolt posztstrukturalista olvasat létrehozása is csábító lehetőség. A két névtelen, nemtelen narrátor párhuzamos bevezetése, a tükrőfázisban egybeolvadó nemi szerepek, a véletlen baleset kényszeres ismétlődése jelentéshalasztódást, s a zárlat vezérelte narratíva dekonstrukcióját ígérik. Ellentétben azonban Parti Nagy szövegével, ezek a narratív játékok nehezen értelmezhetőek a lebegő jelölők diszkurzív szinten eluralkodó játékaként, amennyiben mindig visszatérnek a jelölés katakrétikus, kontextusuktól megfosztott, referens nélküli alakzataihoz. A bolti eladó elképzeli például, hogy milyen lenne egy turista – vagyis a második narrátor – szemével látni a világot. Lebontva az előírt, normatív kontextusok és jelöltek készletét, abszurd módon hátizsákot cipelő éticsigát lát ott, ahol helyi lakosként az iskolás gyerekek biztonságát óvó közlekedési táblát találna. A második narrátor fokalizációjából hangsúlyt kap egy nő mellett helyet foglaló férfi lába közt előre meredő bot, ami akár román-cuk eljövendő sikerességét is jelölhetné, de ez a kód is kibontatlan marad.

A jelölés nem bináris oppozíciókra épülő folyamatait hangsúlyozza az a szövegközi utalás is, amely ismét a katakrétikus jelölési módot hívja meg Emily Dickinson híres „rézsút eső fény” metaforájával: „A boltajtón kilépve vakító, rézsútós fény fürdetett” (BERTA 2015: 28). Bollobás Enikő saját katakrézis-fogalmát Dickinsonnal kapcsolatban a következőképp vázolja:

Végül mintha a katakrézis leírását adná a „rézsút eső fény” metaforájával [...]. Az igazság „szembefényben” nem látható, állítja a korábban már tárgyalt versben (J1129/Fr1263.): az kizárólag „rézsút” ragadható meg. Ez az a „ferde fény” [...] amely lehetővé teszi a jelentések „belső különbségként” való meglátását. (BOLLOBÁS 2015: 160)

A szövegben a rézsút eső fény a karambol, a referens nélküli jelölők egybecsúsításának közvetlen kiváltó oka. Ebben a szemiotikus térben válik lehetővé az alanyiség szövegbe kódolt kettősségeinek (perifériális/centrális, férfi/női, művészet/

valóság, múlt/jelen) belső különbségként való láttatása. Bollobás amellet érvel, hogy a katakrézis a referencialitás teljes hiányát jelenti „lehetővé téve a nyelvi jelölők elcsúszásából adódó szakadékok áthidalását” (IBID). A genderkutatás területén Bollobás saját terminusát az új társadalmi nemi alanyiség megképzésének és a normatív kódokat felülíró szkriptek létrehozásának vizsgálatára veti be. Berta novellája esetében a katakrétikus jelölési tartományban egy olyan metaforikus olvasat lehetősége bomlik le, amely esszenciális genderpozíciókat rögzítene a diszkurzusban. A novella keretét a felnyíló és lecsukódó híd képe adja, azé a hídé, amely utat nyit a jelölés karambolja során létrejövő genderváltás előtt. Amennyiben mind a megnyíló út, mind az ütközés metaforikus jelölési rendbe ágyazódna, a szöveg – megfelelően a saját maga által látszólagosan támasztott műfaji elvárásoknak – a két narrátor románcának beteljesülése, illetve kudarca felé haladna. A Pécsről érkező férfi turista, áthágva a kulturális, társadalmi határokat, romantikus módon közeledhetne a bruges-i eladóhoz, vagyis lehetőségük volna az előírt, rögzített szkriptek előadására. Ezt az olvasatot ássa alá, hogy a múzeum katakrétikus módon maga is a kettősségekre épülő metaforikus jelentéstudajdonítás lebontását, hiányát jelöli: „Eszembe jutott, itt látható Gerard David festménye, a *Cambyses ítélete*, pár napja bukkantam rá az interneten, miután a nyúzás szót írtam a keresőbe” (BERTA 2015: 27). A társadalmi nem fenoménjeként értelmezett korporalitás rétegeinek lehántása, lenyúzása Berta szövegének kiemelt tétje. A genderpozíciók elbizonytalanítása, határaik feloldása, egymásba csúsztatása a jelölési folyamatok katakrétikus kiürítése révén jön létre, éspedig egy olyan tropologikus térben, ahol a referens nélküli jelölők ellehetetlenítik a bináris oppozíciók működését. A két elszigetelt narrátor alanyiséga a normatív pozíciókból kiemelve, egymással való átfedésükben történik meg. A zárlat egyes szám első személyű, a társadalmi nem ragjaitól független, de immár a kettősségeken kívül álló (nem bruges-i, nem pécsi) narrátora *flâneur*ként járja az elébe táruló megismerhető és bejárható eddig idegen vidéket: „Még akkor is sétáltam, mikor rám esteledett” (BERTA 2015: 28).

4. Eltörölt korporalitás Krusovszky Dénes *Új vadak* című novellájában

A társadalmi nemek eltávolításának Krusovszky Dénes szövegében megfigyelhető stratégiája az élettelen test trópusa köré szerveződik, amennyiben a holttestet katakrétikus, jelölőtől megfosztott jelként a szemiózis folyamatain kívülre helyezi. Az *Új vadak* egy fotós napját beszéli el. A fényképész művészi ambíciói háttérbe szorulnak, amikor friss házasként a családalapítás szándékával kiköltöznek párjával a főváros peremét jelentő zöldövezetbe. Az ifjú feleség kezdeti lelkesedése azonban hamarosan alábbhagy, s a gyermekáldás is várat magára. Az alkotói válságától bémult, kiutat kereső fotográfus helyszínelőként vállal munkát a rendőrségen, így vi-

szont már nem marad ideje, alkalma továbbra is részt venni az fiatal fényképészetet összefogó „Új vadak” művészeti csoportosulásban. A szöveg vakfoltját jelentő alkotói válság vagy blokk visszatérő indexe a folyamatosan jelenlévő, csillapítatlan és fájdalmas merevedés, amely az áthelyeződés révén a gyermekáldás elmaradását is jelöli (KRUSOVSZKY 2014: 6, 8, 14). Az előre kialakított gyerekszoba üresen áll, így jobb híján az ablakok teljes elsötétítésével ezt a helyiséget alakítja át a férj fotólaborrá. A személyközi kapcsolatokat élettelené tevő sötétség kiindulási állapotát két rendőr kolléga kora reggeli érkezése bontja meg. Megelőző éjjel szén-monoxid mérgezés végzett egy háromfős családdal, akiket álmukban ért a halál, a fotósra haladéktalanul szükség van a helyszínelésnél.

A blokk mint elzáródás, akadály, elszigetelődés a Berta-szöveg esetében már felsorolt kettősségek pólusait zárja el egymás elől. Természet és kultúra, társadalmi és magánszféra, központ és periféria, de kiemelten férfi és női genderpozíciók válnak egymás számára átjárhatatlanná, aminek legerősebb trópusa a munkahelyé alakított, üresen álló, lesötétített gyerekszoba képe a történetben. A patriarchális genderkódok merev, normatív, előíró szabályrendszere meggátolja a közlekedést a kenyérkereső férj és háziasszony ellentétes szerepei közt, ami együtt jár az alkotói munka és a házastársi kapcsolat természetlenné válásával. A fotós „kisajátította a helyiséget”, mindezt „felesége pedig a hallgatásával írt alá”, passzívan szemlélve, hogy a férj így „átvegye az uralmat a gyerekszoba ideája fölött” (KRUSOVSZKY 2014: 7). A szöveg sem okkal, sem magyarázattal nem szolgál az inspiráció kiapadására, a párkapcsolat kiüresedésére. A lehetséges magyarázatok a blokk körülhatárolta vakfoltban maradnak, ezt a jelenséget nevezi drámai vakfoltnak Edward Albee-ről írt tanulmányában Cristian Réka (CRISTIAN 2006). Cristian terminusa egy olyan szereplő koncepciójára vonatkozik, aki „a kimondatlan, elnyomott, kísérteties, *unheimlich* sötétség látható nyomát jelenti a szövegben” (saját fordítás) (CRISTIAN 2006). Krusovszky szövegében ez a szereplő a meg nem született gyermek, akit indexikálisan a sötétbe borított dolgozó-, gyerekszoba hiánya jelöl. A szobát leuraló áthatolhatatlan sötétség a fényképész munkájának eredménye, egyben magának a munkának a megakadását is jelzi. Ahogy a fotós a rendőrségi feladatot lealacsonyító, esszenciájától megfosztott, alkalmazott tevékenységként kezeli, úgy kerül a szeretett nő alakja is egyre mélyebb sötétségbe: a novellában mindvégig csak egy alvó, tétlen, ágenciával nem rendelkező alakot látni a feleségből. Mindössze egy narratív kitérő tájékoztat arról, hogy a családi házba való költözés után milyen tevékeny, lelkes és boldog volt ugyanez az ember (KRUSOVSZKY 2014: 9). A drámai vakfolt megteremtésével azonban feltartóztathatatlannul zuhan kapcsolatuk a teljes kiüresedés katasztrófája felé: „Időnként megkívánják a másik testét, de sohasem egyszerre. Már csak az a kérdés, hogy mikor és hogyan érnek földet” (KRUSOVSZKY 2014: 10).

A cselekmény kiindulópontjától fogva – amikor is a két nyomozó megérkezik a fotóshoz, hogy a baleset helyszínére szállítsák – a fenti, elszigeteltségükben

rögzített genderkódok fokozatosan érvényüket veszítik. A két rendőr, Nándi és Gyóni *doppeltgänger*ekként a patriarchális normák leépítését játsszák elő a főszereplő számára. Míg a nevetgélő Nándi kedves, szerethető figura, akit mindenki csak becézve szólít, Gyóni vezetékneve már etimológiáját tekintve is autoriter, vele képtelenség közeli kapcsolatot kötni (KRUSOVSKY 2014: 9). Kettejük oszcilláló viszonyában az utazás során fokozatosan feloldódik a főhős rögzítettként kezelt társadalmi nemi szerepe. Már a kocsihoz lépő fotós járása is derűtséget kelt a rendőrökben, akik nem győznek gúnyolódni feminin mozgásán: „Csak azon röhögtünk, hogy milyen fürge és kecses mozgással araszolsz a hóban” (KRUSOVSKY 2014: 8). Az autó utastere az átalakulás terepe. A főszereplő gondolatban saját önéletrajzát rendezgeti, egészen pontosan azt a történetet, amit múltbéli döntéseinek utólagos megokolására önigazolálásul ír a maga számára. Ez a narratíva az önkifejezés hangsúlyozottan művészi alkotómunkája és a kényszerből vállalt, rendes, polgári foglalkozás egymást kölcsönösen kizáró kettősségére épül. Ebben sem a férj, sem társa számára nem nyílik tér az ágenciával rendelkező alanyiség megteremtésére, ily módon itt már csak a csoda segíthet. „Bízni persze azért továbbra is bízott, bár már nem annyira magában, mint inkább valami csodás fordulatban” (KRUSOVSKY 2014: 8).

Az utazás végállomása az elhunyt család házának különös, kísérteties tere. A lesötétített gyerekszobától az utazás átmeneti állomásán keresztül a protagonista idegenségében is ismerős helyszínre érkezik. A fotós felesége és a balesetben életét vesztett nő között számos indexikális kapcsolat teremt megkerülhetetlen párhuzamot. A feleség három különböző jelenetben is „paplan” alatt alvó alakként jelenik meg a szövegben (KRUSOVSKY 2014: 8, 13). Az áldozat ugyancsak egy paplan alatt fekszik: „Rend volt és tisztaság, egyedül a vastag paplan hevert összegyűrve a franciaágyon [...], egy nő feküdt alatta [...]. Kibomlott, hosszú, szőkésbarna haja részben eltakarta az arcát, de Gyóni ezt is félresöpörte egy finom mozdulattal” (KRUSOVSKY 2014: 8, 12). A haj, mint később látni fogjuk, indexikálisan szintén a feleség alakjához köti a feltáruuló látványt.

A szoba Michel Foucault heterotopológiájának felosztása szerint heterotópia, a másik tere (FOUCAULT 1984: 48). Foucault a tükör metaforáján keresztül világítja meg, hogy a másik tere olyan tér, amelyben a tükröződő képzet annak hiányában van jelen. A tükörkép virtuális, tehát jelen nem való, ám mégis az, amennyiben a virtuális látvány mind a tükrön mint valóságos tárgyon, mind magán a befogadás aktusán keresztül döntően befolyásolja az alanyképzés folyamatait. Foucault a Másik tekintetének döntő szerepét hangsúlyozza, mivel az – visszatérve a tükör felületét jelentő üres térből – identifikációs erőként lép működésbe. Az áldozat otthonának heterotópiája a tárgyiasított korporalitás panoptikonjaként a szemiozison kívül pozicionálja a fotográfus tekintetét. A holttest ebben nem jelöl semmit, így a róla készült kép mint reprezentáció a diszkurzusban eddig felállított jelölési rendszereken kívül esik. A tetem itt a jelentéstulajdonítás nullfokán kívül semmi mást nem jelöl, vagyis a fotós tekintete ott generál jelentést (tehát nem reprezen-

tál), ahol a jelentésség maga kérdőjeleződik meg. A fotózás mint rendes, kenyérfőző polgári foglalkozás ezen a ponton művészi, alkotói tevékenységgé válik: a főhőst az elégedettség évek óta nem tapasztalt érzése tölti el, s hirtelen arra az elhatározásra jut, hogy ismét csatlakozik az „Új vadak” csoportosulásához.

A fenti jelenethez elméleti keretet Elisabeth Bronfennek a szemiozison kívüliként értelmezett holttestre vonatkozó koncepciója jelenthet. 1992-es *Over Her Dead Body: Death, Femininity and Aesthetic* című kötetében Bronfen amellett érvel, hogy miután a test az elmúlással kívül kerül a társadalmi nemek dichotómikus kódrendszerén, a halál történetéhez kötődő szerzőség révén (például az öngyilkosság esetében) diszkurzív módon mégis elkerülhetetlenül visszaíródik ugyanebbe a kódrendszerbe, mégpedig a társadalmi reprezentációk ismétlődő gyakorlatában.

A női testet olyan mértékben határozzák meg a rá vonatkozó kulturális fantáziák, hogy a halál pillanata talán az egyetlen kivétel, ami esélyt jelent a független, önmagán túlmutató alanyiség megteremtésére; mégis az öngyilkosságok esetében felmerülő szerzőség lehetővé teszi a társadalmi nem ezen „fantáziájának” visszatérését, a halál elűzését. [...] Mindaddig, amíg reprezentációs és diszkurzív gyakorlatok tematizálják a halált, a haldokló, illetve az elhalt test természetes anyagsága csak oly mértékben lehet az önigazolás és önazonosság forrása, amennyiben jelölői visszaírják a mindig már jelenlévő diszkurzív rendbe. (saját fordítás) (BRONFEN 1992: 143)

Bronfen értelmezésében a reprezentáció lehetetlenségének reprezentálása az alanyiség új, másságukban önmagukon túlmutató, „alterior” (IBID) ragjait létrehozó performatív aktusok előtt nyitja meg a lehetőséget. A jelölési folyamatoktól elszabadult élettelen test és az elérhetetlenné vált társ alakjának rímpárba állításával a protagonista képessé válik arra, hogy a saját maga megszerkesztette normarendszeren kívül a másikat annak alanyiségében pillanthassa meg. A helyszíni felvétel elkészítésekor a fotóapparat külső, másik „tekintete” visszaütálja a protagonistát saját testéhez ugyanúgy, mint kedvese korporalitásához. A párhuzam az alvó asszony és a halott áldozat közt felülírja az előbbi társadalmi nemét meghatározó normatív kódokat. A két test közti átjárás performatív erejét a már idézett (KRUSOVSKY 2014: 8, 12), illetve az alább következő leírások hasonlósága is kiemeli. Az egyetlen jelentős különbséget a feleség magzatpózra emlékeztető, összehúzódo testtartása jelenti: az új alanyiség megteremtésének indexe.

Felesége ott hevert a paplan alatt összehúzódo, arcát alig látta, egyfelől a takaró, másfelől dús hullámokban szétterülő sötétbarna haja rejtette el a tekintete elől. Óvatosan közelebb hajolt, majd a paplan szélét az ujjai közé csippentve nagyon lassan lejjebb húzta, aztán, ahogy ezzel végzett, fésűszerűen szétfeszített ujjjaival az arcba hullott tincseket seprte arrébb finoman. (KRUSOVSKY 2014: 13)

A két jelenetben látszólag ugyanaz az esemény megy végbe. Előbb a halott asszony haját simítja félre a férfikéz, majd az alvó feleség tincseit. Ugyanakkor az első esetben külső, tárgyiasító tekintetről van szó, a második jelentben viszont a pillantás egyben a részvét és a részvétel mozzanatát is tartalmazza. A tárgyiasított testet szemlélő tekintetet (vö. DRAGON 2008: 56) felváltja a pillantás, melynek forrása a fényképész. A két női test (a szemiózison kívül került holttest, és a diszkurzív módon visszairódó alvó test) alkotta kiterjesztett metafora magát a válságot, az elakadást jelöli. A rímpárban a fotó elkészítésének technológiája azonossá válik a rögzített kódok lebontásának aktusával, amely így utat nyit a korábban elérhetetlennek látszó szkriptek létrehozására és előadására. Bronfen erre vonatkozóan kifejti: „a holttest átesztétizálása a korporealitást szemiotikus textuális kategóriákkal írja fölül” (BRONFEN 1992: 143). A novella zárlatában a fokalizáció a protagonistáról váratlanul áthelyeződik az addig teljesen passzív asszonyra, akit immár ébren lát az olvasó. A történet során először ágenciával rendelkező, íródásban lévő alanyiságként mutatkozik meg a nő a férfi pillantásában.

5. Modális távolság – Szvoren Edina: *Pertu*

A társadalmi nem szerepeinek láthatóvá tételében kulcsszerepet játszó távolító stratégiára a harmadik, záró példát egy olyan szerző különleges szövege szolgáltatja, aki az ágencia megteremtéséhez a szöveg modalitásának eltolását választja eszközül. Szvoren Edina első elbeszéléskötetének 2009-es, címadó története egy esti, családi, ünnepi összejövetel eseményei körül forog. Apa és anya Szlovákiából érkezik Budapestre, hogy a szilvesztert magányosan élő, elvált lányukkal töltsék. Hatéves kis unokájuk saját kérésére édesapjához költözött, az ő hiányának traumatikus élménye a novella cselekményét és diszkurzusát egyaránt áthatja és meghatározza. Valamennyi szereplő, az őket összekötő, de el is választó személyközi kapcsolatokkal együtt, ennek a hiánynak a függvényében jön létre a szövegben. A testek, a performált önazonosságok a család diszfunkcionalitását önnön hiányával jelölő gyermek külső és láthatatlan tekintetén keresztül érhetők csak el a kamaradráma szereplői számára. „Elviselhetetlen a felesége, apuka” (SZVOREN 2009: 1392), tiltakozik zsarnoki, az emberi viszonyokat mérgező anyja ellen annak jelenlétében a lány. A közvetítőn keresztül harmadik személyben megszólított címzett elidegenítő hatása megszokott panelként jelenik meg a párbeszédben. A helyzetbe már készen behozott forgatókönyv előadása, sokadszori újrajátszása: a kínos csendek, konfliktusok, vádak lényszeres visszatérései során kirajzolódik egy olyan hatalmi struktúra, amely magát a nyelvet fertőzi végig. Ez a szkript rituális jelenetek sokaságában a megint „eltelt egy év” (SZVOREN 2009: 1391, 1393, 1394) vezérmotívuma köré szerveződik. A céltalan és abszurd szertartás egyre-másra kifulladás, elakad, amit az anya egy üres szófordulattal igyekszik újra és újra

sínre rakni, de a levegőben lógó „nakéremszépen” (SZVOREN 2009: 1392, 1393), mindannyiszor kudarcot vall. A függőben hagyott, elcsépelet és kimerített beszédaktusok hiábavalósága egyben annak reménytelenségét is jelöli, hogy az előadás során a közhely rituális jelentéssel, a megszokás meghittséggel telítődjék (SZVOREN 2009: 1394).

A megkettőződést eredményező elszigetelődés mind a korporalításban, mind a nyelvben tetten érhető. Anyuka kizárólag szlovákul beszél és káromkodik, ha idegessége kizökkenti előírt szerepéből; apukánál „Kőhegy”, ami anyukánál „Kamenný vrch” (SZVOREN 2009: 1391). Hasonló megosztottság mutatkozik meg abban is, ahogy a lány jobboldali politikai elköteleződése a rasszizmus vádját vonja maga után. Míg a feleség nem győzi elégszer figyelmeztetni apukát, hogy ne fogyasszon alkoholt, ő maga addig dönti egyik pohár lipovinát a másik után, míg mindenkinek az idegeire nem megy (SZVOREN 2009: 1393). A távolító kettősségekhez a hiány fertőző jelenléte társul: a szöveg apukát gyerekszerepben ábrázolja (SZVOREN 2009: 1392, 1393), a többiek pedig pusztán negatív leírást kapnak. A nő itt „gyerek nélküli anya”, az anya pedig „hímivarszerv nélküli férfi” (SZVOREN 2009: 1394). Ebben a világban elgondolhatatlan, hogy egyszer „anyuka is volt gyerek” (SZVOREN 2009: 1392), mert a kettősségek pólusait valamennyi esetben a hatalmi struktúrákba kódolt csapdák zárják el egymás elől. Szvoren novellájában a korporalitás dehumanizált, amelyet mindannyiszor egy külső hatóerő határoz meg és irányít, illetve az ezzel a hatalommal való ütközésből származó és behódolást eredményező trauma és büntudat. A körköröségnek ezt a csapdáját a szöveg ridegen a következőképp kommentálja: „Az állatok vonatkozzanak az emberekre, legyen a csúnyaságuk emberi” (SZVOREN 2009: 1393).

A testek visszataszító jegyei, a megalázkodás és lelkifurdalás motívuma létrehozza a szöveg központi trópusát. A lány észreveszi „a tenispálya körül ólálkodó gazdátlan kutyát, ahogy a nyakörvét maga után húzza, és lába időnként belegabalyodik a gazda keze számára kialakított hurokba” (SZVOREN 2009: 1395). A hatalmi hálóba való belegabalyodás, a dominancia dinamikájának körkörös hurkai, az előíró, mereven élettelen forgatókönyv csapdái a társadalmi nem performálását, az alanyiség megteremtését is kizárja. A hatéves kisfiú negyvenéves édesanyja nőként és anyaként is elveszti identitását azzal, hogy a családi viszonyrendszer folyamatosan gyerekszerepbe kényszeríti. A társadalmi nem patriarchális kódjai át helyeződnek az anya alakjára, aki a hibáztatás stratégiája révén megfosztja saját lányát annak alanyiságától. Ugyanakkor a jelöletlen, domináns pozíció lokalizálatlan marad, ágenciája, az azzal járó felhatalmazás eltűnik az általános alany harmadik személyének retorikai közvettségében: „Mit kell ahhoz tennie egy anyának, hogy a gyereke az apát válassza” (SZVOREN 2009: 1392).

Szvoren Edina szövegében a téma az elidegenítő távolságként érzékelt hiányt jelenti, míg a réma olyan kifejezetten humanista és metafizikus értékek bevonását, mint a szeretet, együttérzés és jelenlét fogalmai. A novellában korporalitás és nyelv

invertálhatóvá válik, amennyiben a diszkurzus a védekezés és támadás agresszív gesztusait a kommunikáció elemeivé alakítják. A hiány agresszív betüremkedésének szűrő, átütő fájdalommal az ablakpárkányra szerelt galambriasztó tüskék kerülnek párhuzamba. A kimerült beszédaktusokkal szemben a szövegben kilenc alkalommal felbukkanó, fájdalmat okozó tüskék jelentik az érintés, a kapcsolódás valós esélyét (SZVOREN 2009: 1393). A tüskék kettős valenciája tetten érhető abban, ahogy a szöveg, még ha elriasztandó kártevőként is, de beemeli a szövegbe a galamb szimbólumát, a vágásokkal, sebekkel pedig a stigmáét is. Ugyanakkor a narratívában a tüskék mindenekelőtt a belső magánosság és a külső fenyegetettség közötti határvonalat jelölik. A két jelentésmező metszete a kisfiú hiányának traumája a szövegben. Az asztal körül elrendezett székek között árválkodik egy üres szék is ott, „ahol régebbi szilvesztereken még öten ültek” (SZVOREN 2009: 1391). A fiú helyén tátongó űrt a szöveg azonban csak részben ábrázolja a „megint elmúlt egy év” üres performanszának drámai vakfoltjaként (CRISTIAN 2006), mert ez a hiány felülíródik a testi fenytés kimondhatatlan tettevel mint megbocsátandó bűnnel, amiért vezekelni lehet és kell. A fiú dacos ellenállást sugalmazó szavai egyben a kommunikáció lehetőségét is magukban hordozzák. „Most már mindegy, anya” (SZVOREN 2009: 1395), hangzik a pofonért szavak nélkül is kárhóztató mondat, ami a gyerektől indulva megteremti az anyát is, pusztán azzal, hogy a kommunikációs helyzet létező végpontokként előfeltételezi és határozza meg szülő és gyermek identitását. A fizikai agresszió nyelvvé válik, a nyelv pedig anyaggá. A *Pertuban* „víztükör nélküli sötét tó” (SZVOREN 2009: 1394) fekete tömege a „most már mindegy” negatívumát, hiányát jelöli, az anyagivá, tette váló nyelv paradox módon mégis kommunikál. A tó léte megelőzi sötétségét, víztükör nélkülségét, ha nem is tükröz, de van, létezik. Erről a megelőzöttségről, s a megelőzöttségben rejlő performatív erőről tanúskodik a szöveg modalitása is. A megszakadt kapcsolatot a nyelv mint „tükör nélküli sötét tó” nem állíthatja helyre, erről nem tud beszélni, s mégis azzal, hogy pusztán léte megelőzi és megteremti a kommunikációs helyzetet, performatív aktusként létre is hozza anya és fia alanyiságát. „Ezek a mondatok legyenek annak a víztükör nélküli tónak a legmélyebb pontjai. Végül mint aki előbb tanult meg színlelni, mint a dolgokat átélni, mondja újfélé kásás hangján a fia, hogy boldog új évet, anya” (SZVOREN 2009: 1395). Nem az elcsépel, üres frázisként ismételt kívánság kimondása révén, de azáltal, hogy a beszédaktusban performálódo gyerek az interpellációban megteremti saját anyját is, a közhely mégiscsak rítussá, a megszokás mégis meghittséggé válik.

A szöveget kimondó, meg nem nevezett narrátor ugyanis mindvégig felszólító módban mondja el, termeti meg történetét. A jelölés műveleteit a diszkurzus szintjén felváltják a beszédaktus performatív folyamatai, így téve lehetővé, hogy a trauma és a hiány vakfoltja felé törekvő kényszeres visszatérésben megteremtődjek gyermek és anya alanyisága, identitása.

[A] vérségi kapcsolat nem elég a közös témához, s hogy nem volna miről beszélni, ha meggyőződése ellenére nem kérné a fia bocsánatát. S a fia ne oldozza föl, csak annyit mondjon, ha már nagyon szeretne visszafeküdni: most már mindegy, anya, mintha jobban tudná, micsoda anyagból van anyjában ez az agresszió, mint ő maga, s hogy igenis vannak helyzetek, amikor az embernek a fia ellen is meg kell védenie magát, különben – különben elenyésszik, mint Anyuka szájában a cukor, s olyankor ütni is lehet, sőt jobb ütni, mint nem ütni, mint ahogy jobb kimondani, mint nem kimondani azokat a mondatokat, amelyek úgy jutnak az eszébe, mintha soha nem gondolt volna rájuk, holott éppen azért nem jutottak eszébe évekig, mert mindig is ezekre gondolt. Ezek a mondatok legyenek annak a víztükör nélküli tónak a legmélyebb pontjai. (SZVOREN 2009: 1395)

Az erőszak – legyen az testi vagy nyelvi – a szöveg jelölési folyamatainak legmélyebb pontjaként eljelentéktelenít minden kijelentést, amely nem performatív, amely nem cselekvés. A lokúcióval szemben a narratíva az illokúciós aktusokra koncentrál. J. L. Austin klasszikus felosztása szerint a lokúciós aktus egy bizonyos mondat kiejtése egy bizonyos értelemmel (AUSTIN 1990: 106), míg az illokúciós aktus olyan megnyilatkozásokat jelent, amelyek cselekvő hatóerővel rendelkeznek (AUSTIN 1990: 106). Összetegeződni, pertuba kerülni valakivel éppen ilyen illokúciós aktus, amely egy formális kapcsolat végét és egy bensőséges, meghitt viszony kezdetét performálja, játssza el. Az anyuka a korábbi megszólalások közvetett, általános alannya távolított távolságával szemben most indirekt módon szólítja meg lányát: „Arra gondoltunk apáddal... legfőbb ideje, hogy összegeződjünk” (SZVOREN 2009: 1395). A kötelező szertartásos koccintást követően anyuka azonban úgy bánik lányával, mint egy automatonnal, élettelen tárggyal: „A lányuk mint egy bábu hagyja magát egyik ölelésből a másikba taszítani” (IBID). Önmagában is abszurd a helyzet, amelynek során a negyvenéves lány számára egy beavatási rítusban nyílna meg a közvetlen kapcsolat lehetősége szüleivel, ám erre nincs is esély. A pertu a hatalmi viszonyok megerősítése révén visszatér a túske és a megnyíló seb trópusához, a kommunikáció egyetlen lehetséges formájaként értelmezett erőszak koncepciójához. Ha már a megértés, a közlekedés nem is lehetséges, a felszólító mód performatív erejével mégis létrehozhatók a megszólaló és megszólított pozíciói, amelyek a kommunikáció összeomlásán kívül azonban egyebet nem regisztrálhatnak: „Legyen a nő olyan seb, ami a sérülést okozó tárggyal azonos” (SZVOREN 2009: 1394).

Az illokúciós beszédaktusok képtelenek a szülő és gyermek szubjektivitásai közt megképződött szakadékot áthidalni, de a narratíva valós tétje nem is ez. A Pertu valójában azt a kérdést járja körül, hogy lehetséges-e kiemelni alárendelt pozíciójából a tárgyiasított szubjektumot, vagyis létezik-e olyan megszólalási forma, amely képes a bináris pár egyik tagját kivonni az adott dichotómia alá-fölrendeltségi

viszonyrendszeréből. A szöveg válasza saját diszkurzív megformáltságában rejlik. A *Pertu* kizárólag felszólító mondatokból áll, a nyolcoldalas novellában nem található kijelentő mondatot. Miközben a szöveg saját modalitásának radikális eltolásával (a kijelentések helyett álló felszólítások révén) tiszta performativitásként, a szubjektivitás megteremtésére tett erőfeszítésként határozza meg magát, a felszólító mondatok ágense mindvégig láthatatlan marad. Míg Austin lokúciós, illokúciós és perlokúciós beszédaktusai esetében az alany pozíciója adott, a *Pertu* felszólító mondataiban üres kategória marad. A novella diszkurzusa teljes egészében a konatív funkció felhívó szerepére korlátozódik, miközben a performatív erő forrását, az ágenciával rendelkező, a megszólalást végrehajtó szubjektumot a diszkurzuson kívülre helyezi. Az ismeretlen beszélő esetében nem identitása, hanem – hasonlóan az erőszak kommunikációként felfogott koncepciójához – pozíciójának megléte az elsődleges. A szövegtesten kívül elhelyezkedő metapozíció a novella zárlatában, még ha tárgyiasító, eltávolító hatóerőként is, de lehetővé teszi a társadalmi nemek alanyisággal felruházott alakzatainak létrehozását. A távoli, idegen nyelven, felszólító módban intencionált, performált látvány a végső felszólító módba áthelyezett tájleírás során önmagát irányító, önálló nőként jelenik meg a zárlatban:

Isten legyen halott, Apuka szájszaga érezhető. Nyíljon sárga rakétapitypang a lakótelep egén. Lássuk magunk előtt a Modrý Kameň zöldjét, a táj többnyire nőiesnek nevezett hullámszását, legyen honvágyunk sosem látott falvakat rejtő völgykatlanok, a Kamenný vrch-re vezető földutak és a Španí laz előtt elterülő, szántóföldektől tarka síkság után. (SZVOREN 2009: 1395–1396)

Szvoren szövegében az alanyiség megképzésére bevetett diszkurzív stratégia kiemelten a felszólító mód konatív erejére hagyatkozik. Ezzel a megszólaló külsővé válik, metapozíciója a társadalmi nem rögzített alakzatainak halmazán kívülre helyezi az alanyképzés területét, kiszabadítva a női ágencia performatív előadását az elnyomó anya *versus* alárendelt lánya kettős, hatalmi rendszerbe ágyazott struktúrájából. A forogatókönyvként, színdarab instrukcióként olvasandó szövegtest felszólító modalitása az üres kategóriaként meghatározott szerzőtől a hiány felé mozdítja el a megszólalás alanyának pozícióját. A kommunikáció összeomlásával, a kettősségek jelöletlen ellenpárjainak (mindentudó narrátor, a felszólítások ágense) kivonásával a végletesen tárgyiasított, megsebzett tájban lehetőség nyílik a negyvenéves anya, lány és nő alanyiségének performálására. A szerző autoritásának eltűnésével („Isten legyen halott”) az álomszerűnek feltűnő Szlovákia távoli, *unheimlich* terepe maga válik a társadalmi nem alanyiségének („a táj többnyire nőiesnek nevezett hullámszása”), a kommunikálhatatlan érzelmeknek („honvágyunk”), a metafizikus katarzis lehetőségének („sárga rakétapitypang a lakótelep egén”) hordozójává a látványt rögzítő, minden cselekménytől megfosztott lezáró ekfrázisban.

6. Konklúzió

A három novella szoros olvasatai azt kívánták bemutatni, hogy a társadalmi nemek, szubjektivitások, személyközi kapcsolatok performatív előadásai miként vizsgálhatók a rögzített genderkódoktól való távolságukban. A hagyományos írói szerepjátékokat párhuzamba állítva a narratíva szintjén lejátszódó, a társadalmi nemeket érintő eltolások, áthelyezések, elcsúszások fókuszba helyezésével a befogadói figyelem a szerzői alakmásokról a narratíva vizsgálata felé mozdul el. Ezen a ponton ismét fontos idézni Lanser lényegi kritikai megállapítását, miszerint:

Néhány kivételtől eltekintve a feminista kritika rendszerint figyelmen kívül hagyja a narráció technikai sajátosságait, márpedig a narratív poétikák a legritkább esetben tartalmaznak megállapításokat az elbeszélői hanggal kapcsolatban politikai, társadalmi összefüggésekről. (saját fordítás) (LANSER 1992: 4)

Felfogásomban a narratológiai eszköztár kiemelt szerepet játszhat abban, hogy a társadalmi nemek összefüggésében elvégzett interpretációs vizsgálatok a szövegek kulturális, társadalmi, politikai dimenzióinak diskurzuselemzéseiről a megszólalás lehetőségei, az identitásteremtés: a narratívák episztemológiai, ontológiai rétegeinek feltárása felé terelje az értelmezői gyakorlatot.

Irodalomjegyzék

- AUSTIN, John Langshaw (1990): *Tetten ért szavak*. (PLÉH Csaba ford.). Akadémiai Kiadó, Budapest.
- BALASSA Péter (1990): Minden rendbe' van: Levél és kommentár. *Jelenkor* 33(6). 522–525.
- BARTHES, Roland (1997): *S/Z*. (MAHLER Zoltán ford.). Osiris Kiadó, Budapest.
- BERTA Ádám (2015): *Karambol*. In: *Kalligram* 24(5). 27–28.
- BOLLOBÁS Enikő (2012): *Egy képlet nyomában: karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*. Balassi Kiadó, Budapest.
- BOLLOBÁS Enikő (2015): *Vendégünk a végtelenből: Emily Dickinson költészete*. Balassi Kiadó, Budapest.
- BRONFEN, Elisabeth (1992): *Over her Dead Body: Death, Femininity and Aesthetic*. Manchester University Press, Manchester.
- BUTLER, Judith (2007): *Problémás nem. A feminizmus és az identitás felforgatása*. (BERÁN Eszter és VÁNDOR Judit ford.). Balassi Kiadó, Budapest.
- CRISTIAN M. Réka (2006): From Delicate Absence to Presence: The Child in Edward Albee's Alternating Families. *Americana: E-Journal of American Studies in Hungary*

- Volume II, Number 2, Fall. <http://americanaejournal.hu/vol2no2/cristian-essay> (*Letöl-tés ideje: 2020. január 12.*)
- CULLER, Jonathan D. (1983): *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Cornell UP, Ithaca.
- CSOKONAI Lili [ESTERHÁZY Péter] (1987): *Tizenhét hattyúk*. Magvető kiadó, Budapest.
- FALUSI Márton (2017): Modern? Posztmodern? Orfeuszi? Próteuszi? *Hitel* 30. évfolyam, (2017)12. szám, 114–127.
- FOUCAULT, Michel (1984): Of Other Spaces, Heterotopias. *Architecture, Mouvement, Con-tinuité* 5. 46–49.
- FETTERLEY, Judith (1978): *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana University Press, Bloomington.
- KAMUF, Peggy (1980): Writing like a Woman. In: MCCONELL-GINET, Sally – BORKER, Ruth – FURMAN, Nelly (eds.): *Women and Language in Literature and Society*. Praeger, New York: 284–299.
- KRUSOVSKZY, Dénes (2014): *Az új vadak*. *Alföld* 65(4). 6–14.
- LACAN, Jacques (1998): *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Vintage, London.
- LANSER, Susan S. (1992): *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press, Ithaca.
- MEZEI, Kathy (1996): Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in Emma, Howards End, and Mrs. Dalloway. In: MEZEI, Kathy (ed.): *Ambi-guous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. University of North Carolina Press, Chapel Hill. 66–92.
- NÉMETH Zoltán (2009): Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban. *Alföld* 60(9). 78–84.
- PUNDAY, Daniel (2003): *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. Palgrave Mac-millan, New York.
- SÁRBOGÁRDI Jolán [PARTI NAGY Lajos] (1997): *A test angyala*. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- SPIEGELMAN Laura [KABAI Lóránt] (2008): *Édeskevés*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- SZVOREN Edina (2009): *Pertu*. *Holmi* 21(10). 1390–1396.
- WARHOL, Robyn R. (1989): *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. Rutgers University Press, New Brunswick and London.
- WEÖRES Sándor [LÓNYAY Erzsébet] (1972): *Psyché: Egy hajdani költőné írásai*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

BENCZIK VERA

Régi tárgyak, új dolgok

Az apokalipszis tárgyi emlékezete

*Nem kell kétségbe esni. A messzi jövő szép lesz.
A szélvert pusztaságon ledőlnek a falak,
és sírok, műemlékek, acélhidak meg gépek
mind elporladnak néhány százezer év alatt.
(Faludy György: A távolabbi jövő)*

1. Bevezető

A világvége kiemelt helyet foglal el kultúránk nagy elbeszélő trópusai közt, és az emberiség végével foglalkozó narratív mintázatok a történetmesélés kezdetétől fogva áthatják a nyugati kultúra szövegkorpuszát. A tárgyi környezet különleges jelentőséggel bír a modern kataklizmikus narratívákban, és a történet keretein átnyúlva affektív kapcsolatot épít ki a fiktív világ és a befogadó közt. Túlmutatva a világépítésen, az intranarratív metaforikus használaton, valamint a történet szimbolikus mezsgyéjén, a történetek átlépik a fikció határait és kapcsolati hálóba vonják a narratív múltat. A világvége tárgyi környezete, és az ezáltal meghatározott kapcsolatrendszerek gyakran a működőképesség és a diszfunkcionalitás, az emlékezés és feledés ellentétei által gerjesztett feszültségekre épülnek, a belőlük születő és általuk fémjelzett nosztalgiaán túl az intranarratív szereplők számára múltjuk horgonyaiként is szolgálnak.

Jelen tanulmány az apokalipszis utáni anyagi környezetet veszi górcső alá, főképp a tárgyak sokrétű használatát, átalakulását, kapcsolódásukat az emlékezetpolitikához, és a „dologiság” mibenlétét elemzi Emily St. John Mandel kanadai író 2014-es regényében, a *Tizenegyedik állomás*ban. A történet helyszíne Észak-Amerika, valamikor a huszonegyedik század első felében, miután az emberiség 99.9%-át elpusztította a „grúznátha” nevű vírus. A regény a múlt és a poszt-apokaliptikus jelen – tizenkilenc évvel járunk a pandémia kitörése után – közt oscillál, és olyan szereplők sorsát követhetjük nyomon, akik Arthur Leander színész személyén keresztül kapcsolódnak egymáshoz. A regény Leander halálával indul, akit szívroham ér a színpadon Shakespeare *Lear király* című drámájának címszerepe közben, a világiárvány előestéjén. A regény szereplői közt találunk olyanokat,

akik a járvány kitörése előtt vagy közvetlen utána meghalnak – Leander mellett első felesége, Miranda Carroll, a *Tizenegyes doktor* című képregény szerzője –, de vannak túlélők is: Kirsten Raymonde, a *Lear* előadás egyik gyerekszereplője, Clark Thompson, Leander legjobb barátja, és Jeevan Chaudhary. Utóbbi több minőségben is belefolyt Arthur Leander életébe: először lesifotósként tanyázik a háza előtt Los Angelesben, majd évekkel később ápolótanoncként próbálja sikertelenül megmenteni a színész életét a szívroham után.

Egyéni történeteik töredékesen bomlanak ki, a múlt és a jelen közt ugrálva, ahogy a narratíva „köröz az emberiség bukásának pillanata körül, és az apokalipszist a regresszió katalizátoraként képzelel el” (SMITH 2016: 291).¹ A posztapokaliptikus valóság Kirsten Raymonde útját követve tárul elénk, aki az Utazó Szimfónia vándortársulatának tagjaként járja be Észak-Michigant. A Szimfónia – színtársulat és zenekar egyben – Shakespeare-t és komolyzenét ad elő az útjukba kerülő településeken, mottójukat – „Mert életben maradni nem elég” – pedig a *Star Trek: Voyager* című sorozat egyik epizódjából kölcsönözték, hogy tükrözze hitvallásukat, mely szerint a katasztrófa utáni traumatizált világban a puszta túlélésen túl szükség van a szórakoztatásra is, hogy megmaradjon a „szépség [...] [mely] csak akkor látható, ha tudomásul vesszül a dolgok végességét” (VERMEULEN 2018: 17). A regény szereplőinek sorsa szorosan összefonódik bizonyos tárgyakkal, melyek a köztük létrejövő kapcsolati háló fontos építőelemeiként, olyan konstruktív erőként jelennek meg, mely segít valamiféle szerkezetet kölcsönözni a darabjaira hullt világnak.

A tanulmány először rövid áttekintést nyújt a tárgyi környezettel foglalkozó elméletekről, a funkcionális és diszfunkcionális eszközök közt feszülő ellentétről, a tárgy és a dolog szembenállásáról, majd arról, hogy a posztapokaliptikus narratív környezet miképp használja a tárgyi környezetet, majd rátér arra, hogy a *Tizenegyes állomás*ban miképp jelenik meg a régészeti emlékezet, trauma, nosztalgia és a tárgy/dolog dichotómia bonyolult együttállása. A tanulmány utolsó részében Kirsten gyűjteménye kerül fókuszba, és annak szerepe a személyes trauma, az emlékek és az identitáskonstrukció szempontjából, végül rövid kitekintéssel végződik Clark Thompson Civilizációs Múzeumára és annak viszonyára a kollektív trauma fogalmához.

2. Tárgyak és dolgok a posztapokaliptikus világban

A tárgyi környezettel foglalkozó filozófiai irányzatok egyik központi kérdése mindig is a környezet és a benne élő emberek közti viszonyrendszer volt, többek közt az, hogy milyen „koordináták” mentén történik az ember (ön)elhelyezése a fizikai

¹ A magyar fordításban nem elérhető művekből vett idézetek a szerző fordításai.

világban, és hogy világ és ember hogyan hat egymásra, hogyan alakítják egymást. Janet Donohoe filozófus szerint a „test és a világ egybefonódik, a hely integráns része a testnek, és ez fordítva is igaz” (DONOHOE 2014: 5), és e nézet alapján érvelt korábban többek közt Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Henri Lefebvre, Michel Foucault, Marc Augé, Michel de Certeau, vagy Edward S. Casey, akiket helyfilozófiai vizsgálódásaik során főképp az érdekelte, hogyan hat egymásra az emberi elem és a tárgyi környezet. Más gondolkodókat – mint Alison Landsberg, Svetlana Boym, E. Ann Kaplan vagy Bill Brown – az foglalkoztatta, hogy a tárgyi környezet miképp hatott az emlékezet, a nosztalgia és trauma különböző jelenségeire. A tanulmány szempontjából releváns elméleti megközelítések Bachelard *otthon*-képzete és a biztonság és kényelem hozzá kapcsolódó fogalomköre, Foucault *heterotópia*-fogalma, Michel de Certeau tárgyakorlásának összefonódása az emlékezettel, Bill Brown *dologelmélete*, Landsberg *prosztetikus emlékezet* fogalma, Boym munkássága a nosztalgia mechanizmusai kapcsán, és Kaplan gondolatai a *pretrauma* narratívákról.

Az igencsak eltérő megközelítések és a széttartó következtetések ellenére a legtöbb térelmélettel foglalkozó szakember egyetért abban, hogy az ember és környezete kapcsolata mindkettőben változást okoz, és épp ezért nevezi az elmúlt két évtizedben a tudomány antropocénnek azt a korszakot, melyben a fizikai világ az emberi kultúra hatásainak nyomait viseli magán (HEISE 2019: 276). Michel de Certeau *Séta a városban* című esszéjében oly messzire merészkedik, hogy kijelenti: ahhoz, hogy a *hely* absztrakcióból konkrét *térré*² váljék, „gyakorlás” szükséges, azaz élni, sétálni kell benne, figyelni és emlékezni kell rá. Kitér e helyütt a kísértetjárta helyekre is, melyek a megfigyelő emlékeinek lenyomatát őrzik: „a tárgyaknak [...] vannak kongó terei, melyekben a múlt szunnyad” (DE CERTEAU 2009: 24), és pont ezen emlékréteg helyre vagy tárgyra vetítése az előfeltétele a lakhatóságának: „[n]em létezik olyan hely, melyet ne kísértene számos szellem, elbújva, csendben – szellemek, melyek ’megidézhetőek’ vagy sem. Csak a sorstól megtépzott [haunted] helyek képesek lakhelyül szolgálni” (DE CERTEAU 2009: 24). De Certeau rendszerében a *tér* annak gyakorlása által jön létre, hogy emlékeket idéz fel és olyan „múltak” projekciós felületeként szolgál, „melyek mások számára nem olvashatók” (DE CERTEAU 2009: 25), ugyanakkor ezáltal részt vesz az individuum konstruálásában is. Gaston Bachelard *A tér poétikája* című művében a (nosztalgikus) gyermekkori emlékek felől közelíti meg a tárgyi világot és külön fejezetet szentel az otthon fogalmának, melyet „a boldogság teré”-nek nevez. Elmélete szerint a ház, melyben felnövünk, maradandó nyomot hagy az egyén identitáskonstrukcióján, és kijelenti, hogy „a ház, melyben születünk, belénk véste a lakás különböző módozatainak

² A hely és tér dőltbetűzése azt jelöli, hogy a térelméletek képviselőinek bevett terminológiájával szemben, melyben a tér jelöli az absztrakt koncepciót, a hely pedig annak konkrét manifesztációját, de Certeau épp ellentétesen használja a két fogalmat.

hierarchiáját. Mi az ezen házban lakás különböző módozatainak lenyomatai vagyunk, és minden más ház az alaptéma variációi csupán” (BACHELARD 1994: 14).

Bill Brown *dologelmélete* a világ és az ember egymásra utaltságára koncentrálnak, valamint arra, hogy hogyan játszik közre a tárgyi környezet az énkonstrukcióban. Roland Barthes, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Michel de Certeau és Igor Kopytoff elméleteire alapozva Brown fő tézise az, hogy a fizikai tér entitásai *tárgyakra* és *dolgokra* oszlanak, mely dichotómia emlékeztet a térélméletek *tér/hely* különbségtételéhez. Ott tér el ettől, hogy míg a tér/hely pár megkülönböztető jellemvonása az absztrakt/konkrét ellentétpárban keresendő, Brown a tárgyiség és dologosság közt a funkcionalitás alapján húzza meg a határvonalat, és azt javasolja, hogy a tárgyból dologgá alakulás fő mozgatórugója a defamiliarizációban keresendő:

Egy *dolog* [...] nem képes ablakként működni. Akkor kezdünk szembesülni a tárgy dologosságával, amikor működésképtelenné válik számunkra: amikor a fűró elromlik, a kocsi lerobban, amikor az ablak koszos lesz, amikor mozgásuk a gyártás és forgalmazás, a fogyasztás és kiállítás körforgásában, ha csak pillanatokra is, de megakad. (BROWN 2001: 4; kiemelés az eredetiben)

Ha a (poszt)apokaliptikus *science fiction* szövegek narratív stratégiáit vesszük figyelembe, főképp a defamiliarizált tér konstrukciójára irányuló mechanizmusok szempontjából, akkor gyakran megfigyelhető jelenség, hogy a világgalátás a normatív tárgyakorlás megakasztása révén, az otthon fogalmának felforgatásával és a tárgyi környezet működésképtelenné tétele által – azt dologi környezetté változtatva – történik. A tárgyi környezet affektív kapcsolódásai az emberi kultúrához és az egyes befogadókhoz messze túlmutatnak a fizikai létezésükön, és a jelen tanulmány fókuszában nem csak az áll, hogy a (poszt)apokaliptikus narratívák hogyan idegenítik el a tárgyi környezetet, hanem hogy ez a defamiliarizáció az intranarratív karakterek fejlődésén túl, a szövegek határain túllépve hogyan érint(het)i meg a befogadókat is.

A Warren Wagar által „véglátomások”-ként (“terminal visions”; WAGAR 1982) jellemzett műfaj ismérvei közt szerepel valamilyen katasztrofális változás, mely az emberiség pusztulását és az emberi civilizáció gyakran globális szintű bukását hozza magával. A gótikához hasonlóan a (poszt)apokaliptikus történetek is fokozottan építenek a befogadók érzelmi bevonására, hogy hatékonyabban tudják közvetíteni a nagyarányú pusztulás jelentőségét, és az affektív közelség eléréséhez egy sor eszköz áll az alkotók rendelkezésére. E. Ann Kaplan „pretrauma narratívák”-ként hivatkozik e történetekre, ezzel is felhívva a figyelmet a befogadók világvége *előtti* pozicionálására, és ez különös jelentőséggel bír az olvasót/nézőt körülvevő tárgyi környezet és a fiktív világ összetett kapcsolatrendszerének szempontjából. *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction* [Klímatrau-

ma: a jövendölés a disztópikus film és fikció világában] című monográfiájában (KAPLAN 2015) a (poszt)apokaliptikus narratívák egyedi traumafeltérképezési mechanizmusaival foglalkozik, valamint azzal, hogy ezek a szövegek hogyan kezelik a traumatikus emlékeket. A „pretrauma” fogalmát annak a jelenségnek a leírására alkotta meg, amikor „a nézők a megvalósulásuk előtt lesznek a lehetséges disztópikus jövőképek tanúi” (KAPLAN 2015: 24), és azt vizsgálja, hogy a műfajba sorolható történetek miképp okozhatnak – a szavaival élve – „másodlagos traumát [vicarious trauma] [...] [mely] az elszenvedők számára a megélt traumához hasonló tüneteket produkál, de ezeket mások traumáinak megfigyelése vagy átélése okozza” (KAPLAN 2015: 24). A *Take Shelter* (2011) című filmet elemezve arra a következtetésre jut, hogy az eljövendő katasztrófa okozta PTSD-tünetekkel küzdő főszereplő metanarratív szinten egyfajta kommentárként értelmezhető a befogadó kataklizma előtti pozícióját tekintve:

A film jó példa arra a jelenségre, amit pretraumatikus stressznek hívo-k. A közönség számára kitekintést nyújt saját pozíciójukra, melyből a pretrauma filmeket nézik, azaz Curtis a pretrauma film közönségéhez hasonló helyzetben van: látomásai a katasztrófális klímaváltozásról hasonló-k ahhoz, amit a nézők látnak a vásznon. (KAPLAN 2015: 36)

A történetek, hogy maximalizálják a közönséghez viszonyított affektív közelségüket, gyakran nemcsak időben helyezkednek el belátható távolságban, hanem kifejezetten a katasztrófa előtti és utáni közös tárgyi környezet ismerősségére építenek. A jelen és jövő közti oszcilláció jelenségét Philip Smith „a poszt-apokaliptikus történetek előre-hátrasságá”-nak (*forward-backwardness*) hívja (SMITH 2016: 291–292). Ez az összehasonlító kettősség, az ismerős szembeállítás a (felismerhetően) defamiliarizált környezettel többek közt azáltal jön létre, hogy lebomlanak azok a normatív kapcsolatrendszer-k, melyek a tárgyakat és környezetünket szabályozzák. Már H. G. Wells *Világok harca* (1898) című regénye is a jól ismert környezet lerombolására épít, amikor a szerző történetét korának viktoriánus Londonjába és annak vonzaskörzetébe helyezi. A korabeli olvasó számára, aki a *Pearson's Magazine*-ben folytatásokban megjelenő történetet (PINTÉR 2012: 135) követte, a földönkívüliek nem távoli veszélyként jelentek meg, hanem olyan szörnyű erőként, mely az általuk ismert tájat fenyegették pusztulással. Ez a mechanizmus oly sikeresnek bizonyult, hogy a műfaj mind nyomtatott, mind vizuális képviselői előszeretettel alkalmazzák. Wells regényéből például számos filmváltozat készült a későbbiek során, és majdnem mind a készítő-k korába és földrajzi környezetébe helyezte a cselekményt, hogy megőrizze a közönség számára az ismerős tér pusztulása okozta érzelmi bevonódás lehetőségét.

A felismerhetőség tehát az affektív közelséget kiváltó szövegonstrukció-k mechanizmus egyik integráns eleme, mely a freudi értelemben vett kísértetiességgel

(*unheimlich*) itatja át a (poszt)apokaliptikus tájat: a befogadók számára felismerhető a tájkép, látható benne saját környezetük a megszokott tárgyaikkal, és így az emlékeikből, tapasztalataikból táplálkozó eredeti környezet képe révén átérezhetővé válik a kataklizma teljes súlya, és a katasztrófa a tárgyi környezet kettőzöttségén keresztül mintegy beleíródik a saját ép világukba. Az átalakulásnak, mely a kettősséget eredményezi, gyakran része a diszfunkcionalitás: neves épületek és városok rommá, lakatlanná vagy lakhatatlanná válnak – de Certeau rendszerében *gyakorlatlanná* vagy *gyakorolhatatlanná*. Az otthon fogalma – mely Bachelard szerint a biztonság és a gyermekkori nosztalgia megtestesítője – a rettegés és a veszély helyévé változik. Mindennapi tárgyak, melyek oly alapvető részei az életünknek, hogy jóformán tudomást sem veszünk róluk, *dolgokká* válnak a browni fogalomrendszer szerint, melyek elvesztik mindennapi használati értéküket, és csupán az emberiség által hagyott úr tragédiájának tanújeleiként és lenyomataként maradnak fenn.

Az emberiség kézzelfogható hiánya következtében a romba dőlő tárgyi környezet kerül a történetek előterébe, és a szövegek az emberi civilizáció végét gázszoló emlékhellyé válnak. Az időbeni egymásrataltság – a narratívák „előre-hátrasága” – és a befogadó és szöveg közti affektív kapocs eredménye olyan történeteket eredményez, melyek egyszerre lehetnek szórakoztató katasztrófanarratívák, és olyan „pretrauma” élmények is, melyek által a még meg sem történt világvégét, és a benne foglalt saját pusztulásunkat is siratjuk. Így tehát nem csak a kollektív vég, hanem saját halandóságunk fölött érzett gyász is része az ilyen történetek által kiváltott érzelmi spektrumnak.

A *Tizenegyes állomás* hűen igazodik a műfaj sémáihoz: a világjárvány majdnem teljesen kipusztítja az emberiséget, mégis maradnak túlélők, akik szeretteik és megszokott életük elvesztésének traumáját próbálják feldolgozni és szembesülnék afölött érzett lelkiismeretfurdalásukkal is, hogy életben maradtak az átalakult világban, míg mindenki más meghalt. A grúznátha utáni lét része a technológiai regresszió – szintén egy bejáratott (poszt)apokaliptikus klisé –, ahol az elektromosság hiánya és a gázolaj lebomlása miatt túltechnicizált világunk eszközparkjának jó része teljességgel használhatatlanná válik. Az így keletkező diszfunkcionalitás disztópiájának azonban van egy kvázi-utópisztikus oldala is, hiszen a poszt-technológiai világ a rousseau-i „vissza a természetbe” értelemben a túlhasználó kapitalista, urbánus társadalomképtől elforduló, a természet közelségét keblére ölelő pasztorális idillként is értelmezhető, mely szintén jellemző a (poszt)apokaliptikus szövegekre. Philip Smith tanulmányában helyesen mutat rá arra, hogy „az apokaliptikus pusztulás a műfaj néhány képviselője esetében az újratervezés, a társadalom újraindításának és újjáépítésének ígéretét hordozza magában, melyet többé nem terhelnek a letűnt világ gondjai” (SMITH 2016: 291). A *Világok harcához*, vagy Robert Matheson *Legenda vagyok* című regényéhez és annak 2007-es filmváltozatához hasonló művekben mind megtalálhatók az iparosodás és a kapitalista világregend előtti világ

iránti vágyakozás nyomai. Svetlana Boym fogalomrendszerében ezt nevezi „restaurációs nosztalgiá”-nak, mely „megkísérli az elveszett otthon transzhistorikus rekonstrukcióját” (BOYM 2007: 13), és a jelenen átnyúl egy képzelt aranykorba – mikor a dolgok egyszerűbbek és ezáltal jobbak voltak –, de a valóságban csupán „gyászolja a mitikus visszatérés lehetetlenségét” (BOYM 2007: 12). Azon (poszt)apokaliptikus narratívák, melyek a szebb múlt iránt érzett nosztalgia képzetét hordozzák magukban, egyúttal gyakran a jelen techno-kulturális fejleményei által gerjesztett félelmekre adott társadalomkritikai válaszokként is értelmezhetők.

Mandel regénye is tartalmazza ezt az elemet: a diszfunkcionális tárgyi környezet, melyre általában az összeomlás előtti működőképes világ iránt érzett nosztalgikus vágy irányul, ugyanakkor olyan világ képét is festi elénk, mely megszabadult saját technikailag túlkomplikált világunk kütyümániájától, és egyszerűségében épp ezért vonzó alternatíva: az olvasó könnyen elveszik az eléje táruló nyári idillben, melyet a regény a nyugtalanító események ellenére fenntart. Paul Legatt szavaival élve „bár a regény romanticizálja világunk letűnt tárgyi környezetét, azt is feltételezi, hogy ezek pusztulása magával hozza a gazdasági egyenlőtlenségek és a rasszizmus megszűntét is” (LEGATT 2018: 3).

A történet íve a téli Toronto Elgin színháza és a nyári Severn City repterén található Civilizációs Múzeum közt feszül, és a cselekmény a biztos beágyazottságból – a színház beazonosítható és valós – a bizonytalanság felé tart, mivel Severn City fiktív város, és képzeletbeli pontos helyzetét sem ismerjük. Mindkét hely a foucault-i *heterotópia* kifejeződése, a színház a valóság sokszintű megképzéséhez és megjelenítéséhez való kapcsolódásai révén, a múzeum pedig a linearitást zavaró módon megakasztó és felforgató, számos idősíkhöz tartozó tárgyak gyűjteményeként. Jelen világunkban mindkettő „nem-hely” Marc Augé rendszere szerint; a fogalom olyan helyeket jelöl, „melyek bizonyos célok (utazás, tranzit, kereskedelem, szórakozás) érdekében létesültek, és az egyének ezen helyekkel kiépített kapcsolatait” (AUGÉ 1997: 94). A *Tizenegyes állomás* feje tetejére állított térképzetei esetében az a különbség, hogy a liminális nem-helyek – „olyasféle hely [...], amely nem tartozott sem egyik városhoz, sem másikhoz – benzinkút, pár gyorsétterem, egy motel és egy szupermarket az út mellett” (ST. JOHN MANDEL 2016: 52) – váltak a normatív lakóhelyekké, míg az üres városok – főképp Toronto és Chicago – még de Certeau értelmében is túl kísértetiessé váltak ahhoz, hogy élhetők legyenek, annak ellenére, hogy esztétikai értelemben – „[k]opár és váratlan szépség süttött a mozdulatlan, néma metropoliszból” (ST. JOHN MANDEL 2016: 199) – nem váltak az abjekció helyeivé. A városi környezet a „gyakorlás” hiányában absztrakcióvá degradálódik, használ(hat)atlanná vált tárgyak lakhelyévé válik.

Az ilyen elhagyott helyeket keresi fel Kirsten Raymonde és August, mindketten a Szimfónia tagjai, hogy hasznos tárgyak után kutassanak, de azért is, hogy „a régi világot keressük, mielőtt a régi világ utolsó nyoma is elveszne” (ST. JOHN MANDEL 2016: 140). Charlie – szintén a Szimfónia tagja – régészekhez hasonlítja őket, akik

nemcsak a régi tárgyak gyűjtésével idézik meg a múltat, hanem azáltal is, ahogy az elhagyott helyeket katalogizálják, mintegy tanúivá válnak azon dolgoknak, melyek ott vannak. A *Tizenegyes állomás* más (poszt)apokaliptikus művekhez hasonlóan nagy hangsúlyt fektet a kizökent világ listázására, archiválására. Ray Bradbury *Szabadjegy a chicagói bombatölcsérbe* című novellájának főszereplője, az Öregember azzal sodorja veszélybe magát, hogy visszafoghatatlanul listázza a bukás előtti Amerika triviális tárgyi környezetét egy olyan kultúrában, melyben az ilyesfajta emlékezés tabu és épp ezért büntetendő:

A középszerűség lomtára vagyok csupán: a verseny finisében szakadékba zuhant civilizáció többször gazdát cserélt, haszontalan, átfestett hulladéka és seletje. Így valójában csak talmi csillogású ócskavasat adhatok. [...] Mert amire emlékszik az ember, újra fogja keresni. [...] Rakjuk össze mindezt, kapcsolódjanak egymásba a vágyak fogaskerekei: én csak azért vagyok, hogy olajozzam őket, de én aztán meg is olajozom! (BRADBURY 1982a: 479)

Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* című regénye egy tornaterem katalógusával kezdődik, melyben megidézi a letűnt tárgyi világot és azok affektív dimenzióját, miközben a múltból átsodródik a narratív jelenbe, ahol az elbeszélő rávetíti a Gileád előtti világra Gileád disztópikus környezetét, és ez a kettősség utána végigvonul az egész művön. A Férfi Cormac McCarthy *Az út* című regényében visszatérően hosszan, monoton módon listázza a környezetét, mintha a katalogizálás egyfajta performatív mantraként a dolgokat visszatárgyasítaná, és ezzel felidézhetné, sőt, valamiféleképp rekonstruálhatná a katasztrófa előtti világot. Kirsten hasonló megjegyzést tesz, miután Augusttal egy családi házat kutattak át:

...ha nem lett volna ott a tárgyi bizonyíték, a törülközőkkel és samponnal és a konyhában talált doboz sóval teli bőröndök, és ha nem a kék ruha lett volna rajta, és nem dudorodik August mellényzsebében a parányi Enterprise úrhajó, azt hihette volna, csak képzelte a házat. (ST. JOHN MANDEL 2016: 215)

A ház, melyre Kirsten emlékezni szeretne, egy fosztogatók által megkímélt családi ház, melybe a Severn City reptere felé vezető útjukon botlanak bele. A ház lakóinak – apa, anya, gyerek – holttestét őrzi, akik itt éltek és haltak meg a járványban. A lakhelyből síremlékké vált épület, melyet áthat a halál mint végső abjekció, teljességgel felforgatja Bachelard családi házról alkotott fogalomrendszerét, melyben az biztonságot és kényelmet adó helyként jelenik meg. A végsőig diszfunkcionális épület a *dologiság* mementójaként nagyon hasonló szerepet tölt be, mint az automata ház Ray Bradbury *Langy esők jönnek* című novellájában, mely az atomtámadás nyomán a falára égett ideális külvárosi család – apa, anya, lány, fiú – mauzóleumaként a napi rutin végtelen és értelmetlen ismétlésével hódol az em-

beriség tiszteletének. Az emberi jelenlét által hátrahagyott úrt narratív elemként az antropomorfizált ház tölti be, amely nem hajlandó tudomást venni gazdáinak haláláról, és a veszteség és így a gyász lehetőségének tagadása kényszeríti az utolsó napi rutin végtelen ismétlésére.

A *Tizenegyes állomás*ban a ház atavisztikus tünemény, mely nemcsak egy konkrét család szentélyeként áll ellen az idő viharainak, hanem a pandémia előtti életmód emlékműveként is funkcionál. Nem minden aspektusában marad azonban *dologi* állapotban, hiszen Kirsten és August a sírmellékletek egy részét – fülpiszkálót, törülközőket, és egy esküvői ruhát is, mely a Szimfónia koszütmútárába kerül bele – újrahasznosítják, és így visszatárgyasítják, ezzel gazdagítva az átértelmezett tárgyi környezetet: a Szimfónia kocsijai „egykor kisteherautók voltak, de most acél- és fakerekeken gördültek, és lovak húzták mindet” (ST. JOHN MANDEL 2016: 44), a repülőgépek tárolókká váltak, „hideg időben ideális élelmiszerraktárak. Nyáron a gyümölcsösök közelében hagyott gépeket tálcára rakott gyümölcsökkel töltik meg, hogy megszársítsák a fémkemencében” (ST. JOHN MANDEL 2016: 40). Ezen dolgok de Certeau-i értelemben vett „gyakorlása” visszarántja őket az absztrakt síkról, hogy az új világ építőköveivé váljanak.

Kirsten és August régészeti expedícióinak célja a dologi világ katalogizálásán és újrahasznosításán túl saját magángyűjteményeik gyarapítása is. August tévéműsor-újságokat és versesköteteket vadászik, míg Kirsten a *Tizenegyes doktor* című képregény számait – nem tudván, hogy csak néhányat nyomtattak belőle –, a *Kedves V!* című könyv példányait, valamint olyan pletykamagazinokat keres, melyekben Arthur Leanderhez kapcsolódó képek és hírek vannak. Míg August a történet mellékszereplője marad, és csak sejthetjük, hogy a műsorújságok a „restauratív nosztalgia” tünetei, hogy rekonstruálják az „elveszett otthont” (BOYM 2007: 13), addig Kirsten tárgyai nemcsak én-képzésének szempontjából fontosak, hanem a regény töredékei közt szolgálnak kötőanyagként.

3. Kirsten tárgyai – „minél többre emlékszik, annál többet veszített” (ST. JOHN MANDEL 2016: 211)

Kirsten a gyűjteményét egy hátizsákban hordja magával: „gyermekméretű kis táska volt, a vörös vásznon Pókember szétrepedezett, kifakult képe” (ST. JOHN MANDEL 2016: 76). A gyűjteményben egyaránt található tárgyak és dolgok is:

...két vizesüveget – az előző civilizáció idején Lipton jeges tea volt mindketőben –, egy pulóvert, egy rongyot, amely az arcára szokott kötni a porosabb házakban, egy köteg drótot, hogy legyen mivel kipiszkálnia a zárat [for *picking locks*], a bulvárgyűjteményét és a *Tizenegyes doktor* képregényeket óvó, zárható műanyag tasakot, és egy papírnehézetet. (ST. JOHN MANDEL 2016: 76)

A gyűjtemény tárgyainak jól körülhatárolható funkciójuk van a bukás utáni világban, azaz szilárdan illeszkednek az új rendbe, épp ezért nem szorulnak magyarázatra. Kirsten dolgai azonban, melyeket érzelmi okokból cipel magával, már érdekesebbek: a két *Tizenegyes doktor* képregény, az üveg papírnehezék, és az Arthur Leanderrel foglalkozó újságkivágások. Az első kettő még a járvány előtt került hozzá, az utóbbit pedig azóta gyűjti, és van egy hiányzó dolog is, a *Kedves V!* példánya – ez Arthur Leander magánleveleinek engedély nélküli kiadása –, melyet Kirsten saját lakásukból vitt magával – mert „az anyja azt mondta, nem olvashatja el” (ST. JOHN MANDEL 2016: 164) –, amikor bátyjával útnak indultak a járvány kitörése után, miután hiába várták haza szüleiket.

A levélnehezéket az akkor nyolcéves Kirsten Tanyától, a felvigyázójától kapja: „Tessék – mondta, és Kirsten kezébe nyomta. – Megpróbálok megint utolérni a szüledet, te pedig próbáld meg abbahagyni a sírást, nézd csak, ez milyen szép!” (ST. JOHN MANDEL 2016: 23). Nemcsak Arthur Leander színpadi halála után ad neki biztonságot, hanem szüleinek távollétében átmeneti tárgyként is funkcionál. Mondhatjuk, hogy Arthur átélte halála helyettesíti Kirsten szüleinek megmagyarázhatatlan elvesztését és az általuk hagyott bizonytalan űrt, melyet Kirsten részéről csak spekulációkkal tud kitölteni. Ezt a két traumatikus veszteséget sűríti a lány a papírnehezékbe, mely – „benne a foglyul ejtett viharral” (ST. JOHN MANDEL 2016: 23) – Kirsten elfojtott gyászának dologi kivetítéseként nyújt neki vigaszt a pre- és posztapokaliptikus világban.

A levélnehezék szimbolikus entitásként, mintegy a múltból készült pillanatfelvétélként magába sűríti a katasztrófa előtti világot is. Pieter Vermeulen megállapítja (2018: 16), hogy a hó kapcsolatteremtő elemként jelenik meg a különböző narratív rétegek közt: először műhóként jelenik meg a *Lear király* produkciójában a színpadon, majd a téli Torontóban a színházon kívüli valódi hózárban, közvetlenül a járvány kitörése előtt, végül miniatűr hóviharként az üvegbe zárva. Ezen felül van még egy dolog, mely ide kapcsolódik: a fiktív Severn City látképe hógömbbe zárva a Civilizációs Múzeumban, melyben gyönyörködve a gyűjteményt gondozó Clark nosztalgikusan gondol vissza mindarra a kreatív erőre, mely egy ilyen tárgy előállításához kellett: a tervezőkre, a munkásokra, az ipari folyamatokra. Ugyanakkor számára is a konkrét gyász projekciós felületévé válik, hiszen a múzeum minden tárgyában társát, Robertet, és az ő hiányát látja (ST. JOHN MANDEL 2016: 275). Mind a levélnehezék, mind a hógömb egy egyszerűlt téli pillanatot, egy soha vissza nem térő világot zárnak búra alá. A regény két ellentétes évszakot – a telet és a nyarat – használ a két idősík elkülönítésére, és a hó a „választóvonal az *előtte* és az *utána* között” (ST. JOHN MANDEL 2016: 29; kiemelés az eredetiben). A miniatűr városkép, az üvegbe zárt hóvihar – a múlt fiktív ábrázolásai – végletes absztrakciók és teljességgel lakhatatlan helyek, és így az összeomlás előtti világ elérhetetlenségének szimbólumai. Szignifikációjuk értelmetlen, mivel az általuk jelölt tárgy a léten kívülre távolodott, és szellem csupán a jövő világában.

A *Tizenegyes doktor* képregények jelenléte még bonyolultabb a regényben. Alkotójuk Arthur Leander első felesége, Miranda – a Shakespeare-utalás itt is nyilvánvaló –, és a képregények ekhphrasztikus jelenlétként vissza-visszatérnek a történet folyamán: először Miranda kreatív projektjeként jelennek meg az Arthur előtti boldogtalan kapcsolatában, majd kibontakozó művészeti ambíciójának illusztrálásaként a házasság boldog éveiben, később pedig a kapcsolati problémák projekciós felületeként, majd nyomtatott formában Miranda ajándékeként. Évekkel a válásuk után kerülnek Arthurhoz, aki kettőt Kirstennek ad, kettőt pedig fiának, Tylernek küld el. Tárgyi / dologi jelenlétükön túl a regényben szövegi szinten is megjelennek a képregények, egyrészt címadóként, másrészt a fejezetek közt közölt *Tizenegyes doktor* szövegrészletek kommentálják az intranarratív világ történéseit. A képregények így kreatív tervként, preapokaliptikus tárgyként, katasztrófa utáni dologként, ekhphrasztikus elemként és metanarratív eszközként is funkcionálnak, reflektálva mind a személyes, mind a kollektív traumákra.

Szerkesztőelemként a levélnehezék és a *Tizenegyes doktor* képregényfüzetek kapcsolati hálóba vonják a katasztrófa előtti és utáni világot, és azokat az embereket, akiknek életét és halálát a regény követi. A levélnehezék útja során érintkezik a legtöbb szereplővel: először Clarktól kerül Arthurhoz és Mirandához lakásavató ajándékként, aztán Mirandától vissza Arthurhoz, aki Tanyának adja, akitől Kirstennél köt ki. A képregényfüzetek kreatív ötletként kezdik, majd Arthurnak szánt ajándékként folytatják, aki halála előtt nem sokkal ajándékozza tovább Kirstennek és Tylernek. Mindkét entitás egyszerre tárgy és dolog, mivel diszfunkcionalitásuk új jelentésmezőket hoz létre a metanarratív síkon. Olyan „határtárgyak[ká válnak], [...] melyek számos közösség részei és mindegyik információs követelményrendszerének megfelelnek” (BOWKER és STARR 1999: 297), így amikor Kirsten Tyler Bibliájában megtalálja a *Tizenegyes doktor* képregény egyik lapját, a közös tárgyvilág egy kapcsolati hálóba vonja őket.

Ha Kirsten én-konstrukciójának szempontjából nézzük ezeket a dolgokat, akkor véleményem szerint a lány archiváló tevékenysége elengedhetetlen én-konstrukciójának szempontjából, és gyűjteménye nem csak személyes történetének epizódjaira világít rá, hanem annak hiányos voltára is. Minden olyan elem, mely nem bír gyakorlati haszonnal a posztapokaliptikus világban, Arthur Leander felé mutat, és az igazi családja – az eltűnt szülők, és bátyja, aki seblázba halt bele valamikor a Torontóból való menekülésük után – hiányként jelenik meg a kollekcióban. Mintha a gyűjtemény darabjai – a levélnehezék, a képregények, az újságkivágások – mind kijelölnének egy olyan sötét területet Kirsten múltjában, ahová nem tud vagy nem akar visszanyúlni. Maga is elismeri, hogy „[r]engeteg minden volt [...], amire Kirsten nem emlékezett – a laccímükre, az anyja arcára, a tévéműsorokra, amelyekről August megállás nélkül mesélt – de Arthur Leanderre emlékezett” (ST. JOHN MANDEL 2016: 48); az emlékezetkiesés nemcsak a járvány előtti életét érinti, de az összeomlás utáni időkre is kiterjed, főleg az „első, elfeledett év”-re,

melynek emlékeit akaratlagosan elfojtja, nehogy olyanná váljon, mint a próféta, akinek „talán [...] az a balszerencsés sors jutott, hogy mindenre emlékezett” (St. JOHN MANDEL 2016: 326–327).

Ahelyett tehát, hogy közvetlenül nyúlna vissza olyan eseményekhez vagy emlékekhez, melyek vagy túlságosan távol esnek a múltban, vagy túlságosan fájdalmas visszagondolni rájuk, inkább személyes gyűjteményéből készít pajzsot, és használja ezeket a tárgyakat/dolgokat építőkökként az Alison Landsberg által „prosztetikus emlékezet”-nek nevezett jelenséghez, amelyet

[...] azok [az emlékek alkotnak], melyek nem szigorúan véve egy személy megélt tapasztalatain alapulnak. A prosztetikus emlékek nyíltan terjednek, és bár nem organikus alapúak, mégis a személy testével tapasztalja meg őket a sokrétű kulturális technológiákkal történő összekapcsolódáson keresztül. A prosztetikus emlékek így a személyes tapasztalati archívum részeivé válnak, és áthatják az egyén szubjektum-létét, és kapcsolatát a jelen és jövő időkhöz. (LANDSBERG 2004: 25–26)

Az egyik példa, amit Landsberg annak illusztrálására használ, hogy a technokultúra és a prosztetikus emlék hogyan fonódik egybe, az 1982-es *Szárnyas fejtánc* című film, melyben az androidok egy része hamis emlékeket és azokat alátámasztó személyes tárgyakat, például fényképeket kap, hogy fokozzák emberi hasonlóságukat. Landsberg elemzése szerint

[...] Rachel fényképe *egybevág* az emlékeivel. És ezek az emlékek teszik lehetővé, hogy folytassa útját, és úgy létezzen, ahogy van. Azt mondhatnánk, hogy bár a fénykép nincs kapcsolatban az „igazi” múltjával, segíti abban, hogy létrehozza a saját narratíváját, hogy kijelölje a létezésének körvonalait. (LANDSBERG 2004: 40; kiemelés az eredetiben)

Rachelhez hasonlóan Kirstennek is szüksége van a gyűjteményére, hogy összerakja saját identitását. Egyrészt kapcsolódnak az Arthur Leanderről nosztalgizáló emlékekhez, melyekből egy (illuzórikus) pozitív apafigura képe bontakozik ki, akinek öltözőjében Kirsten menedékre lelt, ha egyedül és szeretetben akart lenni. A kopott pókemberes hátizsák olvasható a gyermekkor szimbólumaként, melybe csak azok a dolgok kerülhetnek, amikre Kirsten is emlékezni akar. A Leander-relikviák fetisizálása egyrészt arra mutat rá, hogy Kirsten múltjának egyes részeit tagadja: erre utal az emlékeiből törölt bizonyos első év, vagy hogy nem beszél a Szimfónia előtti időszakról, ahogy a kés-tetoválásai mögött meghúzódó történetekről sem. Másrészt viszont alapvető fontosságúak abban a folyamatban, hogy visszanyerje élete fölött az ellenőrzést, és a traumát és veszteséget elfedő illuzórikus identitáskonstrukció pilléreiként funkcionáljanak.

Shawn Wong *Homepage* című 1979-es regényével kapcsolatban, melyben a személyes trauma és a tárgyi környezet kapcsolatrendszerét vizsgálja, Bill Brown megjegyzi, hogy „a pszichikus túlélés a tárgyi világ jelentőséggel való felruházásától függ. [...] tárgyak és a tárgyi környezet a múlt közel-, de távortartásának módja is, melynek segítségével a pszichikus sík imágóit fizikai tárgyakká változtatjuk” (BROWN 1998: 41). Ahogy a korábban már említett (poszt)apokaliptikus listák, úgy Kirsten dolgai is archívummá állnak össze, olyan listává, melynek segítségével látszólagos egységgé konstruálhatja saját magát. Kirsten tudatában van annak, hogy a dolgai milyen szerepet játszanak az életében. Amikor Augusttal a házban kutatnak, elismeri, hogy

[...] volt pár dolog, amit August nem tudott róla, és az is ezek közé tartozott, hogy néha, amikor végignézte a képgyűjteményét, megpróbálta elképzelni azt az árnyékéletet, és megtalálni benne a saját helyét. Belép az ajtón, rákoppint a kapcsolóra, és a szoba megtelik fénnel. Kiteszi a szemeteszsákot a járdára, jön egy teherautó, és elviszik valami láthatatlan helyre. Ha veszélybe kerül, felhívja a rendőrséget. Forró víz zubog a csapokból. Felveszi a kagylót, vagy lenyomja a gombot a telefonon, és bárkivel beszélhet. A világ összes információja fenn van az interneten, és az internet mindent körbevesz, nyári szellőn szállongó virágporként lepi be a világot. Van pénz, a kis papírszeletkéket bármire el lehet cserélni: házakra, hajókra, tökéletes fogsorra. Vannak fogorvosok. Próbálta elképzelni ezt az életet, ami valahol épp most zajlik. Egy párhuzamos Kirsten egy légkondicionált szobában épp most riad fel a nyomasztó álomból, amelyben egy üres tájon bolyongott. (ST. JOHN MANDEL 2015: 218)

Arthur Leander és dolgai tehát olyan átmeneti tárgyak és terápiás tompítók szerepét töltik be, melyek Kirsten számára lehetővé teszik, hogy életét jelenlegi formájában értelmezni tudja. Egy momentum erejéig a szöveg arra is utalni látszik, hogy ez a Leander-gyűjtemény majdan hidat képezhet olyan eseményekhez és emlékekhez, melyekkel Kirsten jelen állapotában még képtelen szembenézni. Ez a momentum a korábban már említett *Kedves V!* kötet, illetve annak hangsúlyos hiánya a hátizsákjából. Egyedülként ez kötődik édesanyjához (is), és az a tény, hogy a gyűjtőgető-körútjainon szüntelen keresi, utalhat arra, hogy Kirsten készen áll az életéből száműzött, vagy mélyen eltemetett traumákkal való szembenézésre, és képes lesz visszaengedni a valódi múltját a hátizsákjába és az életébe is.

A másik törekvés a múlt rekonstrukciójára a regényben a véletlenszerűen összeszedett dolgok gyűjteménye a Civilizációs Múzeumban, melyet Clark Thompson, volt vállalati pszichológus és coach gondoz. A Severn City repterén található múzeum kizárólag a browni értelemben vett dolgokból áll, olyan diszfunkcionális elemekből, melyeket nem lehet másra használni, így nem találhatják meg helyüket a posztapokaliptikus tárgyi világában sem. Pieter Vermeulen rámutat a Múzeum

és a regény mint objektum közti kapcsolatra, mondván, hogy „mindkettő archiválási funkcióval bír” (VERMEULEN 2018: 18), Méndez-García pedig megállapítja, hogy a Múzeum egyik lehetséges – és kritizálandó – olvasata az, hogy a koloniális nosztalgia kivetülésének tekinthető (MÉNDEZ-GARCÍA 2017). Hozzátennem, hogy Kirsten gyűjteményéhez hasonlóan a Múzeum alapítása is mélyen gyökerezik a személyes traumában – Clark partnerének, Robertnek a hiányában. „Ha Robert itt lenne – ó Jézusom, bár itt lenne –, ha Robert itt lenne, talán telerakta volna a polcokat mindenféle műtárggyal, és rögtönzött múzeumot nyitott volna. Clark betette a használhatatlan iPhone-ját a legfelső polcra” (ST. JOHN MANDEL 2015: 254). A Múzeum tehát, bár kétségkívül a huszonegyedik századi techokultúra iránti nosztalgikus vágyakozás megjelenítése, egyidejűleg a Robertnek állított emlékmű is. Kirstenhez hasonlóan Clark is véletlen töredékekből próbálja újjáépíteni a bukás előtti életét, Brownt ismételve „a pszichikus sík imágóit fizikai tárgyakká” változtatva (BROWN 1998: 41). A Múzeum a személyes traumát meghaladva olyan helyvé válik, mely minden elveszett embernek emléket állít diszfunkcionális tárgykollekciójával: bankkártyákkal, útlevelekkel és más, identitást jelző dolgokkal. A Múzeum törekvését a regény is nagyban tükrözi, hiszen, ahogy az egyik szereplő is megjegyzi, „az egész világ olyan hely, ahol a régi világ ereklyéit őrzik” (ST. JOHN MANDEL 2016: 158).

4. Konklúzió

A (poszt)apokalipszis fiktív világi gyakran olyan tájban helyezkednek el, mely a veszteségre épül. A működésképtelen tárgyi világ elliptikus konstituálódása, a tárgyak dolgokká változása mind olyan tájat eredményez, melynek diszfunkcionalitása veszteségből, hiányból és traumából ered. Ebből a képzelt jövőből visszafelé irányuló nosztalgikus tekintet olyan múltra néz vissza fájdalommal vegyes vágyakozással, mely még nem múlt. A *Tizenegyes állomás* tele van dolgokká változott tárgyakkal; ezek közül néhányat arra használnak, hogy hangsúlyozza és feldolgozhatóvá tegye a traumát, és segédkezzen az egyén és a közösség identitásának rekonstrukciójában. Ilyen gyűjteményt alkothatnak Kirsten hátizsákjának dolgai, vagy a Civilizációs Múzeum kiállítási darabjai –utóbbi közösségi erőfeszítés eredményeképp jön létre. A fontos relikviák – főképp a *Tizenegyes doktor* képregények és az újságkivágások – szerepe túlmutat intranarratív használatukon, és a cselekmény szervezőelemeiként egységbe vonják a szilánkjaira hullott világot. Előrehátraságuk, liminalitásuk, szimultán tárgyiasságuk és dologiságuk mind közreműködik az egyébként széttartó történetszálak egybefonásában, hogy a funkcionalitás látszatát keltő narratív egészszé konstruálják a történetet.

Irodalomjegyzék

- AUGÉ, Marc (1997): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. (John HOWE ford.). Verso, New York/London.
- BACHELARD, Gaston (1994): *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. (Maria JOLAS ford.). Beacon Press, Boston.
- BOWKER, Geoffrey C. – STAR, Susan Leigh (1999): *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. MIT Press, Cambridge, MA.
- BOYM, Svetlana (2007): Nostalgia and Its Discontents. *The Hedgehog Review* 9(2). 7–18.
- BRADBURY, Ray (1982a): Szabadjegy a chicagói bombatölcsérbe. (LÉNÁRT Edna ford.). In: UÓ: *A marsbéli krónikák*. Európa, Budapest. 469–483.
- BRADBURY, Ray (1982b): Langy esők jönnek. (KUCZKA Péter ford.). In: UÓ: *A marsbéli krónikák*. Európa, Budapest. 210–217.
- BROWN, Bill (1998): How to Do Things with Things (A Toy Story). *Critical Inquiry* 24(4). 935–964.
- BROWN, Bill (2001): Thing Theory. *Critical Inquiry* 28(1). 1–22.
- CERTEAU, Michel de (2009): A cselekvés művészete. Séta a városban (KOVÁCS Krisztina ford.). *Café Babel* 59. 15–26.
- DONOHUE, Janet (2014): *Remembering Places: A Phenomenological Study of the Relationship between Memory and Place*. Toposophia. Lexington Books, Lanham.
- FALUDY György (1994): A távolabbi jövő. <https://vers-online.webnode.hu/news/faludy-gyorgy-a-tavolabbi-jovo/> (Letöltés ideje: 2020. május 2.)
- HEISE, Ursula K. (2019): Science Fiction and the Time Scale of the Anthropocene. *ELH* 86. 275–304.
- KAPLAN, E. Ann (2015): *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.
- LANDSBERG, Alison (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press, New York.
- LEGATT, Matthew (2018): 'Another World Just out of Sight': Remembering or Imagining Utopia in Emily St. John Mandel's *Station Eleven*. *Open Library of Humanities* 4(2). 1–23.
- MÉNDEZ-GARCÍA, Carmen M. (2017): Postapocalyptic Curating: Cultural Crises and the Permanence of Art in Emily St. John Mandel's *Station Eleven*. *Studies in the Literary Imagination* 50(1). 111–130.
- NICHOLS, Jeff (2011): *Take Shelter*. Sony Pictures Classics.

- PINTÉR Károly (2012): The Analogical Alien: Constructing and Construing Extra-terrestrial Invasion in Wells's *The War of the Worlds*. *Hungarian Journal of English and American Studies* 18(1–2). 133–149.
- SCOTT, Ridley (1982): *Blade Runner*. Warner Bros.
- SMITH, Philip (2016): Shakespeare, Survival, and the Seeds of Civilization in Emily St. John Mandel's Station Eleven. *Extrapolation* 57(3). 289–303.
- ST. JOHN MANDEL, Emily (2016): *Tizenegykes állomás*. (KÖRMENDI Ágnes ford.). Gabo, Budapest.
- VERMEULEN, Pieter (2018): Beauty That Must Die: Station Eleven, Climate Change Fiction, and the Life of Form. *Studies in the Novel* 50(1). 9–25.
- WAGAR, W. Warren (1982): *Terminal Visions: The Literature of Last Things*. Indiana University Press, Bloomington.

KENYERES JÁNOS

Hagyomány és megújulás a magyarországi kanadisztikában

A címben jelölt hagyomány és megújulás fogalma több értelemben is érvényes a magyarországi kanadisztika elmúlt évtizedeire. Ez a tudományterület hagyományosan nem tartozott a bölcsészettudományok körébe, és megszületését éppen ettől a korábbi hagyománytól való elszakadásnak köszönheti. Az újítás tehát szorosán összefügg a genezisével. Azonban belső fejlődése, saját hagyományának kialakulása során is folyamatosan szükség volt az újító szemléletre, a feltáratlan vagy éppen új alkotások és területek megismerésére. Kanada Magyarországról és Közép-Európából nézve sok tekintetben ismeretlen világ, ahol az angolszász és frankofón elemek szervesen keverednek az őslakosok kultúrájának utóbbi években megfigyelhető tudatos előtérbe állításával és a bevándorlók – az őslakosokon kívül mindenki ide tartozik – által megjelenített és politikailag is támogatott multikulturalizmussal. A kanadai kultúra feltáráshoz mindenképpen szükség van a folyamatos határátlépésre, a megszokott feladására és az újszerűség befogadására, mely minden megértés előfeltétele. Így a megújulás hagyományáról is beszélhetünk.

A kanadisztika mint önálló tudományág létrejött 1979-re vezethető vissza Magyarországon, amikor az Eötvös Loránd Tudományegyetem Angol Tanszékén megindult az első kanadai irodalmi kurzus. A jelen írás megkísérli áttekinteni a tudományág történetét, feltárni az elmúlt évtizedekre jellemző kutatási irányokat és jelezni az érzékelhető eredményeket. Már az 1980-as évek közepén több magyarországi egyetem is indított kanadai irodalmi kurzusokat, amelyeket később publikációk, konferenciák és egy közép-európai tudományos társaság megalapítása követett. A magyarországi kanadisztika fejlődését a nemzetközi összefüggések tükrében vizsgálom, bemutatva, hogy az európai és Európán kívüli kollégákkal és intézményekkel létesült kapcsolatok miként járultak hozzá a magyarországi kutatók munkájához. A cikk a magyar szerzők érdeklődési területeit és egyéni eredményeit, valamint a kanadai stúdiumok történetének nehezebb pillanatait is bemutatja.

Bár a bölcsészettudományok területén a Kanada iránti figyelem viszonylag új fejlemény, a két ország közötti kapcsolatok története valójában több évszázadra nyúlik vissza. Az első „kanadai magyar”, a költő és krónikás Budai Parmenius István 1583. augusztus 3-án kötött ki az Új-Fundland partjainál található Szent

János-öbölben a *Swallow* nevű angol hajó fedélzetén. Parmenius úgy él az emlékezetben, mint az első európai, aki latin nyelvű költeményeket írt Észak-Amerika „újonnan talált földjéről”, amint ezt a St. John’s-ban elhelyezett emléktáblája jelzi (BALÁZS 1985: 61). Parmenius Sir Humphrey Gilbert észak-amerikai expedíciójában szolgált, melyet I. Erzsébet angol királynő azzal a céllal indított útjára, hogy az Indiába vezető észak-nyugati átjáró felkutatása során gyarmatokat hozzon létre birodalma számára az új világban (JAKABFI 2005: 158; BALÁZS 1985: 61). A több hajóból álló expedíció abban a tekintetben sikeres volt, hogy Gilbert 1583. augusztus 5-én kinyilvánította a terület angol korona számára történő birtokbavételét, és ezzel hivatalosan megkezdődött Észak-Amerika angol gyarmatosítása. Parmenius azonban soha nem tért vissza Európába: 1583. augusztus 29-én Sable Island vagy Cape Breton közelében hajótörést szenvedett és a tengerbe veszett (QUINN 2003).¹

Több évszázadnak kellett eltelnie, amíg a tragikus sorsú Parmenius után az 1880-as években magyarok nagyobb számban érkeztek az akkori Kanadai Domíniumba. Ők főként a húszas években járó fiatal földművesek voltak, mai szóval vendégmunkások, akik előzetes szándékaikkal ellentétben a legtöbb esetben végül nem költöztek vissza az óhazába, és így Kanada legkorábbi magyar telepesei lettek. A magyarok e csoportja számolt be elsőként az otthonmaradottaknak Kanadáról, főként a hazaküldött leveleikben, vagy alkalmanként a személyes hazlátogatások során. A kanadisztika ekkor még messze volt a megszületésétől, de ez lett a kiindulópontja a magyarok későbbi tudományos érdeklődésének az ország iránt.

A statisztikai adatok azt mutatják, hogy 1870 és 1914 között nyolcezeren vándoroltak ki Magyarországról Kanadába; 1921 és 1941 között ez a szám már elérte a harmincháromezret, míg 1945-től 1970-ig meghaladta a negyvenkilencezret, tehát száz év alatt összesen mintegy kilencvenezren távoztak Magyarországról Kanadába (BÖDY 1982: 28). A legnagyobb bevándorlási hullám az 1956-os forradalom után következett be, amikor több mint harminchétezer magyar talált új otthonra Kanadában. A 2016-os népszámlálási adatok szerint Kanadában 348 085 magyar származású ember él, közülük 83 400 kizárólag magyar háttérrel rendelkezik, míg

¹ Parmeniusnak az expedíció során keletkezett írásai, két levél kivételével, a tengerbe veszték (ezek közül az egyik később eltűnt), de egy évvel korábban, 1582-ben Gilbert első expedíciójáról írt egy latin nyelvű dicsőítő költeményt (BALÁZS 1989: 4–6). Amikor nem sokkal azt követően, hogy elhagyták Új-Fundlandot és Parmenius és társai hajótörést szenvedtek, Edward Hayes, a *Golden Hind* hajó kapitánya ezekkel a szavakkal számolt be a tragédiáról: „Köztük fúlt vízbe egy tanult ember, egy Buda városában született, ezért Budainak [*Budaeus*nak] nevezett magyar, aki, a jó célok iránti jámborságból és buzgóságból vállalkozott erre a feladatra, ügyelve arra, hogy nemzetünk tiszteletére latin nyelven feljegyezze az emlékezetre érdemes kalandokat és mindazon dolgokat, melyek e felfedező úton megtörténtek, és amelyeket korunk ezen Szónoka és kivételes Költője ékesszóló stílusával díszített” (a szerző fordítása, angolul id. BALÁZS 1989: 8). Parmenius latinból angolra fordított, megjegyzésekkel kiegészített összegyűjtött művei a *The New Found Land of Stephen Parmenius: Life and Writings of a Hungarian Poet, Drowned on a Voyage from Newfoundland, 1583 c.* kötetben olvashatók (lásd QUINN – CHESHIRE 1972).

a többiek, 264 685 válaszadó többnemzetiségű, tehát részben magyar (STATISTICS CANADA 2018).

Mivel az 1920-as években már jelentős számú magyar élt Kanadában (az 1931-es népszámlálás szerint körülbelül negyvenezeren voltak), Magyarország 1922-ben Montrealban főkonzulátust, 1927-ben Winnipegben pedig konzulátust nyitott (J. NAGY 2005: 12). Ezek voltak az első magyar diplomáciai képviseltek Kanadában, melyek azonban nem egészen két évtizedig működhettek csupán, miután Nagy-Britannia a második világháború alatt megszakította diplomáciai kapcsolatait Magyarországgal, és Ottawa is hamarosan követte London példáját: Kanada 1941. április 8-án bezáratta Magyarország két diplomáciai képviseltekét, majd 1942. január 21-én hadiállapotot hirdettek ki a két ország között (J. NAGY 2005: 12–13). Ezt követően 1948 szeptemberéig a svéd nagykövetség, majd ezután Lengyelország látta el Magyarország kanadai képviseltekét egészen 1964-ig, amikor végül teljeskörű és kölcsönös diplomáciai kapcsolatok létesültek a két ország között. A diplomáciai kapcsolatok természetes módon nagyban elősegítették a két ország közötti szorosabb gazdasági és kulturális kapcsolatok kiépülését a következő években és évtizedekben.

A magyarok fent említett kanadai jelenlétének, a két ország közötti diplomáciai, kulturális és gazdasági kapcsolatok megerősödésének, valamint a többi kelet-európai országhoz képest viszonylag nagyobb szabadságot biztosító „gulyás-kommunizmusnak” volt köszönhető, hogy az 1970-es évek végén, az 1980-as évek elején megnyílt a lehetősége annak, hogy a kanadisztika önálló tudományágként létrejöjjön Magyarországon. Ez ugyan korán következett be más közép-európai országokhoz képest, de a helyzet viszonylagosságát mutatja, hogy a kanadisztika a világon mindenütt újkeletű tudományágnak számít.² E megkésetttség fő oka az volt, hogy a világ egyetemsein működő angol tanszékek hagyományosan az angol és amerikai irodalom és kultúra oktatására és tanulmányozására rendezkedtek be, és a kanadai irodalomra – más „új irodalmakkal” együtt – hosszú évtizedekig nem irányult szinte semmilyen figyelem. Az első magyarországi Angol Tanszék 1886-ban alakult meg az akkori Budapesti Egyetemen, a mai Eötvös Loránd Tudomány-

² A Kanadisztikai Alapítványt (Canadian Studies Foundation) 1970-ben hozták létre Kanadában (JAUMAIN 2006: 13), de az Egyesült Államok-beli Johns Hopkins Egyetem Kanadisztikai Központja (Centre for Canadian Studies) már 1969-ben létrejött. Az Amerikai Kanadisztikai Társaságát (Association for Canadian Studies in the United States) 1971-ben alapították meg, mely az első nemzeti kanadisztikai tudományos társaság volt a világon. Európában 1970-ben és 1974-ben hoztak létre kanadisztikai központokat a bordeaux-i és az edinburgh-i egyetemen (JAUMAIN 2006: 17). A Kanadisztikai Társaságot (Association for Canadian Studies, ACS) 1973-ben alapították az ontariói Queen's Egyetemen és a Nemzetközi Kanadisztikai Tanács (International Council for Canadian Studies, ICCS) 1981-ben jött létre Halifaxban. Ekkor már léteztek nemzeti kanadisztikai társaságok Nagy-Britanniában (1975), Franciaországban (1976), Olaszországban (1979), Japánban (1979) és a német nyelvű országokban (1980) (JAUMAIN 2006: 20). A *Journal of Canadian Studies* / *Revue d'études canadiennes* folyóirat 1966-ban, míg az *International Journal of Canadian Studies* / *Revue internationale d'études canadiennes*-t 1990-ben jött létre.

egyetem elődjében, amelynek gyökerei – közismert tény – az 1635-ben jezsuita intézményként alapított Nagyszombati Egyetemig nyúlnak vissza. 1886-ban, amikor az Angol Tanszékét létrehozták, és azt követően is sok évtizeden át, a fő hangsúly az angol irodalomra és az angol nyelvtanításra irányult, és az amerikai irodalom és nyelvészet is csupán későbbi fejlemény volt. Bár az amerikai írók évtizedeken át a tanterv részei voltak, az ELTE Angol-Amerikai Intézetében csak 1994-ben jött létre az önálló Amerikanisztika Tanszék más társtanszékekkel együtt.

Ez a tágabb háttere annak, hogy 1979-ben Jakabfi Anna Magyarországon elsőként az ELTE Angol Tanszékén megindított egy kanadai irodalmi kurzust, alig egy évvel azt követően, hogy doktori fokozatot szerzett, *20th Century Canada in the Novels of Hugh MacLennan* c. disszertációjával (JAKABFI 2009: 427). Az 1979-es évet így a magyarországi kanadisztika megalakulásának tekinthetjük, mely tudományterület oktatása és kutatása aztán az 1980-es évek közepén más magyar egyetemeken is megkezdődhetett. A következő évtizedek során Jakabfi Anna számos kanadai irodalmi kurzust tartott, rendezvényeket szervezett, tanulmánykötetet (lásd JAKABFI 2003), szerkesztett köteteket és tanulmányokat jelentetett meg, és 1999-ben egy nagyszabású nemzetközi konferenciát szervezett Seregélyesen, amelyen jelentős európai és kanadai kutatók és kulturális személyiségek is részt vettek. Mindeközben fiatal munkatársai szakmai előrehaladására is ügyelt.

Azok az egyetemi oktatók, akik az 1980-as években Magyarországon kanadisztikai kurzusokat indítottak, úgy látták, hogy Kanada irodalma és kultúrája jobbra ismeretlen, de igen izgalmas terület, melyet érdemes alaposabban tanulmányozni. Jakabfi Anna mellett Molnár Judit az akkori Kossuth Lajos, mai Debreceni Tudományegyetemen, Kürtösi Katalin az akkori József Attila, mai Szegedi Tudományegyetemen és Martonyi Éva az akkori Janus Pannonius, mai Pécsi Tudományegyetemen voltak az elsők, akik kanadai irodalmi kurzusokat indítottak ezekben az években. Vigh Árpád volt az első, aki a Pécsi Tudományegyetemen nyelvi-stilisztikai szempontból tanulmányozta a kanadai irodalmat, majd a Kanadára irányuló nyelvészeti kutatásokba Oláh Tibor, később pedig Simonffy Zsuzsanna és Pődör Dóra is bekapcsolódott.

Kanada növekvő ismertségével párhuzamosan a kanadisztika is újabb szakterületekkel bővült, a kutatók érdeklődési területeinek megfelelően. Kürtösi Katalin 1993-ban szerezte meg a kandidátusi fokozatot a kanadai dráma kétnyelvűségéről szóló disszertációjával, míg Molnár Judit 1995-ben védte meg a *Spaces for Cultures and Languages in Recent English-Language Fiction Writing from Québec* című kandidátusi értekezését. Szaffkó Péter a Debreceni Egyetemről már a magyarországi kanadisztika korai éveiben kutatásokat végzett a kanadai színháztudomány területén, több konferenciát és szakmai műhelyt is szervezett, és ezeken az eseményeken diákjaival kanadai színdarabokat is előadtak.

A kanadisztika az 1990-es évek elejére újabb lendületet kapott, és talán nem szerénytelenség itt egy személyes történetet is megemlíteni. Amikor 1991-ben

doktori hallgatóként elkezdtem tanítani, Northrop Frye-ről tartottam egy kurzust, melynek középpontjában a Biblia és az irodalom kapcsolatáról szóló első könyve, a *The Great Code* [Kettős tükör] állt. A kurzusra egy kis szemináriumi termet jelöltek ki, de az első órán legnagyobb meglepetésemre azzal szembesültem, hogy legalább 30 diák szeretett volna bejutni. Kezdő tanárként annyi diákom volt, mint amennyi csak a legkiválóbb, tapasztalt kollégáimnak. A kurzus népszerűsége nyilván a témának (és nem a nemlétező tanári hírnevemnek) szólt: egy évvel voltunk túl az első szabad választásokon, és egy neves kanadai irodalmár művére alapuló bibliahermeneutikai-irodalmi kurzus igen vonzó választás volt a diákok számára. Frye a magyar irodalomtudományban ekkor persze már ismert volt, *A kritika anatómiája* „polemikus bevezetése” kötelező olvasmányként szerepelt az 1980-as években az ELTE Angol Tanszékén, és több magyarországi kutató is, mint például Dávidházi Péter, Fabiny Tibor, Federmayer Éva, Sarbu Aladár, Takács Ferenc és Virágos Zsolt felhasználták Frye elméleteit a kurzusaikon vagy kutatásaik során. Szili József *A kritika anatómiáját* az 1980-as években lefordította magyarra, bár a könyv csak 1998-ban jelent meg.³

Québec és a francia-kanadai irodalom is az érdeklődés homlokterébe került az 1980-es évek végétől, az 1990-es évek elejétől. Martonyi Éva francia nyelvű tudományos kutatásai egyebek mellett a québec-i irodalomra irányultak, míg Vigh Árpád többek között a francia-kanadai stilisztika és lexikográfia területén végzett vizsgálatokat. 2004-ben ő volt az első olyan magyarországi kutató, aki akadémiai doktori fokozatot szerzett kanadai témával. A fokozat alapjául szolgáló *L'écriture Maria Chapdelaine: L'explication des québécoisismes et le style de Louis Hémon* c. művét Kanadában adták ki (lásd VIGH 2002), majd *Kék mezőben fehér liliom* címen könyvet írt a francia-kanadai irodalom történetéről (lásd VIGH 2007). Ebben az időben Simonffy Zsuzsanna, a Pécsi Tudományegyetem tanára és Ádám Anikó, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem oktatója szintén részt vettek Québec frankofón irodalmi és kulturális sajátosságainak oktatásában és kutatásában, míg Molnár Judit a québec-i angol nyelvű irodalom, Kürtösi Katalin pedig a québec-i angol nyelvű színház és dráma területét tanulmányozta.

A következő évek során többen is csatlakoztak a magyarországi kanadisták ekkor még meglehetősen kis közösségéhez, akik közül többen az 1980-as években, a kanadisztika magyarországi megjelenésekor még diákok voltak. Szalay Edina *Gothic Thinking and Female Individuation of Contemporary North American Female Writers* (1999) c. PhD-disszertációja többek között Alice Munro és Margaret Atwood munkáit elemezte, és 2002-ben a mű átdolgozott változata magyarul *A nő többször: Neogótika és női identitás a mai észak-amerikai regényben* címen könyvalakban is megjelent (lásd SZALAY 2002). Magam a *From Blake to the Bible*:

³ Frye *The Great Code* (1982) és *Words with Power* (1990) c. művei *Kettős tükör* (1996) és *Az ige hatalma* (1997) címmel Pásztor Péter fordításában jelentek meg.

Northrop Frye in Modern Criticism c. disszertációval szereztem kandidátusi fokozatot 2000-ben, melyet a *Revolving around the Bible: A Study of Northrop Frye* c. könyv kiadása követett (lásd KENYERES 2003). Későbbi habilitációs disszertációm (2014) a kortárs kanadai multikulturális irodalom és művészet vizsgálatára irányult. Kodó Krisztina 2002-ben szerezte meg a PhD-fokozatot a *The Eternal Balance of Good and Evil within the Works of Shakespeare and Robertson Davies* c. értekezésével, míg a habilitált doktori fokozatot a *Variations on a Canadian Theme: Identities, Icons, Stereotypical Images and the Northern Myth* c. disszertáció megírását követően kapta meg. Kádár Judit szintén széleskörű kutatásokat végzett a kanadai irodalom területén, PhD-dolgozata a nyugat-kanadai prózairodalommal foglalkozott *Alternative Histories in Western-Canadian Fiction between 1975–1985* (2003) címmel, míg habilitációs disszertációja *Going Indian: Cultural Appropriation in the Narrative De/Re-Construction of Ethnic Identity in Recent North American Literature* (2013) címen az identitás témakörére fókuszált. Ezen kutatásai a *Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature* című könyve alapjául is szolgált (lásd KÁDÁR 2012). Espák Gabriella doktori disszertációját 2003-ban fejezte be *Federal Multicultural Policies and the Politics of Indigeneity in Canada and Australia between 1922–1992* címmel. Tóth Sára Northrop Frye irodalomelméletét választotta doktori értekezése témájául, amelyet 2004-ben védett meg, és amely átdolgozott kiadásban *A képzelet másik oldala: Irodalom és vallás Northrop Frye életművében* címen jelent meg (lásd TÓTH 2012). Nagy Judit 2009-ben védte meg doktori disszertációját *But a Few Acres of Snow? – Weather Images in Canadian Short Prose (1945–2000)* címmel, míg Szabó Andrea 2011-es *Alice Munro’s Neo-Gothic: Short Fiction From the 1990s* c. doktori disszertációja a későbbi Nobel-díjas író nő munkásságára irányult. Szenczi Eszter *Thematic Shifts in Twentieth- and Twenty-First-Century Metis Life-Writings* című értekezésével szerzett doktori fokozatot, míg Palla Mária 2019-ben védte meg *Representations of Transcultural Communities in Postcolonial Literature: Problematizing Identity in South Asian Diasporic Writing in Britain and Canada in the 1980s and the 1990s* c. PhD-disszertációját.

Azok a kutatók, akik az 1980-as években kezdtek el kanadisztikával foglalkozni, a következő évtizedekben is folytatták vizsgálódásaikat. Kürtösi Katalin számos tanulmány mellett a következő könyveket publikálta a kanadai irodalomról és művészeiről: *Valóság vagy illúzió? – Metadramatikus stratégiák észak-amerikai színdarabokban* (lásd KÜRTÖSI 2007), „Világok találkoznak” – a ‘másik’ irodalmi ábrázolása Kanadában (lásd KÜRTÖSI 2010) és *Modernism on the ‘Margin’ – The ‘Margin’ on Modernism: Manifestations in Canadian Culture* (lásd KÜRTÖSI 2013). Ez utóbbi szolgált alapul a 2017-ben megszerzett ‘MTA doktora’ fokozatának is. Molnár Judit szintén számos tanulmányt írt, és öt kanadai szerző, Austin Clarke, Rohinton Mistry, Michael Ondaatje, Neil Bissoondath és Nino Ricci munkáit elemző disszertációjával megszerezte ‘az irodalomtudomány habilitált doktora’ címet. Ennek

átdolgozott kiadása *Narrating the Homeland: The Importance of Place and Space in English-Language Multicultural Canadian Fiction Writing* címen könyv alakban is megjelent (lásd MOLNÁR J. 2011).

A kanadisztika a 80-as évek második felétől kezdve került be a magyarországi folyóiratok érdeklődési körébe. 1988-ban a *Helikon* dupla számot adott ki, melyben kanadai kutatók magyarra fordított cikkeit és magyarországi kanadisták tanulmányait adta közre. 1999-ben a *Magyar Napló* Québec irodalmát mutatta be olvasóinak, míg 2003-ban a *Nagyvilág* dupla számot szentelt kanadai írók műveinek. 2009-ben a *Magyar Napló* számos kanadai szerzőnek biztosított megjelenést magyarul, 2018-ban pedig a *Tiszatáj* adott ki különszámot a kanadai irodalomról, melyben magyar szerzők tanulmányait és kanadai írók műveinek magyar fordításait adta közre (KÜRTÖSI 2019a: 76–78).

A nagyobb nyilvánosság számára fordításban közreadott irodalmi alkotások és tanulmányok mellett a magyarországi kanadisztika fejlődését nagyban elősegítette egy olyan tudományos fórum létrehozása, amely lehetővé tette a kutatók és diákjaik számára, hogy szervezett keretek között eszmét cseréljenek, és rendszeres időközönként személyesen is találkozzanak. Ez a folyamat egyszerre kezdett kibontakozni Magyarországon és Közép-Európában, és a két törekvés találkozását az utazási korlátozások fokozatos megszűnése és a rendszerváltozás által lehetővé tett nemzetközi kapcsolatok fejlődése egyaránt elősegítette. A kanadisztika iránt érdeklődő közép-európai egyetemi oktatók és kutatók első nemzetközi találkozására 1995 áprilisában, a szlovákiai Gidrafán (Budmericében) került sor. Ennek egyik résztvevője a kanadai születésű Don Sparling volt, aki 1969 márciusa óta élt Csehszlovákiában, és elsősorban az ő kitaró szervezőmunkájának volt köszönhető, hogy 1998 őszén a Brnói Egyetemen megtartották a közép-európai kanadisták első nemzetközi konferenciáját. A konferencia szervezőbizottsága az esemény lezárultával is együtt maradt, és a következő években a közép-európai kanadisták egyfajta motorjává vált. Ez az irányító testület 2003 nyaráig koordinálta a kanadisztika iránt érdeklődő oktatók és kutatók munkáját a régióban. Ekkor alakult meg a brnói székhelyű Közép-Európai Kanadisztikai Társaság (Central European Association for Canadian Studies, vagy CEACS), mely nyolc, tágabb értelemben vett közép-európai ország – Csehország, Szlovákia, Magyarország, Románia, Szlovénia, Horvátország, Szerbia és Bulgária – kutatóinak törekvéseit fogta össze. A CEACS első közgyűlését 2004. május 2-án Krakkóban tartották, és ugyanebben az évben a szövetséget felvették a kanadai székhelyű Nemzetközi Kanadisztikai Tanácsba (International Council for Canadian Studies, vagy ICCS), melynek 2007 óta teljes jogú tagja. A *Central European Journal for Canadian Studies (CEJCS)* 2001-ben indult abból a célból, hogy publikációs fórumot biztosítson a régióban a kanadai kultúrával kapcsolatban született tudományos publikációknak.

Az 1990-es évektől kezdve a Német Nyelvű Országok Kanadisztikai Társasága (Gesellschaft für Kanada-Studien in den deutschsprachigen Ländern, vagy GKS)

szintén szerepet játszott abban, hogy a kanadisztika Magyarországon és a régióban erőre kapott. A németországi Grainauban évente megrendezésre kerülő nemzetközi konferenciákra számos magyar és más közép-európai kanadistát is meghívtak, és ez különösen a rendszerváltozást követő években biztosított fontos alkalmat arra, hogy megismerkedhessenek a világ más részein élő, hasonló érdeklődésű kollégáikkal. A GKS számos tagja Magyarországra is ellátogatott az évek során, köztük Klaus-Dieter Ertler (a GKS, majd az ICCS elnöke), Maria Löschnigg és Martin Löschnigg a Grazi Egyetemről, Martin Kuester (a GKS elnöke) a Marburg Egyetemről és Waldemar Zacharasiewicz (az Osztrák Tudományos Akadémia tagja) a Bécsi Egyetemről.

A magyar kanadisták a kezdetektől fogva aktívan részt vettek a CEACS szervezeti és kutatási tevékenységeiben. Kürtösi Katalin 2002 és 2010 között a *CEJCS* folyóirat főszerkesztője volt, míg Molnár Judit 2004 és 2015, Kádár Judit pedig 2015 és 2018 között képviselte Magyarországot a társaságban. Magam a társaság pénztárnokaként 2004 és 2006 között, elnökeként 2006-tól 2012-ig, majd alelnökeként 2012-től 2015-ig tevékenykedtem. Jelenleg Kürtösi Katalin a CEACS elnöke és Takács Attila doktori hallgató Magyarország képviselője.

Az elmúlt két évtizedben hagyománnyá vált, hogy a magyarországi kanadisták minden évben személyes találkozót tartanak, amelyre január végén vagy február elején kerül sor a budapesti Kanadai Nagykövetségen, míg egyetemeik rendszeres időközönként tudományos konferenciákat szerveznek: Debrecenben például 2002-ben, 2004-ben és 2006-ban is sor került ilyen eseményre „Canada in the European Mind I.”, „Canada in the European Mind II.” és „Imaginative Spaces: Canada in the European Mind – Europe in the Canadian Mind III.” címmel, mely utóbbi esemény egyben a CEACS negyedik nemzetközi kanadisztikai konferenciájának is otthont adott. A konferenciák költségeihez rendszerint a Kanadai Nagykövetség is hozzájárult, és különösen az első évtizedekben jelentős könyvadományokkal is segítette a tudományterület fejlődését. 1996-ban a kanadai kormány közvetlen támogatásokat is elkezdett nyújtani a közép-európai régióban az oktatók, kutatók és diákok számára, míg a CEACS felvétele az ICCS-be 2004-től újabb támogatási lehetőségekhez juttatta a társaság tagjait. Az ICCS és a kanadai kormány által 2008-ban indított „Understanding Canada” program igen sokféle és értékes támogatási lehetőséget kínált az oktatók, kutatók és diákok részére a kanadai tanulmányutaktól kezdve a könyvkiadásig. A program felhívásai arra ösztönözték a pályázókat, hogy a kanadai kormány által fontosnak ítélt területeken végezzenek elsősorban kutatásokat, ami felzúduláshoz vezetett a kutatók körében, de hamar tisztázódott, hogy a tudományos szabadság megtartását nem kívánják csorbítani, és így a nem kiemelt tudományterületek sem kerülnek hátrányba a pályázatok során.

Az elmúlt évek során a CEACS kutatási projekteket is indított a régióban. A „Közép-Európa Kanadában: CEACS Diaszpóra Projekt”, melyet Vesna Lopičić, a Niši Egyetem oktatója vezetett, egy szerteágazó multidiszciplináris kutatás volt és

a közép-európai bevándorlók kanadai élményvilágának és tapasztalatainak feltárására irányult. A vizsgálat célja a közép-európai országokból érkező bevándorlók irodalmi alkotásainak bemutatása, valamint a Kanadával való találkozás, a beilleszkedés és az identitást ért hatásokról szóló szóbeli történetek összegyűjtése volt. A diaszpóra projekt 2007-ben kezdődött és 2010-ben fejeződött be a *Migrating Memories: Central Europe in Canada* című, két kötetből álló kiadvány megjelenésével: az első kötet egy irodalmi antológiában bevezető tanulmányok kíséretében adta közre a különböző közép-európai országokból származó szerzők kanadai vonatkozású írásait, míg a második kötet a válogatott, szerkesztett szóbeli történeteket gyűjtötte össze. Magyarországról Palla Mária és Szaifkó Péter vett részt a kötetek összeállításában.

Míg a CEACS diaszpóra projekt a kanadai bevándorlással kapcsolatos tapasztalatokat és élményvilágot járta körül, a következő tudományos kutatás, a CEACS fordítás-kutatási projekt a kanadai művek nyolc európai nyelvre történt fordításain keresztül kísérelte meg bemutatni a Kanadáról Közép-Európában kialakult képet, és hogy mely művek számíthatnak érdeklődésre a humán tudományok vagy a szélesebb olvasóközönség körében. A Kürtösi Katalin által vezetett projekt 2010-ben indult, és egy mintegy 2500 tételből álló, folyamatosan bővülő és szabadon hozzáférhető online adatbázist hozott létre a fordításokról. 2011 októberében a projektben részt vevők Budapesten nemzetközi konferenciát tartottak kutatási eredményeikről, ahova fordítókat és más szakértőket is meghívtak. Az előadások kibővített, szerkesztett változata 2012 őszén a *Canada in Eight Tongues* c. kötetben jelent meg. A kötetbe Szamosi Gertrud a kanadai angol nyelvű, míg Ádám Anikó a québec-i francia nyelvű irodalom magyar fordításairól írt, Kelemen Zoltán Leonard Cohen magyarul megjelent műveit elemezte, Kürtösi Katalin a kanadai drámák magyar fordításairól, feldolgozásairól írt, Szili József pedig azt részletezte, hogy Northrop Frye *A kritika anatómiája* magyar fordítása közben milyen intellektuális kihívások érték fordítóként.

2012. április 30-án a kanadai kormány váratlanul megszüntette az „Understanding Canada” programot, és ezzel valamennyi kanadisztikai társaság, köztük a CEACS is hirtelen rendkívül nehéz helyzetbe került. A döntéssel világszerte megszűnt a kutatások kanadai kormány általi támogatása, így az globálisan is igen káros hatással volt a tudományterületre. A kanadisztikai társaságoknak végig kellett gondolniuk, miképpen tudnak fennmaradni, hogyan tudják veszteségeiket mérsékelni. A CEACS tagsága az alapítása óta eltelt nyolc évben folyamatosan bővült, 2012-ben már 294 tagja volt, így főként az egyetemi oktatókból, kutatókból és diákokból álló tagságára, kiépített kommunikációs hálózatára és az Európában és a világ más részein működő többi kanadisztikai társasággal fenntartott jó kapcsolataira támaszkodhatott ahhoz, hogy a felgyülemlett szakmai tudást a szervezet keretei között egyben tartsa. Bár az anyagi veszteség nagy volt, az emberi tényező mégis felülkerekedett, és a szervezetnek sikerült megtartania tagjai mintegy

kétharmadát, akik továbbra is elkötelezettek maradtak a kanadisztikai kutatások iránt. A fentiek a CEACS magyar tagjaira is igazak voltak. Míg az ICCS Ottawában elsődleges célként tűzte ki, hogy meggyőzze a kanadai kormányt egy olyan új program elindításáról, amelynek keretében ismét forrásokat biztosít a kanadai tanulmányok nemzetközi támogatására, a CEACS magyar szekciója alternatív finanszírozás felkutatására tett kísérleteket.

Többek csalogására Ottawa az elmúlt években sem vezetett be új támogatási rendszert, és néhány elkötelezett kanadista kitartó erőfeszítései ellenére a helyi szintű próbálkozások is csak korlátozott eredményekhez vezettek. Mindazonáltal a kanadisztika céljainak újragondolása, a humán tudományokon kívül eső tudományterületek felé való nyitás eredményeképpen néhány új érdeklődő csatlakozott a szervezethez. A kanadisztika számára jelenleg rendelkezésre álló korlátozott források az ICCS saját alapítványi tőkéjéből származnak, de helyi szinten a tagdíjak is fontos bevételt jelentenek, amely lehetővé teszi a konferenciárszvételek pályázati támogatását. A budapesti Kanadai Nagykövetség is igyekszik segíteni a kanadisztikai rendezvények megvalósulását és az elmúlt években az egyes magyarországi egyetemek is nyújtanak támogatást a fontosabb konferenciák céljaira. Az oktatók és kutatók számára igénybe vehető korábbi többhetes kanadai kutatási ösztöndíjak azonban megszűntek, és az ICCS szűkebb költségvetése miatt csak diákok számára állnak rendelkezésre.

Annak ellenére, hogy a kanadai kormány „Understanding Canada” programja 2012-ben megszűnt, a CEACS fordítás-kutatási projektje ugyanebben az évben a második szakaszába jutott. Ennek a kutatásnak az volt a célja, hogy megvizsgálja a kanadai szerzők fogadtatását a közép-európai régióban, és hogy a kanadai alkotásokat miként integrálták az egyes országok irodalmi gondolkodásába. A projekt eredményeként 2019-ben jelent meg a *Canada Consumed: The Impact of Canadian Writing in Central Europe (1990–2017)* c. kötet, melyhez Magyarországról Kovács Fruzsina és Kürtösi Katalin járult hozzá tanulmányokkal. Ebben és a korábban említett két másik CEACS kutatási projektben a CEACS-országok mintegy negyven szakértője vett részt, köztük több magyar is.

Magyarországról indult el egy másik nemzetközi projekt is, amely azt a célt tűzte ki, hogy középiskolás diákok számára a nyelvoktatás során nyújtson ismereteket a kanadai kultúra különböző területeiről. E projekt keretében jelent meg 2011-ben a *Canadian-German-Hungarian Cultural Reader*, valamint 2012-ben az *A Cultural Reader on Aboriginal Perspectives in Canada* c. kötet. A kiadványokat Bánhegyi Mátyás, Bernhardt Dóra és Nagy Judit szerkesztette Magyarországról, valamint Albert Rau Németországból. A fenti szöveggyűjteményeket a kanadai kultúra középiskolai közvetítésének módszertani kérdéseiről szóló konferencia-előadások követték.

Érdemes említést tenni arról a számos kanadai vendégtanárról, kutatóról és kulturális személyiségről is, akik az 1980-es évek óta előadásokat vagy felolvasá-

sokat tartottak Magyarországon. Köztük volt – a teljesség igénye nélkül – David Arnason, Douglas Barbour, Joe Blades, Dennis Cooley, Antonio D’Alfonso, Tamas Dobozy, Michael Devine, Endre Farkas, Stephen Henighan, David Homel, Judith Kalman, Myrna Kostash, Eva Kushner, Ken Mitchell, Desmond Morton, Karen Mulhallen, Anna Porter, David Solway, Carolyn Marie Souaid, David Staines, Gladys Symons, John Taylor, Pablo Urbanyi, György Vitéz, Aritha van Herk, Rudy Wiebe, Judy Young és Francis Zichy. Közép-Európában élő kanadai oktatók, így Jason Blake, Michelle Gadpaille és Don Sparling, az elmúlt néhány évtizedben rendszeresen részt vettek különböző magyarországi konferenciákon és más tudományos rendezvényeken. Az egyetemen kívüli események és a Magyarországon tett személyes látogatások szintén lehetővé tették a magyar kanadisták számára, hogy közismert kanadai kulturális személyiségekkel és tudósokkal találkozzanak Magyarországon, mint például Tomson Highway-jel, Thomas Kinggel és Charles Taylorral.

A fiatal kutatók segítése, az utánpótlás a kezdetektől fogva a magyarországi kanadisztika fontos célja volt, melyhez az egyetemi kurzusok és a szakdolgozati témavezetések jó alapot nyújtottak és nyújtanak ma is. 2004-ben a Szegedi Tudományegyetem szervezte meg a 13. európai kanadisztikai diákkonferenciát és ez az esemény egyben az Európai Kanadisztikai Hálózat (European Network for Canadian Studies, vagy ENCS) munkaértekezletének is otthont adott, amelyen az európai kanadisztikai társaságok elnökei vettek részt. Az ENCS egy későbbi találkozóját Budapesten tartották 2009-ben.

Az elmúlt években az Eötvös Loránd Tudományegyetem és a Károli Gáspár Református Egyetem – az utóbbi években a Pázmány Péter Katolikus Egyetem bevonásával – több alkalommal is közösen szervezett nemzetközi kanadisztikai konferenciákat oktatók, kutatók és hallgatók részvételével, melyek angol címei a következők voltak: *Margaret Atwood 80: Central European Interpretations* (2019), *Canadian Generations in Culture and the Arts: Synchronic and Diachronic Approaches* (2018), *Canadian Values at 150: Reflections on a Diverse Nation* (2017), *Multiculturalism in Canada: Changing Perspectives* (2016), *Northrop Frye 100: A Danubian Perspective* (2012) és *Indigenous Perspectives of North America* (2012). Az utóbbi években a konferenciák francia nyelvű szekcióknak is helyet adnak, nyomukban tanulmánykötetek is megjelentek, és az esemény mára olyan hagyománnyá vált, melynek keretében minden évben megrendezésre kerül egy kanadai tárgyú konferencia.

A kutatók helyi szintű tevékenységeinek formális keretet adnak a kanadisztikai központok, melyek több egyetemen is létrejöttek, így a Debreceni Egyetemen, az Eötvös Loránd Tudományegyetemen, az Eszterházy Károly Egyetemen, a Károli Gáspár Református Egyetemen, a Kodolányi János Egyetemen, a Pannon Egyetemen; a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen, a Pécsi Tudományegyetem és a Szegedi Tudományegyetemen.

Az előző oldalakon főként a szervezeti keretek között végzett kutatásokat foglaltam össze, de ez csak egy kisebb része mindannak a jellemzően egyéni kutatómunkának, amely ezen a területen végbement. Ezek az egyéni kutatások is a folyamatos megújulást jelzik, hiszen egyaránt illeszkednek a Kanadán belüli változó szemléletmódokhoz és a nemzetközi tudományos élet főbb irányzataihoz. Az elmúlt néhány évben a magyarországi kutatókat elsősorban az alábbi területek foglalkoztatják:

- Frankofón kanadai irodalom – Ádám Anikó (ÁDÁM 2008; 2012; 2013), Martonyi Éva (MARTONYI 2008, 2010; 2013), és Simonffy Zsuzsanna (SIMONFFY 2006; 2009; 2014)
- Kanada az osztályteremben, kulturális olvasókönyv – Bánhegyi Mátyás (BÁNHEGYI – NAGY 2018a; 2018b; 2019)
- Margaret Atwood – Benczik Vera (BENCZIK 2012; 2023a; 2013b) és Krausz Katinka;⁴
- Marshall McLuhan, Walter Ong – Bernhardt Dóra (BERNHARDT 2011, 2012, 2019)
- Változó hangsúlyok és indigenizáció nyugat-kanadai vagy métis, kevert etnikai háttérű képzőművészek és írók önarcképeiben/önéletrajzi írásaiban az 1960-as évektől kezdődően máig – Kádár Judit (KÁDÁR 2012; 2013; HERZOG – KÁDÁR 2014)
- Multikulturalizmus a kanadai irodalomban és művészetben, kortárs kanadai próza és filmművészet, Northrop Frye – Kenyeres János (KENYERES 2018a; 2018b; 2019)
- Az észak mítosza a kanadai művészetben és költészetben, identitás a kanadai irodalomban, John Coulter és Louis Riel mítosza – Kodó Krisztina (KODÓ 2018a; 2018b; 2018c)
- Kanadai irodalmi művek fordításai Magyarországon – Kovács Fruzsina (KOVÁCS 2018; 2019)
- Modern kanadai irodalom, színház- és fordítástudomány – Kürtösi Katalin (KÜRTÖSI 2017; 2019a; 2019b)
- Nyílt kormányzati kezdeményezések (nyílt adatok, szabványok és források) – László Gábor
- Kanada történelme 1867. előtt – Molnár István János (MOLNÁR I. 2017a; 2017b; 2018)
- Montréal anglofón és allofón írói (város és tér), az angol-kanadai irodalom története – Molnár Judit (MOLNÁR J. 2018a; 2018b; 2019)
- Időjárási képek a kanadai irodalomban, kelet-ázsiai kanadaiak – Nagy Judit (BÁNHEGYI – NAGY 2018a; 2018b; 2019)

⁴ Krausz Katinka tervezett doktori értekezésének témája a fotográfia és vizuális reprezentáció Margaret Atwood műveiben.

- Az inuit kultúra és vallási képzetek ábrázolása Farley Mowat regényeiben – Nádasi Nóra;⁵
- Transzkulturális közösségek, a kanadai magyar és kanadai dél-ázsiai diaszpóra irodalma – Palla Mária (PALLA 2017a; 2017b; 2018)
- A kanadai kultúra nyelvi vonatkozásai – Pődör Dóra (PÖDÖR 2002; 2003)
- Kanadai filmművészet – Sággy Miklós;
- Kanadai női gótikus irodalom, neogótikus irodalom, Alice Munro prózája – Szabó F. Andrea (SZABÓ 2015; 2016; 2019)
- Magyar bevándorlók Kanadában, szociolingvisztika – Szabó-Gilinger Eszter (SZABÓ-GILINGER 2005; 2009; 2010)
- Magyarok a kanadai színházban – Szaflkó Péter (SZAFFKÓ 2010; 2012; 2013)
- Magyar diaszpóra irodalom, a kanadai irodalom fogadtatása Magyarországon – Szamosi Gertrud (SZAMOSI 2003; 2015; 2019)
- Zacharias Kunuk filmjei, őslakos ábrázolások a hollywoodi filmekben – Takács Attila;⁶
- Northrop Frye irodalomelmélete – Tóth Sára (TÓTH 2014; 2017; 2019)
- Inuit kulturális és vallási gyakorlatok, földrajzi felfedezések története, az észak kutatása – Vassányi Miklós (VASSÁNYI 2013a; 2014b; 2017)
- A bevándorlás története – Venkovits Balázs (VENKOVITS 2018; KANADISZTÁK).

Az elmúlt években a kanadai stúdiók területén dolgozó több magyar kutató is részesült nemzetközi elismerésben. 2012-ben Fuglinszky Ádámot, az Eötvös Loránd Tudományegyetem oktatóját az ICCS Pierre Savard-díjával tüntették ki *A polgári jogi felelősség útjai vegyes jogrendszerben, Québec, Kanada* c. monográfiájáért (lásd FUGLINSZKY 2010, és 2019-ben Molnár István János, a Károli Gáspár Református Egyetem oktatója ugyanezt a kitüntetést vehette át *Kanada története a kezdetektől a konföderációig: 1000–1867 c.* munkájáért (lásd MOLNÁR I. 2017). Az ICCS 2010-ben „Certificate of Merit” oklevelet adományozott Kürtösi Katalinnak, majd négy évvel később magam is ebben az elismerésben részesültem. A CEACS 2006-ban „Certificate of Merit” oklevelet adományozott Jakabfi Anna, 2009-ben Molnár Judit, 2012-ben Nagy Judit, 2015-ben Kürtösi Katalin és 2018-ban Molnár István János részére.

A magyarországi kanadisztika történetének áttekintése lezárásaként elmondható, hogy a tudományterület mára a bölcsészettudományok egyik elismert ága.

⁵ Nádasi Nóra tervezett doktori értekezésének témája az inuit kultúra és vallási képzetek ábrázolása Farley Mowat regényeiben.

⁶ Takács Attila tervezett doktori értekezésének témája a kanadai őslakos örökség az inuit filmművészetben és irodalomban. Kanadai tárgyú közleményei a következők: TAKÁCS 2012; 2014.

Mindez párhuzamosan bontakozott ki azzal, hogy a kanadai irodalom és kultúra jelentősége is megnövekedett a világban. Kanada tanulmányozása továbbra is népszerű a hallgatók körében, és a választható órákon kívül a legtöbb magyar egyetem angol vagy amerikanisztika tanszékén kötelező kanadai kurzus is szerepel a tantervben. Ha valaki harminc-negyven évvel ezelőtt a kanadai kultúra valamelyik aspektusát választotta kutatási területként, valószínűleg magyarázkodnia kellett kollégái előtt furcsának tűnő hóbortjáért. Ma ilyen indoklásra nincs szükség: magától értetődő, hogy Kanada saját jogán is fontos ország, és eleven kulturális és szellemi élete érdemes a tudományos vizsgálódásokra.

Irodalomjegyzék

- ÁDÁM Anikó (2008): Identités réelles et identités revées dans le Pays sans chapeau de Dany Laferrière. *Central European Journal of Canadian Studies / Revue d'Etudes Canadiennes en Europe Centrale*, 6. 57–69.
- ÁDÁM Anikó (2012): Rare et précieuse, la littérature québécoise en hongrois. In: KÜRTÖSI Katalin – SPARLING, DON (eds.): *Canada in Eight Tongues: Translating Canada in Central Europe / Le Canada en huit langues: Traduire le Canada en Europe centrale*. Masaryk University, Brno. 2012, 61–71.
- ÁDÁM Anikó (2013): La géopoétique du no man's land: Dany Laferrière, écrivain québéco-haïtien. In: ROUET, Gilles – SOULAGES, François (ed.): *Frontières géoculturelles et géopolitiques*, Éditions L'Harmattan, 2013. 37–48.
- BALÁZS Dénes (1985): Parmenius István emléktáblája Új-Fundlandon. *Földrajzi Múzeumi Tanulmányok* 1. 61.
- BALÁZS Dénes (1989): Budai Parmenius István, az első magyar tudós utazó Amerikában. *Földrajzi Múzeumi Tanulmányok* 7. 3–8.
- BÁNHÉGYI Máttyás – NAGY Judit (2018a): School Contests as a Form of Cooperative Learning through the Topic of the Canadian North. In: BORBÉLY Julianna et al. (eds.): *English Language and Literatures in English 2016*. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó. 321–333.
- BÁNHÉGYI Máttyás – NAGY Judit (2018b): The Canadian North in the English Classroom. In: LE CALVÉ-IVIČEVIĆ, Évaine – POLIĆ, Vanja (eds.): *Beyond the 49th Parallel: Many Faces of the Canadian North / Au-delà du 49eme parallele: multiples visages du Nord canadien*. Masaryk University, Brno. 223–238.
- BÁNHÉGYI Máttyás – NAGY Judit (2019): Korean Diasporic Perceptions of Canada in the Light of the CBC TV Series *Kim's Convenience*. *Central European Journal of Canadian Studies / Revue d'études canadiennes en Europe Centrale*, 4. 119–134.

- BENCZIK Vera (2012): Subtextual Woman: Space, Insanity, and Textualization in Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wallpaper" and Margaret Atwood's *Surfacing*. In: FRANK Tibor et al. (eds.): *Tanulmányok Bollobás Enikő 60. születésnapjára*. ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, Budapest. 33–39.
- BENCZIK Vera (2013a): Review of Margaret Atwood's *MaddAddam*. *Americana: E-Journal of American Studies in Hungary*, 9, 2.
- BENCZIK Vera (2013b): The Woman in the Land: Space, Insanity and Textualization in Margaret Atwood's *Surfacing*. In: OTRÍSALOVÁ, Lucia – MARTONYI Éva (eds.): *Variations on Community: The Canadian Space / Variations sur la Communauté: l'espace canadien*. Masaryk University, Brno. 49–56.
- BERNHARDT Dóra (2011): Chapter 7, Chapter 19. In: BÁNHEGYI Mátyás et al. (eds.): *Canadian–German–Hungarian Cultural Reader*. Comenius 2010 Bt., Pomáz. 19–20. és 48–49.
- BERNHARDT Dóra (2012): Chapter 23. In: BÁNHEGYI Mátyás et al. (eds.): *A Cultural Reader on Aboriginal Perspectives in Canada*. Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest. 58.
- BERNHARDT Dóra (2019): Intermediality and (Postmodern) Spirituality in the Work of Douglas Coupland. In: GAÁL-SZABÓ Péter et al. (eds.): *Cultural Encounters: New Perspectives in English and American Studies*. Debreceni Református Hittudományi Egyetem, Debrecen. 47–54.
- BÓDY, Paul (1982): Emigration from Hungary, 1880–1956. In: DREISZIGER, N. F. et al. (eds.): *Struggle and Hope: The Hungarian-Canadian Experience*. McClelland and Stewart, Toronto. 27–60.
- FUGLINSZKY Ádám (2010): *A polgári jogi felelősség útjai vegyes jogrendszerben, Québec, Kanada*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- HERZOG Csilla – KÁDÁR Judit (2014): The Media Coverage of Recent Roma Hungarian Immigrants to Canada. *TOPOS: Journal of Space and Humanities*, 3, 1. 169–181.
- JAKABFI Anna (2003): *Canada: Past and Present – Essays*. Eötvös Loránd University, Budapest.
- JAKABFI Anna (2005): Paving the Way for Globalization: Early Travellers' Impressions of Canada 1583–1793. In: PALUSZKIEWICZ-MISIACZEK, Magdalena et al. (eds.): *Place and Memory in Canada: Global Perspectives*. Polska Akademia Umiejętności, Kraków. 157–168.
- JAKABFI Anna (2009): Kanada stúdiumok az ELTE-n 1979 és 2007 között: Történet és emlékezet. In: FRANK Tibor – KÁROLY Krisztina (szerk.): *Anglisztika és amerikanisztika. Magyar kutatások az ezredfordulón*. Tinta Könyvkiadó, Budapest. 427–432.
- JAUMAIN, Serge (2006): *The Canadianists: The ICCS / 25 Years in the Service of Canadian Studies*. International Council for Canadian Studies, Ottawa. <https://www.iccs-ciec.ca/>

- administration/ckeditor/ckfinder/userfiles/files/CEIC_25_en.pdf (Letöltés ideje: 2020. április 30.)
- J. NAGY László (2005): A diplomáciai kapcsolatok felvételének története Kanada és Magyarország között 1947–1964. *Acta Historica (Szeged)* CXX. 9–30. <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/acthist/article/view/10430/10322> (Letöltés ideje: 2020. április 30.)
- KANADISTÁK: *Hungarian Chapter of the Central European Association for Canadian Studies*, www.kanadistak.hu/research/. (Letöltés ideje: 2020. április 30.)
- KÁDÁR Judit Ágnes (2012): *Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature*. Universitat de València, València.
- KÁDÁR Judit Ágnes (2013): Who Is Indian Enough?: The Problem of Authenticity in Contemporary Canadian and American Gone Indian Stories. *Review of International American Studies*, 6, 1–2. 187–214.
- KENYERES János (2003): *Revolving around the Bible: A Study of Northrop Frye*. Anonymus Kiadó, Budapest.
- KENYERES János (2018a): ‘This is a beauty of dissonance’: Conceptions of the North in Canadian Literature.” In: PANKA Dániel et al. (eds.): *Kösziklára építve: Írások Dávidházi Péter tiszteletére / Built Upon His Rock: Writings in Honour of Péter Dávidházi*. ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, Anglisztika Tanszék. 215–223.
- KENYERES János (2018b): A ‘Másik’ mint magyar: A magyarok ábrázolása a kanadai irodalomban. *Tiszatáj: Irodalmi Művészeti és Társadalmi Folyóirat*, 72(1). 52–58.
- KENYERES János (2019): Migrants in Literature: Hungarians in Canada. In: DEÁK Nóra et al. (eds.): *Az emberi sors és a történelem kereszteződésében: Tanulmánykötet Frank Tibor 70. születésnapjára / At the Crossroads of Human Fate and History: Studies in Honour of Tibor Frank on his 70th Birthday*. ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet. 259–268.
- KODÓ Krisztina (2018a): Visual and Audible Expressions of the North based on the Works of Selected Canadian Artists and Henry Beissel’s Cantos North. In: LE CALVÉ-IVIČEVIĆ, Évaine – POLIĆ, Vanja (eds.): *Beyond the 49th Parallel: Many Faces of the Canadian North / Au-delà du 49eme parallele: multiples visages du Nord canadien*. Masaryk University. Brno. 177–190.
- KODÓ Krisztina (2018b): Canada: The Inconspicuous Silent Dreamer on the Other-side of the Americas. *Central European Journal of Canadian Studies / Revue d’Etudes Canadiennes en Europe Centrale*, 12–13. 63–78.
- KODÓ Krisztina (2018c): A Modernist Perspective of Cultural Translation in Carroll Aikins’ play, “The God of Gods.” *Freeside Europe Online: Modern Cultural, Literary and Linguistic Perspectives*, 8.
- KOVÁCS Fruzsina (2018): Alice Munro magyarországi recepciója fordításszociológiai szempontból. *Tiszatáj: Irodalmi Művészeti és Társadalmi Folyóirat*, 72(1). 32–41.

- KOVÁCS Fruzsina (2019): How Many Hungarian Voices Does Alice Munro Have? In: KÜRTÖSI Katalin – SPARLING, Don (eds.): *Canada Consumed: The Impact of Canadian Writing in Central Europe (1990–2017) / Le Canada à la carte : influence des écrits canadiens en Europe centrale (1990–2017)*. Central European Association for Canadian Studies. 175–190.
- KÜRTÖSI Katalin (2007): *Valóság vagy illúzió? – Metadramatikus stratégiák észak-amerikai színdarabokban*. Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged.
- KÜRTÖSI Katalin (2010): „Világok találkoznak” – a ‘másik’ irodalmi ábrázolása Kanadában. JATEPress Kiadó, Szeged.
- KÜRTÖSI Katalin (2013): *Modernism on the ‘Margin’ – The ‘Margin’ on Modernism: Manifestations in Canadian Culture*. Wißner Verlag, Augsburg.
- KÜRTÖSI Katalin (2017): Abstraction and Mysticism in Bertram Brooker’s Paintings and Novels. In: BRANDT, Stefan L. (ed.): *In-Between – Liminal Spaces in Canadian Literature and Culture*. Peter Lang Verlag. 163–172.
- KÜRTÖSI Katalin (2019a): Hungarian Responses to Canadian Literary Works and to Leonard Cohen’s Death. In: UŐ – DON SPARLING (eds.): *Canada Consumed: The Impact of Canadian Writing in Central Europe (1990–2017) = Le Canada à la carte: influence des écrits canadiens en Europe centrale (1990–2017)*. Central European Association for Canadian Studies, Brno. 69–84.
- KÜRTÖSI Katalin (2019b): Phases in the Staging of Canadian Plays in Hungarian Translation. In: UŐ – SPARLING, Don (eds.): *Canada Consumed: The Impact of Canadian Writing in Central Europe (1990–2017) / Le Canada à la carte : influence des écrits canadiens en Europe centrale (1990–2017)*. 243–254.
- MARTONYI, Éva (2008): Est-ce que la littérature crée l’identité? In: ERTLER, Klaus-Dieter – LÖSCHNIGG, Martin (éd.): *Inventing Canada / Inventer le Canada*. Peter Lang Verlag. 83–92.
- MARTONYI, Éva (2010): Géographie imaginaire dans l’oeuvre de Jacques Poulin. In: MALINOVSKÁ, Zuzana (éd.): *Cartographie du roman québécois contemporain*. Prešovská Univerzita v Prešove. 135–148.
- MARTONYI, Éva (2013): La diversité de la culture canadienne/québécoise: et ses appréciations dans une perspective compare. In: OTRÍSALOVÁ, Lucia – MARTONYI, Éva (éd.): *Variations on Community: The Canadian Space / Variations sur la Communauté: l’espace canadien*. Masaryk University, Brno. 201–209.
- MOLNÁR István János (2017a): *Kanada története a kezdetektől a konföderációig: 1000–1867*. Patrocinium Kiadó, Budapest.
- MOLNÁR István János (2017b): ‘Kiegyezés’ a Szent Lőrinc-folyó partján. *BBC History: A világtörténelmi magazin*, 7(7). 62–67.
- MOLNÁR István János (2018): 1848 Kanadában: A felelős kormányzat megteremtése. *Világtörténet*, 8 (40), 1. 5–22.

- MOLNÁR Judit (2011): *Narrating the Homeland: The Importance of Place and Space in English-Language Multicultural Canadian Fiction Writing*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- MOLNÁR Judit (2018a): Space and Memory Construction in Robert Majzels's *City of Forgetting*. *Eger Journal of American Studies*, 15. 19–28.
- MOLNÁR Judit (2018b): A kortárs québeci angol nyelvű irodalom sajátosságai. *Tiszatáj: Irodalmi Művészeti és Társadalmi Folyóirat*, 72(1). 43–52.
- MOLNÁR Judit (2019): The Psycho-Spatial Continuum in *Cockroach*. In: MAJER, Krzysztof (ed.): *Beirut to Carnival City: Reading Rawi Hage*. Brill, Rodopi. 74–83.
- PALLA Mária (2017a): With the Eyes of John Miska: Glimpses into Hungarian-Canadian Culture and Literature. In: MISKA, John (ed.): *Hungarian Canadians: A Selection of Writings with Fond Memories*. Püski Kiadó, Budapest. 153–158.
- PALLA Mária (2017b): 'Canada, Canada, and where is that place? In the North Pole, that's where': Perceptions of Canada in South-Asian Immigrant Writing. *Freeside Europe Online: Modern Cultural, Literary and Linguistic Perspectives*, 7.
- PALLA Mária (2018): Írók határok nélkül: bepillantás a kanadai magyar irodalomba. *Tiszatáj: Irodalmi Művészeti és Társadalmi Folyóirat*, 72(1). 83–93.
- PÖDÖR Dóra (2002): Continentalism and Nationhood: Their Linguistic Aspect. In: JAKABFI Anna (ed.): *Continentalism and Nationhood in Canada*. ELTE, Budapest. 66–84.
- PÖDÖR Dóra (2003): The Representation of the Speech of Native Canadians in Two Modern Canadian Dramas. *Central European Journal of Canadian Studies / Revue d'Etudes Canadiennes en Europe Centrale*, 3(1). 31–42.
- QUINN, David B. (2003): Parmenius Stephanus. *Dictionary of Canadian Biography* 1. University of Toronto/Université Laval. http://www.biographi.ca/en/bio/parmenius_stephanus_1E.html (*Letöltés ideje: 2020. április 30.*)
- QUINN, David B. – CHESHIRE, Neil M. (eds.) (1972): *The New Found Land of Stephen Parmenius: Life and Writings of a Hungarian Poet, Drowned on a Voyage from Newfoundland, 1583*. University of Toronto Press, Toronto.
- SIMONFFY Zsuzsanna (2006): Métamorphose, énigme, pseudomorphose: La question d'identité chez Micheline La France. In: KYLOUSEK, John et al. (éd.): *Imaginaire du roman québécois contemporain*. Masarykova Univerzita, Figura. 169–179.
- SIMONFFY Zsuzsanna (2009): Système de connaissances et recherche parémiologique dans les études inuit. In: MOLNÁR Judit (éd.): *Imaginative Spaces: Canada in the European Mind, Europe in the Canadian Mind / Espaces de l'imaginaire: le Canada vu par l'Europe, l'Europe vue par le Canada*. Masaryk University, Brno. 225–235.
- SIMONFFY Zsuzsanna (2014): Les usages de la notion de transculturel dans le discours médiatique. *Central European Journal of Canadian Studies / Revue d'Etudes Canadiennes en Europe Centrale*, 9(1). 45–57.

- STATISTICS CANADA (2018): Data Tables. In: *Statistics Canada: 2016 Census*. www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/dt-td/Rp-eng.cfm?LANG=E&A-PATH=3&DETAIL=0&DIM=0&FL=A&FREE=0&GC=0&GID=0&GK=0&GRP=1&PID=110528&PRID=10&PTYPE=109445&S=0&SHOWALL=0&SUB=0&Temporal=2017&THEME=120&VID=0&VNAMEE=&VNAMEF= (Letöltés ideje: 2020. április 30.)
- SZABÓ F. Andrea (2015): Alice Munro's Australian Mirror Stories. *Brno Studies in English*, 41(2). 109–119.
- SZABÓ F. Andrea (2016): Alice Munro's Uncanny Homes. *TOPOS: Journal of Space and Humanities*, 5. 104–111.
- SZABÓ F. Andrea (2019): Nation and Adaptations: CanLit on Film. In: GAÁL-SZABÓ Péter et al. (eds.): *Cultural Encounters: New Perspectives in English and American Studies*. Debreceni Református Hittudományi Egyetem, Debrecen. 37–46.
- SZABÓ-GILINGER Eszter (2005): Két- és kisebbségi tannyelvű egyetemek Kanadában. In: KONTRA Miklós (szerk.): *Sült galamb? Magyar egyetemi tannyelvpolitika*. Fórum Kisebbségkutató Intézet, Liliium Aurum Könyvkiadó, Budapest. 55–64.
- SZABÓ-GILINGER Eszter (2009): The Virtual Face of Franco-Ontarian Schools. In: MOLNÁR Judit (szerk.): *Imaginative Spaces: Canada in the European Mind, Europe in the Canadian Mind / Espaces de l'imaginaire: le Canada vu par l'Europe, l'Europe vue par le Canada*. Masaryk University, Brno. 261–268.
- SZABÓ-GILINGER Eszter (2010): Educators' Discourses on Student Diversity in Canada: Context, Policy and Practice. *British Journal of Canadian Studies*, 23(2). 305–306.
- SZAFFKÓ Péter (2010): Being Hungarian in Canada: An Introduction." In: ALBU, Rodica (ed.): *Migrating Memories: Central Europe in Canada*. Central European Association for Canadian Studies. 119–123.
- SZAFFKÓ Péter (2012): Hungarians and the Canadian Theatre: The Case of Peter Hay." In: NÉMETH Lenke et al. (eds.): *Mítoszok búvöletében: ünnepi kötet Virágos Zsolt Kálmán 70. születésnapjára / Enchanted by Myth: A Volume for Virágos Zsolt Kálmán on his 70th Birthday*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen. 342–350.
- SZAFFKÓ Péter (2013): A Central European Messiah from Western Canada: The Case of John Hirsch. In: SIMUT, Ramona (ed.): *The Literature of Expatriates*. Emanuel University Press. 127–143.
- SZALAY Edina (2002): *A nő többször: Neogótika és női identitás a mai észak-amerikai regényben*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- SZAMOSI Gertrud (2013): Kettős kötésben: gondolatok a kanadai magyar diaszpóra irodalomról. *OPUS – Szlovákiai Magyar Írók Folyóirata*, 26(5). 11–24.
- SZAMOSI Gertrud (2015): Mapping Canadian Identity in Margaret Laurence's *Heart of a Stranger*. In: MARQUIS, Claudia et al. (eds.): *Contested Identities: Literary Negotiations in Time and Place*. Cambridge Scholars Publishing. 269–283.

- SZAMOSI Gertrud (2019): Heterotopic Narratives of Identity in Tamas Dobozy's Short Stories. *Central European Journal of Canadian Studies / Revue d'Etudes Canadiennes en Europe Centrale*, 14. 87–97.
- TAKÁCS Attila (2012): *Audiatur et Altera Pars: A Different View on the Early History of Canadian Residential School – An Outstanding Example*, Lambert Academic Publishing (LAP), 2012.
- TAKÁCS Attila (2014): A destruktív sztereotípiák tovább élnek: Lo, a szegény indián. In: FARKAS György (szerk.): *Összkép szavakban: Az I. Összkép Doktorandusz Konferencia tanulmánykötete*. Doktoranduszok Országos Szövetsége, 124–133.
- TÓTH Sára (2012): *A képzelet másik oldala: Irodalom és vallás Northrop Frye életművében*. Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- TÓTH Sára (2014): A Frygean Perspective on European Irony: *The Green Butchers*. In: TÓTH et al. (eds.): *Northrop Frye 100: A Danubian Perspective / Northrop Frye 100: Dunai távlatok*. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Budapest. 205–213.
- TÓTH Sára (2017): 'A World in which Everything is Here': Northrop Frye's Immanent Vision of the Divine. In: VASSÁNYI Miklós et al. (eds.): *The Immediacy of Mystical Experience in the European Tradition*. Springer International Publishing. 239–246.
- TÓTH Sára (2019): Hogyan lehet beszélni arról, amiről hallgatni kell?: Dogma és misztika, ideológia és irodalom: a romantikától Derridáig és Northrop Frye-ig. *Pannonhalmi Szemle*, 27(1). 96–109.
- VASSÁNYI Miklós (2014a): Az első rendszeres leírás az inuit sámánságról: Hans Egede Gröndland-monográfiája (1741). In Uó et al. (szerk.): *A spirituális közvetítő*. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Budapest. 164–174.
- VASSÁNYI Miklós (2014b): Arctic America through Medieval European Eyes: North-East America in the Old Icelandic Annals and Greenland Deeds. In: SEPSI Enikő et al. (eds.): *Indigenous Perspectives of North America: A Collection of Studies*. Cambridge Scholars Publishing. 374–386.
- VASSÁNYI Miklós (2017): *Szellemhívók és áldozárok: Sámánság, istenképzetek, emberáldozat az inuit (eszkimó), azték és inka vallások írásos forrásaiban*. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- VENKOVITS Balázs (2018): Záródó kapuk, új lehetőségek: magyar kivándorlás Észak-Amerikába a 20. század elején. *AETAS: Történettudományi Folyóirat*, 33(1). 131–143.
- VÍGH Árpád (2002): *L'écriture Maria Chapdelaine: L'explication des québécois et le style de Louis Hémon*. Septentrion, Quebec City.
- VÍGH Árpád (2007): *Kék mezőben fehér liliom: A francia-kanadai irodalom története*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

A jelen kötet magyar és világirodalmi tárgyú, az előbbire utóbbiba való beágyazódásainak módjai felől tekintő esettanulmányok sorában arra tesz kísérletet, hogy megmutasson valamit azoknak az aspektusoknak a sokféleségéből, amelyeket az irodalmi jelenségek tárgyalása a hagyomány és az innováció kölcsönviszonyában feltár. Közismert, hogy a két kategória mögött szövevényes fogalomtörténet áll, amely mindenekelőtt szoros összetartozásukról tanúskodik: nehezen lehet jelentést tulajdonítani az újítás mibenlétének (sőt egyáltalán felismerni az újat) valamely hagyományra való vonatkoztatása nélkül, és hagyományok azonosítása sem igen lehetséges anélkül, hogy a mindenkori jelen ezeket valami új számára adott hagyományként, egyáltalán valaminek a hagyományaként, valami most keletkező örökségként értse meg. Az újításnak is megvan a maga tradíciója.

A kötet szerzői: *Benczik Vera, Bollobás Enikő, Bónus Tibor, Gintli Tibor, Hegyi Pál, Kenyeres János, Komáromy Zsolt, Kulcsár-Szabó Zoltán, Simon Attila, Simon Gábor és Tamás Ábel.*



ISBN 978-963-489-242-7



9 789634 892427