

Leírás

Reciti konferenciakötetek · 5

Sorozatszerkesztő
TÖRÖK ZSUZSA

Leírás

Elmélet, irodalom, kép

Szerkesztette

HAJDU PÉTER, KÁLMÁN C. GYÖRGY,
MEKIS D. JÁNOS ÉS Z. VARGA ZOLTÁN

Munkatárs:

MAJOR ÁGNES

reciti
Budapest
2019

A kötet megjelenését a K11215 számú
*Komparatiztikai kutatások Kelet-Európában: regionalizmus,
intertextualitás, történelmi tapasztalat* című OTKA-projekt támogatta.



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5
Magyarország Licenc* (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)
feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

HU ISSN 2630-953X
ISBN 978-615-5478-88-8 (pdf)

Kiadja a Reciti,
BTK Irodalomtudományi Intézet,
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.
www.reciti.hu
Felelős kiadó: Kecskeméti Gábor,
a BTK Irodalomtudományi Intézetének igazgatója
Borító: Szerkesztők
Tördelés: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Kódex Könyvgyártó Kft.

Tartalom

Előszó	9
LEÍRÁS ÉS IRODALOMELMÉLET	13
MEKIS D. JÁNOS Leírhatatlan Metaforikus és palinodikus leírásalakzatok romantika és modernség határán	15
Z. VARGA ZOLTÁN A leírás nulla foka és az irrealitás effektus Roland Barthes a leírásról	31
FRIED ISTVÁN Egy lóverseny „arculatai” – Lukács György felől nézve... ..	49
HAJDU PÉTER A leírás jelentősége – a vicctől az utópiáig	71
DOBOS ISTVÁN A gondolkodó emlékezet nyelve Elhangzó beszéd – tünékeny írás	81
EKPHRASZISZ, TÁJAK ÉS KÉPEK	95
FOGARASI GYÖRGY A „festői”: tájleírás és tájkertészet a 18. században	97
SZÁNTÓ F. ISTVÁN Ekphraszisz és (ön)értelmezés	115

DARAB ÁGNES

„megpróbálom szemed elé tárni az egész villát”
Ifjabb Plinius villaleírásai (Plin. Ep. 2. 17; 5. 6.) 127

BENDA MIHÁLY

„a természet életre kel bennük a hangjával, az illatával,
a fény és árnyék játékaival”
Diderot, Gautier, Baudelaire és Zola műbírálatainak ekphrasiszairól 141

LÍRAI LEÍRÁSOK 153

BURJÁN ÁGNES

A leírás intermedialitása
Rilke és Pilinszky arcképvversei 155

BÓKAY ANTAL

A késő modern leírás poétikája
– a tárgyas költészet elméleti háttere 167

SZÁVAI DOROTTYA

„S körmölgetve vagy két hónapon át”
Leírás és önarckép Szabó Lőrinc Baudelaire-olvasataiban 185

BERSZÁN ISTVÁN

Leírás *versus* költői kísérlet Philip Gross versgyakorlataiban 201

REGÉNY ÉS LEÍRÁS 217

KÁLMÁN C. GYÖRGY

Flaubert leírásai a *Bovarynében* 219

MILIÁN ORSOLYA

A „kép titka” Julian Barnes *A világ története 10 és ½ fejezetben*
című regényében 229

SÁRI B. LÁSZLÓ

A leírás és a posztmodern „Amerika” revíziója
Thomas Pynchon *Beépített hiba* című regényében 241

HETÉNYI ZSUZSA Vladimir Nabokov tárgyleírásai és az egzisztenciális emigráció Porcelánmalac és celluloidgyík	257
BERKES TAMÁS A tudathasadás leírása mint krizeológia	271
TESTLEÍRÁSOK ÉS KARAKTERKÉPZÉS	281
OSZTROLUCZKY SAROLTA „A tarkója ismerős volt...” A test(rész)ek olvashatósága Ottlik Géza elbeszélő prózájában	283
JÉGA-SZABÓ KRISZTINA A leírás és a női szubjektumalkotás összekapcsolódásának vizsgálata Lesznai Anna <i>Kezdetben volt a kert</i> című művében	295
FÖLDES GYÖRGYI Transzszexualitás/transztextualitás Transz és inter testleírások, testrepresentációk	305
KOVÁCS GÁBOR Alakmásképzés a regényben	321
LEÍRÁS, SZOCIOPRÓZA, TÁRSADALMI TÉR	339
BÖHM GÁBOR Azon is túl... Tar Sándor „világa” és a leíró tekintet	341
CSERJÉS KATALIN Új típusú leírás és kronotoposz Elméleti kategóriák a műelemzés szolgálatában	355
KÁLI ANITA Leírható-e a szegénység?	371

MAYER LISA A leírás „káosza” Krasznahorkai László: <i>Sátántangó</i>	383
HOVANEC ZOLTÁN A szolgálólány esete a valósággal A leíró ábrázolásmód mint az elbeszélés másikjának eseménye a <i>Pontos történetek, útközben</i> című regényben	393
SZÍNHÁZ, FILM, OPERA, MÍTOSZ	405
P. MÜLLER PÉTER A leírások szerepe a dramatikus szövegek irodalmi emancipálódásában: jellemrajz, helyszínleírás, dialógus nélküli színdarabok	407
MAJOR ÁGNES Adaptálatlan leírás, kibillentett értelmezés Csáth Géza: <i>Anyagyilkosság</i> – Szász János: <i>Witman fiúk</i>	423
ANDRÁS CSABA Tájkép Ikarosz bukásával A leíró filmnyelv politikai funkciója Tarr Béla életművében	433
MEZŐSI MIKLÓS Két variáció a Don Giovanni-mítoszra Faustizálás versus(?) érzéki zsenialitás: Hoffmann és Kierkegaard Mozart-értelmezései	443
MICHAL KOVÁŘ A leírás mint történet	455
FÜGGELÉK	461
ROLAND BARTHES Valóságghatás (Fordította: P. Simon Attila)	463
Személynévmutató	471
A kötet szerzői	483

Előszó

2017 áprilisában, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Összehasonlító Irodalomtudományi Tagozata éves konferenciájának lehetséges témáján tanakodva, e kötet szerkesztőinek választása egyhangúlag és szinte vita nélkül esett a leírásra. A konferenciasorozatot szervező, az Irodalomtudományi Intézetben működő OTKA kutatócsoport tagjaiként mindannyian erős szállal kötődünk a magyar komparatisták találkozójának abban az évben otthont adó Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti Tanszékéhez, illetve Irodalomtudományi Doktori Iskolájához, ezért a két műhelyben évtizedekre visszamenően folyó elbeszéléseleméleti kutatások magától értetődően adták a felvetést, hogy az összehasonlító irodalomtudományi tanácskozás egyúttal narratológiai relevanciával bíró tárgyat járjon körül.

A nem különösebben merész feltételezésünk az volt, hogy a leírás irodalmi, művészeti és kulturális gyakorlatainak vizsgálatához termékeny módon járul hozzá a komparatív megközelítés. Bár a leírást rendszerint és elsősorban irodalmi vagy retorikai jelenségnek tekintjük, a *descriptio* nem korlátozódik egyetlen diszciplínára vagy médiumra. Sőt, kifejezetten transzmediális jelenségről van szó, melynek talán leginkább ismert területe a szavak és képek, a nyelv és a vizualitás kapcsolatainak tanulmányozása. A nyelvi és vizuális művészetek versengő vagy éppen „testvér múzsái” (ut pictura poesis) kapcsolatának évszázados hagyománya nem csupán a teremtő gyakorlatban, hanem mindkét művészeti ág elméletében is termékeny reflexiókat eredményezett. Az ekphraszisz vagy a hüpotiposzisz retorikai szöveggyakorlatainak tanulmányozása több, a kötetünkben szereplő írásban is fontos kérdés, mint ahogy annak vizsgálata is, hogy a szöveggé alakított kép vagy vizuális percepció milyen szerepet kap a szöveg-

kompozíciókban, milyen módon alakítja a beszéd kommunikatív céljait, miféle nyelv-, kép- és végső soron ismeretelmélet rejlik a transzformáció mögött. Mint azt kötetünk tanulmányai is bizonyítják, a transzmediális jelenségek vizsgálata nem szűkül az irodalom és a képzőművészet, a szó és a kép kapcsolatának taglálására, hiszen az adaptáció jelenségén keresztül megfigyelhetők a nem-narratív, tárgyias kompozíciós egységek sajátosságai a filmben, a színházban és magában a képzőművészetben is. Sőt, a leírás különböző művészeti ágakban kialakult történelmi formái szerepet játszottak az olyan esztétikai relevanciájú társadalmi gyakorlatok elterjedésében is, mint a természeti szép élvezete, ugyanis a táj esztétikai méltánylása nemcsak a szemlélésen mint kontempláción alapul, hanem a műalkotások befogadása során elsajátított kompetenciákon is.

A leírás az összehasonlító irodalomtudományt persze nem csupán más médiumokhoz és művészeti ágakhoz való viszonyában foglalkoztatja, hiszen a leírás az irodalomtudomány múltjában és jelenében is nyelv-, műfaj- és ábrázoláselméleti kérdések csomópontja. A leírás retorikai tradíciójába ágyazottsága az ekphraszisz és a hüpotiposzisz gyakorlatain túl is hatással volt az irodalmi szövegek ábrázoló funkcióira, hisz a bemutató beszéd műfaji hagyományában a leírás nem a nyelven kívüli valóság megragadását szolgálja, sokkal inkább hivatott bizonyítani egy tárgy kapcsán már kimondott, beszélt információk ismeretét, illetve az ezek kombinálásában való jártasságot. A leírásnak ez a formális szervezetsége, ornamentikus esztétikája még a 19. századi realista regények deskripcióiban is megtalálható, mint ahogy a közösségi természetű tudás terjesztésének igénye is jelen van bennük. Mindazonáltal a 19. századi regényben megteremtett realista leírásban közvetített tudás immár nem valamiféle lexikai memorabilitást nyújt olvasójának, célja nem a világot alkotó tudásra való emlékeztetés, hanem a tudáshoz való hozzáférés egyszerre oktató és szórakoztató elbeszéléseken keresztül demokratikus kiterjesztése. A realista leírást az irodalom történetében azonban mégsem ez az új, politikai funkció tette híressé, hanem a valóságosság ideológiája. A realista leírás, ábrázolás az ábrázolt világ létezésének és ontológiai szerkezetének hiteles és mértékadó nyelvi formájává válik, egy dolog mibenlétének meghatározására, szabatos leírására, egy dologról tudható ismeretek összegzésére törekszik. A realista leírásnak ez az ismeretelméleti tekintélye egyszerre járt máig ható kulturális és poétikai következményekkel, hisz a nyelv poliszémikus potenciálját redukáló, a leírás szemantikai elemeit metonimikus módon egymáshoz fűző szerkesztésmód mintát nyújt a valóságghűség megteremtését célul kitűző írásmódok számára a lélektani regénytől a szociografikus műfajokig. A modern regény és a 20. századi irodalomelméleti iskolák persze sok szempontból bírálták a leírás realista konvenciójának Barthes által megfogalmazott

jeliségét, miszerint e leírások azt állítják, „mi vagyunk a valóság”, a megfogalmazás realista konvencióit, illetve a közösségi természetű doxikus tudást azonosítva a „valóság” megragadásának végső, referenciális szintjével. A modern regények leíró technikái aprólékosságukkal már nem megerősítik, hanem felbontják a tárgyak „Gestaltját” az érzékelés mikroszintjeinek irodalmi kiaknázásával, míg az elméleti elemzések a 19. századi realizmust éppúgy történetileg kialakult és társadalmi, ideológiai kontextushoz kötődő ábrázolási konvenciónak tekintik, mint más korok deskriptív technikáit.

Kötetünk írásai sokféleképpen rezonálnak a konferenciafelhívás eredeti célkitűzésére, amely a leírás narratív funkcióinak újragondolására hív. A klasszikus narratológia szemiotikai keretében a leírás főként a szereplők és az elbeszéltek terek megalkotásában játszott szerepe miatt vált fontossá. A leírás jelentésalkotó funkciójának tanulmányozása a fikcióban megjelenített miliő, társadalmi környezet felépítésére és a cselekvő karakterek plasztikus felvázolására vonatkozott, hiszen a strukturalista elbeszéléselemletek a leírásoknak elsősorban narratív funkciót tulajdonítottak, és részletes műelemzésekben mutatták be, hogyan vesznek részt a leírások az egészként felfogott elbeszélés jelentéseinek létrehozásában, illetve az elbeszélés tempójának alakításában. Roland Barthes magyarul először kötetünk nyomtatott változatában (a Seuil kiadó szíves engedélyével) megjelenő *Valóság-hatás* című esszéjében épp a klasszikus elbeszéléselemleti megközelítés határait méri fel, s gondolja újra a leírás narratív funkcióját, illetve ismeretelméleti és ontológiai státuszát a korabeli modern és posztmodern fikciókból kiindulva.

A *Leírás: elmélet, irodalom, kép* című kötet több mint harminc írása az itt vázolt, egyszerre elméleti és történeti kérdéseket érintve mutat be izgalmas elemzéseket a leírás változatos megjelenéseiből a modern magyar irodalomból, a világirodalomból, a színházból, a filmből, a képzőművészetből vett művek vizsgálatán keresztül. Kötetünkben nem a témakör teljességre törő bemutatására, és nem is a felvetődő elméleti keretek szintézisére törekedtünk, hanem igyekeztünk meghagyni azt a sokszínűséget, ahogyan a konferencia előadói és a kötet szerzői megközelítették a deskriptív problémáját.

*Hajdu Péter, Kálmán C. György,
Mekis D. János, Z. Varga Zoltán*

LEÍRÁS
ÉS
IRODALOMELMÉLET

Leírhatatlan

Metaforikus és palinodikus leírásalakzatok romantika és modernség határán

A leírás vizsgálatát célszerűnek látszik a leírhatatlannal kezdeni. Lehetőségeket kutatunk, ki kell hát zárunk a lehetetlent. Egyszerű feladatnak tűnik: hiszen mihelyt elkezdjük, már be is fejezhetjük a töprengést. A *leírhatatlan* a *kimondhatatlan* és a *megnevezhetetlen* rokona. Olyasvalami, ami megragadhatatlan a szavak erejével: túl van a mondhatón. Nincs neve, sem a tulajdonnevek, sem a köznevek világában. Nincs rá névszó. Nincs rá szó. Nem marad más tehát, mint a hallgatás.

Mindez jól hangzik,¹ de talán csupán szintiszta irodalmi metafizika. Ha diszkurzíve közelítünk a kérdéshez, megkísérhetünk különbséget tenni, s egyúttal releváns viszonyt kimutatni *megnevezés* és *leírás* között. Íme: ha nem jut eszünkbe egy szó – nemcsak idegen nyelven, de az anyanyelvünkön beszélve is előfordul ez –, kénytelenek vagyunk körülírni, amire gondoltunk. Felsoroljuk a pillanatnyi névtelenség homályába burkolódzó dolog tulajdonságait: entitásként mutatjuk be tehát. A tulajdonságok együttese kirajzolja a létezőt, mely alakot ölt a homályban. Erőfeszítésünk általában nem hiábavaló: beszélgetőtársunk rátalál a hiányzó névre. S nemritkán mi magunk, a beszélők találunk rá a névre.

A példánkban szereplő körülírás² semmiben sem különbözik a leírástól. Tulajdonságokat nevezünk meg, jelzőket alkalmazunk, a hiányzó főnevet pedig névszókkal körítjük. És igen, a végén megtaláljuk a megoldást, mint egy kereszt-rejtvényben. Mint a nyomozás során. Sherlock Holmes tisztában van vele, hogy a tettes balkezes, másodszülött férfiú; jó családból való, de szenvedélybeteg; s

1 S találoán... Ez persze paradoxon; később még visszatérek erre az aspektusra.

2 Retorikai alakzatként is ismert (*periphrasis*).

kissé dadog, mert gyermekkorában megharapta vérmes apjának kedvenc vadász-kutyája – mindezt anélkül, hogy valaha látta-hallotta volna az illetőt. Pusztán a nyomokból következett. Egy zsebórából, egy lehullott szivarhamuból. Tárgyi elemekből, Babits szavával: „léttelen lények”-ből.³ A humán tulajdonságok e tárgyi nyomokra tapadnak rá. Kopás a fémfedél egyik oldalán. A Clay szivar⁴ dohányleveleinek struktúrája, s vásárlóinak társadalmi hovatartozása és ízlés-szerkezete. Az elemek megvannak, és tulajdonságnyalábbá sodródnak össze. Entitás lesz belőle, melynek csak arra van szüksége, hogy az egzisztenciális kvantor életet leheljen belé. Mindez nyomot rajzol ki, melyet le lehet követni, amely a térben, időben, társadalomban valahová vezet. Az illetőt utol lehet érni, mert a tulajdonságok utolérik a létezőt. Ekkor teljesedik be a holmesi leírás programja, s derül fény rá: mi is az entitás, azaz a személy tényleges, legitim neve. Ha ez is megtörténik, ki lehet adni a letartóztatási parancsot.

A peirce-i szemiotikai rendszerből ismert *index* típusú jelek intenzíven hordozzák az eredetük emlékét, anélkül hogy hasonlítanának rá.⁵ A következőképpen, az utalás és az eredet, ok-okozati és időbeli viszonyok által meghatározott struktúrában mozogva, áttekinthető jelölőláncolatokat képeznek. Thomas A. Sebeok épp a nyomkeresést tartja, joggal, az *index* természetét legjobban megvilágító példának.⁶ De természetesen a legtöbb esetben nincs is mit kinyomozni. A dolgok, következményes jelekkel együtt, itt vannak az orrunk előtt. A megnevezés és meghatározás vegyítiszta szerkezete ezért a hagyományos leírásban éppen fordított, mint azt az imént bemutattuk. A nevekkel jelölt entitások sajátos, rájuk jellemző tulajdonságokkal rendelkeznek, s ezeket meg kell nevezni, mégpedig helyettesítő *periphrasis*, körülírás helyett kiegészítő *epithetonok*, jelzős szerkezetek sorozataként.⁷ Ezek nyomán pedig kapcsolódások jönnek létre a dolgok között. A leírás így egyre jobban megközelíti az *egész* jelentését.

Nem mintha így egyszerűbb volna. Sőt.

3 BABITS Mihály, „Sunt lacrimae rerum”, *Nyugat* 1, 23. sz. (1908): 394.

4 AMBRUS Zoltán, „Az elátkozott fű”, in AMBRUS Zoltán, *Nagyvárosi képek: Tollrajzok*, 27–39 (Budapest: Révai, 1913).

5 Charles Sanders PEIRCE, „Division of Signs”, in Charles Sanders PEIRCE, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, eds. (I–VI:) Charles HARTSHORNE and Paul WEISS, (VII–VIII:) Arthur W. BURKS, 8 vol. (Cambridge: Harvard University Press, 1931–1958), 2:368.

6 Thomas SEBEOK, „Egy jel csupán egy jel: Az „index”-típusú jelek – indexicality”, in *„Jelbeszéd az életünk”: A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*, szerk. KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor, 135–148 (Budapest: Osiris Kiadó–Századvég Kiadó, 1995).

7 *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, eds. Alex PREMINGER and T. V. F. BROGAN (Princeton: Princeton University Press, 1993), 80.

A dedukció ugyanis kiküszöbölhetetlen. A dolgok és emberek nincsenek folyton előttünk. Eltávolodunk tőlük, megváltoznak, meghalnak; eltűnnek a szemünk elől. Meg kell hát őket jelenítenünk a szavak segítségével. Az így ránk váruló retorikai feladat a perbeszéd vagy gyászbeszéd helyzetével azonos: be kell mutatnunk valakit vagy valamit, egy jelen nem lévő entitást, vagy egy jelen lévőről kell meggyőzően elmondanunk, bebizonyítanunk a voltaképeni milyenségét. Cicero összefoglalása szerint, a dicsőítő beszédben részint a test sajátágaiból vagy a külső körülményekből származó erényekről, azaz adottságokról kell beszámolnunk, részint az önerőből elérhető erényekről; így állítunk szavainkkal mások elé valakit, az összes tulajdonságával együtt. De – állítja – ehhez nincs is szükség külön elméletre, előírásokra, hiszen a jellemzés mikéntjét mindenki eleve ismeri.⁸ Mi viszont leszögezhetjük: a szónoknak kétségtől mindvégig úgy kell eljárnia, hogy a hallgatóság bizonyos legyen benne, a bemutatott személy valóban létezik, vagy legalábbis létezett, mégpedig éppen ilyenként, ahogyan az a szónoklatban szerepel. Az erények sora általános kategóriákat kínál, amelyeket valamiképpen egyedíteni kell, az egyénre alkalmazva. Ennek már a gyakorlati retorikán messze túlmutató, elméleti vonatkozásai is vannak.

Arisztotelész *Rétorikája* a használatban lévő nyelv felől, és nem önmagában – metafizikai szempontból – veti fel az általános és egyedi (egy) viszonyának problémáját. Ha így merül fel, a filozófus meglehetősen pragmatikusan viszonyul a tulajdonság-attribúció kérdéséhez.⁹ A valóban „általános és egyetemes dolgokról” való beszédet különlegesen becsülendőnek tartja – ez azonban, figyelmeztet, kevésbé vonzó és meggyőző a tömegek számára, mint az „általánosságok”.¹⁰ Az enthümémák gondoskodnak arról, hogy a bemutató beszéd (s

8 CICERO, *Összes retorikaelméleti művei*, ford. ADAMIK Tamás és mtsai (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2012), 286.

9 A retorikában alkalmazott gnómákról szólva, rugalmas igazságfelfogásról tesz tanúságot. „A gnómák nagyon hasznosak a beszédben; először a hallgatóság műveletlensége miatt: örülnek ugyanis, ha a szónok általánosságokban beszélve olyan véleményekre utal, amit ők a sajátjuknak tartanak. [...] [A] másik még ennél is fontosabb: jellemre hatóvá teszi a beszédet. [...] [H]a a gnómák tisztességesek, tisztességesnek tüntetik fel a szónokot is.” ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 144–145.

10 ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, 145 és 144 (1395b). Egyetemes–általános és üres–általánosság szembeállítását talán frappánsabban érvényesül Kennedy angol fordításában: „axioms [*koina*] and universals” vs. „general observation”, „generality”, „general terms”. Vö. ARISTOTLE, *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse*, trans. George A. KENNEDY (New York–Oxford: Oxford University Press, 2007), 169 és 168. Az üres–általánossághoz és háttéréhez („illicit generalisations”, „vulgarity”) lásd még: ARISTOTLE, *Rhetoric*, eds. Edward Meredith COPE and John Edwin SANDYS [1877], vol. 2 (New York: Cambridge University Press, 2009), 2:218–219.

általában a szónoki mű) képes legyen kitörni az üres általánosságokból, és utat találjon az egyedi felé (melyben a lényeg érvényesülhet).

A „leírás” terminus többértelműsége és gyakorlatának sokrétűsége az újkori tudásrendszerben zavarba ejtő. Egyfelől metafizikai és filozófiai eszköz; másfelől természettudományos, illetve társadalomtudományos alapeljárás. Nemcsak szóbeli és írásbeli megnyilvánulásai vannak: a vizuális szférában, a festészet vagy a film reprezentációs eljárásaként is értelmezhető fogalom.¹¹ A leírást a strukturalista és posztstrukturalista narratológiák és más elbeszéléseleméletek hagyományosan a narrációval állítják szembe, és hagyományosan metonimikus szerkezetüként jellemzik. A kognitív narratológia és pszichonarratológia azonban a szöveg alakzatait olyan mentális reprezentációs, vonatkoztatási keretekkel hozza összefüggésbe, amik, az emberi tapasztalatok általános konstitutív rendszereiként, meghatározzák a befogadás folyamatát is.¹² Ha ez igaz, a leírás jóval aktívabban befolyásolja az esztétikai tapasztalatainkat, mint azt a narrációt előnyben részesítő iskolák tanítják. Ez ráirányíthatja a figyelmünket részint arra, hogy a gyakran kigúnyolt, 19. századi típusú leíró betétek nem is annyira érdektelenek, részint pedig arra, hogy a leírás mikroformái át- meg átszövik a narratívákat, a legnagyobb formai változatosságban. Ansgar Nünning figyelmeztet rá: a modern irodalomban a leírás mind a tárgyias, mind a tudatábrázoló regényekben fontos szerepet játszik, de metafikcionális szerepet is betölthet.¹³

A következőkben modern – vagy *romantikus-modern* –, többnyire a highbrow és a middlebrow regiszter határán egyensúlyozó művekben szereplő leírásokra hivatkozom; nem feledve, hogy a kiinduló problémafelvetés a *leírhatatlan* volt. Semmiképpen sem kívánok megszökni a probléma elől.

Az elbeszéléseleméletek felől olvasva, a narrációba beágyazott leírás jelensége felveti a nézőpont problémáját. A fantasztikummal operáló irodalmi szövegben a fokalizáció különleges szerepet tölt be, a mimézis szubjektív meghatározottságát előtérbe állítva. Az idegenség mint lehetőség imaginációjának realitás-konstrukciója, a jobb fantasztikus művekben, fenomenológiai vetületben jelenik meg. C. S. Lewis *A csendes bolygó* című regényében, a főszereplő reflexióit követve, igen racionális megközelítést kapjuk a problémának.

11 Vö. Werner WOLF, „Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music”, in Werner WOLF and Walter BERNHART, *Description in Literature and Other Media*, 1–87 (Amsterdam–New York: Rodopi, 2007), 10–11.

12 Ansgar NÜNNING, „Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction”, in WOLF and BERNHART, *Description in Literature and Other Media*, 91–128.

13 Uo., 122.

Sok napnak kellett eltelnie, amíg Ransom felismerte, hogyan küzdheti le ezeket a bizalmatlansági rohamokat, melyeket az a tény váltott ki belőle, hogy úgy tekintett a hrossokra, mintha emberek lettek volna. A gondolat is visszataszító volt: képzeljünk el egy hét láb magas embert, akinek kígyószerű testét tetőtől talpig sűrű, fekete, állati szőr borítja, s macskabajuszt visel. De az éremnek két oldala van. Ez az állat mindazzal rendelkezik, amivel az állatnak rendelkeznie kell: fényes bunda, ragyogó szemek, kellemes lehelet, hófehér fogak – és a tetejébe, mintha a paradicsom nem veszett volna el, s a legrégebbi álmok válnának valóra, a beszéd és az értelem képességével is meg van áldva. Semmi sem lehet ellenszenvesebb, mint az előbbi kép; semmi sem gyönyörűbb, mint az utóbbi. Egyedül nézőpont kérdése.¹⁴

Miként Conan Doyle detektívjénél, itt is a deduktív módszer vezet sikerre. A fenti részletben a kategóriák nyelvi és szemléleti értelemben véve tudatos alkalmazása átfordítja az idegen lényekkel szembeni viszolygást. Bár a helyzet első pillantásra nemigen hasonlít egy láthatatlan tettes utáni nyomozáshoz, annyiban mégis párhuzamba állítható vele, hogy itt is egy – leírásokban manifestálódó – tulajdonságegyüttesről, -nyalábról van szó, amelynek (az indexek által kijelölt) szemantikai végpontján egy látszólag váratlan, kognitíve azonban valójában nagyon is meghatározott figura áll. A folyamat nem egyszerűen az absztrakttól halad a konkrét felé, hanem egy tükrös szerkezetű struktúrát alkot, amelyben egyszerre van jelen mindkét pólus, mégpedig – itt – megkettőzött formában. (A nézőpont átbillenése olyan, mintha a holmesi történetben a gyilkos alakzata – *Gestaltja* – átfordulna az áldozatéba.)¹⁵ Mindezt a szerző a legnagyobb tudatossággal építi bele regényének történetébe és poétikájába.¹⁶

A fantasztikum különösképp láthatóvá teszi az elbeszélő irodalom imaginációs aktivitását. A leírásnak itt különleges szerep jut, hiszen nemcsak aktiválnia kell a mentális reprezentációs vonatkoztatási kereteket, de valahogyan át is kell(ene) formálnia azokat. A fantasztikum világában egészen világossá válik, hogy a kognitív kategorizáció adottságai nem érvényesíthetők azonnal és maguktól értetődően a bemutatás tárgyára. A leírás és a narratív fókusz kölcsönviszonyában színre vitt kategorizációs esemény első lépése nem az intellektuális reflexió, hanem az érzelmi reakció. Edgar Allan Poe számos novellájában az is-

14 C. S. LEWIS, *A csendes bolygó*, ford. MOLNÁR István (Budapest: Kozmosz Könyvek, 1986), 69.

15 Vö. Paul B. ARMSTRONG, *How Literature Plays with the Brain: The Neuroscience of Reading and Art* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013), 54–55.

16 Ne feledjük, hogy C. S. Lewis klasszika-filológia, filozófia, valamint angol nyelv és irodalom tanulmányokat végzett Oxfordban, ahol azután – J. R. R. Tolkien kollégájaként és barátjaként – évtizedeken át tanított is.

meretlenre vetett pillantás, vagy éppen a megszokott mögött megbúvó ismeretlen megsejtése az, ami túláradó, vegyes előjelű érzelmekkel, de a leggyakrabban rettegéssel tölti el a fokalizátort (s kellemes borzongással az olvasót). A *Palackban talált kézirat* én-elbeszélője önmagát racionális, sőt száraz gondolkodású és szegényes képzeletű személyiségként jellemzi. A novella fiktív világában ez a körülmény hitelesíti a leíró mimézis jóhiszeműségét. A szereplő közvetítette kép rettenete ugyanis felülmúl minden képzeletet.

Feljebb emelvén tekintetemet, olyan látványban volt részem, amitől a vérem megállt. Szédítő magasban a fejünk felett, fenn az iszonyú meredély legszélén, négyezer tonnásra becsülhető hajóóriás egyensúlyozott. Jóllehet fenn ült egy hullám hegyében, mely a hajó magasságának legalább százszorosa lehetett, így is látszott, hogy felülmúlja a rendszeres járatok és a Kelet-indiai Társaság hajóinak méretét. Hatalmas tömege egyhangú kátrányfekete volt, nem ékítették a szokásos faragványok. Nyitott lőrésain egyetlen sor rézágú meredt elő, és az árbocozaton lógáló számtalan csatalámpás visszfénye játszott fekete oldalain. Réműlt csodálkozásra azonban főként az a megfigyelésem indított, hogy széloldalt lebeg e fékezhetetlen viharban, a hullámsír szélén. Mikor megpillantottuk, még csak az orra tűnt fel, úgy emelkedett lassan a hullámhegy tarajára. Végtelen réműletünkre megállt a peremen egy percig, mintegy tulajdon fenségében gyönyörködve, aztán megremegett, félrelódult, és – siklott lefelé.¹⁷

Az idézett deskripció kettős karakterű: az ekphrasziszt az érzelmi reflexió értelmezi, és viszont. Belső és külső leírás oly szorosan kapcsolódnak, hogy vajmi nehéz elválasztani őket egymástól. A későbbiekben az elbeszélő-főszereplő átkerül a „szörnyű hajó” fedélzetére, ahol a lelkében „névtelen érzés ver gyökeret”. A kapitány keménykötésű, izmos fickó, akinek külsejében „a felületes szemlélő” nem látna semmi különöset, de az arcán „uralkodó feltétlen agg fenség” az elbeszélőt „bámulatra készíti”. Mintha „milliárdnyi év bélyege ülne rajta”. „Szürke haja a múltak hírmondója, szürke szeme a jövő jelfejtője”; „[a] hajót és minden lakóját a tengerfenék rémei hatják át.”¹⁸ A félelmes idegenség behatol a világba. Forrása a tér – a mélység titokzatos, láthatatlan világa; és az idő bejárhatatlan távlatai. Az ekphrasziszt mögött mindig ott lappang a „névtelen” rettenete.

17 Edgar Allan POE, „Palackban talált kézirat”, ford. BARTOS Tibor, in Edgar Allan POE, *Összes művei*, 3 köt., 1:9–15 (Szeged: Szukits Könyvkiadó, 2000), 12.

18 Uo., 12–14.

Vajon miként vélekedett Poe a leírás irodalmi eszközéről? Efelől az esszéiből, de elbeszéléseinek reflektív részleteiből is tájékozódhatunk. James Fenimore Cooperről írva szóvá teszi, hogy a vadon ábrázolásában jeleskedő szerző gyakran összezavarja a részleteket, így az olvasó nem tudja pontosan elképzelni az események terét.¹⁹ Poe tehát megköveteli a tökéletes deskripciót a világépítéshez. Másrészt azonban némi megvetéssel szól a leírásról, legalábbis arról a válfajáról, amikor egy szerző nem a kompozícióból, de valamely kiválasztott témából indul ki, összefűzi annak néhány „megkapó epizódját”, „melyek regényének csupán vázát teszik, leírással akarva rendesen kitölteni, ami hézag a tényekben vagy cselekvésben, lapról lapra mutakozhatik”.²⁰ Poe novelláiban fontos szerep jut a deskripciónak, de az elbeszélő művekben gyakran szóba kerül a leírás lehetetlenségének problémája is, olykor szinte csak szófordulatként, de rendszerint nyomatékkal, a történet szempontjából dramaturgiaiilag fontos helyzetben. Poe a *hatást* nevezi elsődlegesnek az irodalmi kompozícióról szóló értekezésében, továbbá hangsúlyozza, hogy az alkotás racionális folyamat, így nagyon is komolyan kell vennünk, hogy a leírás problémájának, illetve a leírhatatlanság állításának művészetfilozófiai jelentősége van. A kompozíció hatása e vonatkozásban önnön korlátosságának kijelentésén nyugszik. A leírhatatlanság vagy megnevezhetetlenség olyan retorikai állítás, ami részint a nyelv korlátosságának modern képzetét, részint a *fenséges* romantikus ideáját megidézve, esztétikai jelentőséggel bír.

A fenti idézetben a fenséges alakzata oly módon válik dominánssá, hogy a leírás kiszakítja az olvasót a történések idejéből, amiként a leírás tárgyát, a fekete hajót is kiemeli az eddig elbeszélte térből, hogy egy több száz méteres hullám fantasztikus magasába emelje. A szerző másutt – éppen Cooper kapcsán – megjegyzi, hogy a tenger mint helyszín, a vadonhoz hasonlóan, biztos sikerre viszi a történeteket, mert már maga a tér – a közeg – megragadja az olvasó érdeklődését (és ez feledteti a történetészövést, a kompozíció esetleges hiányosságait is). A fenti leírásban azonban Poe az óceánt paradox közegként jeleníti meg.²¹ A tenger homogenitását, de mégis-bejárhatóságát Walter Benjamin száz évvel később majd értelmező allegóriaként alkalmazza, hogy az elbeszélés lehetőségeit (mint úttalan, de eleve-bejárható utakat) szemléltesse. Poe szövegében ezek az utak metaforikusak, amennyiben a külső a belsőre, a vihar a lélekre vonat-

19 Edgar Allan POE, „Cooper Wyandotté-ja”, ford. TAKÁCS Ferenc, in Edgar Allan POE, *Válogatott művei*, vál. BORBÁS Mária és KRETZOI Miklósné, 789–802 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981).

20 Edgar Allan POE, „A műalkotás filozófiája”, ford. BABITS Mihály, in POE, *Összes művei*, 1:520–528, 520.

21 Nem kétséges, hogy a világűr is a vadonhoz és az óceánhoz hasonló tér/közeg/alakzat.

kozik, de a képlet nyitott marad. A fekete hajó fenséges (*sublime*)²² idegensége rémületet kelt a szemléelőben, majd ez az iszonyat válik a novella tulajdonképpeni témájává, hogy azután a mélység térbeli dimenziói is megnyílnak.²³ Az elbeszélés nyelvi eseményei (így a feltételes módban prezentált megszemélyesítés mint metafora is) a rejtett vertikum, a kettős – térbeli és pszichikai – mélység jeleiként fungálnak.

Poe-t még ma is némi fenntartással övezi az irodalmi kánon, annak ellenére, hogy Baudelaire és Mallarmé egyaránt nagyra tartották, és Paul Valéry is mellett érvelt, hogy a lehető legkomolyabban kell venni művészetének és gondolkodásának jelentőségét. Valéry szerint Poe a művi, az idegen, a különleges, a rejtélyes kitüntetésével, a kompozíció filozófiájának megalkotásával modernizálta a romantikát. Baudelaire rengeteget tanult tőle, írja, de az is igaz, hogy a közvetítő Baudelaire nélkül Poe mindezen vívmányai nem állnának a rendelkezésünkre.²⁴

A *leírhatatlan* egyszerre romantikus és modern alakzat. A szem elkáprázik, a szellem eltanácstalanodik, a szó bennszakad, a hang fennakad. Arisztotelész szerint, ha nem beszélünk valamiről, a hallgatásnak nyilván morális okai vannak.²⁵ A romantika és modernség alkotta korszak-konglomerátumnak viszont az egyik alapigazsága – sőt közhelye –, hogy vannak dolgok, amikről azért nem lehet beszélni, mert meghaladják a nyelvi kifejezés lehetőségeit. A dolog létezik, s nyilván tulajdonságai is vannak, ezek azonban kívül esnek az általunk ismert és belakott világ kognitív határain, és nem jelölhetők az absztrahált névszók vokabuláriumával. Mivel azonban mindez éppen az irodalomban kap fontos szerepet, meg kell fontolnunk a jelenség – eleve-paradox – retoricitását is.

Igen változatos nézetek léteznek azzal kapcsolatban, hogy pontosan miért, és hogy milyen modalitással is kellene a leírhatatlansághoz viszonyulni. A ko-

22 „For a moment of intense terror she paused upon the giddy pinnacle as if in contemplation of her own sublimity, then trembled, and tottered, and – came down.” Edgar Allan POE, „Ms. Found in a Bottle”, in *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, 218–227 (London: Bounty Books–Octopus, 2006), 221.

23 A kognitív idegtudomány megerősíti: nem alaptalan a romantikának az a nézete, hogy az emberi lépéteket meghaladó természeti nagyság, a *fenséges* tapasztalatának nehezen feldolgozható információi megbénítják az elmét. Az áradó érzelmek valósággal kisöprik az agy frontális kérgéből a gondolatokat. Ez rettegéshez, és az én megsemmisülésének érzetéhez is vezethet – de az énnel a látványban való feloldódásához is, a természettel eggyé válás élményéhez. David S. MIAL, „Annihilation of Self: The Cognitive Challenge of the Sublime”, in *Cognitive Literary Science: Dialogues Between Literature and Cognition*, eds. Michael BURKE and Emily T. TROSCIANKO, 55–72 (New York: Oxford University Press, 2017).

24 Paul VALÉRY, *Leonardo, Poe, Mallarmé*, trans. Malcolm COWLEY and James R. LAWLER (Princeton: Princeton University Press, 1972), 204.

25 ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, 48.

rai romantikában és a modern szimbolizmusban legtisztábban megnyilvánuló, erős paradigma a véges emberi képességeket szembesíti a határtalan természettel, a meghaladást, a túlemelkedést, a *fenség*est olyan képekkel megjelenítve, amelyeknek metaforikus potenciálja túlmutat a klasszikus ekphraszison, esztétikai potenciálja pedig a *szépség*en.²⁶ Az emberi léptéken túllépő leírás az idegenséggel kapcsolatos viszonyra is reflektál, s szükségképpen narrativizálódik. Így a *leírhatatlan* története is a leírással kezdődik, a deskripció megghiúsuló kísérletével.

Mary Shelley éppen 21 alkalommal használja a „leírni” igét *Frankenstein* című regényében, azonban ebből 14 alkalommal tagadó formában (ez 66%-os arány). Az elbeszélő nem tudja leírni a benyomásait, az érzéseit, nem tudja leírni a kínokat stb. – miközben, mint a számvetést készítő Jason Z. Resnikoff figyelmeztet rá, valójában épp a tagadás során körvonalaz, azaz ír le bizonyos tulajdonságokat. Ez csak látszólagos ellentmondás. A romantikus vonulat a „leírhatatlan” (*indescribable*) szót elsősorban nem is a dolgokra, hanem a dolgok által kiváltott érzelmi hatásra alkalmazza (közvetve vagy közvetlenül). Így van ez Poe-nál, Bram Stokernél, Melville-nél is. Egyébként az angolban maga a szó is a 18. század végétől kerül csak forgalomba. Mary Shelley még nem használja, Charlotte Brontë már igen. Összefoglalva: a „leírhatatlan” tehát nem az objektív valóság mibenlétét jelöli, hanem azon személy érzelmi állapotát, aki megkísérli azt leírni.²⁷

A modern írók közül talán H. P. Lovecraft használja legemlékezetesebben a „kimondhatatlan”, a „megnevezhetetlen” és a „névtelen” szavakat. Nem kétséges, hogy a konstruált és konstruktív, esztétikailag termékeny rettegés fokát jelzi, amikor az „abnormális” kifejezést kilencvennégyyszer alkalmazza. A „leírhatatlan” huszonötöszer, az „őrület” (*madness*) viszont száztizenötöszer jelenik meg nála. Az „említhetetlen” (*unmentionable*) 16, a „megnevezhetetlen” (*unnameable*) 22 alkalommal szerepel. A „névtelen” (*nameless*) viszont százötvenhétyszer!²⁸ Mindebből biztonsággal levonhatjuk a következtetést, hogy a leírhatatlanság és a megnevezhetetlenség Lovecraft prózájában szorosan összekap-

26 Janice Hewlett KOELB, *The Poetics of Description: Imagined Places in European Literature* (New York–Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006).

27 Jason Z. RESNIKOFF, „The Indescribable Frankenstein: A Short History of the Spectacular Failure of Words”, *The Paris Review*, March 5, 2013, <https://www.theparisreview.org/blog/2013/03/05/the-indescribable-frankenstein-a-short-history-of-the-spectacular-failure-of-words/>.

28 A precíz számvetést egy elkötelezett rajongónak, Ruthnak köszönhetjük, aki nem restellte lajstromba venni és megszámlolni a 48 legfontosabb szó előfordulásait a Lovecraft-életműben. Ruth, „Wordcount for Lovecraft’s Favorite Words”, *The Arkham Archivist*, February 23, 2011, <http://arkhamarchivist.com/wordcount-lovecraft-favorite-words/>.

csolódnak. A dolog éppolyan jelölhetetlen, mint a tulajdonságai. A titokzatos lények után kutató főhősök titokzatos helyeket járnak be, különös jelenségeknek lesznek tanúi, majd szembesülnek a rettenetes igazsággal. Ez a szembesülés azonban mindig csak részleges maradhat. Az elme nem képes befogadni, a nyelv nem képes feldolgozni az információkat. Az érzelmek, a mentális és kognitív állapotok azonban nagyon is megnevezhetők. Legalábbis általánosságban, és elsősorban a kudarc vetületében.

Praktikusan vett, irodalmi szempontból tekintve, ennek természetesen megvan a maga retorikai pragmatikája. A szöveg megfelelő helyein igenis szerepelnek megnevezések, tulajdonságok, sőt tulajdonnevek is. Nem igaz, hogy semmit sem tudunk az összeomlással fenyegetett elme által észlelt-feltárt mélyvilágról – valami mégis felsejlik belőle. Beszédes például, hogy „csáp” (*tentacle*) szóval 28 alkalommal találkozunk.²⁹ Ha sosem látjuk meg a rettenet tárgyát, végül elpárolog a félelmünk. De az sem válik a rettegés javára, ha túl sokat, túl sokáig látunk élesen belőle. A hatás záloga a megmutatás poétikájának és a terelés retorikájának érzékeny egyensúlya. A Lovecraft-univerzumnak ehhez a – nevezzük így – mozgó paradoxonjához az olvasók vérmérsékletük szerint viszonyulnak. „Vajon Cthulhu egy leírhatatlan szörnyűség? Vagy egy hatalmas, zöld szörny-ember polipfejjel?” – teszi fel a kérdést a PlatinumGoat75 nevű felhasználó az *AskScience: Fiction* nevű honlapon. Ugyanis, folytatja, „valahányszor Cthulhuról esik szó, az emberek azt mondják, leírhatatlan. [...] Mindazonáltal valahányszor rákeresek a Google-n [...], úgy néz ki, mint egy nagy zöld óriás denevérszárnyakkal. És csáppokkal az arcán. Ez nem tűnik leírhatatlannak.” PlatinumGoat75 arra kíváncsi, mi az oka ennek a diszkrepanciának. Vajon azok, akik leírhatatlannak nevezik a szörnyet, voltaképpen egyszerűen alkalmatlanok rá, hogy leírják a dolgokat („suck at describing things”)³⁰

Az *AskScience: Fiction*-t a Reddit működteti; a felhasználók e felületen pontozással minősítik a beérkező válaszokat. A PlatinumGoat75-nak válaszolók közül a legtöbb pontot paras840 kapta; méltán, ugyanis hozzászólásában rávilágított: Cthulhu milyensége nem a külvilágban, hanem fejben dől el. A leírt kép csupán közelít ahhoz, ahogyan a szörny valójában kinéz. Ez már az utolsó fázis, mielőtt megbomlana az elméd.³¹ Paras840 pontosan jellemzi a lovecrafti horror fenomenológiai alapképletét. Az író teremtette univerzum törekeny antropológiájában, a

29 Ruth, *Wordcount for Lovecraft's Favorite Words*.

30 Ask Science: Fiction, 33: [Lovecraft] *Is Cthulhu an indescribable horror? Or, is he a giant green monster man with an octopus head?*, Reddit, hozzáférés: 2019.10.20, https://www.reddit.com/r/AskScienceFiction/comments/36b6ui/lovecraft_is_cthulhu_an_indescribable_horror_or/.

31 Uo.

csáparcú zöld fickó hamisítás tehát, de ez az elme saját kegyes csalása, a saját védelmében. Nemcsak a Redditen találunk erre vonatkozó magyarázatot: ezt az állítást erősíti meg Clive Thompson is a *The Message* nevű anarchista médiaportálon. Aki észleli Cthulhu-t, írja Thompson, megőrül. Jó esélye van erre a Cthulhu-panteon más lényével szembesülve is. De egyébként Lovecraft szereplőit más, konvencionálisabb borzalmakkal szembesülve is ez az állapot fenyegeti. A főszereplők az örület szélén egyensúlyozva számolnak be róla, mi is olyannyira megragadhatatlan és felfoghatatlan a különös, idegen lényekben. Thompson szerint éppen ez Lovecraft fő írói erőssége: leírni, miért is leírhatatlanok a szörnyetegek.³²

Lovecraft a hivatalos fősodron kívüli író, akinek ugyanakkor jelentékeny kultusza és hatástörténete van, kiterjedt intertextuális és interpikturális vetülettel, feldolgozásokkal, utalásokkal, újraírásokkal és rájátszásokkal. Ne csak a Neil Gaiman kaliberű írókra gondoljunk: a kör sokkal szélesebb, telis-teli rejtett értékekkel. A *Scooby Doo: Rejtélyek nyomában* című rajzfilmsorozatban³³ például felbukkan egy bizonyos „H. P. Hatecraft” nevű író, akinek alapvető könyve a *The Shrieking Madness of Char Gar Gothakon: The Beast That Hath No Name* címet viseli,³⁴ állandóan ismételt szava pedig a „megnevezhetetlen”. Hatecraft az első évad 12. részében tűnik fel először, mégpedig Harlan Ellison³⁵ oldalán, akivel a Scooby-forgatókönyvírók korszakokat átívelő fantáziája szerint nagy riválisai egymásnak. Az epizód végén éppen kibékülnek; ennek örömeire elhatározzák, hogy közös történetet írnak, s eltűnődnek, mi is legyen a címe. Íme:

Harlan Ellison: „Egy fiú és a rajongói. Írta Harlan Ellison és H. P. Hatecraft.”

H. P. Hatecraft: „Legyen inkább valami olyasmi, hogy Shagori Raath Hagafar, a rajongó, akinek nincs neve.”

Harlan Ellison: „Igen. Csakhogy megnevezted.”

H. P. Hatecraft: „Ó, ne kezd már megint, Ellison.”³⁶

32 Clive THOMPSON, „»I can't even.«: H. P. Lovecraft, the pioneer of being unable to describe the indescribable”, *The Message*, July 21, 2014, <https://medium.com/message/i-cant-even-33ac06fe8ddf>. A kérdéshez lásd még: NEMES Z. MÁRIÓ, *A preparáció jegyében* (Budapest: József Attila Kör–Prae.hu, 2014), 4–66. A szerző elsősorban a filmes feldolgozások mediális átvitelével és áttételével foglalkozik, de az írott Lovecraft-stílus lényegi vonásaként is a közvetítettséget jelöli meg.

33 Köszönöm Mekis Dorottyának a kutatáshoz nyújtott, nélkülözhetetlen segítségét.

34 További információ: „H.P. Hatecraft” [szócikk], *Scoobypedia*, hozzáférés: 2019.10.22 https://scoobydoo.fandom.com/wiki/H.P._Hatecraft.

35 Az azonos nevű SF íróról mintázott karakter.

36 „The Shrieking Madness”, in *Scooby-Doo! Mystery Incorporated*, writ. Adam BEECHEN, dir. Victor COOK, Season 1, Episode 12 (Warner Bros. Animation, 2010), 20:31–20:53. Vö. IMDb: <http://www.imdb.com/title/tt1718530/>.

A *Scooby Doo: Rejtélyek nyomában* játékos, bár borzongató, családi horrorrajzfilm-sorozat, mely több korosztálynak szól, és több kulturális kompetencia-rendszerre támaszkodik egyszerre. Amikor a készítői kulturális utalások sokaságát alkalmazzák, nem elégszenek meg azzal, hogy azok „Easter eggként”, elrejtett és megtalálható „húsvéti tojásként” viselkedjenek. Amint az idézett részlet is tanúskodik róla, a kettős kódolás jelentősége túlmutat a ráismerés örömein, ugyanis egy összetett poétikai szerkezet alapját képezi. Amikor a *Scooby Doo...* készítői, szatirikus retorikai túlzást alkalmazva, „leleplezik” a megnevező névtelenséget, akkor valójában megmutatják, hogy a megnevezés hiánya: retorikai alakzat. A „leleplezés” egyúttal tiszteletadás is Lovecraftnek.

A megnevező névtelenség *antonomasiaként* (*pronominatio*; „ellenmegnevezés”) is értelmezhető.³⁷ Az antonomázia esetében is a körülírás logikája lép működésbe, de sűrítettebb módon, a tulajdonnév és a köznévi viszonyára koncentrálna. Ez Lovecraftnél és „Hatecraftnél” egyaránt a nyomozás narratív kontextusában lép működésbe, amikor is az index típusú jelek egyfolytában az ikon felé mutatnak, és az esztétikai hatás éppen azon alapul, hogy a befogadó mindvégig bizonytalan: vajon elérhető-e az ikon egyértelműsége. Eközben viszont az egész struktúra a szimbolizáción alapul.

Az idegen lények ábrázolása a modern science fiction irodalomban az elidegenedés fogalmával van összefüggésben. Ez azt implikálja, a megnyíló távolságról eleve feltételezzük, hogy leküzdhető. A műfaj alapvető problémája az antropomorfizáció: az írók az ismeretlent akaratlanul is ismerősként ábrázolják. Gregory Benford – asztrofizikus és SF szerző – szerint a valódi, kozmikus idegenesség azonban olyan gondolati és irodalmi kihívás, amelynek a sci-fiben is meg lehet felelni, noha kevesen kísérelték meg ezt a lehetséges, teljes művészi és tudományos arzenál mozgósításával (Stanisław Lem *Solarisa* a kivételek közé tartozik). Benford szerint a „realisztikus” prózában, minden erőfeszítés ellenére, az idegen lények nem lehetnek reálisak, legfeljebb metaforikusak. Ha viszont a természettudomány segítségével írunk le egy feltételezett idegen létformát, valójában a matematika nyelvét kell használnunk a természetes nyelv helyett. E paradoxon feloldására alkalmas, bár korlátozott hatókörű eljárás, ha az író eleve a kommunikáció nehézségeit viszi színre. Általában azonban a „stílus” a megoldás: a tudatos és tudattalan tartalmak *sejttetése*, és nem az idegen valóság közvetlen ábrázolásának realiztikus kísérlete.³⁸

37 Vö. PREMINGER and BROGAN, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 80.

38 Gregory BENFORD, „Effing the Ineffable”, in *Aliens: The Anthropology of Science Fiction*, eds. George E. SLUSSER and Eric S. RABKIN, 23–33 (Carbondale–Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987).

Poe-nál és Lovecraftnél minden lefelé, a titokzatos mélység felé mutat; de a megoldás jelenlévő-elhalasztottsága a tisztán felfelé irányuló, világos és átfogó képre törekvő, tudományos igényű, „hard SF”-ben sem megkerülhető. A kérdés természetesen túlmutat a fantasztikus imagináción. A tökéletesen egyenletes ábrázolás epikai eszménye illúzió, hiszen a nézőpont kérdése és a valóságkonstitúció fenomenológiai szempontja valójában csak elfedhető, de nem megkerülhető.

Furcsa, felmeredő, zöldesfehér alakzatok emelkedtek mögöttük; túlságosan szaggatottak és szabálytalan alakúak ahhoz, hogy épületek, viszont vékonyabbak és meredekebbek annál, hogysem hegyek lehetnének. Ezek fölül is rózsaszínű, felhőre emlékeztető tömeg tornyosult. Lehet ugyan, hogy felhő volt, de kifejezetten szilárdnak látszott, és meg se mozdult azóta, hogy Ransom – még az űrhajóból – először megpillantotta. Mint valami óriási vörös karfiol teteje vagy mint egy tál vörös szappanhab; formája és színe egyaránt szemet gyönyörködtető volt. Mindettől kissé kábultan, Ransom ismét a gázlón túli táj felé fordította figyelmét. A bíborszínű tömeg az egyik pillanatban orgonasípok seregének tűnt, aztán végükre állított textiltekercecseknek vagy inkább óriási, kifordított esernyők erdejének. Az alakzat enyhén mozgott. Ransom szemei egyszerre csak úrrá lettek a látványon. A bíborszínű tömeg növényzetté alakult, pontosabban növényekké.³⁹

C. S. Lewis *A csendes bolygó* című regényében az idegen égitestre leszálló utazó számára már az is nehézséget okoz, hogy értelmezze az eléje táruló látványt. A mediális közvetítés kényszere révén, a regény főszereplőjének nézőpontját felvevő elbeszélő kénytelen szavakkal visszaadni a látottakat; bár annak képi megjelenítése elvileg magért beszélne. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy ez még sincs így, hiszen a nyelvbe-áttétel magának az értelmezésnek a műveletsorozatát is elbeszéli. Az értelmezés nyelvi természetű. Amidőn nincs mihez hasonlítani/viszonyítani a feltárolt, idegen környezetet, az „üres” struktúrák, a színek, formák, a kiterjedés, irányok, folytatódás, valaminek valamiből kifejlése mozzanatait beszéli el. A leírás ilyen alapvető redukciója úgy válik elbeszéléssé, hogy a(z) idegen világgal szembesülő megfigyelőről magáról közöl valamit: mégpedig valami általánosat, antropológiai értelemben alapvetőt. Az észlelés, az érzékelés és appercepció fenomenológiai és pszichológiai értelemben vett folyamata az ember kognitív képességeit (elméjét) is ábrázolja, a történet szintjén is. Az események későbbi menete során egyértelművé válik, hogy mit láttunk. Valódi (mondjuk, Verne-szerű) leírást is kapunk róla: a Mars felszínét szabdaló csatornák – a fikció

39 LEWIS, *A csendes bolygó*, 51.

szerint, valójában életteli kanyonok – egyikébe csöppentek az űrhajósok, ahol a felszíni pusztaságtól eltérően különleges flóra és fauna uralkodik, és az éghajlati viszonyoktól a társadalmi berendezkedésig etc. minden világossá válik az utazók, így az olvasók számára is.

Vajon a film milyen módon képes visszaadni az értelmezhetetlen környezeti látvány feltárulását? „Idegen” a SF-ben az ember alkotta, jövőbeli gépezet/építmény is lehet: az *időben* idegen tehát. Ennek sztenderd alakzata a sci-fiben a teljes látóteret betöltő, lassan mozgó, bonyolult mintázatú felület ábrázolása, mely azután, távolabb kerülve, űrhajónak bizonyul. Az idegenség vizuális *descriptioja*⁴⁰ gyakran nem lép túl a kliséken, de ha mégis, annak kognitív-fenomenológiai távlatai vannak. Amikor az *Alien* című filmben az űrhajósok, s velük együtt a néző, behatolnak a távoli bolygóra lezuhant, ismeretlen jármű belsejébe, nem tudják, mit látnak; értelmezhetetlenek a párhuzamos csövekkel, görbékkel szabdaltnak felületek, ismeretlen arányok, etc. A látvány – lewisi értelemben vett – „uralásának” pillanata két fokozatú: egyrészt akkor következik be, amikor a részletekből kikülönülnek a mechanikus, illetve a tőlük elkülönülő organikus struktúrák. Másrészt akkor, amikor a parazita-történet későbbi fázisaiban a külső/belső opozíció felnyílik, és – a horrorisztikus-naturalista ábrázoláson túlmutatva – összetett szimbolikus értelmet nyer.

A deskriptív film és irodalom jobb pillanataiban képes rá, hogy a látványt szemantikailag feltöltetlen struktúrákként ábrázolja, és a színek és formák fokozatos kifejlését a szemlélés folyamatában, de nem a közvetlen humán tekintethez mérten mutatja be. Ilyenkor nem az az elsődleges, hogy az egyes szereplők tekintetét – s egyben nézőpontját – kövesse, hanem hogy egy vizuális értelemben elvontabban humán tekintetet modelláljon: magát az észlelési folyamatot.

A *leírhatatlan* nem azonos a szavak hiányával – sokkal inkább termékeny retorikai alakzat, mely a romantikában és a modernségben egyaránt fontosnak bizonyult. A leírhatatlannal való küzdelem vagy annak eljátszása során a nyelvre-áttétel magának az értelmezésnek a műveletsorozatát is elbeszéli. Ennek lehetőségei a feltáruló, idegen környezettől az „üres” struktúrákig, a színek, formák, a kiterjedés, irányok, folytatódás kognitív képletegyütteséig terjed, mindvégig a hasonlíthatóság kísértésével szembesülve. A leírhatóvá tétel: fenomenológiai és nyelvi-kulturális birtokba vétel. A leírás elbeszéléssé válik, miközben a megfigyelőről magáról közöl valami antropológiai értelemben alapvetőt. A szépirodalomban a világszerű leírás szimbolikus dimenziót nyer; a leírás metaforikussá válik, s történet szinteket kapcsol össze; a leírás számszerű-objektív igénnyel lép fel, de

40 Svetlana ALPERS, *Hú képet alkotni*, ford. VÁRADY Szabolcs (Budapest: Corvina Kiadó, 2000).

ennek narratív-esztétikai aspektusa alig elkerülhetően ironikus. S a pontosság megérkezik az önreflexióhoz, a palinódiához és a paródiához.

A fantasztikus irodalomban ritka az olyan fenomenológiai tudatosság, mint C. S. Lewisnál és S. Lemnél – vagy Poe-nál és Lovecraftnél. A modern highbrow irodalom viszont nagyon is tudatosan viszonyul e kérdéshez, és természetesen innen is számos adekvát példára hivatkozhatnánk, Hemingwaytól Camus-n át Mészöly Miklósig és Nádas Péterig.⁴¹ Ez azonban már a leírhatatlan leírásának egy másik története.

41 Vö. SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós prózája* [Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, 2013–2015, kézirat], hozzáférés: 2019.10.22, http://real.mtak.hu/29106/1/Szoll%C3%A1thD_M%C3%A9sz%C3%B6lypr%C3%B3z%C3%A1ja.pdf; BAGI Zsolt, *A körülírás: Nádas Péter: Emlékiratok könyve* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005).

A leírás nulla foka és az irrealitás effektus: Roland Barthes a leírásról

A leírás Barthes életművében: narratológia és vizuális szemiotológia

A leírás, a deskripció mint irodalmi, nyelvészeti és filozófiai probléma első megközelítésre marginális kérdésnek tűnhet fel Roland Barthes életművében. Marginálisnak, hiszen épp Barthes hatvanas évekbeli tanulmányai nyomán bontakozott ki két olyan kutatási terület, a strukturalista narratológia és a vizuális szemiotika, melyek a másodvonalba szorították a leírás problémáját. Az irodalomtudományban, pontosabban az elbeszélő művek tanulmányozásában a narratív jelentők [signifiant] és jelentettek [signifié] összekapcsolásának kompozíciós lehetőségeit vizsgáló narratológia megszületése épp az olyan fogalmakat tette némileg avítottá, mint a leírásnak az elbeszéléssel és/vagy a párbeszéddel szembeállított fogalma. A vizuális szemiotikával kapcsolatos barthes-i írások pedig inkább a nyelvi és a vizuális jelrendszerek összemérhetetlenségét, illetve a vizuális szemiotikai rendszerek általános kulturális jelrendszerbe ágyazottságát vizsgálják, ebben pedig szintén kevesebb szerep jut a leírás retorikus műfajának, a fiktív vagy valós műtárgyleírásnak, az ekphraszisznak, melyek tanulmányozásakor óhatatlanul a versengés és az összemérés klasszikus logikája érvényesült nyelv és kép között az évszázadok során.

Ennek ellenére a leírás visszatérő témaként kísértte, kísértette Barthes-ot pályája során, s ami különösen érdekes, hogy Barthes valamiképpen mindig összekapcsolta azt a *jelentésnek való ellenállás* témájával. Úgy tűnik, hogy e két fogalom „a szerző személyes és titkos mitológiájából [...] merít, ahol a szavak és a dolgok első ízben kapcsolódnak párba, ahol az író létezésének nagy nyelvi témái egyszer s mindenkorra kiformalódnak” – amint azt a szerző első könyvében egy

írói életmű általános stílusa kapcsán megfogalmazta.¹ A következőkben tehát Barthes-nak azokat a szövegeit vizsgálom részletezesebben, melyek a leírás és a *jelentés nélküli részlet* témáját együtt artikulálják különböző elméleti keretekben. A teoretikus szövegek belső analízise ugyanakkor alkalmat kínál arra, hogy Barthes elméleti pozícióváltásait az életmű alakulásának történetében, politikai-ideológiai kontextusában is elhelyezhessük és magyarázhatjuk.

Roland Barthes-nak vannak olyan írásai, amelyek kifejezetten az irodalmi leírás, sőt az elbeszélő szövegek részeként megjelenő leírások (többnyire fiktív, történetbeli tárgyak, helyiségek, terek vagy egyéb, értelmileg lehatárolt vizuális észleletek nyelvi változatai) kompozicionális funkcióját vizsgálják. Ezek a szövegek, a Robbe-Grillet korai regényeiről írott esszék (kiváltképp *A rádiókról* írt, *Objektív irodalom*² című kritika), vagy a francia strukturalista narratológia egyik alapszövegének tekinthető *Bevezetés a történetek strukturális analízisébe*³ című tanulmány, különösen pedig a valamivel később megjelent *Valóságghatás*⁴ (és érintőlegesen az *S/Z*⁵) a leírásnak az elbeszélés általános jelentésképzésében játszott szerepét vizsgálják. Bár ezek a szövegek eltérő irodalomtörténeti és -elméleti keretekben, eltérő célokból íródtak, s a különböző gondolatmenetekben a leírás szerepének vizsgálata nem is egyformán fontos, annyiban mégis hasonlítanak, hogy Barthes mindegyik írásában kitér arra a lehetőségre, amikor a leírás nem illeszkedik problémátlanul az elbeszélés jelentésképző rendszerének szemiotikai modelljébe. A tárgyak, helyiségek, városi terek jelentés nélküli, csupán jelenlétet megállapító „antológia” leírásai *A rádiók*ban; a referens valóságát hitelesítő, a fikciót a valóságban gyökereztető *informáló jelek* [informant] a *Bevezetés...*-ben; a *Valóságghatás* felesleges és jelentés nélküli részletei egyaránt diszfunkcionálisnak tűnnek, melyek sem a cselekményt nem mozdítják előre (nincsen korrelatív párjuk az események szintagmatikus szintjén), sem a szereplők és a miliő felépítésébe nem lehet őket integrálni. Az *Objektív irodalomban* például *A rádiók* tárgyleírásairól szólva kijelenti, hogy „a műgond, melyet az író e tárgyak leírására fordít, nem áll arányban jelentéktelen voltukkal, vagy legalábbis tisztán funkci-

1 Roland BARTHES, „Az írás nulla foka”, in Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, 5–49 (Budapest: Osiris Kiadó, 1996), 9.

2 Roland BARTHES, „Objektív irodalom”, ford. PARANCS János, in *A francia „új regény”*, szerk. KONRÁD György, 2 köt. Modern könyvtár 122, 2:150–163 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967).

3 Roland BARTHES, „Bevezetés a történetek strukturális analízisébe”, ford. SIMONFFY Zsuzsa, in *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SÍKLAKI István, 378–397 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988).

4 Roland BARTHES, „L'effet de réel”, *Communications* 11, 1 (1968): 84–89, <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.

5 Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 1997).

onális jellegükkel. [...] [e tárgyakkal] jogukban áll időnként elrabolni, s fittyet hányni minden nógatásnak, mellyel az elbeszélés dialektikája próbálná ezt a szerénytelen tárgyat jobb belátásra bírni.”⁶ Ezt a „pre-narratológiai” megfigyelést aztán a strukturalista narratológia egyik alapművében, immár szemiológiai kategóriákkal fogalmazza meg, amikor kijelenti, hogy a történet előremozdításába be nem kapcsolódó, a fiktív univerzum tárgyi keretezésében részt vevő *informáló jelek* [informants] „teljesen zárt ismeretet hoznak magukkal; funkcionalitásuk foka [...] gyenge, de nem nulla: a történet menetére nézve bármennyire is »közömbös« az informáló jel [...] arra szolgál, hogy hitelesítse a referens valóságát, és a fikciót a valóságban gyökereztesse.”⁷ A *Valósághatás*ban pedig önálló tanulmányt szentel a kérdésnek, hogy miként alakult ki történetileg a „fölsleges részlet” művészete, illetve hogyan integrálhatók mégis az elbeszélés általános ökonómiájába az ekként azonosított narratív jelentők.

Aligha szorul különösebb magyarázatra, hogy miért ilyen fontos a narratológus Barthes számára a kérdés megnyugtató megválaszolása. A strukturalista narratológia ugyanis nem ismeri a „jelentés szünetét”. Az elbeszélő szöveg elemzése olyan műfogalomra épül, mely a művet zárt egységként kezeli, melyben (csaknem) minden jelentő részt vesz a jelentésegész megképzésében. Éppen ezért a jelentés nélküli, „fölsleges” leíró részlet (mint narratív jelentő) egyszerre kezdené ki az elméleti keret magyarázó erejét, illetve tenné hiányossá a műalkotásnak ily módon tulajdonított jelentést.

Mielőtt részletesebben is megvizsgálám, hogy mit is kezd Barthes a jelentéstelenség narratív szövegekben felbukkanó anomáliájával, érdemes kitekintésképpen felidézni, hogy a jelentés szüneteinek imént felsorolt „alakzatait” Barthes nem csupán irodalmi művekben vagy más narratív konstrukciókban fedezi fel. A francia szerző a *Mitológiáktól a Világoskamráig* egész pályája során nem szűnő érdeklődéssel kutatta a képek és képi jelentőrendszerek kulturális és társadalmi használatát, legyen szó reklámról, hollywoodi mozifilmekről, divatról vagy éppen fényképezésről. A vizuális jelrendszerek tanulmányozásakor Barthes hasonló módszert használ, mint az elbeszélések jelrendszerének leírása során: nyelvészeti modellek (Saussure, Benveniste, Hjelmslev) alapján osztályokba sorolja a jelentőket és vázolja lehetséges kapcsolataikat, majd a jelentőkapcsolatok társadalmilag leginkább elterjedt olvasási módjait kutatja a kortárs kultúrában. A képi jelrendszerek, kiváltképp a fénykép szemiotikai struktúrájának elemzése során Barthes a „jelentéstelenség” (vagy gyenge jelentésség) hasonló

6 BARTHES, „Objektív irodalom”, 150–151.

7 BARTHES, „Bevezetés a történetek strukturális analízisébe”, 386.

diszfunkcionális példáira bukkan, mint az elbeszélések esetében. *A kép retorikája*⁸ című, 1964-es írásában például a reklámfotó jelentésszintjeit vizsgálva megkülönbözteti a „kódolatlan ikonikus üzenetet”, melyet tulajdonképpen tiszta perceptív információként határoz meg a fényképen. A képi üzenetnek ezt a szintjét Barthes ugyanitt „szó szerintinek” és „tautologikusnak” nevezi, hiszen a képnek ez a szimbolikus vagy konnotatív jelentőszintektől a befogadás során egyébként nehezen leválasztható szintje valójában csupán az ábrázolt tárgy puszta létezését, pontosabban egykori létezését állítja, kívül a szemiozisz voltaképpeni folyamatán. „[A] fotó esetében – legalábbis a szó szerinti üzenet szintjén – jelentettek és jelentők kapcsolata nem »transzformáció«, hanem »regisztrálás«, és a kód hiánya magától értetődően felerősíti a fotó »természeti« voltának mítoszát: a látvány *itt van*, mechanikusan, nem pedig emberi módon keríthetjük birtokukba”,⁹ továbbá „a denotált vagy kódnélküli üzenetnek a szintjén lehet megérteni teljes mértékben a fotó reális irrealitását; irrealitása az *ittben* gyökerezik, mivel a fotót sohasem illúzióként éljük át, [...] realitása az *itt-volt-lét* [l’*avoir-été-là*] valósága, mert minden fotóban megvan az *így történt* döbbenetes evidenciája.”¹⁰ A fotográfia „jelentéktelensége” vagy „jelentés nélkülsége” (insignificance)¹¹ így a fényképezés egzisztenciális és önreferenciális funkciójára utal, melyet Barthes a kulturális, társadalmi és történeti jelentésképzés szféráján kívül képzel el. A hatvanas évek elején született két írás azonban magán viseli a kor ideológiakritikai irányultságát, hiszen a fényképek a puszta létezését állító denotatív szintje maszkírozni igyekszik a konnotatív szintek társadalmilag tulajdonított jelentéseit (például a híres Panzani plakáton a színek és a termék neve azt sugallja, hogy autentikus olasz élelmiszerről van szó, az ábrázolt zöltségek és konzervek kompozícióbeli keveredése a frissességet, míg a kompozíció művészettörténeti allúziói [csendélet] a tömegterméket a kulturális kivételezettség, a luxus jelentéseivel látják el – hamisan).

A kulturális, szemiotikai értelemben vett jelentésnek való ellenállás témáját a *Világoskamrában*¹² bontotta ki leginkább emlékezetes módon Barthes, amikor a fotográfia lényegét keresve kilépett a szemiotikai képelméletből, vagyis a fotográfián megjelenő jelentések, konnotációk kulturálisan tagolt és tanult mintáza-

8 Roland BARTHES, „A kép retorikája”, ford. ANGYALOSI Gergely, *Filmkultúra: filmelméleti és filmművészeti szemle* 26, 5. sz. (1990): 64–72.

9 Uo., 68–69.

10 Uo., 69.

11 Roland BARTHES, „Le message photographique”, *Communications* 1 (1961): 127–138, 135–137.

12 Roland BARTHES, *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985).

tainak olvasásából, melynek gyakorlatát ebben a művében a latin *stúdium* szóval nevezett el. Sőt, a *Világoskamra* második részében még a stúdiummal szembeállított másik nagy olvasásmódot, a *punktumot*, azaz az értelmezés vezérfonalául egy egyedi élettörténet nagy, ám kulturálisan szintén rögzült vonzalmait megtevő olvasási módot is háttérbe szorítja, hogy visszatérjen a két korai, fényképezésről írt tanulmányának egzisztenciális funkciót előtérbe állító meghatározásához. A *Világoskamrában* Barthes a fénykép eidoszát abban ismeri fel, hogy az a benne ábrázolt dolog egykori egyszeri létezését tanúsítja: egy fénykép végső állítása ugyanis bizonyos értelemben kimerül a rajta ábrázolt dolog egykori létezésének konstatálásában: *ez volt [ça a été]*.¹³

Barthes életművében tehát a leírás kérdéskörének vizsgálata szorosan összekapcsolódik a jelentésnek való ellenállás mozzanatával. A kivételek előtérbe állítása azonban nem valamiféle elméletellenes álláspontot jelez, hiszen épp ezek a kivételek teszik lehetővé a narratív vagy képi jelentések rendszerszerű artikulációját, illetve ennek szemiotikai elemzését. A következőkben Barthes-nak azokat a munkáit vizsgálom részletesebben, melyekben a leírás elméleti megközelítései narratív, irodalmi szövegek kapcsán merülnek fel.

Leírás és ideológiakritika

A leírás szerepének első barthes-i tisztázása az ötvenes évek francia irodalomkritikai vitáinak kontextusába íródik. A francia „új regény” debütálása körüli vitákból Barthes is kivette a részét, a leírás tárgyalása pedig az aktuális irodalmi avantgárd megjelenése által kiváltott ideológiakritikai összetűzések egyik fontos terepe. Barthes-nak Robbe-Grillet *A radírok* című, 1953-as regényéről írott, *Objektív irodalom* című tanulmánya programadó is, hiszen például Robbe-Grilletnek az ezt követő években írott esszéi – kiváltképp a *Természet, humanizmus, tragédia*¹⁴ című írás – nagyban támaszkodnak Barthes itt kifejtett gondolataira. Robbe-Grillet két első, megjelent regénye (az említett *A radírok*at 1955-ben követte *A kukkoló [Voyeur]*) körül igazi ideológiakritikai csatározás alakult ki, hiszen a műveket az elkötelezett irodalom követői a burzsoá, kapitalista társadalom ideológiáját népszerűsítő, az *elidegenés*, az *eldologiasodás* és a *dehumanizáció* marxista kritikái fogalmaival leírható kulturális terméknek tekintették. A mar-

13 Uo., 88–89.

14 Alain ROBBE-GRILLET, „Természet, humanizmus, tragédia”, ford. RÉZ Pál, in *A francia „új regény”*, 69–93.

xista kritikusok számára *A radírok* és *A kukkoló* terjedelmes leírásai – melyek szemükben nélkülözik a realista regénynek az olvasó épülésére szolgáló, jóindulatú, a korabeli világ technikai, társadalmi működésének megismertetésére irányuló igényét – tökéletesen szemléltetik a tárgyak uralmát az emberi öntudat felett, a tér győzelmét az idő felett, a mennyiségi szemlélet elsőbbségét a minőségivel szemben, a történelem és a társadalmi ellentmondások eltüntetését. A baloldali kritikai hagyomány számára ez az elbeszélői eljárás a 19. századi regény aprólékos leírásainak tulajdonított ideológiai törekvéseket idézi, mellyel „a társadalmi mozgások által fenyegetett [...] burzsoázia mindent kövé dermeszt és eldologiasít.”¹⁵ E kritikai hagyomány szerint Robbe-Grillet és általában véve a francia „új regény” szerzőinek művei csupán felerősítik a 19. századi realista regényt meghatározó történelmi-társadalmi folyamatokat. Barthes, majd nyomában Robbe-Grillet viszont határozottan tagadja a realista, „burzsoá” regény leírásával fennálló poétikai és főként ideológiai folytonosságot, s egészen másként magyarázzák a Nouveau Roman leíró technikáinak ideológiai, politikai jelentését és jelentőségét. Mindketten kétségbe vonják, hogy az irodalomnak a mimetikus funkció lenne a lényege; támadják, hogy az irodalmat eszközszerűen, közvetlen ideológiai és politikai módon alkalmazza a politikai öntudatra nevelés szolgálatában. Ezzel pedig, úgy vélik, kikerülhető, hogy a kizsákmányolás és az osztályharc ábrázolásának tematikus kényszere béklyóba verje az írás művészetét.

Az *Objektív irodalom* című esszében két irányt rajzolnak ki a Robbe-Grillet leírásainak védelmében felhozott érvek. Egyrészt Barthes részletesen elemzi *A radírok* néhány azóta elhíresült leíró részletét, az önkiszolgáló étteremben vásárolt ételt, a bérgyilkos és megbízója találkozóját egy csaknem üres helyiségben. Az elemzés főként a tárgyak Robbe-Grillet regényében megváltozott státuszára, és e változás világnézeti következményeire összpontosít, ám kitér a láttatás eltérő módjára is (ma úgy mondanánk, a tárgy narratív konstrukciójára a fokalizáción keresztül). Barthes tanulmányában még az elbeszélés strukturalista-szemiotikai modelljének teoretikus kidolgozása előtti nyelven fogalmazza meg, hogy *A radírok* tárgyainak transzgressziója abban áll, hogy nem vagy alig vesznek részt az elbeszélés szervezésében, sem a cselekmény közvetlen előremozdításában, sem a szereplők és a miliő közvetett, metonimikus felépítésében, és nem integrálhatók a narratív jelentés más, felsőbb szintjeibe (például a történetmondás mint cselekvés) sem: „Mindaz a műgond, melyet az író e tárgyak leírására fordít, látszatra nem áll arányban jelentéktelen voltukkal, vagy legalábbis tisztán funkcionális

15 Jacques RANCIÈRE, *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne* (Paris: La Fabrique éditions, 2014), 20.

jellegükkel¹⁶ – jegyzi meg Barthes. A leírásoknak ezek a geometrikus és kvantitatív részleteket halmozó „antológia-darabjai”, a paradicsomszelet vagy az üres szobabelső aprólékos ábrázolásai nagyon is különböznek a 19. századi realista regény tárgy-leírásaitól, hiszen egyrészt nem segítik az olvasót a környező társadalmi-technikai valóságot irányító eszmék mélyebb megismerésében, másrészt nem vesznek részt a leírás és a cselekmény nagyregényben megszokott, az elbeszélés feszültségét fokozó váltogazdaságában; „[í]gy hát a tárgynak Robbe-Grillet-nél nincs sem funkciója, sem pedig lényege”,¹⁷ vagyis sem a narratív, sem a metaforikus jelentés megképzésében nem kapnak szerepet.

De e pre-narratológiai megfigyelésen túl Barthes nyelvelméleti szempontból is kiemeli a Robbe-Grillet-féle leírás újdonságát. Ez az újdonság lényegében abban áll, hogy Robbe-Grillet tárgyi világ-ábrázolása radikális pozíciót vesz fel nyelv és valóság kapcsolatának egy fiktív elbeszélés keretei közt történő elgondolásában. A probléma eredete Sartre-ig megy vissza, aki *Az undor* című regényének legendás leírásaiban (például a gesztenyefa leírása) azt a diszkrepanciát tematizálja, mely a valóság emberi tudatban konstruált intelligibilis szerkezete (lényeg) és a valóság e tudattól függetlennek felismert érzéki adottsága (létezés) között van. *Az undor* főhősének szédülete abból az ismeretelméleti szakadásból származik, hogy az emberi tudat intelligibilis szerkezete által konceptualizált valóság (fogalmaink célelvűen konstruált szerkezete) nem illik rá az érzéki, tapasztalati valóságra, sőt az utóbbi anyagszerű kitüremkedése fenyegető idegenséggént és káoszként borítja fel a világ rendjét, melyet majd csak a művészi kompozíció önkényes, ám szükségszerű belső rendje állít helyre.

Barthes és Robbe-Grillet ötvenes években írott esszéi – illetve Robbe-Grillet ekkoriban született regényei – nyíltan vitába szállnak e sartre-i nézetekkel. Közben mindketten elismerik, hogy a tárgyak emberi tudaton kívüli természete, illetve a tudatban róluk formált kép lényegileg különbözik, ez a különbség immár nem válik valamiféle episztemológiai dráma forrásává, nem vált ki szorongást sem a regényekben fellépő szereplők tudatában, sem az olvasóéban. Barthes – és nyomában Robbe-Grillet is – arra hívja fel a figyelmet, hogy a tárgyaknak és a külvilágnak a leíró tudattól való távolsága sokkal inkább kívánatos cél, a józan megismerés feltétele. „[V]an valami a világban, ami nem azonos az emberrel, ami semmilyen jelzéssel nem fordul hozzá, amiben semmi közös sincs az emberrel”¹⁸ – szögezi le dezilluzionizmus nélkül Robbe-Grillet. Barthes-nak *A rádiókról*

16 BARTHES, „Objektív irodalom”, 150.

17 Uo., 153.

18 ROBBE-GRILLET, „Természet, humanizmus, tragédia”, 71.

adott elemzése szerint a regény mind a narráció, mind az elbeszélő tudatok szintjén ügyel arra, hogy elválassza a leíró tudatot és a leírt „valóságot”. Nem véletlen, hogy Sartre-nak a szereplői tudatot és szubjektivitást közvetlenül felléptető, egyes szám első személyű, autodiegetikus elbeszélőmódjával szemben Robbe-Grillet korai regényei külső, heterodiegetikus elbeszélőt alkalmaznak, ez pedig szinte lehetetlenné teszi, hogy egy központi, „tragikus” tudat fogja össze az elbeszélés történéseit, érzelmi és eszmei tapasztalatait.

Az emberi tudattól eltérő szerkezetű, az emberi célok és értelmek alkotta konceptuális hálóval le nem fedhető tárgyi világ tételezéséből fakadó ismeretelméleti problémáknak, illetve e problémáknak a regénybeli leírásokon keresztül a hősökre tett hatásának tárgyalása sem Barthes, Robbe-Grillet esszéiben sem marad meg a fenomenológiai analízis szintjén, hanem mindkettőjüknél ideológiakritikai reflexióvá alakul. Robbe-Grillet már többször idézett program-tanulmányában kifejti, hogy leíró technikája az antropocentrikus látás- és láttatásmód, illetve az a mögött meghúzódó humanista ideológia ellen irányul, mely véleménye szerint egyaránt jellemzi a realista és az egzisztencialista regényt. Az antropocentrikus látásmód és a hozzá tartozó humanizmusfogalom kritikájával Robbe-Grillet nem az emberi nézőpont általában vett tagadását célozza, hanem az örök emberi természet és sors burzsoá mítoszát bírálja, melyet a fennálló polgári, kapitalista társadalmi rendet fenntartó filozófiai alapnak tekint: „ha merőben külsőleges és felületi elemeknek tekintjük a tárgyakat, ez egyáltalán nem jelenti azt – mint ahogyan azt sokan állították –, mintha tagadnánk az embert; csupán annyit, hogy elvetjük a »pánantropocentrizmus« gondolatát, amely benne rejlik a hagyományos humanizmusban és bizonyára minden humanizmus-fogalomban.”¹⁹ Robbe-Grillet magyarázata szerint a regényeiben kizárólag vizuális tulajdonságaikon keresztül megjelenő tárgyi világ, a tárgyak metaforizációjának következetes kerülése megakadályozza a dolgok és az emberek közötti összetartozás-érzés kialakulását, illetve a különváltságuk felismeréséből fakadó tragikus tudat megképződését; segít abban, hogy a szereplők (és az olvasók) ne minduntalan saját sorsukat fedezzék fel a környező anyagi világban. Mindez Robbe-Grillet feltételezése szerint abszurd, tragikus tudat nélküli szabadságfogalomhoz vezet, ugyanis az egzisztencialista regényekben, Camus és Sartre elbeszéléseiben is megnyilvánuló pánantropocentrista szemlélet elvetése „[v]oltaképpen nem más, mint levonni önnön szabadságom követelésének logikus következményeit.”²⁰

19 Uo., 76.

20 Uo.

A természet, a humanizmus és a tragédia fogalmainak a Robbe-Grillet-féle leírásokban megnyilvánuló bírálata tehát ideológiakritikai funkciót nyer: a többnyire apolitikusnak, sőt a korabeli marxista kritika által olykor reakciónak bélyegzett „új regény” és „új kritika” társadalmi krédóját is kifejezi, persze áttételesen, a politikai küldetéstudatot mellőzve, hiszen az emberi sors és a humanizmus ideológiáit Robbe-Grillet olyan metafizikai rendszerekként írja le, melyek „állandó kapcsolatot létesítsenek a világegyetem és az ember között, aki ebben a világban él.”²¹ Robbe-Grillet leírásai olyan filozófiai és művészi álláspontot bírálnak, mely – nézete szerint – az *emberi sors* ideológiáját annak adekvát művészi kifejezőmódján, a tragédián keresztül fogadtatja el, s amely nem az emberi sors megváltoztatásához kínál művészi és filozófiai lehetőségeket, eszméket és történeteket, hanem a katarzisz vigaszával a belenyugvást és a passzivitást erősíti. Esszéi és regénybeli leírásai ily módon épp a reakciósság vádját utasítják vissza és állnak a progresszív kritika oldalára.

A Robbe-Grillet-programtanulmányt ösztönző esszéjében Barthes ironikus hangnemben emlékezik meg a klasszikus fikció tárgyait allegorizáló és azoknak emberi „időt” tulajdonító leíró tekintetről. Ez a leíró tekintet a tárgyban az emberi sors tükrét látja: „Balzac, Flaubert, Baudelaire, de még Proust műveiben is (noha itt ellentétes módon) a tárgy melodramát hordoz, tönkremegy, megsemmisül vagy végül megdicsőül, egyszóval az anyag végső sorsának víziójába épül be.”²² Így tehát a klasszikus regények leírt tárgyainak „ideje” jól szemlélteti az emberi lényeggel való azonosságukat, hiszen a tárgy ideje mint végzet és megdicsőülés az emberi sorssal összefonódó bukást és katarzist idézi. Ezzel szemben viszont Barthes szerint Robbe-Grillet semleges, személytelen tárgyleírásai, melyekből szinte teljesen hiányoznak a társadalmi és pszichológiai markerek, metapozíciót kínálnak az emberi sors és természet ideológiájának (és a hozzá kapcsolódó társadalmi rend) bírálatához. Barthes szerint Robbe-Grillet leírásai nem akarják megmutatni a tárgy lényegi vonásait: szándékosan maradnak a tárgyak felszínén, így a Sartre-féle ismeretelméleti dráma nem csupán a központi szereplői-elbeszélői tudat hiánya miatt nem bontakozik ki, hanem a két szerző által leírt tárgyak sem teszik lehetővé ezt. Az *undor* Sartre-ja számára a meg nem-felelés értelmek, fogalmak (lényegegk) és a tőlük valamiféleképpen függetlenül létező (tapasztalati) valóság között van, és nem a leíró nyelv vall kudarcot a valóság megragadása során. Barthes szerint a Robbe-Grillet-féle leírás tudatosan, programszerűen képez akadályt az olvasó számára, azáltal, hogy – amint azt ko-

21 Uo., 73.

22 BARTHES, „Objektív irodalom”, 159.

rábban már említettem – nem kapcsolódik be az elbeszélés metonimikus jelei közé, és annak metaforikus jelentéskiterjedését sem építi (nem válnak allegóriákká vagy szimbólumokká). Ezek a leírások nem a tárgyak lényegi tulajdonságait (valamilyen dologként létezésüket [être quelque chose]) igyekeznek megragadni, hanem csak ottlétüket [être-là] konstatálni:

egy elárúsító automatában a szendvicstre helyezett paradicsomgerezd Robbe-Grillet módszerével olyan tárggyá válik, mely híjával van minden örökletes kapcsolatnak és vonatkoztatásnak, makacs tárgy, saját részecskéi szigorú elrendeződésének foglya, amely önmagán kívül semmi másra nem utal, s nem vezeti az olvasót valami funkcionális vagy lényegi más létbe.²³

A leírás kérdése tehát Barthes ötvenes éveiben írott szövegeiben összekapcsolódik az irodalom és a kritika ideológiakritikai és politikai funkciójának újradefiniálásával. Barthes ez idő tájt az irodalom éthoszának olyan modelljét kutatja, mely távol áll az elkötelezett irodalom és még inkább a szocialista realizmus vonalás, társadalomképét propagandaszerű művészi üzenetekkel megfogalmazó programjától. Robbe-Grillet művészetében viszont a narratív formalizmus, illetve a nyelvi önferencialitás „megkísérli fertőtleníteni az elbeszélés formáját”, és „előkészíti az olvasó *dekondicionálását* a polgári regény esszencialista művészetével szemben.”²⁴

Leírás és strukturális narratológia

A hatvanas évek derekának strukturalista szövegeiben, így elsősorban a *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe* című programadó tanulmányban a leírás egy sokkal „hagyományosabb”, narratológiai szempontú megközelítés részeként kerül elő. Ezt a tanulmányt, mely a *Communications* folyóirat híres 8. számában jelent meg, mintegy bevezetve Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Umberto Eco és Julien Greimas írásait, máig sokan tekintik a strukturalista narratológiai alpművének (a folyóiratszámot pedig a francia strukturalista narratológia nyitányának), talán azért, mert az elsők közt tett javaslatot a nyelvészeti modellek, különösen Saussure szemiológiájának következetes és

23 Uo., 152.

24 Roland BARTHES, „Szószertinti irodalom”, ford. PARANCS János, in *A francia „új regény”*, 2:164–172, 172. Kiemelés az eredetiben.

szisztematikus alkalmazására az elbeszélések vizsgálatának területén. A strukturalista narratológia ezáltal az elbeszélések vizsgálatának taxonomikus, nagyobb retorikai vagy formális egységek elkülönítésére alapuló módszerét kívánja felváltani a rendszerként tekintett elbeszélés elveken (nem pedig egymást követő részek sorozataként) történő magyarázatával. Ahhoz, hogy megértsük, miként fogalmazódik át ebben az új elméleti keretben a leírás kérdése, érdemes megismerkedni a Barthes-féle narratológia alapfogalmaival.

A szemiológiai rendszerként felfogott elbeszélő mű elemzéséhez kidolgozott elméletben Barthes jelentő és jelentett saussure-i megkülönböztetésének mintájára különít el narratív jelentőket és narratív jelentetteket. A narratív jelentő Propp nyomán „funkciónak” nevezett elemi egységeit két nagyobb osztályba sorolja aszerint, hogy a saját szintjükön kapcsolódnak-e össze narratív jelentettekkel (ezek lesznek a disztributív funkciók) vagy pedig magasabb jelentésszinten nyernek értelmet (integratív funkciók). A disztributív funkciók közé a narratív cselekmények, a történetbeli események logikai kapcsolatai tartoznak (főként a cselekmény lényegét alkotó magfunkciók, részben pedig másodlagos cselekményszálakat képező katalizátorok), ezek a saját szintjükön képeznek jelentéses kapcsolatokat, míg az integratív funkciók a szereplők megalkotásának, valamint a történet előadásának (a narrációnak) „magasabb” jelentésszintjein. Az elbeszélés egységeinek ezt a két osztályát Barthes el is nevezi: egyrészt vannak a „valódi” funkciók, másrészt pedig az ún. indexikális jelek (indice). Míg előbbieket a narratív események és cselekvések szerveződésének horizontális vagy metonimikus szintjét szervezik, addig utóbbi az elbeszélés világszerűségének és metaforikus témáinak vertikális dimenzióit építi. A leírás ebben az optikában mindig integratív jelentésszintbe ágyazódó narratív jelentő lesz, de kifejtettségével, szerkesztettségének módjával, nyelvelméleti, világnézeti szerepével Barthes a narratív megközelítésben nem foglalkozik, csakúgy mint a lehetséges szerzői intenciókkal és befogadói reakciókkal sem. A narratív jelölőknek ezt az osztályát tehát indexikális jeleknek nevezi Barthes, melyeket további két osztályra bont. Az igazi „indexikális jelek [...] mindig rejtett jelentetteket hordoznak; ezzel szemben az informáló jelek [informants] nem, legalábbis a történet szintjén nem: tiszta adatok, közvetlen jelentők.”²⁵ Barthes példáiból kiderül, hogy a leírásról mint diszkurzív-retorikai egységről leginkább az indexikális jelek és az informáló jelek osztályain keresztül lehetne beszélni a strukturalista narratológia perspektívájában. Csakhogy míg a leírás a hagyományos retorikai megközelítésben önálló, lehatárolt textuális egység, addig „a narratív egységek lényegüket

25 BARTHES, „Bevezetés a történetek strukturális analízisébe”, 386.

tekintve függetlenek a nyelvi egységektől: persze egybeeshetnek, de nem szisztematikusan, legfeljebb esetlegesen.²⁶ Praktikusan ez annyit jelent, hogy egyetlen nyelvi egységben több narratív egység is megjelenhet, és fordítva is, egyetlen narratív egység több nyelvi egységen keresztül artikulálódhat az elbeszélésben. Ily módon a szemiotikai narratív elmélet nem alkalmas a leírás önálló vizsgálatára. A leíró szövegegységeknek persze bizonyos szempontból lehet domináns narratív funkciójuk. Vannak közülük olyanok, melyek egy magasabb jelentésszintbe integrálódnak, például a szereplők társadalmi vagy pszichológiai jellemzését szolgálják, a karakter felépítésének hosszú és diszkontinuus szövegbeli létrehozásában vesznek részt (ruházatuk, lakóhelyük, testi megjelenésük tárgyi, anyagi bemutatása). Ezek lesznek az ún. „igazi indexikális jelek.” Másrészt viszont Barthes a leírás narratív megközelítésében visszatér a jelentés nélküli jelölő Robbe-Grillet kapcsán már felvetett témájára, hiszen elemzése szerint minden elbeszélésben vannak olyan elemi egységek (narratív jelentettek), melyek sem az események és cselekvések disztributív (a történet magvát alkotó eseményszál, illetve a köztük lévő eseményteret kitöltő cselekmények), sem a cselekvők és a narráció integratív szintjeiben nem kapnak önmagukon (azaz pusztán szóvegi létükön) túlmutató jelentést. Épp az efféle narratív jelentőt azonosítja Barthes az „informáló jellel” [informant], mely „arra szolgál, hogy hitelesítse a referens valóságát, és a fikciót a valóságban gyökereztesse.”²⁷ Ezek a narratív egységek tehát látszólag funkciótlanok, vagyis sem disztributív, sem integratív szinteken nem kapcsolódnak be a jelentés globális szinten történő létrehozásába a narratívában. A legősibb fikcióelméletre visszatérve azt mondhatnánk, hogy Barthes azt sugallja, szerepük a kitalált elbeszél világ hitelesítésére, „világszerűségének” megerősítésére szolgál, a fikció – arisztotelészi kifejezéssel – valóságosságának megalapozását teszi lehetővé. Ebben a tekintetben az informáló jelek tehát mégsem funkciótlanok, így nem lesz kivétel az elbeszélő szöveg jelentésképzésének általános ökonómiájában, hiszen egy történetben „mindennek van jelentése, bár különböző mértékben”, mivel „a művészet nem ismeri a zajt (információelméleti értelemben): ez tiszta rendszer, nincs és soha nem is lesz elvesztett egység.”²⁸ A látszólag funkciótlan „informáló jelek” tehát metaszinten működnek közre az elbeszélő mű autonómiájának, világszerű karakterének megalkotásában, legyen szó fikciós vagy akár faktuális művekről. Ily módon tehát a fölöslegesnek tűnő informáló jel „valós operátor minőségében vitathatatlanul rendelkezik funkció-

26 Uo., 383.

27 Uo., 386.

28 Uo., 382.

nalitással, ha nem is a történet, hanem a szöveg [discours] szintjén.”²⁹ A leírásnak tehát a strukturális narratológiai megközelítés felől tekintve sem kell megfelelnie a realizmus és a valóságosság elvárásainak, csakhogy Barthes ezúttal nem a polgári regény és a burzsoá társadalmi rend ideológiakritikai vizsgálatához használja a felesleges „leíró” részlet irodalmi problémáját, hanem a zárt szemiotikai rendszerként felfogott, saját jogon létező fikció autonómiájának társadalmi elfogadtatásában juttat neki szerepet.

Valósághatás

Barthes a fent elemzett narratológiai vázlat megírása után alig két évvel már sok szempontból radikálisan különböző álláspontot fogalmazott meg az elbeszélések elemzése kapcsán. Nem csupán az *S/Z* zárt műfogalmat feloldó, befogadóközpontú „textuális analízisére” kell gondolni, hanem a leírás ezzel egy időben újrafogalmazódó problémájára a *Valósághatás*³⁰ című munkájában.

A *Valósághatás*ban Barthes újra önálló irodalmi problémaként közelíti meg a leírást, egyszerre poétikatörténeti és narratológiai szempontból. Azt kutatja, hogy milyen esztétikai és filozófiai eszmék állnak a leírás eltérő történeti gyakorlatai mögött; felfedezhetők-e a leírás e történeti gyakorlatai mai fikciós és nem-fikciós írásmódokban; mi funkciója a „fölösleges”, „jelentéktelen / jelentés nélküli” [insignifiant] részletnek, „mi a jelentése ennek a jelentéktelenségnek?”³¹ Mindezek a kérdések közvetlenül kapcsolódnak az „informáló jel” előző oldalakon a strukturalista narratológia kapcsán tárgyalt fogalmához. De mint látni fogjuk, Barthes két évvel későbbi gondolatmenetében csupán az érvelés „meglepetés-faktorához” járul hozzá az a strukturalista előfeltevés, miszerint a műalkotás mindig zárt totalitást alkotna, melyben nincs helye jelentés nélküli jelentőnek, és esszéje voltaképp az elbeszélés szemiotikai elméletének bírálatához jut el.

Barthes a leírás történetét egészen a bemutató (epideiktikus) beszéd antik retorikai műfajáig vezeti vissza, innen eredezteti, hogy a leírás bizonyos tekintetben „fel van mentve” a beszéd általános kommunikatív céljai alól (noha a dicsérő vagy gáncsoló portréknak nagyon is lehet kommunikatív célja). A leírás, és talán legfontosabb történeti megjelenési formája, az ekphraszisz, Barthes szerint „so-

29 Uo., 386.

30 BARTHES, „L’effet de réel”. A következőkben e tanulmányból vett idézetek P. Simon Attila kéziratos fordításából származnak, az oldalszámok az eredeti francia folyóiratközlésre vonatkoznak.

31 Uo., 85.

káig esztétikai funkcióval bírt”, s mint ilyet alig kötötte a később realizmusnak keresztelt referenciális valószerűség, hanem diszkurzív szabályok és megkötések szervezték. A tiszta esztétikai funkció öncélúságának az antik leírásokban elterjedt elsődlegessége Barthes szerint még a realista leírást is meghatározza, noha a realizmus lemond a gyönyörködtetés funkciójáról. Amikor Rouen látképének leírását elemezi Flaubert *Bovarynéjában*, kimutatja, hogy „az egész leírás olyan látványból épül fel, ami Rouen-t festményszerűvé teszi: festett szín, aminek a terheit a nyelv viseli”, s a leírás jelentése „nem a modellnek, hanem az ábrázolás kulturális szabályainak való megfeleléstől függ.”³² Érvéle szerint mind a klaszszikus, mind a realista leírás esetében a leíró szövegrész esztétikai megszervezése biztosítja a képiből a nyelvibe való átmenetet, mivel „minden »látvány« kimeríthetetlen lenne a beszéd számára, ha nem volna alávetve esztétikai vagy retorikai szelekciónak.”³³ A realista szerzők ebben a tekintetben az antik leíró művészet örököseinek mondják magukat, a hosszú, önálló szövegegységként megjelenő, az elbeszélés kibomlásának szempontjából „fölöslegesnek” tűnő leíró részek létjogosultságát e hagyomány is igazolja. Ugyanakkor a 19. századi realista regényben (és történetírásban) a leírások „esztétikai célja [...] teljesen összekeveredik a »realista« kívánalmakkal”,³⁴ melyek a nyelv denotatív használatának elsőbbségére vonatkoznak.

Barthes a *Valóságban* épp a denotatív nyelvhasználat realista prózában való alkalmazásának ürügyén tér vissza a leíró részletnek és a konkrét, jelentéssel nem rendelkező „valóságnak” ahhoz a témájához, melyet az ötvenes évek Robbe-Grillet-ről, illetve a fényképezésről írott esszéi kapcsán már elemeztem. Barthes szerint a „konkrét valóság” és a „jelentéktelen/jentés nélküli részlet” ábrázolása a realista prózában azt a célt szolgálja, hogy közölje egy dolog létezését a befogadóval, nem pedig azt, hogy a dolog tulajdonságairól, minőségéről, egyszerűen jelentéséről adjon át tudást. „A »valóság« tiszta és egyszerű ábrázolása, a puszta viszony ahhoz, »ami van« (vagy amik voltak), úgy tűnik fel, mint a jelentésnek való ellenállás.”³⁵ A realista leírások „önmagá számára elégségesnek tartják a »valóságot«, ami elég erős ahhoz, hogy a funkció minden eszméjét megtagadja; hogy megnyilatkozásának nincs szüksége arra, hogy struktúrába integrálódjék, hogy a dolgok *itt-volt-léte* a beszéd elégséges alapja.”³⁶ Barthes szerint a leíró szövegegységek a realista elbeszélésben továbbviszik az elbeszélő

32 Uo., 86–87.

33 Uo., 87.

34 Uo.

35 Uo.

36 Uo., 88.

struktúra egészétől való bizonyos fokú elkülönülésüket, hiszen az új, realista valóságosság mértékének megtett referenciához igazodó leírás, a maga pontoságisményével már önmagában is igazolja a reprezentáció létét, így bizonyos tekintetben a realista leírás ugyanolyan bravúrszöveggé válik, mint a retorikai hagyomány ekphrasziszai. Ehhez persze szükség van arra, hogy feltételezze a *valóságosság* fogalmának jelentős kulturális átalakulását az ókortól a 19. századig. „A teljes klasszikus kultúra évszázadokig abban a hitben élt, hogy a »valóság« nem szennyezheti be a valóságosságot. Először is azért, mert a valóságosság mindig csak vélemény tárgyát képezheti, és teljes mértékben függ a (köz)véleménytől [...] a valóságosság az, ami általános, és nem a különös.”³⁷ A részlet, a különös, az egyedi, a konkrét – hacsak nem tisztán esztétikai elv szervezi szöveggé – tehát nem tartozott a poézis, az elbeszélés, a fikció birodalmába. A realista prózában megfordul az értékrend, és a valóságosság klasszikus, ám immár mesterkéltnek érzett fogalmával, a közvélekedés által szentesített általánossal szemben felértékelődik a „nyers valóságban” megjelenő konkrét, különös és egyedi, mely a realista ábrázolás valóságosságának új mértékévé válik. Mindez persze érezhető feszültségben áll a realista leírás elbeszélésben játszott szerepének szemiotikai (és irodalomtörténeti) elemzésével, azzal a didaktikus funkcióval, amit a kritika a realista regénynek tulajdonít a kortárs társadalmi, technikai világ olvasóval való megismertetésének feladatában, illetve azzal a narratológiai funkcióval, melyet a strukturalista elbeszéléselemzés a szereplők és az őket mozgató társadalmi és lélektani motivációk megalapozásában juttat a leírásnak.

Persze a *Valóságosságban* Barthes eleve nem a realista leírással foglalkozók érdeklődésének középpontjában álló „indexikális jelek” [indices] osztályának funkcióit kutatja, sokkal inkább a strukturalista narratológia szempontjából diszfunkcionálisnak tűnő informáló jelek [informants] szerepére kérdez rá újra, a *Bevezetés a történetek strukturális elemzésében* látottaktól eltérő módon. A reprezentáció imént bemutatott, a klasszikus valóságosságot a referenciális valóság egyediségének, különösségének visszaadására cserélő rendjében sajátos jelentőségre tesznek szert az elbeszélés szemiotika struktúrájába csak korlátozottan vagy egyáltalán nem integrálható „jelentéktelen” részletek. Ilyen fölösleges részlet például Barthes szerint Flaubert *Egy jámbor lélek* című elbeszélésében a főhős, Félicité szobájában található barométer, melynek funkciója nem más, mint hogy a reprezentált tárgy létezésének pusztán állításával szilárdítsa meg az elbeszélő világ valóságosságát, immár annak új, realista értelmében. A semmilyen narratív jelentettnem utaló leíró részlet (narratív jelentő), mely nem integ-

rálható az elbeszélés szemiotikai struktúrájába, „csak ennyit mond: *mi vagyunk a valóság*.”³⁸ Pontosan ez az, amit Barthes „valósághatásnak” [effet de réel] nevez. Szemiotikai nézőpontból Barthes olyan narratív jelentőnek definiálja a fölösleges részletet, melynek nincs jelentette (vagyis nem ágyazható a jelentés egy magasabb szintjébe), csupán referenciája. Szó sincs azonban arról, hogy a realista leírásnak ezek a nem jelentő részletei közvetlenül lennének képesek megragadni referenciájukat, sokkal inkább *referenciális illúzióról* van szó: „[E]nnek az illúzióknak az igazsága a következő: ha kitöröljük a realista megnyilatkozásból a valóságot mint a denotáció jelentettjét, akkor a valóság a konnotáció jelentettjeként tér vissza hozzá”, vagyis „a valóságot állítólag közvetlenül denotáló részletek valójában, mindezt elhallgatva, csupán jelölik azt.”³⁹

Egy, a közelmúltban megjelent, a modern fikcióról szóló esszéjében Jacques Rancière, újmarxista filozófus és kritikus határozottan bírálja Barthes itt kifejtett, a jelentéktelen részletnek a széles értelemben (ideértve a 19. századi regényt is) vett modern prózában játszott szerepéről vallott nézeteit. Rancière azt veti Barthes szemére, hogy a Flaubert elbeszéléséből példaként választott tárgy – a polgári ház belsőjében lógó barométer – korántsem olyan jelentés nélküli, üres, ön- és metareferenciális, az extra-textuális valóságtól elválasztott jelentő, mint ahogyan azt Barthes véli. Rancière szerint a realista prózában tömegével megjelenő tárgyi, anyagi „konkrét” részletek az elnyomott néprétegek kulturális-politikai, de mindenekelőtt érzéki emancipációjáról tanúskodnak. A barométernek „a légnyomás változásait jelző mutatója azoknak a dermedt létezését szimbolizálja, akik számára a látóhatár a napi munkához kedvező vagy kedvezőtlen időjárás tudakolására szűkül.”⁴⁰ Álláspontja szerint a „jelentéktelen” részletek nem a „valósághatás” megteremtésére szolgálnak, hanem „egyenlőség-hatást” [effet d'égalité] állítanak elő, továbbá azt fejezik ki, hogy „a munkásosztály férfjai és női mindaddig ismeretlen képességeket fedeznek fel, melyek által ezidáig tőlük elzárt tapasztalati formákhoz férnek hozzá.”⁴¹

Rancière elemzése meggyőzően bizonyítja, mennyire relatív bizonyos részleteket „jelentéktelennek” minősíteni egy irodalmi műben, s ezzel együtt rávilágít a műalkotás szemiotikai, a mű keletkezésének és befogadásnak történelmi-társadalmi kontextusától eltekintő megközelítésének határait. Rancière bírálja a „valósághatás” barthes-i fogalmát, mivel az, nézete szerint, elvételi a leírásban megje-

38 Uo.

39 Uo.

40 RANCIÈRE, *Le fil perdu*, 25. Saját fordítás. Z. V. Z.

41 Uo., 20. „... la découverte d'une capacité inédite des hommes et des femmes du peuple à accéder à des formes d'expérience qui leur étaient jusque-là refusées.”

lenő valódi politikai tétet. Itt Rancière az „új kritika” és Barthes anti-mimetikus, reprezentációellenes irodalomfogalmára hivatkozik, s megismétli Sartre-nak és az ötvenes-hatvanas évek baloldali kritikájának a fenti irányzatok ellen felhozott vádjait. Az autonóm, de önreferenciális természetű irodalomfogalom, mely a szövegvilág zártságát, önmagának elégségességét, az extra-textuális társadalmi, érzéki, lélektani tapasztalati világtól való függetlenségét hangsúlyozza, ugyanis, véleménye szerint, alkalmatlan irodalmi mű és társadalmi valóság interakciójának megragadására. Álláspontja szerint a „valóság-effektus” fogalma is része az irodalom afféle megközelítésének, mely „a modern irodalmat és annak politikai jelentőségét az elbeszélő szerkezet megtisztításával azonosítja, mely a kisöpri a valóság parazita képeit [az elbeszélésből].”⁴²

Tagadhatatlan, hogy a *Valóság-hatás* valóban a szövegek világának autonómiájáért lép fel, azzal a céllal, hogy megszabadítsa az irodalmi szöveget a reprezentáció feladatától, hogy felszabadítsa a jelentőt a jelentett kifejezésének (és a referencia ábrázolásának) gondjától, hasonlóan ahhoz, mint Barthes egyéb, a hatvanas évek végén írt szövegei, *A szerző halála*, *A Műtől a Szöveg felé* vagy az *S/Z*. Ezek a szövegek radikálisan újragondolják (irodalmi) szöveg és valóság kapcsolatának mimetikus felfogását, miszerint a szöveges reprezentációk egy eleve adott valóságnak lennének alárendelve. A textuális jelentők „felszabadításának” metaforáját azonban ezek az elméleti szövegek az irodalommal és a kritikai szövegekkel végzett munkában szó szerint is értik. A jelentők és az olvasó felszabadítása ugyanis utópisztikus és közvetett politikai programként is érthető. A kapitalista kulturális termelés kritikájának témája ugyanis ezekben a művekben is megjelenik. A szóban forgó tanulmányokban Barthes a szerző-fogalom kapitalista jogi és gazdasági megalapozását bírálja. A szöveg jelentéseit a szerzői értelem „tulajdonjoga” alapján korlátozó logikájával szembeeszegezi az intertextualitás és a szöveghatárokon átnyúló olvasás gyakorlatát, továbbá az olvasás fogyasztásra alapuló modelljével szemben a *játékra* hivatkozik, mint a „kreatív” olvasás új mintájára. Ezekben az írásokban Barthes is fellép a zárt, organikus egésznek tekintett műfogalommal szemben, igaz, a mű-fogalommal szemben megfogalmazott kritikája a szöveg határait nem a társadalmi valóság és a tapasztalati világ felé nyitja meg, hanem a nyelvet és az irodalmat mint reprezentációs rendszert veszi célba. Barthes-nak ezek az írásai nemcsak azt állítják, hogy a textuális reprezentációknak saját törvényszerűségeik vannak, hogy nem állnak sem homológ, sem analóg viszonyban valamilyen őket megelőző extra-textuális valósággal, hanem – nem csekély episztomológiai merészségről téve tanúbizony-

ságot – azt is sugallják, hogy a „valóság” fogalma maga is csupán „nyelvi délibáb”, melyben a konkrét valóság leírásai „irrealitás-hatás” kiváltói, így maguk is a textuális jelentők autonómiájának operátorai. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a nyelv és az irodalom mint reprezentációs rend efféle „rendszerkritikája” bajosan állítható a politikai olvasás szolgálatába. S voltaképpen Barthes nyolcvanas évekbeli pályája e belátás tudatosításáról tanúskodik, hiszen kései műveiben, mint a *Roland Barthes Roland Barthes-ról* című önéletrajzi munkájában, főként pedig a *Világoskamrában*, a jelentéktelen részletek funkciójának keresése nem tűnik ugyan el, de a leírt vagy ábrázolt tárgyak és emberek egykori *itt-volt-létének* melankolikus vizsgálata a mulandósághoz és a halálhoz köthető személyes reflexióvá alakul.

Egy lóverseny „arculatai” – Lukács György felől nézve...

Irodalmi alkotások és (irodalmi) szemléletmódok szembeállítására nem egyszer a bináris opozíciók logikáját követi, miszerint az első megközelítésben egymást (alapját tekintve) kizáró entitásokról van szó: az egyik (éppen a konfrontáció tanulságait levonva) célszerűbb, produktívabb a másiknál, hogy aztán egy kései szemlélő a határvonalakon töprengve, egyre-másra azt érzékeli: egyes határszakaszok elmosódtak, könnyen elképzelhető, tüzetesebb olvasás, elemzés következtében megkockáztatható, nem egy esetben még átfedésekről is ejthetünk néhány szót; sőt: a konfrontációhoz alkalmazott szókinccs esetleg belső ellentmondásokat fed el. Meglepő válaszokat produkál, lényegében hasonló témára, a mindig félreértett és mindig újraértést igénylő problémakörre vonatkozó előfeltételezés (Lukácsnál határozott, noha néha – az események szorításában –), módosuló vélemény a realizmus meghatározásáról, meghatározhatóságáról, korstílusként avagy módszerként leírásáról. Egyáltalában a realizmushoz fűzött értéktényezőkről, illetőleg azoknak a szerzőknek valahová sorolhatóságáról, akiket realistának lehet, szokás, hagyomány megnevezni. Még közelebb lépve a bemutatandó tematikához, két nézet állítható egymással szembe, egymás mellé, egymás kizárásos feltételezésével, két emigránsé, irodalomtörténészé és bölcsele, Erich Auerbaché, illetőleg Lukács Györgyé.¹ Auerbach is, Lukács is a fasizálódott, nemzeti szocialista rémuralommal fenyegetett Németországból menekült, Auerbach a törökországi katedrára, Lukács a moszkvai Marx-Engels Intézetbe; Auerbach

1 István HERMANN, *Georg Lukács: Sein Leben und Wirken*, übers. Endre KISS (Budapest: Corvina Kiadó, 1985); SZERDAHELYI István, *Lukács György* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1998); Alaposabb pályakép: Werner JUNG, *Georg Lukács* (Stuttgart: Metzler, 1989).

egy törökországi magányban gondolta újra a szellemi Európa mintaszerzőit/alkotásait, Lukács az 1930-as esztendőök közepén még nem kényszerült védekező pozícióba, noha ekkorra már több ízben érte bírálat, igaz, kevésbé irodalmi nézeteiért. Újságokba szánt és megjelentetett írásaival egyfelől a realizmus általa körbeírt kategóriája előnyeit fejtegeti a felszínesnek, részlegesen elfogadhatónak minősített, ezért semmiképpen nem realizmusba illeszthetőnek műfajokkal (riportregény), irányokkal (romantika, naturalizmus) szemben, másfelől számot vet a 19. század irodalmi örökségével, hogy ezzel kijelölje annak a hagyománynak legfőbb meghatározóit, amelyek követése a jelen irodalmának és íróinak „épülését” szolgálhatja, pontosabban: akiknek, amelyeknek átsajátítandó módszeres eljárásai a marxizmus (és Lenin) irodalmi megjegyzéseivel összhangba hozhatók.² Illetőleg: akik-amelyek egy konfrontációs szemléletben klasszikusként kanonizálhatók. Míg Auerbach „valóságábrázolásos” szemléje³ Homérosztól Virginia Woolfig ível, verses és prózai epikus alkotásokat válogat tézisei igazolására, Lukács a leginkább regényekről értekezik.⁴ Így részint a „nagyrealizmus”, részint a „nagyregény” (utóbb orosz szóhasználatban: roman-epopeja) igényével lép föl a kevés kivétellel elmarasztalt kortársi művekkel szemben. Auerbach következetesen halad az európai művelődés alapját jelentő bibliai-mitológiai alkotásoktól a 20. századig, Lukács érzékelhetően korai regényelméletének ellentétes párját igyekszik több dolgozatában megalkotni. Auerbach (Babits Mihályra emlékez-

- 2 Sem Lukács „regényelméletének”, sem realizmusfelfogásának módosulásaival nem foglalkozom. Erről részletesebben vö. Eduard KRUCKEBERG, *Der Begriff des Erzählens im 20. Jahrhundert: Zu den Theorien Benjamins, Adornos und Lukács* (Bonn: Bouvier, 1981). Dolgozatom az *Elbeszélés vagy leírás* című tanulmányra összpontosít, más Lukács-írások a Balzac-, Tolsztoj-, Zola-vonatkozások során kerülnek elő.
- 3 Erich AUERBACH, *Mimézis: A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, ford. KARDOS Péter (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985); Erich AUERBACH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Bern: Francke, 1977). A német címből kitetszik, hogy Auerbach a „nyugati” irodalmakból veszi példáit. Az orosz irodalom a 19. század második fele tárgyalásakor bukkan föl, de Auerbach a hiányzó nyelvismeretre hivatkozva inkább komplementer jelenségként mutat be néhány példát.
- 4 LUKÁCS György, „Elbeszélés vagy leírás?”, in *Művészet és társadalom: Válogatott esztétikai tanulmányok*, szerk., vál. FEHÉR Ferenc, 203–235 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969); Georg LUKÁCS, „Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über den Naturalismus und Formalismus”, in Georg LUKÁCS, *Probleme des Realismus I.: Essays über Realismus*, 197–242 (Neuwied: Luchterhand Verlag, 1971). Mindkét kötetből Lukács vagy szerkesztői, kiadói(?) elhagyták az „eredeti” írás hatodik fejezetét, vélhetőleg túlságos korhoz kötöttsége miatt. Vö. LUKÁCS György, *A realizmus problémái*, ford. GÁSPÁR Endre (Budapest: Athenaeum, 1948); LUKÁCS György, *Balzac, Stendhal, Zola* (Budapest: Hungária, 1945); LUKÁCS György, „Tolsztoj és a realizmus fejlődése”, in *Világirodalom: Válogatott világirodalmi tanulmányok*, vál. FEHÉR Ferenc, 2 köt. 2:29–101 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969).

tetően)⁵ az európai régmúlt, közeli múlt és jelen remekműveinek történeti sorában az általa körvonalazott alapváltozatok irodalmi megtestesülését és módosulásait mutatja be, Lukács nem kevés önkényességgel néhány szerzőt választ ki, akik között megteremti (elméleti elgondolásai alapján) a hierarchiát. Auerbach szövegközeli olvasónak tűnik, a close reading módszerével él (egy-egy művekből jellemzetesnek tetsző részletekre, a műhöz képest rövidebb egységekre hivatkozik), hosszan időzik szemelvényeinél, és nem célja, hogy az egyiket elmarasztalja a másikkal szemben; Lukács ellenben az egyik típusú művészt/művet (azt, aki-re, amelyre Engels, Marx és Lenin áldását adhatja) fontosabbnak, követendőnek véli: a másik típusról is van jó szava, ám lényegében válságtermékként minősíti (nyilván nem függetlenül, adott esetben, Engels és Marx véleményétől).⁶ Auerbach figyel a szakirodalomra, Lukács megelégszik a marxizmus „klasszikusainak” idézésével, e klasszikusok ritkán kifejtett, inkább utalásszerű megjegyzéseinek applikálásával, értelmezésével, olykor fontos érvként bevetésével. Ezzel nem állítom, hogy Lukács tanulmányai egy muzeális szemlélet dokumentumai volnának, s azt sem, hogy Auerbach könyvével ne lehetne vitatkozni. Inkább azt, hogy az elbeszélésnek, a cselekményközpontúságnak és a megbízható narrátoroknak, semmiképpen nem szerzőfunkciónak, jelentékenyebb a szerepe, írhatnám olyképpen is: lényegibb és meghatározóbb az értéke a prózai epikában, mint a leírásnak, illetőleg a leírás (ahogy *módszerként* Lukács érti) alá van rendelve a cselekménynek, nem önállósulhat (kérdés, hogy mely regényben önállósul a 19. század folyamán), nem áradhat szét a műben, s a mű sem „eshet” szét epizódok

5 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, jegyz. BELIA György (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1979).

6 Az alábbiakban néhány hivatkozás, mely Lukács tanulmányaiból is több ízben visszaköszön. Engels levele Margaret Harknesshez 1888-ból: az író „egy kis remekművet alkotott”, Balzac „a realizmus sokkal nagyobb mestere”, „mint a múlt és a jövő valamennyi Zolá”-ja. Marx vejének emlékezése apósára, kire „nagy hatást tett [...] Balzac egy lélektani tanulmánya – «Le chef d’Oeuvre inconnu» [Az ismeretlen remekmű] –, amelyet Zola szánalmasan plagizált” (Vajon hol és mikor?) „Marx állandóan olvasta Walter Scottot, csodálta.” „Ez utóbbi Old Mortality [Puritánok] c. regényét remekműnek tartotta.” [Karl] MARX és [Friedrich] ENGELS, *Művészetről, irodalomról: Gyűjtemény Marx és Engels műveiből és leveleiből*, ford. GÁSPÁR Endre (Budapest: Szikra, 1950), 41–43, 208, 206; LUKÁCS, *Művészet és társadalom...: a névmutatóban 23 hivatkozás található Scott-ra; az Elbeszélés vagy leírás?* véletlenül éppen az Old Mortality-t idézi; ugyanebben a kötetben a névmutató 50-nél többször utal Leninre. „Tolsztoj műveinek lenini értékelése az alapja minden vizsgálatnak, melynek feladata Tolsztoj helyét a világirodalomban, jelentőségét a realizmus fejlődésében megállapítani.” LUKÁCS, „Tolsztoj és a realizmus fejlődése”, 29. Az 1930-as évek citatológiája Lukácsnál védekező jellegű, tekintélyelvű utalásokkal bástyázza körül magát. Ennek bírálata a szintén emigráns romanistától való: Victor KLEMPERER, *Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert (1800–1925)* (Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1956), 29. (lábjegyzetben).

ra. Auerbach viszont többnyire egy leíró részletet ragad ki, esetleg egy szerzői/elbeszélői kommentárt, ennek funkcionálását elemzi. Úgy emeli ki az összefüggésből, hogy a leírás elemzése során fény derüljön (általában) leírás és történet összefüggéseire, olykor az előzményekre, olykor a szereplő jellemére: egy-egy meghatározó és rövidebben-hosszabban bemutatott ruhadarabból következtetni lehessen a figurára (s bár Auerbachnál nincs róla szó, Oblomov hálóköntöse szinte helyettesíti viselőjét!); a leírás Auerbachnál – Lukácssal szemben –, noha összefügg a regény/műegészben alkalmazott módszeres eljárással, az elbeszélői részekkel kölcsönhatásban áll, az összefüggések elbeszélés és leírás között nem az elbeszélés produktívabb voltát igazolják, konkrétan szólva: Zola nála nem „rosszabb” regényíró, mint Balzac, hanem egymásra olvashatóságuk ellenére vagy éppen azért *más* (igaz, Auerbach sem Marxot, sem Engelst, sem Lenint nem hozza föl tézisei igazolására).

Ezek után először rövidebben Auerbach néhány megállapítását idézem. *Mimézis* című kötetének alcímében *valóságábrázolást* (*dargestellte Wirklichkeit*) említ, ez a szóhasználat akár Lukács-közelségre is utalhatna. Ennek a valóságábrázolásnak nyomába ered a szerző, ebből kiindulva példázza, hogy egy öszövet-ségi történet meg egy homéroszi történet elemző rekonstrukciójával feltárható az a kétfajta szemlélet, amely majd a választott műrészletekből visszaköszön.

A két stílus a maga ellentétében két alaptípus: az egyik oldalon kidolgozott leírás, arányos megvilágítás, hiánytalan összekapcsolás, nyílt szókimondás, minden az előtérben zajlik, egyértelműség, a történeti fejlődési és emberi-problematikus mozzanat korlátozása; a másik oldalon bizonyos részek kidolgozása, mások homályba borítása, szaggatottság, a kimondatlan dolgok szuggesztív ereje, rejtett hátterek, többértelműség és értelmezésre szorulás, világtörténelmi igény, a történeti formálódás eszméjének megteremtése és a problematikusság elmélyítése.⁷

(Odysseus sebének felismerése – Ábrahám feláldozza Izsákot, ennek a két jelenetnek nyelvi-lélektani analízise előzi meg e következtetés levonását. Ez a kötet többi elemzésének is előzménye, amelyet az alaptípusoknak nevezett, többnyire leírás-központú részletbemutatók elmélyítenek, kiterjesztenek, s a módszeres eljárást tekintetbe véve finomítanak, differenciálnak.) A 19. századi művek közül a *Vörös és fekete* meg a *Goriot apó* egy jól ismert, sokat idézett részlete⁸ jelzi részint a korszak- és stílusváltást, részint a stílusváltás ambivalenciáját, ezáltal a

7 AUERBACH, *Mimézis...*, 25.

8 Uo., 445–484, főleg 460, 483.

realizmus érintkezését a romantikával (hogy némileg egyszerűsítsek). Stendhal az idézett regényfejezetben

azon van, hogy megragadjon minden árnyalatot [ti. a társadalmi jelenségekéit. F. I.]; a legpontosabban megjeleníti mindenféle környezet sajátos szerkezetét; nincs eleve megalkotott racionalista rendszere a társadalmi életet meghatározó általános tényezőkről, sem pedig elképzelése, miként kell festenie az eszményi társadalomnak; de ahogy ábrázolja a történeteket, valaminő „analyse du coeur humaine”-re (az emberi szív analizésére) törekszik, egészen a klasszikus-erkölcsi lélektan értelmében; célja nem a történeti erők kutatása vagy megsejtése; bukkanhatunk az ő műveiben racionalista, empirista, szenzualista motívumokra, de romantikus történetekre nem.

Ez utóbbiról annyit, hogy Mathilde konstruál magának egy Walter Scott-i regényfejezetet egy óséról, akinek „szellemi” üzenete szerint vél viselkedni, a *leírásban* némi elbeszélői iróniától kísérve. A leírás pszichologizáló jellegű, emberi kapcsolatokra összpontosít egyfelől, kizár történeti jellegű előfeltevéseket, s a leírás teszi lehetővé másfelől elemzés és elbeszélés egyensúlyát. Stendhal a regényt „vándorló tükörnek” nevezte az egyik fejezet mottója szerint, a tükörben látott/láttatott visszaadása szűkít, de segíti is az elbeszélőt abban, hogy döntsön a látottak visszaadásának mikéntjéről.⁹

Balzactól, Engels, Marx (és Lukács) kedves írójától, a *Goriot apó* egy részletét közli Auerbach, méghozzá olyat, amely a cselekmény igazi megindítása előtt a környezetrajzzal teremti meg a hangulatot, érzékelteti a teret, bemutatván azt a szereplőt, aki az előtérbe kerül (mint a bevezető részlet egyetlen alakja), de aztán a háttérbe utasítatják (a címszereplő, az ő lányai, a panzió lakói sorsának bonyolódása mögé), hogy aztán a panzió szimbolikus jelentősége (a sorsoknak nem szemléllője, hanem jelzése) a leírás új minőségével ismertessen meg. A távolból közelít a leírás a közelihez, előbb a városnegyed, majd a ház, utóbb a földszint két terme világítódik át, „mindez a vígasztalan szűkösség, elhasznátság és sivárság erőteljes benyomását kelti; a szerző az anyagi ábrázolással egyszersmind az erkölcsi légkört is sugallja.” A negyed, a ház, a tér „ábrázolt valósága” vetül Vauquer-néra, a tulajdonosnőre, a részletező leírásban tárgyi és emberi világ másolódik egymásra. Auerbach arra futtatja ki értelmezését, amiben Balzac és Stendhal leíró módszere eltér egymástól, Balzac

9 Fabrice del Dongo csatateri tévedéseinek leírása, illetőleg Victor Hugo *Les Misérables*-jában a waterloo-i ütközetét realizmus versus romantika, szereplői nézőpont versus freskószerűség értelmezéseiben köszön vissza a szakirodalomból.

nemcsak belehelyezte pontosan meghatározott kortörténeti és történelmi keretekbe azokat az embereket, akiknek sorsát komolyan elbeszélte, hanem szükségszerűnek is fogja fel ezt az összefüggést; az élet minden tere olyan erkölcsi-szemléleti atmoszférává válik nála, amely átjárja az emberek környezetét, lakását, bútorait, eszközeit, ruházatát, testét, jellemét, érintkezéseit, szemléletét és sorsát, az általános kortörténeti helyzet pedig olyan összléggörnek mutatkozik, amely magába foglalja az élet minden színterét.

Amikor Lukács extenzív totalitásról (illetőleg: intenzív totalitásról) értekezik, nagyjában-egészében ide jut el, igaz, a társadalomtörténeti motívumok, a fenn és a lenn összjátéka másképpen konstituálódik nála: Rastignac a társadalomról és érvényesülésről ugyanazt hallja Vautrintól, mint Beuséant marquise-tól. Auerbach ugyan nem tér ki rá, de a *Goriot apó* egy más vonatkozása a fenn és lenn szimbolikáját is kiforgatja: hiszen a tehetős lakók lenn, a földszinten élnek, míg fenn, a padlásszobában, akik alig tudják kifizetni a lakbért. Goriot apó útja letről fölfelé vezet, csakhogy ez nem a dicsőségé, hanem az elszegényedésé, az elhagyottá válásé, majd a halálé. Ez összefügg ama „erkölcstörténet”-írói felfogással, amely a *Comédie humaine* előszavában kap hangot, mintegy kipótolván azt a hiányt, amit a történetíró s a történeti regényt író maga után hagyott. S míg Stendhal egy „történelmi” nevű család és környezete világába kalauzol, Balzac a „hétköznapi” figurákéba, akiktől azonban sem a különösség, sem a történelemben gyökerező sors nem áll messze (Goriot apó meggazdagodása összefügg francia történelmi eseményekkel, Nucingen báróé viszont a burzsoá életútját példázza, a gazdasági hatalomig, illetve Goriot apó egyik leánya házassága révén a beépülést a történelmi osztályba, a nemességbe). Csakhogy Lukács egyfelől Balzac cselekményformáló erejét emeli ki (jogosan), másfelől Engels nyomán az önnön világnézete ellenére „ábrázoló” író társadalombíró, leleplező irányát, míg Auerbachnál a tárgyi világból eredeztethető szereplői világszerűség jut nem akármilyen jelentőséghez, egyben a Lukácsnál is hangsúlyos, sőt nála igazán hangsúlyos korszakváltás megjelenítéséhez. Auerbach jórészt ugyanazokról az írókról értekezik, mint Lukács, Balzac után Flaubert-ről, majd Zoláról esik szó,¹⁰ a *Germinie Lacerteux* (Goncourt-mű) előszavából vett idézettel az írói célzásról, akaratról, befogadóhoz való viszonyról (is). A Zolához (akínél a tudományos alapvetés más forrásokból eredeztethető, mint Balzacnál,¹¹ ennél fogva az

10 AUERBACH, *Mimézis...*, 483–513, főleg 500, 505.

11 Émile ZOLA, *Le roman expérimentale* (Paris: G. Charpentier, 1880), 23. Eszerint a tudományos pszichológia egysíntendő a tudományos fiziológiával. Az író a kémikusok és a fizikusok tudományos

irodalmi alkotáshoz szabott bölcsélet, a pozitivizmus munkál a ciklusképzésben, Balzacot egészen más, a zoológiai rendszer nyugőzte le) történi átmenet során Flaubert radikális szakítása emelődik ki:

a korabeli tárgyak feldolgozásában mutatkozó romantikus hevességű bizonytalanságot haladta meg Flaubert elvi és tárgyszerű komolyságának stílusával, amelynek révén maguk a dolgok szólalnak meg, s az olvasó szemében önértékük szerint tűnnek fel hol tragikusnak, hol komikusnak, vagy legtöbbször minden erőszakoltság nélkül egyidejűleg mindkettőnek; az ő művészetszemléletében már egyértelműen van valami a korábban keletkezett pozitivizmusból, noha alkalmasint igen leki-csinylően nyilatkozott Comte-ról.

Egyébként Zola sem Comte fejtegetéseit veszi elő, hanem Claude Bernard kísérleti orvostudományát forgatja a maga kísérleti regénye(i) számára. Flaubert kiábrándulását korából, a tévesztő/tévesztett személyiség bolyongását egy képzelt világban (amely legfeljebb a tendenciózusan olvasott könyvekben létezik) Lukács már csak azért sem fogadta hiteles korszakregényként, mivel *A regény elméletében* a 19. századi regénytörténet csúcspontját (legalábbis az egyiket) az *Érzelmek iskolájában* jelölte meg, amelyet vélt partikularitása miatt bírál az 1930-as években. A flaubert-i szenvedélytelenség mellett Zola részletező leírása lesz majd a másik bírálendő szempont, Zolát a pozitivisták látásmód, az „ábrázolt valóság” pozitivisták leírása miatt bírálva, mivel – így Lukács – megragad a tények/adatok összegyűjtésének statikájánál. Auerbach a *Germinal*-ból vett részlet alapján méltatja a naturalista szerző jelentőségét:

egy pillanatig azt hihetné [ti. az olvasó], hogy a 17. századi flamand, főként holland festészetből ismert nyers naturalizmus irodalmi változatára bukkant; az egész nem egyéb a nép alsó rétegeiben zajló ivászatnál és táncos tivornyánál, miként például Rubens vagy Jordaens, Brouwer vagy Ostade képein látható, mintha az ő stílusukban fogant volna.

Auerbach rámutat, mit hozott Zola az irodalomba, a *Germinal* az ipari munkáság rajzát kínálja, látványyszerűsége érzékibb minden addigi íróénál. „Zola még

eljárásait is figyeli, csak éppen más „anyag”-ra épít, más „anyag”-ot használ. Foglalkozik a karakterekkel, a szenvedélyekkel, az emberi és a társadalmi tényekkel. A közös a kísérletezés mint tudományos, illetőleg a tudományból, főleg a kísérleti orvostudományból tanuló (regényírói) módszer. A regényíró az, aki „applique a l’étude naturelle et sociale de l’homme le méthode expérimentale.”

hallási s egyéb érzéki hatásokat is kelt”, „a rikoltó fuvószena s vad tánc adja meg az efféle farceszerű alkotásokra jellemző groteszk-orgiasztikus minőséget”. Nem egyszeri rátalálás ez Zolánál. A *Párizs gyomra* leíró részletei látvány, hallás, szag-érzékelés páratlan erejével hatnak,¹² persze, a regényciklus Párizs különféle negyedeinek szó szerint vehető „festői” bemutatásával együtt annak emberi-erkölcsi-társadalmi vonatkozásait a legritkábban az elbeszélés rovására, általában azzal egyenrangúan regényesíti. Lukácsnál a naturalizmus jelentőségcsökkenésével kell számolni, Auerbach „örök” kategóriákban gondolkodik, a naturalizmus itt nem csupán a 19. században a francia irodalomból/művészetből (színház, opera stb.) kiinduló európai irányzat (verismo!), hanem a holland festők által már művelt, a népelet karnevalisztikus megjelenítésével összefüggő (itt nem örök, hanem időhatárok közé szoruló) megjelenítésének, ebből következően a tárgyi elemek, egy elnyomott világ előtérbe kerülésének módszeres eljárása. S ha Zolának felróható, hogy a kevésbé sikerült regényekben valóban mintha a leírás függetlenedne, önmagáért volna, ugyanakkor Auerbachnál és Lukácsnál is fölmerül, hogy itt írói elvek konok végigviteléről van szó, és, tehetjük hozzá, Zola akkor ér el igazán magasságokba (még hozzá igen gyakran), ha kissé elfeledkezik kísérleti regényei gyakorlati utasításairól, elméletét fellazítja, és hagyja érvényesülni a leírás és elbeszélés „logikáját”. Más kérdés, hogy Lukács azonosítja Zola regényalkotási elveit (az anyaggyűjtés túlbecsülését) az elkészült regénnyel, s a bemutatott regény, a *Nana*¹³ kiválasztott részleteit, leírásnak minősítve, nem véli sokkal többnek (jóllehet Zola leíró művészetének virtuozitását¹⁴ elismeri, persze a művész és virtuóz megkülönböztetését szem előtt tartva), mint az „elvek” demonstrációját. Ezzel szemben Auerbach merész hasonlítása (holland festészet–*Germinal* mulatozási jelenete) a „népi nevetéskultúra” 19. századi metamorfózisát jelzi, a bomlóban lévő paraszti társadalom eseményei, megőrizve a megőrzendőt, megváltoztatva a megváltoztatandót akképpen ismétlődnek, hogy a külsőségek látványosan érzékeltethetőek (falusi vásártér–bányatelep), ám a szabadulás a köznapok súlyos világától, a féktelen mulatozás és a testiség előtérbe kerülése nagyjában-egészében azonosnak érezhető. Lukács (nem erről a

12 Az alábbi kiadásokra hivatkozom: Émile ZOLA, *Le ventre de Paris* (Paris: Bibliothèque Charpentier, 1903); Émile ZOLA, *Párizs gyomra*, ford., utószó ANTAL László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980).

13 Émile ZOLA, *Nana* (Paris: Charpentier, 1880); Émile ZOLA, *Nana*, ford. VAJTHÓ László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977).

14 LUKÁCS, „Elbeszélés vagy leírás?”, 203. szerint „kitűnő leírás”; *Erzählen...*, 197. szerint „virtuose Beschreibung”.

regényről szólva) a részletek eluralkodását kárhoztatta,¹⁵ szemben a leírás funkcionálisával; ez annak is köszönhető, hogy bár Auerbachhoz hasonlóan ő is regényrészletet vett alapul elemzéséhez, ezt önállósuló epizódként tárgyalta, nem a cselekményfejlés darabjaként. Míg Auerbach az egészre jellemző leíró módszert igyekezett tetten érni. Általánosítva: Auerbach (véleménye egyes elemeiben) elfogadja a lukácsi kategóriát, lényeges pontokon (nem utolsósorban a leírás által előhívott értéki dimenziókat tekintve) eltér tőle.

Egyrészt a hétköznapi valóság komolyan-vétele, tágabb és társadalmilag alacsonyabb állású embercsoportoknak a problematizáló-egzisztenciális ábrázolás tárgyává avatása – másrészt tetszőleges hétköznapi személyek és események beágyazása a korabeli történelem összefolyamatába, a mozgalmas történeti háttérbe – hitünk szerint ezek a modern realizmus alapjai, és természetes, hogy ezen az alapon mindinkább érvényesült a sokféle elemet összefoglalva megjelenítő prózai regény tágas és rugalmas formája.¹⁶

A modern realizmus kifejezés feltételezi, hogy nemcsak a modernség korszaka ismerte a gyakorlatban a realizmust, másrészt, hogy ez a megteremtett új műfaj (az említett regényalakzat) összetettségével tűnik ki, például azzal, hogy a „nyelvek rendszere” (Bahtyin).

Lukács Györgynél a realizmus lényegi jellemzője, hogy „kritikai”, minden érvényes alkotás művészi alapja, másképpen szólva: minden nagy műalkotás realista mű. („Jedes großes Kunstwerk ist ein realistisches Werk.”¹⁷) Műfajelmélete is ehhez igazodik:

A műfajok – viszonylagos – állandósága, bizonyos általános műfaji vonások – viszonylag – makacs visszatérése rendkívül megváltozott társadalmi körülmények közt, csak a marxizmus forma–tartalom felismeréséből érthető meg; abból, hogy még a legelvontabb forma is az objektív valóság bizonyos – viszonylag – állandó, gyakran visszatérő mozzanatainak gondolati vagy művészi visszatükröződése.¹⁸

Ez a nem túlságosan differenciált fejtegetés azért szükséges, hogy részint a maga, részint a marxista „klasszikusok” esztétikai „konzervativizmus”-át védje, és el-

15 LUKÁCS, „Elbeszélés vagy leírás?”, 222.

16 AUERBACH, *Mimézis...*, 483.

17 JUNG, *Georg Lukács...*, 27. A realizmus Lukács szerint nem Spezialstil, sok egyéb között, hanem művészi alapja bármely érvényes alkotásnak.

18 LUKÁCS, *A realizmus problémái*, 16.

fogadtassa, hogy az ún. polgári világ „realistái”-t (például Thomas Mannt) a jelen szovjet irodalmának ösztönzőiül lehessen minősíteni. Amit elvetni látszik, a következőképpen szemlélteti, idézve Flaubert tanácsát Maupassant-nak: „Addig figyeljen meg egy fát, amíg föl nem fedezi azokat a vonásokat, melyek minden más fától megkülönböztetik, s aztán keresse azokat a vonásait, amelyek ennek a fának éppen ezt az egyetlenségét méltó módon kifejezik.” A lukácsi kommentár:

A mester is, a tanítványa is nagy virtuozitással oldották meg ezt a feladatot. De maga a feladat a művészet céljának beszűkítése, illetve a realizmus zsákutcája. Mert hogy csak a példa elvi oldalát nézzük – a Flaubert adta feladat a fát elszigeteli a természettől, az emberhez való vonatkozásaitól. Felfedezi ugyan a fán, hogy miben áll megjelenési módjának egyedülálló mivolta, de ez az egyedülálló jelleg kizárólag a csendélet eredetisége.¹⁹

Annyi hozzáfűznivalóm van, hogy a továbbiakban a *Háború és béke* Bolkon-szkijának tölgyfa-élményét hozza Lukács ellenpéldának, ti. a flaubert-i részletezéssel szemben a tolsztoji „részletrajzok nem arra szolgálnak, hogy a leírt tárgyak különleges jellegét egyszeri mivoltukban megvilágítsák, hanem arra, hogy azokat a társadalmi vonatkozásokat kidomborítsák, melyek a tárgyak effajta használatának alapján megteremtik.”²⁰ A másik megjegyzés a csendélet minősítésre vonatkozik; mely minősítés a művészi értéket nemcsak a közvetlen társadalmi vonatkozásai hiánya miatt becsüli alá, hanem benne nem egyszerűen a német Stilleben, hanem – kis túlzással élve – a francia *nature morte*, az olasz *natura morta*, az orosz *natyurmort*, a lengyel *martwa natura* jelentésárnyalatát is odaérti (akár akaratlan). Mindenesetre az általa *leírás*ként felfogott (eszerint részletező) próza: epizód, lemond a cselekménybe illeszkedés, a Lukács szerint tágabb összefüggés dinamikájáról. Ezek után semmi meglepő nem található abban, hogy az *Elbeszélés vagy leírás?* (1936) című tanulmány címének sorrendisége sem hagy kétséget, nem is szólva arról, hogy egy eldöntendő alakzat sugalmazása szerint az elsőnek említett tényező juttatandó az első helyre, „eldönti”, miként viszonyul egymáshoz két tényező, két világfelfogás, két módszer. A tanulmány bővelkedik a szellemes fordulatokban, noha (nem pusztán Auerbach felől tekintve) aligha azonosulhatunk azzal az előfeltevéssel, hogy két rokon tematikájú regényrészlet mégoly találó egybevetése csupán egyetlen, az elbeszélés versus leírás konfrontációra szűkített kifejtésével megnyugtató értelmezéshez juthassunk el. Nemcsak

19 LUKÁCS, „Tolsztoj és a realizmus fejlődése”, 43.

20 Uo., 44.

azért, mert, noha a lóverseny mind a *Karenina Anna*,²¹ mind a *Nana* perdöntően fontos jelenete, Lukács szerint kevésbé fontos epizód a *Nanában* (ennek ellenkezője mellett fogok érvelni), még csak nem is azért, mivel a két regénynek teljesen más a téridős szerkezete (Tolsztoje a főúri, fővárosi paloták versus vidéki nemesi lakok/világ szerint szerveződik, Zoláé jellegzetesen nagyvárosi, sőt, fővárosi regénynyelv szerint működik, amelyben az oly mitikussá növő helyeken, mint bérkaszárnya, a külvárosi, többfunkciójú kávéház, a lóverseny, a színház, történnek a lényeges események, melyek még akkor is lényegesek, ha esetleg nem hoznak döntő fordulatot az eseménymenetben); ugyancsak más a vonalvezetése a két műnek, hiszen az *Anna Kareninában* három szálon futnak a történetek, nem mindig egymáshoz kapcsolódva, a *Nanában* viszont mindig és minden a címszereplő körül forog, ő egyszerre alakítója és elszenvetője a történetnek, s ebben (társadalmi rangjuktól eltekintve) akár Karenina Annához hasonlítható, legalább úgy és annyira, amennyire nevük egymásra/egymásba játszik (Anna–Nana). Lukács szerint²² a *Nanában* a lóverseny nem több, mint kitűnő „leírás”,

a regényben csupán „betét”. A futtatás eredményei csak fölöttébb lazán kapcsolódnak össze a cselekménnyel, amely könnyűszerrel megállhatna ezek nélkül is. A cselekmény szempontjából az egész összefüggés abban áll, hogy Nana sok futó szeretője közül az egyik belebukik a csalás leleplezésébe.

Lukács érezhette, hogy érvelése kiegészítésre szorul, ezért így folytatja:

A másik kapcsolódás a főtémával még lazább, már egyáltalában nem cselekményszerű. A futtatás eseményei csak fölöttébb lazán kapcsolódnak össze a cselekménnyel – de éppen ezért még jellemzőbb az ábrázolás módszerére. A meglepetést előidéző győztes ló ugyancsak Nana. És Zola nem mulasztja el, hogy ezt a laza és véletlen kapcsolatot hangsúlyozottan aláhúzza. Négy lábú druszája szimbóluma azoknak a diadaloknak, amelyeket Nana, a kokott a párizsi világban és a félvilágban arat.

Evvel az utolsó tagmondattal maradéktalanul egyetérték, s a szakirodalomból vett megállapításokkal egészíteném ki (alább). Ugyanakkor a Lukács által jó szemmel felismert „kölcsonosság” megemeli a leírásnak minősülő lóverseny elbe-

21 Lev Nikolajevics TOLSZTOJ, *Anna Karenina* (Moszkva: Goszlitizdat, 1953); Lev Nikolajevics TOLSZTOJ, *Anna Karenina*, ford. NÉMETH László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1963).

22 LUKÁCS, „Elbeszélés vagy leírás?”, 203–205, a színházról Balzacnál és Zolánál: 203–205, Walter Scottról: 206–207, a *Bovaryné*ről: 207–208.

szélését, hiszen amellet, hogy a lóverseny „intézménye” Zolánál a különféle rétegek nyereszkesedési, szórakozási, manipulációkkal terhes jelenetsorává emelkedik, a császárnétól kezdve a kétes egzisztenciáig ki-ki szükségét érzi annak, hogy jelenlétével jelezze a meglehetősen vegyes társasághoz tartozását (ilyenmódon társadalmi körképpé, trivialitás és előkelőség egybeesésének jelződéssé, nem utolsósorban Nana személyes és jelképpel „aláhúzott” diadalává válik). Szó sincs jelentéktelen epizódról, annál kevésbé, mivel a *Nana* valamennyi „epizódja” jelentőséggel bír, hiszen a *Nana* jelenetek füzére, Nana életének szelektív olvasata. A Zola-regénnyel szemben Tolsztoj természetesen más módszerrel él, Lukács kifejezése szerint az elbeszélésével.

Az Anna Kareninában a lóverseny egy nagy dráma csomópontja. Vronszkij lezuhanása fordulópont Anna életében. Éppen a futtatás előtt jött rá, hogy másállapotban van, és fájdalmas habozás után közölte ezt Vronszkijjal. S Vronszkij lezuhanása által előidézett megrázkódtatása váltja ki a párbeszédet férjével. A regény lényeges alakjainak minden vonatkozása, a lóverseny kapcsán lép döntően új szakaszába. A verseny tehát nem „kép”, hanem drámai feszültségű jelenetek sorozata, az egész cselekmény fordulópontja.

A jelenetek teljesen eltérő szerepe tükrözi az egész ábrázolási módban. Zola a futtatást a néző szempontjából írja le, Tosztoj viszont a résztvevő szempontjából beszéli el.

Nem akadémikuskodásul jelzem, hogy a regény más szálaitól (Levin–Kitty) független a Tolsztoj által „elbeszél” fejezet, amely jeleneteket követőleg nem is folytatódik közvetlenül Anna szerelmi románcra, hanem eltávolodunk a fővárosi helyszíntől, mivel a Levinhez fűződő események elbeszélésére kerül sor. A lényeges: az írók választotta módszerek jellegük szerint igen, értékük szerint kevésbé minősíthetők. Zola „festőisége”, Tosztoj „íróisége” egyként elfogadható vagy elutasítható. Hogy Lukács Tolsztoj mellett szavaz, ezért semmiképpen nem róható meg. Az azonban megkérdésezhető, hogy a két jelenet értelmezésén túl miért csak utal a kiválasztott részleteknek a regényegészben elfoglalt helyére. Ugyanis Nana meg a ló a név által (meg a siker által) történő össze-/egymásra játszása még a lukácsi felfogást elfogadva sem mondható csak epizodikusnak. Éppen a Zola-szakirodalom²³ tárgyalja meglehetősen bőségesen annak jelentőségét, hogy Zola mily merészen (és újszerűen) él az állatszimbolika beiktatásával Nana

23 Maarten van BUUREN, „*Les Rougon-Macquarts*” d’Émile Zola, *de la métaphore au mythe* ([h. n.]: Librairie José Corti, 1986), 108.

jellemét, jellegét, hatását, vonzerejét, rontó-bomlasztó viselkedését körvonala-
zandó. Egy kutató tizenhét állatot emleget, mely valamiképpen Nanára vonat-
koztatva fölmerül, nem pusztán, olykor nem elsősorban elbeszélői előadásban.²⁴
Itt lehet visszatérni Lukács megfigyelésére, miszerint a regényben a megosztott
elbeszélői figyelem különleges eseteibe ütközünk, más szóval: az elbeszélő átadja
a leírás és az elbeszélés felelősségét a szereplőknek, akik közvetve és közvetlenül
nyilatkoznak Nanáról, férfiak és nők a maguk érintkezéseiből következtetnek,
vázolják föl a maguk pozícionáltságát, egészítik ki az elbeszélő történettségét
a maguk leíró-értelmező igyekezetével. Az egyik francia Zola-kutató annak az
újságcikknek jelentőségére utal,²⁵ amelyet a szöveg nem szó szerint ad vissza, ha-
nem kivonatban, méghozzá egy másik szereplő olvasatában. Itt Nana életének
összegzése az újságcikkben egyrészt a *mise en abyme* jellegzetes megvalósulása
(az újságcikk ugyan nem ragaszkodik a pontos adatokhoz, csupán az életalaku-
lás irányát jelzi), másrészt a ragályt terjesztő arany légy (*mouche d'or*) és Nana
azonosításával mintegy „társadalmasítja” a hatást, amellyel Nana megmérgezi az
érte rajongó férfiak életét, annak az általános erkölcsi bomlásnak jelzéséül, amely
a Rougon-Macquart-ciklus elbeszélőjének meghatározó kritikai attitűdjét hívja
elő. Ez az állatiasság (francia forrásom szerint: „*La Bête le plus universelle et*
polymorphe des Rougon-Macquarts est Nana [...], aki a hivatkozott regényekben
„est comparée à dix-sept animaux différents, le plus à une bête”; utóbb: *Nana*
représente une ménagerie complète), éppen szimbolikájával növeszti meg a Lu-
kács által bírált lóverseny-jelenet fontosságát. Talán mégsem az a lényeg, hogy
a lóverseny-fejezet egyes mozzanatai mennyire mozdítják előre a cselekmény
menetét, másfelől megemlíthető: a *Karenina Annában* Vronszkij mellett az ál-
tala lovagolt ló a verseny előtt nem mellékesen tűnik idegesnek, a ló kifinomult
„idegrendszer” szintén nem mellékesen hangsúlyozódik, jóllehet a párhuzam a
regény címszereplőjével nem merül föl, Karenina Anna távolról, eleinte majd-
nem közömbösen figyel az előkészületeket, személyes érintettsége mindenek-
előtt a baleset miatt tetszik ki. Ugyanakkor Vronszkij figyelmetlensége, rossz
mozdulata szövegszerűen a regényben nem kapcsolódik Anna közléséhez; vi-
szont az értelmezés odaértheti a ló és Vronszkij közös nyugtalanságát a verseny
előtt. Nana állatiasságának, állati természetének szimbolikussága a lóverseny-
jelenetben igencsak explicitté válik. Lukács ugyan eljelentékteleníti, hogy a ló-
Nana diadala átvitt értelemben is fölfogható; de meggondolva a francia kutatás
idevágó megfontolásait, nem pusztán egyszerű-átlátható párhuzamról töpreng-

24 Uo.

25 Uo., 180.

hetünk el, hanem az említett tizenhét különböző megjelenési formának egyik leglényegesebbjéről. Így – még ha a leírás módszerével él is a regény – nem szakad ki a jelenet, nem önállósul, hanem egy romlandó-hanyatló (décadence!) világ allúziójával szolgál. S ha Zola – Lukács szerint – a lóverseny nézőinek szempontját érvényesíti, mai narratológiai elképzeléseink szerint ez előnyére válhat a „leírás”-nak; a lóverseny helyszínének, a nézők sokféleségének (vagyoni, társadalmi állásának, társasági státusának, érdekeltségének megannyi különműsége) egyben az „ábrázolt valóság” nehezen átfoghatóságát, egy figyelő pontból való átláthatatlanságát, valamint az elbeszélő tudásának korlátoltságát látszik érzékelteni; azt ugyanis, hogy az egymástól eltérő tekintetek nem foghatók össze egyetlen nézőpontba. Ami azonban a leírásnak jelentőséget ad, az a párhuzam, amely a nézőtér és a futtatás helye Nanájának egymásra gondolását, azonosítását teszi lehetővé, részint horizontok összeolvadásának lehetőségével kecsegtet. A *Karenina Annában* sem bizonyosan csak az elbeszélői tekintet uralkodik, annál kevésbé, mivel Anna a versenyt figyel, Vronszkijnak a ló mozgására kell koncentrálnia, Karenint ellenben Anna (számára furcsa, társasági szempontból majdnem botrányos) viselkedése foglalkoztatja. S ha az elbeszélő ezt a hármas érdekeltségét egymás függésében érzékelteti is, „lélektanilag” vitathatatlanul finomabb módszerrel él (mint Zola elbeszélője, akit Nana animalitása lenyűgözni látszik, hiszen a Nanát szemlélők reakcióit is közli); a szembeállítás jogosságának elismerése mellett egy tematológiai vizsgálat kibontakoztatását sem tartom elképzelhetetlennek (ebben az esetben kevésbé érvényesíthető Lukács szempontja). Az összevetés Lukácsnál csupán részleges, mivel a két jelenetnek számos egyéb tényezőjét mellőzi.²⁶ Hozzáteszem, Vronszkij balesetének következményei, továbbá Anna és férje beszélgetésének utóhatása csak előkészülete annak a *fordulatnak*, amely Anna és Vronszkij összeköltözéséhez vezet, „dramaturgiaiilag” több megakasztó epizód iktatódik be. Tolsztojnál a folyamatok differenciáltabbak, a cselekményvezetés lassabb és hosszabb ütemekre tagolódik, míg Zolánál (és ez Lukács kifogása) a mozaikszerűség, a jelenetek majdnem egyenrangúsága inkább valósul meg. Lukács szerint az „egyidejű megfigyelő elsüllyed az egyenértékű részletekben” („Der Beobachter, der notwendig immer gleichzeitig ist, muß sich im Gewirr der an sich gleichwertigen Einzelheiten verlieren”). Ezért

26 A két regény közt távoli párhuzamok derengenek. Anna egy válságos pillanatában lesz figyelmes férje elálló nagy füleire, másutt a férj nyelvbortlása okoz komikus hatást, *pelestradal*-t mond *perestradal* helyett. Az előbbi előtagja a pelenkával kapcsolatos, az utóbbi jelentése 'keresztülmenni valamin'. A *Párizs gyomra* szép hentesnéje, Lisa a Marjolin-jelenet után veszi észre férje csúnységét. Zolánál ez az epizód nem jár következményekkel a cselekményre nézve. Tolsztoj finom lélekrajzából tetszik ki a férj üres pátosza, mely komikumba fullaszt egy korántsem komikus jelenetet.

úgy véli, hogy az epika „múltbelisége” alapvető”. Ami biztonságot kölcsönözhet az epikus számára, kétségtelenül „mindentudása”, de ez adja meg az olvasó biztonságát is, „otthonossá teszi a költészet világában” („Die Allwissenheit des Autors macht den Leser sicher, beheimatet in der Welt der Dichtung”). „A leírás mindent a jelenbe helyez, viszont a múltat szokás elbeszélni. Azt írják le, ami az ember előtt van, és ez a térbeli jelenlét az embereket és dolgokat időben is jelenvalókká teszi.” Ezek után jut el Lukács a már korábban emlegetett „csendélet”-tézishez: „das zuständige Sein von Dingen.” Ekképpen üresedik ki a leírás, mint-hogy lemond az epikus összefüggésekről. „Lényeg nélküli hangulat lebegi körül a megmerevedett fetisizált dolgokat. Az epikai összefüggés nem pusztán egymásutániság”. „És csak [...] az egymásból következőzés adja meg az olvasónak a valószínűségi időbeli, a konkrét történeti egymásután élményét”.²⁷ Hálás volna pontról pontra kérdőjeleket kitenni a lukácsi fejtegetések után, már csak azért is, mert egyetlen fajta – célba érő? – epikus előadást feltételez. Az ún. történeti összefüggések megjelenítését tekintve is fölhozható, hogy az általa kevésbé sikeresnek bemutatott Flaubert és Zola (és részben Maupassant) az elbeszélésnek más útját járják (hatástörténetileg meglehetősen sikerrel), mint Tolsztoj vagy Dosztojevszkij, akik – erre Lukács érthetően nem tér ki – jódarabig inkább „ideológiájukkal” voltak jelen az európai olvasói-kritikai tudatokban. Dosztojevszkij regényeinek polifóniáját inkább írók értékelték (André Gide-től Camus-ig), mint olvasóik (Bahtyin után már ők is). A Lukács által a leírás megnevezett szerzői egy „hamis jelenvalóságot” jelenítenek meg, és eltérülnek az általa elképzelt irodalmiságtól.

Másképpen a leírás ott, ahol uralkodó módszer, az irodalom kilátástalan versengése a képzőművészetekkel. Az ember leírása mint ábrázoló módszer csak holt csendéletté változtathatja az embert. [...] Cézanne arcképei ugyancsak holt csendéletek Tiziano vagy Rembrandt arcképeinek emberi és lelki totalitásával összehasonlítva, mint Goncourt vagy Zola emberei Balzac vagy Tolsztoj alakjai mellett.²⁸

Éppen Nana figurájáról szólva (akinek életteliségét igen, totalizáló megjelenítését nem ismeri el Lukács) több minden vethető föl Lukács ellenében; ezúttal korántsem a vitatémaul nem szolgálható ízléskülönbségekre utalnék, hanem arra, hogy a magam részéről Zola naturalizmusának és a festészeti impresszionizmusnak egymás mellett elképzelését másképpen gondolom el. Nem azért, mert Zola kora modern francia festészetének drámáját hatásos regénybe írta

27 LUKÁCS, „Elbeszélés vagy leírás?”, 219–227; LUKÁCS, *Erzählen...*, 215–225.

28 LUKÁCS, „Elbeszélés vagy leírás?”, 227; LUKÁCS, *Erzählen...*, 224–225.

(*L'Œuvre*), és a *Párizs gyomrának* is van festő szereplője: a regény első részében egy darabig az ő „élménykeresése” jegyében ismerhető meg a vásárcsarnok. Hanem Lukács lessingi ihletésű feltételezése egyrészt (eleve) merev műnemi határokat jelöl meg, másrészt nincs tekintettel arra, hogy a leírásnak lehet olyan jelentése, amely az írói megjelenítésnek „festőiségével” számol (egyébként Levin nevezetes kaszáló jelenetét a kutatók egy része Repin hasonló ihletésű Tolsztoj-ábrázolásával vetik egybe, általában Levin alakjához kapcsolódva a vidéki-falusi táj élénk leírása szintén akár „betétnek” volna fölfogható). A különböző századokban-korokban élt művészek portréinak, még inkább portréfelfogásainak összehasonlítása bizonyára nem csupán egy odavetett mondatot igényelne. Hiszen a megbízástól/célzattól kezdve ennél összetettebb antropológiai kérdésekig, akár az „önéletrajziség”, önlegitimálás eltérő jelentkezéséig több eltérő vonással jellemezhető a (késő)reneszánsz és a századfordulós portréalkotás „elmélete” és gyakorlata. Egyébként Cézanne feltehetőleg a Zolához fűződő személyes kapcsolata, barátsága miatt került elő, kortársaira, majd közvetlen utókorára (a Vadakra, a kubistákra) tett hatása sem tehetne nagyon rokonszenvenné Lukács előtt. Nem is szólva arról, hogy (igaz, feleségéhez küldött, tehát magánleveleiben) Rilke miképpen méltatta Cézanne roppant jelentőségét.²⁹ Az a vállalt konzervativizmus (főleg a 19. század vége, a 20. század irodalmának/festészetének nem pusztán az avantgárdnak, hanem általában a modernitás törekvéseinek meg/elítélése), amelyhez Lukács érvet (mint volt róla szó) a marxizmus-leninizmus ízlésfelfogásában lelt, lehetővé tette számára Balzac és Tolsztoj művészetének teljesen jogos méltatását, de már Flaubert és Zola újításaival szemben érzéketlenné tették.

A leírás [Lukács szerint] [...] nem adja a dolgok valóságos poézisét, de állapotserűekké változtatja az embereket, egy csendélet alkotóelemeivé. Az emberek tulajdonságai egymást mellett léteznek, és ebben az egymásmellettségben válnak a leírás tárgyaivá, ahelyett, hogy kölcsönösen áthatnák egymást, és ezzel nyilvánvalóvá tennék, az egyniség élő egységét különféle megnyilvánulásaiban, ellentmondásos cselekvéseiben.

Lukács példái időnként nagyon kevésbé meggyőzőek. Nem teljesen világos, hogy Walter Scott *Old mortality*jének népünnepélye miért példázza jobban tézisét, mint az általa nem említett *Germinal*é; hogy Flaubert *Bovaryné*jában a

29 Rainer Maria RILKE, *Levelek I.: 1894–1910*, ford. BÁTHORI Csaba (Budapest: Cédrus Művészeti Alapítvány–Napkút Kiadó, 2014), 419–423, 421 (Zola *L'Œuvre*-jéről is), 424, 425, 428, 430, 432–434.

mezőgazdasági kiállítás leírása, az ünnepi szónok frázisaival, illetőleg a szerelmi jelenettel, mindezek párhuzamos előadásával miért igazolják a jelenetezés statikuságát; ahogyan nem figyel föl Lukács a jelenetben rejlő leleplező iróniára, az érzékeny regényből kölcsönözöttek parodisztikus előadására; arra a dichotómiára, amely az árumintavásáron a szemlélésre kitett állatok és a kormány semmitmondó frazeológiáját visszhangzó szónok között meglehetősen nyíltan tárul föl. A valamivel részletesebben fejtegetett ellentét Balzac és Zola (hozzátehetette volna Lukács: és Flaubert, a *Bovaryné* operalátogatása) között számára az elbeszélés célszerűségének mikéntjét dokumentálja a leírás adatszerűségbe süllyedésével szemben, ez egy szorosabb olvasás során könnyen cáfolható volna. Alig megengedhető iróniával szólva, mintha Lukács egy korát megelőző „distant reading” módszerével élne; alig figyel a szövegből látványosan kibukó, majdnem tendenciózus „üzenetre”, mely a társasági-társadalmi „állapotok” leleplezésével éppen azt a kíméletlen társadalombírálatot, ha úgy tetszik, „kritikai” realizmust tanúsítaná, amelynek vezérszemélyiségeiül Balzac és Tolsztoj jelennek meg a lukácsi előadásban. Lukács érvül Zola „teoretikus” megnyilatkozásaiból idéz, miszerint egy színházi regény előkészületei feltételezik az anyaggyűjtő (szinte) beköltözését a színházba, részvételét a próbafolyamatokban, a színházi üzem minden részletének tüzetes tanulmányozását. Így az összegyűjtött anyag majdnem magától áll össze regénnyé. Lukács ezt szó szerint érti, úgy tárgyalja a *Nana* nem kevés iróniáról árulkodó jeleneteit, például a főnemesek színházi látogatását, mintha pusztán ennek az anyagnak valaminő sorba állításáról tennének tanúbizonyságot, nem lennének többek (megint) „betétnél”, melyek elhagyása nem okozna túlságosan nagy hiányt a regényben. Visszafordítva Lukács ellen gondolatmenetét, elismerve megfigyelésének „igazság”-át, azaz a legkisebb részletet érintő leírást, a színház külső-belső terének tüzetes leírását (a portásfülkétől a színpadig, az öltözőktől a nézőtérig), a színházi jelenetek társadalmasulásának, erkölcs/társadalmi történeti kiáradásának messze nem titkolt, éppen ellenkezőleg, nagyon is célzatos érzékeltetése a jelenetek erőssége. *Nana* első jelentékenyebb színházi szereplése, szexuális kisugárzásának színésznői tehetségtelenségét elfedő ereje, egyáltalában a bulvárszínház és a lefelé nivellálódó társadalom egymásra vetítése mellett ennél közvetlenebb utalásba botlunk. Ismét a francia szakirodalom segítségét veszem igénybe.³⁰ A hercegi látogatás a színházban, *Nana* fölkeresése páholyában meglehetősen beszédes.

30 BUUREN, „*Les Rougon-Macquart*”..., 156–157. A színészek jelmez: bíbor, köntös, bádogkorona, svájci (!) tengernagyi kalap, *Nana*: grande dame, a színészek: souverain, ministre.

Most már nem tréfáltak, most az udvarnál voltak. Ez a színpadi világ a valódi világot mímelte most, komoly bohóskodással, a gáz forró párájában. Nana egészen elfeledte, hogy bugyogóban van, hogy kilátszik az inge csücske, s a nagyvilági dá-mát adta, Venus királynőt, ki megnyitja termeit az ország előkelőségeinek. Beszéd közben egyre-másra dobálózott az „ő királyi fenségével”, roppant komolyan bókolt, s úgy bánt ezzel a maskarás Bosckal meg Prullière-rel [színésztársaival – F. I.], mint valami uralkodóval meg a miniszterével.³¹

A fenség látogatásakor a feje tetejére állni látszik a világ: megfordul a hierarchia, a színpad/színház Venus királynője a jelenetben valódi királynővé válik, aki eljátszva érzi át, éli át uralkodónői mivoltát, s a maga virtuális, eljátszott udvarába magával viszi a színészeket, akik a színpadi szerepüket a fenség (*Altessé*) jelenlétében továbbjátsszák. Így a nézők és a játszó (együttes jelenlétekor) fölcserélik a szerepüket: míg a színészek távolról csodálják az udvar fenségét, a miniszterek, a hercegek világát, ezt a színpadon a maguk módján mintegy parodisztikusan „utána-képzik”, s a színpad mögött (ahol az előkelőségek csak botladozva közelítik meg látogatásuk célját, többnyire azt, hogy szemtől szembe kerülhessenek Nanával), Nana páholyában, amelyben a színészek mozognak otthonosan, változnak a státusok, a jelmezekben főrangúként ágáló színészek veszik át az előkelőségek szójárását, magatartásformáját, és Nana a színpad után a színházivá lett „élet”-ben (amely azonban a színház terébe van lokalizálva) királynőként viselkedik, a színpad királynője így az élet királynője, immár nem kiszolgáltatott epizodista, hanem főszereplő, életbeli címszereplő. Félreértés ne essék, nem világszínházi cseréről van szó, hanem arról, hogy a fenség látogatása Nanánál nem pusztán az elbeszélés egy jelentéktelen epizódja, hanem kulcsfontosságú: újra arról lehetne igen hosszan értekezni, hogy Nana és mindaz, ami belőle sugárzik, testisége, animalitása kiárad a világba, „társadalmasul”, egy egész korszak „tünetévé” emelkedik. Így ez a látványos szerepcseré: a jelenetben a fenség tanúja lesz egy „udvari” színjátéknak, kínosan(?) meglepő hasonlatosságot jelez az idézőjelek nélküli udvari rituálékkal, ezáltal Nana „királynői” uralkodását a legkevésbé sem vonja kétségbe. Nanának ez a sikere (és a többi) kizárólag úgy valósulhat meg, hogy az elbeszélő messzire mozdul az embereknek pusztán „állapotszerűségükben” való bemutatásától, és széles társadalmi háttérrel tételéz föl. Nana nem egyszemélyes szereplője a francia társadalom zűrzavarának, a libertinage-ra emlékeztető magatartásformák kavalkádjának, Nana egyszerre teremtménye és

31 ZOLA, *Le Roman...*, 19, 27. „[I]nfluence de l'hérédité et des circonstances ambiantes”, „influence de l'hérédité et des milieux”.

teremtője az „utánam az özönvíz” örökségét újraélő világnak. Emellett a Nana-történet beágyazódik a ciklusba, gyermekkora, származása is mozgója cselekedeteinek (erre történik utalás a regényben), sorsát természetesen nem pusztán történetének logikája, hanem Zola kísérleti regényében kifejtett biologizmusa határozza meg. Fatalizmussal egyáltalában nem jogos Zolát vádolni, ő maga csak a determinizmust ismeri el, amely kölcsönviszonyban áll a körülményekkel:³² ugyanazoktól az ősoktól érkeznek a társadalom elitjébe sikeresen feltörekvők és alkoholisták, akikről Pascal doktor és Nana egyaránt származnak. Ekképpen teljesedik ki a második császárság Franciaországának körképe. Ennek átlátásához azonban feltétel, hogy akár a barokk értelemben is használatos mundus inversus-nak részletei se maradjanak elleplezve, Zola regényei általában, a *Nana* meg különösen alkalmas e vállalt feladat teljesítésére. Lukács egy másik helyen ekképpen különbözteti meg a szerinte kétfelé tartó regényírói stratégiákat:

Ami az igazán nagy realistáknak, Balzacnak, Dickensnek, Tolsztojnak sikerült, – a társadalmi intézményeket mint emberek viszonylatait, a társadalmi objektumokat, mint e viszonylatok közvetítőit ábrázolni, – ezt Zola nem tudta keresztül vinni. Ember és környezet élesen el vannak választva egymástól Zola műveiben.³³

A magam részéről nem tudom teljesen megérteni, mely Zola-regényekből vonta le Lukács ezeket a következtetéseket. Hogy Balzac és Tolsztoj (s a velük probléma nélkül nehezebben összelátható Dickens) számára többet mondó, az ő nagyrealizmus-kritériumainak inkább megfeleltethető szerző, elfogadom. De a följebb idézettek pozitívuma – úgy vélem – minden további nélkül ráilleszhető volna a Rougon-Macquart-ciklus több regényére. Zola elsősorban a társadalom intézményeit leplezte le, a társadalom szerkezetét világította át, az érvényesüléshez nála is erkölcsi áldozat szükségessége (mint Balzacnál). Zola leírásai Párizs irodalmi földrajzát alkotják, amely azoknak az intézményeknek ad otthont, amelyekben szereplői ágálnak, sorsuk elszenvedésére vannak ítélve, amelyek részben meghatározzák pályájukat (gátolják vagy segítik), és amelyek közvetítői részt vesznek, esetleg irányítólag működnek közre ember és társadalom kapcsolatainak formálódásában. Zola leírásaiban ott munkálnak a kortárs festői törekvések hatásai, jórészt anélkül, hogy pontos megfelelésekről kimerítőbben elmélkedhettünk, párhuzamosságokról azonban igen. Ezek a leírások terjedelmüknél fogva kelthették föl Lukács gyanúját (az Engels és Marx felől érkező rosszallásokkal

32 LUKÁCS, *Balzac, Stendhal, Zola...*, 141.

33 LUKÁCS, „Elbeszélés vagy leírás?”, 209.

együtt). Éppen a *Párizs gyomra* vásárcsarnok-leírása, amelyet több szereplő különféle érzékelési „stratégiája” alapján szemlélhetünk, mutatja pontosan, hogy ez részint a megosztott elbeszélői figyelem szerint alakul, mást érzékel a kiehézt, nyomorult Florent, mást a festő, más jellegűek a vásárcsarnok árusai, kiknek státusa, alkata, „temperamentuma” (mely Zolánál oly lényeges szerephez jut) alapján rétegződik ennek az intézménynek világa, az üzletek, pavilonok alkotta sokszínű környezet, közvetítődik kereskedői szellem, gazdagodási vágy, más eladókkal rivalizáló viszony; egy szóval a társadalom egészen belüli vásárcsarnoki társadalom rajza szintén a leírásán belül bontakozik ki.

Lukács azt állítja, hogy a környezetrajz Balzacnál sosem áll meg a pusztá leírásnál, majd eképpen folytatja: „Balzac, Stendhal, Dickens, Tolsztoj stb. a súlyos válságokban végleg kialakult polgári társadalmat ábrázolják”. Korántsem köztökösképpen: Tolsztoj miféle „polgári társadalmat ábrázolt”? Mindezzel szemben: Zola és Flaubert a polgári társadalom „életében már nem éltek benne tevékenyen, nem is akartak már tevékenyen benne élni. [...] Kritikus megfigyelői lettek a kapitalista társadalomnak.”³⁴ Ebből egyik csoport „előnye” sem adódhat a másikkal szemben; ugyanakkor nem egészen világos, mit ért Lukács polgári társadalmon. A *Twist Olivér*ben például valóban a polgári társadalom ábrázolására kerül sor? Polgárok szerepelnek a regényben, több polgár, mint a *Karenina Annában*. Flaubert elhúzódása személyes ügy, Zola viszont még csak el sem húzódott, ellenben az egyik legtevékenyebb francia íróként ismerhető el, a Dreyfus-ügy során tanúsított magatartása csak betetőzése küzdelmes életútjának. S ha a *Pascal doktor* reménykedő, a Rougonok meg a Macquart-ok determináltságából kilépő személyisége utópiától természetesen nem teljesen mentesen gondolja el a jövő nemzedékének boldogabb életét, a regényciklus egésze (a változó színvonalú kötetekkel) egy megalkuvás mentes író bátor kiállásával gondoltatja el az „ábrázolt valóságot”, és naturalista regényelméletével (ezt el kell ismerni) olykor szembe menve tette funkcionálissá, egy dúsan szőtt cselekmény kibontását lehetővé tévő leírásait. Lukács György „tipológiája” (mint ismeretes) az elbeszélés és a leírás szembeállításával két regényi/regényírói felfogás, módszer hozadékát tette mérlegre, hogy az általa követésre/alkalmazásra méltónak hirdetett realizmust népszerűsítse, elfogadtassa a kortárs regényírókkal. A leírás értekezésében többletjelentést kapott, még ha ez a jelentés inkább egy értekező tartózkodásának, rosszállásának, bírálatának tárgyául (is) szolgált.

34 Zola a *Párizs gyomra/Le ventre de Paris* utolsó mondatával („Hogy mily aljasok a tisztességes emberek.” – „Quel grodins que les honnêtes gens.”) a 19. századi regények közül talán a legsúlyosabb ítéletet mondta ki az „ábrázolt valóság”-ra.

Ebből a szempontból Auerbach elemzéssorozata jóval közelebb kerül a szövegekhez, elismerve, hogy Lukács nem vállalkozik szövegelemzésre, inkább a művek cselekményének folyamatosságát, koherenciáját, célra összpontosítottágát figyeli. Ennek a figyelemnek azonban ára van; ahol nem érzékeli egy mindentudó elbeszélő jelenlétét, ott számára gyanússá válik az elbeszélés következetessége, az epizódokból építkezés pedig előtte korántsem egy, a szokványostól különböző regényszerkesztés kísérlete. Lukács ún. konzervativizmusával annyit azért elért, hogy a kritikai realistaként elkönyvelt írók számára menlevelet szerzett a „polgári világon” kívüli országok kritikáiban. Innen ugyan Zola (harcos antikapitalizmusa miatt) nem záratik ki egészen, de hátrább szorul. Az irodalomtörténet/kritika paradoxonai működésbe lépnek: Zola hátránya az, ami mások számára előnye, a leírás szélessége, tágassága, átható érzékletessége; az nevezetesen, hogy a nagyvárosivá lett regényben is helyet meg célt talált (a szűkebb értelemben vett) leírásnak. Lukács joggal vetette oda, hogy „virtuóz”. A virtuozitás azonban – legalábbis én így hiszem – nem elvetendő, nem feltétlenül megrovandó, hanem értékén becsülendő.

A leírás jelentősége – a vicctől az utópiáig

A leírás az elbeszélésnek nem nélkülözhető eleme, pusztán díszítménye, holott a narratológiai diskurzus könnyen keltheti ezt a benyomást azáltal, hogy főképp az időre és az eseményre koncentrál. Ezt a diskurzust egyszerre jellemzi és meghatározza, ahogyan Genette definiálta a leíró szünetet mint azt az esetet, ha zéró elbeszélő időnek felel meg valamennyi az elbeszélés idejéből: ez óhatatlanul azt a látszatot keltette, hogy a leírás a szüzsé olyan sajátossága, amelynek semmi köze a fabulához, a történetmondás retorikai eszköze, amely nem is igazán szükséges magához a történethez. És amikor úgy döntött, a „leíró szünet” kifejezés rövid formájaként a szünetet (és nem a leírást) használja, a hangsúlyt egyértelműen az idő dimenziójára helyezte. Egy kvázi-matematikai formulát is megalkotott az időviszonyok leképezésére: „szünet $TR = n$, $TH = 0$. Tehát $TR \infty > TH$ ”.¹ Az elbeszélés pszeudo-ideje végtelenül hosszabb, mint a történet ideje, hiszen az utóbbi nulla. Ugyanakkor a szünet, ha nem is állandó, de gyakori és egyetlen előforduló jelzője a ’leíró’,² bár egy lábjegyzet megpróbált két félreértést megelőzni: egyfelől a narrátori kommentár is olyan eset lehet, amikor valamilyen ideig tartó elbeszélésnek zéró történetidő felel meg, bár az ilyesmit Genette nem tekinti tulajdonképpen narratív beszédnek; másfelől „valamely leírás nem szükségszerűen jelent az elbeszélésben szünetet”.³ Valójában Genette egy olyan történetet is elbeszél, amely szerint a 19. századi francia regény a Proust-féle szünetmentes le-

1 Gérard GENETTE, „Az elbeszélő diskurzus”, ford. LOVAS Edit és SEPEGHY Boldizsár, in *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, 3 köt. 1:61–98 (Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor Kiadó, 1996), 78.

2 Uo., 77, 78, 79, 83, 91.

3 Uo., 77.

írás felé fejlődött. Balzac rögzített egy „jellegzetesen időn kívüli” „leíró kánont”,⁴ amelyet Genette képlete tökéletesen leír, Stendhal köztudottan „mindig kivonta magát e kánon alól, széttördelve a leírásokat”, csakhogy technikája marginális és hatástalan maradt,⁵ míg Flaubert a proust-i leírás előfutáraként többnyire a leírást valamelyik szereplő szemlélődéséhez köti, következőképpen a történetidő nem lesz zéró.⁶ Ez a történet – talán szándékolatlanul – olyan teleológiát implikált, amely Proustban jelöli ki a fejlődés végpontját. Mintha ő teljesítette volna be a küldetést, hogy végleg megszabadítson a leíró szünettől, vagy másként a leírás balzaci kánonjától, mindig azt beszélve el, hogyan tapasztal meg valaki egy látványt, elkerülve így a történetidő megállítását. De talán megpróbálkozhatunk egy olyan narratológiával is, amely az idő helyett a térre koncentrál, azt vizsgálva, hogyan teremti meg az elbeszélés a maga alkalmasint fiktív világát. Egy ilyen narratológia a leírásoknak igen nagy szerepet kell hogy szánjon.

Természetesen nem azt akarom tagadni, hogy az elbeszélés lényegét tekintve eseményeket mond el. Nehéz és valószínűleg abszurd is volna olyan definícióval előállni, amely a leírás nélkülözhetetlenségét hangsúlyozza. A minimális elbeszélésről szóló disputa valószínűleg sosem fog kitérni a leírásokra. A deskriptív részek jelentősége azonban változó a különböző irodalmi művek és vélhetőleg a különböző műfajok között. Ha a leírás eltérő fontosságát az elbeszélésben egy spektrumként képzeljük el, az egyik végletnek az úgyszólván leírás nélküli, a másikon a majdnem pusztán leíró szövegeket tudjuk elhelyezni. Néhány nemirodalmi műfaj, mint például a vicc, talán meglehet leírások nélkül. Vegyünk szemügyre tehát egy viccet:

Székely bácsi komor képpel ebédel a vendéglőben, zavarja a hangos zene. Odahívja a pincért.

– Főúr, meg lehet kérni a zenekart, hogy mit játsszanak?

– Persze. Mi a kívánsága?

– Hát, amíg eszem, játsszanak inkább egy kis snapszert.

Ha ezt elfogadjuk elbeszélésnek, akkor el kell ismernünk, hogy ehhez nincsen szükség leírásra. Genette úgy vélte, hogy bármilyen igei forma már elbeszélést hoz létre. A minimális elbeszélésre felhozott egyik példája, a „[m]egyek.”,⁷ még

4 Uo., 85.

5 Uo., 85–86.

6 Uo., 86.

7 Uo., 66.

csak eseményt sem tartalmaz. Egy ilyen elbeszélés természetesen bővíthető – például leírásokkal⁸ –, de attól nem lesz narratívabb. Egy ilyen minimumközeli elbeszélés meg tud lenni leírások nélkül. Ugyanakkor az olyan kifejezések, mint a „komor képpel”, „hangos zene”, már tartalmaznak némi minimális leírást, tudniillik egy-egy jelzöt. Ha összevetjük ezt a két mondatot: „székely bácsi ebédel” / „székely bácsi komor képpel ebédel”, világos lesz, hogy az utóbbi tartalmaz egy nem túl részletes leírást. Jasper Fforde *Lost in a Good Book* című regényében Miss Havisham és Thursday Next lát egy grammazitát („[e]gy parazita létforma, amely könyvek belsejében él, és nyelvtannal táplálkozik”⁹), egy melléknévfalót, a börtönhajó egyik lőrésén a *Szép remények* előtörténetében. Idézem, ahogyan Havisham megérteti Thursdayjel a jelenséget:

– Látod a lőrést, amiből evett?

– Igen.

– Írd le nekem.

Ránéztem a lőrésre, és a szemöldökömet ráncoltam. Azt vártam, hogy régi lesz vagy sötét vagy fából készült vagy reves vagy nedves. De még csak semmilyen se volt, se pusztá, se üres – egyszerűen egy lőrés volt, se több, se kevesebb.

– A melléknévfaló a mellékneveket eszi, amelyek leírják a főnevet – magyarázta Havisham –, de általában érintetlenül hagyják magát a főnevet.¹⁰

Fforde szellemessége egy olyan narratív kozmosz lehetőségével szembesít, amelyben nincs leírás. Eszerint a leíráshoz melléknevek kellene, és melléknevek nélkül nincs leírás. Furcsa módon a melléknévfalók a főnevekhez nem nyúlnak. A lőrés még ott van, de csak egyszerűen egy lőrés. A székely viccünk talán még így is működne: „Egy bácsi ebédel a vendéglőben, zavarja a zene.”

Az elbeszélés határai című tanulmányában Genette ennél messzebbre ment, és azt állította, hogy még egy jelzötlen főnév is „tekinthető leírónak pusztán azáltal, hogy jelöl egy élő vagy élettelen entitást”.¹¹ Az a gondolat, hogy a jelölés már eleve leírás, arra a következtetésre vezet, hogy lehetséges leírás narráció nélkül, viszont narráció leírás nélkül nem lehetséges. Az elméleti lehetőség elle-

8 Philippe Hamon elemzése szerint a klasszicista esztétika mindig is amplifikációnak tekintette a leírást: Philippe HAMON, *Du Descriptif* (Paris: Hachette, 1993), 10–16.

9 Fforde regényét saját fordításomban idézem.

10 Jasper FFORDE, *Lost in a Good Book* (New York: Penguin, 2002), 26. fejezet.

11 Gérard GENETTE, „Boundaries of Narrative”, trans. Ann LEVONAS, *New Literary History* 8, no. 1. (1976): 1–13, 5.

nére Genette leszögezte, hogy „tisztán deskriptív műfajok sohasem léteznek”.¹² A kijelentés igazsága valószínűleg függ attól, hogyan definiáljuk a műfajt és a tisztaságot.¹³ El tudom képzelni, hogy bizonyos irodalmi rendszerekben rövid leíró költemények műfajt alkotnak, és például a legkanonikusabb haikukban néha nehéz narratív elemet felfedezni.¹⁴ Genette legfontosabb állítása azonban, hogy a leírás természetszerűleg *ancilla narrationis*, az elbeszélés szolgálóleánya, és mindig alárendelt szerepet játszik a narratív elemhez képest.¹⁵

A jelen tanulmány kérdésfelvetése az elbeszélésben vonatkozik a leírás funkciójára, következésképpen az általam feltételezett spektrum egyik végpontját nem a tisztán leíró műfajok alkotnák, hiszen azok nem elbeszélések.

Magam nem mennék olyan messzire, hogy a pusztá megnevezést már leírásnak tekintsem, de azon a lehetőségen már eltűnődnék, hogy a kognitív narratológia tapasztalata alapján leíró funkciót tulajdonítsak a névelőnek a fenti vicc „a vendéglőben” és „a pincért” kifejezéseiben. Még minimális leírásnak is kevés ez persze, de talán nevezhető zéró leírásnak. A kognitív narratológia nagy jelentőséget tulajdonít azoknak a szcenárióknak,¹⁶ amelyek az elbeszéléssel kapcsolatos vára-

12 Uo., 6.

13 Ha az epigramma a műfaj, akkor nyilván nem lehet tisztán leíró, hiszen több évezredes története során rengeteg narratív epigramma született (a párbeszédés formájúakat is ide sorolhatjuk). De műfajnak tekintünk-e egyes epigrammatípusokat? Például Claudius Claudianusnak van egy epigrammasorozata (hét vers), amelyek egy különös csesebecsét, egy folyadékot tartalmazó kristályt írnak le (*Carmina minora* 33–39). Claudianus ezzel persze Martialis XIII. és XIV. könyvének a műfaji hagyományát folytatja: a *Xenia* és az *Apophoreta* lakomán adott vagy adható apró ajándéktárgyak leírása. Egyrészt tehát mondható, az érdekes tárgyat leíró epigramma nem műfaj, csak az epigramma műfajának egyik változata, másfelől azon is lehetne vitatkozni, hogy mennyire tisztán leíróak ezek a versek. Ha Claudianus egyik kristályverse így kezdődik: „Miközben örül a gyermek, hogy megérintheti a síkos felületű kristályt...” (*Carmina minora* 38,1), akkor ezt értelmezhetjük olyan narratív elemnek, amelytől a műfaj már nem lehet *tisztán* leíró. Hamon felől olvasva az ilyen kitételek esetleg csak a leírás fokalizáltságához szükségesek. (HAMON, *Du Descriptif*.)

14 Bashō haikujában a tőről meg a békákról egyes fordításokban ugranak a békák, más fordításokban nem. Nehogy olyan versre hivatkozzak, amelyből a narrativitás (=ige) csak a fordításban tűnt el, legyen a példa Kosztolányi *Októberi tája*.

15 Genette megemlíti egy lehetséges kivételt: a didaktikus vagy félig didaktikus művekben játszhat a narratív elem alárendelt szerepet a leíráshoz képest (GENETTE, „Boundaries of Narrative”, 6). A didaktikus, elkötelezett, figyelemfelhívó szövegek manapság egyre fontosabb szerepet játszanak az irodalomban, és ma már aligha lehet a didaktikus szövegeket olyan röviden kitessekelni a komoly tárgyalás területéről, mint a strukturalizmus virágzásakor. Az utópiákat és velük a disztópiákat könnyen besorolhatjuk ugyan a didaktikus műfajváltozatok közé, de amikor a globális felmelegedésről szóló regények külön tárgyalható alműfajt képeznek, akkor már a narratológia sem intézheti el a kérdést annyival, hogy a didaktikus művekkel nem kíván foglalkozni.

16 Az angol *scenario* lehetséges alternatívái a *script*, a *schema* és a *frame*, lásd: Peter STOCKWELL, *Cognitive Poetics: An Introduction* (London: Routledge, 2002), 75–90.

kozásainkat meghatározzák, és így megértésünk alapjául szolgálnak. Új adatok módosítják az elképzeléseinket, viszont nincs szükség túl sok részletre, ha a történet a szokásos szcenárió szerint alakul. A szcenárió viszont egy nem túl részletes elképzelést is tartalmaz a helyekről és dolgokról. Ha semmilyen részlet nem derül ki az adott vendéglőről, ahol a vicc játszódik, nincs okunk semmi különöset feltételezni róla. De ha ez egy vendéglő, akkor biztos vannak benne asztalok és székek, tartozik hozzá konyha szakáccsal, a vendégek pedig az asztaloknál ülve eszik, amit az étlapról megrendelnek és a pincértől megkapnak. Vannak önkihasználó vendéglők pincérek nélkül, de hogy olyat képzeljünk el, azt külön meg kell nekünk mondani. És végtelen számú olyan tárgy van, amit nem képzelünk bele a szcenáriónkba a betonkeverőtől a boncasztalon át a könyvespolcig. Persze vannak vendéglők, amelyekben könyvespolc is található, de ezt csak akkor képzeljük bele, ha erre külön felszólítást kapunk. A minimális eltérés elve¹⁷ alapján mindaddig nem módosítjuk és nem is tesszük részletesebbé az elképzeléseinket, amíg nem muszáj. Azt nevezném tehát zéró leírásnak, amikor az elbeszélés arra ösztönzi a hallgatót, hogy az éppen aktivált szcenárióba kódolt alapeírásokra támaszkodjon. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy később ne kellene esetleg új adatok alapján módosítani az elképzeléseket.

Egyes (inkább beszéd-, mint irodalmi) műfajok megvannak minimális vagy éppen zéró leírásokkal (mint a vicc), a spektrum másik végén pedig olyan műfajokat találunk, amelyekben a leírás szerepe meghatározó lehet. Erre az utóbbira az utópia lehet az egyik példa, amely narratív szöveg ugyan, de aligha a sztori kedvéért olvassuk. Thomas More *Utópiája* óta, amelynek a műfaj a nevét köszönheti, de amely egyáltalán nem dicsekedhet azzal, hogy létrehozója is a műfajnak, tipikusnak nevezhető az úti beszámoló szerkezete: egy utazó eljut egy ismeretlen és elzárt helyre, ott valamilyen idegenvezetés révén megismeri az ottani alternatív, többé-kevésbé ideális társadalom működését, majd visszatér, hogy beszámoljon róla. Bár az oda- és visszaúton adódhatnak veszélyek és kalandok, inkább a szatirikus vagy anti-utópiákban szokásos, hogy az utazó saját története előtérbe kerül. A genuin utópiákban a narratív keret alig több, mint ürügy, pusztán hordozója az alternatív társadalom leírásának. A megismerés története kevésbé érdekes, mint a tapasztalat tartalma.

A 18. századtól kezdve az utópiákat egyre gyakrabban helyezték a jövőbe, amit eukroniának is hívunk. Bár az időutazás sémája ebben az esetben is lehe-

17 Az elvet leginkább a lehetséges világok elmélete használja, vö. Marie-Laure RYAN, „Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure”, *Poetics* 9, 4. sz. (1980): 403–422, [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(80\)90030-3](https://doi.org/10.1016/0304-422X(80)90030-3); Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 48–60.

tövé teszi az úti beszámoló jellegű elbeszélést, gyakoribbá váltak az utópikus regények, amelyekben is a főszereplő eleve az ábrázolt alternatív társadalomban él, ezért nincs szüksége az utópiákra jellemző tanulási folyamatra, valakire, aki elmagyarázza neki, hogy működik saját világa.¹⁸ Az olvasónak azonban sokat kell tanulnia. De ha az információközlés nem is a cselekmény szintjén működik, a szöveg bővelkedik leírásokban, hiszen rengeteg ismeretlen tárgyat, intézményt, társadalmi működést, szokást, miegyebet kell elmagyarázni és részletesen leírni. Ebből a szempontból utópiák és disztópiák között nincs különbség.

Szolgáljon példaként két 19. századi magyar utópia, *A jövő század regénye* Jókaitól és *Az új világ* Tótvölgyi Titustól. Mindkettő alapvetően hosszú leírásokból áll, amelyeket gyenge cselekmény tart többé-kevésbé össze. Ha az ábrázolt világ a jövőben van, tárgyak vagy társadalmi intézmények leírása kézenfekvő módon kapcsolódhat össze előtörténetük elmesélésével. Az olvasókat nemcsak arról tájékoztatja a szöveg, hogyan működik valami a jövőben, hanem arról is, hogy hogyan fejlődött ki. Egyébként Thomas More *Utópiájában* is elmondja Raphael Hythlodæus a II. könyv legelején, hogyan hódította meg annak idején Utopus király a félszigetet, amelyet aztán Utopia szigetévé alakított át. Ez azonban nem az egyetlen módja annak, ahogyan a leírásban mégiscsak jelen van az idő, hiszen az utópikus szövegek gyakran írnak le szokásokat, rítusokat, ünnepeket. Egy rítus például események vagy legalábbis gesztusok sorozata, és ezért jogos lehet úgy fogalmazni, hogy egy rítust nem leírunk, hanem elbeszélünk. Így fogalmazva, az utópikus szövegekre a heterodiegetikus iteratív elbeszélés a jellemző. Én azonban inkább úgy fogalmaznék, hogy ha egy szereplőnek vagy az olvasónak azt magyarázzák el, általában hogyan csinálnak bizonyos dolgokat egy teljesen idegen társadalomban, az inkább leírás, mint elbeszélés. A határt persze nem mindig könnyű meghúzni. A leírásban lehetnek narratív elemek, és események felsorolása leírást eredményezhet.¹⁹

18 Mindazonáltal elképzelhető, hogy az utópikus vagy disztópikus regény kialakítja a hagyományos idegenvezetés valamilyen variációját. Jevgenyij Zamjatin *Mi* című regényében az állam egy űrhajót tervez felbocsátani, és a polgárokat arra biztatja, hogy írják le társadalmukat, hogy ezeket a kéziratosokat aztán az űrhajóban helyezze el. Az elbeszélő-főhős D-503 tehát arra vállalkozik, hogy az elképzelt idegenek számára fogalmazza meg az utópikus idegenvezetés szövegét, bár az írás során szövege egyre naplószerűbbé, vallomásosabbá válik. Az 1984-ben O'Brien vezeti be Winstont saját társadalmának mélyebb vagy igazi megértésébe.

19 Erre már Homérosznál találunk példát. A hajókatalógus az *Iliász* II. könyvében csupa eseményt sorol fel: „Boiótok seregét Léitosz Péneleósszal / s Arkeszilóosz hozta”; „mindezek ötven gályával sereglettek, azoknak / mindegyikére külön százhusz boióti legény szállt.” „Aszplédón és Orkhomenosz Minüeiosz népét / Aszkalaphosz meg Ialmenosz, Árész két fia hozta”; „harminc görbe hajó haladott hadirendben utánuk.” (Devecseri Gábor fordítása.) Csupa cselekvés több száz soron át, de az eredmény mégsem a görög sereg összegyűlésének vagy felvonulásának elbeszélése, hanem összetételének és összességének leírása.

Jókai 1872–74-ben írott utópiája azt meséli el, hogy Tatrangi Dávid, a szombatos székely feltaláló és politikai-gazdasági zseni hogyan teremti meg a világbékét, valamint a globális harmóniát és jólétet 1952 és 2000 között. Amikor 2000-ben még a föld tengelye is kiegyenesedik, már semmi tennivaló nem marad a Földön. Az egyik korai fejezet, *A vezérhalmi Alhambra* alapvetően egy fényűző épületegyüttes leírása, amelyben pillanatnyilag kórházat tart fenn egy száműzött orosz hercegnő. A Vezérhalom a Svábhegy része, és noha a hatoldalal fejezetből négy oldal leírás, az első mondat kifejezetten történetmondást ígér: „Hogy került az Alhambra a budai Vezérhalomra – annak a története ez.”²⁰ A második bekezdés kétségtelenül elbeszélő jellegű: egy gazdag kereskedő építette; és a fejezet elbeszéléssel is fog zárulni arról, mik történtek az épületegyüttes tulajdonjogával az építető halála után. Az elbeszélés azonban mintha csak kerete lenne a lényegi leírásnak, amely építészeti stílusok, színes nyersanyagok, különböző történelmi korszakok műalkotásainak burjánzó sorolása. Az épületek képének, sajátosságainak az égvilágon semmilyen jelentősége sincs a történet alakulása szempontjából, viszont – amellett, hogy lehetőséget teremt Jókai leíró művészetének megcsillogtatására – lehet funkciója a szövegben. Egy bekezdés ugyanis elmagyarázza, hogy a technikai fejlődés a Jókai által vizionált találmányok segítségével a 20. században lehetővé teszi a klasszikus műalkotások csúcsmínőségű, alig megkülönböztethető másolatainak előállítását olcsón.²¹ Így aztán a leírás nemcsak a vezérhalmi Alhambra leírása, hanem a jövőbeli tárgyi környezeté is, ámbár ebbe a leírásba is beleértendő az odáig vezető fejlődés elbeszélése is. Viszont az mégiscsak a jövő világ leírásának fontos eleme, hogy a technikai fejlődés ebben a műben – számos disztópiával ellentétben – nem pusztán funkcionális, művészettelen tárgyi környezetet eredményez, hanem épp ellenkezőleg, a csúcsművészet demokratizálásával jár. Talán nem teljes demokratizálásával: az Alhambra még mindig egy nagyon gazdag ember háza. De a kiváló replikák relatív olcsósága implikálni látszik, hogy a nagy műalkotások sok példányban lesznek megtekinthetők a jövő társadalmában anélkül, hogy ez egyediségük, ritkaságukból adódó értékük devalválódásával, aurájuk elvesztésével járna.²²

Tóvölgyi Titusz 1888-as *Az új világában*, amelynek alcíme szerint *Regény a szocializmus és a kommunizmus társadalmából*, a második fejezet ezt a címet viseli: *Az*

20 JÓKAI MÓR, *A jövő század regénye*, s. a. r. D. ZÖLDHELYI Zsuzsa, 2 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 1:119.

21 Hogy mennyire olcsón, az eltér a különböző kiadásokban. Az Alhambra ötmillióba került. Ha másolatok helyett eredeti műtárgyak díszítették volna, az ára az első kiadás szerint 15, a jubileumi szerint 50 millió lett volna.

22 Vö. Walter BENJAMIN, „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, ford. BARLAY László, in Walter BENJAMIN, *Kommentár és Profécia*, 301–334, 386–394 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969).

*új világ egy emberének palotája.*²³ Ez a cím tiszta leírást ígér, csakhogy a szóban forgó palotában éppen egy ünnepséget rendeznek. Ha egy tárgyat egy adott pillanatban és az emberi használat relációjában írunk le, akkor a leírásához óhatatlanul kapcsolódnak elbeszélő elemek. Ki az az „egy ember”, hogyan jutott a palotájához, és hogy él benne? Tóvölgyi nem általában írja le a palotát, hanem egy bizonyos napon, amikor még vendégek is érkeznek – vagyis egy elbeszélés helyszínéeként. A ház leírása, az ünnepi előkészületek és a jövőbeli kommunista társadalom szokásainak elmagyarázása alig kibogozhatóan szövődik össze. A fejezet első mondata így hangzik: „Századik feleségével való házasságának jubileumát ülte Sziklai Zoltán, egy óriási jövedelmű ember, az üvegépítéset feltalálója.”²⁴ A ház leírását először egy kétbekezdésnyi magyarázat szakítja félbe arról, hogyan lehet valakinek óriási jövedelme és hogyan bérelhet fényűző palotát az amúgy minden ingatlan tulajdonjogával rendelkező államtól a jövő kommunista társadalmában. És amikor a leírás megemlíti a házigazda 71 exfeleségének portréját a főbejárattal szemben, akkor hat sor gyorsan elmeséli házasságainak történetét, ami emlékezteti az olvasót arra, amit az I. fejezet közölt a szexuális élet szabályairól az új világban. A házasságon kívüli szexet büntetik, ellenben a házasság csak két hónapig tart. Viszont a feleknek jogukban áll – kölcsönös elégedettség esetén – újabb két hónapra együtt maradni. Az elkötelezettség mindig csak két hónapra szól, de előbb felmondani nem szabad.²⁵

Sziklai Zoltán ötvenegy éves ember volt. Hetvenegy feleségének némelyikével a kötelező házassági két hónapot megismételte, sőt háromszorozta, míg végre, hetvenegyedik²⁶ neijében rátalált arra, kit Isten az ő számára teremtett. Ugyanerre a tapasztalásra jött a nő is, hatvannyolcadik férjében találván föl azt, kit hiába keresett ez ideig. Boldog házasságuknak egy hosszú éve múlt már, s nem gondoltak arra, hogy új hódítások után lássanak. Föltételezni lehetett, hogy ásó-kapa fogja őket elválasztani egymástól.²⁷

23 TÓVÖLGYI Titusz, „Az új világ”, in *XIX. századi magyar fantasztikus regények*, szerk. TARJÁNYI Eszter, 204–319 (Piliscsaba: PPKE, 2002), 212–216.

24 Utólag meglehetősen ironikusnak látszik, hogy az üvegépítéset csodálatos találmánya, amely Tóvölgyi építészét olyan gazdaggá teszi a kommunista társadalomban, a panoptikus totalitarizmus szimbóluma lesz Zamjatyin *Mi* című disztópiájában.

25 TÓVÖLGYI, „Az új világ”, 210.

26 Némi zavart kelthet, hogy az aktuális feleség a 71., és közben 71 exfeleség képe is látható az előcsarnokban. Vagy egyszerű aritmetikai tévedést feltételezünk a szerző részéről, vagy feltételezzük, hogy a portrék nem válásakor, hanem házasságkötéskor kerülnek a galériába, és akkor világos, hogy az aktuális feleség, akivel éppen hatodszor újítja meg Sziklai a házasságot, egyben ex is, ezért portréjának már ott kell lennie a volt feleségek között.

27 TÓVÖLGYI, „Az új világ”, 213.

A házigazda szexuális életének ez a rövid története azonban alá van rendelve a leírásnak, hiszen ez a tudás elengedhetetlenül szükséges a lakoma elrendezésének megértéséhez: az egyik asztalnál 32 gyereke ül, a másiknál 40 volt felesége (a többi 31 vagy meghalt, vagy vidéken lakik), a harmadiknál a volt feleségek jelenlegi férjei; a negyedik asztal a vendégeké.²⁸ A fejezetnek mintegy negyedét teszi ki egy párbeszéd Sziklai és a sógora között, amely azonban egyáltalán nem látszik hozzájárulni a cselekmény kibontakozásához. Arról beszélgetnek, mennyire szeretik a jelenlegi társadalmi berendezkedést, és hogy mi volt a baj a régivel. Az időre koncentráló narratológiai fogalmaink szerint ez a párbeszéd egy jelenet. Ha az egész regény céljának egy kívánatos jövőbeli társadalom leírását tekintjük (nem pedig egy történet elbeszélését), akkor az előadó entitást talán jobb lenne narrátor helyett deskriptornak nevezni, és akkor ez a párbeszéd is inkább két másodlagos, intradiegetikus deskriptor együttműködése lesz.

Jókai regényében az orosz nihilista állam vezetője államcsínyt hajt végre, cárnővé teszi meg magát, és megpróbálja elcsábítani Severust, a főhős egyik fő szövetségeseit. A csábítás hosszú folyamatának végső aktusa, amely Severus behódolását, Tatrangi elárulását eredményezi, egy fenséges látvány inszenírozása egy tömeges kivégzés által. Először is a narrátor leírja a pavlovszki palota csónakázótavát, amelyen Severus Alexandra cárnővel hajókézik.²⁹ Severus úgy találja, ez a második legszebb látvány, amit életében látott. Alexandra kíváncsi a legszebbre, és megígéri, hogy újrateremti a kedvéért Oroszországban. Severus egy egyiptomi tavat ír le, amelyet a vörös lótuszok, az északi fehér hatyúk helyett a vörös flamingók és a napfénytől vörösre festett víz tesz szebbé.³⁰ Alexandra egy gőzguillotint állíttat fel a tó partján, amely egyszerre négy embert tud lefejezni a testeket automatikusan továbbítva a pengék alá, és egy nap alatt húszezer politikai ellenfelét végezteti ki: vérük vörösre festi a tó vizét és a hatyúk tollazatát, a vízen lebegő fejek pedig az egyiptomi vörös lótuszokat helyettesítik. A gőzguillotin működésének és a véres tónak a leírása olyan nagyszabású, hogy az elbeszélést csak a leírást lehetővé tevő keretté törpíti, miközben maga a narráció is leírásról leírásra halad. A narrátor (vagy deskriptor) leír egy látványt, amelyet a szereplők épp megtapasztalnak; majd az egyik szereplő (egy intradiegetikus deskriptor) leír egy másik látványt, és összehasonlítja a kettőt; majd egy másik szereplő (az intradiegetikus leírás címzettje) átalakítja az első látványt, hogy a másodikra hasonlítson, és az eredményt az extradiegetikus narrátor/deskriptor írja le. Az is igaz azonban, hogy a látvány le-

28 Uo., 214.

29 JÓKAI, *A jövő század regénye*, 2:206–207.

30 Uo., 207.

nyűgöző hatással van Severusra (aki ugyanakkor a politikai ellenzék megsemmisítésében Alexandra tartós hatalmának biztosítékát látja), és befolyásolja döntését, hogy átálljon a cárnő oldalára. Ily módon a leírás a narrációt is előrelendíti.

Az utópikus fikcióban a leírás központi szerepe azt is jelenti, hogy leírás és narráció alig szétválasztható. Ha mégis szétválasztjuk őket és megpróbáljuk meghatározni függőségi viszonyukat, akkor inkább az elbeszélés bizonyul a leírás szolgálóleányának. Hiszen itt a szöveg elsődleges intenciójának az látszik, hogy leírjon egy alternatív valóságot, de az a valóság nem annyira az egyéni cselekvés világaként alternatív, mint inkább a tárgyi és sok esetben az átalakított természeti környezet, valamint a társadalmi működés szempontjából. Egy ilyen alternatív világot nem elmesélni lehet, hanem leírni, bár az ilyen leírás hasznát veheti narratív elemeknek is. Mind Jókai, mind Tóvölgyi leírják, milyenek lesznek a házak a jövőben, de a leírást elbeszélő elemek is szolgálják. Jókai elmondja egy bizonyos ház tulajdonjogának történetét; Tóvölgyi elmeséli, milyen ünnepség zajlik egy bizonyos házban. De egyik elbeszélés-mozzanat sem különösebben jelentőségteljes vagy emlékezetes a műegészek szempontjából. Viszont a leírások nagyon is emlékezetesek. Tóvölgyi leírja a szexuális kapcsolatok rendjét a kommunista jövőben, és ezt a leírást többféle narratívával is dinamikussá teszi. Példaképpen előadja Sziklai Zoltán házasságainak összefoglalását; valamiféle cselekményt kerekít Kőszáli Elemér Árkosi Ilona iránt érzett szerelme köré; előadja, hogy az egész társadalom harmonikusnak látszó, következőképpen statikus működését hogyan állítja kihívás elé a csúnyák lázadása,³¹ és hogy az elképzelt társadalom hogyan tud kezelni egy ilyen kihívást. De mindezek az elbeszélések itt a leírás segítői. Nem a leírás teszi lehetővé az elbeszélést, hanem az elbeszélések mélyítik el, árnyalják, tesztelik a leírást.

Az ilyenfajta elbeszélést, amelyben a leírásé a primátus, helyezhetnénk tehát a vicc által képviselttel ellentétes pólusra azon a skálán, amely a leírás szerepének fontosságát jellemzi az elbeszélésben. Úgy látszik, hogy az ilyen utópikus szövegekben a leírás jelentőségét nem az adja, hogy hozzájárulnak az elbeszéléshez. Sokkal inkább adja az elbeszélés jelentőségét, hogy elevenebbé teszi a leírást.

31 A vagyonegyenlőség eszméje már Arisztophanész *Nőuralmában* összekapcsolódott a szexhez jutás egyenlőségével. Tóvölgyinél a vagyon felett az állam rendelkezik ugyan, de vannak jövedelmi egyenlőtlenségek, amelyek azonban azért nem okoznak társadalmi feszültséget, mert az érdemeken (a közjóhoz való hozzájárulás mértékén) alapulnak. A kéthónapos házasságok a szexhez jutás egyenlőségét nem tudják garantálni, de ezen a területen kialakulhat feszültség, mert a csúnyák nem tudják megérdemeltnek tekinteni, hogy a szépeknek több jóban van részük. (Az incelek mozgalma különös aktualitást ad a Tóvölgyi-regény látszólag abszurd konfliktusának.)

A gondolkodó emlékezet nyelve

Elhangzó beszéd – tünékeny írás*

„Minden felejt. Csak a nyelv nem.”¹
(Esterházy Péter)

Az értelmezés kerete

Esterházy mély és kiterjedt *szövegemlékezetének* köszönhetően lépett be újra meg újra lefegyverző érzéssel s tudatossággal a maga korának hatásösszefüggései által meghatározva az irodalomtörténeti folyamatba. A nyelvi világ megalkotása, a *poiészisz* nála végső elemzésben a gondolkodó emlékezetben elrejtettek elő-állítására (*Her-vor-bringen*) vonatkozik.² Esterházy szövegeit az *elsajátítás* szelleme hatja át, amely nem jelenti az öröklött idegenségének a teljes felfüggesztését.³ A saját mű makulátlan eredetiségét kérdéses eszménynek tekintette, ugyanakkor rendre olyan kérdések értelmének a kidolgozására tett kísérletet, amelyek még nem voltak – addig, abban a formában – velünk. A hagyomány csakis *elsajátítás*ként létezik, a nyelvet ugyanakkor nem lehet birtokolni.⁴ Különösen világosan látszik ez az összefüggés Esterházy mély és kiterjedt szövegemlékezetében. Mire emlékezik az irodalmi szöveg, hogyan emlékezik? Esterházy apró-

* A tanulmánynak – terjedelmi okokból – csak az első, hosszabb részét tudjuk közölni. (A szerk.)

1 ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1986), 32.

2 Heidegger ismertebb fogalmaira, ahol ez lehetséges, műveinek a magyar fordítását felhasználva hivatkozom.

3 A szövegemlékezet munkája roppant leegyszerűsítések árán, esetenként vendégszövegek mértéktelen felhasználásává fokozódik le a szerzői szándékot kitüntető kritikákban.

4 „Az értelem egész, melyet a történelemben vagy a hagyományban meg kell érteni, sohasem a történelem egészének az értelmét jelenti. Szerintem ott nem fenyeget a doketizmus veszélye, ahol a történeti hagyományt nem a történeti ismeret vagy a filozófiai-fogalmi megértés tárgyaként, hanem saját létünk egyik hatásmozzanataként gondoljuk el.” Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford., utószó BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984), 16.

lékosan, ugyanakkor lényeglátóan megmunkált és újrahasznosított szövegeiben a hagyományhoz való viszony kifejeződése mindig *megettörténik*, s ebben a nyelvi eseményben mutatkozik meg a *saját* emlékezet jövőre irányultsága.⁵

A mesterség fogásait, s a kifejezés infrastruktúráját mondhatni állványzatként használta művei elkészítéséhez.⁶ A technika nem pusztá eszköz, hanem a felfedés, az elrejtett előhozásának egy módja, végső elemzésben tehát az igazságra vonatkozik, amelyet a görögök *alétheiá*nak neveztek. Esterházy értekező műveinek az egyik visszatérő gondolata szerint az igazság botrányos, s az írónak erre a botrányra kell törnie, de ehhez rendre hozzáfűzi, egyfajta intellemként: „neked is, Olvasó.”⁷

A történetiség mibenlétének az *előzetes értése*⁸ ott munkál az archivált szövegek roppant tudatos felhasználásában. Az újrahasznosítás műveleteinek színrevitele nem törli el a tárgyiasított örökség kötött értelmének a nyomait, de az újraalkotásra helyezi a hangsúlyt: megnyitja a továbblévő múlt horizontját, mely által *jelennalóvá* teszi azt, az olvasót pedig megszólítottá. Az *írás-kultúra* e ritka erényeivel Esterházy egyre távolabb kerül mind a nyelvjátékok tetszőleges házasításával bíbelődő pályatársaitól,⁹ mind pedig a modernséget klasszicizáló kri-

- 5 „A sok Dunától meg az elharapózó Közép-Európa-ima mormolástól – az nem jó szó, hogy megcsömöröltem, inkább feldühödtem. (Hazafias ügyekben mégiscsak Thomas Bernhard kell mérvadó legyen, csak, ami Magyarországot illeti, a hochgebirgetrottl-t tiefebentrottl-ra kell változtatni...) Az a tengernyi Duna-gondolat, Duna-ethosz, Duna-múlt, Duna-történelem, Duna-fájdalom, Duna-tragédia, Duna-méltóság, Duna-jelen, Duna-jövő! Miről beszélünk? Gyanús lett ez a sok folyás. Duna-semmi, Duna-gyűlölködés, Duna-bűz, Duna-anarchia, Duna-provincializmus. Duna-duna. Szegény Gertrud Stein, ha ezt megérhette volna: a Duna az Duna az Duna...” ESTERHÁZY Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása – lefelé a Dunán* – (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1991), 186.
- 6 A kortárs kritikában csupán instrumentumként, elmarasztaló hangsúllyal emlegetett *technika* fogalma azon a félreértésen alapul, amelyre Heidegger megközelítése hívta fel a figyelmet. Eszerint a technika nem értelmezhető a cél–eszköz fogalom-pár keretében. Martin HEIDEGGER, „Hölderlins Hymne »Der Ister«.” Freiburger Vorlesung Sommersemester 1942, in Martin HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*, hrsg. Walter BIEMEL, Bd. 100 (Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1984), 53:53–54.
- 7 ESTERHÁZY Péter, „A rózsza”, in ESTERHÁZY Péter, *A kitömött hattyú*, 158–164 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988), 164.
- 8 Az előzetes tudás nem előítélet, mely utóbbival egyébként Esterházy rendszeresen foglalkozik. Eszéinek az egyik alapkérdése, hogyan lehetne megszabadulni a nyelvet behálózó előítéletek szövevényétől. Esterházy az öröklött szövegeket jobbra nem a rendeltetésüknek megfelelően használja fel, kifordítva idézi, átírja, nyersanyaggá gyúrva újrahasznosítja őket, mintha ezzel is le akarná fejtetni az előítéletek fátylát a nyelvről.
- 9 A pillanat szülte tréfás beszédformák megismételhetetlenek, legalábbis az irodalom mezején, ezért ha az efféle darabok sorozatot alkotva jelennek meg, utólagos elrendezésük sem óvja meg őket a gyors felejtéstől, mivel egy napi történéshez szorosan kötődő helyzet határozza meg a lényegüket.

tikától, melynek sommás ítélete szerint Esterházy kései művei *értelmetlenek*.¹⁰ Az kétségtelen, hogy Esterházy szövegei a dolgok észlelésének az új feltételeit teremtik meg, s ez által ingatagá teszik hallgatólagos tudásunkat. A „prózaforulathoz” társított heteromorf jellemzők egyre csökkenő hatásfokkal képesek biztonságot kölcsönözni a zavart befogadó tevékenységének. Az öröklött feltevésekkel („ontológiai derű”) és reflektálatlan elképzelésekkel („regiszterkeverő” modalitás) bibelődő kritika tanácstalanul áll szemben Esterházy *nyelvművészeti* teljesítményével.¹¹ Az író kései kísérletei az életmű eddig részben feltáratlan rétegeivel érintkeznek, s a szakirodalomban kimerítően tárgyalt *posztmodern öntükröző regény* mintázatához képest *más* megközelítésmódot igényelnek. Nem egy fiktív alaprétege van a szövegnek, amelyhez még különböző szintű meta-elbeszélések kapcsolódnak: az alapszöveg megállapítása mind a leszármazás (*geneológia*), mind pedig a rétegződés (*archeológia*) felől tekintve kétséges művelet. Az idősíkok és történeti metszetek sokféleségében *az elbeszélés intenzitása*, erőssége, hatékonysága a mérvadó, melynek egyik lényeges összetevője *az írás változó sűrűsége*. Nem többértelműségek szabályozott rendszere a jelentés-hatás mértékegysége, hanem a beszélt és az írott nyelv emlékezetében működő vonzások és taszítások feszültséggel teli játéka, mely *mozgásban tartja* a szöveget.

A *gondolkodó emlékezet nyelve* a *beszéd*ben tárulkozik fel, *hangzó nyelvként*: szólások és mondások kiapadhatatlan élő forrásai táplálják, amelyek hajszállerekkel kapcsolódnak mélyebben fekvő történeti rétegekhez. A szólások nem különíthetők el tisztán, mivel a nyelv emlékezete egybegyűjti és megőrzi a látszatokból összerakott világokat. Az emlékezet nyelveinek együtthangzása, egymást zavaró kölcsönhatása nem összegezhető az elmúlt valóság, a történelem meg-

10 Nádas Péter legutóbb Esterházy posztmodern írásmódját érthetetlennek minősítette, s élesen elhatárolta az elkötelezett modern művészettől, amelyet a sajátjának érez. Nádas klasszicizálja a modern irodalmat. Megkülönböztetése szerint a posztmodern szövegvilágban „minden citátum és technika”, a modern ellenben a világ felfedezésére vállalkozik: „Nem látok fejlődési elvet, s ez is a posztmodern sajátja. A *Fancsikó és Pintának* ugyanaz az anyaga, mint az utolsó műveknek. Amelyeknek már a címét sem érti az ember, magát a szöveget még kevésbé. [...] [A]zzal az agyunkkal, ami állandóan értelmet keres, az én modernista agyammal egy árva mukkot nem értek. Élvezem, szeretem, holott egy árva mukkot nem értek.” JÁNOSSY Lajos, *Közösek a céduláink: Nádas Péter Esterházyról*, hozzáférés: 2019.10.15, <http://www.litera.hu/hirek/kozosek-a-credulaink>. A fenti elhatárolás túlmutat önmagán, amennyiben az értelemkeresés kudarcának a feloldásához itt is, mint ahogy általában, Esterházy *külsődlegesnek* ítélt posztmodern szövegalkotó eljárásai kínálnak fogódzót.

11 Esterházy kiterjedt szövegmélekezete, egy-egy művéhez kapcsolódva, célzott olvasásról tanúskodik. Találatai korántsem véletlenszerűek. A lényeg azonban nem az előkészítésen, hanem az újrahasznosításon áll. Az erős egyéniségű írókat megkülönböztető poétikai vonások felismerése könnyen keltheti az olvasóban azt a látszatot, hogy változatlan ismétlődéssel áll szemben, ezért nem érez készletetést a még meg nem értettek *felfedező kutatása* iránt.

ismerhetetlenségének tragikus tapasztalataként. Az újra megszólaltatott idő, a múlt zsongása a mondatokból megalkotott világok érzéki gazdagságát mutatja föl. A hangsúly, a dallam, az intonáció, a hangszín, a beszédtempó, a hangzó nyelv jelentésteremtő energiáit szabadítja fel, jelesül a *Termelési-regényben* vagy a *Hahn-Hahn grófnő pillantásában*.

Az „*emlék nélküli emlékezet*”¹² – pontosabban az emlékezet nélküli emlékezetről gondolkodó emlékezet – nyelve az *írásban* mutatkozik meg, az *élőbeszéd rögzítésének infrastruktúrájaként*, valamiféle emlékezetgépezetként, amely nem azonos elemekből, nem egyöntetűen működő szerveződésekkel termel. Az írás feledésre fogná a nyelvet, távolról emlékeztetve arra, ahogy egykor a szabad szavakat használó futuristák tették. „Az íráskor csak az írás számít, és az írás mágikus, mérhetetlen ideje.”¹³ A keletkező létezésben lévő szövegben az állandó létrejövését kifejező nyelvi forma keresése zajlik. Az *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* – elbeszélője az írás öröklött sémáinak a kiiktatására tesz kísérletet. Nem gondolom, hogy *A kardozös változat* Esterházy legjobb regénye, de méltán feltételezhető, hogy e meghökkentően eredeti kísérlet a kifejezés végső határait kutató művek szűk körébe tartozik.

Mindkét regény-modell „tárgya” a mű előállíthatósága, de míg a gondolkodó emlékezet nyelvét működtető szövegekben a rendszerszerűségek az önértelmező elbeszélés szerveződésének alárendelten érvényesülnek, addig az *emlékezet nélküli emlékezet nyelve* „*teatralizált*”. *A kardozös változat* a nyelvhasználatot olyan színházi tevékenységnek tekinti, mely lehetővé teszi a gépiesen működő emlé-

12 A kifejezés Hegeltől való, aki talán az egyik legösszetettebb képet alkotta nyelv és emlékezet viszonyáról. A művészet múltba tartozásáról – joggal hangsúlyozza ezt Gadamer – nem a historizmus szellemében gondolkodott. Hegel azt érti a művészet múltba tartozásán, hogy a műalkotás a már visszavonhatatlanul elmúltról szól, ebben az értelemben tartozik a múlthoz. Hegel beszél arról is, hogy az emlékezet azért emlék nélküli, mivel a szó gépiesen jelölő jelsor, amelynek az emlék tartalmához és az emlékező személyéhez nincs köze: a fogalom rögzített hangsor, amely elvesztette közvetlen kapcsolatát az életvilággal. Írás és emlékezet viszonyának Paul de Man adta értelmezése mintha Hegelnek e meghökkentő – ám nem hivatkozott – következtetéséből bontakozna ki: „az emlékezetet mechanikus tevékenységnek, értelem nélküli tevékenységnek fogjuk fel.” Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai III: A szellem filozófiája*, ford. SZEMERE Samu, Filozófiai írók tára (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 274. Paul de Man ide vágó megfogalmazása szerint „a gondolkodás teljes mértékben egy olyan velejéig gépies mentális képességen alapul, amely a lehető leg-távolabb esik a képzelet képeitől és hangjaitól vagy a felidézés (recollection) szavak és gondolatok körén túl húzódó sötét tárnáitól.” Paul DE MAN, „Jel és szimbólum Hegel *Esztétikájában*”, ford. KATONA Gábor, in Paul DE MAN, *Esztétikai ideológia*, Janus/Osiris Orbis Universitatis, Irodalomtudomány, 80–99 (Budapest–Pécs: Osiris Kiadó–Janus, 2000), 94.

13 ESTERHÁZY Péter, *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* – (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2013), 7. A főszövegben a kötetre a továbbiakban *A kardozös változat*ként utalok.

kezet kikapcsolását. A szöveg a nyelvi infrastruktúra és az emlékezetmechanika működtetéséből indul ki, s oda tér vissza. A regény egyetlen befejezetlen mondatához több, egymásnak ellentmondó értelmezés kapcsolódik:

- ...másként az előételek gazdagsága nem töltött volna el derűvel és nyugalommal.
- ...másként folyton valami rémeset gondoltam volna a világról, a jövőről; én pedig többnyire nem gondoltam semmit.
- ...másként mért keltem volna föl minden reggel, mért álltam mindennap a tűzhely elé.
- ...másként mért örültem mindannak, aminek örülni lehet.
- ...másként nemcsak szerelmeskedés után, hanem alatta és előtte is szomorú (triste) lettem volna.
- ...másként nem volna semmilyen történet. – E.P.¹⁴

Nehéz megítélni, melyik mondatváltozat illeszkedik a szöveggörnyezetbe, mivel nem világos, hogy az írásaktus hogyan kapcsolódik az elbeszélte történethez, az utóbbi ugyanis csak nyomokban van jelen, ezért az sem egyértelmű, mi tartozik hozzá, s mi hagyható ki belőle. Az emlékezet poétikája az író életművének az egyik visszatérő kérdése: „amit mi ténynek nevezünk, az, meglehet, szavakból szőtt fátyol, amely elleplezi a valóságot, ha a beszéd egyfajta végnélküli regresszió csúján: szavakat mondtunk szavakról.”¹⁵

Elhangzó beszéd

A *Termelési-regény*ben vagy a *Hahn-Hahn grófnő pillantásában* a történet elbeszélése és az elbeszélés története még megkülönböztethető. Jóllehet az időbeli, térbeli és ok-okozati érintkezés felszámolódásával a történetsszerveződés iránya és rendszere is folyton változik, de az eltérés érzékeléséhez a mimetikus illúzió felkeltésével folytatott játék még viszonyítási pontot kínál. Az állandó létrejövés állapotában lévő szövegben viszont nem választható szét „tükröző” és „tükrözött” szövegvilág: „Nem időznénk hosszasan e barátságos morva dombok közt (melyeket a rónához szokott magyar szem hegyeknek lát, zordon bércnek).”¹⁶ A fenti esetben eldönthetetlen, hogyan gondolkodik a nyelv emlékezte: vajon Petőfi foglalta mondatba „a már létező nemzeti lelkületet”, vagy éppen ellenke-

¹⁴ Uo., 148.

¹⁵ ESTERHÁZY, *Bevezetés a szépirodalomba*, 32.

¹⁶ ESTERHÁZY, *Egyszerű történet...*, 15.

zöleg, a vers teremtette meg a magyarnak mondott érzületet. Annyi bizonyos, „[m]ondattal lesz a valóság”. Előzményként a szöveg szétíródását, szakadások és törések rendszertelen ismétlődését tanulmányozó *A próza iszkolása* említhető, mely a *Bevezetés a szépirodalomba* nyitott szövegterébe azért illeszthető be, mivel a magyar prózanyelvnek az egyik hiányzó hagyományát képviseli.

A kritika megütközve fogadta az író kései kísérleteit. A kifogások elsősorban a kihívóan lebomló műformát érintették, de minősítésként előkerült Esterházy írásmódjával kapcsolatban, hogy *értelmetlen*. A magam részéről a meg nem értés egyik okát abban keresném, hogy bizonyos kérdések, amelyek az író nyelvszemléletéhez szorosan kapcsolódnak, s mélyen gyökereznek az európai gondolkodásban, nincsenek jelen a maguk jelentőségének megfelelően a kortárs magyar irodalmi köztudatban. Vagy nem ismerhetők fel, mivel a közvélekedéstől alighanem gyökeresen eltér mindaz, amit Esterházy – mondhatni posztmodern felfedzőként – nyelv és emlékezet viszonyáról gondolt.¹⁷

Az emlékezet mibenléte, a személyes, a családi és a közösségi emlékezet összetett alakzata a kezdetektől foglalkoztatta.¹⁸ Mindvégig azt hangsúlyozta, hogy az emlékező alkotótársa a nyelv. Az emlékezetben már mindig ott munkál a nyelv, amely maga is emlékezik, hiszen létezés módjától elválaszthatatlan a múlt idő. Esterházy arra figyelmeztet, hogy egy igekötő felcserélése akár egy adott történelmi esemény értelmének a teljes megváltozását eredményezheti: értékelő távlat függvénye, hogy 1945 az ország lakossága számára *felszabadulás* vagy *megszabadulás* volt. Ernst Fuchs, aki Heidegger-től kiindulva talán még mesterénél is határozottabban állítja előtérbe a nyelv fogalmát, joggal sugalmazza azt, hogy az maga a lét megvilágítása. Gadamer értelmezésében:

17 *Gondolkodás, emlékezet és nyelv a modern irodalomban* című tanulmányomban vázoltam fel e három fogalom főbb elméleti összefüggéseit. Az író látásmódja ebben a tekintetben is egyedülállónak számít. Lásd: DOBOS István, „Gondolkodás, emlékezet és nyelv a modern irodalomban”, *Alföld* 68, 11. sz. (2017): 52–68.

18 A szöveg elbeszélője az író tulajdonnével azonos történelmi család sarja: beleszületett egy örökségbe, ugyanakkor önmaga nyelvi megalkotására vállalkozik. Az egyik kísértő kérdése ennek az egyszerű személyes és személytelen viszonynak a természetére vonatkozik. Mennyiben a teremtménye, s milyen mértékben az alakítója a család történetéhez kapcsolódó hagyománynak? E kérdésre nem utolsó sorban az emlékezet feletti hatalom megszerzésének a függvényében adható válasz: „Nellyke a Monarchia egyik legpatinásabb családjának sarja, fölmenői sok bajt és bosszúságot okoztak Magyarországnak, olykor kart karba öltve az én fölmenőimmel. Nekem minden család-történet. Nellyke maga is hasonlított a Monarchiához, amennyiben különböző, egymásnak ellentmondó részekből volt összerakva.” ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn grófnő pillantása...*, 11. *A kardozös változatban*, aki saját emlékezetének elbeszélőjeként ént mond a regényben, a szöveg nyelvi megalkotottságát ellenőrizve harmadik személyben kezd el beszélni önmagáról mint nyelv által teremtett személyről.

A nyelv, amelyen a valóság „megszólal”, tehát amelyen és amellyel végbemegy az egzisztenciára irányuló reflexió, történéseinek valamennyi korszakában végigkíséri az egzisztenciát. [...] A nyelvben rejlik a döntés arról, hogy jelenvaló létként mi áll számunkra nyitva, annak lehetőségeként, ami lehet belőlünk, ha mint emberek megszólíthatók akarunk maradni.¹⁹

A gondolkodó emlékezet nyelvének a fogalmi körülhatárolásához Hölderlin *Mnemosyne* című himnuszának első három sorára utalhatok: „Ein Zeichen sind wir, deutungslos / Schmerzlos sind wir, und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren.” Szó szerinti fordításban: „Jel/jelzés vagyunk, értelmezés nélkül / fájdalom nélkül vagyunk és majdnem / elveszítettük a nyelvet az idegenben.” A görög *Mnémoszüné* szó egy titanisz neve, ő az ég és a föld leánya, s mint Zeusz arája a kilenc múzsa anyja. Költés (*Dichten*) és gondolkodás (*Denken*) az emlékezetből (*Gedächtnis*) sarjad, amelyet a német nyelv közvetlenül rokonít a gondolattal (*Gedanken*). A vers azt sugallja, hogy a költészet egy majdnem elfelejtett állapotra, érzékelésmódra és beállítottságra emlékeztet. Az ember valamilyen rendelkezett a látás- és gondolkodásmóddal, amely felismertette vele a nyelvbe zárt emlékezet egyszerre feltárulkozó és elrejtőző természetét.

Esterházy az irodalom létmódjának az időbeliségét szem előtt tartva mindig *élő nyelven* szólaltatja meg újra az *elmúlt életvilághoz* kapcsolódó szövegeket, azt hangsúlyozva, hogy a múlt alkotásainak a helyzete, s jelentése nem véglegesen rögzített. Az örökség számunkra való része korábbi szövegek nyelvében rejlik, amelyek újra megszólaltatva élnek tovább a jelenben. Az írónak azt a hangot kell megtalálni, mely válaszol. Ennek a hatásösszefüggésnek köszönhetően érzékelhetik a mai, fiatalabb korosztályhoz tartozó olvasók, kik nem éltek a Kádár-korszakban, a mozgalmi, a hivatali és a kedélyeskedő társalgási nyelv furcsa keveredését a *Termelési-regényben*. Esterházy nyelvként alkotja újra a „zavartalanul” folyó termelés abszurd-groteszk világát a Kádár-korszak jellegzetes intézményében, a tervhivatalban. Az alkotó felől nézve jelen és múlt kölcsönhatása a létesülő szövegbe ágyazott beszélgetésekben mutatkozik meg, amelyeket a mű teremtett elbeszélője régi idők tanúival elképzeli. Az idegen nyelv elsajátításának folyamatára emlékeztet Esterházy szövegválogató alányának a társalgása Mikszáthtal: a nyelv emlékezetét kutatva az elbeszélő a maga világát az elmúlthoz méri, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan az idegen nyelvbe többé-kevésbé átvisszük

19 Hans-Georg GADAMER, „Hermeneutika és historizmus”, in GADAMER, *Igazság és módszer*, 348–369, 360.

saját (anyanyelvi) világlátásunkat.²⁰ Amikor a gondolkodó emlékezet nyelvéből indul ki a múlt megértésére irányuló kísérlet, ha nem is kerülheti ki a retorikus nyelv csapdáit, a végességét képes felmutatni annak a *nyelvi történésnek*, amelyben a hangzó beszédek találkozása mindenkor végbemegy. A *Termelési-regény* lehetőnyi árnyalatokat érzékelve teremt meg a korszak beszélt nyelvének a közegét, amelyet a rendszer működtetőinek lelki diszpozíciója, irányított észjárása és gesztuskészlete alkot.²¹ Az ideológiai beidegződések, a megbomlott összhang vészjelzésére beinduló reakciók nyelvi cselekvések formájában, valóságot konstruáló gépezetként kerülnek színre. A rendszert fenntartó nyelv üzemserű működéséhez tökéletesen illeszkednek az egyes szólamok, a beszélők pontosan

20 „»Mondd, Kálmán bácsi, te önként vállalkoztál bizonyos feladatokra vagy a miniszterelnöki sajtóiroda főnöke, Bercsik Árpád szólított fel?« Így, direkte a közepébe! Fantasztikus! Mikszáth úr még nem végzett a sörével. Akkurátusan itta, kézfejével megtörülte a bajsját. Addig azon, mint dér, fehérlett a hab. »Önként. Úgy éreztem, ez a helyes. Hittem.« »Ne fűzzél, Kálmán bácsi. Mindenki hitte volna?« »Sokan.« Révedezve kortyolt az öreg. Most több volt, ami elválasztotta őket; mintha nem is folya a dialógus. »Nagyon sokan.« »Na de Kálmán bácsi« – csapott a mester dühösen, türelmetlenül a levegőbe. (Most látszik csak a szerencse, hogy a korsó letéve.) Az öreg csak mommogott magában, mint aki beszélne is, nem is. »Úgy vagyunk mi ezzel, hogy ugyanúgy nem tudunk erről beszélni, ahogy nem tud az ember az első szerelmes éjszakájáról beszélni.« »Na de, Kálmán bácsi, hát épp ez az! Hogy töke van a menyasszonynak!« Mikszáth úr ritkán nézett a mester szemébe; de most igen. És mi minden tükröződött ebben a fátyolos, barna szempárban: az a nagy tudás, hogy mitől döglök a légy. »Nagy mameluk vagy te öreg« – mondta a mester ifjún. Mikszáth Kálmán visszafordult. »A szó nem tör csontot.«

A mester féktelen lobogásra gerjedt. (Mert épp a szóra oly érzékeny ő, az avval történő visszáérésre. Attól igen kedvetlen lesz. »Jóllakottan üdegelni és hazudni, barátom, a legrosszabb verzió.« Erről még a következőket szerette mondani a jó ember: »Barátom, a grammatika erkölcstelen.« S ha nagyon rossz a kedve, hozzát teszi: »Kultur ist Parodie.« Meg tudja ezt élni erőteljesen ő.)” ESTERHÁZY, *Termelési-regény*, 306.

21 „Tomcsányi Imre bizalmatlan. Még Horváth Miklós, a párttitkár iránt is. Az pedig zengő hangján üdvözölte a fiatalembert. Örülünk, fiam, hogy itt vagy. Tomcsányi nem ismeri föl érdekeit. De majd fölismeri. Így gondolkodik. Sok minden nem szeretnék lenni. De legszívesebben a te fiad. Ejnye, fiam, pirít rá a nagy életű férfi, amit gondolsz, igaztalan. Bár érthető. Tomcsányi elvörösödik. Igaztalan?, gondolja tovább élesen Imre, és a szovjet turbinák? A szovjet turbinák esete a következő: önerőből gyártunk 200 MW-os turbinát 144 mFt-ért. Igenám – holott – de a Szovjetunió már bevált turbinákat adna el 86 mFt-ért. A minisztérium azonban elfogadta és továbbadta azt az indoklást, amely a turbina kérdését a gazdaságossági szempontok rovására, minőségi és iparpolitikai szempontok alapján döntötte el. Horváth keze ebben benne volt. Horváth elneveti magát. Nagyon tetszetős, hogy épp nekem, a párttitkárnak gondolod ezt. Dehát nem is itt van az el elhantolva, hanemhát mi szél hozott erre. Tomcsányi lassan kezdi belátni előbbi elhamarkodott ítéletét: kicsit elfogódottan kezd hozzá: Hegyet hágék... Hohó, barátocskám, nem addig a! Szűk tekintetű férfi, aki közbeszölt. Brandhuber József elvtárs. Sápadt. Nehezen türtözteti indulatait. Rendben van: más idők járnak, más idők jöttek el. De hogy egy ilyen hosszúhajú mamlasszal ennyi időt töltsünk! Nem mondom, hogy likvidálni, de azt azért megtanulhatná, hogy hol lakik az úristen!” Uo., 14–15.

kijelölt diszkurzív helyzetének és nyelvi viselkedésének köszönhetően. A hangzó nyelv minden ízében a „megértettnél van.”²²

Esterházy gondolkodását nem tartja fogva az a hiedelem, hogy a hagyomány jelentőségének a hangsúlyozása korlátozza az alkotás szabadságát, éppen ellenkezőleg: a hatástörténeti összefüggések figyelmes számbavétele valójában támogatja a nyitott értelemkeresés reflektált műveleteit. Az „odahallgatás”²³ Esterházy teremtett szerzőjének a jellegzetes szellemi beállítottsága, mely meghatározza értelmezői viszonyát a körülötte megszólaló nyelvekhez, s korábbi szövegekhez. A teremtett létezők emléke az irodalmi szöveg újraolvasásának az alapja. Az emlékezésben mindig benne van – ahogy Gadamer írja – „az emlékező képzelet transzfiguratív tevékenysége.”²⁴ Az elsődleges emlékezetben tárolt észlelet a jelenben közvetlenül újra nem szemlélhető, emlékének a felidézése ugyanakkor a jövőre irányul, amelynek a horizontja tételezett. Jóllehet a bensővé tett emlék jelentése rögzíthetetlen, mivel eredeti, mentális alakja a bevésés során kitörlődik, s ennyiben a jelentésétől megfosztott jel paradigmájának feltehető meg az emlékezet nyelve, mely ugyanakkor, irodalmi szövegben, nem lehet más, mint önnönmagához „viszonyuló nyelv”. Kétféle értelemben is: először, más, őt megelőző vagy kortárs szövegekkel létesít kapcsolatot. Másodszor, e nyelvek között zajló párbeszéd résztvevőjeként, saját szerepköréhez, vagyis önnönmagához viszonyul. Különösen jól látszik ez a meghatározottság Esterházy írásművészetében.

A fikatív Duna menti útirajzból vett idézetben az önmagához viszonyuló nyelv működése vehető szemügyre:

- 22 „Kell a tudományos elemzés, persze hogy kell. De mi – Brandhuber elvtárs itt kihúzza magát, a Vörös Október Ruhagyár által legyártott zakóján a gombok nagy hirtelen vörös csillagokká válnak, s mint a könnyű pihe, hullnak alá, pattogva le a széles mellkasról –, de mi anélkül is pontosan tudjuk, hogy mit kell ebben az országban csinálni. Ki van ez nekünk dolgozva. Tomcsányi megtörli izzadt homlokát. Kérdezhetnék valamit, kiáltja. Nem, de nem ám. Ezt nem lehet így kapásból. Ezt elő kell készíteni. Mert ha nem készítjük elő, esetleg, ha-ha-ha, mást mondok, mint ami a véleményem. Minden én sem tudhatok mindig. És tudja, fiatal kartársam, és csípősen Tomcsányira néz Brandhuber, tudja, a feleségének annak mondhat mást.” Uo., 18.
- 23 Az „odahallgatásnak” két erőteljes hermeneutikai magyarázatát ismerjük: az egyiket az egzisztenciális analitikából, a másikat az utóbbiból kiinduló teológiából. Gadamer pontos összehasonlítása szerint: „míg Heidegger »magának a nyelvnek az eredete felől az eredetibe visszavezető útjára« gondol, addig Fuchs a nyelvnek az Újszövetség hallgatása közben megtett belső útját isten szavának az útjaként igyekszik felismerni.” GADAMER, „Hermeneutika és historizmus”, 360.
- 24 Hans-Georg GADAMER, „Költeni és gondolkodni Hölderlin *Emlékezés* című verse tükrében”, ford. OROSZ Magdolna, in Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, Athenaeum-könyvek, 202–225 (Budapest: T-Twins, 1994), 204.

A Duna mint emlékezés. Újrafelfedezése az összetartozás mozzanatának. Népeket összekötő országút. Dunának Oltnak egy a hangja. A Duna mint Európa sine qua nonja. A kulturális sokszín folyékony kódja. A kontinens ütőere. Történelemfolyó. Időfolyó. Kultúrfolyó. Szerelemfolyó. A népeket összekötő béklyó. Szabadságbi-lincs. [...] ez a valami a Duna, e metafizikai locsi-pocsi, imaginárius folyam [...] a Duna előbbre való, mint ő. És ezért van az, hogy a rakodópart alsó kövén ül, és nézi, hogy úszik el a dinnyehéj, már akinek ez mond valamit.²⁵

E rövidke részletben vizsgálódásunk három fontos témája, a gondolkodás, az emlékezet és a nyelv az identitás kérdésével együtt csendül fel. A tulajdonnév elvileg azonosít egy jeltárgyat. Duna nevű folyó kétségtelenül létezik, jelentése azonban nem határozható meg egyértelműen. Irodalmi szövegben a szó emlékezik korábbi előfordulásaira, s a jelölő láncolathoz kapcsolódva értelmezések folyondárja veszi körül. Jelesül a Duna menti kultúrák együttéléséről szőtt elképzelések, József Attila és Ady verse, másfelől közhelyes elméleti szólamok, köznapi fordulatok és sztereotípiák. A gondolkodó emlékezet nyelve új megvilágításba helyezi az érvényesnek tekintett, mértékadó szövegek példaértékűségét. A szemelvényben nyelvjátékok egymást zavaró kölcsönhatása érzékelteti korunk emlékezetének a megoszlását. Az író azzal a nehézséggel néz szembe, képes-e áthatolni az emlékezet széthangzó nyelvi közegein. Miféle autoritással rendelkezik a szerző a retorikus nyelv emlékezetével szemben? Az emlékezet képessége olyan, mint a viaszba nyomott pecsét? Az emlék is jelet hagy, s amíg a bevésett kép látható, az emlék megőrződik? Az elhalványult emlékezetű metafora az átvitt értelmet a maga szószerintiségében veszi igaznak. A *Hahn-Hahn* utazója azonban derűsen veszi tudomásul az emlékező nyelv csalárdságait, hiszen az adott *beszédhelyzethez* illő szavak elrendezésével mégis elboldogul valahogy. A kifejező szó nyelvi esemény, amely nem utólag éri el a gondolatot. Az elbeszélő iróniája azonban azt sejteti, hogy a múltból jövő valamennyi hang *nem egyenrangú*: a benső hangsúlyok megadásában érvényesülő *értékelő modalitás* határt szab a szöveg széthangzásának.²⁶ A *Termelési-regényben* az egyik

25 E szövegrészlet beszédmódjának az elemzését lásd: KULCSÁR SZABÓ Ernő, „A nyelv mint alkotótárs (Nyelviség és esztétikai tapasztalat újabb irodalmunkban)”, in KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédmód és horizont: Formációk az irodalmi modernségben*, 288–311 (Budapest: Argumentum Kiadó, 1996).

26 „Lajos lehalkítja a hangját, mint aki meghitt, engesztelő szóra készül. (Ez már a tréfa.) Nem szeretném, ha félreértenél, Tibor bátyám. Én még fiatal vagyok, sok mindent hallomásból ismerek csak. Én öreg vagyok, és sok mindent én is csak hallomásból ismerek, nevet Tibi bá. Barna bőre egészségesen fénylik. (A sízés szerelme.) Nézd, nem szeretném, ha félreértenél, de mondd, nem lehetséges, hogy mi most kissé egyoldalúan ítéljük meg a németeket? És elmondja, hogy Hitlerre gondol jelesül,

leggyakrabban előforduló kifejezés a létige feltételes módú, múlt idejű alakja: a *volna*. A modalitás és az idő kapcsolatának messze nyúló kérdése minduntalan felmerül Esterházy beszédszerű műveiben: mi lehetett volna, mi lehetne ma, mi lehet majd a jövőben másképp.²⁷ Az értékelő modalitás egyik megnyilatkozási módja a *hallgatás*. A kifejezés néma aktusa kíséri mások beszédét. A szövegválogató alany hallgatása mindig jelentéssel telített.²⁸

főlemlíti az autobahnokat, melyek még mindig autobahnok, az NDK-ban is!, elismeri, hogy azért az csúnya dolog volt a zs...-kal, úriemberhez méltatlan, nem kellett volna abból egyáltalán ügyet csinálni, pedig aztán azok katonák voltak, ha nincs az amerikaiak benzinje, sehol sincsenek a Grisáék, igazi katonák, hidegvérű szakemberek, és őszintén, mit lehetett várni azután a béke után, amit a franciák összehoztak, teszi föl a fiú végül a kérdést, majd elhatárolja magát Trianontól, hogy arról ne is beszéljenek, mert ő nem akar politizálni, de visszatérve a németekre, azok még tudták, mi a fegyelem, lenne itt rend, hu-hú, de lenne ám. Elhallgat. Nem tudom, jól látom-e Tibor bátyám! Tóth Tibor megindul az ajtó felé. Mintha bólintana. Keze végigsúrolja Lajos vállát. Amint kiment, Lajos kegyetlenül felröhög. A vén fasiszta!” ESTERHÁZY, *Termelési-regény*, 34.

27 Esterházy némely értekező műveiben és főként újságcikkeiben érzékelhető esetenként éles hangnemműváltás, amikor a *lehetőség* modális párja, a *szükségyszerűség* jelenik meg a szövegben: a *legyen*. Esterházy esszéiben különös erővel munkál a készítés, hogy bizonyos hagyományoktól elszakadjon. A lehetőségek világának összetettségét fenntartani és növelni hivatott nyelv ilyenkor ellenállást tanúsít a jóakarató iránymutatásokkal szemben. Állítás és kifejezés megszüntethetetlen különbsége foglalkoztatta az író, s nemcsak a politikai rendszerváltozást követő évtizedekben, de 1989 előtt is, amikor azt észlelte, hogy a nyelv helyzete nem a történelmi idő előrehaladását követve alakul, sőt, asszimmetrikus viszonyba kerülhet a jelennel: „– Milyen neveltséges kísérlet úgy tagadni meg társaldalmunkat, hogy meg sem próbáljuk elgondolni a nyelvnek, mellely (mint eszközzel) a tagadást meg akarjuk valósítani: mintha úgy akarnánk megbirkózni az oroszlanál, hogy kényelmesen befészkelünk a torkába. Ha egyéb nem is, annyi hasznuk lehetne ezeknek a különleges grammatikai gyakorlatoknak, hogy éppen beszédünknek az ideológiáját kérdőjeleznék meg.” ESTERHÁZY Péter, *Kis Magyar Pornográfia* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1984), 473. A nyelvhasználó közösség vonatkozásában idő, emlékezet és felejtés történetének a végpontja *A kardozós változatban* ragadható meg: „Régi szép randa idők! Midőn az 56 még mágikus szám volt (1956 miatt, aki nem tudná). Amiről nem lehetett beszélni, arról hallgatva beszélünk. A Kádár-kor füttyült a fiatal Wittgensteinre. Ebbe az oldalba sűrithettük volna minden, a diktatúrát érintő titkunkat, politikai susmorgásainkat. Hazafias lélekvallomásunkat. (És még az is lehet, hogy most is így lesz.) Brezsnyev lehetett volna a török szultán, jót röhincselünk volna. Rég volt. De van „most” is. Ahogy a költő mondja: „a probléma az, hogy ugyan elmentek az oroszok, de itt maradtunk mi”. Nem is nagyon nevetünk. – E. P.” ESTERHÁZY, *Egyszerű történet...*, 132.

28 „»Ez kitűnő« – mondta a mester édesapja, s hogy tortaszelet jelent meg a fajansz kistányéron, a viláért nyúlt. (Félve kucorodott ő, lehet gondolni.) »Hogyne, kérlek szépen, csak tudod a gróf híre!« »Hát igen« – mondta az ősz hírlapíró, egyre tájékozottabban. »Kérlek, például a gróf a Bretagne-i kastélyának kápolnájában nagy kegyelettel őrizte azt a kendőt, melybe állítólag – itt halkult a mesélő hang (a mester pedig majdnem sírva fakadt; minden ilyes ’elhalkulás’-kor) –, állítólag a mozgalom vezére a homlokát törülte.« Ödönbácsi felvihogott. »Tudja, barátom, az ember kevészer hallhat férfit vihogni.« Értékes élménye volt ez néki, kár, hogy Ödönbácsi már leszálló ágban helyezkedett el s nem ereje teljében. »Ez tudod, kérlek, afféle, hi-hi-hi, kommunista Veronika-kendő.« A mester

Esterházy műveinek gondolkodó emlékezete számos kérdést vet fel. Az emlékezet lebomlása nem a szubjektum tevékenységének az irányába mutat.²⁹ A hol derűs, hol meg tragikus zürzavar az összetömörült, egybefonódott beszédeknek köszönhető.³⁰ A kibogozhatatlan fonadékokon át vezet út a nyelvi létezés (*Sprachwesen*) megértése felé, melynek lényege, hogy zajlik (wärt).³¹ Mondhatni, az irodalmi nyelv is mozgásban lévő, így nem engedelmeskedik – ahogy ez a regény fent idézett szövegrészletében látható – a logikai-grammatikai felépítés szabályainak sem. Esterházy szövege nyelvként juttatja szóhoz az emlékezetet. Kérdés, hogy egy dolog, a Duna mint olyan képes-e összefogni a különböző alakú és eredetű mondásokat, vagyis összerendezni a többfélét, ami „a nyelvi létezésben megmutatkozik”.³²

Esterházy művének „szövegválogató” alanya „ráhallgat” a körülötte felhangzó nyelvek társalkodására, figyelmesen magához engedi a szavakat: „A beszéd-

édesapja felhahatózott. »Nagyon jó, Ödön bácsi, ez remek.« De rögtön elkomorult, akár egy tréfás némafilmben. (»Biztosra ment a vén kujon.«) »És mi a baj?« »Mégis, kérlek, neked ugye van *betekintésed*...« Ödönbácsi elhallgatott, és kérlelőn a mester atyjára tekintett. Az hosszan tartotta a pillanatot. »A gazfickó.« A hosszú csönd után – már ami e két beszélgetőt illeti, mert távolabb a fecsegés szóztalan hangjai ugyancsak peregetek – komolyan szólt. Kezét a másik vállára tette. »Köszönöm, Ödön bátyám, hogy szóltál. Sőt tovább megyek.« A tortás villa lefordult az asztal alá. »Tovább megyek és köszönöm és megkérlek, hogy ha bármikor számodra talán érdektelennek tetsző részlet birtokába jutsz, úgy azt velem feltétlenül közöld. Az ilyen mozaikokból áll össze, lesz tisztább az összkép.« Erői határán lehetett, nagy ütemben hagyta faképnél Ödönbácsit.” ESTERHÁZY, *Termelési-regény*, 188.

- 29 „Megint látta magát, délibábót – szimpla nietzscheiánust, nem ich denke, es denkt –, ahogy olvasztgatja az én-jét, szórja széjjel, gyömoszöli be a vízmolekulák közé, a rothadó sás aljába.” ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn grófnő pillantása...*, 199.
- 30 Nyomokban jelen van a közép-európai sors hanyatlástörténeti narratívája Esterházy regényeiben. A nyugati és a keleti félteke közötti térségben az idő mintha sűrűbb volna, s többet fogna az itt élő embereken: az emlékezet gyorsabban elhalványul, s nemcsak a szokások és az életformák mennek veszendőbe, de maga a *forma* is. Kései műveiben a gondolkodó nyelv próbájának veti alá az általánosító történelemértelmezések alapfogalmait: „Létezik egy népszerű, ám sokak által vitatott elmélet (Szekfű Gyula, Kosáry Domokos stb.), amely szerint a magyar történelem az ún. dugó-elv szerint múlik, pontosabban a magyar idő az, amely rendre bedugul, feltorlódik, mintegy megáll, de legalábbis araszol, azt a (hamis!) látszatot keltve, hogy nem történik semmi. A közelmúltból a breznyszevi korszakot hívták »a pangás évei«-nek, erre emlékezhetünk mint közismert »dugó«-ra. (Nem véletlen Szűcs Jenő már-már vidám kérdése és követelése: »Barátaim, de mik ezek a dugók? Nevezzük néven.« – Magyarban ugyanaz a szó jelentheti az eldugulást magát (pl. németül: Stau) és a tárgyat (Korken); ez megnehezíti a gondolkodást. De hát éppen erről volna szó, nemde?)” ESTERHÁZY, *Egyszerű történet...*, 69.
- 31 Martin HEIDEGGER, „Az út a nyelvhez”, ford. HÉVIZI Ottó, in Martin HEIDEGGER, „...*Költőien lakozik az ember...*”: *Válogatott írások*, Athenaeum-könyvek, 223–254 (Budapest: T-Twins, 1994), 232.
- 32 Uo., 236.

ben, mint a nyelvre való hallgatásban a hallott mondat mondjuk újra. Hagyjuk, hogy néma hangja elérjen minket – mondja Heidegger –; miközben a nekünk fenntartott hangot kívánjuk, felé hatolva hívjuk el őt.³³ A nyelvi létezésben, különösen az író számára, aki szövegek előállításával foglalkozik, nincs nyugópont: belebocsáttatunk, „hogyan azok legyenek, amik vagyunk, s ennél fogva abból soha ki nem léphetünk.”³⁴ A nyelv tehát nem áll rendelkezésre, amelyet az alkotói folyamatban a szerző az emlékek nyelvi formába öntéséhez igénybe vesz. „Die Sprache spricht” – írja Heidegger fokozhatatlan tömörséggel, s ez azt is jelenti, hogy helyettünk az emlékező nyelv beszél: „Minden nyelv történeti [...] [S]emmi újnak nem jelenti kezdetét, csupán a régít, az újkor már előzőleg meghúzott vonalait hosszabbítja meg a legvégsőkig.”³⁵

Az *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változatban* az írás belső igénye a beszéd meghaladása, a már mondottak elfelejtése: „Mások jegyzőfüzetbe gyűjtik a majd használható mondatokat, én ellenkezőleg.”³⁶ Az írás tehát lehorgonyozza a szavak jelentését, rögzíti, de létre is hívja a dolgokat. Ebből is látszik, hogy emlékezés és felejtés feszültséggel teli egysége az európai nyelv művészet alapjellemzője, túl a mitikus dimenzió, amelyben megjelenik.³⁷ *A kardozós változat* elbeszélője úgy védekezik az előre gyártott elemek beszüremkedése ellen, hogy próbára teszi a beszédmódokat, vagyis mindent újra felhasznál, ami az elmúlt idők zsongásában közeledik feléje. *Dramatizálja az írásaktust*, a kimondhatatlan megfogalmazására tett véget nem érő kísérletei rendre kudarccal végződnek. A kimondás mindig megváltoztatja a kimondottat: azonmód különbség keletkezik, maradék, a regény emlékezetes szavával: „*jelentés-zákány.*”

33 Uo., 238.

34 Uo., 249.

35 Uo.

36 ESTERHÁZY, *Egyszerű történet...*, 7.

37 Esterházyt foglalkoztatta a gondolkodó emlékezet nyelvének a transzcendens vetülete: „Úr ír: nem! Aki mindenre emlékezik, az nem ír, az szörnyeteg vagy ő az Isten, esetleg az Isten szörnyeteg, ez utóbbit én a megbocsátás miatt zárom ki (magánemberként gondolom ezt), felejtés nélkül kizárólag az Isten képes megbocsátani. Aki pedig semmire sem emlékezik, az gazember vagy ütődött. Az író a kettő közt van, a minden és semmi közt, a szörnyeteg és gazember, az Úr s az ütődött közt, hol ez, hol az, ez se, az se, semmi, egy semmi. A hírhedt Lotman-tanítvány, a prágai nyelvésziskola patrónusa és fogadatlan prókátora, Inszkij szerint az írók akkor lettek, amikor az emberiség bűnbe esett, értelme elhomályosult, megismerte a rosszat, hajlamos lett rá. John Phil azon a véleményen van, hogy az ember minden képessége bűnbe esett, minden, ami épp a teremtett világ nagyszabású kiteljesedésére szolgált volna. Ez a bukás szüntette meg a teremtett világ valóságosságát, realitását, ez a bukás tette lehetővé az írók létezését, hogy hozzáfogjanak nagy, csodálatos és teljesen reménytelen munkájukhoz.” ESTERHÁZY Péter, *Hrabal könyve* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1990), 167–168.

A végtelenhez az út épp a nyelv kiszámíthatatlan működésében nyílik meg. A szavakból lett jelenségek cél és ok nélküli egybeesése arra emlékezteti a könyv teremtett szerzőjét, hogy miként az Úr terve vele, úgy a nyelv hatalma fölötté kiszámíthatatlan.

EKPHRASZISZ,
TÁJAK ÉS KÉPEK

A „festői”: tájleírás és tájkertészet a 18. században¹

Előirat a leírásról

Nem könnyű eldönteni, hová nyúljunk példa után, amikor a tájleírásról kívánunk beszélni. Nem feltétlenül azért, mert annyira hatalmas a példatár, hogy a bőség zavarában azt sem tudjuk, hová kapjunk. Hanem – elemibb szinten – talán inkább azért, mert a leírás tárgyának meghatározása és gesztusának lokalizálása egyaránt nehézségekbe ütközik. Nemcsak azt nehéz megmondani, mikor ír le tájat egy szöveg, de azt is, hogy mikor beszélhetünk egyáltalán leírásról.

Láttunk már leírást, amely nem azt írta le, amit leírni látszott: táj helyett erotikus töltetű vallásos révületet (Rousseau: *Új Héloïse*), reflexiós gondolatfutatok vagy városi kocsikázás helyett szexet (Friedrich Schlegel: *Lucinda*; Flaubert: *Bovaryné*), vagy fordítva, pornografikus jelenetek helyett elvont gondolatalakzatokat (Sade: *Filozófia a budoárban*). E példák a leírás tárgyának bizonytalansága mellett arra is figyelmeztetnek, mennyire nehéz a leírást mint leírást körülhatárolni, elkülöníteni az elbeszéléstől, az idődimenzió nélküli entitások megjelenítését az időben lefolyó aktusok vagy történések ábrázolásától, s egyáltalán elgondolni bármit is időkomponens nélkül. Mert mit kezdjünk az események akár vázlatos, akár részletező „leírásával”, amely bajosan állítható szembe a narrációval? S még inkább: hogyan értékeljük a legstatikusabbnak tűnő látványok

1 E tanulmány teljes, rövidítetlen változatát (a *Természetipar* című zárófejezettel, valamint a képanyaggal) lásd az alábbi online kiadásban: FOGARASI György, „A »festői«: tájleírás és tájkertészet a 18. században”, *A Szem*, 2018. dec. 17., <https://aszem.info/2018/12/a-festoi-tajleiras-es-tajkerteszet-a-18-szazadban/>.

leírásának implicit narrativitását, a tekintet „végighaladását” a látványelemeken? Hiszen ilyen szempontból minden tekintet egy utazó tekintete, és még a legkevésbé változékony tárgytagláló leírások is narrációk abban az elemi értelemben, hogy közvetve egy tekintet utazásának történetét mondják el. Innen nézve minden leírás „útleírás”, s ekként lényegileg narratív.

De láttunk olyan leírást is, amelynek allegorikus dimenziója nem merült ki abban, hogy burkoltan mást írt le, mint amiről a felszínen beszélni látszott, hanem odáig terjedt, hogy ami leírásnak, valós vagy fiktív tényállások és események pusztá megállapításának tűnt, az maga is inkább ténykedés, cselekvő beavatkozás volt az események menetébe. John Austin, a nyelvi cselekvés nagy gondolkodója nem véletlenül jut arra a következtetésre, hogy látenszen minden konstatív kijelentés is performatívum, mert a legártatlanabb megállapítást is tekinthetjük kérésnek vagy figyelmeztetésnek, mely – ha mégoly tapintatos formában is – cselekvően lép fel a beszélgetés menetében. A konstatívumok látens performativitásának gondolata – mint ahogy, noha erről általában kevesebb szó esik, a performatívumok látens konstatívusáé is – ennél is tágabb értelmet nyerhet azonban, ha tekintetbe vesszük, hogy Austin, aki a II. világháború alatt előbb őrnagy, majd alezredesi rangban az „atlanti falra” irányuló hírszerző részleg (Theatre Intelligence Section) irányítójaként a brit katonai titkosszolgálat kötelékében tevékenykedett,² a kémkedés és kódfejtés eme közegében kellő tapasztalatra tehetett szert arra nézvést is, hogy a rejtjelezés labirintuózus világában igazából bármi bármi lehet. Így például a „Nyitva maradt az ablak” felszíni konstatívuma nem csak egy másik kézenfekvő konstatívum (például: „Fázom”) közvetett kifejeződése lehet, de még csak nem is egy burkolt, de szintén kézenfekvő performatív kijelentés (például a „Csukd be az ablakot!”) megfogalmazása, hanem – túl mindenféle kézenfekvőségen – lényegében bármilyen „konstatív” vagy „performatív” kijelentésé, ha érnek még e jelzők bármit is. Jelentheti azt, hogy „Kém van közöttünk”, de akár a „Támadás!” vezényszónak megfelelő jel-

- 2 G. J. WARNOCK, „John Langshaw Austin: A Biographical Sketch”, *Proceedings of the British Academy* 49 (1963): 345–363, újranyomva: in *Symposium on J. L. Austin*, ed. K. T. FANN, 3–21 (London: Routledge and Kegan Paul, 1969), 8–9. „Heti, majd később napi jelentéseket készítettek a német csapatmozgásokról, és egyfajta kézikönyvet is összeállítottak a partraszálló csapatok számára, melynek címében – *Invade Mecum* – Austin írásainak ismerői nyomban felismerik jellegzetes stílusát. Úgy tartották róla, hogy anélkül vezette ezt a hatalmas munkát, hogy »valaha is bármiféle komoly nehézségbe ütközött volna«, s – ami ennél is nagyobb teljesítmény – hogy »mindenki másnál többet tett a normandiai partraszállással kapcsolatos hírszerzés [*D-Day Intelligence*] életmentő pontosságáért«” Uo., 9. Mindehhez lásd még: Nigel VINCENT and Helen WALLACE, „Lost Without Translation: Why Codebreaking Is Not Just a Numbers Game”, *British Academy Review* 25 (February 2015): 42–46.

szó is lehet, ahogy fordítva: egy közérthető parancsnak tűnő kijelentés is lehet másra irányuló parancs, de akár informatív, sőt dezinformatív leíró üzenet is. A normandiai partraszállás brit előkészítésében az iménti rejtjelezések teljes arzenálja megjelent, egészen a parancs formában történő félretájékoztatásig. A britek szándékosan küldtek a németek által feltört rejtjelezéssel olyan parancsnak álcázott üzeneteket, melyek lefordítva a szövetséges haderő Calais-val szemközti összevonására utaltak, s ezzel a dezinformatív ál-álcázással tartották meg Hitlert abban a hitben, hogy az invázió a calais-i partszakaszon fog bekövetkezni. A FUSAG nevű amerikai fantom-hadseregcsoport létezését nemcsak sajtóbeli álhírekkel, az amerikai katonák jelenlétére panaszkodó mímelt olvasói levelekkel, hamisított járműnyomokkal és megannyi csalinak szánt felfújható barakkal, tankkal, repülővel és vízi járművel igyekeztek alátámasztani a britek, de szimulált katonai rádióadásokkal is, sőt olyan kémtevékenységgel, melyben a méltán híres, „Garbo” fedőnevű kettős ügynök mellett a – szempontunkból jóval relevánsabb – „Brutus” fedőnevű hármas ügynök játszotta a főszerepet.³

A tájjal sem egyszerűbb a helyzet, és a komplikációk mintha hasonló irányba mutatnának.

Mi egy táj?

A festőiség 18. századi felfogásainak és az ezekhez kapcsolódó szöveges, festészeti, kertészeti, sőt ipari gyakorlatoknak a tárgyalását talán érdemes azoknak a különféle idiómáknak a rövid áttekintésével indítanunk, melyekben a táj fogalma artikulálódik. A magyar „táj” szavunk az adott ponttól való távolságra utal, arra, amennyire egy hely kiterjed, ameddig tart, vagyis ahol a határai húzódnak. A táj körbekerített térség. A francia *paysage* a *pays*ből képzett alakként e határokat egy ország vagy haza határaiként is érti. További tanulsággal szolgál az angol *landscape*, melynek korábbi alakváltozatai a *landskip* és a *landship* voltak. A főnévképző *-ship* végződés megfelelőjét ott találjuk a német *Landschaft* végi *-schaft*ban, mely az „alkotni, csinálni, készíteni” jelentésű *schaffen* igéből jön, hangsúlyosan a képességre és erőre utalva (ahogy a *Wir schaffen das* politikai szlogenben), de legalább ilyen nyomatékkal utalva az alakításra vagy formálásra

3 Keith GRINT, *Leadership, Management, and Command: Rethinking D-Day* (London: Palgrave Macmillan, 2008), 98; Ben MACINTYRE, *Double Cross: The True Story of the D-Day Spies* (London: Bloomsbury, 2012), 110, 120–138; Roger HESKETH, *Fortitude: The D-Day Deception Campaign* (Woodstock, NY: The Overlook Press, 2000).

is.⁴ A *schaffen* ugyanis az angol *-ship* végződéssel együtt a *shape* („alakítani”) ige közeli etimológiai alakváltozata. Amikor Milton a világ teremtőjét „készítőnek” (*maker*) nevezi, alapvetően arra utal, hogy alkotó munkája során nem a semmiből teremt, hanem fazekasként megmunkálással, alakítással valamely nyers előzetességből „formálja” (*form*) a világ dolgait (*Elveszett Paradicsom*, 7:519–526). Blake-nél a kalapács és üllő képéhez a *frame* ige társul, ugyancsak „formálni” értelemben (*A tigris*). Coleridge pedig a képzetet nevezi „formáló” (*shaping*) szellemi erőnek (*Csüggedés: óda*). A táj mint *landscape* vagy *Landschaft* efféle alakító munkát feltételez, a lehatárolás és körvonalazás munkája pedig határvonalak megrajzolását jelenti. A táj egy olyan mechanizmus eredményeként áll elő, amely formát ad valami olyannak, ami nem rendelkezik formával kezdettől fogva, vagy nem tehet szert rá önerőből egy „természetinek” vagy „spontánnak” nevezhető domborzati vagy vegetatív alakulásfolyamat részeként. Mint látni fogjuk, a tájleírás gyakorlata elemi része ennek a formáló munkának, így a táj, aminek leírására vállalkozik, soha nincs készen a leírás előtt, s a leírás nem egy tőle független tényről állapít meg, hanem alkotó, cselekvő módon megképzeli azt, amit tényként utólagosan csupán rögzíteni látszik.

Még mielőtt vállalt témámra, a tájleírás és a tájkertészet (s érintőlegesen a tájfestészet) 18. századi kérdéskörére rátérnék, álljon itt a fentiekre emlékeztetőül két példa hozzánk időben közelebről. A kortárs kaliforniai képzőművész, Mark Tansey két festményét idézném abból a sorozatból, amit Marc Redfield nemrégiben, a yale-i elméleti iskoláról írt monográfiájának utolsó fejezetében „elmélet-festményeknek” nevezett.⁵

A nyers és a keretezett (*The Raw and the Framed*) című, 1995-ös kép a keretelés problémáját érinti. A bal oldalon bányászokat látunk a föld gyomrában, amint fém vagy ásvány tartalmú kőzeteket termelnek ki. A kőzettömbök futószalagra kerülnek, mely gyártósor is egyben, hiszen mire az egyes munkadarabok a kép jobb oldalára érnek, kimunkált festményekként teljes pompájukban díszlenek már, aranyozott kerettel ellátva, készen arra, hogy kifüggeszék őket egy múzeumban, amivé közben a bánya is átalakult. Készen állnak egyúttal arra is, hogy beható vizsgálat alá vettessenek olyan szakértő tudósok által, amilyen a kép jobb szélén látható Claude Lévi-Strauss, akinek *A nyers és a főtt* (*Le cru et le*

4 Más összefüggést villant fel Thienemann Tivadar, aki a grammatikai elemek háttérében álló tabusítás példaként említi a *-ship* képzőt: Theodore THASS-THIENEMANN, *The Interpretation of Language*, 2 Vol. (New York: Jason Aronson, 1973), 2:173.

5 Marc REDFIELD, „Querying, Quarrying: Mark Tansey’s Paintings of Theory’s Grand Canyon”, in Marc REDFIELD, *Theory at Yale: The Strange Case of Deconstruction in America*, 158–186 (New York: Fordham, 2016), 159.

cruit) című, 1964-ben megjelent könyve adta az ihletést a festmény címéhez és témájához. A „nyers” és a „főtt” fogalmainak kölcsönviszonyát fejtegető néprajzi munka szerzőjét sajátos pozícióba helyezi a festményen ábrázolt jelenet. Az elkészült művet tanulmányozó etnológus egy olyan keretezési folyamat, vagy még inkább, egy olyan ipari előállítási vagy gyártási mechanizmus eredményét vizsgálja, amelyre nincs rálátása. A festmény ennyiben egy észrevétlen vagy tudattalan formáló vagy körvonalazó tevékenységet jelenít meg. Azt ábrázolja, hogyan alakítódik át a tér helyébe egy adott területnek mint vizuális tárgynak a lehatárolásával. A táj: helyébe, egyszersmind látvánnyá tett tér, *site as sight*. „Egy működő vidék sosem táj igazán. A tájnak már a pusztá gondolata is elkülönülést és megfigyelést implikál”,⁶ fogalmaz Raymond Williams. A táj megformázása, elhatárolása egyszersmind a táj keretezett látványként való megképzését, a tudományos vagy esztétikai vizsgálat számára való technikai rendelkezésre állását is jelenti. Nem egyszerűen egy speciális munkaműveletet vagy művészi gyakorlatot láthatunk Tansey képén, hanem általában az *ars* vagy *tekhné* alapgesztusát, mely egyaránt szorosan kapcsolódik a technikához és az esztétizáláshoz. Efféle ipari termékként utal a tájra Martin Heidegger is a technika-esszének azon a pontján, ahol a Rajnára telepített vízerőmű és az energiaszektor leírásáról hirtelen Hölderlin versére, *A Rajnára* váltva megjegyzi, hogy a tájleíró költemény erőmű módjára maga is állományosítja és az üdülõipar számára rendelkezésre állítja a folyamat azzal, hogy esztétizálva, költői keretbe foglalva akarva-akaratlanul is eladható látványt farag belőle.⁷

A másik kép, amire utalni szeretnék, *A Grand Canyon építése (Constructing the Grand Canyon)* címmel 1990-ben készült, és az emblematikus színteret (Redfield kifejezésével: „az amerikai természeti fenséges hivatalos lelőhelyét [*official locus*]”⁸) olyan építkezési helyszíneként mutatja – textualizált és diszkurzív környezetben –, ahol a tüzetes vizsgálódó különféle teoretikusokat (javarészt „posztstrukturalista” gondolkodókat) ismerhet fel, Raffaello *Athéni iskolájára* emlékeztető elrendezésben. A középpontban – Platón és Arisztotelész helyén – de Mant és Derridát látjuk, a közelükben kap helyet Hartman és Bloom, s bár Hillis Miller valamilyen oknál fogva lemarad, a bal szélén feltűnik viszont Michel Foucault merengő alakja. A Grand Canyon nemzeti érzülettől is áthatott lenyűgöző látványának reprezentációs és diszkurzív megkonstruálása,

6 Raymond WILLIAMS, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973), 120.

7 Martin HEIDEGGER, „Kérdés a technika nyomán”, ford. GERÉBY György, in *A későújkor józansága II.: Olvasókönyv a tudományos-technikai világfelszámolás tudatosítása köréből*, szerk. TILLMANN J. A., 111–133 (Budapest: Göncöl Kiadó, 2004), 118.

8 REDFIELD, „Querying, Quarrying...”, 178.

ahogy Redfield elemzése bemutatja, már Thomas Moran *A Colorado hasadéka* (*The Chasm of the Colorado*) című 1873-as festményében is tetten érhető, mely a rákövetkező évben a Capitoliumba kerülve jelentős szerepet játszott abban, hogy a kanyont 1908-ban nemzeti emlékhellyé avatták.⁹ Nyomon követhető ez a folyamat azonban abban az esztétikai diskurzusban is, amely utleírásokba vegyített elmélkedések sorával ágyazott meg a tájak iránti modern rituális áhítatnak, amit úgy hívunk: természetjárás vagy turizmus.

A „festői szépség”, a „festői szem” és a romok kultusza (Gilpin)

A „festői” jelző a 18. század első évtizedeiben még valamivel tágabb értelmű volt ahhoz képest, ahogyan a század második felében használták.¹⁰ Vonatkozhatott bármire, ami a festészet kedvelt témái közé tartozott. Pope például az *Iliász* történelmi vagy mitológiai jeleneteire is alkalmazta. Ám amikor Homérosz nyelvének gyakran hangsúlyozott lendületességére (*energeia*) utalva „festményeinek elevenességéről” szól, Pope is a jelenetek színteréül szolgáló természeti vagy épített környezetet nevezi leginkább festménybe illőnek, „az elképzelt legfestőibbnek”, amihez fogható egyetlen festő vagy rajzoló sem alkotott még.¹¹ A festőiség vagy élenkség hangsúlyozása egyszerre érvényesítette és bomlasztotta az *ut pictura poesis* elvét, mert miközben a költészetet a festészethez mérte, olykor – miként az imént Popenál – arra is utalt, hogy a költészet a maga sajátos képiségével túlszárnyalhatja a festészet vagy általában a képzőművészet remekait.¹² A hivatkozott európai kánonban, a fenségesről szóló spekulációkhoz hasonlóan, Homérosz mellett elsősorban Vergilius, Dante, Shakespeare és Milton neve említődik.

9 Uo., 179.

10 A festőiről értekező fontosabb 18–19. századi szerzők munkáit lásd az alábbi gyűjteményekben: *The Picturesque: Literary Sources and Documents*, ed. Malcolm ANDREWS, 3 Vol. (Mountfield: Helm Information, 1994); *Aesthetics and the Picturesque 1795–1840*, ed. Gavin BUDGE, 6 Vol. (Bristol: Thoemmes Press, 2001). A festői diskurzusának nagyhatású monografikus feldolgozását adta a 20. században Christopher Hussey (Christopher HUSSEY, *The Picturesque: Studies in a Point of View* [London: Cass, 1927]), valamint – a szép és a fenséges fogalmaival összefüggésben – Walter Hipple (Walter HIPPLE, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* [Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957]).

11 Alexander POPE, *The Iliad of Homer*, trans. Alexander POPE, ed. Steven SHANKMAN, 1:1–12. könyv (London: Penguin, 1996), 513.

12 David MARSHALL, „Ut pictura poesis”, in *The Cambridge History of Literary Criticism, IV: The Eighteenth Century*, eds. H. B. NISBET and Claude RAWSON, 681–699 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 690.

A festői fogalmának pontosabb körülhatárolása William Gilpin nevéhez fűződik. Ő volt az, aki Angliában, Walesben és Skóciában tett gyalogtúráit saját készítésű akvarellekkal illusztrált útleírásokba foglalta. Ezzel népszerűvé tette a belföldi túrát a kontinensre irányuló Grand Tourral szemben, melynek úti célja a mediterráneum, s azon belül is főként Itália antik öröksége volt. A természeti színterek keltette érzéseket és benyomásokat is taglaló úti beszámolóival Gilpin a tájleírást az esztétikai gondolkodás alapformájává avatta. Hatását jelzi, hogy William Wordsworth, aki nagy olvasója volt ezeknek az útleírásoknak, Gilpin gondolkodását és túráit nemcsak átvitt, de szó szerinti értelemben is követte, s a Wye folyó völgyéhez vagy a Tó-vidékhez való érzelmi kötődését jelentős részben ezek az olvasmányok alapozták meg. A Wye partján található tinterni apátság romjainak környezetéről Gilpinnél az alábbi leírást olvashatjuk:

az apátság, meditációra szánva, az *elzárt* [*sequestered*] völgyben rejtőzik. [...] Egy *kör alakú* völgy enyhe magaslátát foglalja el, minden oldalról erdős dombok *takarják* [*screened*] szépen, melyeken át a folyó kanyarog; s a dombok, *összezárulva* [*closing*] a folyam be- és kijáratánál, nem hagynak teret belépni a zord szélrohamoknak. Bajosan található nekünk kellemesebb *zugot* [*retreat*]. Az erdők és tisztások vegyülése, a folyó kanyargása, a domborzat változatossága, a tetszetős rom, kontrasztban a természet tárgyaival, és az elegáns *vonat*, amit az egészet *körülölelő* [*include*] dombtetők alkotnak – mindezek együtt fölöttébb elbűvölő *látványt* [*scenery*] nyújtanak. *Körösleg* [*around*] minden oly nyugodt és békés hangulatot áraszt, annyira *elzártan* az élet forgatagától, hogy könnyű elgondolni: akinek élénk képzelete volt, azt a szerzetesek korában alighanem arra csábította e *látvány*, hogy benne *lakjon*.¹³

E részlet szerint az apátság környezete mindenekelőtt „látványként” csábította egykor a szerzeteseket és ma az odalátogató utasokat maradásra, elidőzésre, bensőséges elmélyülésre. Számunkra viszont maga Gilpin alkotja meg látványként ezt a környezetet azzal, hogy úgy írja le, mint ami „az elzárt völgyben”, „elzártan az élet forgatagától” található. Így képződik meg a tinterni apátság és annak környezete mint látnivaló színtér, lehatárolt, kontúrokkal rendelkező látvány, azaz mint táj. Az elzártaság esetlegesen negatív érzete az otthon („zug”, „lakhely”) védelmének és biztonságának gondolatával ellensúlyozódik. A szavak útján adott leírást az útirajz szerzője e ponton külön akvarellel is illusztrálja, mely ovális ke-

13 William GILPIN, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; Made in the Summer of the Year 1770* (London: Printer for R. Blamire, 1782), 31–32. Kiemelések tölem. F. Gy.

retben látható, s miközben látszólag csak megismétli a táj körszerű kontúrjait, valójában maga is részt vesz a táj mint körülhatárolt térség fantazmatikus megalkotásában.

Wordsworth, a folyóparton valamivel fentebb ugyan, de hasonlóan elzárt szintér leírásával kezdi az angol romantika legismertebb tájleíró versét, s leírása ugyancsak az elzártság felől képzi meg a leírt tér tájszerűségét:

Öt év mult el; öt nyár, oly hosszú, mint
öt hosszú tél! és megint *hallom* e
vizeket, hegyi forrásuk után
halk, belföldi morajukat. — Megint
látom [*behold*] e zord, meredek ormokat:
szinterük vad *magánya* [*wild secluded scene*] még nagyobb
magányba [*seclusion*] ringat s a *tájat* [*landscape*] az ég
zavartalan *magányába* [*quiet*] köti.
Úgy van, megint itt pihenhetek e
sötét szikomór alatt s *látom* [*view*] e
kertes házakat s borzas fáikat
(gyümölcsük még éretlen): mind olyan
egyszínű zöld, s csalitba és berekbe
vész valamennyi. Megint *látom* [*see*] a
cserjesorokat: a pásztortanyákat:
ajtajukig fut a zöld; s füstgomoly
csavarog fönn, csendben, a fák közül! —:
minthogyha kóbor lakókat jelezne
a lakatlan erdőkben, vagy talán
remetebárlangot, hol, tüze mellett,
egymaga ül a remete.¹⁴

(*Sorok a tinterni apátság fölött*, 1–21. sor)

A táj itt már nem csak látványszerű szintér, ami megtekintésre, vizuális kontemplációra vár, hanem hallható, meghallgatható, fülelhető térrész is. Ami

14 William WORDSWORTH, „Sorok a tinterni apátság fölött”, ford. SZABÓ Lőrinc, in *Wordsworth és Coleridge versei*, szerk. SZENCZI Miklós, Lyra Mundi, 34–45 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982), 34; William WORDSWORTH, „Lines composed a few miles above Tintern Abbey”, in William WORDSWORTH, *Poetical Works*, eds. Thomas HUTCHINSON and Ernest DE SELINCOURT, 163–165 (Oxford: Oxford University Press, 1969), 163–164.

Gilpinnél még csak „nyugodt és békés hangulat” volt, az itt nyugalmas „csend-dé” (*quiet*) alakul, ami szintén a lehatároltság érzetét erősíti. Gilpin szerzetese Wordsworthnál remetévé válik, akinek otthona immár barlang, egy vélhetően elég jól hangszigetelő és a külteret vizuálisan is hatékonyan kitakaró zug, mely afféle kicsinyített mása vagy kapszulája annak a tájnak, amely körbefogja. Hogy Gilpin tájleírásai mekkora vonzerőt gyakorolhattak Wordsworth költői és kritikus munkásságára, az jól látható abból is, hogy Wordsworth egyik korai versciklusa *Leíró vázlatok* (*Descriptive Sketches*, 1793) címmel jelent meg, később pedig – számos költői leírason túl – prózai útirajzot is írt a Tó-vidékről (*A Guide through the District of the Lakes*, 1810), s e munkájának egyik, töredékesen fennmaradt részletében a szép és a fenséges fogalmainak fejtegetésére is alkalmat talált.

Gilpin először *Esszé a nyomatokról* (*An Essay upon Prints*) című 1768-as munkájában foglalkozott a festőivel, melyet a természeti szépség egy változatának tekintett, magát a szót pedig több ízben a „romantikus” jelző társaságában használta. Művének glosszáriumában a „festői szépség” úgy jelenik meg, mint „az a fajta szépség, ami egy festményen kellemes”.¹⁵ E definíció háttérében az a későbbiekben hangsúlyosan és nyíltabban megfogalmazódó gondolat bújik meg, miszerint azok a természeti látványok, amelyek a közvetlen szemléléskor nem keltenek tetszést, hanem csupán egy festményen ábrázolva, esztétikai eltávolítással válhatnak élvezet tárgyává, igenis lehetnek tetszés forrásai akár a közvetlen szemlélet számára is, amennyiben úgy tekintünk rájuk, *mintha* festményen látnánk őket.

A természet festményként való szemlélése Gilpin korában nem pusztán intellektuális művelet volt. Egy konkrét eszköz is rendelkezésre állt, mely a természetet járó utas esztétizáló munkáját volt hivatott segíteni. Ez volt az ún. „Claude-tükör”, mely egy közepes nagyságú, szögletes vagy ovális keretbe foglalt és kihajtható fedéllel ellátott (tehát letámasztható), enyhén sötétített és domború tükör volt. Nevét a festői tájak ábrázolásának 17. századi nagymestereként tisztelt Claude Lorrainról kapta, minthogy az ő képeit idéző látószöveget és tompított fényeket kínált. Gilpin kortársa, Thomas West *Útikalauz Cumberland, Westmorland és Lancashire tavaihoz* (*A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*) című 1778-as munkájának bevezetőjében „táj-

15 William GILPIN, *An Essay upon Prints: containing Remarks upon the Principles of picturesque Beauty; the Different Kinds of Prints; and the Characters of the most noted Masters: illustrated by Criticisms upon particular Pieces: to which are added, Some Cautions that may be useful in collecting Prints* (London: G. Scott, 1768), x.

tükörként” (*landscape mirror*) utal erre a szerkezetre, s ajánlja olvasóinak, hogy messzelátón kívül lehetőleg ilyet is vigyenek magukkal a természet szépségeinek teljesebb megtapasztalása érdekében.¹⁶ A Claude-tükör több szempontból is technicizálta a természet esztétikai átalakítását. Egyrészt konvex volta miatt nagy látószöget biztosított és lehetővé tette a viszonylag közeli színterek vagy robusztus objektumok befogását. Másrészt a sötétített üveg mérsékelte a nap, az égbolt vagy a vízfelületek ragyogását, kontúrosabbá tette a felhőzetet és a hullámokat, s Claude képeire emlékeztető módon derengőbbé az előtérben álló bokrokat, facsoportokat, árnyékos területeket és az ezek szomszédságában ábrázolt alakokat. Harmadrészt ténylegesen bekeretezte, s ezzel látvánnyá, azaz tájjá alakította a természet kiválasztott részletét. Nem véletlenül használták széles körben a természet esztétikai élvezetének protetikussá segédeszközeként. Mivel azonban, ahogy maga West is írja, „az, aki használja, mindig hátat kell hogy fordítson annak, amit néz”,¹⁷ ezért a természet festői látványára vadászó, Claude-tükörrel a kezében csetlő-botló, abban a festményszerű tájat (s a tájban talán magát is) csodáló utas, a maga fura nézelődői habitusával, a modern szelfikészítő és Pokémon Go-játékos ősi hibridjeként, igen hamar közneveltség tárgyává vált.

A Grand Canyon fentebbi példájára visszautalva itt közbevetőleg érdemes megemlíteni, milyen meghatározó szerepet játszott és játszik ma is a „Claude-tükör” síktükörré egyszerűsített és rögzített alakváltozata, az ún. „reflektoszkóp” a kanyon látványának festményszerűbbé tételében. Ez leginkább a Grand Canyon déli peremén található *Desert View* kilátópontonál figyelhető meg. A kilátót Mary Colter tervezte 1932-ben az indián építészeti stílust utánozva. A kilátótorony melletti terasz kőkorlátján fém kaszniban elhelyezett, 45 fokban dőlt sötét tükörbe pillanthatunk felülről lefelé tekintve, s azokon keresztül szemlélhetjük a kanyon (fejtetőre állított) képét sötétebb, élesebb formában, amitől valamelyest az erős napfény által kifakult színek is visszanyerik élénkségüket. A terasz alatti teremben pedig az ablakokon keresztül kínálkozó, önmagukban is festményre emlékeztető, keretezett látványok tekinthetők meg az egyes ablakok mellett oldalt elhelyezkedő nagyméretű és ugyancsak sötétített reflektoszkópokban.

Visszatérve a 18. századi Claude-tükörhöz: Gilpin ismerte ezt az eszközt, és felismerte részben a benne rejlő lehetőségeket is. 1789-ben, az 1776-os skóciai útjáról készített beszámolójában írt is róla. Összességében mégis úgy vélte, hogy „a

16 Thomas WEST, *A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland, and Lancashire* (London: Richardson and Urquhart and Pennington, 1778), 15.

17 Uo.

természet jobb készüléket adott nekünk arra, hogy festői megvilágításban nézzünk tárgyakat, mint bármi, amit az optikus készíthet”.¹⁸ Alapvetően az elme teljesítménye, ha képes úgy nézni a tájakat, *mintha* festmények volnának, nincs tehát szükség külön technikai segédletre. A „mintha” iménti elve kerül előtérbe Gilpin 1792-es művében – *Három esszé (Three Essays)* –, amely immár három, egymással összefüggő esszén keresztül igyekszik megvilágítani a festőiséget: az első esszé a festői szépségről, a második a festői utazásról, a harmadik pedig a tájrajzról szól. Ebben a munkában a „festői” jelző több ízben nem is valamely külső objektumhoz kapcsolódik már, hanem magához a szemlélőhöz. A festőiség alapvetően itt is a „festészetben ábrázolható” tulajdonságuk miatt tetsző tárgyak minősége,¹⁹ vagyis olyan tárgyakhoz járul, amelyek „megfelelő témául szolgálnak a festészet számára”.²⁰ Gilpin azonban egyértelművé teszi, hogy a tárgy csak részben felelős a szépeért: „A szépről alkotott eszmék a tárgyakkal és a szemlélő szemével együtt változnak”.²¹ Sokatmondó, ahogy a jelző a tárgyról a tekintetere vivődik át, s Gilpin a „festői szem” formáló képességéről beszél.²² Fejtegetése szerint a festői szem aktív közreműködésének köszönhető, hogy a festőiség végeredményben nem is korlátozódik a természetre, hanem emberi alkotások vagy műtárgyak is hordozhatják: „Átnyúlik a művészet határain. A kép, a szobor és a kert mind-mind figyelme tárgyai lehetnek. [...] De a művészet összes tárgya közül a festői szem talán az ókori építmények elegáns maradványait kutatja leginkább: a romos tornyot, gótikus boltívet, az apátságok és várak dűledékeit. Ezek a művészet leggazdagabb hagyatékai”.²³ Hogy miért épp a romok alkotják a festői legfőbb példatárát, az további magyarázatra szorul.

A szépség Edmund Burke által meghatározott jegyeivel, mindenekelőtt a simaság és fokozatosság attribútumával szemben a festői „szépség” Gilpin-féle fogalma érdekes módon olyan vonásokhoz társul (töredezettség, rücskösség, érdesség), melyeket Burke éppenséggel a fenségessel hozott kapcsolatba. Akár a természet, akár a művészet festőiségéről van szó, a töredékesség mindkét esetben azért gyönyörködtethet, mert – a „mintha” fentebb tárgyalt elve mentén

18 William GILPIN, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1776, on several Parts of Great Britain; particularly the High-Lands of Scotland*, Vol 2. (London: Printed for R. Blamire, 1789), 1:124.

19 William GILPIN, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape Painting* (London: Printed for R. Blamire, 1792), 3.

20 Uo., 36.

21 Uo., 3.

22 Uo., 24.

23 Uo., 45–46.

– a szemlélő festményként tekint a látványra. A festői szem mintegy bekeretezi, esztétizálja a valóst. Természeti példaként kiszögellésekkel teli sziklás terepek kerülnek elő, melyek művészeti megfelelőit Gilpin az omladozó vagy törmelékes emberi építményekben látja. A festői romok iránti vonzalom kifejeződéseként olvashatjuk provokatív kijelentését is, mely szerint egy klasszicizáló, palladiánus stílusú épület nem finom megmunkáltságában (a „véső” által), hanem repedezett, összetört, omladékos voltában (a „kalapács” által) nyeri el festői „formáját”: „Ha festői szépséget akarunk kölcsönözni neki, a kalapácsot kell használnunk, nem a vésőt; le kell döntenünk az egyik felét, megrongálnunk a másikat, s a csonka darabokat halmokban szanaszét kell dobálnunk. Egyszóval, sima épületből rücskös rommá kell alakítanunk. Egyetlen festő sem habozna egy percig sem, ha választhatna e két tárgy közül” (uo., 7–8). Mivel „a festői szem irtózik a művészettől” annak szabályossága miatt (uo., 26), ezért a művészet természetnek próbál tünni szabálytalanság által. A romos tájak és építmények kultuszának kialakulásával kialakul a spontán hatást keltő vegetációk tervezésének és a mesterséges romok építésének gyakorlata.

Az *ut pictura hortus* elve, vagyis a festészeti mintát követő kertészet alapeszméje így nem egyszerűen a festészet kertészet általi utánzásának elve, mely a természetet közelítené a művészethez, hanem a természet művészet általi utánzásáé is, ugyanis a kertészeti utánzás olyan festményekre irányul, amelyek a természetet a maga szabálytalanságában ábrázolják, amely szabálytalanság ugyanakkor csakis festészeti közvetítéssel tetszhet, tehát a valóságban kizárólag akkor válthat ki tetszést, ha úgyszólván festői pillantást vetünk rá. Mivel pedig erre a pillantásra kellő tréningezéssel bárki képes lehet, sőt képesnek is kell lennie, a tájakat olyanná kell alakítanunk – szól a korabeli program –, hogy próbára tegyék a tekintetet, azaz hogy szabálytalan és töredezett voltukban természetes vadonnak tűnjenek fel, melyben csakis esztétikai élvezet lelhető, s melynek élvezetével a szemlélő ön maga előtt bizonyíthatja szuverén hatalmát, esztétizáló képességét. A festészet utánzása ekként alkot egyetlen ökonómiát látszólagos ellentétével, azzal az ókori (mások mellett Longinosz által is ápolt) törekvéssel, amely természeti képződményeknek akarja mutatni a művészet alkotásait. A természetnek egy olyan művészetre kell hasonlítania, amely lehetővé teszi a természet esztétikai szemléletét, s amely éppen azért törekszik természetnek mutatkozni, mert az esztétikai szemléletre való képesség leginkább a természettel való szembesüléskor demonstrálható.

Price kontra Gilpin: a szép, a fenséges és a festői

Gilpin 1792-ben publikált három esszéje jelentős lökést adott a festőiről való gondolkodásnak, s nem elhanyagolható szerepet játszott abban, hogy a század utolsó évtizedében komoly vita bontakozott ki a festészet és a kertészet közti analógiára épülő korabeli tájtervezési gyakorlatokról. A vitát Uvedale Price *Esszé a festőiről* (*An Essay on the Picturesque*) című könyve robbantotta ki 1794-ben.²⁴ Price fellépése korántsem volt egyedüli, hiszen mindössze pár hónappal korábban közeli ismerőse és elvbarátja, Richard Payne Knight is hasonlóan kritikus hangot ütött meg *A táj* (*The Landscape*) című, Price-nak ajánlott didaktikus költeményében. Írásaira egy évvel később nemcsak William Marshall reagált alapos kritikával, de George Mason is, aki akkorra klasszikussá vált 1768-as *Esszé a kertek kialakításáról* (*An Essay on Design in Gardening*) című értekezésének újbóli kiadásába illesztette bele kritikai megjegyzéseit. Mason Price-ra vonatkozó bírálata elsősorban a szép és a fenséges Burke-től kölcsönzött fogalmainak elhamarkodott egyértelműsítését sérelmezte.²⁵ A bírálatok Price-ot viszontválaszra és érveinek részletesebb taglalására készítették. Esszéjének második, bővített kiadása 1796-ban jelent meg.

Price könyvének eredetileg kettős kritikai éle volt. A könyv egyrészt Gilpinnel szállt vitába, másrészt az ún. „fejlesztők” (Kent, Brown és Repton) tájkertészeti gyakorlatát ostromozta. A szerző saját bevallása szerint az esszé javarészt azelőtt íródott, hogy olvasta volna Gilpin nem sokkal korábban kiadott munkáját (erről a második kiadás függelékében olvashatunk).²⁶ Price nagy vonalakban elfogadta a festői Gilpin-féle leírását,²⁷ sőt tökéletesítette, ki is egészítette azt. Az angol *picturesque* eredetéként azonosítható olasz *pittoresco* kapcsán például arra hívta fel a figyelmet, hogy utóbbi jelző nem annyira a tárgyra, mint inkább magára a festőre vonatkozik,²⁸ ami a „festői szem” Gilpinnél megjelenő gondolatának igazolásaként értelmezhető. Ugyanakkor Gilpinnel szemben fontosnak tartotta kinyilvánítani annak szükségességét, hogy a festőit tisztábban elhatároljuk

24 Uvedale PRICE, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape* (London: Printed for J. Robson, 1794; bővített újrakiadása: 1796).

25 George MASON, *An Essay on Design in Gardening* (London: Printed for Benjamin White, 1795 [1768]), 201. Hasonlóképpen a burke-i esztétika kiindulópontul vétele ellen fogalmazta meg kritikáját később a Price-tól időközben eltávolodó Knight is *Az ízlés alapelveinek elemző vizsgálata* (*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*) című 1805-ben publikált értekezésében.

26 PRICE, *An Essay on the Picturesque...*, 1796, 391.

27 PRICE, *An Essay on the Picturesque...*, 1794, 34–35.

28 PRICE, *An Essay on the Picturesque...*, 1796, 54.

mind a széptől, mind a fenségestől, s így értékes függeléssel egészítsük ki Burke esztétikáját. Gilpinnel egyetértve a festőit Price maga is a szabálytalansággal, töredezettséggel, rücskösséggel vagy a hirtelen változással kapcsolta össze,²⁹ ám mivel ezeket az attribútumokat Burke épp a szépen kívül, a fenséges fogalmi körében helyezte el, a „festői szépség” Gilpin-féle fogalmát Price a festői és a szép súlyos „összemosásának” ítélte.³⁰ Price szerint a festői lehet rémisztő, csúnya, sőt torz is. A burke-i értelemben vett deformitás többször felbukkan fejtegetéseiben.³¹ A festőiség ugyanakkor a fenségességtől is elkülönül, amennyiben a rémület nem szükséges eleme a szemléllői tapasztalatnak. A hangsúly a múlandóság melankolikus érzésére, a „letűnt nagyság”³² formáira helyeződik. Magyar tájat és költészeti példákat hívva segítségül illusztrációként, némi sarkítással azt mondhatnánk: Petőfinél a Tisza előbb szép, aztán fenséges (*A Tisza*), Juhász Gyulánál festői (*Tiszai tájak* stb.). Price szerint elsősorban az idő „alakítja át a szép tárgyakat festői tárgyakká”.³³ Bár példái között a fenséges klasszikus esetei is feltűnnek (a rohanó hegyi patakoktól a robajló vízesésekig, a csökönös szárártól a hím oroszlanon át a ragadozó madarakig), az előbb mondottak fényében mégis figyelemre méltóbbak azok a példák, amelyek a romok kultuszának erősödését, sőt bizonyos értelemben e kultusz kiterjedését jelzik. A görög templomok vagy gótikus katedrálisok romjai mellett megjelennek olyan további építmények is, mint a régi malmok, tanyák, kunyhók, pajták és istállók – lehetőleg omlófélben, rogyadozva, aládúcolva és repkénytől benőtten. Price példatárában az épületek mellett felbukkannak bizonyos növények is (göcsörtös öreg tölgyek, villámsújtotta, viharvert famatuzsálemek), s nem utolsósorban egyes embertípusok (koldusok, cigányok, vénasszonyok, s egyéb toprongyos alakok). A romkultusz Price fejtegetése alapján nem csupán romos épületek, hanem múltékony vegetációk vagy vegetáló emberek kultusza is. E kultusz részeként az igazán jómódú birtokosok a múromok mellett olykor fizetett remetéket is tartottak. A táj kétdimenziós festészeti csodálata mellé a díszletszerű növényzettel és építményekkel mélységi dimenzió, a meditáló remetéket alakító bérmunkásokkal idődimenzió is került, így a táj esztétikai élvezete a színházművészet négydimenziós komplexitásában teljesedhetett ki.³⁴

29 PRICE, *An Essay on the Picturesque...*, 1794, 43–45.

30 Uo., 42.

31 Uo., 163; PRICE, *An Essay on the Picturesque...*, 1796, 90–91.

32 PRICE, *An Essay on the Picturesque...*, 1794, 71.

33 Uo., 47–48.

34 Mindez párhuzamosan zajlott a színházi infrastruktúra átalakulásával: a keretezett proscénium és a mozgatható perspektivikus díszletek elterjedésével, az elválasztott nézői pozíció vizuális (és akusz-

A széptől és a fenségestől való elhatárolási kísérletek nyomán Price végeredményben arra jut, hogy a festői sem nem ernyeszti el, sem nem feszíti meg az idegeket, hanem egyaránt kiigazítja a szépség bágyadtságát és a fenséges borzalmat.³⁵ A Gilpinre irányuló részletesebb kritikát a szerző az esszé második, bővített kiadásának függelékében bontotta ki.³⁶

Price kontra fejlesztők: tájkertészet

Price könyvének másik, az előzőnél lényegesen vehemensebben támadott tárgyát a fejlesztők kertművészeti vagy tájtervezési gyakorlata képezte. Legfőbb képviselőjük az „angol kert” máig ható eszményének legnagyobb formálója, „a nemzeti ízlés nagy törvényhozója”,³⁷ Lancelot „Capability” Brown volt, aki tehetős megrendelői számára a század folyamán Anglia-szerte mintegy 250 parkot tervezett és kiviteleztetett, köztük olyanokat, mint Stowe, Petworth, Croome Court, Chatsworth vagy Ashridge Estate. A 16. századtól egészen a 19. századig több hullámban zajló „bekerítések” (*enclosure*) nyomán hatalmas földterületek kerültek magántulajdonba, így kialakult egy új nagybirtokosi réteg, s ezzel együtt egy olyan piac, melynek kiaknázásával Brown szabályos iparaggá növeszthette a tájépítészetet. A „Capability” név is saját üzleti szlogenjéből ragadt rá, leendő ügyfeleit ugyanis annak hangsúlyozásával próbálta megnyerni a nem ritkán kisebb falvak és dombok odébbmozgatását vagy tavak kialakítását is magában foglaló területfejlesztésnek, hogy az illető birtok kiváló „képességekkel” rendelkezik. Brown persze maga is egy nagyobb átalakulási folyamat részese volt.

Elsősorban stowe-i elődje, a festő és kertész William Kent birtokfejlesztési elveit gondolta tovább. Maga Kent részint Itáliában tett utazásaitól ihletetten, részint a korábban szintén Stowe-ban munkálkodó udvari kertész, Charles Bridgeman munkáját folytatva, ugyancsak a tájformálás megújítására törekedett. A francia mintákat követő ún. „formális kertek” szigorú rendjét (szimmetrikus, nyílegyenes sétányait és fasorait, szabályos geometriájú medencéit és szökőkútjait, meghatározott alakra szabott sövényeit, bokrait és lombkoronáit) a zöldterületek, vízfelületek és ösvények olyan, inkább a korabeli holland kertészet hatását

tikus) feltételeinek megteremtésével; lásd erről: Raymond WILLIAMS, *The Country and the City*, 124–125; a kertművészet és a színházművészet összefüggéseiről lásd még: HUNT, *Gardens and the Picturesque*, 114 és több helyen.

35 PRICE, *An Essay on the Picturesque...*, 1794, 86.

36 PRICE, *An Essay on the Picturesque...*, 1796, 391–415.

37 PRICE, *An Essay on the Picturesque...*, 1794, 188.

mutató kialakításaival igyekezett felváltani, amelyek szabálytalan, aszimmetrikus vonalvezetésükkel a táj önálló fejlődésének érzetét keltették. Parkjai az utak finom kanyarulataival és a látvány fokozatos áttűnéseivel képesek voltak mind testileg, mind szellemileg ellazítani a sétálót. E fejlesztési törekvések alapját a szép később Burke által leírt jellemvonásai képezték: a felületek simasága, lágy módosulása, a fokozatos, alig észlelhető, meglepetés nélküli változás, mely szintizsza kellemérzetet kelt.

Brown a spontán formálódás benyomását keltő elernyesztő elemek egész tárházával bővítette Kent kertművészeti hagyatékát. A kanyargó utak mellett mesterségesen kanyargó tavak, afféle „hamis folyók” jelentek meg, melyek állóvizek voltak ugyan, ám kigyózó alakjuknál fogva folyócska benyomását keltették, mivel sem közvetlenül a vízparttól, sem távolabbról, például a szintén mesterségesen kialakított dombokról nem volt teljesen belátható a teljes víztükör és partvonal. Brown itt-ott facsoportokat ültetett a dombtetőkre, s platanokkal, cédrusokkal és egyéb, nem honos növényekkel tette változatosabbá az épületek szomszédságát. Az épülettől a folyópartig vagy erdőszegélyig futó gyep, azaz a csaltímentes transzparencia híve volt. Knight legnagyobb sajnálatára Brown „száműzte a bozótokat”, s egyáltalán azt az elvet vallotta, hogy „el kell távolítani mindent, ami az elmúlásra utal”.³⁸ A már Bridgeman és Kent által is alkalmazott süllyesztett fal (az ún. „ha-ha”) az állatok távoltartása mellett szintén az akadálytalan kilátást szolgálta, s Brown több ízben ilyet is beiktatott a központi épület közelében. A távolba pedig – afféle paravánként vagy háttérdíszletként (*screen*) – fasort vagy erdőszávot telepített, melynek feladata a birtok tényleges elszigetelésén túl az volt, hogy a látást blokkolva megfelelő háttérrel képezzen a központi épületet körülvevő előtér számára, kitakarja az esetleg nem kívánatos távolabbi elemeket, s ezzel egyszersmind keretbe is foglalja a képként vagy jelenetként elgondolt és színháztechnikai aprólékossággal kivitelezett tájat. A hatást elszórtan egy-egy antik vagy keleti stílusú épület, rotunda, szentély, kőhíd vagy az elmúlást stilizálással domesztikáló múrom tette még teljesebbé. Brown osztotta Pope nézetét, miszerint „[m]inden kertészet tájfestészet”,³⁹ sőt tovább is ment: a táj teatralizálásával a festészetet mondhatni színházművészetté fokozta.⁴⁰

38 Richard Payne KNIGHT, *The Landscape, a Didactic Poem* (London: W. Bulmer, 1794), 17, 52.

39 Idézi John Dixon HUNT, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1992), 106.

40 David MARSHALL, „The Picturesque”, in *The Cambridge History of Literary Criticism: The Eighteenth Century*, eds. H. B. NISBETH and Claude RAWSON, Vol 9. 4:700–718 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 700.

Brown 1783-as halálát követően egyik tanítványa, Humphrey Repton lett a tájtervezés kenti és browni hagyományának első számú továbbvivője. Repton, a „tájkertészet” (*landscape gardening*) kifejezés megalkotója – aki 1794-ben Knight versének és Price esszéjének voltaképpeni fő céltáblája volt a kortársak között, s akinek a kritikákra válaszoló pár oldalas levelére Price egy későbbi kiadás alkalmával közel ötven oldalon válaszolt – leginkább üzleti profizmusáról vált ismertté. Majdani kuncsaftjainak ugyanis egy-egy „vörös könyvben” prezentálta fejlesztési javaslatait, méghozzá olyan, főként a tulajdonosok hölgytagjait megnyerni hivatott illusztrációk segítségével, melyek egy kis hajtóka révén egyfajta „előtte/utána”-képet kínáltak a birtok megújítandó szegmenseiről.⁴¹ Az elvégzendő munkálatokra így csábító festmények és rajzok alapján mondhattak igent az ügyfelek, s a táj egyértelműen látványként vált megrendelés tárgyává, egyik oldalról kívánatos fantazma, másik oldalról jövedelmező termék gyanánt. A birtokfejlesztés státuszszimbólummá, „a pénztárcájára büszke hiúság kielégítésének”⁴² divatos módjává vált.

A tájak képszerűségével, s ebből következően a festészeti hagyomány tanulmányozásának szükségességével Price sem vitatkozott.⁴³ Osztozott a fejlesztőkkel abban is, hogy a tájnak nem szabad erőszak áldozatául esnie. Ő is úgy vélte, a kertésznek arra kell törekednie, hogy beavatkozásai a természet önmagától kialakult formáiként hassanak, s a tájban elmerülő ember a természet szabad burjánzásának élményében részesüljön. Az eltérés abban jelentkezett közte és a fejlesztők között, hogy miféle festményeket, miféle tájbábrázolásokat tartottak szem előtt, s egyáltalán a természetnek mely képzetére alapozták a táj „természetességének” meghatározását.

A változó természetfelfogásról és a „festői” diskurzusának további alakulásáról e tanulmány bővebb változatának *Természetipar* című zárófejezetében írtam,

41 Pl. Vörös könyv a kenti Vinters Parkhoz, James Whatman birtokához, 1797-ből, hozzáférés: 2019.10.20, <http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/2038962>.

42 KNIGHT, *The Landscape...*, 11.

43 Knight, aki a „festői szem” (a szemlélő asszociatív aktivitásának) Gilpin-féle elvét vallotta, éppen ebben látta Price esszéjének „alapvető tévedését”, mivel Price „külső tárgyakban” próbálta rögzíteni a festői jelleget, holott az inkább a tárgyak „nézésének és vizsgálatának mikéntjében és szokásában” lett volna keresendő; lásd: Richard Payne KNIGHT, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London: Printed by Luke Hansard for T. Payne and J. White, 1806 [1805]), 196–197. Gilpin és Knight álláspontjának hasonlóságára David Marshall is felhívja a figyelmet: David MARSHALL, „The Problem of the Picturesque”, in David MARSHALL, *The Frame of Art: Fictions of Aesthetic Experience, 1750–1815*, 16–39 (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005), 25. Knight néhány oldallal korábban a festőit a „szobrászi” (*sculpturesque, sculptoresque*) és a „grottoszerű” (*grottesque*) társaságában említi: KNIGHT, *An Analytical Inquiry...*, 193–194.

melyet itt hely hiányában el kellett hagynom.⁴⁴ Röviden: a festőiségről kibontakozó 18. századi diskurzus jól mutatja azt a két ütemben lezajlott szemléletváltást, mely a természet fogalmát érintette, s melynek során a formális francia kertekkel szemben kibontakozó (Kent, Brown és Repton által képviselt) angol tájkertészet idővel maga is formálisnak tűnt a természetjárók újabb generációja (Gilpin, de különösen Knight és Price) előtt, akik az angol kert mesterként ál-természetességével szemben egy szelídítetlenebb vegetációt követeltek. Amellett, hogy ez az átalakulás a romantikus táj és az angol kert közti feszültségre figyelmeztet, jelzi egyúttal azt is, miféle idillisztikus fedőemlékként leplezte el és leplezi mindmáig az angol kert azt a traumát, amit az alapjául szolgáló erőszakos bekerítések, a közlegelők és közösségi tulajdonú termőföldek kisajátításai okoztak. Ennél is fontosabb lehet azonban megpillantani ebben az átalakulásban a természet fogalmának öndekonstruktív működését, s belátni azt, hogy amikor valamiféle „nyers” természet nevében lépünk fel a tájjal mint „keretezett”, azaz látvánnyá tett természettel szemben, akkor magunk is közreműködünk ebben a dekonstruktív mozgásban, s ezzel részeseivé válunk annak az ellentmondásos ipari előállítási folyamatnak, ami hol természetáhitat, hol természetjárás, hol természetvédelem néven tesz vakká minket önnön történelmi esetlegességére.

44 Lásd az 1. lábjegyzetet.

Ekphraszisz és (ön)értelmezés

Jelen dolgozat Karátson Gábor *Hármasképének* újraolvasására vállalkozik. „Kép és leírás”¹ témaköréhez illőbb és alkalmasabb tárgyat keresve se igen találhatnánk: adott egy gyakorló író és festőművész szerző, és adott a mű, amely az ekphraszisz magyarországi műfajtörténetének egyik igen fontos, bár jelentőségéhez mértén erősen alulreprezentált dokumentuma – ha és amennyiben persze a legáltalánosabb és legelterjedtebb műfajmeghatározásból indulunk ki, amely az ekphrasziszt képzőművészeti alkotások vagy képi jelenetek prózai vagy verses leírásaként definiálja, illetve olyan erőfeszítésként, mely *verbálisan* igyekszik megragadni a *vizuálisat*.² Előrebocsátom ugyanakkor, hogy tanulmányom egyik jól körülhatárolható célja épp e definíció árnyalása és pontosítása lesz, miközben törekszem a *Hármaskép* művészet- és világfelfogásában munkáló gondolati háttér (legalább részbeni) feltérképezésére is, amely meggyőződésem szerint nagymértékben járult hozzá ennek az egyedi és senki máséval nem összetéveszthető művészet- (és egyben lét)értelmezői gyakorlatnak a kialakulásához. Karátson Gábor művészetelméletének metafizikai irányultságára, avagy, Merleau-Ponty kifejezését kölcsönözve, „metafizikai elkötelezettségére” gondolok itt.³ (Ezért is hagyhatjuk bizonyos értelemben figyelmen kívül alább a művészettörténet-írás

- 1 A tanulmány szóbeli változata a jelen kötet írásait adó *A leírás* című komparatiztikai konferencia azonos elnevezésű szekciójában hangzott el.
- 2 Vö. Jay David BOLTER, „Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője”, ford. KROMMER Balázs, *Helikon* 50, 3. sz. (2004): 349–365, 359.
- 3 Maurice Merleau-Ponty azt vallja, hogy a festészet eredendően metafizikai *jelentéseket* hordoz, anélkül, hogy feltétlenül metafizikai *igazságokat* demonstrálna – számára, ahogy Karátson számára is, a festészet a léthez való viszonyunkat alapvetően meghatározó tevékenység.

kontextusát; Karátson ugyanis a látszat ellenére sem elsősorban a művészettörténet és műkritika közegeiben kívánja pozicionálni munkásságát, nem itt keresi saját értelmzői pozíciójának visszaigazolását.)

Mielőtt azonban e hipotézis részletesebb kifejtésébe foglalnánk, röviden összefoglalom, milyen előzmények során jut el Karátson első pályaszakaszának lezárásához – s nem mellékesen írói pályájának első csúcsteljesítményéhez –, a *Hármaskép* megírásához (1975).

A Corvina Kiadó hetvenes évek elején elindított vállalkozásában (melynek egyes kötetei a kertépítészet, az építészet, a textilművészet történetébe, és mint a sorozat alcíme utal is rá, műhelytitkaiba kívánta beavatni olvasóját) Karátson Gábor a festészet „témafelelőseként” vesz részt az 1970-es keltezésű *Miért fest az ember?*-rel,⁴ illetve az egy évvel később megjelenő *A festés mesterségével*, melyeket 1973-ban követ a Móra Könyvkiadó gondozásában napvilágot látó kismonográfia, az *Így élt Leonardo da Vinci*. E korai kötetek megszületése, illetve az a tény, hogy bár egyelőre csupán szakértőként/szakíróként, de Karátson Gábor a Corvina Kiadó házi szerzőjévé vált, jelentős eseménynek tekinthető. Karátson ennek köszönhetően léphetett át a másodikból az első nyilvánosság világába, a tiltott/tűrt szerzők közül a (legalább többé-kevésbé el)túrtek közé. Már-már a bestsellereket megszegyenítő, tízezres példányszámban kiadott művei igen széles körben váltak hozzáférhetőkké, ily módon pedig a magyar nyelvű művészettörténet-írás kitörölhetetlen részévé. Külön érdekességet kölcsönöz ezeknek a – festészeti tevékenység gyakorlata mellett a művészet elvi problémáit is ugyanolyan hangsúlyosan tematizáló –, festészetelméleti, mintsem festészettörténeti tárgyú írásoknak,⁵ hogy Karátson Gábor esetében egy valóban élő, hús-vér festő avat be szakmája kulisszatitkaiba, a „festés mesterségébe”, szembe menve tapasztalatainkkal, miszerint a legjelentősebb festészet- és művészetelméleteket általában nem a legjelentősebb gyakorló művészek írják (Arisztotelészről Winckelmannon és Hegelen át Fülep Lajosig igen hosszú sor), a legnagyobb hatású művészetetereitikusoktól pedig többnyire távol állt a primér alkotásvilág. Kettős működésének két szempontból is óriási a jelentősége az életmű egészében, illetve annak alakulásában-formálódásában: egyrészt, mert az olvasó részesévé válhat egy önmagában is izgalmas és egyedi művészetelmélet kibomlásának; másrészt pedig annak

4 A mű egyes részeinek megírása a hatvanas évek közepére datálódik.

5 Ennek illusztrálására lásd pl. a *Miért fest az ember?* záró mondatát: „[az elmúlt idők műveit] a jelenre kell vonatkoztatni; kilépnek akkor a múzeumi unalomból, odaállnak korunk legjelentősebb alkotásai mellé, arról beszélnek, hogy talán úrrá lehet még a bajain az emberiség, ha földézi belső erőit.” KARÁTSON GÁBOR, *Miért fest az ember?*, Műhelytitkok. Festészet 1 (Budapest: Corvina Kiadó, 1970), 45.

is tanúja lehet, ahogy Karátson fokról fokra *szakíróból szépiróvá* válik, hiszen a szerző e műveiben nem elégszik meg azzal, hogy egy festő szemével *nézzze*, de még csak azzal sem, hogy *lássa* a festészet dolgait, hanem arra törekszik, hogy *láttatni* is képes legyen őket.

Karátson legfőbb célját – őt magát parafrazeálva – a festészetről való „módszeres gondolkodásban”⁶ jelölhetjük meg. Ennek útja a festészetelmélet és -történet (többnyire) tudatos problematizálása, amennyiben az alapokra kérdezve rá, a „mi a kép” kérdését helyezve a középpontba, a kép (a festmény, de tágabban: a művészet) természetének megismerését teszi meg kutatásainak, gondolatkísérleteinek tárgyává. A *kép* lesz Karátson episztemológiájának központi kategóriája; az a kép, mely egyszerre *imitáció* és *imagináció*, amely azonban kizárólag a „képek világában” lelhető fel; amely egyszerre konkrét és egyszerre elvont; amely egyszerre tapintható tárgy, miközben megfoghatatlan művészi *intuáció* is; amely egyszerre zárt, önmagában teljes, ugyanakkor nyitva áll mind az „anyagi”, mind a „szellemi” világ felé, noha tisztán sem ennek, sem annak nem része.

Talán már ennyiből is sejthető, hogy Karátson spekulatív (létfilozófiai, illetve episztemológiai) érdeklődése termékeny módon ötvöződhet az önkifejezés ösztönével, pontosabban egy csak rá jellemző nyelv és metaforika megteremtésének vágyával, még egyszerűbben fogalmazva: a szerző (szép)írói ambícióival. Áruklódóak e vonatkozásban ezek a korai kéziratos hagyatékban maradt, ars poetica-gyanús, s nyomtatásban először csak a 90-es évek elején megjelent sorok: „Művészet és teória közt [...] nem szabad semmi nagyobbacska különbségnek lennie. A gyakorló művész teóriája a megértett múlt; és a művészetfilozófusnak is művészetet kell létrehoznia, mivel a jelen(korban kétkedő) intuáció megértésére ő sem törekedhetik. A teória is mű.”⁷ De mit fed a (művészettörténeti) múlt megértése? Mit jelent egyáltalán a megértés Karátson felfogásában? „A megértés (ha egyszer megértés, tehát az értelmet csakugyan kielégítő tevékenység) sem nem öncélú, sem nem tisztán tudományos, sem nem érdektől mentes.”⁸ Ebből következik, hogy az ismeretek (azok egyszerű összegyűjtése és továbbadása), illetve a par excellence megértés közé nem tehető ki automatikusan az egyenlő-

6 KARÁTSON Gábor, *Hármaskép* (Budapest: Magvető Kiadó, 1975), 36. A szóhasználat ugyan talán nem a legszerencsésebb, mert könnyen félrevezető, hisz a módszerességről jó eséllyel valamiféle kartézianusi kizárólagosságra, ellentmondásmentes megformulázásra asszociálhatnánk, amiről Karátson esetében természetesen szó sincs.

7 KARÁTSON Gábor, „Körülbelül 1967: Kiadatlan előadásszöveg, részlet, felolvastam valószínűleg a megírás évében, Kőszeg Ferencék önképzőkörében”, in KARÁTSON Gábor, *Világvége után*, konTEXTus könyvek, 16–32 (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1993), 18.

8 Uo., 20.

séjgel: „Az ismeretterjesztő megértés [...] azt érti meg a műből, ami soha nem érdekelt senkit”,⁹ hisz a megértés paradox módon mindig meg nem értés is, vagy legalábbis kétellyel, kétségekkel terhes:¹⁰ „[nem azt kell megértenem a műből,] amit annak idején megértettek belőle, s amire azóta a feledés gyógyító álma borul.”¹¹ A mindebből kihallható hermeneutikai-recepcióelméleti allúziók¹² fonalát nem követem, nem is elsősorban a terjedelmi korlátok, hanem annak veszélye miatt, hogy gondolatmenetem könnyen terelődhetne más vágányra.¹³ (Arról nem is beszélve, hogy a mű megértésére irányuló hermeneutikai törekvés és Karátson törekvése közt kitapintható az az – elsöre talán csak árnyalatnyinak tűnő – különbség, aminek lényegét legtalálóbban a Karátsonéval valószínűleg egyedül rokonítható művészetkonceptiót valló Kemény Katalin így fogalmaz meg: „A mű az alkotó teljes személyiségével azonos, tehát kimeríthetetlen. [...] [L]egyen a szerző mégoly világos, mindig kommentárra szorul. [...] [M]i, akik olvassuk, mi szorulunk kommentárra, s még inkább *saját kommentárunkra*.”¹⁴)

Karátson kiindulópontja az, hogy a mű (a kép) létrejöttével a mindközönségesen „valóságnak” nevezett valaminél erősebb-teltebb univerzum, imaginárius (erő)tér keletkezik: „A kép elkülönített hely. Nem része sem az anyagi, sem a gondolati világnak. De mind a kettő felé nyitva áll. [...] A képek elkülönített helyek, amelyekbe át lehet lépni, de sem anyagi, sem a gondolati világba nem lehet őket »lefordítani« [...] A kép [...] a képek világában van.”¹⁵ E korai írásának (*Imitáció a festészetben*) végén még ezt olvassuk: „A kép elkülönített helyén láthatóvá tesszük a teljes világ rendjét.”¹⁶ A definíció pátoszát és az igencsak túlfűtöttnek ható szavakat csak részben magyarázza a festőnek a szakmája iránti elfogultsága. Természetesen van benne elfogultság is: „Ha azonban a festő csak

9 Uo.

10 Uo., 16. Olyannyira, hogy például „a kétségeit titkoló művész [...] elrohasztja a művészet eddigelé megvalósított szubsztanciáját”. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy az ismeretre, a megismerésre hivatkozó és abban megalapozódó tudomány (és ismeretterjesztés) számára e fogalmak kölcsönösen kizárják egymást.

11 Uo., 18.

12 Lásd pl. „maga a mű, például egy gótikus vagy reneszánsz táblakép, már nem ugyanabból az irányból tekintve objektum, mint ahonnan nézve létrejött idején objektumnak látták”, illetve: „Nem a tradíciót kell tagadni, hanem lemondani a múlt hamis irányú megértéséről.” Uo., 18, 20.

13 Karátson művészet(elmélet)ének hermeneutika olvasatára Bacsó Béla vállalkozott. Vö. BACSÓ Béla, „A forma és a Nyitott”, in BACSÓ Béla, *Határpontok: Hermeneutikai esszék*, Alternatívák, 204–207 (Budapest: T-Twins, 1994).

14 Vö. KEMÉNY Katalin, „Élet és életmű”, in HAMVAS Béla, *Szellem és egzisztencia*, 145–183 (Pécs: Pannónia Könyvek, 1987), 168. Kiemelés tőlem. Sz. F. I.

15 KARÁTSON, *Körülbelül 1967...*, 12.

16 Uo., 15.

a munkájára figyel, csak a munka folyamatára magára, [...] *betekintést nyer az elemek egyesülésébe.*¹⁷ Ugyanakkor a festő (az alkotó) kitüntetett személye mellett majdnem mindig ott szerepel a néző (a befogadó) – pontosabban *nézők és befogadók*, hangsúlyosan többes számban:

El vagyunk zárva a mindeneket átható egyetemes imitációtól. A kép az a küzdőtér, amelyben megismerésért harcolunk. S így azután a *teljes kép*, a maga teljességében ünnepvé különítve, csakugyan nincs itt teljesen a mindennapi világban, hanem kapuja annak a térnek, amelyben megszerezhetjük az ilyen megismerést. A kép az egyetemes imitáció megismerésének elkülönített helye. Benne az egyetemes imitáció szerkezete szemmel látható formában megjelenik. Ezt a látványt azonban a néző csak akkor érti meg, ha maga is belép a képek világának kapuján.¹⁸

Az ilyen és ezekhez hasonló mondatok meggyőződésem szerint két vonatkozásban érdemelnek figyelmet. Egyrészt mint definíciós kísérletek, mint Karátson sajátos művészetkoncepciójának meghatározó keretfogalmai (sokszor átértelmezett, illetve új értelemmel felruházott) kulcsszavai, másrészt viszont tekinthetünk rájuk úgy is, mint a hiteles nyelvi kifejezésért folytatott küzdelem dokumentumaira. A *Körülbelülből* idézek: „Veszem észre, hogy az előző két bekezdésben az *imagináció* szót másféle értelemben használom, mint eddig. Hiszen régebben azt írtam, hogy tulajdonképpen nem is tudom, meg lehet-e különböztetni egy virágzó fa imaginációját magától a virágzó fától. Most meg egyszerre arról beszélek, hogy az imaginációk sitty-sutty, erre-arra eltűntek a szemünk elől.”¹⁹ Ezt a reflexióra és önreflexióra irányuló mozzanatot, „az elbeszélés (megfogalmazás) nehézségét” mindenképp számításba kell tehát vennünk, ha a Karátson-féle művészetfelfogás alapkategóriáinak: az *imitációnak*, az *imaginációnak* és az *intuíciónak* a jelentéstartományához akarunk közelebb férkőzni.

Nézzük rögtön e három közül a legismertebbet és legnagyobb múltra visszatekintő *imitációt*, hogyan alakul, hogyan bővül a jelentése Karátson tollán! Az *imitáció*, olvassuk, távolról sem csupán „reprodukciónak”: ha csak „lerajzolunk” egy virágot, azzal még önmagában nem hagytuk „kibontakozni az *imitációt*”, mivel az *imitáció* „a világ egyik legbensőségebb köre”, „világtörvény”, „nem emberi aktus”, „a világban élő és ható lény”, amely „ott van a természet egész világában, a gondolatoktól le az ásványok köréig”, olyan „titok”, amelybe „behatolni”

17 Uo., 14. Kiemelés tőlem. Sz. F. I.

18 Uo., 15.

19 Uo., 31.

csupán „a kép elkülönített síkján” lehetséges. Azaz a festészet (mint az „emberi utánczás” egyik válfaja) imitációként csupán egyik (bár kétségtelenül kitüntetett) megnyilvánulása az „egész létre kiterjedő” „egyetemes imitációnak”, s csak az a festészet (művészet) érdemes erre a (mondhatnánk: nem leíró, értékközömbös, hanem értékítéletet tartalmazó) elnevezésre, amely épp innen, „az egész lét felől” közeledik önmagához, vagyis amikor létezése nem öncélú, „nem önmagáért van, hanem a létért, szolgálja, megismeri és tovább növeszti [azt].”²⁰

A karátsoni rendszerben egymás pandanjaként értelmezett intuíció-imagináció páros szabatos körülírása talán még nehezebb feladatnak tetszik, mint az imitációé.

Nem tudom megmondani, hogy az imaginációk „micsodák”. De valami módon érzékelem őket. Nyilvánvaló, hogy ha ezt a fogalmat használom, akkor a dolog Paracelsus, Jakob Böhme és William Blake stílusára emlékeztet. Mindamellet én ezeket az izéket, amelyekre csak utalni tudok, nem szellemtörténeti adalékoknak, hanem – mit csináljak – imaginációknak tekintem.²¹

Máshol, már-már a tautológia határát súrolva, így fogalmaz: „Az imaginációk jók vagy rosszak, különböző színűek, formájúak, szagúak stb., és mindig szeretetre méltóak. Az imaginációk nem anyagból, hanem imaginációból vannak.”²² De, kérdezhetnénk, miért fontos ez egyáltalán a festészet (a művészet) vonatkozásában? Mert az imaginációk „a művészet kozmikus (=nem-emberi) forrásai.”²³ A műalkotásban ezekre az imaginációkra találunk rá, pontosabban talál rá az intuíció: „Az intuíció nem tárgyi tudat segítségével (nem reakciósan), hanem a mittudoménhogyan vizsgáló tudat az intuícióban is rátalál nem a tárgyra, hanem imaginációkra.”²⁴ Az intuíció, melyről tudjuk, hogy „sohasem végérvényes”, „erotikus természetű”²⁵ – értsd: hűségében-hűtlenségében kiszámíthatatlan –, és amíg működik, megismerhetetlen, „rejtve van”,²⁶ ugyanakkor a mű mű vol-

20 Uo., 14, 15.

21 Uo., 21.

22 Uo.

23 Uo., 28. Az egyébként sem egyszerű feladatunkat nem bonyolítom tovább azzal, hogy az alábbi sajátos szóhasználat mítoszkritikai megvilágítására vállalkozzam: „a művészet első értelmében asszonyi (Luciferi) imagináció. Az asszony (a művészet) első értelmében nem törődik bele önnön imaginációinktól való megfosztottságunkba.” Uo., 21, 22.

24 Uo., 21. A „mittudoménhogyan” (a montaigne-i „que sais-je?” alakváltozata) alább majd még fontos szerepet kap gondolatmenetünkben.

25 Uo., 21.

26 Uo., 19.

tának mégis egyik legfontosabb záloga: „valamely mű a tárgyi tudattól el nem választható összefüggérendszernek s a reá vonatkozó mindenkori intuíciónak a (folyton alakuló?) kombinációja.”²⁷

Érdemes és érdekes is lenne alaposabban nyomon követni azt, hogy a szóban forgó alapfogalmak miként alakulnak-módosulnak a szakíró Karátson munkáiban, a *Miért fest az ember?*, *A festés mestersége*, illetve az *Így élt Leonardo da Vinci* kötetében.²⁸ Most azonban csupán a *Hármaskép* szövegvilágára szeretnék koncentrálni, mint a pálya első szakaszának lezárására és betetőzésére, amely úgy foglalja össze az eladdig a festészet tárgyában kifejtett (az imitáció és az intuíció a művön belüli belső arányaira, az imagináció működésére, a sík és a tér viszonyára vagy a perspektíva természetére vonatkozó) karátsoni gondolatokat, hogy egy-egy Leonardo-, Grünewald- és Vajda Lajos-mű beható elemzésével a középpontban, mesteri módon érvel alaptétele mellett, miszerint a művészet megújulását, nem szűnő elevenségét kizárólag az ember és a világ relációjának újragondolása biztosította és biztosíthatja mind a mai napig. E reláció egyik meghatározó eleme kétségkívül a szorong(atta)tás alapélménye. Olyannyira, hogy azok a karátsoni spekulációk (vagy inkább tételődések), melyekből eddig ízelítőt adtunk, nélküle talán meg sem születtek volna. A *Körülbelül*nek is épp ez az alapélmény a kiindulópontja: „Szorongattatás. Szorongattatunk. A művészet (amióta világ a világ), és kialakulása s kialakíttatása során minden egyes mű szorongattatás. [...] Kétségbejuttatóbb-e a mi szorongattatásunk minden eddigi korokénál?”, illetve: „A saját szorongattatásunkról beszélünk.”²⁹ Karátson Gábort alkotóként és teoretikusként („alkotó teoretikusként”, mondhatnánk) ezek szerint voltaképp egyetlen dolog izgatja és foglalkoztatja: „az emberi szellem majdnem végső kudarca” (válsága), amely a mindenkori, éppen létező személy egzisztenciális problémája, ugyanakkor a festő személyétől elválaszthatatlanul, par excellence művészeti probléma is, a művész napi penzumának problémája. Ezért Karátson a festészet mellett ugyanolyan mélyen foglalkoztatja az azt létrehozó festő személyisége is – szakmai kvalitásain és az életmű maradandóságán túl a „pusztán emberi szempontból [is] mehökkentő jelentőségű [...] individuuma”.³⁰ Leonar-

27 Uo., 21.

28 Csúpn egyetlen példa a feladat illusztrálására: a festmény mint „elkülönített hely” gondolata (a „festészeti sík” problémája) a *Miért fest az ember?*-ben szintén előkerül, ám azonnal át is csap az alapozási technikák ismertetésébe – vagyis az látható, hogy az ismeretterjesztés kényszerében óhatatlanul módosul (szűkül?) a spekuláció szabadsága és egyedisége. Lásd: KARÁTSON, *Miért fest...*, 17.

29 A *Körülbelül* első néhány mondatát idéztem. Egyébként az írás első bekezdései kivétel nélkül mind e téma körül forognak. KARÁTSON, *Körülbelül 1967...*, 16. Kiemelés tőlem. Sz. F. I.

30 KARÁTSON, *Hármaskép*, 64. És ebben újfent szembemenni látszik a recepcióelmélet fősodrával.

do, Grünewald és Vajda Lajos épp azért kerülhetnek érdeklődésének homlokterébe, mert „az emberi történelem fordulópontján”³¹ állnak, és mert eljutottak „az egész emberi történelemre vonatkozó átfogó kérdések”³² megfogalmazásáig. Festők lévén a kérdés náluk képpalkotásban manifesztálódik.³³ A *Szent Anna harmadmagával*, *Az isenheimi oltár* és a *Felfelé mutató ikon-önarckép* (a címadó „hármás” jelzöt magyarázó három kulcsfestmény) valószínűleg külön-külön, egyenként is alkalmasak lennének arra, hogy meglássuk bennük azt a médiumot, amely választ kínál Karátsonnak – a kép ontológiájára, a művészet mibenlétére, a világ megismerhetőségére vonatkozó – fentebb taglalt kérdéseire: Leonardo festménye „fűgyszerű szerkezetével visszavonta a centrálperspektíva egoizmusát – [benne] az esztétikai etikai problémává lesz,”³⁴ Grünewald objektivitása abban áll, hogy „az egymásnak ellentmondó valóságokat egyaránt elfogadja, mind; [...] nincs az életnek olyan megnyilvánulási formája, amelyet ő kizárna világszínpadáról”,³⁵ illetve „a vajdai Sík ismét ember és világ egymásra vonatkoztatottságát fejezi ki, de benne az ember szabadon mozog, és vállalja a többi ember igazát is; és ezzel megoldódott a múltból örökölt probléma, túljutottunk a centrálperspektíván.”³⁶ A Felület, a Kiterjedettség, a Laposság fogalmai, illetve metaforái mellett a Sík az imitáció és imagináció jelentéskörébe tartozó szóalakváltozat. Az idézetekben szereplő „perspektíva” fogalmával némileg más a helyzet: nemcsak azért, mert az imitáció, imagináció, intuíció mellett negyediként már a kezdetektől jelen van Karátson alapszavai között, hanem mert ez egyszerismind Karátson egész elméleti rendszerének egyik (ha nem a) legfontosabb pillére.³⁷ Karátson egyenesen a perspektíva témakörével kapcsolatos elméleti és gyakorlati nehézségekben véli tetten érni az európai festészettörténet legfőbb mozgatórugóját. Nem csoda, ha a *Hármaskép*ben is meghatározó súllyal

31 Uo., 91.

32 Uo., 72. Kiemelés az eredetiben. Egyébként, ha ez a mondat tíz évvel korábban keletkezik, akkor hangsúlyosan róluk mint az egész emberi történelemre vonatkozó átfogó kérdésekig eljutó *festőkről* beszélt volna; itt viszont a kontextus azt az értelmezést is lehetővé teszi, hogy a festő voltak mellett rájuk mint különleges személyiségekre, individuumokra is gondoljunk.

33 A Grünewalddal rokon elméletellenes festőkre éppúgy áll ez, mint a teória felé nyitottságot és több megértést mutató Leonardo-típusú művészekre.

34 KARÁTSON, *Hármaskép*, 146.

35 Uo., 86.

36 Uo., 161.

37 „A festészetben az ember képe nemcsak az ember arcását jelenti, hanem azt a teret, azt az összefüggérendszer is, amely a sötétség korszaka után ismét bizonyítéka lehet az ember létének. A festészetben a tér, a történelem és az arc más problémája egymásba bonyolódik. Az emberábrázolás és a perspektíva problémája összefüggenek egymással.” Vö. uo., 115.

szerepel e kérdéskör,³⁸ amelynek legfeljebb jelzésére vállalkozhat(t)unk jelen tanulmány gondolatmenetén belül. Megelégedtem annak illusztrálásával, hogy a kép képpé tudás fényében válik, hogy a kép kép volta nem valamiféle inherens tulajdonság, hanem konstitúció eredménye, annak belátásával, hogy egyrészt „minden látás céltudatos tevékenység” (Ernst Gombrich), másrészt hogy a kép-elméletek felfoghatók „a filozófia, az episztemológia köznapi használatra szánt »változatainak«”.³⁹ Ezen túlmenően fontos feladatunknak jelöltük meg, hogy Karátson *Hármasképének* apropóján szóljunk hozzá az utóbbi időben különösen divatosává váló ekphrasziszkutatás kérdéseire is. S valóban: bár a *Hármaskép* összterjedelmének csupán harmadát (kb. 60 oldalt) tesz ki a szóban forgó három műalkotás leírása, mégsem tekinthető mellékesnek,⁴⁰ hiszen a konkrét (a szóban forgó képek fizikai méretére, témájára, festészettechnikai jellemzőire stb. vonatkozó) deskripciók mindig elválaszthatatlanul forrnak össze a tágabb értelmű interpretációval. Karátson, ha úgy tetszik, egyféle „kritikai ekphrasziszt”⁴¹ művel, amennyiben hangsúlyos szerepet szán a nézőre tett hatás, illetve a hatást kiváltó művészi eljárások részletes bemutatásának is. Hangsúlyoznunk kell ugyanakkor, hogy maga Karátson tudomásom szerint sohasem írta le az ekphraszisz szót, hisz nemcsak hogy az önmagukban vett műfajelméletek nem foglalkoztatták, de, láthatólag, az általuk implikált általánosabb kérdések sem: például, hogy hol húzódik határ a leírás és az értelmezés, vagy a verbális és a vizuális között (hogy ti. a kép megnyílhat-e egyáltalán a szavak előtt, azaz a szavak láttathatják-e vagy csupán megidézhetik tárgyukat). Ahogy írásom elején fogalmaztam, Karátson nem a művészettörténet és műkritika közegeiben kívánja pozicionálni a maga munkásságát, nem itt keresi saját értelmezői pozíciójának visszaigazolását, s nyilván az „elbeszélés nehézségei” sem úgy vetődtek fel számára, mint a művészettörténeti leírás „irodalmibb” darabjait létrehozó művészettörténeteszek

38 Nem véletlen, hogy Thomka Beáta *A látszatperspektívától a kiterjesztett perspektíváig* címet adta a *Hármaskép* egyik legkorábbi, mindazonáltal mind a mai napig legalaposabbnak tartható méltatásának. THOMKA Beáta, „A látszatperspektívától a kiterjesztett perspektíváig”, *Híd* 40, 1. sz. (1976): 76–82.

39 Vö. HORÁNYI Özséb, „Bevezetés”, in *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, szerk. HORÁNYI Özséb, 9–20 (Budapest: Typotex, 2003), 13, 16.

40 Thomka Beáta idézett művében egyenesen úgy fogalmaz, hogy a *Hármaskép* „központi vonulatát három kép elemzése képezi, s e köré az elemzések köré rendeződnek el arányosan azok a festészetfilozófiai, művészettörténeti fejtegetések, amelyek a képek teljességének megértéséhez nélkülözhetetlenek.” Lásd: THOMKA, *A látszatperspektívától...*, 76.

41 Vö. MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói: Elméleti, történeti és diszciplináris áttrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, PhD-értekezés (Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2009), 120.

számára, akik a szemléletesség és a hatásosság érdekében folyamodnak a retorika és a metafora eszköztárához. Karátson esetében azonban nem erről van szó; nála nem csupán írói fogás vagy trükk a szöveg dramatizálása, „elszemélyesítése”, amely az ilyen mondataiban érhető tetten: „Leonardót és Grünewaldot, akit akkor a strasbourg-i állomáson még csak könyvekből ismerek”,⁴² „[m]egveszem a belépőket, még egy perc, és a *Keresztrefeszítés* előtt állok”,⁴³ „[m]ost hát ismerem az isenheimi oltárt, ezt a hasonlíthatatlan remekművet [...] Elgondolkodva állok a szentélyben. Behunyom a szememet, kinyitom újra; csakugyan itt vagyok.”⁴⁴ „[k]isvártatva mégis felébredtem. Hibáztam, gondoltam kétségbeesve. Hogyan is képzelhettem, hogy megértem az isenheimi oltár formai rendszerét.”⁴⁵ Karátson, mint látjuk, valamiféle személyes érdekeltiségről és érintettségről tanúskodó, magától értődőnek és természetesnek ható esszényelv megalkotását célozza meg, amely nem pusztán a szöveg performatív szintjén értékelendő (mint az olvasói érdeklődés ébren tartásához, mi több, felcsigázásához hozzájáruló eszköz), hanem mindenekelőtt azt hivatott jelezni, hogy szavai a referencialitáson túl, önreprezentációs, metanyelvi teljesítményekként is értékelhetőek. (Alighanem erre gondol Thomka Beáta is, amikor úgy fogalmaz, hogy „Karátson Gábor nem iktatta ki a szubjektív vízió lehetőségét, és vállalta a kockázatot, és mert *esszéiben gondolkodni*.”⁴⁶) A (mű)tárgyleírás során a szerző „textuális képet hoz létre, amelyet [...] csakis a szövegben és sehol másutt nem lehet fellelni”, így az ekphraszisz több (vagy legalábbis más) lesz, mint egyszerű reprezentáció.⁴⁷ Az ekphraszisz terében a szerző hangsúlyozottan esszéíróként van jelen, olyasvalakiként, aki, ha akarna, se tudna távolságtartó és közömbös maradni a tárgyával szemben: minthogy számára minden „objektív” kijelentés csakis az esszé „szubjektumára” vonatkoztatva, az esszéíró személyére szabottan érvényes. A *Hármaskép* utolsó mondataiból idézek, melyeket Karátson a Vajda-ikon kapcsán vet papírra: „De most a mű végső arcát látjuk, és belőle a szempár egyenesen reánk néz. Reánk figyel gyöngéden és messziről, talán kíváncsian, és kérdez. A remekmű csodálkozik önmagán és a világ létén. Valami elvégeztetett, de ez itt még nem a vég. A műben maradt még valami kérdés, de ezt a kérdést megfogalmaznunk immár nekünk kell. [...] Világ alapjainak felvettetése óta kérdez valamit a művészet, mindig másféle módon, s a kérdésre adható válaszokon múlik az ember sorsa, a

42 KARÁTSON, *Hármaskép*, 72.

43 Uo., 84.

44 Uo.

45 Uo., 109.

46 THOMKA, *A látszatperspektívától...*, 77. Kiemelés az eredetiben.

47 Vö. MILIÁN-BOGYAI, *Az ekphraszisz...*, 138.

miénk is, ma is.⁴⁸ Úgy vélem, amikor konkrétan a Vajda-élményt kívánja szavakba önteni, de akkor is, amikor általában elmélkedik műbefogadásáról, Karátson tulajdonképpen a thaumadzein, a „rácsoálkozás”/”megrendülés”,⁴⁹ az „első pillantás” varázsának-élményének artikulálását kísérli meg, amely egyben alkalmas lesz számára arra is, hogy benne egyfajta általánosabb érvényű (világ) látásmodellt alapozzon meg.

Annak jobb megértéséhez, hogy mit jelent az első pillantás, a teremtő (interpretáló) látás, elengedhetetlen Gottfried Boehm idevonatkozó gondolatait felidézni.⁵⁰ Boehm szerint mindenekelőtt azt kell tudatosítanunk, hogy az első pillantás nem keverendő össze az első észleléssel (amelyet a második, a harmadik, az n-dik követhet), hanem az „elő- és létrehozó jellegű látás”, az „áttekintés” szinonimájaként egy (a) világegész megragadásának lehetőségét és egyben eszközét kell látnunk benne. A világegész megragadásának előfeltétele a rácsoálkozás/megrendülés – értsd a megtorpanás valami rendkívüli előtt, ahol felfüggesztődik a megszokott rend, a hétköznapi tapasztalat megszokottsága. A csodálkozást/megrendülést ezért, fogalmaz Boehm, „a szem példa értékű felnyílásának nevezhetjük, olyasfajta első látásnak, amelyhez hozzátartozik egy bizonyos fajta távolság”. Ez a látás ránk kényszeríti a figyelemkoncentrációt, összeszedetté tesz bennünket („megszabadít a szétszórtságtól”), helyzetbe hoz, kontextusba állít. Ezért aki csodálkozik/megrendül (illetve csodálkozni/megrendülni tud), az nemcsak érzékenyebbé válik az ismeretlennel szemben, hanem másként látja a már (meg)ismertet is. A néző mindennapi élettapasztalatába valami idegen, irritáló tör be, ami felkelti a figyelmét, érzékennyé teszi, amennyiben felmutatja egy új kezdet lehetőségét. Aki csodálkozik/megrendül, az igyekszik meggondoltan és megalapozottan válaszolni a műben felmerülő kérdésekre, például azáltal, hogy ösztönösen felülvizsgálja, újra és újra meghatározza saját észlelésének és

48 KARÁTSON, *Hármaskép*, 183.

49 Platón a thaumadzein kifejezést eredetileg a filozófia alapélményének megragadására használja, amit a feljebb már szóba hozott Kemény Katalin a művészi élményre (vagyis a befogadásra) terjeszt ki. (Nem érdektelen, teszi hozzá, hogy „a [thaumadzein] szónak erre a [megrendülésből, s nem pedig a csodálkozásból kiinduló] jelentésére a klasszika-filológusok és filozófusok helyett a paleontológus Dacqué mutatott rá.”) KEMÉNY Katalin, „Barangolás egy szürrealista kiállításon”, in KEMÉNY Katalin, *Maszk és valóság*, Ernst Múzeumi Füzetek 3, 5–23 (Budapest: Ernst Múzeum, 2007), 15.

50 Vö. Gottfried BOEHM, „Az első pillantás”, ford. KÖRBER Ágnes, *Athenaeum* 3, 1. sz. (1995): 52–64, 62–63. Valószínűleg merő véletlen ugyan a párhuzam a szóhasználatban, mégis több mint érdekes, hogy Leonardo ürügyén maga Karátson is használja az „első kép” szófordulatot, Boehmhöz hasonlóan, némi szimbolikus felhanggal: „Azzal született meg az első kép, hogy észrevették. S mihelyt valaki észrevette a képet, adva volt vele a képzelet tere is: a sík. Így született meg egy új világ, amelynek a természet volt az anyja, a képzelet az apja.” KARÁTSON, *Hármaskép*, 35.

gondolkodásának előfeltevéseit a vele való találkozás (a rácsodálkozás/megrendülés) pillanatában. A műalkotás igényli, sőt megköveteli, hogy részévé váljon nézője életének. A találkozás, a párbeszéd a művel (a mű általunk történő megszólítása, illetve a mű általi megszólítás, a megszólítottóság) arra fut ki, hogy a műben megláthassuk a benne rejlő világot. Ez lenne a „látás öröme”, egyfajta teljességélmény, a megpillantás és a ráismerés egyidejűsége, a beteljesedés pillanata. Az esztétikai tapasztalatnak ez a fenomenológiája Boehm szerint a filozófia hasonló tapasztalatára emlékeztet: „a műértő pillantása a gondolkodás ösztönzője, a filozófus pedig a műalkotásban saját feladatának kezdetével kerül szembe.”

E folyamatban a (meg)látás elsődleges szereppel bír: távolságot teremt, távlatot nyit, engedi, hogy a műalkotásban újként, másként tűnjenek fel számunkra a régről ismert (ismerni vélt) dolgok.

„megpróbálom szemed elé tárni az egész villát”

Ifjabb Plinius villaleírásai
(Plin. Ep. 2. 17; 5. 6.)

Magánleveleket publikálni római dolog. Az ifjabb Plinius volt az első, aki privát életének eseményeit színre vivő *epistuláinak*¹ átdolgozott, kiegészített és kilenc² könyvbe rendezett gyűjteményét maga adta ki részenként, 97 és 110 között. A gyűjtemény korabeli újdonsága elsősorban az, hogy a mindennapok világa az irodalomban addig nem tapasztalt fő szólammá válik. Láthatóvá lesz a Római Birodalom legvirágzóbb korszakában egy középosztálybeli római polgár életének a teljes spektruma, egyebek mellett annak városi és vidéki színterei.

Az elemzés tárgyát képező két *epistula* Plinius laurentumi (2. 17), illetve eturriai (5. 6) villájának a részletes leírását³ tartalmazza. A leghosszabb összefüggő

- 1 A szóhasználatban Georg Luckot követem, aki határozott distinkciót tesz a levél mint irodalmilag kidolgozatlan magándokumentum és az *epistula* mint olyan irodalmi szöveg között, amely eleve számol a nyilvánossággal: Georg LUCK, „Brief und Epistel in der Antike”, *Altertum* 7, no. 2. (1961): 77–84, 78. Amennyiben – a szóismétlést elkerülendő – a levél megnevezést használom, azt mindig az irodalmi levél jelentésében teszem.
- 2 Plinius nem szánta publikusnak a Traianus császárral folytatott hivatalos levelezést tartalmazó 10. könyvet, amelyet majd csak a 10. század tájékán illesztettek a kilenc könyvhöz, értékét (egy provincia adminisztrációjának páratlan dokumentuma) azonban csak a 16. században ismerték fel: Michael VON ALBRECHT, *A római irodalom története*, ford. TAR Ibolya, 2 köt. (Budapest: Balassi Kiadó, 2004), 2:911, 917.
- 3 Plinius villaleírásainak – amint a folytatásban olvasható elemzésükből ez kiderül – igen erős a látató erejük. Tehát a szövegnek az a képessége, hogy a távol lévőt jelen lévővé tegye. Vagyis az, amit az antik retorika *enargeiáknak* nevezett, és ami különböző mértékben ugyan, de mindenfajta antik leírásnak a törekvése volt, de mindenkifelett az *ekphrasis*nak volt a lételeme. Ez felveti azt a kérdést, vajon a szöveget nem – az ókorban igen tág jelentésben használt – *ekphrasis*ként kellene meghatároznunk, miként teszi ezt egyik legújabb értelmezője, aki *descriptio* és *ekphrasis* terminusát ugyanakkor szinonímaként használja: Christofer M. CHINN, „Before your very eyes: Pliny *Epistulae* 5. 6

villaleírásokat, amelyek az antikvitásból fennmaradtak.⁴ Nem meglepő tehát, hogy a két *epistula* mindenekelőtt az archeológusok és a művészettörténészek érdeklődését keltette fel, akik közül többen is kísérletet tettek arra, hogy a leírások alapján rekonstruálják a villák alaprajzát.⁵ A szövegek és a régészet, illetve a római villaépítészetre vonatkozó ismereteink szembesítése⁶ azonban Plinius villáinak nem a rekonstrukciójához vezetett el, hanem azok rekonstruálhatatlanságát tárta fel. Láthatóvá lett, hogy tévút ezeket az irodalmi leveleket társadalom- és kultúrtörténeti forrásnak tekinteni és akként használni.⁷ Plinius *epistulái* ellenállnak az efféle megközelítéseknek, mert ezek az egyszerre privát és publikus levelek más szempontok szerint szerveződő művészi prózai szövegek.

Az *epistulának* már az ókorban is felismert⁸ stilisztikai jellemzői vannak. Egy szöveg *epistuláris* karakterének komponensei a címzett megszólítása, a hozzá intézett dikció kollokvialis természete, a távolság, amelyhez képest a levélíró én

and the ancient theory of ekphrasis”, *Classical Philology* 102, no. 3. (2007): 265–280, 277: „Pliny’s descriptive theory is that it contains a nexus of ideas that (1) brings together in a synthesized way the several conceptual strands in the ancient accounts of ekphrasis, and (2) provides in many ways an ancient basis for the modern critical use of term.” A szóhasználat azonban nem ugyanaz volt az ókorban, mint a modernitásban. A retorikából (*progymnasmata*) eredeztethető *ekphrasis* és a *narratió*ként (avagy *diégésis*) fölfogott *descriptió*t nem a tárgyuk, hanem a befogadóra gyakorolt hatásuk különböztette meg egymástól, vagyis a mindkettőben központi szerepet játszó *enargeia* (‘elvenség’, tehát a nyelv képmegjelenítő képessége és láttató ereje), annak a mértéke. A *narratió*ként (*diégésis*) fölfogott *descriptio* eseményeknek, helyeknek, embereknek, tárgyaknak az informatív, részletes és rendezett leírása. Míg az *ekphrasis* arra törekszik, hogy a részletek aprólékos közlésével, illetve e közlésfolyamat perceptuális befogadása során a hallgatót/olvasót ‘nézővé’ tegye. *Ekphrasis* és narráció összefüggéseiről részletesen lásd: Simon GOLDHILL, „What is ekphrasis for?”, *Classical Philology* 102, no. 1. (2007): 1–19; Ruth WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (Farnham: Ashgate Publishing, 2010²), 61–86. Mindezeket megfontolva, Plinius levelei megítélésem szerint leírások, amelyeknek azonban – miként az ókorban mindenfajta leírásnak – kétségtelenül erős ekphrasztikus dimenziójuk van.

- 4 Reinhard FÖRTSCH, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des Jüngereren Plinius* (Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1993), 1.
- 5 Helen H. TANZER, *The Villas of Pliny the Younger* (New York: Columbia University Press, 1924); A. W. VAN BUREN, „Pliny’s Laurentine Villa”, *Journal of Roman Studies* 38, no. 1–2. (1948): 35–36. A rekonstrukciós kísérletek történetének legfrissebb összefoglalása: Pierre de la Ruffinière DU PREY, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).
- 6 A két területen folytatott ásátások több épületmaradványt feltártak, de azok igen romos állapot miatt a villák pontos lokalizálása bizonytalan. Erről lásd: FÖRTSCH, *Archäologischer Kommentar...*, 18–24. Ugyancsak a leletek és a szövegek megfeleltetésének hipotetikus voltát hangsúlyozza DU PREY, *The Villas of Pliny...*, 78–82.
- 7 Kivétel ez alól a levelek 10. könyve, ami valóban fontos forrása a korabeli politika- és társadalomtörténetnek.
- 8 A szöveghelyeket lásd: Anna DE PRETIS, „»Insincerity,« »Facts,« and »Epistolary«: Approaches to Pliny’s *Epistles* to Calpurnia”, *Arethusa* 36, no. 2. (2003), 127–146, 134–135.

folyamatosan meghatározza magát, és a címzett *imagója*, amely ugyancsak alakítja a levél írójának az írás aktusában konstruálódó *imagóját*.⁹ A villa-*epistulák* címzettjei, Gallus és Apollinaris azonban tökéletes reflektátlanságban maradnak. Megszólításuk pedig nem kollokvialis dikciót generál, hanem a pusztaságot teremt meg az *epistulák* kizárólagos tárgyának, egy-egy monumentális villakomplexumnak a szokatlanul terjedelmes – 29, illetve 46 fejezet hosszúságú – leírására.

Plinius mindkét *epistulája* maradéktalanul deskriptív, amelyet keretes szerkezetbe foglal. Az első *caputok* ugyanazt a retorikai helyzetet teremtik meg: a levélíró egyik esetben a címzett értetlensége, a másokban aggodása készíti arra, hogy meggyőzze azok indokolatlanságáról, ezzel együtt döntésének – hosszú laurentumi, illetve etrusiai tartózkodásának – a helyességéről.

Miraris cur me Laurentinum vel (si ita mavis), Laurens meum tanto opere delectet; desines mirari, cum cognoveris gratiam villae, opportunitatem loci, litoris spatium.
(2. 17. 1)¹⁰

Kedves Gallusom! Csodálkozol, hogy én annyi örömet találok laurentumi – vagy, ha így tetszik: laurensi – birtokomban. De talán nem csodálkozol, ha jobban megismered elragadó nyaralómat, a csodálatos fekvésű vidéket és a tágas tengerpartot.¹¹

Amavi curam et sollicitudinem tuam, quod cum audisses me aestate Tuscos meos petiturum, ne facerem suasisti, dum putas insalubres. Est sane gravis et pestilens ora Tuscorum, quae per litus extenditur; sed hi procul a mari recesserunt, quin etiam Appenino saluberrimo montium subiacent. Atque adeo ut omnem pro me metum ponas, accipe temperiem caeli regionis situm villae amoenitatem, quae et tibi auditu et mihi relatu iucunda erunt. (5. 6. 1–3)

Kedves Apollinarisom! Elragadóan kedves figyelmed és gondoskodásod, amellyel – hallván, hogy nyáron etrusiai birtokomra készülök – óvsz az utazástól, mert egészségtelennek tartod azt a vidéket. Igazad van, az etruszk partvidék valóban egészségtelen és veszélyes, csakhogy az én birtokom eléggé messze van a tengertől: az

9 Uo., 135–139.

10 A latin szöveget a következő kiadásból idézem: PLINY, *Letters and Panegyricus*, trans. Betty RADICE, 2 vol. Loeb Classical Library (Cambridge–Massachusetts–London: Harvard University Press, 1989), 1.

11 Mindkét levél Muraközy Gyula fordítása, amit az alábbi kiadásból idézek: Ifjabb PLINIUS, *Levelek*, ford. BORZSÁK István és mások (Budapest: Magyar Könyvklub, 2000). A továbbiakban a Plinius-levélek magyar fordítását, amennyiben másként nem jelzem, ebből a kiadásból idézem.

Appeninus, a legegészségesebb hegység lábánál fekszik. S hogy teljesen eloszlassam miattam érzett aggodalmaidat, ismerd meg, milyen az éghajlata, a vidék, s milyen kényelmes a nyaralóm.

A gondolati keret másik vége, a levelek zárása pontosan erre a nyitányra reflektál, immár a meggyőzés sikerének a biztos tudatában:

Iustisne de causis iam tibi videor incolere inhabitare diligere secessum? (2. 17. 29)

Elhiszed-e már, milyen igazam van, hogy ez a birtok az én legkedvesebb pihenő-helyem?

Habes causas cur ego Tuscos meos Tusculanis Tiburtinis Praenestinisque praeponam.
(5. 6. 45)

Ismered az okokat, melyek miatt etruriai birtokomat jobban kedvelem, mint a Tusculanumban, Tiburban vagy Praenestében lévőket.

Most csodálkozol, de nem fogsz (*miraris – desines mirari*), most aggódsz, de nem fogsz (*curam tuam – metum ponas*). A szándék tehát a meggyőzés, ennek médi-uma az *epistula*, ami egészében a retorika szabályai szerint felépített *oratió*ként definiálható. Félreérthetetlenné teszi ezt a két *epistula* zárása is, melyek egyaránt a retorikai befejezésből, a *conclusió*ból ismerős fordulattal veszik kezdetüket: ismered az érveimet (*habes causas*), amelyek igazolják döntésem jogosságát (*iustis causis*). Az *oratio* fő része, a *narratio* a birtoknak és a villának, tehát a természeti és az épített környezetnek az aprólékos leírása. Mivel a szövegeknek lényegében az egészét kitevő leírás rendezőelve mindvégig ez az összefüggés, a meggyőzés marad, a pliniusi villaleírások Mieke Bal leírás-tipológiáját alapul véve a retorikai-referenciális leírásnak az iskolapéldái.¹²

Itinerarium és térkép között alapvető különbség, hogy az előbbi a járásról szól, az utóbbi a látásról. Plinius két leírása mindkét lehetőséggel él, de egyiknek sem felel meg maradéktalanul.¹³ A laurentumi villaleírás egy fokozatosan szűkülő, majd egy-egy területre fókuszáló, végül ismét kinyíló optika látványát nyújtja. A leírás messziről, Rómából (*ab urbe*) indul, ahonnan két út is elvezet a birtokhoz (2. 17. 2). Az egyik nehezebb, de rövidebb (*gravis–breve*), a másik hosszabb, ámbár kellemesebb (*longius–molle*). A jelzők egymást keresztező já-

12 Mieke BAL, „A leírás mint narráció”, ford. HUSZANAGICS Melinda, in *Történet és fikció*, szerk. ТОМКА Beáta, Narratívák 2, 135–172 (Budapest: Kijarat Kiadó, 1998), 153.

13 Andrew M. RIGGSBY, „Pliny in Space (and Time)”, *Arethusa* 36, no. 2. (2003): 167–186, 167–169.

teka máris előrevetíti a leírás egyik sajátosságát, a poétikusságát. Az út (2. 17. 3) igen változatos, erdők, mezők, hegyek, rétek és legelők mentén vezet. Szépségét a lány tavaszi időben fényesre hízott (2. 17. 3: *tepore verno nitescunt*) nyájak és csordák aranykor-toposza idealizálja. Így érkezünk meg a villához, aminek 21 caput terjedelmű (4–25) leírásában ötvöződik az építészeti egységek pillanatfelvételeinek egymás mellé halmozása¹⁴ és a szűkülő optika linearitása. A villa két szárnyának (2. 17. 5–9. és 10–13), majd a kertnek, a sétánynak (14–15) és az oszlopcsarnoknak (15–19) a horizontális látványa, annak a leírása szükségszerűen mellérendelő szerkezetű. Az egymásutániség szintagmái (*adiacet, adhaeret* és *adnectitur*, illetve *hinc, inde, mox, deinde*) ennek a mellérendelő szerkezetnek a nyelvi megjelenései.¹⁵ Az ezután egyre szűkülő látószögben végül csak egyetlen pont, a *diaeta* egyik szobáskája felismerhető (2. 17. 24), melynek elszigeteltsége éppen azt teszi láthatóvá, amiért ez a levélíró legkedvesebb szobája: „Ha ide elvonulok, úgy érzem, mintha egészen elkülönültem volna a háztól. [...] Mert itt én se zavarom háznépem szórakozását, ők se az én tanulmányaimat.”¹⁶ Majd a hirtelen kinyíló optika ismét megmutatja a környező erdőket, villákat (2. 17. 25–26), a tengerpartot (2. 17. 27) és a tengert (2. 17. 28).

Az etruriai villaleírás struktúrája ugyancsak pontos és világos. A narráció mindvégig a felvezetésben megjelölt három szempont szerint halad, egyszerűsmind azok szerint érvel a hely egészséges volta mellett: az éghajlat (5. 6. 4–6: *temperies caeli*), a vidék (5. 6. 7–13: *situs regionis*) és a villa kényelme (5. 6. 14–40: *amoenitas villae*). Az aranykor-toposzok itt is előkerülnek, sőt a narratíva az *aurea aetas*-nak Hésiodos leírása óta ismert teljes toposzkészletét működéskébe hozza: a nyár csodálatosan enyhe (5. 6. 5: *Aestatis mira clementia*), az erős szélnél gyakoribb a szellő (5. 6. 5–6: *frequentius tamen auras quam ventos habet*), a talaj ugyanolyan termékeny, mint a síkságon (5. 6. 8: *planissimis campis fertilitate non cedunt*). Az élettartam hosszú, három generáció él itt együtt, az öregek a régi időkről mesélnek (5. 6. 6: *audias fabulas veteres sermonesque maiorum*) – az egész olyan, mintha elmúlt századokban élnénk (5. 6. 7: *putes alio te saeculo natum*). Nincs betegség (5. 6. 46: *Mei quoque nusquam salubrius degunt*), sőt azok közül, akik eddig Pliniust ide elkísérték, még senki sem halt meg (5. 6. 46: *usque adhuc certe neminem ex iis quos eduxeram mecum [...] ibi amisi*).

14 Uo., 175.

15 Uo., 169.

16 2. 17. 24: *In hanc ego diaetam cum me recepi, abesse mihi etiam a villa mea videor, [...] nam nec ipse meorum lusibus nec illi studiis meis obstrepunt.*

A villát körülölelő vidék leírása először annak teljes panorámáját nyújtja, majd részletezése az antik tankölteményekből és a szaktudományos prózairódalomból jól ismert, ereszkedő szerkezetben (*descensus*) történik (5. 6. 7–13), amely a tekintetet a csodálatos szépségű hegyek, lejtők és domboktól szőlőskertek, mezők, szántók és virágoktól tarkálló réteken át a bővizű patakokig és a jól hajózható Tiberisig vezeti. Ezt az önmagában is valószerűtlenül tökéletes képet idealizálja a vizuális analógia. Ha a hegyről letekintünk a vidék szemünk elé táruló panorámájára (5. 6. 13: *si hunc regionis situm ex monte prospexeris*), úgy fog tűnni, hogy nem is tájat (*terras*) – tehát a valóságot –, hanem egy táj képmását (*formam*) – vagyis művészi alkotást – látunk.¹⁷ Egy tökéletes szépségű festményt (*ad eximiam pulchritudinem pictam*), amely változatosságával (*varietate*) és a részletekre figyelmes, arányos kompozíciójával (*descriptione*) reprodukálja (*reficientur*) a táj minden komponensét.¹⁸

Ezután kerül sor az *epistula* retorikai struktúráját alkotó harmadik szempont kifejtésére, a villa kényelmének bemutatására. Az építmény nem a Rómából kivezető utak egyikén ide érkező tekintetének a horizontján tűnik elő – mint a laurentumi villaleírásban –, hanem perspektívában, a felvázolt panoráma terében elhelyezkedve. Egy domb lábánál áll, ahonnan visszatekintve az odavezető lejtős útra úgy tűnik, mintha a magas oromról néznénk le.¹⁹ Magának a villa-építménynek a leírása (5. 6. 4–40) ugyanúgy mellérendelő szerkezetű, és a villa bejárása ugyanúgy építészeti és funkcionális egységenként történik, mint a laurentumi villaleírásban. Mindkét leírás különössége, hogy összesen 38, illetve 28 különálló helyiséget és számos kültéri építményt sorolnak fel, de sem a berendezésről, sem az egészen bizonyosan gazdag dekorációról nem esik szó. A hangsúly a mennyiségen van, a mintegy harmincféle helyiségnévben reprezentált gazdagságon.²⁰ A két villának összességében hatalmas terei zavarba ejtően üresek és

17 A materiában létező *terra* és a megérinthatetlen *forma* összefüggéséhez pontos analógiát kínál Ovidius *Narcissus*-elbeszélésében (*Met.* 3. 407–510) a materiában létező *corpus* és a megérinthatetlen *forma* dichotómiája és jelentésképző szerepe.

18 5. 6. 13: *Neque enim terras tibi sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere: ea varietate, ea descriptione, quocumque inciderint oculi, reficientur.* = „Úgy fog tűnni, nem is valódi tájat látsz, hanem annak gyönyörű színekkel megrajzolt eszményi képét; olyan változatosság, olyan művészi elrendezettség bűvöli el tekintetedet, bárhova nézel.”

19 5. 6. 14: *Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo: ita leviter et sensim clivo fallente consurgit, ut cum ascendere te non putes, sentias ascendisse. A tergo Appeninum, sed longius habet;* = „Nyaralóm a domb lábánál áll, s mégis azt a benyomást kelti, mintha magas oromról tekintene le, olyan enyhén, fokozatosan szinte észrevétlenül emelkedik a lejtő; nem is hiszed, hogy fölfelé mégy, végül meg azt látod, hogy fent vagy. A villa mögött, elég nagy távolságban, az Appeninus.”

20 RIGGSBY, „Pliny in Space...”, 170.

élettelenek.²¹ Nemcsak dekorációjuk és berendezésük nincs, hanem lakóik sem. Csak arra történik igen elvétve utalás, hogy hol szokott sűrögni-forogni a személyzet, vagy Plinius²² és a nála vendégeskedő barátok hol szoktak tartózkodni, olvasni vagy étkezni.²³

A villaleírásokat részleteikben és egészükben is a realizmus jellemzi. Az aranykori vonások idealizáló hatása ugyanakkor valami álomszerű tökéletesség, de legalábbis a festőiség világába mozdítja el ezt a realitást. Továbbá a tárgyyszerű leírásból kivehető információk olyannyira nem specifikusak, hogy hiába teszünk rá kísérletet, mégsem tudjuk szemünk elé idézni sem a belső, sem a külső tereket, sem pedig a villában zajló életet.²⁴ Az egész leírás realizmusa kezd szürreálisná válni. Ebben meghatározó szerepe van annak a kitüntetett figyelemnek és narratív szerepnek, amit a leírásban az építményt körülvevő, azzal valójában szerves egységet alkotó természeti környezet, pontosabban a *natura* egésze kap. Az, amit a két birtok tereiben hallunk, és főképpen látunk, kizárólag a természet hangjai (szél, kútvíz csobogása, tenger morajlása), színei (derengő vagy kihunyó napfény, vagy árnyék) és elemei (fák, bokrok, hegyek, tenger). A helyiségek minősítésének és minőségének kizárólagos szempontja a tér és az idő:²⁵ milyen kilátást nyújtanak a természetre, illetve milyen mértékben részesülnek a kinti világ fényeiből és hangjaiból napfelkeltekor és napnyugtakor, nyáron és télen.²⁶ Ez a minőség akkor a legjobb, amikor az érzékek szintjén már eltűnik a határ az épített és a természeti közeg között.²⁷

21 Plinius villaleírásainak itt regisztrált jellegzetességében a leírás modern meghatározásainak visszatérő komponensére ismerhetünk, mely szerint a leírás témája statikus tárgy, lásd: Don FOWLER, „Narrate and describe: the problem of ekphrasis”, *Journal of Roman Studies* 81, (1991): 25–35, 26: „narrative is about people, description deals with things”; Mieke BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 1999), 36: „I will [...] define a description as a textual fragment in which features are attributed to objects”.

22 olvas: 2. 17. 8, ír: 2. 17. 24, ebédél: 5. 6. 37,

23 2. 17. 9; 5. 6. 21: *iunctaque ei cotidiana amicorumque cenatio* = „Mellette egy ebédlő, ahol barátaim mindennap étkezni szoktak.”

24 Andrew Riggsby ezt úgy értelmezi, hogy az epistulák nem egy egyedi villalátogatás képét nyújtják, hanem egy általános villa-tapasztalatót: RIGGSBY, „Pliny in Space...”, 175: „We get the experience of the villas in general, not any particular visit to them.”

25 Uo., 171–174.

26 2. 17. 12–13: *praeterea cenatio quae latissimum mare longissimum litus villas amoenissimas possidet. Est et alia turris; in hac cubiculum, in quo sol nascitur conditurque. [...] sub hoc triclinium, quod turbati maris non nisi fragorem et sonum patitur, eumque iam languidum ac desinentem;* = „Van benne még egy ebédlőterem, kilátással a távolba vesző tengerre, a messze elnyúló partra s a leggyönyörűbb nyaralókra. Majd egy másik, egyszobás házikó, ahonnan a napkeltét és a napnyugtát lehet látni. [...] Alatta ebédlő, innen jól lehet hallani, hogyan viharzik és zúg, majd hogyan csendesedik el a tenger.”

27 2. 17. 5: *Undique valvas aut fenestras non minores valvis habet atque ita a lateribus a fronte quasi tria*

A villaleírásokban a látás és a látvány igéi jelentik a leggyakoribb történést: *prospectat, respicit* (2. 17. 5), *intuetur* (2. 27. 6), *hortum et gestationem videt* (2. 17. 13), *fenestra prospicit mare* (2. 17. 20), *quocumque inciderint oculi* (5. 6. 13), *strepitu visaque iucunda* (5. 6. 23), *non adspicere vineas ... videtur* (5. 6. 29). Ami azonban láthatóvá lesz, nem a villa, hanem a villa képe, egy festmény. A laviniumi villa horizontális látványa, az etrusiai villa panorámaszerű totálképe, a természet, amelybe az architektúra belesimul, a környék további villaépületeinek jelzesszerű jelenléte; a tárgyak és a belső dekoráció, valamint az emberek és a mozgás elem teljes hiánya, ehelyett színek és fények, a mindent felülíró vizualitás és valami álomszerű, már-már szürreális összhatás – ezek jellemzik a két villaleírást, tehát a két villát, amelyek valójában egy-egy csodálatos szépségű festmény,²⁸ egy *imitatio*,²⁹ a valóságot utánzó művészet avagy a művészetet utánzó valóság, amelynek a természetes elemeit nem kevésbé (*non minus natura*) érdemes látni, mint az épített komponenseit (*quam arte visendum*).³⁰

Nemcsak magánlevelek publikálása római dolog, hanem a tájképfestészet is,³¹ amelynek változatos tematikája az ún. harmadik pompeji stílus korszakának vége felé, a Kr. u. 1. század közepe táján egy új műfajjal, a villatájképekkel gazda-

maria prospectat. = „Az ebédlő minden falán ajtó s az ajtóknál nem kisebb ablak van, így oldalt és elől úgyszólván három tengerre kínál kilátást.” 5. 6. 29: *A latere aestiva cryptoporticus in edito posita, quae non adspicere vineas sed tangere videtur.* = „Mellelte egy nyáron használt csarnok emelkedik, amely nemcsak kilátást nyújt a szőlőre, hanem szinte úgy tűnik, majdnem összeér vele.” 5. 6. 39: *Nam laetissima vitis per omne tectum in culmen nititur et ascendit. Non secus ibi quam in nemore iaceas, imbrem tantum tamquam in nemore non sentias.* = „Az egész épületet buján körülfutó szőlő ugyanis befedi a ház legmagasabb részét is. Úgy érzed itt magad, mintha liget közepén hevernél, csak annyi a különbség, hogy itt nem ér az eső, mint kint az erdőben.”

28 5. 6. 13. *Neque enim terras tibi sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere:* „Úgy fog tűnni, nem is valódi tájat látsz, hanem annak gyönyörű színekkel megrajzolt eszményi képét;”

29 5. 6. 35: *et in opere urbanissimo subita velut inlatae ruris imitatio* = „S ezen az egészen városias módon berendezett helyen egyszerre azt veszed észre, hogy egy falusi díszletben vagy.”

30 5. 6. 18: *Pratum inde non minus natura quam superiora illa arte visendum.* = „Majd egy rét következik: éppen olyan szemet gyönyörködtetővé alkotta a természet, mint a fenti részeket az emberi kéz.”

31 A megfogalmazás természetesen leegyszerűsítő. A kezdetek a hellénisztikus festészetben mutatkoznak, amely térben ábrázolta a mitológiai jeleneteket, annak szereplőit pedig nemcsak térbeliségükben, hanem olyan mértékben lekicsinyítve, hogy az ábrázolás főszereplője a tájképi környezet lett. Azt azonban, hogy a tájbábrázolás nemcsak tudatos kompozíciós elemként jelenik meg, hanem önmagáért, vagyis hogy a művészi érdeklődés középpontját maga a táj és benne az épületek alkotják, a római művészetnek kell tulajdonítanunk. Részletesen lásd: BENCZE ÁGNES, „Egy hullámozó világ képei: Reális, irreális, szürreális tájkép a korai római császárkorban”, *Ókor* 16, 1. sz. (2017): 65–74.

godott.³² Ezekon a festményeken – a meglehetősen gazdag emlékanyag³³ alapján – a villa egymagában áll, amennyiben emberek is feltűnnek, a villa tulajdonosaként és személyzeteként azonosíthatók. Tipikusak a nagy oszlopcsarnokos homlokzatok, amelyekre gyakran egy kerten át nyílik rálátás. A villák mögött park és néhány távolabbi épület tűnik föl. Az ábrázolásmódot a tökéletes realizmus jellemzi mind a térábrázolásban, mind a színhasználatban.³⁴

A két villaleírás ugyanezt a világot jeleníti meg ugyanilyen módon. Plinius leírásai olyanok, mintha a villatájképnek szavakkal történő leképezései volnának.³⁵ Az analógia szöveg és kép között különösen szembetűnő annak a két pompeji festménynek a láttán, amelyeket ugyan az újkorban helyeztek közös keretbe,³⁶ mégis ennek a ténynek az ismeretében is, a levelekhez hasonlóan,³⁷ az összetartozás illúzióját keltik. A két festmény akár a két leírás illusztrációja is lehetne. A bal oldali festmény egy villa horizontális képét nyújtja, melynek homlokzatát és az azt szimmetrikusan keretező oldalszárnyait elől *porticus*ok alkotják. Ez az építészeti együttes egy díszkertet övez, és az egész látvány annak az illúzióját kelti, mintha éppen belépnénk a területre. A jobb oldali festmény egy *potricusszal* díszített villaépítménynek a panorámaképét nyújtja, a homlokzat és az oldalszárnyak mögött láthatóvá lesz a többi építmény is, köztük balra egy *tholos*, jobbra egy kis torony, amilyenről az *epistulákban* is olvashatunk.

A villatájképek a korabeli gazdagság, a *luxuria* világát mutatják meg, arra reflektálnak.³⁸ Az *epistulákban* leírt monumentális építészeti együttes ugyanezt közvetíti, miként a korabeli campaniai festett csendéletek és a kortárs Martialis

32 LING, *Roman Painting*, 143.

33 A Vezúv környéki városokban előkerült és a nápolyi Museo Archeologico Nazionaleban kiállított freskókról lásd: Irene BRAGANTINI e Valeria SAMPAOLO, a cura di, *La pittura Pompeiana* (Napoli: Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 2009), 408, 438–439, 454–455, 458–458.

34 LING, *Roman Painting*, 146–147.

35 A kifejezést Mieke Bal leírás-meghatározásából vettem: „a leírás egy látott tárgy szavakkal történő leképezése.” BAL, „A leírás...”, 162.

36 LING, *Roman Painting*, 147; BRAGANTINI e SAMPAOLO, *La pittura...*, 408.

37 Bár Plinius az *Epistulák* prooemiumaként funkcionáló 1. levelében azt állítja, hogy a gyűjtemény összeállítása esetleges, a levelek aszerint sorakoznak egymás után, ahogy a kezébe kerültek (*Ep. 1. 1. 1: Collegi non servato temporis ordine – neque enim historiam componebam –, sed ut quaeque in manus venerat.*), a kötetkompozíció teljesen nyilvánvalóan tudatos szerkesztés eredménye. Az azonos tematikájú levelek interakcióba lépnek egymással, és a folytonosság és elválasztottság között állandósuló feszültség az egyes leveleket is, és az így felépülő „episztuláris mozaikot” is további jelentéssel gazdagítja: John HENDERSON, „Portrait of the Artist as a Figure of Style: P. L. I. N. Y’s Letters”, *Arethusa* 32, no. 2. (2003): 115–125. A Calpurniához írott levelekkel összefüggésben: DE PRETIS, „*Insincerity...*”, 142. skk.

38 LING, *Roman painting*, 146.

két antológiája, a *Xenia* és az *Apophoréta* is. Valamennyi a házigazda–vendég kontextusában értelmezhető, vagyis a kép és a szöveg a villák/gyümölcsök gyűjteményével és kínálatával egyaránt azok használatára/fogyasztására invitálja a nézőt/olvasót.³⁹ A csendéleteken látható és a Martialis költeményeiben felsorolt kínálat, a villatájképeken látható és a pliniusi *epistulák*ban leírt pazar épített és természeti környezet ugyanakkor legalább annyira szól a jelen nem lévő tulajdonosról, annak a gazdagságáról és előkelő társadalmi pozíciójáról. Az *epistula* mint a retorikai érvelés–cáfolás formája, a villaleírás mint e retorikai szándék megvalósításának a módja, valójában a szerzői önreprezentációt szolgálja.⁴⁰ A villa-*epistulák* fokalizátora⁴¹ a levélíró én, a villák bemutatása az ő látásmódja alapján történik. A fokalizáció egyben értelmezés. A leírás aktusában megképződő látvány a fokalizáló értelmező tevékenységének a produktuma. Olyan, amilyennek látni akarja, vagy olyan, amilyennek a verbálisan felépített látvány közvetítésével saját magát láttatni akarja. A grandiózus villakomplexumok⁴² részletező, egyben elbizonytalanító leírása a levélíró én-képének a tudatos formálása, a szerzői én alakítása, ami azonban nem csak a narrátor társadalmi státusát⁴³ van hivatva prezentálni.

Plinius leveleinek visszatérő témája a szövegalkotás, amikor tehát a levélíró szövegek megírására, elküldésére, javíttatására, olvasására publikálására vagy ezek visszatartására buzdít, illetve amikor maga közreműködik effélékben.⁴⁴ Nagybátyjának, az idősebb Plinius halálának körülményeit a történetíró Tacitus kérésére írja le.⁴⁵ Az antik *miraculum*-irodalom egyik leghíresebb történet-

39 A campaniai csendéleteknek és Martialis költeményeinek párhuzamos értelmezéséről lásd: Sarah H. BLAKE, „The Aesthetics of the Everyday in the Flavian Art and Literature”, in *A Companion to the Flavian Age of Imperial Rome*, ed. Andrew ZISSOS, 344–360 (Chichester, UK: Wiley Blackwell, 2016).

40 HENDERSON, „Portrait of...”, 115: „the *Letters* are creative self-dramatization, a literary stab at self-immortalization.”

41 A narratológiába Bal által bevezetett fokalizáció fogalmáról és a kérdéskörrel lásd: BAL, *Narratology...*, 142–161.

42 Tulajdonos és tulajdon tradicionális azonosításáról a római társadalomban és a Plinius korabeli irodalomban lásd: Eleanor Winsor LEACH, „*Otium* as *Luxuria*: Economy of Status in the Younger Pliny’s *Letters*”, *Arethusa* 36, no. 2. (2003): 147–156.

43 Eleanor Winsor Leach hívja fel a figyelmet arra, hogy az ásatások négy építési fázist különítettek el abból az időszakból, mielőtt Plinius a villa tulajdonosa lett és bővítette az építményt, de a villa még a pliniusi fázisában is jóval szerényebb és kisebb volt, mint amit a levél alapján várnánk: uo., 154.

44 TAMÁS Ábel, „Énformálás és szövegalkotás”, in *Filológia – nyilvánosság – történetiség*, szerk. KELEMEN Pál, KOZÁK Dániel, KULCSÁR SZABÓ Ernő és MOLNÁR Gábor Tamás, 38–54 (Budapest: Ráció Kiadó, 2011), 40.

45 *Ep.* 6. 16. 1: *Petis ut tibi avunculi mei exitum scribam, quo verius tradere posteris possis. Gratias ago; nam video mortis eius si celebretur a te immortalem gloriam esse propositam.* = Nagybátyám halálának

típusát egy delfin és egy fiú szerelméről a költő Caniniusnak ajánlja fel megírásra.⁴⁶ Mindkét esetben ugyanaz történik: a levélíró csak irodalmi nyersanyagot (*materia*) kínál a címzettnek, valójában azonban a kész művet, a megformált szöveget nyújtja át.⁴⁷

Az etrusiai villaleírásban Plinius az éppen formálódó szövegére, annak a szokatlan, sőt szabálytalan megoldására, tehát a maga szövegalkotására reflektál. A befejezés elé négyfejezetnyi kitérést⁴⁸ iktat be a kitérésről – az *excursus*ról⁴⁹ –, ami maga a villaleírás, végső soron tehát maga az *epistula*. A kitérés a szónoki beszéd egyik szerkezeti eleme, ami lehet „emberek és helyek dicsérete, vidékek leírása, bizonyos, sokszor mondába illő történetek elbeszélése.”⁵⁰ A „kitérés még szemléletesebbé, díszesebbé teszi a beszédet, de csak akkor, ha értelemszerűen következik az elhangzottakból.”⁵¹ Plinius leírása ez utóbbi követelménynek csak megszorítással felel meg. A villaleírás(ok) értelemszerűen következnek (nek) a bevezetésből és az érvelés alapját képező szempontokból, de az már felülírja a retorika minden szabályát, hogy az *excursus* nemcsak túlnő megengedett keretein, hanem maga lesz a mű. Ez az eljárás nemcsak a retorika normáival, hanem a kitérésként funkcionáló leírás latin megnevezésének, a *descriptio*nak a jelentéstartományával is szembemegy. A *descriptio* valaminek a grafikus vagy verbális megrajzolását, a rendezett és arányos lefestését/leírását jelenti.⁵² Miként Plinius szóhasználatában is, amikor azt írja az etrusiai táj látványáról (5. 6. 13): „Úgy fog tűnni, nem is valódi tájat látsz, hanem annak gyönyörű színekkel megrajzolt eszményi képét; olyan változatosság, olyan művészi elrendezettség [*descriptio*] bővíti el tekintetedet, bárhova nézel.”

leírását kéred tőlem, hogy a valósághoz minél hívebben adhasd át az utókornak. Hálás vagyok érte, mert tudom, ha te örökíted meg halálát, halhatatlan dicsőség fogja övezni. (Maróti Egon fordítása)

46 *Ep.* 9. 33. 1: *Incidit in materiam veram sed simillimam fictae, dignamque isto laetissimo altissimo plane poetico ingenio.* = Olyan témára akadtam, amely – bármennyire költöttnek látszik – valóság, s nagyon méltó a te eleven, emelkedett, valóban költői tehetségedhez. (Muraközy Gyula fordítása)

47 A delfin-levélnék éppen ebből a szempontból végzett kiváló elemzését nyújtja Benjamin STEVENS, „Pliny and the Dolphin – Or a Story about Storytelling”, *Arethusa* 42, no. 2. (2009): 161–179.

48 5. 6. 41–44. A levélnek ezt a teoretikus részletét Plinius saját *ekphrasis*-elméleteként értelmezi és mint ilyennek az irodalomkritikai jelentőségét hangsúlyozza CHINN, „Before your very eyes...”, 274–278.

49 A retorikai kitérést Quintilianus is *excursus*nak nevezi, *parekbasis*nak/*egressus*nak/*egressio*nak csak akkor, amikor a jelenség hivatalos terminusát adja meg (4. 3. 12).

50 *Qint. Inst.* 4. 3. 12. Adamik Tamás fordítása az alábbi kiadásból: Marcus Fabius QUINTILIANUS, *Szónoklattan*, ford. és jegyz. ADAMIK Tamás, CSEHY Zoltán, GONDA Attila, KOPECZKY Rita, KRUPP József, POLGÁR Anikó, SIMON L. Zoltán és TORDAI Éva (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008).

51 *Qint. Inst.* 4. 3. 4.

52 s. v. 'descriptio', in *Oxford Classical Dictionary* (Oxford: Oxford University Press, 1992), 524.

Plinius a maga írói ambícióját a látvány felépítésében jelöli meg irodalomelméleti tárgyú kitérésének mind az elején, mind a végén. Az volt a szándéka, hogy a levél – és az azt hamarosan olvasó címzett – végigjárja a villa minden zugát.⁵³ Ez a virtuális út hosszú lett,⁵⁴ azonban „amikor megpróbálom szemed elé tárni az egész villát, amennyiben nem beszélek semmi oda nem tartozó és a tárgytól eltérő dologról, nem a levél terjedelmes, ami a villát leírja, hanem a villa, amit leír.”⁵⁵ A látványteremtés írói ambíciója tehát felülírja a szónoklattan szabályát, vagyis az esztétikai minőség a római szövegalkotás tradicionálisan retorikus hagyományát. Azt a paradigmát, amit mint mindenek fölött álló kulturális kódot aligha lehet túlhangsúlyozni a császárkori római társadalomban.⁵⁶ Arra, hogy ez a gesztus jele vagy része az irodalmi ízlés átalakulásának, Plinius önként magára vett magyarázkodásából következtethetünk. Miért ne fejtsem ki véleményemet, akár helyes, akár téves?⁵⁷ – teszi fel a költői kérdést, és az író mindenekfelett való kötelességét abban határozza meg (*primum ego scriptoris officium esse existimo*), hogy tartsa mindig szem előtt művének címét, és ismételten kérdezze meg magától, mibe is kezdett bele (*titulum suum legat atque identidem interroget se quid coeperit scribere*), mert ha oda nem tartozó dolgokat erőszakol az alkotásába, az hihetetlenül unalmas (*longissimum*) lesz. A legnagyobb költőelődökkel, Homérosznak és Vergiliusnak a pajzsléírásával példálózik, amelyek úgy hosszúak, hogy mégis rövidek (5. 6. 43: *quot versibus ... describat, brevis tamen uterque*), mert mindvégig megmaradnak a tárgyuknál. Valamint Aratosz tankölteményével, ami felkutatja az ég legapróbb csillagát is, de mértéket tart (*modum tamen servat*). Ezért nem kitérés, amit csinál, hanem maga a mű: *Non enim excursus hic eius, sed opus ipsum est*.⁵⁸

Plinius ugyanígy járt el: *Similiter nos ut 'parva magnis'* – Így vagyok én is, „hogy kicsit vessek össze a naggyal” (5. 6. 44). Az *epistulák* műfajukból adódóan

53 5. 6. 41: *nisi proposuissem omnes angulos tecum epistula circumire*

54 Plinius tisztán retorikai kontextusban is kitér a kérdésre, így pl. 1, 20. 21: *Alius excessisse materiam, alius dicitur non implere*. = Az egyikre azt mondják, hogy túllépte a lehetőségeket, a másikra, hogy nem merítette ki. (Maróti Egon fordítása)

55 5. 6. 44: *cum totam villam oculis tuis subicere conamur, si nihil inductum et quasi devium loquimur, non epistula quae describit sed villa quae describitur magna est*. Az idézetet a magam fordításában közlöm. D. Á.

56 A retorikai képzés kiemelkedő pozíciójáról és jelentőségéről éppen az ifjabb Plinius korában, a Kr. u. 1. században, Ruth Webb a következőt írja: „in the period, we are dealing with, rhetoric enjoyed great prestige; it was an active practice studied by a large proportion of male members of the elite and was the focus of much of their intellectual energy”. WEBB, *Ekphrasis...*, 4.

57 5. 6. 42: *cur enim non aperiā tibi vel iudicium meum vel errorem?*

58 5. 6. 43–44.

a privát és a publikus határán állnak, ezért a bennük foglalt közlések természetes módon formálják szerzőjük nyilvános énjét is. Plinius meglehetősen álszerény kijelentése nemcsak legitimálja a narratíva formabontó megoldását, hanem azt a Homérosz–Vergilius–Aratosz alkotta, vagyis megkérdőjelezhetetlen irodalmi hagyomány láncolatába illeszti, ezzel pedig a maga alkotói énjét emeli a legnagyobbak sorába. Az irodalmi levelekben az éntformálás nem csak közlésekkel, hanem mindenekfelett nyelvi eszközökkel történik. Az *epistulák* egyszerre az individuális szubjektum termékei, ugyanakkor formálják is ezt a szubjektumot.⁵⁹ Amikor a levelet író én valójában nem az irodalmi nyersanyagot, hanem az abból már készre formált művészi szöveget küldi el Tacitusnak, illetve Caniniusnak, akkor történetíróként, illetve költőként kíván megmutatkozni. Amikor a nyelv képmegjelenítő képességét mozgósítva a leírásból mint retorikai kitérésből látványként ható leírást formál, nemcsak a villát teszi láthatóvá. A szöveg alakításának folyamatában formálódik Plinius nyilvános, irodalmi énje is, és mire az *opus* elkészül, olyanná lesz, amilyennek saját magát láttatni akarta.

59 Éntformálás és szövegalakítás kérdésköréről a pliniusi levelekkel összefüggésben részletesen lásd: TAMÁS Á., „Éntformálás...”, 38–54.

„a természet életre kel bennük a hangjával, az illatával, a fény és árnyék játékával”¹

(Diderot, Gautier, Baudelaire és Zola
műbírálatainak ekphrasziszairól)

A 17. század végéig Európában ritkák a nyilvános kiállítások. A reneszánsz során és a 17. században is a legfontosabb kiállítási helyek a templomok és a kastélyok, vagyis azok a helyek, ahová a műveket szánták. Franciaországban az első nyilvános kiállítások XIV. Lajos alatt voltak. 1667-ben Colbert kezdte szervezni az első időszaki kiállításokat, ahol a kortárs festők megmutathatták a műveiket a nagy nyilvánosságnak. Ezeket az eseményeket Szalonoknak nevezték, mert 1699-től a festmények és a szobrok a Louvre négyszögletes szalonjába kerültek kiállításra. A 18. században két évente, augusztus 25-én, Szent Lajos napján nyitották meg a kiállításokat. 1791-től nagy változás az esemény lebonyolításában, hogy létrehoztak egy zsűrit, amely díjazta is a művészi alkotásokat. Az 'r' betű volt a legrosszabb minősítés. Az 'r' betűs képek nem vehettek részt a kiállításon. Jól látható, hogy 1791-től a Szalonok nem csupán kiállítások, hanem olyan intézmények, amelyek megjutalmaztak bizonyos műveket, másokat pedig elmarasztaltak.²

A Szalonok megsokszorozódásával párhuzamosan a lapokban egyre több beszámoló jelent meg az éves kiállításokról, hogy az eseményeknek minél nagyobb legyen a reklámjuk, és minél többen tekintsék meg őket. Ezzel egy új újságírói műfaj született: a műbíráló vagy műkritika. A műkritikáknak egyrészt esztétikai fogódzót kellett adnia a közönségnek, másrészt be kellett mutatnia a

1 Émile ZOLA, „Lettres de Paris, L'école française de peinture à l'exposition de 1878”, in Émile ZOLA, *Écrit sur l'art* (Paris: Gallimard, 1991), 370. Itt és alább az idegennyelvű idézetek a szerző fordításában olvashatók, ahol a fordító neve nem szerepel.

2 A francia Szalonok történetéről lásd: Gérard-Georges LEMAIRE, *Histoire du Salon de peinture* (Paris: Klincksieck, 2004).

műveket olyan embereknek is, akik valamilyen oknál fogva nem láthatták őket. Eleinte nem írók, hanem újságírók írták a kiállítási beszámolókat, akiknek nem voltak komoly írói ambícióik és nem voltak kiforrott esztétikai nézeteik sem. Az első komoly műbírálókat Diderot írja, akinek a színre lépésével az újságírói műfaj szépirodalmi rangra emelkedett. A 19. század során Théophile Gautier, Baudelaire és Zola műbírálatai gazdagították a műfajt.

Tanulmányomban a műkritika műfajának az alakulásával szeretnék foglalkozni, megmutatni, hogy az írók milyen nyelvi stratégiákat használnak a műbírálataikban. Úgy gondolom, a műbírálókat az ekphraszisz klasszikus műfaját idéző fordítási, leképezési kísérletek a szöveg és a kép között, és a médiumközi kapcsolatok újabb és újabb lehetőségeivel kísérleteznek. A műbírálókat nem csupán „magukba olvasztják” a képzőművészet kódjait, hanem dialógust kezdeményeznek ezzel a kódrendszerrel.

George Molinié és Michèle Acquien szerint az ekphraszisz „egy ábrázolás (festmény, építészeti motívum, szobor, ötvösmunka, hímezett faliszőnyeg). Ez az ábrázolás egyrészt egy létező tárgy leírása, másrészt egy téma, a nyelvtől eltérő szemiotikai rendszerben létrehozott művészi alkotás feldolgozása is”.³ Az ekphraszisz Molinié és Acquien felfogásában tehát egy eltérő szemiotikai rendszerből való fordítás, azaz interszemiotikus művelet. Diana Schaffer is az ekphraszisz interszemiotikus jellegét hangsúlyozza, amely képi benyomásokot és ábrázolásokat fordít le egy másik médiumra, amely nyelvi.⁴ Liliane Louvel szerint az ekphraszisz a szövegnek az a része, ahol leginkább képivé tud válni.⁵ Ezzel a felfogással azonban nem mindenki ért egyet. Többen az „ekphrasztikus szkepsziseről” beszélnek.⁶ Riffaterre az ekphraszisz illúziójáról ír, azaz szerinte ez a leírás fajta azt az illúziót adja, hogy képes a verbalitás segítségével megjeleníteni a képet, de valójában az ellentétéről tesz tanúbizonyosságot, azaz megszünteti a festmény vizualitását azzal, hogy egy másik jelrendszer elemeivel helyettesíti azokat.⁷ A műbírálókat írói is érzik a

3 George MOLINIÉ et Michèle ACQUIEN, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (Paris: Gallimard-Flammarion, 1999), 140–142.

4 Diana SHAFFER, „Ekphrasis and the Rhetoric of Viewing in Philostratus’s Imaginary Museum”, *Philosophy and Rhetoric* 31, no. 4. (1998): 303–316, 303–304.

5 Liliane LOUVEL, *Texte Image: Images à lire, textes à voir* (Rennes: Presses Universitaires, 2002), 32–44.

6 Mitchell az ekphraszisz három felismerési fázisát tárgyalja. Ezek közül az első az „ekphraszisz szkepszis”, azaz a verbális reprezentáció nem képes megjeleníteni a tárgyat úgy, ahogy azt a vizuális reprezentáció teszi. W. J. Thomas MITCHELL, „Az ekphraszisz és a Másik”, ford. MILIÁN Orsolya, in *A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. SZÖNYI György Endre és SZAUTER Dóra, *Ikonológia és Műértelmezés* 13, 193–222 (Szeged: JATE Press, 2008), 194.

7 Michel RIFFATERRE, „L’illusion d’ekphrasis”, in *La Pensée de l’image: Signification et figuration*

képek verbális megjelenítésének a nehézségeit, ezért gyakran kísérleteznek a nyelvvel, és szóképeket használnak.

Írásom szempontjából fontosnak érzem az ekphraszisz fogalmának a történetét bemutatni. Az ekphraszisz kezdetben azonban nem csak képleírást jelentett. Az ókori retorikákban a leírások egy meghatározott csoportját jelölték a fogalommal. Janice Koelb szerint a 19. század végén kezdik a szót képleírásként használni, hála két kritikusknak, Édouard Bertrand-nak és Auguste Bougotnak, akik két, Philoztratoszról szóló írásukban úgy használják a szót mint képleírást.⁸ De a fogalom ’képleírás’ jelentésben Leo Spitzer *Ode on a Grecian Urn* (1949) című tanulmányával vált elfogadottá.

Az ekphraszisz görög szó, jelentése: leírás.⁹ A görög és latin retorikák a szöveg egy bizonyos bővítményét nevezték ekphraszisznak, amely egy szépséges kiegészítője, ékessége a diskurzusnak. Őt fajta téma jelenhetett meg az ekphrasziszban: személyek, cselekvések, ezek körülményei, helyek és az idő. Barthes szerint az alexandriai retorikák imádták az ekphrasziszokat, amelyek „ragyogó leválasztható részei [a szövegnek], tehát öncélúak, nem függnék az egésztől. Céljuk, hogy helyeket, személyeket, műalkotásokat írjanak le.”¹⁰ Az ókorban az ekphrasziszban a hüpotiposzisz szinonimáját látták, azaz olyan leírást, amely olyan élethű, olyan szuggesztív, mintha magát a tárgyat látnánk.¹¹

Az ekphrasziszra jó példa az antik irodalomban Homérosz *Iliász* című eposzában Akhilleusz pajzsának a leírása, illetve Vergilius *Aeneis*-ében Juno templomának a bemutatása. Az előbbi ekphraszisznak a legfőbb erénye a leírás elevenisége, hogy az olvasó szeme előtt megelevenedik a pajzs. Mondhatjuk tehát, hogy az ekphraszisz egy olyan leíró szöveg, amely láthatóvá teszi a tárgyat az eleven leírás segítségével.

Chiara Nannicini szerint az ekphraszisz meghatározható részekből áll, és úgy gondolja, hogy Dante *Isteni színjáték*-ában a Purgatórium fejezet X. énekének ekphraszisz¹² jó példa a hagyományos képleírás bemutatására.¹³ Ennél a

dans le texte et dans la peinture, éd. Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, 211–229 (Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1994), 211.

8 Janice H. KOELB, *Poetics of Description: Imagined Places in European Literature* (New York–Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006).

9 A szó etimológiájáról lásd: Judith LABARTHE-POSTEL, *Littérature et peinture dans le roman moderne: Une rhétorique de la vision* (Paris: L’Harmattan, 2002), 22.

10 Roland BARTHES, „L’effet de réel”, in Roland BARTHES, *Littérature et réalité*, 81–90 (Paris: Seuil, 1982), 84.

11 RIFFATERRE, „L’illusion d’ekphrasis”, 211.

12 DANTE Alighieri, *Isteni színjáték*, ford. NÁDASDY Ádám (Budapest: Magvető Kiadó, 2016), 344.

13 Chiara NANNICINI, *Perec et le renouveau de l’ekphrasis*, hozzáférés: 2017.08.28, <http://www.cabinetperec.org/articles/nannicini-ekphrasis/nannicini-article.html>.

résznel a költő és Vergilius megállnak egy képsorozat előtt, amely Traianus és az özvegy látogatását mutatja be, aki „könnyezve a fájdalomtól, / a lószerszámába kapaszkodott”.¹⁴ Ebben a leírásban először van egy általános narratív bevezetés (3 sor), amit a kép részletes esztétikai leírása követ (9 sor), legvégül a képen megjelenő történet elbeszélése párbeszédes formában (12 sor).¹⁵ Az első narratív rész a szereplő elbeszélő észlelésére épít, az ő tekintetét vonzza a kép jelenete. A második részben található a kép részletes leírása. Csak ezután beszéli el a kép által megjelenített történetet. A harmadik rész Nannicini szerint hiányozhat az ekphrasziszból. Szerinte egy történet közbeiktatása, azaz a narratív ekphraszisz inkább kiegészítő vagy segítő stilisztikai eszköz.¹⁶

A reneszánsz ideje alatt az ekphraszisz kizárólag műalkotásokra szakosodik. Két jellemzője van: *periégészisz*, azaz a részletes ismertetés és az *energeia*, azaz vizuális evidencia: „érthetőség, világosság, evidencia, eleven ábrázolás, úgy, hogy valami testi mivoltában a szemünk előtt álljon”.¹⁷ Ruth Webb *Ekphrasis ancient and modern: the invention of genre* című írásában az ekphraszisz változását mutatja be. Szerinte, míg a régi ekphraszisz lehetett személyek, helyek, csatajelenetek leírása, később vált csak műalkotásokat leíró terminussá: „Ahelyett, hogy egy dinamikus írásmódot jelölt volna [...], aminek a tárgya esetleg lehetett cselekvés vagy mozgás, az ekphraszisz egy irodalmi fragmentumot jelöl, amelyben a mozgás az írásmódból származik, de aminek a tárgya statikus.”¹⁸

A régi retorikákban ahhoz, hogy egy leírást ekphraszisznak tekinthessünk, jól meghatározható szabályoknak kellett megfelelnie. Az ekphraszisz a szónoklás művészetének egyik leírástípusa volt, és három feltételnek kellett megfelelnie. Először is a szónoknak, ha egy valós vagy kitalált műalkotást idézett meg, a jelenlét illúzióját kellett keltenie, azaz a leírást olyan elevenné kellett tennie, hogy inkább a festmény hatását keltse, mint a nyelvvel való ábrázolását. Ezért pontos és felidéző szavakat kellett használnia, hogy olyanná váljon, mint a festmény, amelyet felidézett.

Másrészt az ekphraszisznak láthatóvá kellett tennie a leírt dolgot, ezért a szónokok gyakran folyamodtak a hipotipózishoz, amely „a dolgokat oly elevenen és erőteljesen festi meg, hogy bizonyos tekintetben a szemünk elé állítja

14 DANTE, *Isteni színjáték*, 344.

15 NANNICINI, *Perec et le renouveau de l'ekphrasis*.

16 Mint látni fogjuk, a műbírálókat írói gyakran narrativizálják a képet, ha erre módjuk van, azaz nem egy tájat, hanem egy mítoszt vagy a történelem egy jelenetét örökíti meg az alkotás.

17 NANNICINI, *Perec et le renouveau de l'ekphrasis*.

18 Ruth WEBB, „Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre”, *Word and image* 15, no. 1. (1999): 7–18, 7.

őket, s az elbeszélésből, a leírásból képet, festményt, sőt előjelenetet formál.”¹⁹ Henri Morier szerint is „olyan energikusan, alaposan megfigyelve írja le a dolgot, hogy a szemre a jelenlét hatásával van, a valóság formáival és a színeivel”.²⁰ Morier itt egy fontos dologra hívja fel a figyelmet: a hüpotiposzisz célja a valóság újratemtése és láthatóvá tétele, és ennek a sikere a figyelmes tekintettől függ, amely lehetővé teszi, hogy úgy ábrázolja a tárgyakat, ahogy látjuk: „Mivel az életből vett kép tulajdonságait hordozza, a hüpotiposzisz megköveteli mindenek előtt a megfigyelés ritka adottságát, és több ábrázolási képességre van szükség, mint képzelőerőre.”²¹

Végül a szónoklattan szerint az ekphraszisznak emocionális hatást kell kiváltania. Crescenzo szerint, hogy „elérje a célját az ekphraszisz, nem lehet semleges”.²² Ez az alakzat, amely közel áll az *energeia* fogalmához az ókori retorikákban, bármilyen leírás lehetett, amely képes volt az olvasó szeme elé helyezni a tárgyát. Így az ekphraszisz vizuális hatása megdöbbeneti és magával ragadja a befogadóját. Összefoglalva az ekphraszisznak három feltételnek kell megfelelnie: meg kell teremtenie a leírt műalkotás jelenlétének az illúzióját, képivé kell tennie a leírást, és hatással kell bírnia a befogadójára.

Mint említettem, Diderot-val megváltoznak a műbírálókat, és irodalmi rangra emelkedik a műfaj. Grimm, francia kritikus, Diderot barátja, kérte meg a francia író, hogy a *La Correspondance littéraire* [Irodalmi levelezés] kéziratos periodika részére írjon kritikákat a kiállításokról. Ő kilenc *Szalont* írt a lapnak 1759 és 1781 között, amelyekben többször meg is fogalmazza ars poeticáját. 1763-ban a következő módon mutatja be a jól sikerült műbírálót:

változatos stílusra van szükség, ami megfelel a változatos ecsethasználatnak, nagy-nak és érzékinek kell lennie, mint Deyhays, egyszerűnek és igaznak, mint Chardin, szellemesnek, mint Vien, megkapónak, mint Greuzet, a legtökéletesebb illúziót kell kelteni, mint Vernet. Mondd nekem, hol van ez a Vertumne itt. Biztos egészen el kell menni a Leman partjáig, hogy megtaláljuk.²³

19 Fontanier-t idézi Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006), 9.

20 Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (Paris: PUF, 1961), 524.

21 Uo., 525.

22 Idézi Virginie ECK, *L'Ekphrasis au travers des textes de Cébès de Thèbes, Lucien de Samosate et Philostrate de Lemnos: traductions et interprétations aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, hozzáférés: 2018.07.04, <http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dessid/rrbeck.pdf>.

23 Denis DIDEROT, „Salon de 1763”, in Denis DIDEROT, *Salons*, I, 149–249 (Oxford: Clarendon, 1957), 195.

Diderot ebben a szalonjában arról beszél, hogy a műbírálóknak nem csupán le kell írnia a képét, hanem azt oly módon kell tennie, hogy a festményekhez hasonló hatást érjen el. A fenti idézet utolsó mondata („Biztos egészen el kell menni a Leman partjáig, hogy megtaláljuk”) utalás Voltaire-re, aki közel húsz évet élt a Leman tó mellett. Úgy gondolom, hogy Diderot az 1763-as *Szalonjában* azt sugallja, hogy aki fel akar nőni a festészet művészetéhez, költőnek kell lennie.

1765-ben Diderot beszél a műbíráló megvalósításáról is:

Úgy írom le a képeket, hogy egy kis képzelőerővel és tehetséggel, látjuk a térben, és úgy helyezem el a tárgyakat a [kritikámban], ahogy látjuk őket a vásznon, azért, hogy érdemben megítélhessük, ítéletem és dicséretem segítségével. A szalonomat a festményről, a szoborról, a metszetről és az épületről tett néhány észrevétellel zárom.²⁴

Hasonló gondolatokat ír le Diderot a *Pensée détachée* című művében is, ahol arról értekezik, hogy a festmény megjelenítésekor először a kép témájáról kell beszélni úgy, hogy leírja a kép főszereplőjét, majd viszonyát a kép további tárgyaihoz és szereplőihöz. A kép bemutatását a színek, a fényviszonyok és a kompozíció láttatásával fejezi be.²⁵

A *Pensée détachée* című írásban megfogalmazott módszerrel Diderot gyakran él a *Szalonjaiban*. Erre jó példa Carle Vanloo *Augustus bezáratja Janus templomának a kapuit* című festményének bemutatása (1765). A leírást a francia író a jobb oldalt látható Janus templom bemutatásával kezdi, mellette megcsodálhatjuk a Janus szobrot is. Ezt követi a kép szereplőinek megjelenítése. Először bemutatja a papot, aki bezárja a templomot, és a mellette levő két másik papot, majd a kaput bezáró pappal szembeni gyermeket, aki egy korsót tart a kezében. Jóllehet a császár a kép közepén helyezkedik el, csak ezután tér rá a műbíráló írója: megismerjük az uralkodó kéztartását, ruháját is. A leírást Diderot az előtte térdelő gyerekekkel és az Augustus mögötti alakokkal zárja. A jelenet leírása után a francia író meg is indokolja, hogy miért a templom megjelenítésével kezdte a műbírálót:

24 Denis DIDEROT, „Le Salon de 1765”, in Denis DIDEROT, *Salons*, II, Salon de 1765 (Oxford: Clarendon, 1960), 59.

25 Denis DIDEROT, „Pensées détachées sur la peinture”, in Denis DIDEROT, *Ceuvres esthétiques*, 749–840 (Paris: Bordas, 1988), 790.

Úgy gondolom, hogy a templom nem csupán kellék, színpadi díszlet, jobban meg kellett mutatni, és nem egy szegényes és jelentéktelen építményként ábrázolni. Az ajtókat fedő vaspántok szélesek és jelentősek. [...] A pap, aki húzza a templomajtót, csodálatosan teszi. Szép a cselekmény, a ruhájának a redője, a vonásai, éppúgy, mint a szomszédos figuráknak. A fejek szépek, egyszerűen és igazul megörökítve.²⁶

A műbíráló rövid összefoglalójából is kiderül, hogy a kép úgy jelenik meg az olvasó előtt, mint egy drámai mű kimerevített jelenete. Előfordul az is, hogy a francia filozófus narrativizálja a képet, azaz leírja, hogy mi történt a képen kimevített jelenet előtt, és mi fog történni ezután. Michael Riffaterre-rel egyetértve úgy gondolom, hogy ez a típusú ekphraszisz paradox módon az ellenkezőjét teszi, mint amit ígér. Azt ígéri ugyanis, hogy a szavak segítségével láttatja a festményt, miközben eltávolít minden vizuális elemet azzal, hogy a nyelvi jelekkel helyettesíti őket. Ezt nevezi Riffaterre az ekphraszisz illúziójának, amely sokkal többet árul el a nyelv használójáról, mint a megörökített műalkotásról.²⁷

Az ilyen típusú leírásoktól azonban szögesen eltér Diderot, és ezzel egyidejűleg nagyon poétikus eljáráshoz folyamodik az író az 1767-es *Szalon*jában. Itt úgy mutatja be Joseph Vernet tájképeit, mintha képzeletben végigsétálna a festő által megörökített tájakon: gondolatban belép a képekbe, a különösen festői helyeken megáll, elábrándozik az előtte elterülő táj látványán, és szabadjára engedi írói fantáziáját. Csak a cikk végén derül ki, hogy a műbíráló írója nem a természetben sétált, hanem Vernet festményeiben. Maga a cikk hét részre oszlik, a hét táj/helyszín felsorolása nagyjából megfelel a Vernet által kiállított hét műnek. Az első pár sor is eltér a *Szalon*ok megszokott stílusától:

Vernet. Felírtam ezt a nevet a lapom tetejére, és már éppen műveiről készültem tudósítani Önöket, amikor is elindultam egy, a tengerrel szomszédos vidékre, mely a tájai szépségéről híres. Ott, amíg mások egy zöld szőnyegen vesztegették el a nap legszebb óráit, a legszebb napokat, pénzüket és vidámságukat; megint mások vállukon fegyverrel, a fáradtsággal harcolva követték kutyáikat a mezőkön át, hogy néhányan egy park környékén kalandoznak, melynek – a fiatalok botlásainak szerencséjére – fái nagyon is diszkrétek, és ahogy a súlyos személyiségek háborgó kiáltásaitól este hétkor még mindig zengett az ebédlő, melyekkel a közigazdászok új elveit illették, vagy a filozófia hasznáról, vagy haszontalanságról, vallásról, erkölcsről, színészekről, színésznőkről, a kormányról, a két zene közti kedvencről, a szép-

26 DIDEROT, „Le Salon de 1765”, 78–79.

27 RIFFATERRE, „L’illusion d’ekphrasis”, 213.

művészetről, irodalomról és egyéb fontos dolgokról szóló kérdéseket vitatták meg, melyekre mindig az üveg alján keresték a választ, aztán újra, rekedten, tántorogva lakásuk mélyén találták magukat.²⁸

Azért idéztem hosszabban Diderot műbírálataát, hogy érzékeltessem, mennyire eltér a korábban alkalmazott stratégiájától. Itt nem a kép előtt szemlélődő statikus leírással van dolgunk, sokkal inkább dinamikus, poétikus leírással.

A 19. századi műbírálattírók, Gautier és Baudelaire gyakran hivatkoznak Diderot-ra mint a műbíráló műfajának legtökéletesebb alkotójára, de ha a két 19. századi író nem is tenné ezt, le sem tagadhatnák, hogy hatott írásmódjukra a mester. Mind a ketten előszeretettel kezdik az írásaikat a kép szereplőinek a felsorolásával. Gautier 1838-ban Delacroix *Őrjöngő Médeia* című festményének a leírását a baljóslatú háttér leírásával kezdi, majd rátér a kép főszereplőjére, Médeiaira, akinek részletesen megismerjük a ruháját, testtartását, arckifejezését, a két gyereket a kezében. A kép szemlélője hosszabban elidőz a meztelen női testen, majd a kép színeinek, formáinak az ismertetésével zárja a bírálataát. Théophile Gautier *Szalonjainak* leírása hasonló, de nála is találunk példákat a műbíráló hagyományos kereteinek az elhagyására.²⁹ Az 1839-es *Szalonjába* például egy költeményt helyez. Ez a gesztus mintha azt akarná kifejezni, hogy Bertin, Aligny és Corot tájképeit a költészet nem hagyományos, expresszív nyelve segítségével lehet megjeleníteni. A verset később újra megjelentette az *Összes költemények* című kötetében *À trois paysagistes: Salon de 1839*³⁰ [*Három tájképfestőhöz, 1839-es Szalon*] címmel. Ezzel a gesztussal Gautier megelőzi Baudelaire 1846-os híres műbíráló-definícióját, miszerint „a jó kritikus egyszerre szórakoztató és költői, és nem hideg matematikus. [...] A jó műbíráló olyan, mint a szonett vagy az elégia”.³¹

Baudelaire lírai képleírására jó példa az 1845-ös *Szalonjában* Delacroix *Marokkó szultánja* című festményének leírása: „A festmény harmonikus, a színek pompája ellenére, amely legfőképpen szürke – szürke, mint a természet – szürke, mint a nyár levegője, amikor a nap szétterjed, mint a szürkület, minden tárgy-

28 Denis DIDEROT, „Salon de 1767”, idézi OCSOVAI Dóra, „A víz mint fennkölt motívum Diderot 1767-es *Szalonjában*”, *Első század* 7, 1. sz. (2008): 395–412, 404–405.

29 Théophile GAUTIER, „Exposition du Louvre”, *La Presse*, 22 mars 1838, in Eugène Delacroix *vu par Théophile Gautier*, hozzáférés: 2018.06.15, <http://www.theophilegautier.fr/dossier-delacroix/>.

30 Théophile GAUTIER, „Salon de 1839: Bertin, Aligny, Corot, 9^e article”, *La Presse*, 27 avril 1839, hozzáférés: 2018.06.15, <http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-de-1839.pdf>

31 Charles BAUDELAIRE, „Salon de 1846”, in Charles BAUDELAIRE, *Ceuvres complètes*, II, 415–496 (Paris: Gallimard, 1976), 418.

ra.”³² A „szürke” szó háromszori ismétlődése és a fura hasonlat különös líraiságot ad a leírásnak.

Nem véletlen, hogy mind Gautier, mind Baudelaire a líra nyelvét érezték a műbírálatok műfajához a legközelebb. Az irodalomelméletben gyakran megjelenik az a gondolat, hogy egy képzőművészeti alkotásról mindig csak a nyelv közbenjárásával tudunk beszélni, amely nagyban lecsökkenti kommunikálhatóságát. Emile Benveniste is a festészet jeleit állítja szembe a nyelv jeleivel, és a következőket mondja a festészet jeleiről a *Problèmes de linguistique générale*ban [*Az általános nyelvészet problémái*]:

A művész kiválasztja, összekeveri és elrendezi a színeket a kedve szerint a vásznon, és végeredményben csak a kompozíció keretében alakul ki a jelentés az elrendeződés következtében. A művész így létrehozza saját jelrendszerét: szembeállít ecsetvonásokat, amelyek jelentésre tesznek szert a rendszerben. [...] Így vannak olyan rendszerek, ahol a jelrendszer egymástól elkülönített elsődleges jelekkel vannak kifejezve, függetlenül a viszonyoktól melyet felvehetnek.³³

Riffaterre a *L'illusion référentielle* című tanulmányában a realista írásmódot állítja szembe a költészet kifejező készletével, és ő is felhívja a figyelmet a kompozíció fontosságára. Úgy gondolja, hogy a líra szövegterében, például rímhelyzetben a nyelvi jelentések többletjelentésekre tesznek szert, amelyekkel nem rendelkeztek korábban.³⁴ Jakobson fordításról szóló írásában emellett érvel, hogy a lírában a jelentés és a forma nem különül el. Ezért is mondja: „a költészet, legyenek bár szabályai abszolútak vagy korlátozottak, meghatározás szerint lefordíthatatlan. Csupán teremtő áttétele lehetséges”.³⁵ Jakobson mondatán nem nehéz felismerni Humboldt hatását, aki szerint a költészetnek titokzatos kapcsolata van a nyelvvel. Ezt a kapcsolatot a jelek és a hangok nem szétválasztható kombinációja hozza létre, mivel szerinte a költészet idioszinkráziás és szimbolikus. Baudelaire és Gautier is érezhette a nyelv és a költészet mágikus kapcsolatát és nem véletlenül használták a líra nyelvét, hogy a műkritika elérje a célját.

32 Charles BAUDELAIRE, „Salon de 1845”, in BAUDELAIRE, *Ceuvres complètes*, 357.

33 Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale* (Paris: 1974, Gallimard), 58–59.

34 Michael RIFFATERRE, „L'illusion référentielle”, in Roland BARTHES, Leo BERSANI, Philippe HAMON, Michael RIFFATERRE et Ian WATT, *Littérature et réalité*, 91–118 (Paris: Seuil, 1982), 90–91.

35 Roman JAKOBSON, „Fordítás és nyelvészet”, ford. BARCZÁN Endre és ÉDER Zoltán, in Roman JAKOBSON, *Hang–Jel–Vers*, szerk. FABRICIUS Ferenc, 372–382 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969), 381.

Baudelaire korántsem a költészet nyelvét érzi az egyetlen üdvözítő útnak a képek megörökítéséhez, hanem a szinesztéziát is. 1846-os *Szalonjában* szinesztéziák segítségével írja le a naplemente színeinek a gazdagságát:

Amikor a nagy tűzgolyó elmerül a vizekben, pirosuló harsonaszó szárnyal mindenünnen, vérszín harmónia ragyog a horizonton, s a zöld gazdag bíborruhába öltözködik. Most sűrű, kék árnyékok hada jön, és elúzi a narancsszín s gyengéd-piros színek sokaságát, és a nagy fénynek már csak távoli, sápadt visszhangja szól. Ezt a nap, mint nap felcsendülő, hatalmas szimfóniát, amely tegnap hallottnak mindig új meg új mása, a melódiáknak ezt az öröklődését, melyben a végtelen szül minden új variációt, ezt a bonyolult himnuszt nevezzük színnek.³⁶

Más műbírálataiban is zenei hasonlatokkal jellemzi Delacroix festészetét. A már említett *Marokkó Szultánja* című kép úgy jelenik meg, mint „szeszélyes dallam”: „csodálatos egysége az új, az ismeretlen, a finom, a bűbajos hangok akkordjának”.³⁷

Baudelairell ellentétben Gautier műbírálataiban nagyon kevés szinesztéziát találunk. 1836-ban Cabat tájképe kapcsán a *Zománcok és Kámeák* költője a következőket mondja: „Árad a festményéből a zöld gyümölcs és a mezők apró virágainak finom illata”.³⁸ Gautier-val ellentétben Zola azonban gyakran folyamodik a szinesztéziához. Antoine Guillemet *Villerville*-képe kapcsán az alábbi sorokat olvashatjuk:

Ez csak egy tengerpart apálykor, a kőomladékok és a sziklák jobbra találhatóak, a tenger balra, egy zöld vonal a látóhatáron. Ez komor és fenséges feszültséget teremt: a tenger felől érkező sós szellő fújja az arcot; a nap lenyugszik, az árnyék közelebb hozza a távoli végtelenséget.³⁹

Zola ki akarta terjeszteni a vizuális érzékelést más érzékszervek bevonásával. Igyekszik úgy leírni egy képet, hogy az ember minden érzékszervére és idegére hatással legyen. Az impresszionista festőkről írt leírásai jó példái az ilyen típusú leírásoknak. Corot tanítványáról, a szintén tájfestő Antoine Chintreuil-ről az alábbi leírást olvashatjuk:

36 Charles BAUDELAIRE, „Romantikus kritika”, ford. CSORBA Géza, in Charles BAUDELAIRE, *Művészeti kuriózumok*, 24–51 (Budapest: Corvina Kiadó, 1988), 26.

37 BAUDELAIRE, „Salon de 1845”, 357.

38 Théophile GAUTIER, „Salon de 1836”, *Ariel, Journal du monde élégant*, 2 avril 1836, hozzáférés: 2018.06.15, <http://www.theophilegautier.fr/critique-art-articles/>.

39 Émile ZOLA, „Le Salon de 1876”, in ZOLA, *Écrit sur l'art*, 346.

Chintreuil szereti a természet különleges pillanatait. Arra törekszik, hogy olyan benyomásokat adjon vissza, amelyek részben elvesznek a festményekről: például rózsaszínben játszó hajnalt, vagy egy vihart, vagy az esőn átszűrődő napsugarat, vagy egy erdei szélrohamot. [...] Számos csodálatos képe van: a természet életre kell bennük a hangjával, az illatával, a fény és árnyék játékával.⁴⁰

Összességében elmondhatjuk, hogy a műbírálatok a 19. század során joggal válnak irodalmi műfajjá. Jól látható, hogy mind a három műkritikus a Diderot által kitaposott utat követve, a leírásban a vizuális érzékelést kitérítve a zenei és az ízlelési érzékeléssel, így az olvasóban azt az érzést megteremtve, hogy nem csupán egy képleírás olvasója, hanem tanúja magának a képnek. Így a kép hallhatóvá, illatossá válik, és valósággal megelevenedik a műbíráló befogadója számára. Az ember a testével érzékeli, érzi a világot és a műalkotásokat is. „Mindenkinek a testével olvassa a világot”,⁴¹ mondja Jean-Claude Coquet. Ahhoz, hogy megértsük és közvetíteni tudjunk az érzéki világot, szükségünk van érzékszerveink tapasztalatára, „referenciális benyomásokra”, mint ahogy Denis Bertrand sugallja.⁴² A színesztézia plasztikussága vagy a lírai nyelv figurativitása a befogadó fantáziáját, belső képalkotását oly mértékben stimulálja, hogy egy pillanatra maga is benne áll a festmény által ábrázolt tájban. Így a műbíráló ekphraszisz a látást segíti, „vezeti a tekintetet, mutatja neki az egyedüli utakat, amelyben célba érhet”.⁴³

40 ZOLA, „Lettres de Paris...”, 370.

41 Jean-Claude COQUET, *Physis et logos: une phénoménologie du langage* (Saint-Denis: PUV, 2007), 255. A szerző Hélène Cixous-t idézi.

42 Denis BERTRAND, *Narrativité et discoursivité: points de repère et problématiques*, Actes Sémiotique documents 59 (Paris: Groupe de recherches sémio-linguistiques, 1984), 36.

43 BOEHM, *A képleírás...*, 36.

LÍRAI
LEÍRÁSOK

A leírás intermedialitása – Rilke és Pilinszky arcképversei

A társművészeti kutatások veszélyeire többször is figyelmeztetett Szegedy-Maszák Mihály, aki éppen ezért szöveg alapú elemzéseket folytatott, és több munkájában is vizsgálta képek, zeneművek szerepét elbeszélő prózai szövegekben.¹ E kérdésfeltevéshez és módszerhez kíván jelen tanulmány is csatlakozni, amikor is – a társművészeti alkotások „avatatlan taglalását”² elkerülendő – két ekphrasztikus vers középpontba állításával kutatja, milyen funkciója lehet a kép-leírásnak Rilke és Pilinszky költészetében.

A tanulmány tárgyát képező *Önarckép 1906-ból* című Rilke-vers magyarul először a *Nyugat* 1909. szeptember 16-ai számában jelent meg Kosztolányi fordításában,³

- 1 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A művészetek tudományközi kutatása”, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene: A művészetek összehasonlító vizsgálata*, 25–47 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007), 34; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Nem hallott dallamok és nem látott festmények: Társművészetek a romantikus szépprózában”, in SZEGEDY-MASZÁK, *Szó, kép, zene...*, 155–176; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A művészetközi vizsgálódás kísértése és akadályai”, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere*, 30–39 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011); SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A társművészetek jelenléte az elbeszélő prózában”, in SZEGEDY-MASZÁK, *Az újraolvasás kényszere*, 40–61; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Zene az irodalomban: Virginia Woolf”, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A mű átváltozásai*, 303–333 (Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013), 304–305.
- 2 SZEGEDY-MASZÁK „Nem hallott dallamok...”, 156.
- 3 KOSZTOLÁNYI Dezső, „Rilke: Érzések metafizikája”, *Nyugat* 2, 18. sz. (1909): 301–313. A hátszöveg feltárását célul kitűző kutatás egyik megkerülhetetlen kérdése, hogy az 1940-es évek elejéig Magyarországon az életmű mely alkotásai szolgálhattak Pilinszky Rilke-recepciójának legvalószínűbb forrásaiként. Pilinszky és Nemes Nagy Ágnes barátsága és szakmai kapcsolata miatt kézenfekvőnek tűnhet a feltételezés, hogy Pilinszky rilkei szöveg hagyományának alapját elsősorban Nemes Nagy „Rilkéje” képezte. A költő néhány Rilke-idézetét szemügyre véve azonban kiviláglik, hogy egy korábbi „közvetítő” is feltételeznünk kell Kosztolányi személynél. Ezt a feltételezést erő-

aki felvette 1914-es híres fordításkötetébe⁴ is.

Az ősi, régen nemesi családnak
vadsága a szemöldök peremén.
A szemben félelem s kék, enyhe fény
a gyermekkorból és itt-ott alázat,
nem szolgál-vágy, de szolgáló erény.
A száj: csak száj, nagy, biztos és kemény,
nem rábeszélő, de valami bátrát
kimondó. A homlok előrebágyad
s árnyak között mélnél el feketén.

Csak sejtelem még és korántse kész:
a bánat és siker még nem ragadta
új markolással teljes diadalra,
és mégis: ez a sok kusza vonalka,
valami komoly, igaz és egész.

A vers megidézett arcképe a Paula Modersohn-Becker által 1906. május 13. és június 2. között festett Rilke-portré. Maga a vers is e periódusban íródott, és az *Új versek* első kötetében jelent meg.⁵ E kötet teljesíti be az először rodini, majd cézanne-i hatásra megformálódó – a világirodalomban leginkább Eliot és Pound modern tárgyköltészetével rokonítható – poétikát, amelynek kulcsszavaként a *Kunst-Dinget*, a koncentrált szemlélés útján művi tárgygyá átváltoztatott tárgyat jelölhetjük meg, s amely alapján Rilke költészetében tárgyversekről (*Dinggedichte*) szokás beszélni. E tárgyversek már nélkülözik a korábbi kötetekre még jellemző közvetlen, személyes beszédmódot is. Ahogy az életművet a figurális nyelv felől vizsgáló Paul de Man is utal rá híres Rilke-tanulmányában, *Az áhítat könyvében* meghirdetett személytelenséget Rilke az *Új versek* alkotása-

síti, hogy a magyar könyvpiacot ekkor (s egyébként még a '60-as években is) Kosztolányi Rilke-fordításai uralták. Tudjuk, hogy Kosztolányi Pilinszky kedvelt költője volt, s már gimnazista korában nagy figyelmet szentelt neki. Az önképzőkörben, amelynek Pilinszky tagja volt, kortárs költőként foglalkoztak munkásságával. Lehetséges tehát, hogy Pilinszky esetleg már akkor, gimnazistaként olvashatott Rilke-verseket Kosztolányi műfordítói munkásságának tanulmányozása során.

4 Rainer Maria RILKE, „Önarckép 1906-ból”, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, in *Modern költők*, szerk. és ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, 3 köt. 1:150 (Budapest: Élet, 1914).

5 Martina KURZ, *Bild-verdichtungen: Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003), 261.

iban nyeri vissza.⁶ A kötet a legkülönbözőbb tárgytapasztalatok (épületek, szobrok, istenek, emberek, állatok) poétikai-nyelvi struktúrákba való átfordítását hajtja végre, a világ költői újratereztetését. Ez alapján beszél Pór Péter az *Új versek* kapcsán orfikus alakzatról: minden egyedi létező, vagyis minden vers önnön-maga, művészileg megteremtendő transzcendenciája felé irányul.⁷ A kötetet Rilke

a témák látszólagos sokféleségében komponálta Apollótól és a bibliai királyoktól mesebeli vagy valóságos állatokon, városokon, épületeken, parkokon, fákön és szobrokon keresztül a csipkeverőnőig, a rózsáig vagy a koldusokig. Valóságos témájuk azonban egy és ugyanaz: minden új vers [...] az átváltozást tematizálja, mint önnön teremtetésének szóbeli és tárgyi folyamatát és egyszersmind beteljesülését.⁸

A versek tehát az átváltozás poétikáját megvalósító alakzatok, a rilkei *Kunst-Ding* megtestesülései.

Az önarckép mint cím ugyanakkor egy személyes, intim leírást feltételez, ami látszólag ellentmond a kötetben meghirdetett poétikának, hiszen az arc mint a versbeli beszélő metaforája magát a szubjektumot teszi meg a vers központi témájának. Miként a mű maga egy kép leírása (egy vizuális ábrázolás verbális ábrázolása), az ekphraszisz⁹ poétikai eljárásaként értelmezhető. Egy a vers felszíni, tematikus síkján maradó olvasat számára ez a vers nem egyéb, mint egy sikeres képleírás – ahogy Gottfried Boehm is meghatározza: „A sikerült leírások kettős feladatot oldanak meg: elmondják, mi »van«, ugyanakkor azonban azt is elmondják, hogyan »hat« a kép”.¹⁰ Egy, a kimondatlan dolgokra jobban figyelő olvasat azonban utat nyit a szöveg poétikai dimenziója felé: a vers első szakaszában éppen a ki nem mondott, le nem írt válik jelentéssé. Az arckép leírása során ugyanis csak részleteket kapunk arról, ami a képen „rajta” van, de az maga nem válik láthatóvá. A szemöldök, a szem, a száj és a homlok bőbeszéd-

6 Paul DE MAN, „Trópusok: Rilke”, ford. FOGARASI György, in Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, 32–71 (Budapest: Magvető Kiadó, 2006), 45–46.

7 PÓR Péter, „Az orfikus alakzat: Rilke *Új versek* című kötetének poétikájáról”, in PÓR Péter, *Léted felírata*, 159–176 (Budapest: Balassi Kiadó, 2002), 165.

8 PÓR Péter, „Az átváltozott Piéta: Rilke és Pilinszky”, in PÓR, *Léted felírata*, 270–279, 271.

9 Bár tisztában vagyunk az ekphraszisz fogalmi használatának problematikus voltával, a fogalom történeti-elméleti elemzése meghaladná jelen tanulmány kereteit, így némiképp önkényesen azon fogalomértéshez csatlakozunk, mely az ekphrasziszt képek vagy műtárgyak költői leírásaként határozza meg. Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben* (Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 2007), 36.

10 Gottfried BOEHM, „A képleírás: A kép és a nyelv határaitól”, ford. RÓZSAHEGYI Edit, in *Képelemzés*, szerk. THOMKA Beáta, Narratívák 1, 19–36 (Budapest: Kijarat Kiadó, 1998), 26.

dű leírásának következtében megszűnik a tárgy egysége, a látvány belefullad a verbális reflexiók tömkelegébe, a szöveg vizualizáló potenciálja lecsökken. Amit Rilke ebben az ekphrasztikus versében megvalósít, egybecseng Jean-Luc Nancy gondolatával, mely szerint „minden portré abban az egyszerűségben létezik, ahol a *kép el- vagy kitakarja a modellt* és a *mű, a portré* ellenáll annak a tendenciának, amivel a képet megfosztják képi minőségétől, és pusztán az ábrázolt embert akarják felismerni rajta.”¹¹ Nancy képtelenítésnek nevezi azt az eljárást, amely során a kép meghíúsítja az elvárást, „ami egy végső felismerésben kíván a képen ábrázolt személyre tekinteni”.¹² Meglátásunk szerint Rilke a vers első, kilenc sorból álló szakaszában képtelenít, vagyis a szubjektum arcképe úgy íródik bele a szövegbe, hogy megszűnik arcképnek lenni. A szöveg – az olyan elvont fogalmi megnevezések, mint *félelem, alázat, szolgáló-vágy, erény, bátorság* révén – elveszíti vizualitását, s valóban nem egyéb, mint a vers zárószakaszában olvasható „sok kusza vonalka”. Az így előállt hiány szükséges, mert ez teremti meg a teret a megfordításhoz, melyet – hasonlóan az *Archaikus Apolló-torzóhoz* – a záró sor valósít meg: a csonka arc egészzé válik; az eredetiben: az összefüggéstelen, a szét-szórt (*zerstreut*) valóssá (*Wirkliches*). Ebben az eljárásban a kiazmus alakzatára ismerhetünk. Ahogy de Man tanulmányában rámutat,

Rilke költészetének a kiazmus a meghatározó alakzata, vagyis a keresztezés, mely megfordítja a szavak és a dolgok attribútumait. A versek olyan létezőkből, objektumokból és szubjektumokból épülnek fel, amelyek és akik maguk is szavakként viselkednek.¹³

Majd később hozzátesszi:

[Rilke tárgyai] oly módon vannak elgondolva, hogy kategorikus tulajdonságaik megfordíthatók legyenek [...]. Olyan létezőt teremtenek, mely zárt totalitás is egyben, [...]. Ha megkérdezzük, hogy ez és az a tárgy vajon miért vonzotta ellenállhatatlanul Rilke figyelmét az *Új versekben*, [...], a válasz mindig az lesz, hogy a tárgy kényszerítette rá magát Rilkére, mivel attribútumai lehetővé tesznek egy ilyen megfordítást és egy ilyen (látszólagos) totalizálást.¹⁴

11 Jean-Luc Nancy gondolatát idézi Bacsó Béla: BACSÓ Béla, *Ön-arc-kép: Szempontok a portréhoz* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2012), 13. Kiemelés az eredetiben.

12 Uo.

13 DE MAN, „Trópusok: Rilke”, 51–52.

14 Uo., 53. Kiemelés az eredetiben.

Rilke e versének választott tárgya azért az önarckép (*Selbstbildnis*), hogy kijátszva a nyelv figurális potenciálját megfossa a tárgyat mindattól, amit jelent (mind a személyeségtől, mind a képiségtől), és létrehozza az önarckép önkényes szójelét, a verbális jelekből felépített művi tárgyat. Érdeemes ideidézni Rilke poétikájának egyik kulcsmondatát, mely az 1903. augusztus 8-án Lou Andreas-Saloménak írott programadó levelében olvasható: „Das Modell scheint, das Kunst-Ding ist”, („A modell látszik, a művi tárgy *van*”)¹⁵ – Rilke külön gonddal tipografizálta a létigét, hangsúlyozva annak nem egyszerűen kopulatív, hanem predikatív funkcióját. Rilke verse úgy valósítja meg e poétikát, hogy a látható modellt, a portré referenciáját kiírja a versből, de létet ad magának a műalkotásnak. Egy olyan költő esetében, akinél „a *lexisz* elsőbbséget élvez a *logosszal* szemben”,¹⁶ kínálja magát a feltételezés, hogy a vers második szakaszának mutató névmása (*ez/das* – a német eredetiben strófakezdő szerepben) egy a szöveg önnön szerveződésére való autopoetikus utalás. Amire az „*ez*” vonatkozik, arról a szöveg egyfelől azt állítja, hogy csupán „sok kusza vonalka”, másfelől hogy ennek ellenére „igaz és egész”. A német eredetiben: „zerstreuten Dingen”, „szétszórt dolgok” és „Wirkliches”, azaz „valós/igaz”. Kosztolányi e verssel kapcsolatos fordítói munkája külön tanulmány tárgyat képezhetné, itt most csak annyit van módunk jelezni, hogy a vers mint önreflexív alakzat a fordításban is működésbe lép. Míg a német eredetiben a *dolgok* a szavak, a szójelek metaforáivá lesznek, annál is inkább, mert az egész vers jóformán névszók halmaza, addig a *sok kusza vonalka* utal(hat) a vesszorok szabálytalan hosszúságú elrendezésére, a mondatértelmet megtörő soráthajlásokra. Ezzel kapcsolatosan megfigyelésre érdemes még, hogy az arckép verbális leírása egészen az utolsó két sorig szabályosan halad fentről lefelé: először a szemöldök, a szem, majd a száj leírását adja. Az utolsó két sor azonban a homlok verbális reprezentációját tárja elénk, vagyis az arcleírás körszerűen bezárul. Így lesz a szöveg lezárt univerzum, „Kunst-Ding”. A körnek, pontosabban az arcképet leíró szövegrésznek a középpontjában a szem és a száj leírása áll, e kettő közül a leghangsúlyosabb mégis a szájleírás, mert az az egész vers mértani középpontját alkotja. Bacsó Béla az önarcképről szóló monográfiájában Cicero *De oratore* című művét idézve utal a szem jelentőségére, ami az arcon mint valami jel (*indices oculi*) képes beszédesen értésre adni a lejátszódó folyamatot, képes „beszélni” arról, amit az ember el akar mondani vagy el akar hallgatni. „Ha [...] az arc és a szem a lélek *indiciuma*, akkor árulkodó jelként kell olvasnunk belőle [...]. A szem, és közvetve a tekintet annak *jele*, olykor *tünete*, vagy éppen *bizo-*

15 Rilket idézi Pór Péter: PÓR, „Az orfikus alakzat...”, 164.

16 DE MAN, „Trópusok: Rilke”, 59. Kiemelés az eredetiben.

nyossága, hogy a lélek igaz.”¹⁷ A szemben kiemelt, s a gyermekkorhoz kötött kék fény a transzcendens és a költői képzelet szimbólumaként, a szolgáló erénynek mint az én háttérbe helyezésének említése, valamint a száj attribútumai (*biztos, kemény, nem rábeszélő, bátr*at – az eredetiben *igazat* [Gerechtes] – *kimondó*) a vers ars poeticus beállítódását hangsúlyozzák, amely ars poeticát a vers maga is megvalósít. A valóst, az igazat kimondó száj leírása a vers saját költői nyelvének önreflexiójaként válik olvashatóvá, hiszen a vers kódjában valóban kimondatik a megalkotott alakzat igazsága. A versszöveg „Wirkliches” szava tehát beteljesíti az *Új versek* költői koncepciójában a megfigyelés poétikájával létrejövő művi tárgyat mint az egyetlen valóságos létezőt a nem valóságos világban.

A *wirklich* („valós”) Rilke egyik fétis-szava. Az 1903-ban egy levélsorozatban kifejtett poétikai reflexiói közül számunkra kulcsfontosságú egyik mondata, a „Wirklicher unter Wirklichem zu sein” („Valóbbnak lenni a valóságos között”). Elképzelhető ugyanis, hogy e mondatban fedezhetjük fel Pilinszky legkedveltebb¹⁸ Rilke-idézetének („Rettenetes, hogy a tények miatt sose ismerhetjük meg a valóságot”) az eredetét. Pilinszky e mondatáról Pór Péter azt nyilatkozta, hogy Rilkétől ebben a formában sosem hangzott el, hanem valószínűleg más Rilkétől származó állításokat kontaminálhatott a költő emlékezetében, s az egyik ilyen lehetséges formulaként jelöli meg az említett gondolatot.¹⁹ Rilke hatása Pilinszky poétikai koncepciójára ebben, a tények és a valóság jelentésbeli megkülönböztetésének gondolatában mutatkozik a legintenzívebbnek. Tény és valóság viszonya nemcsak Rilke kapcsán kerül elő a Pilinszky-esszékből, hanem számtalan más szöveghelyen, különböző kontextusban is megtalálható Rilkétől mintegy függetlenül, ahol Pilinszky önálló szellemi termékeként tűnik az olvasó elé.

17 BACSÓ, *Őn-arc-kép...*, 11. Kiemelés az eredetiben.

18 Kisebbl eltérésekkel ugyan, de legalább tízszer említette fel Pilinszky írásaiban, s jó néhányszor utalt rá interjúi során is. Vö. PILINSZKY János, „Megmentett hangszalagok”, in PILINSZKY János, *Összegyűjtött művei: Beszélgetések*, szerk., jegyz. és utószó HAFNER Zoltán, 40–61 (Budapest: Századvég Kiadó, 1994), 42; PILINSZKY János, „Mindenkor újra semmit sem tudni: A szabályos szintaxis mondatai”, in *uo.*, 139–142, 141, PILINSZKY János, „Mit jelent önnek a színház?”, in *uo.*, 149; PILINSZKY János, „Egyenes labirintus: Pilinszky-portré a televízióban”, in *uo.*, 176; PILINSZKY János, „»Eljuthatunk a derűig«”, in *uo.*, 203; PILINSZKY János, „Pilinszky János mozdulatlan színháza”, in *uo.*, 220; PILINSZKY János, „*Én is egy szempár vagyok*”, in *uo.*, 231; PILINSZKY János, „A labirintus járatai”, in *uo.*, 235–236; PILINSZKY János, „A költői jelenlét”, in *uo.*, 240–241.

19 „[Pilinszky] kedvenc Rilke-idézete [...] minden valószínűség szerint téves. Azt, hogy »Szörnyű, hogy a tények miatt sohasem ismerhetjük meg a valóságot«, amit Pilinszky kisebb eltérésekkel gyakran idézni vélt tőle (pl. *uo.*, 141, 149, 176, 203, stb.) ismereteim szerint (és Rilke-szakértők szerint is, akiknek megkérdeztem a véleményét) Rilke sohasem írta.” PÓR Péter, „Az átváltozott Piéta: Rilke és Pilinszky”, *Alföld* 49, 12. sz. (1998): 90–96, 90. Pór egy másik lehetséges szöveghelyként Monique Saint-Mélier elhíresült mondatát jelöli meg: „Ha látni akart valamit, Rilke behúnyta a szemét.” *Uo.*

E Rilke-textus olyan jellegű beivódásáról lehet tehát szó a költőnél, amely a gondolati-szellemi azonosulás legtökéletesebb megvalósulásáról tanúskodik. Éppen ezért alapos okunk van feltételezni, hogy a költőnek ez a Rilkétől eredeztethető *valóság*-fogalma az egész poétikai gondolkodását átszövi, annál is inkább, mert „a költői alkotásfolyamat kérdése nála a *realitás* érzékelésének problémájaként vetődik fel”.²⁰ E szempontból érdemes egy szöveghelyet közelebbről is megvizsgálni, melyben Pilinszky Rilke kapcsán bontja ki poétikájának nyelvszemléleti tételét:

[K]étféle közhelyet ismerünk. Az egyik: halott hely, betemetett forrás. A másik: szent hely, jelenünk és századok, múltunk és örök jövőnk metszési pontján. Nélkülük lehetetlen az ember többsíku realitásának megvalósítása, míg bennük és általunk létünk egyszerre zajlik az aktualitások és az *időtlen realitások* síkján. A *nyelv* – az igazi – *távolról se csak információk eszköze*, hanem mindenek fölött önmaga örökös liturgiája, megragadhatatlan erők tolmácsa. A „*puszta nyelv*” olyan, *mint a „puszta tény”, amiről már Rilke megírta: „Rettenetes, hogy a tényektől sose tudhatjuk meg a valóságot!”*²¹

Amit itt a „puszta nyelv” és a „puszta tény” kategóriáiban fel kell ismernünk, nem más, mint az autentikus létérzékelést a tudati absztrakciók révén elfedő, jelentésében kiüresedett nyelv, melyet Pilinszky *stílusnak* nevez.²² Pilinszky meghatározása szerint a versnyelvi szövegalkotás kiindulópontja a stílustól való elrugaszkodás: a művészi jelenlét módjaként a nyelvet jelöli meg, melynek feltétele a stílustól való eltávolodás, mert a stílus sematizálja a tárgyát, olyan nyelvet teremt, melynek ontológiai státusa elveszik, nem felfedi, hanem elfedi a (jelen) létet. A valóság („a teremtés realitása”) hozzáférhetővé tétele, a jelenlét elérése a nyelvi jel radikális felszabadítása útján érhető el, vagyis nyelvváltással, a dolgok jelként való jelenlétének érzékelésével. Egy ehhez igen hasonló poétikával találkozhattunk Rilkénél is, aki a lírai alkotást szójelek rendszerének fogta fel, önké-

20 SZITÁR Katalin, „Dolgok – jelek – jelenlét: Az írás az *Apokrifben*”, in *A 12 legszebb magyar vers 2: Apokrif*, szerk. FÜZFA Balázs, 106–116 (Szombathely: Savaria University Press, 2008), 107.

21 PILINSZKY János, „A kétféle közhelyről”, in PILINSZKY János, *Publicisztikai írások*, szerk., jegyz. és utószó HAFNER Zoltán, 576–577 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 576. Kiemelések tőlem. B. Á.

22 Vö. „[a]mikor a lélek elfárad, s vele együtt a képzelet, a stílusban valamiképp úgy tárgyiasítjuk a világot, ahogy az elfáradt szerelem tárgyiasítja a szexualitásban a másikat.” PILINSZKY János, „A »teremtő képzelet« sorsa korunkban”, in PILINSZKY János, *Összes versei*, szerk. HAFNER Zoltán, 84–88 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 85.

nyes jeleket, szójeleket alkotott,²³ s amit ő maga átváltozásként (*Verwandlung*) nevezett meg.

A költeményben egyetlen szó sem azonos [...] a köznapi beszélgetésben használatos és ugyanúgy hangzó szavakkal; a tisztább törvényszerűség, a nagy kapcsolat, a konstelláció, amelyet a versben vagy művészi prózában a szavak elérnek, a magvukig megmásítja a természetüket, a pusztá érintkezés számára haszontalanná, hasznavehetetlenné teszi őket, érinthetetlenné és maradandóvá lesznek: ez az átváltozás.²⁴

Pilinszky itt tárgyalandó önarckép-verse az 1970-ben megjelent, még a *Harmadnapon* kötetnél is vékonyabb *Nagyvárosi ikonok* azonos című ciklusában kapott helyet. Míg Rilke verse egy a valóságban is létező műalkotás leírása, addig a Pilinszky-vers esetében feltehetőleg a vizuális műalkotás csupán az őt leíró verbális műalkotás fikciója. Bár tény, hogy Pilinszkyról élete során számtalan portré készült, arra vonatkozóan, hogy a versben megidézett önarcképnek létezik-e valós tárgyi referenciája, nem áll rendelkezésünkre konkrét filológiai bizonyíték.

Az *Önarckép 1944-ből* szövege mindössze egyetlen mondat, amely egy hosszabb és egy rövidebb verssorra tagolódik:

Sírása hideg tengelyében
áll a fiú.

A versbeli beszélő egyes szám harmadik személyben írja le a látványt, ami meghisúsítja a cím személyes leírást feltételező olvasói elvárását. Bacsó Béla monográfiájában jegyzi meg, hogy a portréelmélet kezdetektől fogva a hasonlóságelvhez kötött, vagyis a portréban egy minden mástól megkülönböztethető egyediséget és megismételhetetlen egyszerűséget véltek felfedezni, és ennek feltárását tartották meghatározónak.²⁵ Pilinszky önarckép-verse nem közelíthető meg termékenyen, ha a portré lényegi ismérveként a maga individualitásában megjelenített alakot tekintjük. A mozdulatlanul álló fiú képével Pilinszky verse is kitakarja a címben jelzett modellt. Amit a cím szerint látnunk kellene, azt nem látjuk, hiszen a versszöveg nemcsak az egyes szám harmadik személyű eltávolító beszéddel, hanem a szubjektum arctalanságával is gátat szab a cím ébresztette olvasói elvárások tel-

23 PÓR Péter, „A jel teremtése: Szent Pál – Dosztojevszkij – Rilke”, in PÓR, *Léted felírata*, 155.

24 E szövegrészt Pór Péter fordításában olvashatjuk. Az eredeti szöveg lelőhelye: *Levél Margot Sizzou-Crouy grófnőhöz*, 1922. március 17-én, in Rainer Maria RILKE, *Briefe*, Bd. 3 (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987), 3:766.

25 BACSO, *Ön-arc-kép...*, 13.

jesülésének: az emberi test kitüntetett területe, a személyiséget szimbolizáló arc takarásban marad. A vers azon eljárása, hogy nem teszi láthatóvá a címben ígért referenciát, vagyis szembeszáll a portréművészet tükrözéselvével, párhuzamba állítható Pilinszky azon nyelvszemléleti elgondolásával, melyet *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* című előadásában a „tükör-élet” és a „tükör-korszak” címszavakkal fémjelzett.²⁶ E szövegben a tükör annak a nyelvnek az alakzata, amely gátat szab a valóság érzékelésének, a személyes egzisztenciális részvételből fakadó tapasztalatnak, a tükrözés pedig az e nyelv iránti fogékony szemléletmódot jelenti, mely akadályozza a jelenlétet. A jelenlét elérésének autentikus módja a tükör, a „fölszín”, a „tények” világának áttörése: átlépés a költői nyelv szférájába.

A vers egy statikus állapotot örökít meg, egy mozdulatlanul álló fiút, amivel a kép egyik legfőbb sajátosságára, a pillanatszerűsége hívja fel a figyelmet. Az egyedüli mozgásra utaló elem a sírás, azonban képen rögzítve ez is csupán kifejeztett időpillanatként jelenítődik meg, amit csak még inkább nyomatékosít a sírás metaforikus azonosítója, a tengely. A tengely mint az autentikus művészetet a mozdulatlansághoz kötő metafora olvasható a kötet *Ars poetica helyett* című, költészetet értelmező esszéjében is:

A múltó idő a történet relativitásából a „tisza történet” totalitásába, minden igaz cselekedet eleve mozdulatlan tengelyébe vezet. Ez [...] sajátos módon függetlenül és egyetemes érvényű valóság, [...]

Majd később hozzát teszi:

És [...] a művészet is mi egyéb, mint engagement immobile, mozdulatlan elkötelezettség, totális odaadás?²⁷

Az esszé a lírai beszéd nem verses formájú folytatásaként orientáló jelleggel bír, ugyanúgy, ahogy a ciklus versei is erőteljesen építenek a többi ciklusbeli vers értelemösszetevőire. Ahogy a ciklus nézőpontoszerkezetében egyetlen közép-

26 „A tudományos gondolkodás – különös módon – a művészetben, akarva-akaratlanul a narcisztikus elemek tükör-korszakát nyitotta meg. Azóta beszélünk jó stílusztákról. Beköszöntött egy egész korszak: amely a látszat stílárís bizonyosságát elébe helyezi a világ önfeledt inkarnálásának. A nagy irodalmak minden erényét igyekeztünk beköltöztetni a tükörbe, az ellenőrzött szépségtől az ellenőrzött extázisig. Mindent látunk, mindent tudunk, sőt jobban látunk, és jobban tudunk azóta; de bárcsak lennének vakok és élők – háttal a tükörnek.” PILINSZKY, „A »teremtő képzelet« sorsa korunkban”, 85.

27 PILINSZKY János, „Ars poetica helyett”, in PILINSZKY, *Összes versei*, 89–92, 90.

pontként jut érvényre egy a jelenségeket, dolgokat mint rajta kívül állókat tárgyszerűen bemutató lírai beszélő, úgy távolítja el a verseket a befogadótól az esszé: tárgyként bemutatva egy nézőpontból reflektál rájuk.

A *tengely* szó versbe építése révén a vers felkínálja az ars poetikus olvasatot. A szó egyik jelentése képzeletbeli egyenes, amely a versben a sírás által materializálódik, de a szó éppúgy aktivizálhatja a befogadói emlékezetben a tengelynek mint tárgynak a jelentését, a kör keresztmetszetű rudat. Ha a tengely szó kontextusát Pilinszky más prózai írásaiban vizsgáljuk, feltűnik, hogy a mozdulatlanságon túl az *abszolút középpont* és a *monoton körszerű mozgás* jelentéseit társítja hozzá.²⁸ Ha ehhez felidézzük Pilinszkynek az *Apokrif* írására tett alkotói reflexióját, melyben a költői nyelv szférájában való maradást a diszkosszal való forgás metaforájával írja le,²⁹ csak még inkább megerősödik a nézet, hogy a versbeli *tengelyt* az autentikus költői létmód szójeleként olvassuk: egyfelől a „mozdulatlan elköteleződés” poétikai témáját aktivizáló szóalakzat, amely külső struktúrája (vertikális síkban felfelé irányuló körkörös szerkezet) révén az alkotói koncentráció fent vázolt struktúrájának is megfeleltethető. Másfelől miként azonosítottja a sírás, ami a versbeli fiú egyetlen aktivitása, hangadás, a hangzás felől építkező nyelv költői metaforáját is felfedezhetjük benne, igen hasonlóan az *Apokrif* „hangokat ad egy torony teste” sorához. A *sírás* és az általa megidézett szenvedés a Pilinszky-életműben korántsem negatív konnotációjú.³⁰ Ismeretes, hogy „Pilinszky költészetének egyik legfontosabb alakítója a keresztény eszkatológia egy sajátos értelmezé-

28 „A tét nem kevesebb: vissza tudunk-e találni a valódi evangéliumi hit és szeretet vonzásába, vagy mind kilátástalanabban messze sodródunk tőle. Életünk monoton körforgását számunkra egyedül ez a tengely emelheti az öröklét jelképévé, a mennyei körök előképévé.” PILINSZKY János, „Katolikus szemmel (VIII)”, in PILINSZKY, *Publicisztikai írások*, 446; „Most már tudta, mi történt vele, s nemcsak tudta, de úgy érezte, soha többé nem is fog mást megtudni ezen az egyetlen tudáson kívül. Ennek az egyetlen hiánynak a tengelyében kell ezentúl forgolódnia, neki is, napjainak is, éveinek is, egész életének!” PILINSZKY János, „A Te akarod”, in PILINSZKY, *Publicisztikai írások*, 102–103, 102; „Az abszurd színház még tovább ment. Háta mögött a fölégetett föld szigorú taktikáját alkalmazva, vagyis megtagadva minden önmagán túlmutató utalást, szuverénül kívánta birtokba venni a színpad jelenét. Az állítmány meredekére kívánt felköltözni, a »tisza dráma«, a »tisza jelenét«, a »tisza cselekmény« meredekére, mely tengelyével a jelen pillanatot pontosan a színpad középpontján sűrűrja át.” PILINSZKY János, „Szakrális színház?”, in PILINSZKY, *Publicisztikai írások*, 533–535, 534.

29 PILINSZKY János, „Az *Apokrif*ről”, in *Versekről, költőkkel*, szerk. DOMOKOS Máttyás és LATOR László, 145–160 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982), 153.

30 Az *Éjféli fürdés*ben például az időtlenséghez és a teljesség ünnepéhez kötődik: „nem is tudom már, hol vagyok? / Talán egy ősi ünnepen, / hol ég is, víz is egy velem, / s mindent előntve valami / időtlen sírást hallani!”

se”,³¹ és hogy már a *Harmadnapon* egyes darabjainak szubjektuma individualitásának felfüggesztésével jézusi szerepbe kerül. A *Nagyvárosi ikonok*ban „a Jézushoz közelítés módozataiban [...] Krisztus e világi szenvedése, megalázkodása és ezáltal jósága, szeretete”³² kerül a középpontba. A versbeli fiú figurája ennél fogva érthető a kötetben megvalósuló poétika (mint a személytelenítés, a szubjektum kreatúraként való megjelenítése) önreflexív alakzataként.

Megfigyelésre érdemes a mód, ahogy a vers végrehajtja a szubjektum önszituálását, pontosabban, ahogy megjeleníti ennek az önszituálásnak a szemléletességét. A sírástengelyben álló fiú képében – hasonlóan a *Senkiföldjén* szembolygó metaforájához – egy kiasztikus helycserére³³ lehetünk figyelmesek: a könnyecseppek, melyek eredendően a fiú részei, önállósulnak s a fiú külső terévé válnak, azaz megfordul a metonimikus viszony. A sírástengely a fiú létezésének tereként reprezentálja a *Nagyvárosi ikonok* verseinek azon poétikai jellegzetességét, hogy az emberi jelenlét problémáját egy koordináta-rendszerszerű térépítkezéssel mutatják fel, „amely a vertikális szemléletnek immanenciát biztosít, míg a horizontalitást a hiány területének ismeri el.”³⁴ Itt érdemes szemügyre vennünk a vers külső formáját: a művészi jelenlét módját a nyelvben megjelölő Pilinszky esetében talán nem helytelen, hogy a szintaktikai egységet szétválasztó verssorhatár meghúzásában is jelentést keressünk, és feltételezzük, hogy a vers első, hosszú sora külső alakjával a verssor tartalmát, a tengelyt, méghozzá a nyelv tengelyét rajzolja meg. A vers mimetikus-látványszerű ábrázolással is kifejezi a tengelyben álló fiú képét.³⁵ Pilinszky versszövege metaforikus szerkesztésmódjával is a nyelv megmutató képességét aktiválja és hangsúlyozza. Ilyeténképpen

31 SCHEIN Gábor, „Az eszkatologikus szemlélet uralmáról és az apokaliptikusság visszavonásáról Pilinszky János lírájában”, in SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, 187–210 (Budapest: Universitas Könyvkiadó, 1998), 192.

32 TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Tegnep és Ma (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2002), 144–145.

33 Pilinszky szerkezeti cserén, átrendezésen alapuló alakzatok iránti fogékonyságát fedezhetjük fel abban a nyilatkozatában is, melyben arra a kérdésre, hogy mi az ars poetikája, egy, a nagynénjével, Baitz Borbálával való beszélgetést elevenít fel: „Mi az ars poeticám? – Tehát a legbensőségesebb kapcsolatomban a néném alakult ki, aki gyerekkorában a fejére esett, és gyengeelméjűvé vált. Beszélni nagy megerőltetést jelentett számára. Ötéves voltam, amikor beszélni tanítottam... Látott egy fát, de még nem tudta, hogy azt egy szó: a fa jelöli. Megkérdeztem tőle: »Szereted-e ezt a fát?« Azt felelte: »Nem.« »Miért?« »Azért, mert mindig szélet kavart.«” PILINSZKY, „Megmentett hangszalagok”, 141.

34 SCHEIN, „Az eszkatologikus szemlélet uralmáról...”, 180.

35 Ez az ábrázolásmód egyébként Rilke *Új versek*beli tárgyköltészetére is jellemző. Például *A Katedrális* című versben a strófák elrendezése leképezi a nagysági viszonyokat, a város házait négy-öt soros strófák írják le, míg a város fölé emelkedő hatalmas katedrális egy húszsoros versszak, így a szöveget a tekintet tárgyként fogja át.

Pilinszky önarckép-leírása azt valósítja meg, amit az „ekphrazein” ige valóban jelent: átlátást létrehozni, fénybe állítani, szem elé tárni; olyan megmutatás, ami a teljes megvilágítást veszi célba.³⁶

Bár más módon, de mindkét arcképvess hangsúlyozza, hogy a leírással létrehozott világ verbális világ. Rilke és Pilinszky figyelmét azért vonzza az önarckép mint tárgy, mert lehetővé teszi a dolgok és a szavak megfordítását, az átváltoz(tat)ást. Mind Rilkére, mind pedig Pilinszkyre jellemző, hogy poétikai gondolkodásukat, költészetüket átszövik az olyan alakzatok, melyek valamilyen határt jelölnek. Ilyen például a víztükör, amely Rilkénél a *Quai du Rosaire* című, Brügge városát témájaként avató versben³⁷ a vízfelszín határalakzatát használva viszi végbe egy a tükröződésben rejlő strukturális megfordítás révén a város (új) jellé történő átalakítását. Egy a valóságot elfedő alakzatként olvasható a víztükör Pilinszky *Éjjeli fürdésében*, melynek már címe is határátlépést jelöl. E versben a szubjektum a tükör lassú harcban való összetöréséről beszél, mely értelmezhető a költői szóért való küzdelem metaforikus leírásaként.

E kontextusban beszédessé válik Pilinszky *A valóságról* című (1974-es) írásának egyik részlete, melyben kulcsfontosságúvá válnak a határra utaló metaforák (*küszöb, fal*): „A tény a valóság küszöbe, megmervült fölszíne csupán. A valóság, ami felé mi vágyakozunk, épp e fölszín mögé van befalazva”.³⁸ A képleírások tehát a nyelv szférájába való átlépés alakzataiként működnek, melyek ráirányítják a figyelmet a nyelv rehabilitáló, teremtő erejére. Rilke és Pilinszky elemzett önarckép-leírásaiban a tapasztalati világ nyelvre fordításának mechanizmusa, a látszat, a „tények”, „valósággá” transzformálása zajlik.

36 BOEHM, „A képleírás: A kép és a nyelv határaitól”, 32.

37 A vers 1911-ben jelent meg magyar nyelven a *Világ* című folyóiratban Kállay Miklós fordításában.

38 PILINSZKY János, „A valóságról”, in PILINSZKY János, *Összegyűjtött művei: Tanulmányok, esszék, cikkek*, szerk. HAFNER Zoltán, 2 köt. (Budapest: Századvég Kiadó, 1993), 2:254.

A késő modern leírás poétikája – a tárgyias költészet elméleti háttere

Leírás és költészet

A leírás poétikai fogalma döntően narratológiai kérdésként az elbeszélés–leírás kettőse kapcsán kerül elő. A leírás egyfajta negatív narratíva, egy olyan helyzetkép, táj, személy, tárgy bemutatása, mely megállítja a történet menetét. Középponti kérdése, hogy mi a különbség aközött hogy látom a világot, illetve hogy cselekszem benne. Vajon egy elbeszélésmentes közegben, egy lírai szövegben lehet-e a leírás tényéről, vagy éppen elméleti problémájáról egyáltalán beszélni? A klasszikus, romantika előtti költészeti gyakorlatban és elméletben a leírás egyértelműen jelen volt. Közismert „a leíró költészet” műfaja. A *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*¹ hosszú címszót szentel ennek, jelzi a leírás (az utánzás, az ekphraszisz, a hipotyposis stb.) minden költői korszakban határozott lírai jelenlétét. És ezek az esztétikai-elméleti bázisú költészettel kapcsolatos elgondolások felsorolják a leírás számos, elbeszélés-kontrasztól független jellemzőjét is, például a szöveg *festőiségét*, a *valóságvonatkozás* és *vizualitás* kérdését, a leírást végző pozíciójának megadását, általában a *tekintet*, a látás meghatározó szerepét.

A romantika utáni költészetben viszont mintha valamiféle programszerű, radikális leírás-nélküliség (és a leírás-probléma kapcsán érzékelhető elméleti érdektelenség) formálódna meg. A modern líra és a vele kapcsolatos kritikai-poétikai gondolkodás egy mindent felülíró imaginativitást, valóságot semmibe vevő, de a bensőt totálisan artikuláló képzeletet preferál. Véletlenszerűen idézném Baudelaire egyik versének (*A hét öreg*) az elejét, mely elvileg egy városi tér, feltehetően Párizs megjelenítése:

1 *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, eds. Alex PREMINGER and Terry V. F. BROGAN (Princeton: Princeton University Press, 1993), 283–288.

Óh, nyüzsgő város, óh álmokkal teli város!
 Hol fényes nappal is szellem les útadon.
 Mindenütt rejtelem szívárg és szétsugároz
 Sűrűdben, nedv gyanánt, te óriási vadon!²

A „nyüzsgő város” leíró, ilyen láthatunk bárhol, álmokkal teli várost azonban csak elképzélhetünk. A városban leíró értelemben vannak utak, de szellemet, szívárgó rejtelemeket nem láthatunk. A versben a tárgyi terep totálisan képzeleti transzformációt kap, a leíró szempont felszámolódik benne. A vers folytatásában talán érzékelhetünk leíró tendenciát, és mintha a beszélő én megjelenésével egy fokalizációs pont is megadatna, de a tér, a város leírása nem igazán történik meg.

A kora modern, a szimbolizmus körül megformálódó lírai diskurzus a képzeletörő, a fantázia (vagy ahogy Coleridge nevezte: az egyszerű *phantasy*val szemben az isteni *imagination*) alapján, a belső élmény minden tárgyat, környezetet felülíró érvényesítése mentén alakult ki. Baudelaire-ről (de az egész kora modern lírára érvényesen) írja Charles Altieri, hogy „a kifejező érzékenység új típusát vezette be, és immár nem épített nagyobb terjedelmű narratív és argumentatív struktúrákra [...], hanem olyan radikálisan érzékeny lelkületet teremtett, amelyet saját percepciói kényszeres textúrájának minősége és terjedelme definiált”.³ Ez a líra nem, vagy igen korlátozott módon tartalmaz valódi leírásokat, történeteket (azaz „narratív és argumentatív struktúrákat”), a fantázia irányította kimondás optimálisan felszámol minden tárgyi, külső kényszert. Hugo Friedrich a modern líra meghatározó tulajdonságának vette az „elvalótlanítást”, az *Entrealisierung*ot (azaz a leírástalanítást), azt állította, hogy a modern költészet története vázolható a mimetikusságtól, a referencialitástól eltávolodó (az empirikusabb tárgyiságtól a komplex módon transzformált, átírt fantázia teremtette értelemreláció felé tartó) történetként. Hugo Friedrich szerint itt „nem a tárgy megjelenítése történik, hanem visszahúzódás a tárgytól, nem a tárgy megkülönböztetett, hanem az elvalótlanítás folyamata”.⁴

A 20. század elején az avantgárdal, illetve még inkább a késő modern tárgyias költéssel azonban megszületik egy másfajta poétikai diskurzus, mely éppen

- 2 Charles BAUDELAIRE, „A hét öreg”, ford. BABITS Mihály, in Charles BAUDELAIRE, *A romlás virágai*, 173–174 (Budapest: Magyar Helikon, 1967), 173.
- 3 Charles ALTIERI, „Preludes as Prelude: Defense of Eliot as Symbolist”, in *T. S. Eliot: A Voice Descanting*, ed. Shyamal BAGCHEE, 1–27 (London: Macmillan, 1990), 3.
- 4 Hugo FRIEDRICH, *The Structure of Modern Poetry* (Evanston: Northwestern University Press, 1974), 75.

a „leírásosságot”, a tárgyszerűséget és újra a festőiséget tette centrális eszményévé. Egy nevezetes versi példa:

Egy metróállomáson

Arcok jelenése e tömegben;
szirmok nedves, fekete ágon.⁵

Ezra Pound kétsorosa két „önállósult részletet”, két fragmentált tárgyat mutat be (arcok a tömegben, illetve a fekete ág), ezek összekapcsolásából (sőt inkább csak egymás mellé helyezéséből) hoz létre verset, címként pedig egy befoglaló, átfogóbb tárgyi helyszínt ad meg. Hasonlóan emblematis vers William Carlos Williams *A vörös talicska* című verse:

Olyan sok
múlik

egy vörös
talicskán

ragyog az eső-
víztől

körötte fehér
csirkék⁶

Mindkét vers primér valóságlemek prezentációja, azaz leírás, nincs szimbolikus fantáziautalás, sőt a metaforikusság is redukált, a vers a tárgy belső viszonyait megjelenítő metonímiákra épül. A totális tárgyiasságot, az esszenciális leírásosságot egyetlen momentum írja csak felül: Williams versében a talányos „olyan sok múlik” („so much depends / upon”) kezdés jelez valami tárgyakon túli transzcendenciát (a „képzelet” hatását), Pound versében pedig a dolgok „apparition”, azaz jelenés-természete utal arra, hogy a tárgyak mélyén létezik va-

5 Ezra POUND, „Egy metróállomáson”, ford. EÖRSI István, in *Amerikai költők*, szerk. FERENCZ Győző, Sziget Verseskönyvek, 112 (Budapest: Sziget Könyvkiadó, 2001), 112.

6 William Carlos WILLIAMS, „A vörös talicska”, ford. TERELESS Gábor, in *Modern nyugati haiku: Tereless Gábor fordításai*, 178 (Budapest: Orpheusz Kiadó, 2005), 178.

lami szubjektív lényegi. Ebben a poétikai diskurzusban mintha „vissza-valóságosítás” történe, költészetteremtő szerepű lenne a tárgyias, a leíró, ráadásul olyan értelemben, melynek semmi köze sincs az elbeszéléshez.

A tárgy-prezentáció, azaz a „leírtság” ebben a késő modern költészetben nem egyszerűen kiegészít vagy beépül egy átfogóbb, képzelet-irányította vagy narratív-elbeszélő kontextusba, hanem az adott poétikai beszéd esszenciális, gyakran kizárólagos karakterévé válik. Az ilyen poétikai modalitás megértéséhez persze magának a lírai műnemi beszédnek a sajátosságait is tárgyalni kellene. A líra, a drámával vagy regénnyel szemben alapvető természete szerint nem leképző, hanem teremtődő, „létrejövő természet” (*natura naturans*), a bensőség egyfajta „megtörténe kimondása” (*Aussage*).⁷ A tárgyias vers tárgya semmiképpen sem nevezhető e bensőség „visszatükrözőjének”, sem a vörös talicska, sem a metró-feljáróból özőnlő tömeg nem utal valamilyen bensőség-élményre, nem metaforája, szimbóluma stb. valamilyen lírai hangulatnak. A költő nem *kifejezi* valamilyen versi-nyelvi sorban a maga élményét, hanem *meztalálja* azt egy tárgyi-képi komplexumban. A leírás-természet itt a költői beszéd lényegi elemévé válik, nem környezete valamilyen emberi élménynek, hanem a tárgy maga az élmény megjelenési formája. A líra ilyen leírás-jellegének megértése érdekében szükségszerű néhány átfogóbb leírás-elméleti összefüggésre utalni.

Egy klasszikus, retorikai (azaz a lírára is vonatkozó poétikai) Fontanier-definíció szerint „[a] leírás egy tárgyat láthatóvá tesz és ismertté az összes érdekes körülmény részletén keresztül [...], hypotyposis-t hoz létre, ahol a tárgy olyan életszerűen, energetikusan ábrázolódik, hogy egy kép, egy festmény stilisztikai hatásához jut”.⁸ Fontanier meghatározása a referencialitásra teszi a hangsúlyt, mégpedig egy sajátos referencialitásra: a képszerűsége, és a képhez szükségszerűen kapcsolódó láthatóságra, vagyis „[a] leírás mindig egy olyan látens lexikai paradigmát aktualizál, amely a világ referenciális tudásának megalapozó rendszerén alapul”.⁹ Mieke Bal egyszerű definíciót ad: „a leírás egy adott tárgy szavakkal történő leképezése”.¹⁰ Hasonlóképpen definiál Riffaterre: „a leírás az irodalomban az a verbális forma, amely nemcsak szükségszerűen,

7 E fogalmak, melyek pontosabb értelmezésére, kifejtésére itt nincs terem, Lukács György, illetve Käte Hamburger ismert líraelméleti koncepciójára utalnak.

8 Idézi Philippe HAMON, „What is description?”, in *French Literary Theory Today*, ed. Tzvetan TODOROV, 147–178 (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 148.

9 Uo., 159.

10 Mieke BAL, „A leírás mint narráció”, ford. HUSZANAGICS Melinda, in *Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Narratívák 2, 135–171 (Budapest: Kijarat Kiadó, 1998), 162.

hanem nyilvánvalóan is a valóságra utalás előfeltevésein alapul”.¹¹ A talán legfontosabb leírás-elméleti összefoglaló, Philippe Hamon klasszikus írása¹² ebből a szempontból igen tanulságos. Akárcsak Lukács György nevezetes esszéje,¹³ Hamon elgondolása is az elbeszélés versus leírás kettősből indul ki, de akár Lukács, ő is megad néhány igen lényeges episztemológiai-poétikai minőséget, amelyek a leírást önmagában, az elbeszéléskapcsolattól függetlenül jellemzik. Ilyen episztemológiai karakter a leírás látványjellege, látottsága, a tekintet meghatározó szerepe. Ilyen a leírás jelenhez kötése és térszerűsége, szemben az elbeszélés múlt természetével, időbeliségével. És ilyen a leírás paradigmatis, felsoroló, katalógusszerű természete is.

A leírás fenomenológiai körülírása néhány bonyolultabb fogalom értelmezésére kényszerít. Ezek legkomplexebb egyede a leírás „valóságossága”, ténylegsége, mely már a narratológiai elméletekben is jelentős kérdéssé vált. Mieke Bal például összeveti Rouen városának a tényszerű leírását ugyanazon város turisztikai megjelenítésével és Flaubert nevezetes, Emma tekintetén keresztül közvetített leírásával. Vajon leírásnak nevezhető e három, egyszerre eltérő és azonos diszkurzív megjelenítés? Hol van, és hol nincs „valóság” a szöveg mögött?

A valóság-viszony problémája felől Lukács György mutatott meg egy kifejezetten érdekes jellemzőt. Két regény löverseny- (azaz két, valahol azonos valóság) ábrázolása kapcsán Lukács a *véletlen* és a *szükségyszerű* különbségéről beszél: a véletlen az, amikor a narratív folyamathoz mintegy kívülről (abból a bizonyos tárgyi valóságból) adódik hozzá valami nem intencionált természetű tényállás, a leírásban megjelenő kép. Lukács szerint a történet szükségyszerű, idő természetű, hozzá a benne élés szubjektív kapcsolata köt, a leírás viszont véletlen, térszerű, és jellemzője a „megfigyelés”.¹⁴ Az elbeszélés tagol, folyamatba, múltba, intencionált logikába helyez, vele szemben a leírás nivellál, a jelenbe von és (talán minden eddigi jellemzőjének összefoglalásaként) képszerűvé változtat.¹⁵ A tagolás (mely a leírásban eszerint hiányzik) abból származik, hogy minden narratíva

csak a végpontról tekinthető át. A lényeg kiválasztását az ember szubjektív és objektív világában egyaránt az élet maga hajtotta végre. Az epikus, aki egy emberi sorsot

11 Michael RIFFATERRE, „Descriptive Imagery”, *Yale French Studies* 61 (1981): 107–125.

12 HAMON, „What is description?”.

13 LUKÁCS György, „Elbeszélés vagy leírás?”, in LUKÁCS György, *Művészet és társadalom*, 160–187 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1968).

14 Uo., 208.

15 Uo., 218–219.

[...] a végpontról visszatekintve beszél el, a lényegesnek ezt az élettől végrehajtott kiválasztását teszi világossá.¹⁶

A leírás esetében viszont „[a]z egyidejű megfigyelő elsüllyed az egyenértékű részletek rengetegében, mert maga az élet nem hajtotta végre a kiválasztást a gyakorlat segítségével. Az epika múltbelisége tehát alapvető, a valóság által megszabott eszköze a művészi tagolásnak.”¹⁷ Úgy tűnik, hogy a leírás mélyén van valami (lacani értelemben vett) tükörszerű, az imaginárius primér fragmentáltsága, a történet viszont már társas szerkesztettségbe, egyfajta szimbolikus rendbe vont. A lírában nincs elbeszélés, tehát leírásossága eleve a véletlenbe sorolandó. Kérdés persze, és erre majd a líra kapcsán visszatérek, hogy nincs-e (nyilván van) a leírásnak egy sajátos, nem folyamatra építő tagolása, valami olyan technika, amely e téren mégis egyenértékűvé teszi az elbeszéléssel.

Lukács lényeges üzenete, voltaképpen kritikának szánt, de fontos karaktert kiemelő megállapítása az, hogy a leírás esszenciálisan *képszerű*, egyenesen *csend-élet*szerű, hisz

[a] leírás mindent a jelenbe helyez, viszont a múltat szokás elbeszélni. Azt írják le, ami az ember előtt van, és ez a térbeli jelenlét az embereket és dolgokat időben is jelenvalókká teszi. [...] Állapotokat ír le, álló, statikus dolgokat; emberek lelkiállapotait és dolgok állapotyszerű létét; „états d’âme”-okat vagy csendéletet.¹⁸

Lukács később többször is említi a csendéletet, a „csendéleti alkotóról”¹⁹ beszél, és név szerint behozza Cézanne-t, akinek „arcképei ugyanúgy pusztán csendéletek”.²⁰

Lukács György kritikus a leírással szemben, azonban a modern költészet ismeretében lehet, hogy e kritikában a negatív ítéletet nem kell elfogadni. Lukács érve, hogy a leírásnak van valami meghatározatlan nyitottsága, hiszen hozzá lehet tenni, és el is lehet venni elemeiből, szembetűnő benne „a részlet önállósulása”.²¹ A leírás elemeit továbbá – Lukács úgy gondolja – csak a cselekménnyel lehet összefogni, a világot az emberi sorsok integrálják: „A »dolgok költészete« az emberektől, az emberi sorsoktól függetlenül, az irodalomban nem létezik”,²²

16 Uo., 218.

17 Uo., 219.

18 Uo., 220.

19 Uo., 227.

20 Uo.

21 Uo., 222.

22 Uo., 225.

azaz „[a] dolgok költőileg csak az emberi sorshoz való viszonyuk által válnak elevenné”.²³ Lukács így a leírás alapvető jellemzőjének vesz egyfajta valóságosságot, amelyet szembeállít az életszerűséggel, a leírást preferáló regény esetében az életszerű logikába betör valami (nem megvilágító, sőt talán egyenesen zavaró) valóságos.

A „valóság” ilyen betöréséről (és véletlenszerűségéről) szól Roland Barthes *L'effet de réel* című esszéje, mely – narratológiai felvetésbe illesztve – a narráció-független leírást mint a valóságosság igazi effektusát hozza fel példaként. *A szöveg öröme*ben Barthes talán általánosabban is megfogalmazza ezt a tézist: „Mindent összevetve kétféle realizmus volna: az első megfejt a „valót” (azt, ami feltárható, de nem látszik); a másik kimondja a „valóságot” (ami látszik, de nem feltárható).²⁴ Volna tehát egy látható, bemutatható valóság, és volna egy önmagában jelentés nélküli effektus, a való. Ha leírásról beszélünk, vajon melyik változatról van szó? Mindkettőről?

A lukácsi gondolattal párhuzamos, hogy Barthes a narratívát „prediktívnek” mondja (ez volt Lukácsnál a „tagolt”), benne narratív szintagmák formálódnak és irányítják a folyamatot, miközben a leírás „teljesen más, nincs prediktív jellege; analogikus, egyfajta jelentőség nélküli notáció (>>notation insignifiante<<), struktúrája tisztán összegző, és nem tartalmazza a választások és alternatívák olyan spektrumát, mint amelyek a narrációt egyfajta közlekedésirányító központtá avatják”.²⁵ Barthes a leírás ezzel ellentétes „enigmatikus karakterét”, „finalitással, kommunikációval nem igazolt” és „szinguláris” természetét így „antropológiai fontosságúnak” tartja. Kulcskérdése lesz az, hogy „vajon minden jelentőséggel bír (*signifiant*) a narratívában, és ha nem, ha jelentőség nélküli kiterjedések (*quelques plages insignifiantes*) bukkannak fel a narratív szintagmában, akkor végső soron mi a jelentősége ezeknek a jelentőség nélküliségnek”.²⁶ Azaz: létezik-e narratíva nélküli esszenciális valóságosság?

Barthes felhívja a figyelmet arra, hogy a nyugati kultúra egy bizonyos diskurzusban nem hagyta ki a leírást a jelentés (és jelentőség) lehetőségéből. Ez a leírás figyelem, koncentráció a retorikában, a szép beszéd akaratában jelentkezett, amikor a jogi és politikai diskurzus mellett jelentős lett az epideiktikus, ünnepi beszéd, amikor a II. század Alexandriájában „bolondultak az emberek

23 Uo., 226.

24 Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, ford. MIHANCsik Zsófia (Budapest: Osiris Kiadó, 1998), 102–103.

25 Roland BARTHES, „L'effet de réel”, *Communications* 11 (1968): 84–89, 85.

26 Uo., 85.

az ekphrasis-ért, melynek helyek, idők, emberek, műalkotások voltak tárgyai”,²⁷ és egyértelműen esztétikai céllal működött. Arra is utal Barthes, hogy a kor nem foglalkozott a realizmus korlátaival, „probléma nélkül tettek olajfákat és orosz-lánokat északi országokba; csak a leíró műfaj korlátja számított: a plauzibilitás, mely nem referenciális, hanem diszkurzív”,²⁸ vagyis a leírás nem a közvetlenül megjelenő valóságosság volt, hanem a tárgyi, az adott, a (lacani értelemben vett) Valós megnyilvánulása. Ugyanezt a jelenséget mutatja meg Barthes Flaubert nevezetes városleírása kapcsán, hogy a leírás elkészítésének változataiban nem valami tárgyi pontosság, hanem a figurativitás, a szép stílus, „a kifejezés öröme” játszott szerepet, „Rouen csak egy olyan helyszín, amelyre egy csomó ritka metaforát lehetett ráaggatni [...] az egész leírás úgy konstruálódott, hogy Rouent egy festményhez kapcsolja: ez egy festett szín, amit a nyelv felvett magába”.²⁹ De ugyanakkor a flaubert-i „leírás esztétikai célja keveredik »realisztikus« kényszerekkel, mintha a referens pontossága hol fölérendelt, hol meg indifferens lenne minden más funkcióval szemben”.³⁰ Az esztétikai kényszerek (konstrukciók) a referenciális kényszereknek (konstrukcióknak) lesznek alávetve, és a „realisztikus leírás elkerüli azt, hogy fantázia-aktivitássá redukálódjon”.³¹ Kulcskérdés a leírás kapcsán, hogy mikor áll meg a leírás a részletek, elemek felsorolásában, mekkora, milyen irányú paradigmatiszálást vagy éppen szintagmatizálást hoz létre a valós képből a szerző, hogyan lesz a realitásból *bildliche Darstellung*.

Barthes ezt a leírás-karaktert az antik hipotipózis fogalomra vezeti vissza, mely retorikai eszközként egyáltalán nem semleges, hanem igazából „a dolgok szem elé tételének”³² vágyakhoz kötött módja. Van tehát valami radikális, alapozó ellentmondás a leírásban a valóságosság és a konstruáltság között, de az a „valós” amely feltehetően önmagában teljes és a dolgok ott-léte súlyával rendelkezik, olyan, amely számunkra és a nyelv számára is alapvetően megragadhatatlan. A leírás, mondja Barthes, „referenciális illúzió”. Lacan „Valós” fogalmához hasonló módon Barthes azt jelzi, hogy a „jelölt denotációjaként elképzelt realista beszéd-cselekvés helyett a »valós« a konnotáció jelöltjeként tér vissza”.³³

Lényeg: a leírás valós/valóságos képet, de egyáltalán nem ártatlan képet hoz létre, mert a tárgyi, valós helyzet, amely a régi irodalomban oly lényeges

27 Uo., 85–86.

28 Uo., 86.

29 Uo.

30 Uo., 87.

31 Uo.

32 Uo.

33 BARTHES, „L’effet de réel”, 88.

komponens volt, a modern leírásból valójában kimarad, és az, amit leírásként kapunk (abszolút ellentmondásosan), egy szubjektum-fertőzött (vagy szubjektum-konstruált) kép. Tanulságos ebből a szempontból az a történet, amit Pound az *Egy metróállomáson* megírásával kapcsolatban elmond, hogy először a látott valóságos helyzet élménye nyomán egy hosszú verset írt le, majd hónapokon át rövidítette, mígnem eljutott a kétsoros végső változathoz. Pound pusztán a kihúzás negatív gesztusán keresztül (ez volt nála a konnotáció aktusa a denotáció felülírásában) egy olyan leíró költeményt hozott létre, amely radikálisan ellépett a környezetet, a világ bemutatását végző (Petőfi-féle) leírási technikától.

A (kora)modern lírában volna tehát egy határozott leírás-tagadás, valami megalapozó gesztus, amely a késő modern költészetben éppen ellentétére, egy hasonlóan határozott leírás alapú költészetre vált? Vajon elkülöníthető-e így egy fantáziaalapú bensőségre, illetve ezzel ellentétben egy tárgyalapú bensőségre épülő modern líra? Egy város, itt London, Eliot *Prelúdiók* című versében így jelenik meg:

Leszállt a téli este, sültszag
Hatol ki az utcaközökbe.
Hat óra.
Napok leégnek füstölögve.
Lábunkat egy gyors szélroham
Most mocskosan
Avarral s grundokról hozott
Újsággal beveri esőzve;³⁴

Itt nem a *képzelet*, hanem a *látás* az elsődleges, minden a tekintet festői érvénye alatt jelenik meg, határozott valóságvonatkozás érzékelhető. Ez a költészet a világ tárgyiasságában, a tárgy esszenciálisan metonimikus kapcsolatrendszereként teszi érzékelhetővé a személyes értelmet úgy, hogy a tárgyak kiterjedt teljességét, éppen ott levő halmazát olyan formaelvre épülő konstrukcióként érti meg, mely elv egyben a szubjektum reprezentatív konstrukciós princípiumaként is működött. Pound az imaginizmus, a vortex és az ideogramma fogalmain keresztül, Eliot a tárgyi egyenértékes (*objective correlate*) és a személytelenség koncepciójával ennek az esszenciálisan (és hogy úgy mondjam, ontológiai) leírásalapú költészetnek az elméletét is megírja.

34 T. S. ELIOT, „Prelúdiók”, ford. VAS István, in T. S. ELIOT, *Versek – Drámák*, 18–22 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986), 18.

A magyar költészetben ezt a modellt egyértelműen a 30-as évek elején működő József Attila teremtette meg, nemcsak elsőként írja meg a magyar költészet nagy késő modern, tárgyias verseit (*Téli éjszaka*, *Külvárosi éj* stb.), hanem megfogalmazza ennek a leírás-alapú új költészeti diskurzusnak meghatározó poétikai-elméleti jellemzőit is. Az elvek és a versi példák érdekes poétikai tanulsággal szolgálhatnak a lírai leírás fogalmáról, a leírás átfogóbb, az elbeszélés–leírás viszonytól függetlenül megfogalmazható irodalmi természetéről.

József Attila az 1926. október 22. előtt Párizsból Bécsbe Gáspár Endrének küldött levélben ír az „új módszerű versekről”. Először elzárja magától a fantáziaalapú kora modern líra folytatásának lehetőségét: „A romantika – mely Bécsben még lényeges alkatrésze volt érzéseim és ebből következően gondolkodásom struktúrájának – ellillant belőlem”.³⁵

Ehelyett, írja, „arra törekedtem, hogy minél tényszerűbben fejezzem ki az elmondandót, mégpedig a szimbólumi lehetőségek kizárásával, vagyis hogy az elmondott tény minden mellékgondolat kizárásával jelentse az érzést...”³⁶ Ez a lépés hozza be a valóságosságot, a tárgyyszerűséget, az élményszerűség ellenében így domináns lesz a megokoltság, a tények, tárgyak logikai rendje: „Azaz semmi sincs, amit megokolás nélkül leírnék, csupán azért mert tetszik...”

A tárgyyszerűség vállalásához szükségszerűen kapcsolódik a „megokolás”, azaz a tárgyak nem priméren jelennek meg a versben, hanem konstruáltak:

A konstruktivizmus a tárgy és tényszerűséget hirdeti. De van egy magyar népdal, melyet itt Zarathusztrai magányomban állandóan fúvok: Nagyállóban egy torony van – Közepében egy óra van – Köröskörül aranycipke – Rászállott egy bús gerlice. Hát itt a népköltő egy bötüt sem mond arról, hogy fáj a szíve [...], ez a vers csupán tényekben állítja magát, pedig költője biztos nem ismerte a konstruktivizmust. De ismerte a konstruktivitást.³⁷

A költő által példaként idézett népdalban is egy leírás van, mégpedig olyan, amely az adott világ állapotát, egy „konstrukciót” állít elénk. A tárgyias versben ez a konstrukció, egy gyakran allegorikus háttér az összetartó erő, mondhatnánk a leírás transzformatív lelke, ez az, ami pusztán leképezésből, referenciából Pound értelmében vett képpé, *image*-dzsé teszi a szöveget, a létrehozza az objektív korrelátumot.

35 József Attila Gáspár Endrének (Párizs, 1926. okt. 22. előtt), in JÓZSEF Attila, *Levelezése*, összeáll. H. BAGÓ Ilona, HEGYI Katalin és STOLL Béla, s. a. r. és jegyz. STOLL Béla, Osiris Klasszikusok 126–129 (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 127.

36 Uo.

37 Uo.

Érdekes példája ennek az eljárásnak egy későbbi, 1936-os vers, a *Világosítsd föl gyermeked* megírasi folyamata. Megmaradt ugyanis a vers első szakaszának korábbi kéziratos változata, és pontosan ez a lírai (konstrukciót építő) leírás-módosítás mutatható meg benne. A vers címe jelzi, hogy itt valamiféle tekintetkérdésről, fényteremtésről, tudatosításról van szó. A vers háromszemélyes, van egy nyilván felnőtt beszélő (felszólító), egy másik felnőtt, akinek van gyermeke, és egy harmadik, a gyermek, akinek a második személy által kimondandó szól, közöttük kétszeres aposztrófia működik. Az aposztrófia fokalizációs pontot ad meg, vagyis tárgyiasít, mert a szubjektív monológ pozícióból egy szociolektuson keresztül érvényesülő dialógus keretében, tehát két (illetve itt három) személy viszonyában fogalmazza meg a mondanivalóját.

A vers tárgyi képpel, kifejezett leírással kezd, ennek a képnek van egy korábbi kéziratos változata. Mi történik a leírással, ha e két változatot összevetjük?

Korábbi kéziratos változat:

Vigasztald meg gyermeked:
nem fák ezek, csak emberek
nem boszorkák – kofák kasok,
kutyák ezek, nem farkasok
Nem bölcsekednek – alkudoznak
a pénz nem sárkány pikkelye
s a bűvös igéknél se rosszabb
az állam törvénycikkelye

Később, a megjelent, végső változatban ez már így szól:

Világosítsd föl gyermeked:
a haramiák emberek;
a boszorkák – kofák, kasok.
(Csahos kutyák nem farkasok!)
Vagy alkudoznak, vagy bölcselednek,
de mind-mind pénzre vált reményt;
ki szemet árul, ki szerelmet,
ki pedig ilyen költeményt.³⁸

38 JÓZSEF Attila, „Világosítsd föl gyermeked”, in JÓZSEF Attila, *Összes Versei*, s. a. r. STOLL Béla, József Attila Verseinek Kritikai Kiadása 2, 351–352 (Budapest: Balassi Kiadó, 2005), 351.

A korábbi verzió „valósághűbb”, egy piaci tér leírása, mégpedig egy, a gyermeknek szóló vigasztaló szöveg, a számára ijesztő látszatot magyarázó gesztus. A felnőtt egyértelműen leírást, valóság-prezentációt ad, annyit mond, hogy ott a térben, feltehetően a piac terében emberek, kofák és a kofák kosarai láthatók, szemben a gyermek nem leíró, hanem képzeleti, fantáziaalapú értelmezésével, mely a valóság mögött egy mesés, talán ijesztő realitást feltételez. A vers e kezdő képe egy leírást és egy nem-leírást, egy így-van és egy nem-így-van szituációt tesz egymás mellé, egy olyan különbséget, amely poétikai szempontból akár a késő modern és kora modern (szimbolikus) poétikai beszéddel is jellemezhető.

A második, végső verzió jelentősen átalakítja ezt az egyszerű prezentációt. Először is: az igen–nem, felnőtti–gyermeki logikája megszüntetődik, és helyette a leíró pozícióban egy ellentmondásokat megjelenítő azonosítás lép. A fákat a költő kicseréli haramiákra, ezzel a sorban létrehoz az első szintű leírásban még nem érzékelhető elvi, morális különbséget, vannak negatív emberek, és vannak mindennapiak, semlegesek. Ugyanez történik a második sorban, itt már eleve megvolt a negatív/semleges kettősség, de most a tagadószó (nem fák, nem boszorkák) kitörlésével, pontosabban implicitté tételével valóságalapú azonosítás történik. Mindkét sorban lényeges változás, hogy az azonosítások alapja a látvány, de az azonosítás közös mozzanata nem a látott-ra, hanem a tudottra, egy etikai-logikai viszonyra vonatkozik. Hasonlóan alakul a negyedik sor, itt a semleges vagy éppen pozitív kutya és vele szemben ijesztő farkas helyett egy morálisan negatív „csahos” kutya jelenik meg, amivel szemben a farkas a maga természetes szabadságával már inkább pozitív. Nem a ködös látszattól jutunk a pontosan látott tényszerű valósághoz, hanem a valóságban, a tárgyiban („emberek”; „kofák, kasok”) derül ki, válik láthatóvá az azonosításokon keresztül valami nem-látható, absztrakt (a boszorkaság, a haramiaság, a csahosság) lét- vagy közösségszervező viszony. Ez az a konstruktivitás, amit a Gáspár Endre-levél jelez. Kérdés persze, hogy mennyiben nevezhető leírásnak az, ha a tárgyi fényképbe tudati, gondolati konstrukciós viszonyok épülnek. A leírás a valóság képe, azonban kérdéses, hogy melyik az igazi „kép”: a korábbi vagy a végső változat? Vajon az történt-e itt, hogy a barthes-i *réel* építődik be a *réalité* helyébe?

A szakasz második fele, a következő négy sor mondandója a korábbi változatban az egyszerű mindennapiság szerkesztetlen, asszociatív elemeit hozza be – ilyen egy piac. Itt csak alkudozás folyik, nem pedig bölcselkedés, ennek szokásos kérdése a pénz. A beszélő itt a meseszerűséget utasítja el a „sárkány pikkelje” meg a „bűvös igék” kizárásával. Vagyis a szakasz üzenet, hogy e leírt képben megmutatkozó valóság se nem veszélyes, se nem mesei.

A megjelent változatban ez utóbbi négy sor jelentősen átalakul. A költő a kép szétszórtságát megszünteti, egy határozott szerkezetet, viszonyrendszert épít ki, minden mögött a csere-érték, a pénz elidegenítő hatása áll, a remény, a szén, a szerelem és a költemény egyaránt ebbe az ökonómiai elidegenedettségre fordul. Nincsenek csodák, tudjuk meg a végén. Az első változat mesés hangulata a végső változatban politikai gazdaságtani elvek logikai következtetéseire vált át.

Michael Riffaterre egy érdekes tanulmányban tárgyalja azt, hogy a leírásba, a tisztán referenciális beszédbe beépülő figuratív hogyan alakítja át a leírás természetét. A valóság effektus (ilyen az első, korábbi változat tárgy-referenciája) egyszerű olvasói azonosítást kíván, beazonosítjuk az emberekről, kofákról és kassokról mondottakat, elismerjük a helyzet ténylegességének lehetőségét. A végső változatban viszont az azonosításokon keresztül egy másik (talán metonimikusnak mondható) rendszer sejlik fel a tényleges szituáció mögött. Riffaterre ezt a „képesség” (*imaginery*) hatásának mondja. A tárgy mögött ilyenkor egy figuratív szint épül ki, egyszerre működik a valóságos és a figuratív, az olvasó egyfajta idiolektust működtet: „a kép nem úgy veendő, hogy egy tárgyra utal, hanem mint másfajta diskurzus lép fel, egy második jelhalmaz, mely a szó szerinti leírásra utal [...], ezzel a leírást a szemiozsis felé viszi”.³⁹ A képek, amelyek eredetileg érzéki benyomásokat közvetítettek, most egy nem érzéki, de az érzékihez kapcsolódó második referenciarendszert működtetnek. Riffaterre következtetése így az lesz, hogy

az irodalmi leírás elsődleges funkciója nem az, hogy az olvasó lásson valamit. Nem célja az, hogy a valóságot megjelenítse. A leírás egy olyan verbális kaland, melynek segítségével az olvasó megért valami mást, mint ami nyilvánvalóan megmutatkozik. A leírás ezt a valamit a megnyilvánuló tárgy idiolektusára fordítja le, a mimézis alárendelődik a jelentőségnek [...], elsődleges célja nem az, hogy megjelenítést (*representation*) adjon, hanem hogy interpretációt kényszerítsen ki.⁴⁰

Hamon egy másik tanulmányában ezt úgy fogalmazza meg, hogy „a leírás sohasem a valóság leírása, hanem a beszélő retorikai képességeinek vagy éppen tanulmányának bizonyítéka”.⁴¹ A festészet–költészet-kapcsolat a lírai leírás kapcsán kikerülhetetlenné tesz egy meglehetősen talányos fogalmat: a kép (költői kép) fogalmát.

39 RIFFATERRE, „Descriptive Imagery”, 108.

40 Uo., 125.

41 Philippe HAMON, „Rhetorical Status of the Descriptive”, *Yale French Studies* 61 (1981): 1–26, 6.

Ennek a leírásalapú tárgyias költészetnek és a benne megformálódó képnek az elveit dolgozza ki József Attila a nevezetes 1930-as Babits-kritikában, ahol elmondja, hogy hogyan kell kinéznie egy rendes tárgyias vers elkészítési folyamatának, azaz annak a *natura naturans*nak, vagy Käte Hamburger terminusával, annak a nyelvi kimondásaktusnak, amely a leírást, a tárgyi képet létrehozza, illetve amit a leírás tárgyi képe a korrelációban (a tárgy egyenértékesben) teremt:

a formaművész kézen fog egy ismeretlen tájon, egy ismeretlen hegy lábánál.

Szallaguton vezet fölfelé, egyre szűkülő körökben. Az első lépésre is tájat látunk. E tájra azonban a szallaguton fölfelé haladván észrevétlenül másik táj terül, hiszen közben északról keletnek, majd pedig délnek és nyugatnak megyünk. De így visszajutunk újra északra. Ekkor már föntebb vagyunk, de ugyanarra tágul szemünk, amire egy körrel lejjebb és mégis mást látunk.

Most egyetlen pillantásra fölfogjuk mindazt, amit előbb északról és részben északkeletről meg északnyugatról szemléltünk. Fönn az ormon azután egyszerre nézhetünk a szelek minden iránya felé és ki-ki annyit lát, amennyi szeme van. A csupaszem utas egyetlen metszetlen kör közepén találja magát, egyivü éghajlat alatt. Csak maga az ösvény tűnt el a növényzet között.⁴²

Alapvetően geometrikus, térképszerű (észak, dél stb. keretében megtörténő) eseményorról van szó, voltaképpen egy narratíváról, ami a végén leírásra, azaz egyetlen látványra vált. A kép performatív születéséről, a „képiesülésről” van szó. A folyamat centruma, aktivitási módja a „tekintet” – az, amiről Sartre majd 1943-ban egy egész fejezetet ír *A lét és a semmiben*, Lacan pedig egyévnnyi szemináriumot tart majd 1964-ben.

A tekintet rétegekben működik, ez egy strukturalista alappozíció, ugyanarra nézünk, de a tekintet konstrukcióformája más és más lesz, ahogy a tekintet birtokosa felfelé halad a szallagúton. A végén mindent leíró képzet születik, minden látvány egymásra montírozva létrehozza az abszolút tekintetet (a csupaszem utast), és az abszolút látványt (a metszetlen kört). Így jön létre az a bizonyos poundi *image*, mely „egyetlen pillanat alatt egy egész érzelmi vagy értelmi komplexumot közvetít”.⁴³

42 JÓZSEF Attila, „Az istenek halnak, az ember él”, in JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930: Szövegek*, közlésezi HORVÁTH Iván vezetésével BARTA András et al., 215–236 (Budapest: Osiris Kiadó, 1995), 219–220.

43 Ezra POUND, „Visszatekintés”, ford. KAPPANYOS András, in *A modern irodalomtudomány kialakulása: A pozitivizmustól a posztstrukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal és VILCSEK Béla, Osiris tankönyvek, 323–330 (Budapest: Osiris Kiadó, 1998), 324.

Hamon beszél „a leírás sztereotipikus rendjéről”, mely történhet fentről lefelé, közléről távolra, fizikaiból morálisba (például egy arckép és jellem), valami olyan pozícióból, ahonnan a festő fest.⁴⁴ Mi azonban a fenti leírási pozíció sztereotipikus rendje? Az észak–dél, kelet–nyugat logika egy határozottan strukturált, megalapozott tekintetet követ, de ez a struktúra egyfajta világleírást hoz létre, egy geográfiai, téri teljességben ragadja meg tekintetével a tárgyias létet. Az egyes pozíciók azonban nem feltétlenül épülnek harmonikusan egymásra, mert a leírást végző mindig mást lát, és csak az utolsó pillanatban épül minden egyetlen képbe. Vajon nem ugyanaz a pozíció, a „realizálás” van e mögött, az, amit még korábban Cézanne vezetett be a festészetbe? Csendéletei mintegy látványrétegekkel járnak körül az adott tárgyat, legyen az néhány alma az asztalon vagy egy közelben emelkedő hegy.

Egyáltalán nem véletlen, hogy József Attila jelentős tárgyias verseiben is megjelenik ez a tárgyvonatkozású tekintet. A *Téli éjszaka* végén olvashatjuk:

Hol a homályból előhajol
egy rozsdalevelű fa,
mérem a téli éjszakát.
Mint birtokát
a tulajdonosa.⁴⁵

A leíró pozíció egy *effet de réel*-lel (a „rozsdalevelű fa”), egy teljesen lényegtelen tárgyi rögzítéssel vezetődik be, a fokalizációs pozíció itt nem geográfiai, hanem „mérnöki”, egy olyan mérő ember helyzete, aki egy nagyon pontosan (tárgyiasan) definiált kapcsolatban: tulajdonviszonyban (birtokos és tulajdona kapcsolatában) van a tekintet tárgyi terével. A tárgyias vers egyfajta ontológiai értelemben működő leírás lehetőségét feltételezi, azt, hogy a tárgyi viszonyok lírai leképzése képes az abszolút valóság, azaz a valós megragadására.

Nem hallgatható azonban el egy igen fontos poétikatörténeti fejlemény, ugyanis a tárgyias költészet, pontosan ennek az abszolút valóságnak a lírai leírása egy következő fázisban bizony megkérdőjeleződik. Elsősorban azért, mert a belső élmények megjelenítése még a tárgyi-képi bizonyosság alapján sem totalizálható, a logocentrikus poézis csak bizonyos pontig tud hibátlan szöveget adni, elkerülhetetlenül „fölfeslik valahol”.

József Attila kései korszaka (életének utolsó két–három éve) pontosan erről a fölfeslésről szól. Ez a költészet megkérdőjelezi azt, hogy kivitelezhető-e az op-

44 HAMON, „What is description?”, 175.

45 JÓZSEF Attila, „Téli éjszaka”, in JÓZSEF A., *Összes versei*, 180–182, 182.

timista, leíró világ-birtoklás, ez a totalizáló tárgyias megértés, azaz leírható-e a tárgyakon keresztül, szubjektivitásmentesen, személytelenül a teljes (objektív és szubjektív) lét. A leírás alapú poétika a világ teljes átláthatóságát ígéri, azt, hogy a versbe bekerülő absztrakciók (például a *Világosítsd föl gyermeked* politikai gazdaságtani gondolata) meg tudják ragadni a tényleges világ rendjét. Néhány évvel később azonban József Attila is azzal szembesül, hogy közel sem biztos ennek a vállalkozásnak a sikere. Ez az akár részleges felismerés viszont a világ tárgyias poétikai percepciójának a kudarcát, visszavonását kell jelentse. Az *Eszmélet* hetedik egysége – egy „tekintet vers” tekintetről szóló szakasza – mond erről lényegesen, épít fel két, párhuzamos, de egymásnak ellentmondó képet a világ képi felfogásának lehetőségeiről:

Én fölnéztem az est alól
 az egek fogaskerekére –
 csilló véletlen szálaiból
 törvényt szőtt a mult szövőszéke

Az első négy sor pontosan az a szituáció, amit a szalagút-történet elmond, csak itt nem fentről lefele, hanem lentől felfele vezet a tekintet. De itt is egy totális érvényű leíró képzet (a jelenben érzékelhető történeti forrású szöveges) lesz a végeredmény.

és megint fölnéztem az égre
 álmaim gözei alól
 s láttam, a törvény szövedéke
 mindig fölfeslik valahol.⁴⁶

A második négy sorban azonban radikálisan átíródik, sőt megzavaródik a tiszta tekintet, egy köztes közvetítő „screen” találtatik meg benne. Erről szól Lacan 1964-es tekintet szemináriuma.⁴⁷ Lacan Holbein egykori talányos képét, a *Nagyköveteket* idézi. A kép a totalizáló reneszánsz tekintet boldog teljességét idézi, két öntudatukban, tudásukban, művészeti élményeikben teljességet megélő ember életpozícióját mutatja be. De ha egy más szemszögből, a kép jobb oldaláról nézzük a képet (mert ránk kényszeríti ezt a váltást a kép), akkor láthatóvá

46 JÓZSEF Attila, „Eszmélet”, in JÓZSEF A., *Összes versei*, 236–247, 242.

47 Jacques LACAN, *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Harmondsworth: Penguin, 1979), 67–123.

(képpé) válik az, ami egyébként csak egy folt a kép közepén: a halálfej. Pontosan ilyen alternatív, talán destruktív nézőpontváltást kényszerít ki József Attila tárgyi tekintetében az a bizonyos „álom-gőz”. A tárgyiast valami alapvetően szubjektív, méghozzá valami megbontóan, átíróan szubjektív írja felül. Ezért lesz József Attila kései költészetének az az alapkérdése, hogy hol található, milyen természetű az a bensőség-energia és belső képzetkonstrukció, amely kétségessé teszi a világ tárgyi leírhatóságának lehetőségét.

Összefoglalóan talán a következő: a tárgyi költészet a líra leíró természetének példaként értelmezhető. A lírai leíró tárgyiasság jelentkezhet tisztán (Williams, Pound, József Attila vagy éppen Nemes Nagy Ágnes bizonyos verseiben), de talán még gyakoribb az, hogy a képzeleti és leíró poétikai technikák keveredve jelennek meg (ilyenné lesz például a dominánsan tárgyi *Külvárosi éj* több, bensőség-fantáziából származó metaforikus fordulata, képe nyomán). A költészet, mondják, képekkel, azaz bizonyos koherens, vizuális egységekkel beszél. Vajon ha a lírában „képeket” emlegetünk, akkor ezek az igazából mindig verbális kifejezések hogyan viszonyulnak a festészet képeihez? Az *ut pictura poesis* párhuzamosságot sejtet, de a különbség is óriási. A költészet nem priméren, csak áttételesen, közvetítve, a szalagúton haladók képzeleti tudatában lehet vizuális, mert bizonyos relatíve ritka kivételeken (például a képverseken) kívül a líra verbális. Vajon a szalagút folyamatosan egymásra épülő részperspektíváiban, majd a végpontján a csupaszem utas által látott totális tekintetben megjelenő tapasztalat nevezhető-e képnek? Egyáltalán milyen természetű az a valami, amit költői képnek nevezünk? Mert valahol itt, a képiség kapcsán szembesülünk az *ut pictura poesis* implicit ellentmondásával: a festészet vizuális képekkel működik, a költészet viszont verbális. Hans Belting hívja fel a figyelmet⁴⁸ arra, hogy az angol nyelvben a kép fogalmára – pontosan erre a kettősségre utalva – két szó is van, a *picture* jelenti a fizikai képet, az *image* pedig a mentálisat. A festmény kétségtelenül „picture”, a költői kép viszont csak „image”-ként létezik. Mindkettő mögött van azonban valamiféle látvány, ikonicitás. Mennyiben, hogyan lehet a leírás végpontja (kiteljesedése vagy éppen akadálya) ez az ikonicitás, ez a látványszerűség, amely nyilvánvalóan ott található a szalagúton felfelé gyalogló két (vagy akár több) ember közös látásélményében? A költői kép, akár csak a festő képe egyszerre az, és mégsem az, tárgyi, de figuratív fertőzésein keresztül esszenciálisan képzeleti is, leírás és nem leírás egyszerre.

48 Hans BELTING, „Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben”, ford. MATUSKA Ágnes, *Filológiai Közlemény* 51, 1–2. sz. (2005): 24–41.

„S körmölgetve vagy két hónapon át”

Leírás és önarckép Szabó Lőrinc Baudelaire-olvasataiban*

„mily rettenetesen hiábavaló megmagyarázni bármit bárkinek.”¹
(Baudelaire)

„Az Egy csak álarc, alatta az Ő, / alatta a Sok meg a Senki: – /
sorsom, hogy változás legyek, / mely a saját / ellentétét játszva teremti.”²
(Szabó Lőrinc)

„Baudelaire arcképét belevestem egy fiatal nyírfa kérgébe.
Tizenöt év múlva viszontláttam még,
de akkorra egészen szétdagadtak a megvastagodott kéreg vonalai.”³
(Szabó Lőrinc)

A leírás jelenségének a Szabó Lőrinc-életmű kontextusában olyan változataival találkozhatunk, melyek elsődlegesen *önértelmező* vagy *önreflexív* természetűek: a költő saját költeményeire, illetve műfordításaira vonatkoznak. Vizsgálódásaim Szabó Lőrinc saját verseiről és fordításairól készült, *Vers és valóság*beli leírásaira, valamint a *Tücsökzene* (1947) lírai testamentumának azon leírásaira terjednek ki, melyek a korábban keletkezett versekre vonatkoznak.

* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban* című, 125791 nyilvántartási számú NN_17 pályázat keretében készült.

- 1 Charles BAUDELAIRE, „Előszóterv a második kiadáshoz”, in Charles BAUDELAIRE, *Romlás Virágai*, ford. BABITS Mihály, SZABÓ Lőrinc és TÓTH Árpád, a végleges magyar kiadást jegyzetekkel sajtó alá rendezte SZABÓ Lőrinc (Budapest: Genius Kiadás, 1923), XI.
- 2 SZABÓ Lőrinc, „Álarc mögül”, in SZABÓ Lőrinc, *Összes versei*, 2 köt. Osiris Klasszikusok, 1:109 (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 109.
- 3 SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság: Bizalmas adatok és megfigyelések* (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 226.

A *Tücsökzene* költői önreprezentációi csakúgy, mint a *Vers és valóság* önértelmező passzusai komparatív vonatkozásban is relevánsak, mégpedig több szinten is. Nem csupán annyiban, amennyiben a verseskötet csakúgy, mint a saját verseihez írt kommentárok sora a maga vers-, illetve fordításleírásaival egyszersmind újraírja és/vagy újraolvassa a kérdéses műveket, melynek nyomán új versolvasatok konstruálódnak. De annyiban is, amennyiben a Szabó Lőrinc-líra európai beágyazottságára is világosan rámutatnak. Szemléletes példa erre, hogy a költő egyik versét, *Az új bűvöletet* „[a] *Fleurs du Mal* hatásának leírásaként” azonosítja a *Vers és valóság*ban.⁴

Tanulmányom az életmű „előtörténetével” foglalkozik,⁵ tudniillik hogy a Szabó Lőrinc-œuvre hogyan írja újra vagy írja át önnön *baudelaire-i előzményeinek történetét*, s ekként hogyan érti meg és olvastatja önmagát.⁶ Kulcsár-Szabó Zoltán monográfiájában az átírásnak mint „kritikai aktusnak” szentel egy fejezetet, és felhívja a figyelmet arra, hogy már a harmincas-negyvenes évek fordulóján is tetten érhető a Szabó Lőrinc-életműben az átírásra való erőteljes késztetés, s egy vele együtt járó „*stíluskritikai aspektus*”:

Szabó Lőrinc költői pályájának a harmincas évek végére és a negyvenes évek elejére eső szakaszát mérlegre téve a szakirodalom [...] az *Örök Barátaink* [...], valamint első négy kötetének [...] az *Összes verseiben* való [...] átírásában [...] látja ezeknek az éveknek a legszínvonalasabb teljesítményét.⁷

Sőt, tehetjük hozzá, már a nevezetes 1923-as centenáriumi kiadás *Előszavában* is feltűnik az átírásra való kritikai igény: a fordítóhármas hangsúlyozza, hogy régebbi Baudelaire-fordításait a teljes magyar *Fleurs du mal* kiadásakor átdolgozták „ujabb fordításai(n)k szigorúbb elvei szerint”.⁸ Ha Szabó Lőrinc Baudelaire-ét próbáljuk rekonstruálni, akkor *A Romlás virágai*-fordításokon túl (1923, 1941, 1943) támpontul szolgálhatnak még a fordításokkal egy időben keletkezett köte-

4 Uo., 215. Kiemelés tőlem. Sz. D.

5 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Szöveg, medialitás, filológia: Költészettörténet és kulturalitás a modernségben* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004), 210.

6 A Szabó Lőrinc–Baudelaire-összefüggésről lásd még: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Spleen és ideál”, in KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tükörszínhátéka agyadnak: Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció–Tudomány 14, 188–202 (Budapest: Ráció Kiadó, 2010); SZÁVAI Dorottya, „»Sátánna koronáztam magamat«: Szabó Lőrinc és Baudelaire”, *Irodalmi Szemle* 61, 1. sz. (2018): 17–34.

7 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Az átírás mint kritikai aktus”, in KULCSÁR-SZABÓ, *Tükörszínhátéka agyadnak...*, 217–237, 217.

8 BABITS Mihály, SZABÓ Lőrinc és TÓTH Árpád, „A fordítók előszava”, in BAUDELAIRE, *A Romlás Virágai*, VII–X, IX.

tek (a *Föld, erdő, Isten*től *A Sátán műremekei*ig), illetve darabok, a *Tücsökzene* lírai testamentumának e vonatkozású költői önreprezentációi, csakúgy, mint a *Vers és valóság* idevágó önértelmező passzusai. Jelen keretek között a *Tücsökzenére* és a *Vers és valóság*ra szorítokozom. Ugyancsak meghaladja tanulmányom lehetőségeit, ám lényeges kérdés, hogy az 1921 és 1923 közé eső *Fleurs du mal*-fordítás vajon nem hagyott-e minden ennek ellentmondó látszat – az avantgardizmus dominanciája – ellenére nyomokat az ekkortájt keletkezett köteteken, s ha igen, akkor ennek milyen poétikai konzekvenciái lehettek. A *Vers és valóság*, melynek tanúsága szerint a magyar költő már a *Föld, erdő, Isten* kapcsán is följegyez Baudelaire-hatást, mindenesetre ad némi fogódzót. Végiglapozva a költő önkomentárjait, megállapítható, hogy Baudelaire nevét csaknem minden egyes kötete kapcsán legalább egyszer leírja, s ahol nem tud kimutatni filológiai jellegű kapcsolódást a francia mesterhez, ott ő maga végzi el saját verseinek Baudelaire-rel való „összeolvasását”, olykor már-már „önkényesen” alakítva ki a hatástörténeti összefüggést.⁹

Érdemes megjegyezni, hogy Kulcsár-Szabó Zoltán az átírások kapcsán ugyancsak hivatkozik a baudelaire-i mintára; Baudelaire prózaverseinek a lírai változatokkal való egybeolvasására mint a szövegváltozatok egymást értelmező *interpenetrációjának* példájára:¹⁰ „Az eredeti beszédpozíció múlttá idegenítéseként érthető az átírások metapoétikai önértelmezések szintjén, hasonlóan [...] Baudelaire prózaversei az eredeti, lírai variánsokhoz való viszonyulásához.”¹¹ Ahogy már Rába megállapítja: a „Baudelaire-műhely” nyomait őrzi a Szabó Lőrinc-vers dikciójában is, csakúgy, mint „bűntudatos gyönyörfelfogásában”.¹² Az európai szerelmi költészet konvencióiban végrehajtott Baudelaire-féle radikális kódváltás Szabó Lőrinc szerelmi lírájába is átöröklődött, s létrehozta a maga egyéni poétikai formációit. Mindez pedig szorosan összefügg Szabó Lőrinc *műfordítói* tevékenységével, amit a magyar fordítástörténet, illetve -elmélet „prózaisító” eljárásaként azonosít. Tudniillik az esztétizáló, szecesszionizáló átköltés sallangjaitól megszabadított Szabó Lőrinc-féle magyar Baudelaire valóban többet tár fel az „eredetiből” – ha lehet még egyáltalán így fogalmazni. Ahogy Rába György is megállapítja, Szabó Lőrinc *élőbeszéd*hez közelítő,¹³ a

9 SZABÓ L., *Vers és valóság*..., 103.

10 KULCSÁR-SZABÓ, „Az átírás mint kritikai aktus”, 219.

11 Uo., 227–228.

12 RÁBA György, *Szabó Lőrinc* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972), 133. (Az idézőjelbe tett fordulatot Rába Illyéstől kölcsönzi.)

13 Kulcsár-Szabó Zoltán a harmincas-negyvenes évek átírásai kapcsán ugyancsak a „mindennapos nyelvhasználat poétizálódásának törekvéséről” beszél. KULCSÁR-SZABÓ, „Az átírás mint kritikai aktus”, 219.

fogalmi centrum közvetítésére koncentráló fordításai „pontosabban” adják vissza Baudelaire-t, mint a Kosztolányi- vagy a Tóth Árpád-fordítások.¹⁴ És nem pusztán általánosságban, de annak a műfaji kódrendszernek, illetve kódváltásnak a tekintetében is, ami a baudelaire-i, illetve a Szabó Lőrinc-i szerelmi költszetet meghatározza. A francia költészet és a Baudelaire-életmű ismeretében sem látszik ok nélkül valónak az a meglepően egységes álláspont, mely a *Les Fleurs du mal* magyar nyelvű adaptációját tekintve Szabó Lőrinc munkáját tartja konszenzusosan a legautentikusabbnak. Mindez még úgy is igaz, ha tudjuk, hogy a közös munka megkezdésekor jóval nagyobb autoritásnak számító Babits és Tóth Árpád megtisztelték az induló fiatal költőt azzal a gesztussal, hogy bevonták nagyszabású centenáriumi vállalkozásukba. Érdeemes volna a későbbiekben megvizsgálunk a *Petits poèmes en prose* 1920-as Szabó Lőrinc-féle átültetését is (*Kis költemények prózában*), főként annak szerepét a kérdéses műfordítói gyakorlat kialakításában. Már csak azért is, mert, mint ismeretes, Szabó Lőrinc műfordítói praxisának újszerűsége többek közt a költői dikció *előbeszédszerűvé* tételeiben ragadható meg legmarkánsabban, ez pedig nagymértékben köszönhető a költő enjambement-halmozó technikájának.

Baudelaire-fordításaiban a szellemi izgalom visszaadása [...] hívebb, mint Tóth Árpád lágyabb, dekadensebb versszövése vagy Kosztolányi romantikus szavalata. Az ízlésváltás a Nyugat nagy nemzedékének díszítő szecessziós és érzékiesítő-impreszionista, végső soron önarcépfestő műfordítói szemlélete és Szabó Lőrincnek az idegen vers fogalmi lényege megmentésére irányuló, tárgyiasabb törekvése között szembetűnő.¹⁵

Rába György hangsúlyozza továbbá, hogy Szabó Lőrinc túlszárnyalja Babits és Tóth Árpád műfordítói teljesítményét a „legnagyobbak” *tónusbeli* áttételeit illetően is.¹⁶ Az alábbiakban tehát a Szabó Lőrinc-féle versleírások egyes mintázatait a Baudelaire-rel kapcsolatos leírások példájára koncentrálva szeretném bemutatni. Gondolatmenetemben a *Les fleurs du mal*-fordítások leírásának önértelmező gesztusai központi szerepet kapnak.

Szabó Lőrinc itt vizsgált leírásai (*Tücsökzene, Vers és valóság*) természetesen nem deskriptív, hanem *interpretatív* természetű leírások, s mint ilyenek a *köl-*

14 Rába Györgyöt idézi KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Fordítás és (ön)értelmezés”, in KULCSÁR-SZABÓ, *Tükörszínháttéka agyadnak...*, 296–325, 298.

15 RÁBA, *Szabó Lőrinc*, 126.

16 Uo., 130.

tészetértelmezés – s ettől elválaszthatatlanul a fordításértelmezés – és az *önértelmezés* példáiként szolgálnak. Így egyszerre bírnak *poétikai* és *autopoétikai*, sőt *metapoétikai* relevanciával. A teljes életmű távlatában alighanem fontos tanulságokkal szolgálnak, amennyiben versleírásaik retrospektív gesztusával szükségyszerűen s egyszersmind poétikai tudatossággal rajzolják át a korábbi költői korpuszt, s adnak újfajta dinamikát korábban rögzített költői kezdeményezéseknek, poétikai megoldásoknak vagy tendenciáknak. Ezzel pedig újra- meg újrastrukturálják a mindenkori jelen Szabó Lőrinc-olvasatait. Itt is annak a poétikai tendenciának lehetünk tanúi, amelyet Kulcsár-Szabó Zoltán a harmincas-negyvenes évek fordulójának átírásai kapcsán emleget, tudniillik hogy „az átírásokban nyújtott újraértelmezések sok esetben a lírai szubjektum átalakítását is magukban foglalják”.¹⁷

*Ragadtak rám a nyelvek. A latin
rég hozta a franciát, s így megint
új ablakokkal tárult a világ.
Hogy kígyót-békát, dekadenciát
s annyi Baudelaire-t! olvastak Adyra,
kíváncsivá tett: milyen hát az a
párizsi költő-szörnyeteg, aki
annyi zsenit meg tudott rontani?
Háború volt, ritka a francia
könyv, pláne a modern vers! Így, mikor
Oláh Gábor hallotta Palitól
– Kardostól – hogy egy vasutas fia
Debrecenben min töri a fejét,
s kölcsönadta a maga Baudelaire-ét,
a beszerezhetlent: repeső
kézzel rögtön papírt vettem elő,
s körmölgetve vagy két hónapon át
lemásoltam a teljes Fleurs du Mal-t*

– olvashatjuk a *Tücsökzene A Romlás Virágai* című 155. darabjában.¹⁸

17 KULCSÁR-SZABÓ, „Az átírás mint kritikai aktus”, 231.

18 A versidézetek az alábbi kiadásból valók: SZABÓ Lőrinc, *Összes versei*, 2 köt. Osiris Klasszikusok (Budapest: Osiris Kiadó, 2000). Kiemelés tőlem. Sz. D.

Miként is közelíthető meg ez a már címében is többszörösen *autoreferenciális-autopoétikus* darab, melyben a költő leírja a Baudelaire-versekkel való legelső találkozását? Különösen fontos ez a kérdés a lírai narratívának ebben a sajátos formájában, melyből a *Tücsökzene* táplálkozik, s melyet leginkább talán önértelmező lírai testamentumként nevezhetünk meg. Rába György „az értelmező önmegfigyeléséről” beszél a kötet kapcsán, s azt állítja: a *Tücsökzene* műfaja nem verses regény, nem is önéletrajz, „egy személyiség születésének és kialakulásának krónikája, az epikus részletek is az önmegismerést mélyítik el: a mű egy lélek története. [...] A *Tücsökzene* az emlékezés költeménye.”¹⁹

A verskezdet a maga autoreferenciális jellegével felidézi, hogy az idegen nyelvek jelentősége, köztük a franciáé, már a gimnazista Szabó Lőrinc számára nagy volt: „új ablakokkal tárult a világ” – mintegy rekonstruálva a szellemi eszmélődés forráspontját, mely aztán a hatalmas műfordítói életmű kiteljesedéséig vezetett. A Baudelaire-hez való viszony már kezdeteikor nagyon intenzívnek mutatkozik a *Tücsökzene* költői leírásaiban: a 158. darab a kamasz olvasó erőteljes *emocionális* élményeként láttatja („repeső kézzel rögtön papírt vettem elő”), aki rajongva olvassa a „beszerezhetetlen” „párizsi költő-szörnyeteg”-et. Az itt leírt erős érzelmi kötődés végigkíséri Szabó Lőrinc költői és műfordítói pályáját, innen is a jelentősége.

A vers másrészt egy intenzív *intellektuális* élményt rögzít, pontosabban idéz fel, Baudelaire elementáris szellemi hatását, természetszerűleg Adyval is összefüggésben: e pontján az opus egyfajta miniatűr verses *irodalomtörténetként* is olvasható. Amikor *A romlás virágai* című *Tücsökzene*-darabban azt olvassuk, hogy „s annyi Baudelaire-t olvastak! Adyra”, „aki annyi zsenit meg tudott rontani” – lényegében a *hatásvizonyt* is nevesíti a vers: egy jól körülhatárolható költészettörténeti hagyománnyal való identifikálódást reflektál a Baudelaire–Ady–Szabó Lőrinc hatástörténeti sor leírásával. Vagyis a költői *leírás* önmagát egyúttal ismét *történeti* távlatba is helyezi. A kérdéses verssor másfelől az átírás „kritikai aktusa” felől is értelmezési lehetőséget kínál: Ady Baudelaire-„átírásaira” való utalásként, sőt Szabó Lőrinc Ady-„átírásaként”, annak a példajaként, ahogyan Baudelaire-en keresztül „újraolvassa-újraírja” Adyt, ahogy az emlékidéző versben a költő újrapozicionálja nemcsak Baudelaire-hez, de egyben az Ady-lírához fűződő viszonyát. Ebből a perspektívából (az egykori és a *Tücsökzene* keletkezésével egyidejű Ady-élmény közti időbeli távolságból) kiindulva, még ha megszorításokkal is,²⁰ de hitelesnek látszanak a recepció azon elgondolásai, melyek a versciklust az *Eltűnt idővel* hozzák össze-

19 RÁBA, Szabó Lőrinc, 140–141.

20 Erről lásd: KABDEBÓ, Szabó Lőrinc pályaképe; KULCSÁR-SZABÓ, „Az átírás mint kritikai aktus”.

függésbe: „azért rokona Proust főművének, mert mindkettő *létmódja* az idő, az ember időbelisége.”²¹

Érdemes megemlíteni, mert a fentiekkel egybevéve, hogy az 1943-as megjelenésű *Összes versei* átdolgozott szövegvariánsaiban ugyancsak a szecessziós, adys megoldások korrekcióját követhetjük nyomon, s a fogalmiságot előtérbe állító dikciót.²² Ezzel párhuzamosan ugyanebben a kiadásban megfigyelhető „a nagybetűs szavak számának erőteljes csökkenése [...], a szóismétlések elhagyása vagy a szinesztéziák feloldása”,²³ ami ugyancsak összefügg azzal, hogy Szabó Lőrinc nem Ady Baudelaire-ét szóltatja meg magyarul. Pontosan azt a tendenciát követhetjük itt nyomon, amit Kabdebó Lóránt 1985-ös monográfiájában a következőképpen ragad meg:

A *Tücsökzenében* tehát Szabó Lőrinc ismét átéli életrajzát és ezen keresztül eddigi költői útját, költői témáit, az átéléssel ismét beteljesíti azok helyzeteit, megismételve azokat mint archetípusokat [...], a számvetéskészítés és ezáltal költészetében új eredményre jutás szándékával. Az életrajzi költemény vállalása ezáltal nemcsak a személyes életrajz, hanem az alkotói pályakép mozzanatainak és erővonalainak összegzését jelenti, amely elengedhetlenül szükséges volt költészete megújításához, új meghatározóinak megteremtéséhez.²⁴

Kabdebó olvasata nyomán (mely a műfaj kérdését illetően szemben áll Rába álláspontjával, s a *Tücsökzenét*, ahogy később majd Kulcsár-Szabó Zoltán is, verses önéletrajznak tekinti) az általam elemzett vers kontextusában tehát a „Baudelaire-téma”, a nagy előddel való identifikáció újbóli „átélésére”, újraszituálására irányul az olvasó figyelme – vagyis a költői leírásnak ebből a fókuszából is az autoreferenciális és autopoétikus jegyei mutatkoznak jellegzetesnek. Innen is látható, hogy Baudelaire szerepe kezdettől fogva meghatározó volt Szabó Lőrinc költői identitásának kialakításában, és döntő szerepet játszott a *Tücsökzene* idejére tehető poétikai megújulásában is.

Ami nézőpontomból különösen érdekes, az a vers két zárósora – „s körmölgetve vagy két hónapon át lemásoltam a teljes *Fleurs du Mal*-t” –, melyben a Baudelaire-mű egykori lemásolásának képét eleveníti fel a költői emlékezet: mintegy *performatív* gesztussal rögzítve a (*le*)írás aktusát. *A Romlás virágai* című darab végpontján a lírai emlékezés mint leírás tehát eljut az önreflexivitás, az

21 RÁBA, *Szabó Lőrinc*, 141.

22 Vö. uo., 121.

23 KULCSÁR-SZABÓ, „Az átírás mint kritikai aktus”, 219.

24 KABDEBÓ Lóránt, *Szabó Lőrinc*, Nagy Magyar Írók (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1985), 194–195.

öntükrözés sokszoros mélységeibe: ahol a leírás maga is – Szabó Lőrincsel szólva – „[t]ükörszínjátéka [lesz] agyadnak”.

A Baudelaire költészetével való találkozás – mint ismeretes – Szabó Lőrinc életében és pályáján igen korán bekövetkezett. A *Vers és valóság*gal egy kötetben kiadott *Bizalmas adatok és megjegyzések* I. számú, *Kik, mik hatottak rám jelentősen* című bejegyzésében a költő ugyancsak leírja, hogy Baudelaire kamaszkori revelációja volt: „14–18 éves koromban Ady, Baudelaire, a Kommunista kiáltvány és minden forradalmiság, Freud.”²⁵

Az imént idézett és kommentált 158. darabról pedig a *Vers és valóság*ban a következőket olvashatjuk:

Franciául már az új gimnáziumban, tehát V.-es koromban kezdtem tanulni. Nem kötelező tárgy volt. Az Ady körül megindult önképzőkori diákháborúság rengeteg modern könyvet olvastatott velem, éppúgy a Dienes-társaság; így hallottam először a Baudelaire nevet. [...] Néhány Verlaine-verset az iskolai franciaórán tanultunk, de Baudelaire-hez (sic!) csak Oláh Gábor *Keletiek nyugaton* című párizsi útleírásából tudtunk [...]. Kardos Pali szerezte meg kölcsön a *Fleurs du Mal*t és én mintegy 60–80 verset kikörmöltem belőle egy irkába. [A vers tehát túloz, mikor teljes *Fleurs du Mal*ról beszél.] Baudelaire-t rögtön próbálgattam fordítani, az első darabok egyike az *Une Charogne* volt. Oláh Gábor az Angol Királynő étteremben szokott ebédelni, ott vette át a kéziratot és megdicsérte dekadens (vagyis modern) ambícióimat.²⁶

Itt tehát megkapjuk egy *leírás leírását*: a *Les Fleurs du Mal* című vers leírását, mely, mint láthattuk, maga is többszörösen rétegzett leírás. Ugyanannak a szellemi eseménynek e kettős leírása a második verzióban természetsszerűleg részletezőbb, mint a verses változatban. Megtudunk belőle egy, a gondolatmenetem szempontjából fontos filológiai mozzanatot, tudniillik hogy Baudelaire *Egy dög*je a legelső között volt a költő műfordítás-kísérleteinek sorában. És a Szabó Lőrinc-féle Baudelaire genezisének egy további fontos elemét: a vers ugyanis túloz, amikor a teljes *Fleurs du mal* kimásolását, leírását emlegeti. Ami Baudelaire-t mintegy *metaforikus* szerepbe utalja a *Tücsökzene* kontextusában, a „Baudelaire-metafora” tropologikus funkciójáról van itt szó, arról tudniillik, hogy a versciklusban a „Baudelaire-téma” a költészet önreprezentációja meghatározó

25 SZABÓ L., *Vers és valóság*, 287.

26 Uo., 215.

trópusainak egyike.²⁷ A *Tücsökzene* több versében a szerző nemcsak verseinek keletkezéstörténetét írja le, de azt is, hogyan alakult költői, illetve műfordítói pályafutása – így a *Verlaine a szemináriumban* vagy a *Vers és szorongás* címűek azt, hogy Szabó Lőrinc már az egyetemen kitűnt műfordító-tehetségével: Versek égtek a zsebemben. [...] / „Csak a / Nyugatba, kolléga úr” „Csak oda!”, / bólintottam. „Harasó, Öregem, / boldogan közlik: / Babits maga sem / rímel különbül!” – olvashatjuk ugyancsak a *Tücsökzene* 233. darabjában.

Joggal merül fel a kérdés e sorok olvastán, vajon mi motiválhatta Szabó Lőrincet e verskommentárok – a korábban idézetteknel *deskriptívebb* jellegű *emlékleírások* – megírására élete vége felé.²⁸ Annyi bizonyos, hogy a fordító szeminárium egy jelenetét (mint sikertörténetet, vagyis az előbb idézett *Vers és valóság*beli szöveg egyik részletéhez hasonlóan, mint valamiféle *normatív* mozzanatot) rögzítő leírás a verses önéletrajzban koncepciózusan megkonstruálódó *lírai önarckép* szerves része.

Ismeretes, hogy Kabdebó Lóránt Szabó Lőrinc-olvasatainak egyik centrifugális pontja *aktor és néző* – a *Te meg a világ* kötettel kiteljesedő – kettős szólama,²⁹ a költői tudat „tükörszínhátéka” a Szabó Lőrinc-versben. Ehhez a felfogáshoz csatlakozva, a *néző* metaforával leírható baudelaire-i perspektíva tehát ugyancsak hatástörténeti előzményként funkcionál Szabó Lőrinc költészetében. Ezt a tipológiát továbbgondolva az általam tárgyalt korpuszban a költői tudat tehát mint „néző” tekint az egykori „aktorra”: a verses önéletrajz, illetve a „prózaí” önkomentár mintegy nézőként olvassa újra és írja le a múltban rekonstruált aktort – utóbbi hol az életrajzi szubjektumnak (*Tücsökzene*), hol a lírai szubjektumnak feleltethető meg (*Tücsökzene, Vers és valóság*).

Az iménti összefüggés alátámasztására álljon itt Gyergyai Albert elgondolása, mely szerint a „mélyebb Baudelaire” megértésének egyik kulcsa, hogy ő az a költő, „aki mer *csak* nézni”.³⁰ Ahogy Kabdebó Lóránt fogalmaz, Szabó Lőrinc „egyszerre lázadó és tehetetlen néző volt verseiben.”³¹ „Így versében két szemlélet testesül meg: a kiteljesedni akaró lázadóé és az ennek kudarcait figyelő, szkepti-

27 Utóbbinak egy általánosabb értelméről lásd: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Lírai hang, emlékezés és fikció Szabó Lőrinc két kései versciklusában”, in KULCSÁR-SZABÓ, *Tükörszínhátéka agyadnak...*, 238–269, 239.

28 Erről lásd: KULCSÁR-SZABÓ, „Az átírás mint kritikai aktus”.

29 Vö. pl. KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc pályaképe* (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 74.

30 GYERGYAI Albert, „Baudelaire nyomában (1821–1867)”, in GYERGYAI Albert, *Késői tallózás*, 62–81 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975), 64.

31 KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc pályaképe*, 10.

kus elemzőé. A személyiség épp ebben a [...] dialógusban fogalmazódik meg.³² Tegyük hozzá, mindez erős rokonságban van a Baudelaire-versek lírai beszélőjének pozíciójával. A Baudelaire-líra lázadó költői attitűdje mellett pedig csaknem fölösleges érvelni. Mindkét esetben az önmegértés igénye áll a kétosztatú költői dikció poétikai megoldása mögött.

Ez a kettős szemlélet, ez a fajta dialogikus versbeszédben megformálódó önreflexivitás képeződik le a költő általam elemzett önértelmező leírásaiban is: Szabó Lőrinc – a dialogikus költői paradigma egyik magyar nyelvű letéteményeseként – életének és életművének eseményei, köztük lázadásai, illetve költői produktumai a *Tücsökzenében*, csakúgy, mint a *Vers és valóságban* egy második szinten, az önmegértésre törrő reflexió szintjén íródnak le, íródnak újra, értelmeződnek át, illetve rekontextualizálódnak. Ahogy a polifonikusság a kötet egészének alapvető szemléleti elve: az emlékezet műalkotássá alakítása és a (le)írás jelenéből a többszörösen rétegzett idősíkokat egészként érzékelő és leíró költői tudat többszólamúságaként, ami egységes lírai művé fogja egybe a *Tücsökzene* elkülönülő szólamait.³³

Szabó Lőrinc azt írja a *Tücsökzene* egyik vonatkozó darabjában, a 156-os *Új bűvölet* címűben, hogy a *Fleurs du mal* „pózkba vitte”:

Éj s villámok! vakság és robbanás!
Félelmesen, s mintha realitás
lett volna, tört rám az új bűvölet,

a baudelaire-i. Átszellemült eget
hozott, poklokat s édes balzsamot,
s bár művi remeklése is fogott,
főképp az ébredő erotikum
 újjongta körül: a már szomorún
 megismert s vonzó-ijesztő gyönyör.
 Nagyrészt képzelet tehát! Semmiről,
 ami romlás, nem volt, nem lehetett
 még tudásom, de máris rettegett
 a lelkem: mi sujt, milyen büntetés
 – s mi jogon?! – hogy ami oly édes és
 oly gyönyörű, azt kívánni merem?

32 Uo., 73.

33 Erről lásd: KABDEBÓ, Szabó Lőrinc pályaképe, 203–204.

*S itt hatott a nagy példa: szertelen
pózokba vitt a vállalt büntudat:
Sátánná koronáztam magamat.³⁴*

A költő a *Vers és valóság*ban „[a] *Fleurs du Mal* hatásának leírásaként” azonosítja *Az új bűvöletet*.³⁵ Ezen önértelmezés nem pusztán az imént már tárgyalt hatásviszonyt jelöli ki, de egyúttal csatlakozik a pozitivista értelmezési hagyománynak – a magyar közegben akkoriban evidenciaként működő íróportré – par excellence leíró műfajához. Úgy is fogalmazhatunk, hogy *Az új bűvölet* önértelmezésében – melynek eljárásai számos ponton érintkeznek egyébként a *Fleurs du Mal* című darab eljárásaival – Szabó Lőrinc az esztéta-parnasszista-szecessziós líratörténeti örökség értelmezési keretei között írja le önnön Baudelaire-„bűvöletét” (s az íróportré leíró műfajának olyan kellékeihez folyamodik, mint a különtség, a póz vagy a spleen képzetek) – a verszárlatban különösen erősen látható, hogy a fiatal Szabó Lőrinc olyfajta poétikai portrét kapjuk, mely itt nem a modernista, hanem a romantikus Baudelaire-képre rajzolja rá a maga önarcképét:

S itt hatott a nagy példa: szertelen
pózokba vitt a vállalt büntudat:
Sátánná koronáztam magamat.

Mindemellett A *Romlás virágai* legelső befogadásának és átültetésének itt olvasható újraírása egy másik perspektívában úgy is értelmezhető, mint az első Baudelaire-élmény/olvasat *kritikailag eltávolító* gesztusa: mint a *Nyugat* első nemzedékének képére rajzolt Baudelaire-portré korrekciója, mint a „bűvöletből” való szabadulás autoportréja, de legalábbis a „bűvölet” megtisztítása a romantikus-impreszionisztikus kontúroktól, s elmozdítása a retrospektív önvizsgálat reflexiója felé.³⁶ Más fogalmakkal élve: *Az új bűvölet* olvasható *intertextuális játékként*, melyben az „eredeti” és az „új” szövegvariáns (ti. a *Fleurs du mal* első olvasása/fordítása és annak verses emlékezete a *Tücsökzenében*) *palimpszesztikus*

34 Kiemelések tőlem. Sz. D. További szempont, akár egy külön tanulmány tárgya lehetne Szabó Lőrinc szerelmi lírájának értelmezése a Baudelaire-i hagyomány fényében, különösen kései erotikus versei testleírásainak vizsgálata. Ezt a perspektívát röviden vázoltam fentebb hivatkozott tanulmányomban: SZÁVAI, „»Sátánná koronáztam magamat«...”.

35 SZABÓ L., *Vers és valóság*, 215.

36 Vö. a Rába György által az *Összes versek* korrekcióiról írottakkal: RÁBA, *Szabó Lőrinc*, 120–121.

viszonyt alkot.³⁷ Ez esetben is érvényre jut azonban, hogy „a változatok viszonya nem feltétlenül a „javítás” vagy „rontás” konceptuális sémája szerint működik”.³⁸

Az így kirajzolódó kettős perspektívával párhuzamosan halad Szabó Lőrinc műfordítói pályája: a korai fordítások hangját és költői nyelvét a *Nyugat* első nemzedékének ízlésvilága uralja, amitől az *Örök barátaink* újrarendezett szövegvariánsai határozottan eltávolodnak.

A középső szakasz alábbi részlete is egybevághat az imént mondottakkal:

Átszellemült eget
hozott, poklokat s édes balzsamot,
s bár művi remeklése is fogott,
főképp az ébredő erotikum újjongta körül

Kiemelendő továbbá az erotikum és a „művi remeklés”, azaz a mesterségbeli tudás, a Baudelaire-versnek a Szabó Lőrinc-versbe „átöröklődő” formai tökélyre való nagyfokú igénye³⁹ – a *Tücsökzene* lírai önértelmezése e ponton megkonstruálja azt az utat, amit a Szabó Lőrinc-költészet *A romlás virágainak* „édes balzsamos” ifjúkori revelációjától a – Baudelaire-hatást markánsan magán viselő – szerelmi és erotikus költészetének kiteljesedéséig, a *Te meg a világ* kötetből a kései szerelmi lírájáig bejárt. Vagyis a lírai memoár leírásai ismét csak az autopoétikus lírai önéletrajz szerves részeként és az önmegértés eseményeként állnak előttünk.

Amikor a *Tücsökzenéből* *A Romlás virágai* dekadenciát és költőszörnyet emleget, a baudelaire-i poétika egy olyan jellegzetességére irányítja figyelmünket, melyet Szabó Lőrinc egyik legjobb magyar értője így határoz meg: „A másság megtestesülése költészetének maradandó eredménye.”⁴⁰ Ki más szolgálhatott volna e tekintetben a magyar költő legfőbb európai mintájául, mint éppen Baudelaire, akinek egész költői programja a másság elvén alapult, s egyik legradikálisabb líratörténeti újítása pontosan a *másság* különféle mintázatainak poétikai kidolgozása volt, alighanem elsőként az európai költészet történetében. Tanulságos

37 Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán elgondolásaival az *Összes versek* kapcsán: KULCSÁR-SZABÓ, „Az átirás mint kritikai aktus”, 218.

38 Uo.

39 „Baudelaire egyetlen verseskönyve nem véletlenül összekerült versek gyűjteménye, hanem egészében megszerkesztett műalkotás. [...] Ugyancsak az említett szigorúság kötelezett a formahűségre is.” – olvashatjuk a centenáriumi kiadás Előszavában. BABITS, SZABÓ L. és TÓTH Á., „A fordítók előszava”, VII–VIII.

40 KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc pályaképe*, 9. Kiemelés az eredetiben.

e szempontból a *Fleurs du mal* második kiadásának előszótervéből idéznünk, melyet az 1923-as centenáriumi kiadásban jelentetett meg Babits, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc: „Tudom, hogy a szép stíl szenvedélyes szerelmese kiteszi magát a sokaság gyűlöletének; de semmiféle emberi tekintet, semmi álszemérem, semmi pajtáskodás, semmi közvélemény nem kényszeríthet rá, hogy e század páratlan tolvajnyelvén szóljak, vagy összekeverjem a tintát az erénnyel.”⁴¹ Sőt, ez az idézet is rámutat arra az elemi erejű identifikációra, mely a magyar költőt francia elődjéhez fűzte pályája kezdetétől annak legvégéig.

Megítélésem szerint a másság poétikája, a *lírai én osztottsága* vagy a *dialogikus* költői paradigma, valamint az *aposztrofikus* versbeszéd olyan közös történeti-poétikai alap, amin a Szabó Lőrinc–Baudelaire-párbeszéd nyugszik – a *Te meg a világ* kötettől kezdődően feltétlenül. A Baudelaire-recepció ma is korszerűnek érzett hagyományában markánsan jelen is van ez az elidegeníthetetlennek mondott poétikai sajátosság: Jean-Pierre Richard-tól, a genfi iskola egyik nagy alakjától – aki kitűnő könyvében, a *Poésie et profondeur*-ben szintén felhívja a figyelmet arra a hasadásra, amely a Baudelaire-vers lírai énjét jellemzi⁴² – egészen Jaussig. Jauss a *Spleen* kapcsán a megkettőződő „lírai én metamorfózisaiából” indul ki, s azt állítja, „a »spleent« egyfajta világfélelemként kell felfogni, ami az énközpontú (például időbeli, térbeli) orientáció összeomlásából következik.”⁴³ Hangsúlyozza továbbá a Baudelaire-nél különösen gyakori apostrophé megjelenését.⁴⁴ Nem túlzás azt állítani, hogy mindez e líra európai hatástörténeti távlatában határozottan baudelaire-iánus vonásaként rajzolódik elénk. Ezt az érvelést megerősíti Lőrincz Csongor értelmezése, mely a *Tücsökzenében* lírai és epikus kölcsönviszonyát éppen az önéletrajzi mimézis és az apostrofikus retorika viszonyaként ragadja meg.⁴⁵

A *Tücsökzene* kontextusában ez az „osztottság” a kettős műfaji/műnemi besorolás problémája kapcsán nyilvánul meg tehát, s a meghatározó értelemzések a *kontinuitás–diszkontinuitás* kettős elvére hivatkoznak: a folyamatosságot újra meg újra megszakító törések olvasói tapasztalata az első, 1947-es kiadás esetében egyöntetűbb, hiszen ebből még hiányzott az *Utójáték*, illetve a fejezetekre való tagolás.⁴⁶

41 BAUDELAIRE, „Előszóterv a második kiadáshoz”, XI.

42 Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur* (Paris: Seuil, 1955).

43 Erről lásd: KULCSÁR-SZABÓ, „Spleen és ideál”, 188.

44 Uo., 189.

45 LŐRINCZ Csongor, „Olvasás és különbözőség(e)”, in LŐRINCZ Csongor, *A líra medialitása* (Budapest: Anonymus, 2002), 145–146. Idézi: KULCSÁR-SZABÓ, „Lírai hang, emlékezés és fikció...”, 239.

46 Erről lásd: KABDEBŐ, *Szabó Lőrinc pályaképe*, 200; KULCSÁR-SZABÓ, „Lírai hang, emlékezés és fikció...”, 238.

A másság poétikájával szorosan érintkező *idegenség*-tapasztalat ugyan-csak a Szabó Lőrinc–Baudelaire-kapcsolat centrális pontját jelöli ki. A leg-újabb monográfia szerzője felhívja a figyelmet az idegen tapasztalatának jelentőségére többek közt a *Tücsökzene* keleti tárgyú verseiben, s arra, hogy a kulturális idegenség – e költemények és a *Vers és valóság*beli kommentárok tanúsága szerint – kulturális közvetítésre szorul, mégpedig az irodalom közege által. Mindez újabb adalék a Baudelaire-hez való elemi kötődés megér-téséhez, csakúgy, mint az a jelenség, amit a monográfus „az idegenség érzéki effektusának” nevez.⁴⁷ „A »költészet« nála az idegenség olyan (romantikus eredetű) tapasztalatát nevezi meg, amelyben a saját tükröződik vagy verődik vissza és ismétlődik meg kísértetiesen, vagyis amely a saját »végtelenségét« éppen örökös ismétlődésében [...] teszi felfedezhetővé”⁴⁸ – e Szabó Lőrinc-re vonatkozó elgondolások világosan mutatnak rá a modern költészet francia alapítójának megkerülhetetlenségére az idegenség-tapasztalat történeti kontextusának vonatkozásában is. Az idegenség átsajátítása a *Tücsökzene* Baudelaire-utalásainak szintjén egyszersmind a Baudelaire-vers, a fordítás-korpuszban a Baudelaire-œuvre „idegenségének” átsajátítását jelenti, még abban az esetben is, ha a kulturális idegenség itt merőben más, merőben relatív a keleti kultúrához mérten. De a saját és az idegen viszonyának dinamikája nagyon is hasonlatos: innen tekintve az általam vizsgált Baudelaire-hivatkozások, -át-írások, -fordítások és -újrafordítások az idegennel való identifikáció, az idegen „otthonos” átsajátítása mint a saját öntükrözése ismétlődnek tükörszerűen újra meg újra a Szabó Lőrinc-életműben. Sőt, a tükör végtelenített, *mise en abyme*-mélységeiben, vagyis nem pusztán autopoétikai, de *metapoétikai* ön-értelmezésként is működnek, amennyiben Baudelaire maga is az idegenség, s benne az idegenség érzéki effektusainak költészetét teremtette meg.⁴⁹ Utób-binak külön jelentősége van Szabó Lőrinc szerelmi lírájának vonatkozásá-ban, ahol – mint fentebb már jeleztem – ugyancsak alapvetőnek mondható a Baudelaire-i minta.⁵⁰

És mindezen összefüggéseknek újabb mélységet ad, hogy a költő *Örök Bará-taink*hoz fűzött kommentárjaiban visszatérő elem az idegenség képze, vagyis

47 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Utazás, gyerekek, Kelet: Kulturális idegenség Szabó Lőrincnél”, in KULCSÁR-SZABÓ, *Tükörszínhátéka agyadnak...*, 105–153, 147.

48 Uo., 146–147.

49 „Az idegenség feldolgozása [...] a »költészet« reflexiós alakzatában [...] megy végbe, amely [...] a harmincas évek elejétől, lényegében a *Te meg a világot* követően ritkán hiányzik a Szabó Lőrinc-líra metapoétikai önértelmezéseiből.” KULCSÁR-SZABÓ, „Utazás, gyerekek, Kelet...”, 149.

50 Erről lásd: SZÁVAI, „»Sátánna koronáztam magamat«...”.

Szabó Lőrinc a *fordítás* problémáját kimondottan az idegenség-tapasztalat összefüggésébe helyezi.⁵¹

Az *Örök Barátaink Függelékeként (Jegyzetek)* elhelyezett kis szócikk Baudelaire-t paradigmaváltó történeti jelentősége felől írja le:

szerelmi verseinek skálája az elfinomodott érzékiség hangjaitól a légies áhitatig ível; mélységes pszichológus, rendkívüli művész. Állítólag ópiumszívó volt. Kötetének megjelenési évét (1857) mind több francia esztétikus tekinti olyan jelentős fordulónak, amilyennek a *Cid* évét (1636): mindkét műből világraszóló hatása áradt a francia költészet egy-egy tündöklő korszakának.⁵²

Ez a rövid, lexikon-szócikkszerű leírás ugyancsak az általam tanulmányozott Szabó Lőrinc-leírások tükör-struktúráját mutatja, melyben a Baudelaire–Szabó Lőrinc-párbeszéd egymást tükröző viszonyban, tükörstruktúrában mutatkozik a két költői életmű vitathatatlanul *paradigmaváltó* líratörténeti státusza mentén. Szabó Lőrinc – erősen Babitsot idéző – univerzalista világirodalom-felfogását tükrözve, mely szerint a világirodalom „az emberiség egyetemes, együttes töprengése az élet kis és nagy dolgai fölött.”⁵³

51 Vö. KULCSÁR-SZABÓ, „Utazás, gyerekek, Kelet...”, 140.

52 SZABÓ Lőrinc, „Jegyzetek”, in SZABÓ Lőrinc, *Örök barátaink*, 2 köt. Osiris Klasszikusok (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 2:961.

53 SZABÓ Lőrinc, „Bevezetés az *Örök barátaink* I. kötetéhez”, in SZABÓ L., *Örök barátaink*, 1:5–8, 8.

Leírás *versus* költői kísérlet Philip Gross versgyakorlataiban

Arra teszek kísérletet, hogy a leírás narratológiai fogalmát Philip Gross, T. S. Eliot-díjas kortárs költő szuggesztív verskísérleteivel vessem össze. Hogyan módosul a leírásról alkotott felfogásunk, ha a szimbolikus reprezentáció paradigmáját a gyakorlati kapcsolatteremtés hogyanja felől gondoljuk újra? Milyenként elevenedik meg a spektatoriálisan eltávolított, tisztán vizuális tájkép mint kulturális konstrukció a tájba lépés gesztusainak és a táj válaszgesztusainak figyelemmel követése közben? Hogyan módosítja az olvasás és az irodalomkutatás gyakorlatát, ha a megfigyelés, illetve kritikai reflexió paradigmatis eljárásmódját kiegészíti az az olvasói/kutatói törekvés, hogy a verstest (leírás) és a leírtak társaságába kerüljünk?

Ember, madár, mókus

Philip Gross költészete a leírást érzékeny ökoirodalommá fejleszti. Olvassunk el először két, hozzánk képest nagyon más teremtményről, a madarakról és a mókusról szóló leírást a *Time in the Dingle*¹ című ciklusból, hogy versgyakorlat (verskísérlet) közben teremtsünk velük kapcsolatot.

1 Philip GROSS, *A Bright Acoustic* (Hexham, UK: Bloodaxe Books–Dufour Editions, 2017), 12–30.

To the birds

in the three dimensions of the dingle
I am flatfoot
down here in the silt.

At their pitch I am low
as underground, the premonition
of an earthquake. In their time I am
slow

as a trilobite shuffling to my station
in Jurassic mudstone
even when I think I'm running for the
train.

... or the squirrel

who's only at home in the vertical
(*contra* gravity: look,
he pours up, up a fifty-foot oak as if I'd
spilled him)

or at ease
on the high wire stretched

from one last twig tip to the next by
fine momentum.

On the ground
he's twitchy, first frozen

then panicky,
as if living in the horizontal gave him
vertigo.

Vajon van-e esélye a leírásnak, hogy átlépje az emberi és nem-emberi határát? Ha igennel válaszolunk, nem szükséges tagadnunk a kettő különbségét, elég elfogadnunk, hogy a nem-emberi másságának feltárása gyakorlati kapcsolatteremtést feltételez. A leírás hagyományosan a megfigyeléshez és a szimbolikus reprezentációhoz kötött, miközben az olvasó bevonódását (immerzióját) munkálja az elbeszélés fiktív világába. Csakhogy van itt egy ellentmondás: amíg kívülről megfigyelünk, illetve belül maradunk a szimbolikus reprezentáció jelölőgyakorlatán, nyilvánvalóan nem tudunk semmilyen *más* térbe vagy ritmusba bevonódni. Kendall Walton ezt a spektatoriális távolságtartást (és az immerziót) hidalja át a befogadó *mondjuk, hogy...* játékaival, melyben a kép, az elbeszélés vagy a leírás kellékként tűnik fel.² A tét egy történés terébe kerülni nézés/olvasás közben. Walton megoldása a reprezentált/leírt világ képzeletbeli kitérítése, hogy az a nézőt/olvasót is magába foglalja: így szerezhetünk tapasztalatot a fiktív világról, és így reagálhatunk arra, amivel/akivel ott találkozunk.

2 Kendall WALTON, „Pictures and Hobby Horses: Make-Believe beyond Childhood”, in *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, eds. Werner WOLF, Walter BERNHART and Andreas MAHLER, 113–130 (Amsterdam–New York: Rodopi, 2013).

Vajon a leírás csak kellékként releváns az immerzióban, vagy gyakorlatként is azzá válik? Amennyiben immerzió alatt egy történés terébe és idejébe kerülést értünk, ez nemcsak megfigyelő leírást feltételez, hanem a leírtakkal írás közben teremtett kapcsolatokat is. Walton és Werner Wolf a reprezentáció technikai megoldásaira utal, mikor arról beszél, hogy nem minden ábrázolás váltja ki egyforma mértékben a néző/olvasó esztétikai illúzióját.³ A magam részéről azért vizsgálom Philip Gross *Time in the Dingle* című ciklusának két darabját, hogy lássuk, miként múlik a reprezentációt meghaladó kapcsolat-teremtés az írásgyakorlaton.

A *To the birds* (antropo)centrum és környezet relativizálása. Nemcsak optikai madártávlat, hanem a normalitás perspektívájának elmozdulása is: ha a madarak tér-, hang- és időtapasztalata érvényesül alapértelmezésben, akkor vajon milyen hely-, zaj- és mozgássáv jut nekünk? A madarak háromdimenziós terében az ember (mindent kikémlő) detektívból, illetve (hatalmat gyakorló) rendőrből betű szerinti *lúdtalppá* (*flatfoot*) lesz az iszapban, mely ezúttal nem kézzel, hanem lábbal foghatóvá teszi a földhözragadtságunkat. Jól jön, hogy a magyarban az angolhoz képest másfajta kétértelműség támad a 'lúdtalp' körül, ami lehetővé teszi, hogy a síkhoz kötöttségünket *madárnyelven* állapítsuk meg, vagyis egy madárfaj lábtípusa legyen a *laposságunk* jelölője.

A madarak hangfekvéséhez képest a mi szintünk nem is csak alacsony, hanem kifejezetten, vagy inkább kifejezhetetlenül mély, talajszint alatti, mint egy földrengést előre jelző moraj, valami baljós előérzet (melyben a madarak szintén sokkal jobbak nálunk). A fent–lent „archetipikus” zöngéi megmaradnak, csak hogy ezúttal a harmadik dimenziót is belakó lények *főlénye* fejeződik ki benne az *alacsonyabb* sorsú emberekkel szemben.

A madarak mozgásidejéhez képest pedig csigábbak vagyunk a csigánál. Az ő mozgásuk annyira más léptékű, hogy onnan nézve a csoszogásunk és szaladásunk közötti különbség elhanyagolható. S minthogy ezúttal időben maradunk el mérhetetlenül a madaraktól, kézenfekvő a törzspejlődésben elakadt és kihalt trilobita rákokhoz hasonlítottágunk. Az a sebesség, ahogy mi a vonatmegállóhoz igyekszünk, a madarak idejében evolúciós, illetve földtörténeti lassúságú folyamatokat idéz: például azt, ahogy a trilobitáknak a mezozoikumban őket követő jura időszak palarétege lett a *végállomásuk*, miután esetlen lassúságuk fossziliákká *süllyedt* az időben. Miközben azt hisszük, hogy ügyesen elérjük a vonatjainkat, és felgyorsult életritmusunk hallatlan törekvéseivel történel-

3 Werner WOLF, „Aesthetic Illusion”, in WOLF, BERNHART and MAHLER, *Immersion and Distance...*, 1–66.

met írunk, „madártávlatból” reménytelenül lassúaknak és elmaradottaknak festünk.

Azzal az ellenvetéssel állhatna elő valaki, hogy mindezt mégsem egy madár, hanem egy ember gondolja. Hát éppen ez az: a versgyakorlat önmagunk megdicsőült korlátain lép át, hogy leleplezze azokat. Elég egy kis elmozdulás a madarak felé, hogy antropocentrikus hübriszünk parodisztikusan tükröződjék szárnyas alteregóink perspektívájából. Fontos, hogy ez a „gondolati kísérlet” mégsem csak egy menipposzi szatíra, amelyben minden visszafogottság nélkül elrugaszkodik a képzelet, hanem úgy sikerül meghaladni az antropocentrikus leírást, hogy közben nagyon precízen a madarak teréhez, hangsávjához és mozgásidejéhez igazodunk. Szóval, inkább gyakorlati, mint pusztán gondolati kísérlet. Az antropocentrikusság nemcsak perspektíva-kérdés (hogy például mi vagy ki minősül magasabb rendűnek és ki alacsonyabb rendűnek), hanem legalább ennyire a szimbolikus reprezentáció magától értetődősége is. Ha a madaraknál a háromdimenziós repülő mozgás, egy másik hangsáv és a legfelső sebességzóna számít legalább ennyire magától értetődőnek, akkor nem bízhatunk abban, hogy a magától értetődőségek között valamelyikük kiválasztása kínál kielégítő tájékozódást. Inkább a közöttük nyíló gyakorlati távolságok felmérése és az átjárás kísérletei segítenek – versírás közben is.

Úgyhogy a leírás sem maradhat magától értetődően szimbolikus reprezentáció, amennyiben igényes költői kísérlet akar lenni, hanem meg kell kísérelni a kapcsolatteremtés alternatív lehetőségeit is kiaknázni. Egy fontos „szakirodalom” szerint *tanulni kell a téli fákat*⁴ (Nemes Nagy Ágnes). Mint ahogy a víz és a pálinka gyöngyözését⁵ vagy a tavaszi folyó buboréküzeneteit⁶ is tanulni kell Bodor Ádám olvasása közben, hogy a *körzetet* ne tekintsük mindenestől egy társadalmi-kulturális régió szimbolikus reprezentációjának, hanem vegyük észre, hogy ebben a körzetben rajtunk kívül is van hely. A magyar szerzők kísérleteivel másutt foglalkozom,⁷ most visszatérek Philip Grosshoz.

A To the birds ciklusbeli folytatása az *...or the squirrel*, melyben a mókust kell tanulni, akinek jóllehet nincsen szárnya, mégis a függőleges dimenzió otthonos

4 NEMES NAGY Ágnes, „Fák”, in NEMES NAGY Ágnes, *Válogatott versek és esszék*, kiad., szerk. és jegyz. FERENCZ Győző, 5 (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 5.

5 BODOR Ádám, „Az erdész és vendége”, in BODOR Ádám, *Vissza a fülesbagolyhoz: Válogatott elbeszélések*, 28–33 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2003).

6 BODOR Ádám, *Verbovina madarai* (Budapest: Magvető Kiadó, 2011), 20.

7 BERSZÁN István, „Változatok vadkeleti tágasságra: Bodor Ádám harmadik körzet-regényéről”, *Új Forrás* 46, 8. sz. (2015): 19–36; BERSZÁN István, „»Mégiscsak föld van itt alul, mindenek ellenére föld«: Nemes Nagy Ágnes költészetének ökokritikai olvasata”, *Alföld* 68, 11. sz. (2017): 81–97.

lakója, sőt a repülés mestere – vagyis madártávlatból sem „lúdtalp”, mint mi. Lám-lám, elvileg nem lehetetlen az átjárás a talajhoz kötött ember és a mada-
rak közt. Ennek felfedezéséhez azonban azt is tanulni kell, ahogyan a mókus
olvassa Nemes Nagy Ágnest. Azért vagyok úgyszólván *kísérletileg* biztos abban,
hogy a mókus Nemes Nagy Ágnest olvas, mert kétségkívül *tanulja a fákat*. Phi-
lip Grossról tudni kell, hogy ő a vizek közelében olyan otthonos, mint a mókus
a függőleges dimenzióban (nem véletlenül kapta a T. S. Eliot-díját a *The Water
Table* című kötetéért 2009-ben⁸). Persze, hogy rögtön rátalál a hétköznapi an-
golnak arra a kísérletére, hogy az *ömlés* hirtelenségében kövesse a gyors és/vagy
minden energiát bevető mozgást.⁹ Mintha kilötyyentenék, úgy ömlik hirtelen
a mókus, csak hogy ő nem lefelé, a víz útján, hanem gravitáció ellenében: egy
ötven láb magas tölgy hegyéig. A mókusok oxfordi nagyszótárában a kiömlés
helyett minden bizonnyal a fa kerülne valahogy a gyorsaság modelljébe: ami na-
gyon gyors, arról azt mondanák, hogy „*suhan, mint a fatörzs a körmök alatt*”.
Ámbátor a mókus-névutók közt az 'alatt' helyett inkább 'ellenében' (*contra*) áll-
na: ömlik a mókus a gravitáció ellenében, mintha dézsából öntenék, és suhan a
fatörzs a körmök ellenében, mintha a tölgy egy szempillantás alatt ötven lábat
ugrana. Hogy fel vagy le, ez nem olyan különbség a mókusoknál, mint nálunk
az ég és föld, hanem inkább olyan, mint a jobbra vagy balra. Mert a vertikális-
ban otthonos mókusnak fölfele vagy lefele szaladni a törzsön nem azt jelenti,
hogy ügyel-bajjal a kimerülésig kapaszkodni valami szédítően magasra, majd
óvatosan leereszkedni onnan, hogy elkerüljük a zuhanást; mivel ő gyakorlatilag
ugyanolyan sebességgel szalad felfele is és lefele is, ez a különbség neki inkább
olyan, mint nekünk menet közben a jobbra vagy balra fordulás.

Mint ahogy a mókusoknál a *pihenj!* vezényszó (*at ease*) azt jelenti, hogy nem
is állnak, nem is ülnek, és még csak hozzá sem érnek semmilyen vízszintes vagy
függőleges „talajhoz”. A tökéletes pihenj a két ághegy között láthatatlanul kife-
szített vonalon van a levegőben, ahol az előzetes ballisztikus rakétakilövésnek¹⁰
köszönhetően, nincs szükség már egyetlen izomrostra sem az utazáshoz. A ma-
gyar hadseregben a leengedett kézzel tartott fegyver viszonylag kényelmes pozí-
cióját a „*fegyvert súlyba!*” vezényszóra veszik fel a honvédek. A mókusok ehhez
képest az „*at ease!*” vezényszóra súlytalanságba vonulnak.

8 Philip GROSS, *The Water Table* (Hexham: Bloodaxe Books, 2009).

9 „pour it on INFORMAL progress or work quickly or with all one's energy” – *Oxford Dictionary of English*, ed. Angus STEVENSON (Oxford: Oxford University Press, 2010), <https://en.oxforddictionaries.com/definition/pour>.

10 A versben és a fizikában ezt a *momentum* jelöli (magyarul lendület), egy test mozgását leíró dinami-
kai mennyiség, melynek nagysága arányos a tömeggel és a sebességgel.

Ők az embereket csodálják, hogy milyen biztonságosan mozognak a földön. Mert pont úgy aggódnak és idegeskednek, mikor a fátlan földön kell járniuk, mint mikor mi egy fa tetején lélegzetvisszafojtva figyelünk az alattunk görbülő, a töréshez közelítő ágakra. Olyan nagy ez a veszély, hogy nemcsak a tudatunk, hanem egész idegrendszerünk figyelmeztet rá: ebből lesz a szédülés pszichofiziológiai tapasztalata. A mókust a fátlan, sima földön fogja el ilyen dermedés vagy pánik, rá nézve ez a védtelenség jelent akkora veszélyt, hogy akár pszichofiziológiai szédüléssel is járhat. Az ötven láb magas törzsön pillanatok alatt föl-le szaladgáláskor a mókus elemében van, az ágak és fák közötti repülés közben pihen, de a fátlan síkon elfogja a pánik és a *vertigó*.

Aki tehát madarat vagy mókust ír és olvas, az nem maradhat meg, vagyis elfogadhatatlan megmaradnia az emberi megfigyelő pozíciójában és a szimbolikus reprezentáció humán gyakorlatának a ritmikai dimenzióiban. Nem elég a leírásban „azonosítani a helyeket, tulajdonságokat, eseményeket”,¹¹ hanem utána kell indulni annak is, ami a „lúdtalpasságunk” talajhoz kötöttségében, megszokott hangsávunkban vagy lassúságunk léptékével egyszerűen nem azonosítható; vagy ami a gravitáció ellenében, az ágak közti repülés súlytalanságában, illetve a fátlanság szédületében történik. Ilyenkor kilépünk megszokott mozgástereinkből, hogy a madarak vagy a mókus írása közben őket tanuljuk: tanuljuk elfogadni a társaságukat, illetve tanuljunk a társaságukká lenni. Ezek a gyakorlati kísérletek azért nem maradhatnak a szimbolikus reprezentáció gyakorlásterében, mivel a madarak és a mókus más terekbe, más időkbe és más hang- vagy mozgássávokba invitálnak. A szimbolikus leírás kódol, reprezentál és mediálisan transzponál – az irodalmi kísérlet ezeken túlmenően rezonál is a követett történetre, vagyis mókus módjára váltogatja az eltérő (leágazó) ritmikai dimenziókat. Ha a húrelmélet húrjait csak a *big bang*hez hasonló energia lenne képes áthangolni (amivel nem rendelkezünk), a figyelem húrjai kísérletileg hangolhatók sokféle gesztusra és ritmusra. Ezért javaslom, hogy a húrelmélet párhuzamos világait a párhuzamos mozgásterek közötti gyakorlati átjárásokban, illetve azok révén tanulmányozzuk. Egy ilyen gyakorlásfizika az irodalmi leírást a szimbolikus reprezentáció ritmikai dimenzióit meghaladó költői kísérletekként tárja fel.

11 „Description is a text-type which identifies the properties of places, objects, or persons. [...] Ruth Ronen claims that descriptive elements and their relations »are not part of reality but are taken in fact from a purely ideological set of models destined to organise a historical-social space«”. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David HERMAN, Manfred JAHN and Marie-Laure RYAN (London–New York: Routledge, 2005), 101; Ruth RONEN, „Description, Narrative and Representation”, *Narrative* 5, no. 3. (1997): 274–286, 274–278.

...között

A *The Water Table* egy hely és lakója közötti hosszú távú *élettársi* kapcsolat intenzív pillanattörténeteit gyűjti össze. Leírásorozatában a Severn folyó torkolatának közelsége (vizei, partjai, klímája, hordalékai, vízi járművei, szélturbinái és élővilága) hajózás nélkül is lenyűgöző társasággá változik. Költő és olvasó ezúttal egy kapcsolat tereit hajózzák be az emberi és nem-emberi *torkolatánál*, s ami látszólag egyhangú, a kitartóan figyelő előtt páratlan gazdagságot tár fel: a vizek és a velük élő között, az édes és a sós vizek között, a szárazföld és a tenger között, a folyó és a tenger között, a föld és a víz között. Egyikük sem az összes többi foglalata, hanem a torkolat különös együttesének résztvevője: „one thread of the chord [...] the whole estuary is”.¹² A leírás úgy válik felfedező barangolássá, hogy átjárni tanulunk az eltérő *szólamok* között. Az *akkord* mindig ilyen köztessegekben, illetve közöttiségekben teremődik: a találkozás tere nem semleges senkiföldje, nem is konstruált produktum, hanem a kapcsolatteremtésben megnyíló tér *betweenlandje*.

A másik társasága nemcsak az elkülönült mozgásterek közötti átjárás révén lehetséges (lásd madár- vagy mókustávlatba vonulás), hanem az elkülönült résztvevők közös ritmusokra hangolódása révén is. A *The Water Table* című kötetben Philip Gross tíz verskísérletet szán ilyen találkozások történés közbeni leírására. Nincs elkülönült vadon és elkülönült civilizáció, a kettő *között* van, amelyben a felek egyaránt részt vesznek. Nem valamilyen koncepció, hanem egy konkrét hely fogja át ezt a találkozást: végig a Severn torkolatánál vagyunk, oda jövünk, ott maradunk, és a leírásába bocsátkozunk. Nem konstruáljuk a torkolatot, hanem igyekszünk kapcsolatba kerülni vele. Valaminek a társaságába kerülni *egyenértékű* a másik redukálhatatlanságával. Nem arról van szó, hogy az egyenértékűség vonatkoztatási alapja révén konstruáljuk meg a másikat,¹³ hanem kísérleti egyenértékűségek és a másik redukálhatatlansága között történik velünk (emberrel és nem emberi környezettel), ami történik.

Nincs elkülönült megfigyelő és megfigyelt, a leírás eseményei *közöttük* zajlanak. Sohasem egy leíró és egy megfigyelt között, ahol eleve ki vannak osztva és megőrződnek a szerepek, hanem úgy, ahogy a folyó találkozik a tengerrel, az édes víz a sóssal, ahogy a folyó együtt hömpölyög az iszapfolyammal, vagy ahogy

12 Philip GROSS, „Betweenland VIII”, in *The Water Table*, 49–50, 50.

13 Thomas CLAVIEZ, „Ecology as moral stand(s): environmental ethics, Western moral philosophy, and the problem of the Other”, in *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*, eds. Catrin GERSDORF and Sylvia MAYER, 435–454 (Amsterdam–New York: Rodopi, 2006).

a folyás és a dagály találkoznak. Az emberi és nem-emberi újra és újra ilyen *torkolattá* válik a leírásokban, melyekben a Severn torkolata ugyanolyan mértékben vesz részt, mint az ember: kezdeményez, ráhangolódik a kezdeményezésre, olykor vicces, máskor körmönfont, újra meg újra eleven metaforákba kever, akkurátusan részletező vagy egyetlen hangulatban feloldódó, mint a költészet,¹⁴ s minden moccnásával bevon a *leírása és leírásunk* közötti társaságba. A *betweenland* sohasem csak elhelyezkedés, hanem együttműködés is; pontosabban a kettő olyan találkozásai, amelyekben az egyik mindig a másik egy újabb leírása.

A folyó anyag fizikai viselkedésének gondolatrezonanciái közben (*Betweenland I, II*)

A sorozat első két darabja a többé vagy kevésbé folyékony szubsztanciák titkaiba merül. A folyton széltől hajtott, a föld és hold vonzásában hánykódó víz nyughatatlan teste vagy az apálykor leülepedő iszap lassú örvényei és szemmel látható súlya egyszerre közelítő leírásai és kontrasztjai egymásnak. Egyikük összegyűjti, szállítja és leülepti a másikat. De a nedves iszap, különösen megatonnányi mennyiségben, önmagában is folyékony, csak más az időléptéke. Az iszapfolyó itt nem csak analógiája a víznek, hiszen feloldódik benne, adaptálódik a folyékony-ságához, miközben oda-vissza átjár önnön szilárd és cseppfolyós állaga között. Az elme változásai és gondolatai is többek analógiánál, mihelyt a víz testében formálódó alakzatoknak vagy a sár alig látható áramlásainak leírásaivá válnak. Ahol sokmilliárdnyi molekula vagy sokmilliárdnyi idegsejt gyűl össze, ott az egyszerűség is hihetetlenül bonyolult kölcsönhatások eredője és megfordítva: bonyolult kölcsönhatások jönnek létre egyszerű elvek alapján. Nem tudni, hogy ezúttal az elme testesül-e meg vagy a nagyon összetett test változásai csapnak át gondolkodásba, hiszen a víz önmagában inkább test, mint elme, avagy még pontosabban inkább a gondolkodás helye, mint gondolkodó alany: „not much / prone to thinking – rather, thoughts / curl through it, salt or fresh, or hang // between states; sometimes gloss / the surface with their oil-illuminations.”¹⁵

A felszín olajfényű csillogásalakzatai maguktól változnak a víz testében, például az édes és sós tartalmak eltérő adagolásainak megfelelően. Nemcsak em-

14 Philip Gross egy interjúban hasonlóan jellemezte azoknak a gyerekeknek az észrevételeit, akiket a iskolaudvarra küldött, hogy fedezzenek fel legalább egyvalamit, ami eddig észrevétlen maradt: „The perceptions they came back with were immediate, vivid, quirky, sometimes funny, unexpected – in other words, they were poetry.” István BERSZÁN and Philip GROSS, „Hand-written road maps to multi-dimensional space”. *Comparative Literature and Culture*, CLCweb (megjelenés előtt).

15 Philip GROSS, „Betweenland I”, in GROSS, *The Water Table*, 11.

beri felismerésük változtatja a csillogást megvilágosodássá, inkább az derül ki, hogy a mi gondolataink is kikutathatatlan folyamatok eredőjeként, mintegy „maguktól” formálódnak az elménkben, s a tudatunk gyakran azokat is inkább felismeri, mint gondolja. Nem csoda, ha a verstest megvilágosodásaiban nehezen elkülöníthető a víztest olajfényű görbülete, az idegsejtek tengerének titkos alakzatai és a gondolkodó elme: most ezek között formálódik az a *betweenland*, amely bármelyik résztvevő nélkül egészen más lenne, illetve ezeknek a résztvevőknek a társaságában is újra meg újra átváltozik: „water’s body // that seems to have a mind (and / change it: isn’t that what makes // a mind, its changing?)”¹⁶ Nemcsak az elme képes gondolatokként felismerni ezeket a változásokat, hanem maga is tükröződik bennük. Vajon lehetséges-e egyszerűbb, illetve konkrétabb leírása gondolataink átláthatatlan színeváltozásainak, mint a *víz teste*: „unquiet body [...] always trying/ to be something other, to be sky, / to lose itself in absolute reflection”.¹⁷

A rendkívül finom összetételű, sűrű hordalék nehezkesebb folyására az elme homályosabb folyamatai rezonálnak. Hirtelen megvilágosodás helyett itt a lassan, átláthatatlanul formálódó és olykor ilyenként megdermedő iszap „felfüggesztett mozgásai” válnak az artikulálatlanra irányuló kíváncsiságunk vagy újraartikulálódó kifejezéseink érzékeny leírásává. Az iszapörvények egyikében így: „spins off like a slow world, / like a / question/ about nothing it can put a name to, / an / expression/ that leaves home in search of a face of / its own”.¹⁸

Írás-olvasás közben a sorok váratlanul tagolt torlaszai ugyanilyen testszerűen alakítják (félíg megdermesztik?) a torkolat történésfolyamataiba keveredő elménk gondolatait, mint mikor a sokféle hordalékkal terhes, mozgékony vizek apályakor hirtelen feltetszik (ott marad?) valami vaskosabb matéria. Formailag a leírás uralja a *Betweenland*-verseket, de ezt a leírást kétféle kísérlet teszi költőivé: az egyik megszünteti a megfigyelő leíró és a megfigyelt tárgy „prózai” distanciáját és a leírást a kettő közötti *betweenland*dé változtatja; a másik az összehasonlítást alakítja át egy „semleges” térben történő viszonylétesítésből az „összehasonlítandók” találkozásának fizikai és/vagy szellemi terében zajló kapcsolatteremtésévé.

16 Uo.

17 Uo.

18 Philip GROSS, „Betweenland II”, in GROSS, *The Water Table*, 12.

A fülelő tölcsértorkolat és a már meg nem különböztethető hangok egymásba folyása között (*Betweenland VII, VIII*)

A sokáig hallgatónak füllé lesz a torkolat táguló csatornája. Vagy legalábbis ütötköpött, régimódi *hallótölcserre* a szabálytalan partvonalak miatt. A hozzá kapcsolódó „amplifying distance” előtagja olvasható igeként is és jelzőként is: az első esetben az egyre táguló csatorna *növeli* a távolságot a partjai között, a második esetben a fülcsatorna hossza minősül (hangot) erősítő távolságnak. Philip Gross ebben a kötetben mindent a Severn-torkolattal beszél meg, illetve mindent együtt gondolnak végig. A leírás nem reprezentációt, hanem ezt a társalgást jelenti. Ezúttal a költő apjának betegségéről, az afáziáról van szó (erről folyik a leíró együttgondolkodás), amelynek előrehaladása az apa által beszélt néhány nyelv fokozatos elvesztésével járt: előbb a nyelvek hallására, majd beszélésére és végül írására is képtelenné vált. Most a fül válik *betweenlandd*: a kint és a bent között, apa és fia között, ember és táj között. Vagy borzongás és hangrezgés között: „a *frisson* of unaccustomed languages”.¹⁹ Talán a felsejlo nyelvemlékek birizgálják a fület, miközben felidézik a háborús menekült apa borzongató színhelyeit: a hajófedélzet alatti utazásokat, az olcsó szálláshelyeket és a menekültügyi tárgyalásokat. Csupa olyan megélt *helyzetet*, amelyeket nem lehet elmondani máshol: „Much that is lost in translation.”²⁰ De a füljáratok *borzongása* mégis megnyit egy bűvönnyílast (*hatch*) ezek felé a helyek felé, miként a tengerre nyíló folyófül hallócsatornája a föld és hold felé az árapály-egyensúly érzékelése közben.

Nehéz eldönteni, hogy mi van távol és mi van közel. A folyótorkolat hallócsatornájához képest *valaki* közelebb észleli a már idegennek ható nyelvek által mégis kiváltott borzongást („*closer, suddenly*”), de a megidézett helyek távoliak. Mintha az apa emlékeire rezonálna az, aki helyette hallja, amit ő már nem hall. Aztán visszatérünk a folyótorkolat *itt* lévő csatornájához („*And again, here*”), ahol egyszerre követjük a középfül járatait és a nyelveit vesztő egészen közeli, és mégis érinthetetlenül távoli *másholját*, mely egyszerre borzongat apa és fia elválasztottságaként és a beteg önmagától elválasztottságaként. A mindvégig *itt* lévő táj segít a másként már lehetetlen kapcsolatteremtésben: a meredek part földcsuszamlásai ezt a képtelen távol-közelséget képesek felerősíteni (*amplify*): „this so near-the-road-and-yet-so-far-from anywhere / mud-creek with no track on it”.²¹ A megomlott és elfolyó hely *seholja* bonyolult kanyarulataiban újra a belső fül *se*

19 Philip GROSS, „Betweenland VII”, in GROSS, *The Water Table*, 47.

20 Uo.

21 Uo.

*kint, se bent*jét idézi, az egyensúlyváltozást érzékelő szerveink *betweenland*jét, melyek *itt* tenger és folyó egyensúlyváltozásaihoz „adaptálódnak”. Az *itt* nemcsak megjelölhető hely, hanem velünk-lét: az iszapfolyás nyelv, illetve név nélküli helyein a folyótorkolat is éppen gondolja a belső fül titokzatos átjárásait a *kint* és a *bent*, az *itt* és a *sehhol* között: „has no name on the map and / is, possibly, somewhere // not a living soul has been”.²²

A *Betweenland I* a torkolat vizeinek gondolkodásáról beszél. Először szemléletes leírásnak nézzük, ahogy az olajosan megcsillanó alakzatok feltűnnek a felszínen – analogikusan egy elme változásaival vetjük egybe. De aki figyelmesen végigolvassa a *Betweenland*-sorozatot, az fokozatosan túljut a hasonlaton és eljut a megfigyelő leírástól a hellyel együtt gondolkodás éberségéig (*alertness*). Stanislaw Lem *Solaris* című regényében²³ a bolygó óceánja elolvassa és megformázza az őt kutató tudósok gondolatait. Nos, ezúttal ez nem sci-fi-fantázia, hanem a kölcsönös „gondolatolvasás” gyakorlati megvalósulása. Philip Gross megbarátkozik az „óceánnal”, és ahelyett, hogy röntgensugarakkal bántaná, inkább kifinomult figyelemrezonanciákkal követi gondolkodását, miközben ugyanezt engedélyezi a gondolkodó vizeknek is. A másik nem saját ellenséges akcióinkat tükröző/viszonzó ellenség, hanem együttműködő társ, akinek mi is együttműködő társai vagyunk. A leírás már nem narratológiai gyakorlat: nem azt írjuk le a saját nyelvünkön, ami azon a helyen történik, hanem az ott történőben keressük a gondolatainkat. Szó szerint a torkolatban képződnek meg a mi gondolataink is, ahogy az olajosan csillanó vízalakzatok. Nem antropomorfizáljuk a gondolkodó helyet. Nem az emberhez hasonló tudatot tulajdonítunk neki animisztikus mitopoetikákban, inkább azt sikerül feltárnunk, ami a *természeti* népeknél is alapját képezhette a fennmaradt mítoszok animista (avagy akként félreértett) *szinkretizmusának*. Az emberi és nem emberi határát váratlanul a hely gondolkodása lépi át, s a leírás együtt gondolkodik a hellyel. Olyan költészet ez, amely meghívja a nem emberit az együtt alkotásra, avagy elfogadja a nem emberi meghívását az együtt alkotásra.

Kövessük nyomon a *Betweenland VIII*-ban, hogy miként gondolkodik a folyótorkolat. Philip Gross a nyelvei nélkül maradt apával keresi ugyanazt a kapcsolatot, amit a „nyelv nélküli” hellyel: „What my father can't hear, I hear for / him – the flow”.²⁴ A másiktól hallani, és hagyni, hogy a másik nekünk halljon, ez nem szimbolikus reprezentáció, inkább *hallatlan* figyelemgyakorlat. A kvé-

22 Uo.

23 Stanislaw LEM, *Solaris*, ford. MURÁNYI Beatrix (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968 [1961]).

24 Philip GROSS, „Betweenland VII”, GROSS, in *The Water Table*, 49–50, 49.

ker Philip Gross ennek a mestere (de ő inkább kedvezményezettet mondana): olyan éberséggel fordulni a másikhoz, hogy amit hallok, neki is halljam, vagy amit hall, nekem is hallja. A lokalitás koordináták szerinti definíciója így módosul: az a hely valóságos, ahol ott lehetek a másikkal. Az olyannyira másikkal is, aki elvesztette mind az öt általa beszélt nyelvet (apa), vagy aki soha nem is beszélt, csak gondolkodott (a víz teste), de akikkel hosszú távon vagyok ott. Ez a fajta nálalét vagy ottlét az akusztikailag érzékelhető határán túl, a csendhatár alatt is hallgatózik: „the under-hush of water, tide-drag / friction with itself – / though it’s only one thread of the chord (too broad, too low // for human ears) / the whole estuary is.”²⁵ És ez most abban segít, hogy a beszéd csendhatára alá került apához közel lehessünk. Ha a vizek egymáshoz súrlódására is figyelni tanulunk, van esély annak a *flow*nak a becserkészésére, amely a nyelv nélkül maradt társban zajlik. Tényleg. A folyótorkolat nagy pontossággal képes gondolni ezt a zajlást: „maybe that, / not the chatter of things, is what he’s / left with now / most articulate sound has withdrawn / from him, into what / it floats on: de-creation, the Ten / Thousands Things / in rips and eddies on its surface, not / emptiness but / a labyrinthine plainness of intent – the / way water thinks // its one brilliant thought: *falling*.”²⁶ Már csak hullámok és örvények a felszínen – olyan egyszerű (és tökéletes) labirintus, mint Borges meséjében az arab király sivataga.²⁷

A csend nem üres: az artikulált hangok ugyanolyan kisimulás-hajlama hozza létre, mint amilyen a nehézkedő vízé. Minden ugyanabból valóvá lesz, amiből vétetett, s ami létében eddig is fenntartotta. De ez nem valami szilárd elveken nyugvó tudományos materializmus, melyben a jelenségek levezetése vagy visszavezetése a tét, inkább a tudatszint alatti anyag és a tudat figyelni tudást feltételező rezonanciái – a kettő kollaborációja. A víz nem tud figyelni, csak gondolkodni. Mi tudunk figyelni, de csak valami gondolkodó anyag révén: agyvelő és/vagy víztest mindig nélkülözhetetlen a figyelemgyakorlatainkhoz. Ez a kapcsolat azt is lehetővé teszi, hogy tudatosan alámerüljünk a tudatszint alatti flow gondolkodásába. Nemcsak a freudi ösztönkésztetések mentén,²⁸ hanem az anyag testének történéseiig menően. Ahogy a víz az esés, nehézkedés egyetlen briliáns gondolatában hordoz minden felszínévé váló, rajta úszó alakzatot, a vers a hangok folyamában követi ugyanezt. Ahogy a nyelveit vesztett apa, mi is alábocsátkozunk

25 Uo.

26 Uo.

27 Jorge Luis BORGES, „Két király és két útvesztő”, ford. HARGITAY György, in Jorge Luis BORGES, *A titokban végbement csoda*, 145–146 (Bukarest: Kriterion, 1978).

28 Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István (Budapest: Helikon, 1985).

a meg nem különböztetett zajok mély vizeibe, mintegy búvónyílás vagy belső füljárat révén áthallgatunk a hangvizek alá merülő verstest padlózat alatti motorházába, ahol valamennyi hang egyszerre és egyformán hallása csendként hat: minden artikulált hangunkat hordozó egyetlen hangtestként, melyben magunk is egy örvénnyé válunk: „opening a hatch to / the clanking / and thud, below decks, of an engine / room – such // all-sound that it’s silence, / or as good / as. Vertigo.”²⁹

Philip Gross *betweenland*jei az átjárás művészetét javasolják minden elhatárolt immanencia végsőnek kikiáltott törvényszerűségei helyett. Ebben a kísérletsorozatban mindvégig fontos, hogy *hol* gondolkodunk: a hely gondolkodása egyenértékű a versével. A kettő egymást súrolása, egymásra rétegződése, egymással boldogulása nemcsak beszél a *között* eszméjéről, hanem annak egy konkrét megtestesülése is egyszerűsre: *a body of water as a body of poem*.

Szén és szerelem

Ha a víz teste együtt gondolkodik az elmével, a *Love Songs of Carbon*³⁰ című kötet olvasásakor saját anyagunkkal, a szénnel kerülünk *testközelségbe*. A szerelem ennek az intim közelségnek vagy eggyé válásnak az *énekek énekéjévé* válik. Akkor is, amikor a szerelmesek egymásra találásának epikus vázát testünk öregezésének vagy elmúlásának történetei képezik. Vajon milyen értelemben leírás, leírás-e egyáltalán ez a *kötődés* önnön szerves anyagunk alapeleméhez? Philip Gross a szervesetlen és a szerves krónikusan problematikus kémiai osztályozásának kulcskapcsolatát, élet és anyag *vegyületét* – kollaborációját? – teszi a költői kísérlet „tárgyává”. A tét nem egy racionális redukció, mint a magasabb rendű szervezethez materiális-funkcionális magyarázatok, hanem a *vegyülés* mindennapokra alkalmazott természetrajza, illetve annak valamilyen konkrét gyakorlata. A kötet címadó versében (*A Love Song of Carbon*) nehéz eldönteni, hogy a szén *megéneklését* olvassuk-e, avagy annak történetét, ahogy szénből lesz és szénné lesz az *énekek éneke* maga is az idő hullámaiként egymásra következő nemzedékekben. De az nyilvánvaló, hogy nemcsak a szerelem vonódik be a kémiai kötések létrejöttének és ellazulásának történetébe, hanem a szén is a szerelem drámájának ugyanolyan valóságos ritmusába. Nincs tarthatóan megfigyelő, sem megfigyelhetően tartható kívülállás, amelyet a természettudomá-

29 Philip GROSS, „Betweenland VIII”, in GROSS, *The Water Table*, 49, 50.

30 Philip GROSS, *Love Songs of Carbon* (Hexham: Bloodaxe, 2015).

nyok módszertani fikciói teremtenek, s amelynek modelljét bizonyos mértékig a (megfigyelő) leírás narratológiai fogalma is átvette. Együtt történés van, melyben a szén és az élet, a biokémiai folyamat és a szerelem, a felmenők hamvai és az irodalmi írás-olvasás közös kalandjai zajlanak. Leírás helyett vagy gyanánt (ezúttal nincs lényeges különbség a kettő között) a költői kísérlet ilyen közös kalandokba bocsátkozik. Nem igazán lehet sem szembeállítani, sem azonosítani az elbeszéléssel, mert noha maga is dinamikus gyakorlat, nem alakzatként megkülönböztethető szövegproduktuma vagy outputja számít, hanem kémiai, biológiai és rituális történésének többdimenziós sűrűsége.

Mint legtöbbször, az énekek éneke itt is egy női ő-ről (*she*) és egy férfi ő-ről (*he*) szól. Ezúttal egy kedvesről, aki már nem él, és szerelmeséről, aki végre betű szerint (vagy inkább *materiálisan*) újra egyesülhet vele. A régi-új szerelmi dráma itt a testek legegységesebb egymásba vegyülése révén teljesül be: „they could meet in all simplicity, at / last, entirely / conversant with each other.”³¹ Philip Gross verse ezúttal is elevenbe vágóan pontos. Az angol *at last* jelentése nemcsak ’végre’, hanem ’legvégül’ is, amit a sortörés a *last* kiemelésével vagy leválasztásával erősít meg, miközben a teljességgel (*entirely*) szerkeszt egybe. Ezt konkretizálja *materiálisan* a folytatás: „Ash into ash.” A hamvak egymásba vegyülése nemcsak a szerelmi vágy kétértelmű beteljesülését idézi (lánggra lobbanás révén történő eleméztődést, avagy az eleven szén holt szénné válását), hanem a női ő és a férfi ő jó viszonyának egyedül tökéletes megvalósulását is: az életében türelemre szoktatott feleség és a tőle türeést (el)váró férj csak itt válnak polarizálhatatlanul, azaz feszültségektől mentesen eggyé. Úgyhogy a teljes megbékélés, miként a vágy beteljesülése is, erotikusan kétértelmű marad, s ez a nemcsak szemantikai, hanem úgyszólván kísérleti kétértelműség hozza közös, egzisztenciális játékba a szerelmi kalandot és az elhamvadást.

A kedves hat évet várt szerelmesére: „As patient as she’d learned to be in life, / she / waited, dressed and contained – in / leather textured // cardboard round a screw-top urn.”³² Az élemedett szerelmes teste eközben ugyancsak „bőr mintázatu urnává” váltan készül a nagy találkozásra: „He took time, / the eldest, withering // without her, needing ointments for his / thinned // and flaking skin – the sores on his/ shin did the weeping, / the chemical bonds coming / loose, letting parts of him / go...”³³ Testi értelemben, szó szerint fonnyadozik a kedves nélkül, annyira, hogy már a hidratáló kenőcs sem segít. Még életében foszladoz-

31 Philip GROSS, „A Love Song of Carbon”, in GROSS, *Love Songs of Carbon*, 16–18, 17.

32 Uo.

33 Uo., 16–17.

ni kezd, mígnem ő is örökre időtállóvá válik, mint az urnában várakozó kedves: „For six years, on a high shelf in an / upstairs bedroom, / she was the only one who did not / change.”³⁴

Az emeleti hálószoba magaspolcáról az élők legalább annyira másként festenek, mint madártávlatból a föld síkjához tapadt lények: „Down here, in the oxygen economy, we / came and went, / our carbon still mixed with water, / breathing, moistening, / drying – yes, even our / youngest, there, etching in / breath // on the glass, now a smiley or down-in- / the-mouth-now / moon-face dripping.”³⁵ Az urna hamvai irányába elmozdulás a szénünkkel *vegyülés* kísérletévé válik: olyan *légzésgyakorlattá*, mely a szén oxigén-ökonómiájaként nemcsak kémiai folyamatokat gerjeszt, hanem vidám és szomorú események élet-, játék-, illetve írásrajzolatait is munkálja. A levegő *útját* ezúttal nem a légutakon követjük,³⁶ hanem annak indulunk utána, ahogy még égő szénünk párát szállító széndioxidot és szerves szénhidrátokat képez, nemcsak a termékek outputja értelmében, hanem az élet eleven gesztusainak energiaforrásaként és társzerzőjeként, mondjuk a láthatatlan belső drámáinkat hordozó üveg- vagy (szénnel készített) barlangrajzok szubsztrátumaként. A vers nem pusztán megőrzésre szánt urnája a velünk történőknek, hanem az oxigén-ökonómia szintjén tanít jobban lenni (*entireley conversant*) legintimebb (nem-emberi?) környezetünkkel: testünk anyagával.

Az elődök urnákból kiszórt hamvai nemcsak egymással találkoznak a nedves szél lélegzete révén, hanem újra visszakerülnek a helyek, a társaságunkat képező teremtmények és az utódgenerációk hullámverésébe. Azért fontos tulajdonnevkön nevezni a dombokat, lápokot („towards Sheepstore, North / Hessary Tor, / Great Mis Tor and the deeper moor beyond”) és növényeket („chalkier flakes / dropping free // into wire-rooted ling, small gorse, bell / heather, / rabbit scuts”), ahova eljutnak és ahova beépülnek a szemcsék, hogy lássuk: az egyikként elkülönülő lények mindig másokból nyerik önmagukat, mint ahogy összetéveszthetetlen testünk elemei is csillagok testéből valók. De ugyanilyen fontosak (olvasás közben is) egyedi gesztuális döntéseink, melyek révén ráhangolódhatunk a torkolat vizeinek vagy a szén oxigén-ökonómiájának ritmusaira. Azokat, akik a felmenőik hamvait engedik újra egyé válni a szélben, a (pre)konceptióktól mentes rítus előre nem látott, váratlan fordulatai teszik próbára: „the finer grains

34 Uo., 16.

35 Uo.

36 A légzésgyakorlat keresztény imagyakorlathoz kapcsolódását lásd: JÁLICS Ferenc, *Szemlélődő lelki-gyakorlat: Bevezetés a szemlélődő életmódba és a Jézus-imába* (Budapest: Jézus Társasága Magyarországi Rendtartománya–Korda Kiadó, 2014), 81–84.

fetched up (we / flinch, then stay, yes, why not / let them dust us)".³⁷ A nem formálisan, hanem gesztusértékében haikuszerű Gross-zárójelek ezúttal a modern higiénia zsigeri elkülönülő/elkülönítő gesztusából mozdítanak/zökkentenek ki, hogy ne csak szimbolikusan, hanem *érdemében* vegyünk részt a szén élők és nem élők közötti körforgásának ritmusában.

Úgyhogy a test hanyatlásának és elemekre bomlásának szerelmes dalba foglalása nem maradhat kontrasztosra stilizált eufemizmus. Egy szerelmi dal csak akkor hiteles, ha nemcsak ének, hanem *az énekek éneke*. A dalnoknak tényleg szerelmesnek kell lennie ahhoz, hogy énekével a szerelem ökonómiájába vonhasson. Itt valaki szerelemre gyúlt a szén iránt, testünk szene iránt, mely szintén *értünk ég* egy életen át – micsoda megható történet! Nem a meghatódás hiteltelen vagy modoros önmagában, hanem csak az *önmagában maradó*, azaz minden megható nélküli meghatódás. A leírás sem önmagában vagy eredendően szimbolikus, hanem csak akkor, ha kirefektálja magát a leírandóból, mintegy lerázza magáról a kiszórt szavak és gesztusok ritmusainak a *szimbolikusan higiénikustól* eltérő ökonómiáit. Miközben Philip Gross versgyakorlatai nemcsak a hagyományos vallás szertartássá merevedett rítusaiból, hanem szekuláris modernségünk jelölő- vagy információkultuszaiból is kivezetnek, visszaadják nekünk a költői leírás szimbolikust kiegészítő ritmikai dimenzióinak sűrűségét, illetve visszaadnak bennünket a történés terét minden paradigmán túlra kiterjesztő ritmikai dimenziók sűrűségének.³⁸

37 GROSS, „A Love Song of Carbon”, 18.

38 A kiegészítő ritmikai dimenziók mozgáskutatásba bevezetéséről lásd: István BERSZÁN, „Empirical Research and Practice-oriented Physics for the Humanities and Sciences”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 18, no. 2. (2016), <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2860>.

REGÉNY
ÉS LEÍRÁS

Flaubert leírásai a *Bovarynéban*

Biztos, hogy sok olvasónak csak halvány emlékei vannak Flaubert *Bovarynéjéről*; valamelyest emlékszünk a történetre: ügyefogyott és jelentéktelen férj, elvágyódó és kétségbeesésében csapodár feleség, francia kisvárosi és kispolgári környezet. Az is az eszünkbe juthat, hogy a regény azért sokkal több ennél – egyszerre megvalósítása és paródiája a házasságtörő asszony romantikus témájának, talán még az is rémlik, hogy van valami nyugtalanítóan disszonáns a szövegben, semmi együttérzés vagy az olvasónak sugallt értékelés,¹ s mintha valami groteszk is rémlene... Mindenesetre úgy szoktunk gondolni a *Bovarynére*, mint ami a nagy realista elbeszélő hagyomány egyik csúcsa és beteljesülése, nagy társadalmi körkép, a realista elbeszélői konvenciók kidolgozása és megmutatása.

A realista konvenciók szerint a leírás fontos része az elbeszélésnek: ezúttal persze nem érdemes definiálni a leírást, legyen elég itt annyit mondani, hogy az egyik véglet a történetmondást magát kérdőjelezi meg (ez volna a túl sok, akár folytonos leírás), a másik véglet pedig a dráma (ahol semmiféle leírás nincs, csak is a szereplők beszéde és a történések). A leírás közben – nagyon pontatlanul fogalmazva – áll a történetmondás, és az elbeszélő veszi át a szót (aki a helyszínt, a tárgyi környezetet vagy a szereplőket írja le, jellemzi). A hagyományos realista elbeszélés konvenciói azt diktálják, hogy a történet elbeszélését időnként hosszabb-rövidebb leírások váltogassák, s ezeknek a részeknek a hosszúsága és gyakorisága legyen *kiegyensúlyozott* – ez az igencsak homályos és legfeljebb kiterjedt és aprólékos munkával pontosítható kifejezés arra utal, hogy az olvasó

1 A flaubert-i „impassibilité” (szenvtelenség) nagyon régi toposza a Flaubert-szakeredelmeknek, és bár nyilván megérdemelne pontos (grammatikai, stilisztikai, narratológiai) leírást, hasznosnak látszik.

kapjon *elég* információt a környezetről és a szereplőkről, ugyanakkor ne legyen feleslegesen túl sok ez az információ, ne akassza meg túl hosszú időre a történet előrehaladását.

De hát még bőven volna mit finomítani a leírás ezen leírásán. Először is, számtalan apró leírást találunk mindenféle (elbeszélő) szövegekben, vagy leírások nyomait, minimális vagy pici leírásokat – amikor történetet mesélünk, mindig is utalunk a szereplőkre, akiknek van életkoruk és nemük, valamilyen környezetben helyezkednek el (még ha a helyszínt nem is *írjuk le* részletesen), s még a tiszta párbeszédes formában is vannak utalások a beszélőket környező világra s a beszélőkre magukra – mindez maga is egyfajta leírás, amennyiben hozzájárul ahhoz, hogy az olvasó kialakítson magában egy képet, megalkossa az „ábrázolatot” – márpedig ez felér a leírással.

Másodszor, ahogyan Genette megjegyzi: „A leírások [...] a történet térbeli-időbeli univerzumának összetevőiként *diegetikusak*, s ekként akkor, amikor velük foglalkozunk, az *elbeszélő* diskurzusban veszünk részt”.² Ez azt sugallja, hogy minden leírás igenis *része* az elbeszélésnek, nem olyasvalami, amit szembe lehetne állítani vele. Hiszen, ahogyan Genette folytatja, „[m]inden leírás nem szükségképpen szünet az elbeszélésben”.³ Van ugyan *leíró szünet*, „amit viszont épp ezért nem szabad összekeverni sem minden szünettel, sem minden leírással. Számos esetben a leírás az elbeszélés múltó idejébe illeszkedik, része a történetnek, hogy úgy mondjuk. A tárgy szemlélése vagy leírása időbe telik, és ezt az elbeszélés folyamán ábrázolni lehet.”⁴

Amikor tehát azt mondom, hogy viszonylag kevés leírás van Flaubert *Bovarynéjében*, akkor egy bizonyos fajta leírás viszonylagos szűkösségére utalok: sok leírás van a szövegben, de igen kevés olyan van, amit leíró szünetnek nevezhetnénk: amikor a szöveg egy tárgyat (vagy egy személyt, egy környezetet) ír le, ámde az idő múlása nem érzékelhető. Ez a fajta leírás a realista írásmód nagyon szokványos jegye volna.

Emlékeinkben – már aki régen olvasta a könyvet – úgy él tehát a *Bovaryné*, mint ami a realista konvencióknak tökéletesen megfelel; párbeszéddek, cselekedetekről és a szereplők gondolatairól történő beszámolók, leírások váltogatják egymást, egyik sem teng túl, egyik sem meglepően kevés.

2 „Descriptions [...] as constituents of the spatio-temporal universe of the story, are *diegetic*, and thus when we deal with them we are involved with the *narrative* discourse.” Gérard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. LEWIN (Ithaca: Cornell University Press, 1980, orig. Paris: Seuil, 1972), 94.

3 Uo.

4 Uo.

De érdemes a *Bovaryné*t (is) újraolvasni.

Ha megpróbáljuk felidézni, hogy van-e emlékezetes leírás a *Bovarynéban*, talán kettőre emlékezünk, ezeket mindjárt el is mondom. Az első az új fiúként az iskolába érkező Charles Bovary sapkája; a második Bovary és Emma esküvői tortája. Lássuk tehát a sapkát.

az új fiú a sapkáját még mindig a térdén tartotta. Furcsa szerkezetű süveg volt, félig kucsma, félig csákó, részben afféle kalap, részben vidrabőrös kalpag, részben gyapjúhálósipka, egyszerűen olyan szánalmas holmi, amelynek néma csúnyasága oly mély és kifejező, akár egy agyalágyult ábrázata. Tojásdad és halcsontokkal kifeszített formája három kör alakú hurkán nyugodott; utána, piros csíkkal elválasztva, négy-szögletű bársony meg nyúlprém darabkák váltakoztak majd egy zacskó következett, amely keménypapírral bélelt sokszögletű testtel végződött, azon meg hímzés, mégpedig csupa bonyolult sujtásból, s annak végén, hosszú és igen vékony zsinóron, aranyfonálból készült kis rács, mint valami végső díszgomb. Vadonatúj lehetett; az ellenzője csak úgy fénylett.⁵

Eddig a sapka leírása. Lássuk az esküvői tortát.

A tortákat s az aprósüteményt egy Yvetot-ból jött cukrász készítette. Mivel először hívták ilyen messze, igen gondosan végezte a dolgát; csemegének maga hozott oda egy hatalmas cukrászremeket, amelyet hangosan megéljeneztek. A mű alapja négyyszögletes kék keménypapírból volt, s görög templomot ábrázolt, előcsarnokkal, oszlopsorokkal, s körös-körül gipszből való szobrocskákkal, melyek külön kis fülkékben álltak, csillagos aranypapír háttér előtt; a második emeleten egész bástyamű emelkedett szavojai kalácsból, körötte apró erődök, angyalgökből, mandulából,

- 5 Gustave FLAUBERT, *Bovaryné*, ford. GYERGYAI Albert, A világirodalom klasszikusai (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1958), 8. „Mais, soit qu’il n’eût pas remarqué cette manœuvre ou qu’il n’eût osé s’y soumettre, la prière était finie que le *nouveau* tenait encore sa casquette sur ses deux genoux. C’était une de ces coiffures d’ordre composite, où l’on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d’expression comme le visage d’un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s’alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d’une broderie en soutache compliquée, et d’où pendait, au bout d’un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d’or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait.” Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary: Mœurs de province. Roman*. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents* Volume 715, version 2.01 <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf>; 1. 1., 8–9.

mazsolából, narancsgerezdekből; végül a legfelső emelvényen, amely zöld rétet ábrázolt, sziklával, lekvár tavakkal s mogyoróhéj hajócskákkal, egy kis Ámor himbálózott csokoládéból formált hintán, amelynek két tartóoszlopát, színes díszgolyó gyanánt, a két végén, két igazi rózsabimbó ékítette.⁶

Mielőtt magukat a leírásokat megnéznénk, nézzük meg a pozíciójukat a szöveg egészén belül.

A sapka leírása egészen a regény elején van. Az olvasó, amikor először találkozik vele, azt gondolhatja, hogy ez lesz a *rendszer*: hogy az elbeszélés játékszabályaihoz tartozik, hogy az érdekes, jellegzetes vagy a későbbiekben fontossá váló tárgyakat, helyszíneket, tájakat az elbeszélő részletesen bemutatja. Csakhogy ez egyáltalán nem így van. Először is, a leírást nagyon sokáig nem követi ilyen hosszúságú és kifejtett leírás – sőt, egészen az esküvői tortáig egyáltalán nincs egy-két sornál hosszabb leíró szövegrész, és az egész regényben összesen két ilyen van. Másrészt a sapka sem lesz fontos: erre a fejfedőre soha többé nincs utalás (és Bovary egy későbbi – immár elegáns – sapkájára is csak egyszer). Vagyis – visszamenőleg tekintve, a regény egészének ismeretében értelmezve – ez a szövegrész meglepő, kilóg, nem része a rendszernek, túlméretezett és idegen. Hasonlót mondhatunk az esküvői tortáról – s ha két pont kiad is egy egyenest, a szöveg rendszerét mégsem támasztja alá, nem határozza meg ez a két bekezdés. A kettő hasonlít ugyan egymáshoz (erről mindjárt szólok néhány szót), de a regény egyetlen más részéhez sem hasonlíthat; ha úgy tetszik, az elbeszélő lépre csalja, félrevezeti olvasóját, ígér valamit, de legalábbis sejtet egy lehetséges folytatást (hogy tudniillik időnként leírások is lesznek) – aztán cserbenhagy, beváltatlan marad az ígéret. Mert leírás nem hogy ilyen terjedelmű, de még rövid is alig-alig fordul elő a regényben.

Nézzük meg kicsit közelebbről a sapkát.

A sapkáról nincs összbenyomásunk: az elbeszélő alulról fölfelé (vertikálisan) irányítja a tekintetünket, sorban elmondja a sapka részeit. És mivel ez az összbe-

6 FLAUBERT, *Bovaryné*, 32. „On avait été chercher un pâtissier à Yvetot, pour les tourtes et les nougats. Comme il débutait dans le pays, il avait soigné les choses ; et il apporta, lui-même, au dessert, une pièce montée qui fit pousser des cris. À la base, d’abord, c’était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuette de stuc tout autour, dans des niches constellées d’étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d’oranges ; et enfin, sur la plateforme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturels, en guise de boules, au sommet.” FLAUBERT, *Madame Bovary...*, 1. 4., 60–61.

nyomás, egységes kép hiányzik, és az olvasó aligha tud képet alkotni arról, amit – feltételezéseink szerint – az elbeszélő láttatni akar, ezért kérdésessé válik, hogy egyáltalán miért ábrázolódik a sapka.

Az egyik lehetséges értelmezés az, hogy a sapka nevetségességét, abszurditását, felfoghatatlan és leírhatatlan jellegét adja vissza a szöveg. Hogy azt illusztrálja, amit Horatius az *Ars Poetica* elején ír⁷ az össze nem illő, ellentmondó vagy egymáshoz képest teljesen idegen részek összeillesztéséről:

Ábrázolni ha lónyakkal kívánna a festő,
emberi főt, s tollal tarkázna – vegyíve ezer színt –
innen-amonnan vett tagokat, hogy lent feketés, rúthalban végződne a felül még elragadó nő,
elnyomnátok-e – látva, barátaim, ezt – nevetéstek?

Az egyik értelmezés tehát az volna, hogy az összevisszaság, kuszaság, meg nem felelés felmutatása volna a leírás funkciója. Ez a szövegrész úgy van megkomponálva, hogy felfoghatatlan, elképzelhetetlen és zavaros legyen a kép, amit magunk elé idézhetnénk.

Másrészt viszont egyúttal a sapka tulajdonosának szerencsétlenségének, hátrózott karakter nélküliségének, ócskaságának jele is: a metonimikus kapcsolatot – a ruhadarab és viselője, tulajdonosa közötti érintkezési viszony mintegy átalakul metaforikus kapcsolattá: mintha meglátnánk Charles Bovary lényegét (vagy lényegtelenségét) a sapkában, mintha az összevisszaság, rondaság és ügyetlenség, ami a sapkát és elkészítését jellemzi, egyúttal Bovary jellemét is mutatná. Sőt az elbeszélő még egy erősen sugalmazó félmondatot is beiktat: „olyan szárnalmas holmi, amelynek néma csúnyasága oly mély és kifejező, akár egy agyalágyult ábrázata”⁸ – noha persze Bovary nem agyalágyult, ez a kis betoldás mégis abba az irányba tereli az olvasó értelmezését, hogy a sapka idétlenségét azonosítsa Bovaryéval. A sapka tehát leteszi Bovary névjegyét az olvasó asztalára – a sapka válik Bovary jellemének emblémájává.

Még legalább egy fontos szempont van itt. Ki látja és ki írja le ezt a sapkát, ilyen részletesen és gondosan? A regény legelső néhány lapjának elbeszélője Bovary egyik osztálytársa lehet, többes szám első személyben szólal meg mint

7 HORATIUS, „Ars poetica”, ford. MURAKÖZY Gyula, in *Római költők antológiája*, szerk. SZEPESSY Tibor, A világirodalom klasszikusai, 206–208 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1963), 206. Eredetije: HORATIUS, „Epistolea II. 32”, in Q. HORATII FLACCI, *Carmina*, ed. Fridericus VOLLMER (Leipzig: Teubner, 1983), 226.

8 FLAUBERT, *Bovaryné*, 8.

az iskolába érkező új fiú kalandjainak megfigyelője – hogy aztán nyomtalanul eltűnjön, nem sokkal a sapkajelenet után. Onnan kezdve kívülálló, névtelen, arctalan, megfigyelő elbeszélővé válik.⁹ De amíg és amikor osztálytárs, mit vesz észre? Csakis a sapkát. Sem a diákok vagy a tanár kinézetéről, öltözködéséről, sem az osztályteremről semmi mondandója nincs. Mintha ez a lényegtelen, mellékes tárgy volna az egyetlen, ami figyelemre méltó és emlékezetes.

Olyan érzése támad az olvasónak, mintha ez az egész betét a leírás konvenciójának megcsúfolása, paródiája volna – kell valami leírás, ami az osztályt meg az új fiút jellemzi? Hát tessék – a legapróbb részletekig menő megfigyelések, mániákus pontosság, a tárgy sugalmazásainak körülírása, csakhogy mindez igen nehezen vizualizálható és végső fokon teljesen értelmetlen. Olyan megfigyelő mondja mindezt, aki semmi mást nem tart érdemesnek a leírásra, s aki – megint csak abszurd módon – egy jelentéktelen ruhadarabot emel ki, és minden részletére emlékszik.

Az esküvői torta leírása más is, hasonló is. Az olvasói tekintet vertikális végigvezetése a tárgyon meglepően hasonló; és az is, hogy itt is különmemű, egymáshoz nem illeszkedő, kuszán összekapcsolt „szintektől” van szó – mint a sapka toldott-foldott részei, itt a torta emeletei emelkednek minden összhang nélkül egymás fölé. Ha meg akarjuk nevezni őket: a szellem és a vallás szintje volna legalul – a görög templomra való utalással, utána a zord harcok és a regényes középkor birodalma, végül a családi élet idillje, a boldogság hona következik. A torta összképét talán egy fokkal jobban maga elé tudja képzelni az olvasó, mint a sapkáét; és az össze nem illés, a szedett-vedettség sem olyan szembeszökő, mint a sapka esetében. Ugyanakkor a minuciózus részletezés itt is a totális értelmetlenség érzetét kelti: mi az ördögnek kell minden egyes összetevőt, motívumot és anyagot külön megnevezni és leírni (mikor később sem lesz semmilyen szerepe ennek a tortának)? Mintha a bonyolultság, gazdagság, zsúfoltság leírása arra szolgálna, hogy az esküvő vágyott nagyszabásúságát fejezze ki, a résztvevők képzeletében élő egyediséget és egyenesen történelmi

9 „[E]n montrant de façon minutieuse les composantes de l’objet [le narrateur], finira par le faire disparaître complètement devant nos yeux” (Ildikó LÖRINSZKY et Péter ÁDÁM, „Le chapeau escamoté: Étude comparée d’un passage de *Madame Bovary* dans quatre versions hongroises”, *Cahiers d’Études Hongroises* 11 [2003]: 177–181, 180). Mások ezt az elbeszélőt „kollektív” elbeszélőnek nevezik (Péter HAJDU, „The Collective in the Hungarian Narrative Tradition and Narrative Studies”, *Neohelicon* 45, no. 2. [2019]: 431–443), más értelmezések szerint (RÖHRIG Eszter, *Emma Bovary „másik világa”-nak elbeszélői értékelései Flaubert Bovaryné című regényében*, Doktori értekezés [Debrecen: Debreceni Egyetem, 2010], 54, https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/99771/01_doktori_t.pdf?sequence=5&isAllowed=y) hasonlóság van ezen elbeszélő és Homais hangja között, mintha a kettő azonos is volna.

jelentőséget, egyúttal a cukrászmesterség és a gondos esküvői előkészületek dicséretét zengje. Ha Bovary sapkája a szánalmasság, nyárspolgári ízléstelenség és ócskaság emblémája volt, az esküvői torta is embléma: a félműveltséget mozgósító, filléres ábrándokba menekülő, nevetséges és kisszerű boldogság összefoglalása.

Ki látja és írja le a tortát? Nyilvánvalóan az az elbeszélő, aki eddig – a sapka óta – semmit nem írt le ilyen hosszan: tehát – ismét – csúfot űz a leírás gesztusából magából, mintha csak ez volna a legfontosabb az egész esküvőből, a legfigyelemreméltóbb, a legérdekesebb, legemlékezetesebb. A sapka esetében az osztálytárs szólal meg, mintha csak a diákok csoportja nevében szólna, a torta leírója talán az esküvői vendégseregletből valaki, vagy maga a cukrász, aki eldicsekszik kidolgozott remekével. Mindenesetre ez a katalogizáló részletesség olyannyira művi, olyannyira idegen a regény szövetétől, annyira más – terjedelmében is, funkciójában is –, mint az eddigiek és a rákövetkezők, hogy maga a leírás gesztusa (és az éppen ilyenfajta leírás) kizökkent az olvasásból: a meszterkéltség, a megcsináltság érzését keltik, megszólal egy új szereplő: a tudálékos, pontoskodó, görcsösen alapos elbeszélő. Ez a kizökkentés pedig éppen a fiktitivás felé tolja el a leírást, hirtelen nem a leírtra, hanem az elbeszélő hang megváltozására kezdünk figyelni, a megkonstruáltság válik egy pillanatra láthatóvá. Ismételve a korábbiakat: a leírások szerepe nem elsősorban a leírásban magában rejlik; hanem abban, hogy a befogadót elbizonytalanítsák a látó-leíró-elbeszélő személyt illetően. Az ironia részei, nemcsak abban, amit és ahogyan leírnak, hanem hogy ki és kinek beszél.

Azzal kezdtem, hogy ez a két emlékezetes és hosszabb leírás van a *Bovaryné*ban – a sapkáé és az esküvői tortáé. Ez így is van, de ha alaposan végigbogarásszuk a szöveget, azért sok apró leírást mégiscsak találunk, és ezek mind a maguk módján mulatságosak vagy felforgatók vagy zavarba ejtők. Először is, ha a katalógusszerű, felsoroló szövegrészeket a leírásokhoz sorolhatjuk, eszünkbe kell hogy jusson Emma olvasmányainak felsorolása – afféle jegyzék, amelyben a kor divatos populáris szövegein kívül ott vannak az emlékkönyvek versei és metszetei, amelyeket Emma remegve nézeget: „Egy erkély mellvédje mögött fiatalember állt rövid köpenyben, s fehér ruhás fiatal lányt szorított a karjába, aki tarsolyt hordott az övéen; más lapokról nagy, kék szemű angol ladyk néztek rá, kerek szalmakalapjuk alatt hosszú szőke fürtökkel.”¹⁰ A katalogizáló leírásokhoz tartozik az a rövid lista, amely Homais úr keresztelői ajándékait sorolja fel: „Keresztelői ajándékul csupa patikai cikket adott, és pedig: hat doboz jujubát, egy egész üveg

10 FLAUBERT, *Bovaryné*, 41.

arab gyógyport, három tokban fehér mályvapasztát, azonkívül hat rúd sárgacukrot, amit egész véletlenül talált egy faliszekrényben”.¹¹

És van még néhány további leírás is – például olyan, amit az elbeszélő egy szereplő, Léon úr szájába ad – de ő is máshonnan, egy unokatestvérétől kölcsönzi.

Van egy unokatestvérem, aki múlt évben Svájcban járt, s mondta, el se képzelhetjük a hegyi tavak költészetét, a vízesések varázsát, a gleccserek gigászi hatását. Látott roppant fenyőket a zuhatagok sodra között, kunyhókat mintegy a meredek szélén lebegve a levegőben, s ezer láb mélyre maga alatt egész völgyvidékeket, hogyha a felhők szétfoszlanak. Az ily látványok nemcsak lelkesítők, hanem imára, rajongásra serkentik a szemlélőt.¹²

Végül lássunk még egy nagyon rövid leírást, amely kicsiben megismétli a sapka és a torta leírását. Ha ott a száználmas nyárspolgár, illetve az ócska, kilátástalan házasság emblémáivá váltak a tárgyak megmutatásai, akkor itt a város – a társadalmi közeg, a hazug, felszínes és pöffeszkedő közösség – emblémáját láthatjuk. Így szól a szövegrész:

A csarnok, vagyis egy cseréptető, mintegy hús faoszlopra támaszkodva, akkora, hogy egymagában körülbelül a főtér felét foglalja el Yonville-ban. A községháza, melynek tervrajzát *egy párizsi építész készítette*, görög templomra emlékeztet, és a piac szögletén áll a gyógyszerész háza mellett. Földszintjét három ión oszlop, első emeletét pedig félköríves erkély díszíti, míg a legfelső homlokzaton egy gall kakas foglal helyet, amely egyik lábával az Alkotmánylevélre támaszkodik, míg a másik az igazságszolgáltatás kettős mérlegtányérját tartja.¹³

11 Uo., 70.

12 Uo., 85. „J’ai un cousin qui a voyagé en Suisse l’année dernière, et qui me disait qu’on ne peut se figurer la poésie des lacs, le charme des cascades, l’effet gigantesque des glaciers. On voit des pins d’une grandeur incroyable, en travers des torrents, des cabanes suspendues sur des précipices, et, à mille pieds sous vous, des vallées entières, quand les nuages s’entr’ouvrent. Ces spectacles doivent enthousiasmer, disposer à la prière, à l’extase ! Aussi je ne m’étonne plus de ce musicien célèbre qui, pour exciter mieux son imagination, avait coutume d’aller jouer du piano devant quelque site imposant.” FLAUBERT, *Madame Bovary...*, 2. 2., 168–169.

13 FLAUBERT, *Bovaryné*, 75. „Les halles, c’est-à-dire un toit de tuiles supporté par une vingtaine de poteaux, occupent à elles seules la moitié environ de la grande place d’Yonville. La mairie, construite sur les dessins d’un architecte de Paris, est une manière de temple grec qui fait l’angle, à côté de la maison du pharmacien. Elle a, au rez-de-chaussée, trois colonnes ioniques et, au premier étage, une galerie à plein cintre, tandis que le tympan qui la termine est rempli par un coq gaulois, appuyé d’une patte sur la Charte et tenant de l’autre les balances de la justice.” FLAUBERT, *Madame Bovary...*, 2. 1., 148. Kiemelés az eredetiben.

Ahogy a torta esetében az yvetot-i cukrász, itt a párizsi építész is fontos: a mestermunka alkotójáról – ha név szerint nem is, de – meg kell emlékezni, itt még kurziválva is van ez a kifejezés. Dicsekedni lehet vele, lám, a kisvárosnak még a fővárossal is eleven kapcsolata van. Itt ismét alulról felfelé, vertikálisan vezeti a szemünket az elbeszélés, három össze nem függő, más és más stílusú és funkciójú részből épül egymásra a községháza – itt is, mint a tortánál, görög templom az alap, az első szint, utána jön az erkély, ami a reprezentációt teszi lehetővé – ide vonulhat ki a polgármester beszédet mondani, körbetekinteni, a vendégeket elkápráztatni. Végül a harmadik szint, a legfelső homlokzat ismét nehezen elképzelhető, kissé zavaros, szimbólumokkal túlszűfolt szobor vagy dombormű. S itt is szöveget üthet az olvasó fejébe, hogy ugyan ki beszél itt – a harmadik szint valószínűleg már elég magasan van ahhoz, hogy a járókelőnek megakadjon rajta a szeme, részletes leírása fölöslegesnek, értelmetlennek és túl precíznek tűnik. Ha belegondolunk, ez a kis leírás éppen olyan humoros, éppúgy a kisszerűségen és nagyzóláson mulat, mint a hosszabb, látványosabb leírások.

Régen elterjedt az a Flaubert-értelmezés, hogy ezek a művek már akkor szétzedik, parodizálják, dekonstruálják, kétségbe vonják a konvenciókat, amikor még az általa is kanonikussá tett szövegalkotási szokások meg se szilárdultak. Érdekes módon a legkiválóbb elbeszélők – Cervantes, Sterne vagy Puskin – hasonlóképpen rombolták a még be sem járatódott konvenciókat, kiforgatták azt, ami épp csak létrejövőben volt. Nálunk Balassa Péter nagyszabású *Érzelmek iskolája*-értelmezése volt ennek a Flaubert-képnek a legnagyobb hatású szövege.

Összegezve csak annyit: a *Bovaryn*ében a leírások voltaképpen a leírás szokásos funkciójának kiforgatásai, kigúnyolásai, s az olvasó folytonos kizökkentését szolgálják; hogy újra meg újra gondolkodjon el az elbeszélő szerepén, személyén, funkcióján; végül is, hogy nevetségessé tegye a konvenciókat és a túlságosan konvencionális várakozásokat.

A „kép titka” Julian Barnes *A világ története 10 és ½ fejezetben* című regényében*

Bevezetés egy világtörténelemben: az anobium domesticumok nézőpontja

Nagy marha ember volt [...] – majd akkora, mint egy gorilla, bár a kettejük közti hasonlóság ebben ki is merül. A flotilla parancsnoka – az Utazás felénél admirálissá léptette elő magát – egy ronda vén kecske volt, mozdulatai nélkülöztek mindenmű eleganciát, a testápolást pedig hírből sem ismerte. Még saját szörzetet sem tudott növeszteni azonkívül, ami az arcát keretezte; testének többi részét más fajok lenyúzott bőrével kellett beborítania. Helyezzék csak oda a gorilla mellé, és könnyedén fölismerik majd, melyik a különb teremtmény: amelyiknek kecsesek a mozdulatai, nagyobb a testi ereje, és ösztönös igénye van arra, hogy tetvetlenítse magát. A Bárkán szüntelenül azon törtük a fejünket, vajon hogyan történhetett meg, hogy Isten éppen az embert választotta pártfogoltjává, előnyben részesítve őt a sokkal kézenfekvőbb jelöltekkel szemben.¹

A fenti szövegrész az experimentalizmusa miatt a kortárs „brit irodalom kameleonjának”² tartott Julian Barnes *A világ története 10 és ½ fejezetben* című posztmodern regényének (1989) első, *A potyautas* című fejezetében Noéről, az

* Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

1 Julian BARNES, *A világ története 10 és ½ fejezetben*, ford. FEIG István (Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2002), 25.

2 Mira STOUT, „Chameleon Novelist”, *New York Times Review of Books*, 1992. nov. 22, hozzáférés: 2018.07.05, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/barnes-chameleon.html>.

„egyfajta korai környezetvédőről”³ olvasható prozopográfia, azaz személyleírás. Az emberszabású majommal való – nyilvánvalóan nem az ember javára eldő-
lő – ökokritikus összehasonlítást, az emberi faj Isten általi privilegizáltságának és az Ószövetség Istenének bírálataát is magába foglaló leírás ’alulnézetből’, egy fában lakó és azzal táplálkozó, így a Bárkára potenciálisan veszélyes élőlény nézőpontjából hangzik el, akit saját bevallása szerint Noé „Utazáson Nemkívánatos Elemnek”⁴ tart, nem enged fel a fedélzetre (és így kipusztulásra íté[ne]), aki viszont az Özönvíz globális katasztrófája elől menekülve, saját fájának önérdekét szem előtt tartva titokban, hetedmagával mégis fellopózik a Bárkára. A „Nemkívánatos Elem” vagy „kitaszított”⁵ a Mózes első könyvének (*Genesis*) 6–9. részében olvasható pusztulás- és eredettörténet aprólékosan, kritikusan és gunyorosan elbeszél alternatív, a szemtanú-túlélő tanúságtételének hitelességére igényt tartó verzióját nyújtja úgy, hogy a Bárkán utazó kisközösséget, voltaképp az egész fajt képviselve többnyire többes szám első személyben, kevésszer E/1-es narrációban szólal meg, bőséges részletekkel szolgálva azokról a mozzanatokról, amelyek szerepelnek a *Genesis*ben (például a tiszta és tisztátalan állatok elkülönítése; egyes fajok számszerűen is kifejezett [állatpárok helyett hét egyed] előnyben részesítése), és azokról a mozzanatokról, amelyek nem szerepelnek benne (például különféle hibrid fajok kiirtása; az emberek állatokkal, illetve az állatok egymással való bánásmódjának részletei), és amelyek eredményeképpen „[a] paranoia és a terror hangulata uralta Noé Bárkáját”.⁶ A potyautas-narrátor kilétére egyértelműen csak a fejezet záró mondatában derül fény – „[n]em a mi hibánk, hogy szúnak születünk”⁷ –, a „szúnak születés”, azaz a származás sorsfordító kérdése pedig a regény egyik főbb motívuma, amely a későbbiekben különböző kontextusokban bukkan fel újra meg újra: hol egy közel-keleti terroristák által eltérített nyugati luxushajó, hol egy 16. századi állatper, egy 19. századi francia hajószerencsétlenség, egy amazonasi indián törzs és egy nyugati forgatócsoport koprodukciója, vagy a hitleri Németországból menekülő zsidókat szállító St. Louis nevű hajó kálváriájának kapcsán.

A történelem elbeszéléseinek emberközpontú szemléletén (is) élcelődő nyitófejezet persze a fentieknél sokkal több olyan motívumot és narratív eljárást foglal magába, amelyek a regény eltérő helyszíneken és korokban játszódó,

3 BARNES, *A világ története...*, 30.

4 Uo., 12.

5 Uo., 17.

6 Uo., 31.

7 Uo., 41.

más-más műfajt⁸ és más-más elbeszélőt színre vivő, polifonikus fejezeteiben kisebb-nagyobb hangsúllyal rendre újra megjelenve feszes és szerves egésszé formálják *A világ története 10 és ½ fejezetben* heterogén fejezet-elbeszéléseit. A származás és a fajiság mellett így (a jellemzően) ember által okozott katasztrófa és annak elbeszélhetősége, a (több ízben tutajokon vagy hajókon meg) menekülés és a túlélés, az önérdek vs. önzetlenség, a valamilyen (faji, nemi, vallási, szexuális, kulturális, testi épségi, gazdasági stb.) szempontból valakit alsóbbrendűnek tételezés és ennek következményei, a több nézőpontúság és az igazságérték, a racionalitás és a hit, valamint a világ történetek általi érthetővé (és élhetővé) formálása képezik azokat a témákat, amelyeket a nyitó fejezet felvet, és amelyek aztán sűrű motívumhálónak szövednek *A világ története 10 és ½ fejezetben* elbeszéléseiben. Mindemellert, amint azt a regény több értelmezője észrevételezte,⁹ az *anobium domesticum*, azaz a szű-elbeszélő a marginalizáltak, a kirekesztettek, a rendszerint a győztesek nézőpontját rögzítő és legitimizáló ’hivatalos’ történelmi elbeszélésekből vagy a mitikus, vallási nagy narratívák-ból kihagyott/kimaradó nézőpontokat és hangokat jeleníti meg és képviseli – habár (például) a többi állatfaj képviselőinek lehetséges nézőpontjaihoz és mondandójukhoz képest mégiscsak privilegizált pozícióból –, eszményi bevezetőt nyújtva a regény egészében érvényre jutó *posthistoire*-szemléletbe, amelyre már a regénycímben szereplő, a töredékességre-részlegességre utaló „fél fejezet”, valamint az eredeti nyelvű könyvcím (*A History of the World in 10 ½ Chapters*¹⁰) határozatlan névelője („a history”) is figyelmeztet ironikusan. „A világ egy története 10 és ½ fejezetben”,¹¹ ez a regény egyik önmeghatározása szerinti „szubjektív világtörténelem”,¹² ugyanis a legkevésbé sem követi a modernista történelem- és világszemlélet haladás- és totalitáselvét:¹³ a Noé bár-

8 Így például bestiáriumot, állatmesét, periratot, útleírást, levéregényt, értekező prózát, esszét.

9 Lásd pl. Sebastian GROES and Peter CHILDS, eds., *Julian Barnes*, Contemporary Critical Perspectives (London–New York: Continuum, 2011); Vanessa GUIGNERY, *The Fiction of Julian Barnes* (Basingstoke–New York: Palgrave MacMillan, 2006); Alina ROȘCAN, *Rewriting History in the Novels of Julian Barnes* (București: Editura Centrul Technic-Editorial al Armatei, 2016); Eszter TORY and Janina VESZTERGOM, eds., *Stunned into Uncertainty: Essays on Julian Barnes's Fiction* (Budapest: Department of English Studies–School of English and American Studies–Eötvös Loránd University, 2014).

10 Julian BARNES, *A History of the World in 10 ½ Chapters* (London: Jonathan Cape, 1989).

11 A fordítás módosítása és kiemelés tőlem. M. O.

12 BARNES, *A világ története...*, 49.

13 Hegel, Marx és Darwin elméleteinek bírálatait a regényben alaposan elemzi Claudia Kotte a következő cikkében: Claudia KOTTE, „Random Patterns? Orderly Disorder in Julian Barnes’s *A History of the World in 10 and ½ Chapters*”, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, no. 1. (1997): 107–128.

kája-történet újrairását egy kortárs terrorizmus-eset, egy 1520-as szű-per, egy feltételezett atomkatasztrófa elől hajóval és két macskával menekülő nő története, a Medúza¹⁴ 1816-os hajószerencsétlenségének elbeszélése, Géricault ezt megörökítő festményének reprodukciója és a festmény ekphrasisza, majd egy ír, kissé bigott hölgy Araráthoz zarándoklásának története követi. Ezek után a *Három egyszerű történet* című, 7. fejezetben a Titanic egyik – a szűk első fejezetbeli potyautasságához hasonlóan cselvetéssel (női ruhába öltözve) megmenekülő – túlélőjéről, Jónás bibliai sztorijáról és a bálnák gyomrába került matrózokról, majd a St. Louis zsidó menekültjeinek 1939-es történetéről esik szó. A további fejezetek – az utolsó kivételével – szintén a 20. században játszódnak: a nyolcadik egy venezuelai filmforgatás eseményeit beszéli el az egyik főszereplőt alakító színész levelei és telegramjai révén; a feledik – valójában számozatlan –, *Zárójelben* című fejezet esszé a szerelemről mint egyféle utolsó mentsvárról vagy a Történelem („A történelem nem az, ami valóban megtörtént. A történelem az, amit a történészek elmondanak nekünk. [...] A világ történelme? Ugyan, csupán visszhangzó szavak a sötétben”¹⁵) előli lehetséges menekvés stratégiairól. Az utolsó előtti fejezetben egy Holdról visszatért úrhajós indít expedíciót Noé bárkájának felkutatásáért, bár végül csak a 6. fejezet főhősének, az Ararátot az 1830-as években megmászó ír hölgynek a csontvázat találja meg. A legutolsó, *Az álom* című fejezet a mennyország minden tekintetben az emberi vágyakhoz igazodó és azokat kielégítő, hosszú távon kimerítő, a teljes megsemmisülés igényléséhez vezető világát mutatja meg.

Az egyes fejezetek egymással versengő történetváltozatokat vagy legalábbis a történetek, tények igazságértékére kérdező eltérő nézőpontokat is megjelenítenek – így például meglehet, hogy a mennyország csak egy (vágy)álmom (10. fejezet), hogy a szű nem is tartózkodott Noé bárkáján (3. fejezet), hogy az atomkatasztrófa mindössze Kathleen Ferris képzelődése (4. fejezet); a szű és az ember az Özönvíz eseményeiről adott elbeszélése fölöttébb eltér egymástól (1. fejezet), az arab terroristák és nyugati túszaik Közel-Kelet-narratívája radikálisan más, ugyanakkor Franklin Hughes verzióját az eltérített hajón történekről, saját teteiről végül senki sem tudja igazolni (2. fejezet), amint a Medúza tragédiáját is másképp tartja számon a francia haditengerészet, a túlélők elbeszélése és a Géricault-festmény, továbbá annak hozzáértő vagy laikus szemlélője (5. fejezet).

14 Bár a regény magyar fordítása az angol eredetit használja a hajó megnevezésére, *A Medúza* tutajaként meghonosodott festménycím miatt a magyar írásmódot használok.

15 BARNES, *A világ története...*, 278–279.

Barnes regénye önkényesen szemezget a világtörténelem nagyobb, emlékezetesebb eseményei, tényei közül, vegyítve ezeket a valóságos faktumokon alapuló,¹⁶ illetve fiktív mikrohistóriákkal, gyakran kommentálva az elbeszélések módozatait és az elmondottakat,¹⁷ így historiográfiai metafikcióként, de kultúrkritikai, gender vagy ökokritikai szempontokból is termékenyen olvasható. Például, míg az első fejezetek olvastán némi joggal merülhet föl bennünk az eurocentrizmus, a zsidó–keresztény hagyomány és a nyugati kultúra iránti elkötelezettség posztkolonialista vádja (még akkor is, ha a narrátorok kritikusan viszonyulnak ezekhez a tradíciókhoz és kultúrkörökhöz), a nyolcadik, nyilván épp az efféle bírálatokon (ön)ironizáló *Ár ellen!* című fejezet a dél-amerikai dzsungelben forgató, őshonos indiánokkal kapcsolatba kerülő fehér férfi filmsztár konzumidiotizmusát, fehér fensőbbiség-tudatát, hiperegoizmusát, természettel és más kultúrákkal kapcsolatos naiv értetlenségét karikírozza – röviden, a gyarmatosító tekintet és attitűd kritikáját, metapoétikai értelemben: ironikus önkritikáját nyújtja. Hasonlóképpen kritikai funkcióval bírnak a *herstory*-elemek is: így például a 19. századi, magánéleti és vallási okokból az Ararát-hegyhez utazó, Géricault festményét a Medúza-szerencsétlenségről készített mozgó panorámánál többre tartó, művelt és műértő nő fejezet-főszereplővé emelése, történetének elbeszélése és a „világtörténelembe” illesztése (6. fejezet: *A hegy*) a „híres férfiak”¹⁸ tetтейnek sorozataként elbeszélte történelemmel [*history*] „torkig lévő” nőt főszerepbe helyező 4. fejezet (*A túlélő*) történelmi elbeszélés-kritikájára adott egyféle válasz. Az egyes fejezetek közti összefüggéseket szorosra fűzve, a 4. fejezet az általam az alábbiakban tüzetesebben vizsgált, *Hajótörés* című 5. fejezetben elmondott Medúza-katasztrófával kapcsolatos narratív előrevetéseket foglal magába (a katasztrófát túlélés, a horizonton fel-, majd fél óra múltán eltűnő hajó, a tengeri úton menekülőre tett nyomasztó hatás,¹⁹ a paranoid képzelgés motívumai, valamint a konfabuláció önreflexív szóba hozása), míg a 6. fejezet a Medúza-szerencsétlenséget feldolgozó Géricault-festmény utóéletéről tartalmaz – részben valós²⁰ – tényeket.

16 Néhány valós, a regényben feldolgozott esemény: az 1840-es földrengés Arghuriban; a Medúza 1816-os és a Titanic 1912-es hajószerencsétlensége; a St. Louis hajó 937 utasának 1939-es története; az Achille Lauro nevű hajó 1985-ös, palesztin fegyveresek általi eltérítése; az 1986-os csernobili atomkatasztrófa.

17 Vö. például a 4. fejezetben (női elbeszélőtől) és a feledik fejezetben (a beleértett szerzőtől) ismételten elhangzó önreflexív részlettel: „konfabulálunk. Kitalálunk egy történetet, amellyel elfedjük azokat a tényeket, amelyeket vagy nem ismerünk, vagy nem vagyunk képesek elfogadni; megtartunk néhány valóságos tény, s ezek köré új történetet szövünk. Páni félelmünket és fájdalomunkat csupán a nyugtató konfabuláció képes enyhíteni: és ezt hívjuk történelemnek”. BARNES, *A világ története...*, 279.

18 Uo., 115.

19 Uo., 111.

20 Például azt, hogy a Marshall fivérek mozgó panorámája, amelynek 5. képe Géricault festményét

Egy másik hajó a horizonton

A regény *Hajótörés*ként és *Hajóroncs*ként egyaránt fordítható 5., *Shipwreck* című fejezete két, római számokkal elkülönített alfejezetből áll. Az elsőben egy 1816. június 17-én elinduló, Szenegálba tartó expedíció fregattjának hajószerecsétlenségét beszéli el egy heterodiegetikus narrátor, az első fejezet csattanójához hasonlóan csak az alfejezet végén árulva el a hajó nevét: *Medúza*. A világ története 10 és ½ fejezetben végén feltüntetett Szerzői jegyzetből tudható, hogy Barnes a történet „tényanyagát és nyelvezetét”²¹ a Medúza-katasztrófa két túlélője, Jean-Baptiste Henri Savigny és Alexandre Corréard franciául 1817-ben, angolul 1818-ben megjelent beszámolójából merítette – ami azt illeti, a *Hajótörés* első alfejezete számos jelöletlen, a túlélők szövegéből kimetszett, szó szerinti idézetet tartalmaz (a változtatások az eredeti szövegen túlnyomórészt Savigny és Corréard T/1-es narrációjának T/3-assá alakításában merülnek ki, illetve Barnes olykor-olykor módosítja az elbeszélte események sorrendjét).²² A hajótörés történetéből mindössze néhány mozzanatot emelek ki: a zátonyra futó fregatton nincs elég mentőcsónak, így tutajt ácsolnak, amit a csónakokkal vontatnának ki a szárazföldre; a tutajra százötvenen kerülnek – meghatározó jelleggel a legénység tagjai, míg a kapitány és a tisztek többsége a csónakokkal menekül –, azonban „olyannyira tele volt zsúfolva, hogy az utasok képtelenek voltak akár csak egy lépést is mozdulni; az elől és hátul állók derékig álltak a vízben”.²³ A hajótesttől mintegy hatmérföldnyire távolodva elvágják a vontatóköteleket (vagy elszakadnak), s a tutaj irányíthatatlanul, navigációs eszközök nélkül, csekély élelemmel és innivalóval sodródik a nyílt tengeren. Két hétig tartó kálváriájukat viharok, lázadások, gyilkosságok és öngyilkosságok, kannibalizmus, az utolsó napokban a betegek tengerbe vetése²⁴ kíséri, mígnem a horizonton fel-, majd eltűnik egy hajó, amit a tizenöt túlélő kétségbeesetten vesz tudomásul; legvégül viszont az *Argus* nevű hajó megmenti őket.

plagizálta, az ugyanakkor, 1821-ben Dublinban kiállított eredeti festményénél jóval több látogatót vonzott, hatásosabb és „hitelesebb” látványosságnak számított. Vö. Christine RIDING, „Staging *The Raft of the Medusa*”, *Visual Culture in Britain* 5, no. 2. (2004): 1–26.

21 BARNES, *A világ története...*, 360.

22 Vö. Jean-Baptiste Henri SAVIGNY and Alexander CORRÉARD, *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816* (Marlboro: The Marlboro Press, 1986), <http://www.gutenberg.org/ebooks/11772>.

23 BARNES, *A világ története...*, 135.

24 „Az egészségeseket elkülönítették a betegektől, akár a tisztákat a tisztátalanoktól” – jegyzi meg szárazon ezzel kapcsolatban az elbeszélő. A mondat Savigny és Corréard beszámolójában nem fordul elő, Barnes betoldása tehát, ami *A potyautas*-ban már felbukkant motívum jelentéskörét gazdagítja. Uo., 140.

A regény eredeti nyelvű kiadásával megegyező módon, az alfejezet szövegét egy kihajtható, kétoldalas, magyarázó képaláírás – így a festő neve, a festmény-cím és a keletkezési év – nélküli színes reprodukció követi, amelyben a képzőművészetekben jártas olvasó Théodore Géricault Savigny és Corréard írott és szóbeli beszámolóin alapuló *A Medúza tutajaja* című (*Hajótörés-jelenet* címváltozatú), 1819-ben befejezett monumentális (5×7 méteres) festményére, a romantika egyik csúcsteljesítményére ismerhet, a járatlanabbakat azonban csak a *Hajótörés*-fejezet továbbolvasása juttatja el ezekhez az információkhoz.²⁵ Bár kétségtelen, hogy egy felületes olvasó át is lapozhatja az egyébként gyatra minőségű fotografikus reprodukciót (esetleg rongált, immáron reprodukció nélküli könyvpéldányt forgat), de ha találkozik a képpel rövidebb-hosszabb időre, a vizuális dimenzió szövegbe ékelődése következményekkel jár mind a kibetűző, mind a Barnes-szöveget és a képet külön-külön vagy egymással szoros összefüggésben értelmezni törekvő olvasás számára. A befogadás gyakorlati folyamata során (a kép szemlélése és az első alfejezettel kapcsolatba hozása után) ugyanis folytathatjuk a regényszöveg lineáris, a szövegre fókuszáló olvasását, de megeshet az is, hogy a *Hajótörés*-fejezet második alfejezetének, különösen az elkészült festményre vonatkozó leírásoknak az olvasásakor rendre visszalapozunk a reprodukcióhoz,²⁶ meg-megszakítva a szövegben való előrehaladást akár azért, hogy „ellenőrizzük” a szöveg állításait, akár azért, hogy az új információk és kérdések fényében újra elmerüljünk a kép tanulmányozásában. Ha az utóbbi olvasásmódra esik a választásunk, akkor nyilvánvalóan egy fragmentáris, a kép és a szöveg közt folyton oszcilláló befogadói tapasztalatra teszünk szert, ami jó esetben az olvasás és szemlélés gyakorlataira, a saját médiumokhoz vagy mediális hibridekhez való viszonyulásainkra is reflektáltathat minket. (A *Hajótörés* nyílt médiumközi keveréke pontosan az olvasás és a szemlélés fragmentarizálása révén válhat a regényszerkezet töredékességének, kevert beszédmódjainak *mise en abyme*-jává. A médiumok keveredését látványosan színre vivő fejezet [és maga a regény] hibriditása ugyanakkor összefüggésbe hozható *A potyautas* fejezetének szű-elbeszélője szerint hozzá hasonlóan „Nemkívánatos Elemeknek” tartott kevertfajú állatokkal [a baziliskusszal, a griffel, a szfinxszel, a hippogriffel és az egyszarvúval], amelyeket Noé ugyan felenged a Bárbára, ám aztán elpusztítja őket, az *anobium domesticum* szerint azért, mert „hibridek voltak. Mi úgy hiszünk, hogy Sém volt az – de lehetett éppen maga Noé is –, akinek vesszőparipája

25 Hacsak nem fordulnak segítségért a Google képkeresőjéhez.

26 Természetesen a jobb minőségű látványért ezúttal is fordulhatunk az internethez, mely esetben nyilván másképpen megy végbe, másképpen töredezhethet szét az olvasás pragmatikus folyamata.

volt a fajok tisztasága.”²⁷ Ebben az értelemben *A világ története 10 és ½ fejezetben* kép/szöveg hibridje a „diszkriminatív állatpolitika”²⁸ ellen érvel.)

A reprodukció, a képi dimenzió befurakodása a textuálisba ugyanakkor egyéb áthelyeződéseket is maga után von: a festmény kompozíciója (a tutaj szinte „kilóg” a képkeretből) a nézőt már-már az események résztvevőjévé avatja – Barnes szavaival, „akarjuk vagy sem, minket is odadob a tutajra”²⁹ –, és így a reprodukció intrúziója egyrészt felszámolhatja kényelmes, kívülálló voyeur-, erősebben fogalmazva: katasztrófaturista pozícionkat, ahonnan a Medúza-történetet esetleg olvastuk (vagy legalábbis kibillent kissé ebből az attitűdből). Másrészt az első alfejezetben elbeszélte és lekerekített túlélés-történet olvasása után a reprodukció visszavet minket a szenvedések helyszínére és a tutajon lévők megmenekülésének kétségességébe, így pedig az első alfejezet lezárult, verbálisan megfogalmazott története és a kép közti feszültség (járatlanabbak számára akár egyenesen ellentmondás) maga is érzékelteti azt a bizakodás és reményvesztettség közti ingadozást, amelyet a Géricault-festmény gúlába, illetve háromszög-kompozíciókba rendezett emberalakjai megjelenítenek, és amelyet a szakértői értékítéletekre támaszkodó regényszöveg a festmény legnagyobb érdemének, ugyanakkor a konkrét történelmi epizódon túlmutató sodró hatás kulcsának tart.

A *Hajótörés*-fejezet második alfejezete egy esztétikai, a regényre és a Géricault-festményre is vonatkoztatható problémafelvetéssel indít: „Hogyan változtathatjuk a katasztrófát művészetté?”³⁰ A kérdésre adott esszéisztikus válasz a művészetnek hermeneutikai és terapeutikus funkciót tulajdonít, a „hogyan”-nal kapcsolatban pedig részletekbe menően beszámol a kép keletkezéstörténetéről, Géricault drasztikus módszereiről³¹ – például arról, hogy „afféle Senki Se Zavarjon jelzésként, leborotválta vörösesszőke fürtjeit”.³² A festményt értelmező és a későbbiekben leíró ekphraszisz sajátos *digressio*val él: az elkészült festménnyel való foglalatosság elől kitérve, előbb annak előzményeit, az elvetett ötleteket (az

27 BARNES, *A világ története...*, 23.

28 Uo., 16.

29 Uo., 157–158.

30 Uo., 145. A *Hajótörés* önállóan is megjelent *Géricault: Catastrophe into Art* címmel a Barnes képzőművészeti esszéit közreadó *Keeping an Eye Open* című kötetében, melynek bevezetője szerint *A világ története 10 és ½ fejezetben*-hez készített *Hajótörés*-fejezet volt az első ilyen jellegű írása. Az esszé szövege, kettős tagolása változatlan, azonban a regénykiadásokkal szemben itt négy, az esszé második részéhez kapcsolódó, az illusztráció szerepét ellátó reprodukció szerepel (a kannibalizmus-jelenetet ábrázoló Géricault-vázlat, illetve három részlet az elkészült festményről). Vö. Julian BARNES, *Keeping an Eye Open* (London: Jonathan Cape, 2015).

31 Lorenz Eitner *Géricault: His Life and Work* című monográfiája (1982) alapján.

32 BARNES, *A világ története...*, 146.

alaptörténet megrendítő vagy társadalmi-politikai botrányt keltő mozzanatait; a fennmaradt vázlatokat, előtanulmányokat), a *nem* vagy *csaknem* megfestett jeleneteket és azok lehetséges következményeit, hatásaikat veszi számba, elképzelt és létező, ám *A világ története 10 és ½ fejezetben* kiadásában – a *Keeping an Eye Open* kötetével ellentétben – nem látható, csak szavak által közvetített képek rövid leírásait és/vagy kommentárjukat alkotva meg. A termékeny pillanat elve mentén előálló, azaz az eseménysor kulminációs pontjait felölelő nyolc lehetőség listáját a *Jegyzetek* alcímű, vagyis az értekező szakszövegek egyik jellegzetes fogására rájátszó rész fejt ki, s csak ezután következik el az elkészült Géricault-festmény ekphraszisa, ami következetesen – a naiv és az ideális regényolvasói tekinteteknek megfeleltethető – „tájékozatlan tekintet” és a „tájékozott szem”³³ bifokalizációjával él (egy ízben közbeékelve egy olajtanulmányról szóló adalékot a listához).

A „tájékozatlan”, a festmény ikonográfiai háttéréről mit sem tudó, ám a Medúza történetét ismerő „ártatlan” tekintet a valóságelv és a dokumentumszerűség felől közelít a festményhez („honnan tudnánk ezekről az emberekről ott a tutajon, ha *nem* mentették volna meg őket?”³⁴; „*Miért látszanak a túlélők ennyire egészségesnek?* [...] A tizenöt közül öten csak alig valamivel éltek túl a megmentésüket. Akkor hát miért festenek úgy, mintha éppen egy body building edzésről érkeztek volna?”³⁵). A „tájékozott” szem ezzel szemben a kompozicionális megoldások, az ikonográfiai hagyomány, valamint Savigny és Corréard írott beszámolója alapján, azzal szorosan összevetve értelmezi a festményt. Vagyis, egyrészt megjeleníti a *Hajótörés* első alfejezetét már ismerő, a reprodukciót ennek kontextusában szemügyre vevő lehetséges regényolvasói és képszemlélő eljárást és ennek eredményeit (például: „az esemény nem az ábrázoltak szerint történt”³⁶). Másrészt viszont szemlélődése közben rávilágít az ikonográfiai képértelmező módszer egyik vakfoltjára, jelesül, hogy az adott kép megértését a textuális hagyományoktól teszi függővé, azoknak rendeli alá, megfélelmezve a képi sajátlagos diskurzusról (a „tájékozott” szemet épp a „formai kérdések”³⁷ vizsgálata fogja elvezetni a „kép titkához”³⁸), Géricault festményét mintegy Savigny és Corréard beszámolójának – vagy a *Hajótörés* első alfejezetének – pusztá illusztrációjává

33 Mindkét szó szerkezet innen: uo., 152.

34 Uo., 151. Kiemelés az eredetiben.

35 Uo., 158. Kiemelés az eredetiben.

36 Uo., 157.

37 Uo.

38 Uo., 160.

fokozva le.³⁹ A laikus és a hozzáértő tekintet feltevései és értelmezéseik a regény játékszabályaihoz illeszkedő módon eltérnek egymástól – amit a szakirodalom rendszerint az eldöntetlenséggel, a nézőpontok szubjektivitásának hangsúlyozásával, az interpretációk sokféleségének színrevitelével és a múltreprezentáció problematizálásával hoz összefüggésbe⁴⁰ –, de gunyoros ütköztetés⁴¹ vagy éles szembenállás helyett itt jóval inkább az együttműködés stratégiája⁴² jut érvényre. Némileg más lesz a helyzet azonban akkor, ha a médiumok működ(tet)éséről adott metaképként⁴³ vizsgáljuk meg a *Hajótörés*-fejezet ekphrasziszát.

Egyetlen, a reprodukcióra vetett szempillantás elégséges annak belátásához, hogy a *Hajótörés*-fejezet nem szokványos ekphrasziszt foglal magába, hiszen az ekphrasziszok rendszerint nem jelennek meg az általuk leírt vizuális műtárgyakkal közös tipográfiai térben, mi több, egyik legfőbb jellegzetességük, hogy pusztán a szavak performatív erejére támaszkodnak. Figyelembe véve azt is, hogy Mitchell vagy Kibédi Varga Áron⁴⁴ nézetei szerint az ekphrasziszok a nyelv kép feletti uralmával vagy legalábbis az erre való törekvéssel járnak együtt, felmerül a kérdés, hogy a reprodukció/a kép és az ekphraszisz közös térben történő felbukkanása mennyiben alakítja át az ekphrasztikus összekapcsolódás hierarchikusnak tartott kép-szöveg viszonyát, amelyben a kép számára rendszerint az alárendelt, metaforikus fogalmazással élve: a szű-szerepet tartják fenn?

Nos, liberalizációról vagy egyenrangúságról aligha beszélhetünk. Több okból sem: egyrészt a fentiekben említett nyolc, meg nem festett festményt ekphrasztikusan felsorakoztató lista voltaképp eltávolít az elkészült Géricault-festménytől, és így annak reprodukciójától/a képtől is, amennyiben – legalábbis *A világ története 10 és 1/2 fejezetben* kötetének vonatkozásában – pusztán a szavak által hozzáférhető, mondhatni általuk „felügyelt” és a képzeletünkre bízott látványszerűségeket, afféle pótlékokat képez meg. Másrészt ezek kifejtése ugyan olykor tanulmányrajzokra, de túlnyomórészt Savigny és Corréard beszámolójára támaszkodik, amivel mintha

39 Beszámolójuk 1821-es párizsi kiadásában egyébként szerepelt a Géricault-festményről készült litográfia. Vö. RIDING, *Staging...*, 12.

40 Ezek összegzéséhez lásd: GUIGNERY, *The Fiction...*, 65–66.

41 Bár erre is akad példa: „Egyébként, szólal meg a tájékozott szem, valóban vannak hátrányai a tájékoztatlanságnak”. BARNES, *A világ története...*, 154.

42 Vö.: „Éppen a naiv kérdés az, ami legtöbbször centrálisnak bizonyul.” Uo., 158.

43 Vö. W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

44 Vö.: „[A]hol szó és kép egymást követve jelennek meg [...] a később megjelenő elem uralja az eredetit [...]. Ha a kép előzi meg a szót, az alkalmazott kifejezés ekphraszisz vagy *Bildgedicht*”. KIBÉDI VARGA Áron, „A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei”, in *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, 300–320 (Budapest: Kijárat Kiadó, 1997), 310–311.

inkább az első alfejezet újraolvasására, a szöveghez, mintsem a reprodukcióhoz/a képhez visszalapozásra hívna fel. Harmadrészt, *A Medúza tutajja* bifokalizációra épülő ekphraszisa abban az értelemben is végső soron elmismásolja a reprodukciót/a képet és *A Medúza tutaját*, hogy a „tájékozatlan” és a „tájékozott” tekintet mást lát, így másképp is nevezi meg vagy írja le ugyanazt a látványelemet, következőképpen mást is láttatnak: a festményből egyedül kitekintő öregember alakja így változhat a megmenekülésben már nem reménykedő, csalódott aggból halott fiúgyermekét sirató apává,⁴⁵ így lehet naplementéből napkelte,⁴⁶ sőt *A Medúza tutajából* vagy *Hajótörés-jelenetből* romantikus pátosszal megfogalmazott egyetemes emberi „hajótöröttség”-reprezentáció:

A festményen a legmagasabbra tornyosuló hullám nem kap formai választ, mint ahogy a legtöbb emberi érzés sem válaszoltatik meg. És itt nem egyszerűen a reményre gondolok, de bármilyen lelket megviselő sóvárgásra: becsvágyra, gyűlöletre, szerelemre (különösen a szerelemre) – mily ritkán találunk rá vágyaink megérdemeltnek tűnő tárgyaikra! Mily reménytelenül adjuk a jeleket; mily sötét az ég; mily hatalmasak a hullámok! Mindnyáján hajótöröttek vagyunk a tengeren, remény és kétségbeesés közt hánykolódunk, és integetünk valaminek, ami talán sohasem jön, hogy megmentsen bennünket.⁴⁷

Ez a képértelmezés voltaképp kitörli a Medúza-szerencsétlenséget, a történelmi esemény referenciáját a festmény interpretációs teréből, mintegy a feledésre ítélt vagy már elhomályosult tudástartalmak közé utalva azt, amint a *Hajótörés*-fejezet is a Géricault-festmény lassú pusztulási folyamatának megjelenítésével zárul – amely folyamatban, legalábbis a kép kereteit illetően, feltehetően tevőlegesen részt vesznek a szúk.

45 BARNES, *A világ története...*, 153–154.

46 Uo., 151–152.

47 BARNES, *A világ története...*, 160.

A leírás és a posztmodern „Amerika” revíziója Thomas Pynchon *Beépített hiba* című regényében*

Thomas Pynchon több szempontból is az amerikai posztmodern próza talán legmarkánsabb képviselője. *V.* című regénye és azonnali sikere jelezte az amerikai posztmodern próza kezdetét, melynek tetőpontját a *Súlyszivárvánnyal* szokás összekapcsolni. Mindemellett Pynchon késői munkái is kitüntetett hivatkozási pontnak számítanak az amerikai posztmodern próza körül kialakult kritikai és tudományos diskurzusban.¹ Ezért mielőtt rátérnék a „posztmodern utáni” időszak szempontjából talán egyik legérdekesebb regény, a *Beépített hiba* értelmezésére, szükségesnek tartom előrebocsátani: mind témáit, mind stílusát, mind egyéb, szövegszerű sajátosságát tekintve Pynchon életműve az egyik legkövetkezetesebb a posztmodern amerikai próza általam ismert képviselői közül, s apróbb, de fontos belső elmozdulásai helyenként nagyobb ívű és alaposan át gondolt változtatásokat jeleznek a történeti kontextus változásaira érzékeny szerző

* A tanulmány elkészítésekor Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesültem.

1 Thomas PYNCHON, *V.* (Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1963); Thomas PYNCHON, *Gravity's Rainbow* (New York: Viking Press, 1973), magyarul: Thomas PYNCHON, *Súlyszivárvány*, ford. SZÉKY János (Budapest: Libri, 2009); Thomas PYNCHON, *Vineland* (New York: Little Brown, 1990); Thomas PYNCHON, *Mason & Dixon* (New York: Henry Holt & Co., 1997); Thomas PYNCHON, *Against the Day* (New York & London: Penguin, 2006); Thomas PYNCHON, *Inherent Vice* (New York & London: Penguin, 2009), magyarul: Thomas PYNCHON, *Beépített hiba*, ford. FARKAS Krisztina (Budapest: Libri, 2013); Thomas PYNCHON, *Bleeding Edge* (New York & London: Penguin, 2013), magyarul: Thomas PYNCHON, *Kísérleti fázis*, ford. Gy. HORVÁTH László (Budapest: Libri, 2015); Thomas PYNCHON, *The Crying of the Lot 49* (Philadelphia: J. B. Lippincott & Co, 1966), magyarul: Thomas PYNCHON, *A 49-es tétel kiáltása*, [1990] ford. SZÉKY János (Budapest: Libri, 2007). Itt most nem kívánok részletesen foglalkozni az amerikai posztmodern próza és benne Pynchon magyar recepciójával, csak megjegyzem: a kultusz töretlen tovább éléséről mi sem tanúskodik jobban, mint Dunajcsik Mátyás és Nemes Z. Márió páros recenziója a *Súlyszivárvány* magyar fordításáról, mely szerénytelenül a *Pynchonland* címet viseli. Lásd: DUNAJCSIK Mátyás és NEMES Z. Márió, „Pynchonland”, *Holmi* 22, 1. sz. (2010): 114–125.

esetében. Különösen így van ez Pynchon „kései” műveiben, hiszen a *Vineland* del kezdődően minden egyes regény történeti témához nyúl a historiográfiai metafikció szellemében. Az életmű belső íven belül a *Beépített hibát* – talán éppen műfaji prózától való érintettsége okán, a Kalifornia *noir* műfaji kódjainak mozgósítása miatt – egy kritikai közhellyel szólva „Pynchon Lite”-ként szokás emlegetni, amennyiben visszatér a *Vineland* témájához.² Hogy mennyire nem csupán ismétlésről, hanem a reagani – és meghosszabbításában a kortárs konzervatív kormányzatok, szervezetek és intézmények által uralt – Egyesült Államok, ha mégoly paranoid víziójáról van is szó, ez lesz az itt következő értelmezésnek az egyik fontos megállapítása. Diane Beneával egyetértve azt gondolom, hogy a *Beépített hiba* – a műfajiság nyújtotta lehetőségek kiaknázása révén – módot ad Pynchon számára a „család és a közösség”, az „alteritás helyei” irányába történő elmozdulásra, hogy feltegye a „Másikhoz fűződő kapcsolatunkat meghatározó politikai alapállásra”, a „felelősség kezdetleges etikájára” vonatkozó kérdéseket, és a „társadalmi igazságosság és morális felelősség kérdései iránti, kifejezett érdeklődésről” tegyen tanúbizonyságot.³ Ennek a poszt-posztmodern irányultságnak a kulcsai a regényben a leírások lesznek, melyek nem csupán a történet-világ atmoszferikus elemeiként funkcionálnak, de pontos történeti logika mentén megképzett allegorikus rendszerré állnak össze, s kirajzolják Pynchon Amerika-vízióját.

Beépített hiba – *elcsúsztatott kronotoposzok*

Ahogy azt talán legfigyelmesebb recenzió megjegyezte, „*Beépített hiba* című regényében Pynchon az amerikai 'hard-boiled' krimi műfajának leágazásaival viaskodik, amikor azt ábrázolja, milyen hatóerők munkálnak a világ peremeként, a társadalmi átalakulások és a mindezidáig beteljesületlen popkulturális megváltás ígéretként értelmezett Kaliforniában.”⁴ A regény valóban olvasha-

2 Michiko KAKUTANI, „Another Doorway to the Paranoid Pynchon Dimension”, *The New York Times*, 3rd August, 2009. Kakutani érvelése szerint a regény „egyszerű kivert kutya-detektívtörténet”, a „szövevényes, útvesztőszerű cselekményeket és a kialakulóban lévő technopolitikai rend és 'az átlagos szegény szerencsétlenek' rejtélyes összeütközését szerepeltető” korábbi regényekkel szemben. Paradox módon a *Beépített hiba* attól kerülne ki a posztmodern elitirodalom kánonjából, hogy túlságosan sok kapcsolatot ápol a populáris és tömegkultúrával – miközben retorikai szempontból evidensen posztmodern regényként, egyebek mellett, ennek a különbségtételnek a felszámolására lenne hivatott.

3 Diana BENEÁ, „Post-Postmodernist Sensibility in Thomas Pynchon's *Bleeding Edge*”, *B.A.S.* 21 (2015), 143–151, 143–144.

4 Rob WILSON, „On the Pacific Edge of Catastrophe, or Redemption: California Dreaming in Thomas Pynchon's *Inherent Vice*”, *Boundary 2* 37, no. 2. (2010): 217–225, 218.

tó a chandleri hagyomány átértelmezéseként: a szöveg a Kalifornia *noir* műfaji kódjainak átfunkcionálása révén a hetvenes évek Los Angelesének – és Reagan elnökségének megelőlegezése révén a nyolcvanas évek Amerikájának –, s így a posztmodern programnak az átgondolásaként hat. A detektívtörténet kódjainak változása és pynchoni átértelmezése társadalomtörténeti változásokkal is kapcsolatba hozható. Mint arra a Fredric Jameson posztmodernről alkotott elképzeléseit és a vele párhuzamos közölt Chandler-olvasatai közötti kapcsolatot elemző Casey Shoop rámutat, „Kaliforniát gyakran a posztmodern helyeként gondolják el, legyen bár szó annak extatikus vagy nosztalgikus megtestesüléséről”, Jameson posztmodernnel kapcsolatos gondolatmenete pedig maga is azt a Todorov által megfigyelt műfaji váltást követi, melynek során a detektívtörténetben a figyelem a „megtörtént eseményekről” a nyomozás menetére terelődik.⁵ Shoop a következőképpen jellemzi ezt a *Beépített hibára* is vonatkoztatható, paradigmatisztikus váltást a műfaj történetében:

A detektív ugyan megoldja a rejtélyt, ám a világ immár nagyobbak tűnik annál, mint hogy episztemológiailag teljes mértékben birtokba vehetné – a hard-boiled detektívet szó szerint *megtestesíti* az általa leírt és elbeszélte cselekményvilág. Megszűnik kívülről állása, a nyomokat már nem Holmes intellektuális körületekintésével vizsgálja, hanem inkább közvetlenül tapasztalja meg nyomozásának fizikai és kognitív hatásait, gyakran a nehézfiúk testére mért ütéseinek és a *femme fatale*-ok csókjainak testén hagyott nyomain keresztül, és – ami talán még ennél is fontosabb – a bizonytalanság és az absztrakció világaként, mely helyenként meghaladja tudását.⁶

Larry „Doc” Sportello, a *Beépített hiba* magánnyomozója minden szempontból megfelel ennek a leírásnak, azzal a kiegészítéssel, hogy számára már maga a nyomozás is bizonytalan, tudati „utazás,” melynek dimenziói majd’ minden szempontból meghaladják kognitív képességeit. Erre utal, hogy irodájának ajtaján az „LSD NYOMOZÓIRODA” felirat díszleleg, alatta pedig „egy óriási, bevérzett szemgolyó élethű ábrázolása.” Doc az érdeklődők számára módszerének rövidítéseként oldja föl a felirat jelentését: „Láthatatlanul, Sikeresen, Diszkrétan.”⁷

5 Casey SHOOP, „Corpse and Accomplice: Fredric Jameson, Raymond Chandler, and the Representation of History in California”, *Cultural Critique* 77, no. 4. (2011): 205–238, 207, 209.

6 Uo., 209.

7 PYNCHON, *Beépített hiba*, 24. Az angol eredetiben az LSD a „Location, Surveillance, Detection” [Helyszín, Megfigyelés, Felderítés] rövidítése. Pynchon regényének magyar kiadása éppen azt a paszszust idézi a regényből, melyben a magánnyomozó „Doki” szembesül Sherlock Holmes fiktív mivoltával, miközben menteni igyekszik a kábítószerhasználatból adódó kapcsolatát „az alternatív univerzumokkal”. Lásd: uo., 131–132. A borítón pedig nem más díszleleg, mint egy bevérzett szemgolyó.

Los Angeles posztmodern mivoltát többen is a chandleri ábrázolásra, a központ nélküli városi térnek Chandler regényeiben betöltött szerepére vezetik vissza. Ennek a sok szempontból allegorikus térnek Pynchon szövegeiben is kulcsszerep jut. Az Auden által – a Chandler-regények hatására – csak „bűnös milliók”, „Nagy Rossz Helynek” titulált Los Angeles Pynchonnál különböző társadalmi csoportok békétlen egymás mellett élésének, az ingatlanüzlet és az amerikai fehér felső középosztály territoriális hódításának helyszíne:

Ez a Los Angeles-i földhasználat hosszú, szomorú története, ahogy Reet néni fáradhatatlanul újra meg újra rámutatott. A mexikói családokat kiugrasztották Chavez Ravine-ből, hogy felépítsék a Dodger Stadiont, az amerikai indiánokat kisöpörték Bunker Hillből a Koncertterem kedvéért, [a fekete nacionalista] Tariq környékét pedig ledózerolták a Csatornavidék lakópark miatt.⁸

Pynchon itt nem csupán etnikailag tudatos szerzőként jelenik meg, hanem az identitásalapú látásmódot tovább bővíti a társadalmi osztályok etikai alapú szemléletével, azzal, hogy a regény szembenálló feleit a pénzügyi és üzleti világhoz való morális hozzáállásuk szerint két csoportra osztja, s Los Angeles a különböző társadalmi csoportok küzdelmeinek lenyomataként értelmezi. Az első csoportba a *kirekesztettek* [*Preterite*] tartoznak: az alsóbb társadalmi osztályokbeli szörfösök, a drogosok, a hedonisták, a rockerek, a hippik, a hajléktalanok, az indiánok. A másikba a velük szembenálló, a „normalitás világát képviselő” *kiválasztottak* [*Elect*]: ingatlanfejlesztők, bankárok, adóelkerülő fogorvosok, nagyágyúk, a rendőrség kötelékén belül tevékenykedő igazságosztók, uzsorások.⁹ A „kiválasztottak” arisztokratikus státusát jelöli az is, hogy a regényben ernyőszervezetük az Arany Tépőfog nevet viseli. A vámpírizmust is eszünkbe juttató név – mely a regényben egyébként egy hányattatott sorsú szkúner neve is – egyszerre lesz adóelkerülő, fegyvercsempészetben is segédkező fogorvosok szindikátusa, indokínai heroinkartell, bentlakásos pszichiátriai intézet, valamint Nixont támogató konzervatív szervezet.¹⁰ Az Arany Tépőfog szó szerint keresztül-kasul szeli

8 Uo., 29.

9 WILSON, „On the Pacific Edge”, 217–218. A „kirekesztettek” és a „kiválasztottak” a kálvinista teológiából vett kifejezések, és a pynchoni szövegvilág egyik alapvető szembenállásának a megjelölésére használatosak, melyet a szakirodalom a *Súlyszüavány* nyomán vesz át. Lásd még: Casey SHOOP, „Thomas Pynchon, Postmodernism, and the Rise of the New Right in California”, *Contemporary Literature*, 53, no. 1. (2012): 51–86, 61.

10 PYNCHON, *Beépített biba*, 129, 226, 389, 213, 247, 166. A „kiválasztottak” vámpírokhoz való hasonlatosságát jelzi, hogy amikor a Mickey Wolfmann feleségénél tett látogatása során Doki szembesül

Kalifornia társadalmi szerkezetét. Ezt jelzi többek között, hogy a regényben *mindenkinek* megvan a saját értelmezése arról, mi is a szervezet lényege valójában. Doki később a fenti összeesküvéselméletet szövi tovább az Arany Tépőfog mindent behálózó szervezkedéséről:

ha az Arany Tépőfog rá tudja szoktatni a vásárlóit a szerre, egy hirtelen fordulattal miért ne adhatna el nekik egy olyan programot, ami segít leszokni? Csak jöjjenek-menjének, a bevétel megduplázódik, és nem kell aggódni amiatt, hogy miként szerezzenek újabb ügyfeleket – amíg az élet elől Amerikában menekülni kell, a kartell mindig számíthat az új kliensek feneketlen tárházára.¹¹

Ez az alapvetően kapitalista, monopóliumszerű szerveződés bővül ki aztán politikai összeesküvéssé Coy Harlingen történetével, aki nem csupán kétes szándékú erők játékszerévé válik, de fizetségül éppen azt kapja, amit az immár lokális (értsd: kaliforniai) szintről nemzetire bővült Arany Tépőfog ajánlani tud: a hazafiság érzetét, drogokat, az új személyazonosságok révén az „újjaszületést”, no meg persze egy „új protkót” is.¹²

A társadalmi szerveződésnek összeesküvés-elméleteken átszűrődő, paranoid és ironikus – ha tetszik: poszt-chandleri – víziójából minden idézőjel és fiktív keretelés ellenére kirajzolódni látszik egyrészt Kalifornia, másrészt Amerika allegóriája, méghozzá a regény cselekménye által pontosan kijelölt időben, Reagan első kaliforniai kormányzósága idején, a Watts-lázadás és Charles Manson után, az amerikai új jobboldal megszerveződésével párhuzamosan. Mint arra Casey Shoop rámutat: a posztmodern és az új jobboldal kialakulásának időbeli egybeesése, a *reaganomics* Kaliforniában történő kikísérletezése és a politikai kommunikáció teljes strukturális átalakítása alapvetően nyomát hagyta Pynchon egyik korábbi regényén, az 1966-ban megjelent *A 49-es tétel kiáltásán*. Ez pedig felveti a lehetőséget, hogy Pynchon életművét és a benne kulcsfontosságú szerepet betöltő posztmodern paranoiát politikai keretben, a kurrens politikai változások tükrében és azok eredményeként értelmezzük, még ha a korai Pynchon-szöveg maga nem is oldja fel a Trysteró, a központi összeesküvés motívumának a jelentését. Ahogyan Shoop fogalmaz:

az ingatlanos Robert Mosestől származó jelmondatával („HA BEVERTED AZ ELSŐ KARÓT, MÁR SEMMI SEM ÁLLÍTHAT MEG”), akkor fanyarul csak annyit bír hozzátenni: „Azt hittem, ez Dr. Van Helsing szövege.” Uo., 81.

11 Uo., 256.

12 Uo., 397–402.

Ha visszahelyezzük Pynchont a történeti keretbe és a történeti keretet Pynchon regényébe, akkor kiderül, hogy a paranoia nem csupán az értelmezés működésképtelenségének feltétele vagy betegség, hanem műveiben – és általában: a korszakban – az új típusú politikai cselekvés előremutató alapja.¹³

Mivel *A 49-es tétel kiáltása* forrásvidékére visszatérő *Vineland* és a Shoop esszéjének keletkezésével egyidőben megjelent *Beépített hiba* olvasható egy Kalifornia-trilógia részeként, melynek darabjai újra és újra visszatérnek egy fontos történeti korszak életművön belüli átértékelésére, s ekképp jelzik az életmű belső elmozdulásait, így Shoop esszéjének *A 49-es tétel kiáltására* vonatkozó kijelentései sajátosan rezonálnak a *Beépített hiba* esetében is. Shoopnak a posztmodernnek a politikai kontextushoz fűződő viszonyáról adott értelmezése *A 49-es tétel kiáltása* kapcsán, apróbb módosításokkal kiterjeszhető a *Beépített hibára* is.

Mind *A 49-es tétel kiáltása*, mind a *Beépített hiba* ugyanannak a történeti időszaknak a fiktív kronotoposzáat hozza létre, ám jelentős eltérésekkel. Pynchon korai regénye egy évvel a Watts-lázadás után jelent meg, de egyetlen szóval sem utal magára az eseményre, mellyel Pynchon külön újságcikkben foglalkozik, részben feladva világtól való elvonulását is.¹⁴ A *Beépített hiba* viszont többször is jelentős történelmi eseményként említi¹⁵ a faji zavargásokat, melynek okait a hadiipari fejlesztések hatására megindult második afroamerikai bevándorlási hullámban, a rasszista attitűdök következtében kialakult szegregációban és a rendőri diszkriminációban látta. Ennek tükrében Doki „fehérember afrója”, ez a faji határokat áthágó hajviselet sem pusztán a regényből készült filmváltozat¹⁶ narrátorának, Sortilège-nek az életmódtanácsára („változtass a hajadon, változtass az életeden”) adott válasz. A hajviselet ugyanis a kontextustól függően különböző értelmezésekre okot adó politikai állásfoglalás is lehet. Nem véletlen, hogy a Watts-lázadások leverését megbosszulni vágyó, politikai ellenfelétől, az Arany Tépőfogtól fegyvert vásárolni akaró Tariq Khalil nem tudja mire vélni Doki furcsa frizuráját.¹⁷ A reprezentáció eme krízise – mit is jelentene a „fehérember afrója” egy olyan környéken, ahol éppen az ingatlanfejlesztéseknek, illetve a faji előítéleteknek köszönhetően alig látni afroamerikaikat – már *A 49-es tétel kiáltása* című regényben is „a javakra érdemesültek erői és a mindenükből kiforga-

13 SHOOP, „Thomas Pynchon...”, 53.

14 THOMAS PYNCHON, „A Journey into the Mind of Watts”, *The New York Times*, 12th June, 1966, 264.

15 PYNCHON, *Beépített hiba*, 29, 259, 268, 277.

16 *Beépített hiba*, dir. Paul Thomas ANDERSON (Warner Bros., 2014).

17 PYNCHON, *Beépített hiba*, 22, 25–26.

tottak meg nem nevezett hadai között zajló ádáz küzdelmet¹⁸ jelöli. Fokozottan így van ez a *Beépített hiba* esetében is, azzal a különbséggel, hogy a nézőponti szereplő immár nem egy fiatal, a változásokra rácsodálkozó republikánus (mint *A 49-es tétel kiáltásában*), hanem az „ellenkultúra” képviselője, akinek, chandleri szerepe szerint, a morál felett kellene örködni a társadalmi rend keretein belül. A „kirekesztettek” és a „kiválasztottak” a *Beépített hibában* már ugyanannak a kulturális miliőnek a részei, s a populárisból a tömegkultúrába történő átmenet időszakában gyakran ugyanazokat a kétes jelentésű kulturális termékeket (és drogokat) fogyasztják, melyeket egyre inkább az Arany Tépőfoghoz hasonló, vertikális szerveződésű vállalatok állítanak elő és terjesztenek, és amelyek történetileg egyre nagyobb hatással vannak az egyéni tudatra és a közállapotokra. Talán ezért is nem tudja Tariq elsőre megítélni, mit is jelentsen Doki „fehérember afrója”: vajon kulturális kisajátítással vagy politikai állásfoglalással lenne dolga?

A populárisból a tömegkultúrába tartó átmenet itt jelzett történeti folyamatának az iskolapéldája a regénybeli Coy Harlingen zenekara, a *Boards*, mely

noha megtartotta hangzását – a hagyományos két gitár, basszus és dob, plusz fúvóssekcit –, olyan gyakran váltogatta a tagjait, hogy csak a szőrszálhasogató zenetörténészek tudták számon tartani, ki kicsoda, vagy ki volt valaha. Ami egyébként sem számított, hiszen mára az együttes inkább márkanévvé nőtte ki magát.¹⁹

Coy és Hope – és velük párhuzamosan Mickey Wolfmann és Shasta Fey Hepworth, illetve afféle mellékszálként Bigfoot Björnsen és nyomozótársa, Vincent Indelicato – története már csak azért is állhat a regény középpontjában, mert olyan kapcsolat van az ellenkező érdekeltségű csoportokhoz tartozó személyek között, mely látszólag ellentmond a piac diktálta bináris logikának, illetve destabilizálja annak működését. Hogy nem csupán a románcos történeteknek a lehetőségéről és potenciálisan szubverzív mivoltáról van szó, azt jelzi, hogy Coy és Hope, illetve Mickey és Shasta kapcsolata jó eséllyel visszaíródhat a kulturális termelés viszonyai közé. Shasta erőfeszítése barátja előkerítésére azzal az eredménnyel jár, hogy Mickey „neoliberális ellenmegtérésen” esik át, és visszatér ingatlanfejlesztőként kifejtett kétes tevékenységéhez. Coy, Hope és Amethyst pedig kísértetiesen emlékeztetnek arra az „egészséges, szőke kaliforniai családra”, akik a regény végén az Arany Tépőfog nevében Dokival végrehajtják a cserét, melyben Coy szabadságának és a románcos beteljesülésnek az ellentételezése éppen a kartelltól eltulajdonított, hatalmas adag, tiszta

18 SHOOP, „Thomas Pynchon...”, 82.

19 PYNCHON, *Beépített hiba*, 172.

heroin.²⁰ Bigfoot Bjørnsen és társának kapcsolata ellenben a regény „megoldatlan ügye” marad, amennyiben nem sikerül kideríteni, ki adott megbízást – és miért – Vincent Indelicato meggyilkolására. Az erős érzelmi kötődés, melyről Doki is elismerően nyilatkozik az LAPD-vel szembeni ellenérzése dacára, a nyomozót benne tartja a folyamatos gyásmunkában. Mindez arra utalhat, hogy a Puck Beaverton és Einar homoerotikus viszonyától irtózó, és ezért Puckot indokolatlanul zaklató Indelicato és társa, Bjørnsen között erős érzelmi és talán erotikus kötődés is lehetett – amit Bjørnsennek a terápia kontextusában megemlégett, komikusan túlfűtött, csokoládémázos banán-fogyasztása karikíroz.²¹ A *Beépített hibában* ekképp úton-útfélen egymásnak feszül a személyközi kapcsolatok mikroökonómiai, és a társadalmi-gazdasági-politikai rendszer makroökonómia szintje, s ezt a kapcsolatot lebegteti az elbeszélésben lépten-nyomon tetten érhető ironia.

Shoopnak *A 49-es tétel kiáltása* és az új jobboldal kialakulása közti párhuzamokat elemző írása további adalékokkal is szolgál a két regény összehasonlítási pontjait illetően. Shoop érvelése szerint mind a Reagan megválasztását eredményező politikai kampány során, mind pedig a Pynchon-regény világában Kalifornia olyan helyként tételeződik, ahol „a valóság és a fantázia közötti különbségtétel végül felfüggesztődik”: egy hollywoodi színész lesz az állam harmincharmadik kormányzója, aki maga is filmszerepként tekint tiszttségére.²² Shoop értelmezésében „az új jobboldal forradalmának kialakulása ellopott levélként kiszúrja a posztmodern kritikusok szemét a korszak alapvető szövegének számító *A 49-es tétel kiáltásában*”.²³ Ennek a folyamatnak a lényegi elemei a következők: a Leo Bersani nyomán pozitívan, „depatologizált” módon értelmezett paranoia, a jelentés alapvető bizonytalanságainak kiaknázása; a szabad véleménynyilvánítással szembeni fellépés; a „szabadságjogok” extrém, a szabadság eszméjének ellentmondó módszerekkel történő védelmezése; a politikai kommunikáció és mozgósítás új csatornáinak kialakítása; az összeesküvés-elméletek politikai célokra történő hasznosítása. Ezek mindegyike utólag jól felismerhető *A 49-es tétel kiáltásának* motívumaiban.²⁴ Mind közül természetesen a legérde-

20 Lásd: WILSON, „On the Pacific Edge...”, 221; PYNCHON, *Beépített hiba*, 464. Mickey Wolfmannról köztudott, hogy „Reagan bőkezű támogatója”. Uo., 130.

21 Amellett, hogy a név jelentése „kíméletlen”, „neveletlen”, „tapintatlan”, „indiszkrét”, a New Yorkból érkező rendőr lehetséges maffiakötődéseire is utalhat. Bjørnson shokobananen-készleteinek nagyságára Dokinak az őrsön tett látogatása során derül fény: uo., 189.

22 SHOOP, „Thomas Pynchon...”, 51. Lásd: Michael ROGIN, *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes of Political Demonology* (Berkeley: University of California Press, 1987).

23 SHOOP, „Thomas Pynchon...”, 52.

24 Uo., 65, 56–57, 59, 71, 61. Shoop érvelésében Bersani klasszikussá vált tanulmányára hivatkozik: Leo BERSANI, „Pynchon, Paranoia, and Literature”, *Representations* 25 (1989): 99–118.

kesebb és a legegyértelműbb a Trystero, melynek jelentőségét Shoop abban látja, hogy afféle titkos postai hálózatként köti össze egymással és a közös amerikai örökséggel a kirekesztetteket, miközben az új jobboldal éppen a szövetségi postahálózat kisajátítása révén igyekszik konszolidálni a kiválasztottak politikai és gazdasági hatalmát.²⁵

A *Beépített hiba* ezeket a motívumokat konfigurálja újra négy évtized távlatából. Egyrészt a paranoia – *A 49-es tétel kiáltásával* ellentétben, ahol Mucho Maas alakjában még mindig megfigyelhető patológizált változata – a későbbi regényben már egyértelműen episztemológiailag azonos szinten van a valóság bármely más tudati értelmezésével és leírásával, és nem csak a Doki által „használt” nyomozati módszerként, hanem olyan alapvető szinteken is, mint az elbeszélő térbeli (dez)orientációja:

Bizonyos napokon olyan volt Santa Monicába autózni, mint hallucinálni anélkül, hogy az embernek vállalnia kellene a drog megszerzésével, majd elfogyasztásával járó fáradtságot, jóllehet, bizonyos napokon *bármelyik* drog kellemesebbnek bizonyulna, mint Santa Monicába autózni.

Ma, egy megtévesztően napos és eseménytelen kiruccanás után a Hughes Company területén át – a potenciális amerikai harci övezetek eme svédasztalán keresztül, ahol az összes domborzati formát meg lehetett találni a hegyektől a sívatakokon át a mocsárig és a dzsungelig satöbbi, a paranoiás helyiek szerint a harci lokátorokat finomhangolták rajtuk – Doki Westchesteren és Marinán keresztül hajtott be Venice-be, ahol elérte a Santa Monica-i városhatárt, ott pedig kezdetét vette a legújabb meditációs gyakorlata. Hirtelen egy olyan bolygón találta magát, ahol egyszerre két irányból fúj a szél, egy időben hozza be a párát az óceánról és a homokot a sivatagból, ezzel arra kényszerítve az óvatlan sofőrt, hogy alacsonyabb sebességre váltson, mielőtt átlépi az idegen atmoszféra határát, ahol elhomályosult a nappali fény, a látótávolság fél háztömbnyire csökkent, és minden szín, beleértve a közlekedési lámpák fényét is, radikálisan elmozdult a spektrum egy másik tartományába.²⁶

A leírásban az „LSD NYOMOZÓIRODA” betűszavának kétértelműsége nyilvánul meg: egyrészt az utazás egyszerre tudati-hallucinatorikus és térbeli (az „L” mint „location”). Másrészt megvalósul benne a „megfigyelés” (az „S” mint „surveillance”) mozzanata a táj és az időjárás viszonyok, valamint a megfigyelőre gyakorolt hatásuk részletes ismertetése révén. Harmadrészt pedig az elbe-

25 SHOOP, „Thomas Pynchon...”, 71.

26 PYNCHON, *Beépített hiba*, 71.

szélő – részben a harci lokátorok működését utánozva – pontos látéletét adja egyfelől a benyomások illuzórikus (mivel Kaliforniában vagyunk: filmszerű) mivoltának, miközben a látványt történetileg is lehorgonyozza térben és időben, hiszen az állam gazdaságának felpörgetéséhez azidőtájt, a reagani politika főpróbájaként, nagyban hozzájárultak a szövetségi fejlesztések, melyek főleg a konzervatív politika gazdasági bázisát jelentő hadiipart, illetve a rendfenntartó erőket érintették.²⁷ Így egészül ki az „L” és az „S” a felderítés „D” betűjével, s adja ki azt az elbeszélői pozíciót, mely ugyan jellemezhető paranoidként, ám minden hallucinatorikus vonása ellenére korántsem egyszerűen megbízhatatlan.

A szabad véleménynyilvánítással szembeni fellépésnek, illetve a „szabadságjogok” extrém formában történő megvédésének is megvannak a maguk regénybeli megfelelői, s ezek szintén főként a különböző intézmények – elsősorban az LAPD, az FBI – működésével hozhatók összefüggésbe. Bigfoot Bjørnsen Dokihoz intézett szólamainak visszatérő motívuma társadalmi és tudatállapotbeli különbségeik hangoztatása mellett a magándetektív jogainak a megsértése. Becenevét is arról kapta, hogy előszeretettel sérti meg erőszakosan mások magánélethez való jogát azzal, hogy rájuk rúgja az ajtót.²⁸ A szabadságjogok korlátozása a regényben természetesen végső soron politikai okokra vezethető vissza. Az LAPD (és az Arany Tépőfog) bérgyilkosaként tevékenykedő, „politikai aktivistákra specializálódott” Adrian Prussia karrierjét egy Reagannek tett felajánlással kezdi. Az Adrian történetét elmesélő Puck Beverton szerint a bérgyilkos pályafutása elején tudomást szerzett egy zsarolóról, és republikánus meggyőződése nyomán magától értetődőnek tűnt számára, hogy segítséget nyújt a probléma megoldásában.²⁹ Adrian tevékenysége természetesen nem marad észrevétlen: minden tette után letartóztatják, hogy aztán vádalku révén megússza az igazságszolgáltatást, mert a rendőrségre érkező szövetségi támogatások is a bűncselekmények felderítési arányának függvényei. Adrian áldozatai a szintén szövetségi pénzből épülő autópályák felüljáróinak oszlopaiban végzik bebetonozva, ezzel adva új értelmet a reagani „közösség oszlopa” kifejezésnek. Mi több, ezek az oszlopok jelentős szerepet játszanak abban, hogy az autópálya elkerülje a Watts negyedet, nehogy az utazóközönség szembesülhessen a lázadás emléké-

27 A regény több ponton is beszámol ezekről a szövetségi forrásból finanszírozott fejlesztésekről. Doki szinte rá sem ismer a szövetségi pénzből átalakított gorditai rendőrségre. Lásd: PYNCHON, *Beépített hiba*, 66.

28 Uo., 18.

29 Uo., 427–428. Adrian később „feketékre és chicanókra, háborúellenes tüntetőkre, egyetemi bombahajigálókra és más, egyes szoftkomcsi faszfejekre” specializálódik. Lásd: uo., 430.

vel.³⁰ Vagyis az összeesküvés Adrian Prussiahoz vezető szálai egyként produktívak politikailag és gazdaságilag. Prussia nem csak az épülőfélben lévő politikai rendszer törvénytelen ítéletvégrehajtója, de tevékenysége egyben gazdaságilag is hozzájárul a rendszer különböző intézményeinek és infrastruktúrájának kiépüléséhez. A szövetségi források megszerzése és a politikai ellenfelek szó szerint történő beépítése az épített környezet fejlesztéseibe a Doki látomásában megidézett popkulturális mítoszt, az indián temetőre építkezés rossz karmáját idézi. Majd mikor az ősi szellemeket vizionálja, Sauncho kérdésére, hogy mit néz, azt feleli: „[a] helyet, ahol élek”.³¹

„California Dreaming” – leírás és Amerika-allegória

Shoop értelmezése *A 49-es tétel kiáltásának* és az új jobboldali politikai formáció kialakulásának lehetséges párhuzamairól központi elemként kezeli a regénynek azt a helyét, melyet a kritika előszeretettel citál a szöveg egyik kitüntetett önreflexív passzusaként, a szöveggel/szövettel való posztmodern foglalatосkodás allegóriájaként.³² A szövegek világi mivoltát hangsúlyozó Said iránymutatását követő Shoop olvasata Pynchon szövegének látványos gesztusát – hogy nem szól a Remedios Varo-kép közepén álló, a világ szövetét láthatóan keserves munkával létrehozó nők fölött uralkodó alakról – megpróbálja a regényvilág határait kijelölő hatalmi diskurzus allegóriájaként felfejteni. *A 49-es tétel kiáltásában* található festményhez hasonlóan a *Beépített hiba* is egy festménnyel keretezi a nézőponti szereplő szembesülését a hatalommal. A szöveg ebben az esetben nem jelöli egyértelműen a képet, de az 1796-ban a későbbi Los Angeles város paradicsomi völgyébe érkező Portolá-expedíció érkezése látható rajta – giccses, kolonialista-történeti-hollywoodi stílusban.³³ Doki a történet szerint saját klubjában találkozik az Arany Tépőfog érdekeit képviselő Crocker Fenway-jel, aki a kulturális kódok iránt teljes közönnyel, a „hely” fogalma iránt meglehetősen ironiával viseltetve módon oktatja ki Dokit az Arany Tépőfog által jelölt összeesküvés tétjéről:

30 Erről lásd: PYNCHON, „A Journey”; SHOOP, „Thomas Pynchon...”, 76–77.

31 PYNCHON, *Beépített hiba*, 473.

32 SHOOP, „Thomas Pynchon...”, 53–54; PYNCHON, *A 49-es tétel...*, 17–18.

33 PYNCHON, *Beépített hiba*, 456–457. A leírás maga is palimpszeszt, amennyiben Portolá eredetileg Montereybe tartott volna, ám azt a túlzó leírások miatt nem vette észre, s a mai San Francisco-i öböl területére érkezett, melyet Sir Francis Drake leírása alapján vélt felismerni. Ez a felismerése is tévesnek, ám produktívnak bizonyult: a mai San Franciscót végül az általa „megtalált” helyen találjuk. Pynchon ezt a koloniális palimpszesztet szövi tovább, amikor San Francisco „felfedezését” Los Angelesre vetíti rá.

– Arról szól, hogy az ember *a helyén legyen*. Mi – itt széles gesztussal a látszólag körvonalak nélküli homály mélyén rejlő Vendégek Bárja felé intett –, mi a helyünkön vagyunk. Öröktől fogva. Nézzen körül. Ingatlan, vízjogok, olaj, olcsó munkaerő – ez mind a miénk, mindig is a miénk volt. Maga pedig, magából mi marad a végén? Csak egy alak az átutazók tömegében, akik szüntelenül ki-be áramlanak a napfényes Nagy-Los Angelesbe, és majd’ megvesznek, hogy megvásárolják őket egy bizonyos gyártmányú, fajtájú és évjáratú kocsival, egy bikinis szökével vagy harminc másodpercnyi szőrfözéssel egy hullámnak csúfolt vízfodron – akár egy csilis hotdoggal, az isten szerelmére!³⁴

Ez a leírás nem csupán a „kiválasztottak” újabb pynchoni meghatározása, de azt is jelzi, hogy hogyan értelmezik a hatalom birtokosai az általuk elfoglalt társadalmi „hely”, a földrajzi lokalitás (a regény Palos Verdes), a természeti javak tulajdonviszonyai (az ingatlanpiac) és a termelési viszonyok feletti vertikális uralom (az Arany Tépőfog), valamint az ezek birtoklására való érdemesség [*entitlement*] együttállásaként. A „helynek” ez az elképzelése teszi Kaliforniát a regényben képzetté, a kiválasztottak műhelyévé, s a cselekmény időkeretén túl, a szöveg megjelenésének idejéből visszatekintve, a nyolcvanas években beteljesülő reagani politikai ígéret allegóriájává, mellyel szemben a *Beépített hiba* egy hangsúlyosan utópisztikus helyet vonultat fel: Lemúriát.

Lemúria hangsúlyosan fiktív és utópisztikus, csak a hippivilág képzeletében létező mivolta – éppen a szövegvilág hangsúlyosan paranoid-tudati jellege miatt – azonban nem azt jelenti, hogy teljességgel lehetetlen hellyel lenne dolgunk, hanem inkább az Arany Tépőfog által képviselt hatalom ellenpólusával. Lemúria „legpontosabb” leírása Doki LSD-s utazásából származik, s ennek megfelelően megadja a „helyet”, rögzíti „megfigyeléseit”, és „felderíti” Shasta hollétét.³⁵ Lemúria eme párhuzamos univerzuma a remény és hit helyeként értelmeződik a sajátságos hippi hiedelemvilágban. Erre nem csak a hajót korábbi nevén illető lemúriai lélekvezetőnek, Kamukeának a hajó nevét illető helyesbítése utal (mielőtt átkeresztelték volna, a szkúner a *Megtartott* névre hallgatott, mely arra emlékeztetett, hogy 1917-ben hatalmas robbanást élt túl), hanem az is, hogy Doki később egy álomban – melyet éppen Crocker Fenway telefonhívása szakít félbe – *Megtartott*ként látja viszont a hajót. A szkúnert Sauncho, Doki ügyvédje bocsátja útjára egy tárgyalótermi összefoglalóra emlékeztető áldás kíséretében: „Bízunk benne, hogy ez az áldott hajó egy jobb part felé tart, a mélységeket meg-

34 Uo., 461–462.

35 Uo., 148–150.

járt, a habok fölé emelkedett és bűneitől megtisztult Lemúria felé, ahol az amerikai sors valamely kegyelem folytán nem teljesedett be.” Doki a hajóra képzelettel Coy, Hope és Amethyst hármását is, ezen összevesznek az álombéli Saunchóval, és ezt a veszekedést – és az álmot – szakítja félbe Fenway telefonhívása.³⁶ Azaz, hogy Doki Coy szabadságát kéri Fanwaytól az Arany Tépőfogtól eltulajdonított heroinszállítmányért cserébe, a szöveg logikája szerint tulajdonképpen a Lemúria kínálta hitet és reményt kívánja Coy, Hope és Amethyst románcos története révén valóra váltani, amit aztán Coynak a kívánság beteljesülése után a telefonban meseként tagad le/erősít meg, melyet „valami hippit talált[a] ki”.³⁷

Beépített hiba a Beépített hibában

A regényből készült hollywoodi film – elbeszélői hagyományaihoz híven – ezt a románcos történetet teszi meg a cselekmény főszálává. De Pynchon pályafutásának retrospektív olvasata azt sugallja, hogy ebben az esetben nem csupán hollywoodi kisajátítással, az irodalmi alapanyag fogyaszthatóvá tételével van dolgunk, hanem a románcos történet fontossága eleve kódolva van magában a *Beépített hibában*, maga is afféle beépített hibaként – a történet elkerülhetetlen eseményeként. Coy epifanikus vágya ugyanis a románcos történet visszaállítására egy ikonikus jelenetben, a könyvek kapcsán merül fel. Coy egy anyát lát a lányával, aki egy könyvesbolt kirakata előtt lelkesedik a könyvek látványáért.³⁸ Coy történetének ellenpontjaként ugyanebben a jelenetben derül ki, hogy beszervezésében Shasta főszerepet játszott, és Doki bűntudata részben Shasta iránti vonzódásából és ebből adódó vakfoltjából adódik. A könyvekre történő utalás ehhez a felismeréshez kapcsolódik, és talán nem véletlen, hogy a lány újra felbukkanásakor Doki erekcióját a *Sunday Times* „könyvkritikai rovatával” palástolja.³⁹

A könyvekre és a kritikára tett utalások itt nem csupán ironikus önreflexív gesztusok a szövegben, hanem annak a tendenciának a kibontásaként értékelhető, hogy Pynchon korábbi Kalifornia-regénye, a *Vineland* – szemben *A 49-es tétel kiáltásának* eldöntetlenségével – az „otthon” [„home”] szóval ért véget, és

36 Uo., 130, 453–454.

37 Uo., 483.

38 Uo., 401.

39 Uo., 348. A regénytől eltérően a film megfelelő jelenetében a visszatérő Shasta egy erotikus évdés keretében játékos büntetést erőszakol ki Dokitól, megerősítve Coy románcos történetének ellenpontját kettejük kapcsolatában. Így némileg joggal beszélhetünk a regény egyik kritikusának kifejezésével élve a film „pornifikációjáról.” Lásd: Simon COOK, „Manson chicks and microskirted cuties: pornification in Thomas Pynchon’s *Inherent Vice*”, *Textual Practice* 29, no. 6. (2015): 1143–1146.

hogy „Pynchon *Súlyszivárvány* utáni regényei mind a közösség/család utópikus víziójával végződnek.”⁴⁰ A *Beépített hiba* ekként nem csupán *A 49-es tétel kiáltásán* végighúzódo politikai allegória műfaji kódokon átszűrt, ironikus kibontása, mely történetileg visszafelé, a hatvanas évek végére, a Reaganomicsnak az ellenkultúra ellenében történt térnyerésére mutat, hanem Pynchon pályafutását tekintve előre – abba az irányba, melyet a kritikusok általában a „poszt-poszt-modern” jelzővel illetnek.

A regény vége is ezt a várakozást erősíti. Mert míg *A 49-es tétel kiáltása* a kérdéses árverésre való várakozással függeszti fel az elbeszélést, és a *Vineland* szimbolikusan, a regény utolsó szavával az *otthonosság* érzetét kínálja, addig a *Beépített hiba*, a Kalifornia-trilógia utolsó darabja a korábbi szövegek által kínált lezárások között ingadozik, s a politikai allegóriát egy a történetileg a hatvanas évek végére bekövetkezőtől eltérő jövőbe vetett remény felé terjeszti ki. Az ügyeket egy kivétellel lezáró Doki a San Diego felé autózik délnek a ködben, mintha egyenesen egy festménybe tartana, mert a látási viszonyok miatt „[a] harmadik dimenzióban egyre kevésbé lehetett megbízni”. A körülötte eltűnő táj helyét az egymáshoz felzárkózó autósok, egy „ismeretlen méretű konvoj”, „egy karaván [veszi át] az érzékelés sivatagában”, ahol az utazó mások társaságában keresi a biztonságot. A Crocker Fenway klubjában található festményen Kaliforniába érkező gyarmatosítókat fogadó látvánnyal szemben a konvojban a magányos utazót nem meghódításra váró táj fogadja, hanem csak a fényeket, a kétdimenziósnek tetsző képben mások helyzetjelzéseit látja. Az úton levésnek ez a magánya és biztonsága, valamint a személyes kapcsolatoknak az alapvető bizonytalansága között sejlik fel aztán a regény végén a jövőre irányuló vágy.

Lehet, hogy akkor napokig így marad, hogy egyszerűen tovább kellene hajtania, végig lefelé a Long Beach mentén, keresztül Orange megyén és San Diegón, át a határon, ahol a ködben senki sem tudja többé megállapítani, ki mexikói, ki angol-szász, ki micsoda. De persze az is lehet, hogy mielőtt ez megtörténne, kifogyna a benzin, és akkor el kellene hagynia a karavánt, le kéne húzódnia a padkára, és várni. Hogy történjen valami. Hogy egy elfeledett spangli testet öltson a zsebében. Hogy a kaliforniai közúti rendőrség arra járjon, és úgy döntsön, békén hagyja. Hogy egy nyughatatlan szőke egy Stingrayben megálljon, és felajánljon egy fuvart. Hogy a köd felszáradjon, s hogy ezúttal valamiképpen valami más öltson testet a helyén.⁴¹

40 BENA, „Post-postmodernist sensibilities”, 149.

41 PYNCHON, *Beépített hiba*, 488–489, 490–491.

A regény zárlatában a köd lényegtelené tenné az etnikai különbségeket, megnyitná az utat a hatalomhoz és szexualitáshoz való, új típusú viszonyuláshoz: egy másik Kaliforniához és Amerikához, ahhoz a poszt-posztmodern érzékenységhez, mely Pynchon késői műveit jellemzi.⁴² Ennek alapja, ahogyan a *Beépített hiba* záróképében is éppen a kooperatív személyközi kapcsolatok és a bizalom szükségességének feltételezése, melyet a regény időkeretén kívül eső, a záróképben megidézett vágyakat ellehetetlenítő történelmi események: a hetvenes évek olajválsága, a szabad szerelem pornográfiként történő gazdasági kisa-játítása, a drogháborúk, a rendőri brutalitás erősödése, a Watergate-botrány és Reagan kérdőjeleznek meg Pynchon könnyedsége ellenére is tanulságos, elretentő meséjében a hatvanas évek végéről.

42 Lásd: BENEÁ, „Post-Postmodern Sensibility”.

Vladimir Nabokov tárgyleírásai és az egzisztenciális emigráció

Porcelánmalac és celluloidgyík

A tárgy részleteire közlőről fókuszáló koncentráló figyelem Vladimir Nabokov életművének a kezdetektől jellemző stílussteremtő kézjegye. Mint másutt volt alkalmam erről bővebben írni, Nabokov különleges viszonyát a tárgyakhoz számtalan egyedi, személyes, mégis objektív, akaratától független tényező befolyásolta. A biográfiai adatok elméleti szempontból fontosak ahhoz, hogy elkülöníthető legyen, mi alkati és mi alkotói indíttatás, és módszertani szempontból is lényeges e két szféra kettéválasztása, hogy az elemzés ne maradjon egyedi esetvizsgálat, hanem általánosítható legyen a gondolati váz. Nabokov példáján a tárgyleírás módját befolyásoló körülmények mérlegelésére teszek kísérletet.

Nabokov változó kultúrájú és anyanyelvű magántanítók sora után csak tizenkét évesen ment iskolába, ami a négy kisebb testvér mellett módot adott egy elvonuló, meditatív gyerekkorra. Visszaemlékezéseiben olvasható, hogyan épült be írásmódjába a gyerekkori festészeti órák tárgyszemlélete.

[Dobuzsinszkij¹] arra kért, hogy emlékezetből, a lehető legrészletesebben fessek le a tárgyakat, amelyeket bizonyára ezerszer láttam már anélkül, hogy alaposan megfigyeltem volna őket: egy utcai lámpát, egy postaládát, bejárati ajtónk festett üvegének tulipánrajzolatát. Megpróbálta megtanítani, hogyan fedezhetem fel a geometriai összefüggéseket a levelét vesztett sugárúti fa nyúlánk ágacskaí között, egy

1 Msztyiszlav Dobuzsinszkij (1875, Novgorod–1957, New York) Nagybányán Hollósy Simon tanítványa is volt 1899–1901 között. Münchener iskolák után „miriszkusznik” szimbolista lett, expresszionista irányultással, a vityebszki iskola tagja is. A modern városkép festője és díslettervező, 1925-ben emigrált Párizsba, majd Londonon keresztül 1939-ben New Yorkba.

vizuális adok-kapok rendszerre oktatott, amelynek alapja a lineáris kifejezésmód pontossága – ezt [...] hálásan alkalmaztam [...] talán akkor is, amikor az irodalmi alkotás a camera lucida látásmódját igényelte.²

A művelt, gazdag és liberális arisztokrata szülők (igazságügy-miniszter apa és festegető, gombászó mama) gyerekeik szabadszellemű, igényes neveléséhez angolmán családmódellet követtek. Hétköznapijaik angol import tárgyak között teltek a fogkrémtől a bicikliig, ami nemcsak a későbbi memoárban, de a korai regényekben is fontos helyet kapott.

Nabokov szinesztéta volt, azaz érzékei, az ízek, színek és formák egymással közvetlen agyterületi kapcsolódásban hoztak létre komplex benyomásokat. Ez a sajátos agyműködés a betűkhöz és számokhoz a színeken felül teljes képzeteket, tárgyiasult metaforákat is kapcsolt vizuális asszociációkként. Számára ódon fa képzetét kelti az angol A, politúrozott ébenét a francia A, vulkanizált kaucsukét a G, hasadó, kormos rongyét az R, elefántcsont keretes kézitükörét az O, az M egy rózsaszín flanel ránc, a H iszapszínű cipőfűző.³ Ezt a fiziológiai adottságát tudatosítva és kitágítva Nabokov a betűk grafikai formájához gondolati asszociációkat csatolt, azaz a betűket (nyilván az orosz avantgárd vizuális szövegfelfogásától is inspirálódva) ikonikus tárgyképnek írta le műveiben. Az orosz Γ akasztófa, az O lyuk, cső, alagút, átjáró, az Y vagy a lambda tükörképe csúzli, a TUT szó vagy a 313-as szám pedig két óre között vonuló fogoly képe.

A biográfiai és szövegtények alapján megalapozottan feltételezhető, hogy Nabokov jól kezelt és megélt autisztikus hajlammal rendelkezett – közismert, hogy a tárgyakhoz és gyűjtésükhöz az autisztikus alkatú emberek erősebben vonzódnak. Apjával kezdett lepkevadászatai közepette alig kilencévesen szakcikket küldött egy német entomológiai lapba egy új faj taxonómiai leírásával. A latin tudományos terminusok rendszerező gyűjtésének bővölete illeszkedik a többi olyan elvont kódrendszer közé, amelyek fiziológiai alkatának hajlamait napi gyakorlattá változtatták, a sakkfeladványírás, matematikai és szójátékok egész életében elkísérték.

A tárgyakra közelítő fókuszálás mellett Nabokov más nézőpontmozgást is alkalmaz szövegeiben, távolítást, sőt madártávlatot; az optikai csalódások, fényjelenségek és trükkök már regénycímeiben is feltűnőek (*Camera obscura*, *A szem*,

2 Vladimir NABOKOV, *Szólj, emlékezet!*, ford. PAP Vera-Ágnes (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006), 96.

3 Uo., 33–34.

Áttetsző testek, Gyér világ, Tündöklés, Nevetés a sötétben).⁴ Szövegeiben tárgyasulnak a mikroszkópok és kristályok, a szemüveg és kaleidoszkóp, a közönséges és torzító tükrök garmadája, a távcső és látcső bevonulnak a cselekménybe, módosítják az arányokat és viszonyokat, megduplázzák és variálják a valóságot. A közelítő fókuszs lelassít és meditálásra készítet, míg a távolító (a láthatatlan makroszkóp, ha lenne ilyen) kozmikus, végtelen dimenziókat mutat fel. Mindkettő transzcendens tapasztalatot jelent, amely állapotot Nabokov „kozmosz szinkronizációnak” nevezi, és összefüggésbe hozza az alkotással, amely szintén a valóságtól távolító, másik világba hatoló átélés, a mindenütt egyszerre levés és mindent egyszerre átlátás eksztázisa. „Úgy tűnik, a világ dimenziós skáláján léteznek egy törekeny kis tér, ahol a képzelet és a *tudás* összetalálkozik, egy pont, amelyet úgy érünk el, hogy a nagy dolgokat lekicsinyítjük, a kicsiket felnagyítjuk – és ez alapjában művészet.”⁵

A közel hozott tárgyak az elmélyüléssel párhuzamosan emlékgeneráló mediátorok is, átlépést biztosítanak a múlt virtuális dimenziójába, amelynek a gyerekkori látószög és a megértést meditatív asszociációkkal helyettesítő sajátossága különleges helyet biztosít. Mindehhez hozzáadódik az időbeli távolság emlékmódosító mechanizmusa. A kicsiny tárgyon keresztül szemlélt távlat, a mikro- és makrokozmosz együttese jellegzetes poétikai eszköze leírásainak.

A jelentéktelen ajándéktárgyak közül, amelyeket biarritzi távozásunk előtt szereztem, a kedvencem nem a kicsi, fekete kőből készült bika volt, és nem a zúgó tengeri kagyló, hanem valami, ami most szinte jelképesnek tűnik – egy habkő *tollszár* apró kristály kémlelőlyukkal a *díszes végén*. Az ember a szeméhez emelte, a másikkal hunyorgott, és amikor megszabadult a szempillák vibrálásától, egy csodálatos fotográfiai tájat látott benne az öbölről és a világitótoronynál végződő parti szirtekről.⁶

Ebben a mechanizmusban hangsúlyos és újabb distanciát és felülírást jelent az emigráció, amely eltörölte a gyerekkori életmódot, embereket és az országot is, lehetetlenné téve nemcsak az idő- és térbeli visszatérést, s ezzel idillivé szublimálta, nosztalgikus aurával vonta be a 20. század eleji orosz éveket, az első sze-

4 Vizuális effektusait a korabeli berlini moziművészet is inspirálta, Nabokov mozimániás volt, és statisztált is a berlini filmstúdiókban, ahol sok orosz emigráns keresett megélhetést.

5 Uo., 179. Kurzíválva a korrigált fordítás. „There is, it would seem, in the dimensional scale of the world a kind of delicate meeting place between imagination and knowledge, a point, arrived at by diminishing large things and enlarging small ones, that is intrinsically artistic.” Vladimir NABOKOV, *Speak, memory!* (London: Penguin Modern Classics, 2000), 125.

6 NABOKOV, *Szólj, emlékezet!*, 160. Kurzíválva a korrigált fordítás.

relmet, a tétlen nyarakat. Az emigrációs állapot meghatározó eleme az állandó költözködés is, albérletek, lakásbérletek sora négy országban. „Életem szüntelen búcsúzkodás a [...] tárgyaktól és emberektől.”⁷

Nabokov megvetette a sztereotip emigrációs siránkozást, soha nem siratta a család óriási elveszett vagyonát, birtokait és tárgyait (még a családi könyvtárat sem, amelyet túlélte a katalógusa, és egy amerikai könyvtárban bukkant elé). Az elveszett országot gyászolta és az európai élet szabadságát méltatta a forradalom tizedik évfordulójáról szóló esszéjében.⁸ Iróniáját groteszk sűrítéssel a *Tündöklés* első fejezetének „tárgysors”-leírásába foglalta. „Nagypapa csak 1918-ban tűnt el véglegesen, mert a [fénykép] album elégett, elégett alatta az asztal is, ugyanis az egész nyaraló leégett, mert a közeli faluból a parasztok felgyújtották a bútorokat, ahelyett, hogy berendezkedtek volna belőle.”⁹ A *Luzsin-védelem* (1930) lapjain pedig egy berlini orosz lakás tárgyai nosztalgizáló giccsé, otthon- vagy nemzeti szimulakrummá sűrűsödnek (ikon, a csillár kandiscukorhoz hasonló üvegdíszei, a fehér medvebőr a padlón, pávatoll, képek menyecskével, vitézzel, hóbuckával).

Több mint tíz éve nem volt orosz házban, és most, hogy végre olyan helyre került, ahol mint valami kiállításon, szemé elé tárult az egész tarkabarka virágos Oroszország, gyermekes öröm fogta el, kedve lett volna tapsolni – soha életében nem érezte magát ilyen felszabadultan és otthonosan. Húsvétről maradt – mondta meggyőződéssel egy nagy aranymintás fatojásra mutatva (tombolanyeremény volt egy jótékonyági bálon).¹⁰

A leírt tárgyak között rejtőzik egy porcelán állatfigura és egy tombolanyeremény is. Mint a közvetlenül a Luzsin-regény megírása előtt született, 1928-as *Az ember és a tárgyak* című esszéjéből kiderül, az állatfigura és a nyeremény önéletrajzi elem, és eredetileg egy tárgy volt, egy porcelánmalac, s így értelmezendő a sors ajándékának (erre még visszatérek).

Nabokov novellái későbbi regényeinek gyakorlóterepei, amint ezt metafikciós elemeikkel maguk a szövegek is megerősítik, köztük is leginkább a *Toborzó* (1938). A *Levél Oroszországba*, amelynek angol önfordításban kiegészült a címe

7 Vladimir NABOKOV, „Leonyid Sigajev emlékezete”, ford. BRATKA László, in Vladimir NABOKOV, *Első szerelem: Összegyűjtött elbeszélések*, 53–63 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2015), 63.

8 Vladimir NABOKOV, „Jubileum”, ford. MEDZIBRODSZKY Alexandra, *Tiszatáj* 70, 5. sz. (2016): 4–5.

9 Vladimir NABOKOV, *Tündöklés*, ford. HETÉNYI Zsuzsa (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007), 9.

10 Vladimir NABOKOV, *A Luzsin-védelem*, ford. HORVÁTH Sz. István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008), 110–111.

ezzel: „amely sosem ért oda” (1925), éppen a tárgyak, a jelen leírása segíti elő a múlttól elfordulást:

Tudom, hogy előző levelemben megfogadtam, nem fogom a múltat földélni, különösen nem a mi közös múltunk apróságait.. [...] Nem a múltról akarok beszélni neked, barátném. Éjszaka van. Éjszaka különösen erősen érzékelhető a tárgyak mozdulatlansága, a lámpáé, a bútoré, az asztalon álló fényképeké. Időnként rejtett csöveiben bugyog és gurgulázik a víz, mintha hüppögése feltörne a ház torkába. Éjszaka kimegyek egyet kószálni. Az utcai lámpák fénye csordogál a nedves berlini aszfalton, amelynek felszíne olyan, mintha fekete zsírréteg fedné, s tócsák rejtőznének ráncsaiban.¹¹

Nabokov városleírásai korai műveitől fogva áttételesek. A *Berlini útmutató*ban a narráció az idegen város tárgyi világát nem leírja, hanem az emigráns orosz szemzőget megtestesítve gazdag fantáziajátékkal átdolgozza. Ez az átdolgozás értelemtulajdonítás, amelynek célja a látvány kisajátítása, bekebelezése az orosz formalista iskola eszközeleplező, metairodalmi módszerével.¹² A nabokovi „ellen-útikönyv” a műfaj teljes tagadása, a berlini utcakép tárgyi elemeit nem nevezetésegekből választja, mert a kószáló (ahogy Baudelaire *flâneur*-je nyomán Walter Benjamin nevezte) emigráns gondolkodásába avat bele, az ő nézőpontját képviseli. Ahogy megpróbálja sajátjává gyúrni a várost olyan tárgyakból, amelyek körül nincs automatizált szemantikai (turisztikai) mező, az a formalizmus különösítő (defamiliarizáló, „furcsító”) módszere. Az emigráns metaforákba, megszemélyesítésekbe öltözteti, avagy fiktív történetekkel ruházza föl a reáliákat, itt éppen a gázcsöveket, a villamost vagy a fenyőfát, a munkákat (péket, henteset, postást és kalauzt) tárgyakon keresztül, az Állatkertet a földi Éden időlenyomataként bemutatva. És elképzeli mindent egy majdani múzeumban, a jelent múlttá alakítva, hogy kiszorítsa vele az orosz múltat is. A szöveg valódi témája ez a tárgyak mélyébe hatoló szubjektív nézőpont, amely a tárgyakat természetükből logikusan nem következő perspektívába helyezi. Mintha erről szólna a novella közepe, de csak mintha:

11 Vladimir NABOKOV, „Levél Oroszországba, amely soha nem ért oda”, ford. HETÉNYI Zsuzsa, in Vladimir NABOKOV, *Egy naplemente részletei: Összegyűjtött elbeszélések*, 209–214 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2014), 209–210.

12 Noha Nabokov magát a formalizmustól és futurizmustól távoliként definiálta, a közvetlen hatás nyilvánvaló, amit intertextuális kapcsolatok is megerősítenek, lásd: HETÉNYI Zsuzsa, „Vzor i uzory prozy – dva tipa v semantizatsii bukvi kletochnyie anagrammy: Nabokov i predshestvenniki”, in *1913 – Slovo kak takovoie: K iubileinomu godu russkogo futurizma*, red. Jean-Philippe JACCARD i Morard ANICK, 446–460 (Sankt-Peterburg: Evropeiskii universitet v Sankt-Peterburg, 2015).

ebben rejlik az írói alkotás értelme: úgy ábrázolni a hétköznapi tárgyakat, ahogyan majdani korok kedves tükreiben meg fognak jelenni; megtalálni a bennünket körülvevő tárgyakban azt az illatos gyöngédséget, amelyet csak utódaink fognak észlelni és értékelni ama távoli időkben, amikor hétköznapi életünk minden aprósága saját jogán különlegessé és ünnepélyessé válik, majd akkor, amikor valakinek elég lesz fölvennie a legközségesebb mai zakót, és máris kicsípte magát egy elegáns maszkabálra.¹³

A látszat csal – nem írói vallomás vagy ars poetica ez a sommás általánosítás, hanem egy válságos állapotban lévő egyén kísérlete, hogy berendezzen maga körül egy számára fontos tárgyakból álló ismerős, bár csak elképzelt világot az idegen város elemeiből, és részévé tegye egy új önmeghatározásnak. A leírások formajegye a névszói túlsúly. Az emigráns, akinek még útlevele (*pièce d'identité*) sincs Berlinben, vagyis identitása nem igazolt, csak azt birtokolja, amit leír, abból építi fel saját identitását, önmagát, amit szavakkal kisajátít.¹⁴

Az élettelen tárgyak már a korai novelláktól kezdve átlelkesítve, animálva jelennek meg. A megszemélyesítés klasszikus és banálisnak tartott képi eszközének lélektani hátterét a tárgyak fölötti hatalom megszerzése, a megszelídítés, intimmé varázslás adja, ami által az emigráns próza igen adekvát eszközének tűnik. Nabokov szövegeiben azonban egyidejűleg egy ezzel ellentétes átalakítás figyelhető meg, az emberek megmerevítése, bábuvá vagy maszkká sematizálása. Az orosz nyelv grammatikájában, az élő és élettelen jelöltekre vonatkozó főnevek ragozási sorának megkülönböztetésében ez a szemléleti helycsere még hangsúlyosabban látszik. A tárgyak még cselekszenek is bábuserű tulajdonosaik helyett:

Franz megismerte a nyilvános táncteremk mámorító végtelenségét... megcsömörlött tükrökben látta magukat; Martha fekete selyemerszényéből fizette a hiéna pincéreket; viharkabátja órákig ölekezett Martha kedvenc vakondprém bundájával sötét fogasok közt, álmos ruhatárolányok felügyelete alatt.¹⁵

13 Vladimir NABOKOV, „Berlini útmutató”, ford. HETÉNYI Zsuzsa, in NABOKOV, *Egy naplemente részletei...*, 235–242, 238.

14 Az orosz útlevél alól kihalt a birodalom. Lásd bővebben: HETÉNYI Zsuzsa, *Nabokov regényösvényein* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2015), 69–119.

15 Vladimir NABOKOV, *Király, dáma, bubi*, ford. VARGYAS Zoltán (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011), 171.

A deanimált emberek egyrészt azért kétdimenziósak, például kártyalapok, mert maga a város is gépiesedik (a korabeli avantgárd képzőművészet és mozgókép különösen Berlint és a fővárosokat, a metropoliszt nagy, lélektelen gépezetnek ábrázolja). Másrészt az emigráns számára egy idegen városban különösképpen sé mákba rendeződnek az egyes viselkedéscsoportok képviselői, hiszen motivációik nem érthetőek. Harmadrészt azért marionettek vagy manökenbabák a szereplők, mert Nabokov szerzőkonceptiója azt a mindenható diktátori-bábjátékosi erőt demonstrálja, amelynek alakjai gályarabokként engedelmeskednek.¹⁶

A tárgyak animálása és az emberek deanimálása, deperszonalizálása khiasztikus irányú, ellentétes metamorfózis, amely helycserét jelent az élettelen és élő világ között.¹⁷ Ez nem puszta ábrázolási mód, hanem alapvető szemléleti, sőt világszemléleti jellemzője Nabokovnak, aki a „valóság” szót csak idézőjelekkel tudja elképzelni, vagyis merőben kanti transzcendentális idealizmussal, amelynek értelmében a tárgy önmagában, szemlélőjétől független létezik, és a tárgyról alkotott kép, ítélet és tulajdonsághalmaz csak a szemlélő értelmének kreálmánya. Nabokov transzcendencia-fogalma is kanti, mert nem a túlvilágba, nem jóságba vagy szépségbe történik átlépés, hanem a szubjektum önreflexiós gondolataiba, amelyek nem a tárgyról, hanem a tárgyról való ismereteink jellegét tükrözik.¹⁸

A megszemélyesítést az ember gyerekkorától gyakorolja, amikor többnyire magányos megfigyelések során értelmet keresve beavatódik a világba. Hogy meglévő ismeretei közé illeszthesse az ismeretlen dolgokat, ismerős vonásokkal ruhazza fel. A tárgyaknak élőlények vonásait tulajdonítás nemcsak értelmi, de érzelmi tevékenység is, alkotás. „Ha [...] engedjük, hogy elragadjon bennünket egyfajta antropomorf szenvedély, akkor a tárgyaknak még érzéseinket is átad-

16 Ennek maga a szöveg is helyet és hangot ad, akár a felsőbb (szerzői) erő beavatkozásaiban. Úgy tűnik, a tárgyakat elevennek ábrázoló művészek külön csoportot alkotnak a prózairodalmon belül. Hiába a részletes leírás, ha a tárgy nem válik önálló lényé, mint Mándy Ivánnál, amivel szembeállítható Ottlik Géza vagy Nadas Péter tárgykezelése, ahol nincs animálás. Vö. Ottlik „ereklye” fogalmát, amely mögött nincsen tárgy. Mándy megszemélyesítéseiről lásd: TAMÁS Péter, „A megelevenedett tárgyak prózapoétikája Mándy Iván műveiben”, in *„folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”: Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhaldasokról*, szerk. BUDA Attila, PALKÓ Gábor és PATAKY Adrienn, 422–453 (Budapest: PIM, 2017).

17 Emögött felfedezhető az emigrációs sérült lelkiállapot védekező mechanizmusa is: a deperszonalizálást a lélektan és agykutatás a pánik, a szorongás és a depresszió Én-visszavonási reakciói között tartja számon. Vilayanur S. RAMACHANDRAN, *The Emerging Mind* (London: Profile Books, 2003), 108.

18 A kanti transzcendencia-fogalom mindössze a tapasztalatot meghaladó, nem immanens képzetek gondolatkörére vonatkozik. Lásd: KELEMEN János, „»Korlátozni« és »merni a tudást«”, *BUKSz* 8, 4. sz. (1996): 391–407.

hatjuk” – írja Nabokov *Az ember és tárgyak* című esszéjében. A megalkotott animált tárgy saját alkotójának teremtménye, és mert neki alárendelt, az ő hatalmát jeleníti meg. Csak alkotója ismeri a „lelkét”, hiszen saját ízlésre és szükségleteire teremtette társává és tulajdonává. „Csak a személyes viszony adja meg a tárgyak értékét: „egy tárgy az ember jelenléte nélkül azonnal a természet részévé válik [...] négy, öt, hat, millió tárgyról beszélhetünk, attól függően, hány ember néz rá...”¹⁹

A piaclelektan ismert (és 2017-ben Nobel-díjjal jutalmazott) elmélete szerint a tulajdonos a piaci árnál magasabbra értékeli tulajdonát (például ingatlanát), mert számára értéket képvisel minden kiegészítő vonás és minőség, amelyeket ő maga tulajdonít az eladandó árunak. Például egy lakás esetében minden emlékével, életének minden lenyomatával együtt gondolja eladni, ám ezeket egy kívülálló nem látja és ismeri, és nem is tudná átvenni.²⁰ Ha a gazdaságban létezik hozzáadott forgalmi érték, akkor nevezhetnénk hozzáadott személyes értéknek (*personally attributed quality*, PAQ) ezt a tárgyra ruházott egyéni érzelmi és szellemi asszociáció- és emlékhalmazt.

Nabokov komplex tárgykoncepciójában a véletlen útjába került tárgyakat egyrészt a sors ajándékainak láttatja, másrészt azzal emeli értékét, hogy írói képzeletével felöltözteti, így énje egy darabkáját ráruházza, harmadrészt meglátja benne a tárgy magával hozott saját történetét, amelynek kibontása eksztatikus alkotói-gondolati folyamat. A strandon talált üvegcserep az óceán ajándéka, a töredéket azonban az időt visszafelé pergetve egészévé képzelem:

Meggyőződésem, hogy az enyhén domború majolikacserepek között, amelyeket a gyermekünk talált, volt egy, amelynek csigavonalas díszje pontosan folytatta annak a töredéknek a mintázatát, amelyet én találtam 1903-ban ugyanezen a parton, és a kettő összeillett egy harmadikkal, amelyet az anyám lelt a mentone-i parton 1882-ben, és ugyanannak a cserépedénynek a negyedik darabjával, amelyet az ő anyja talált száz évvel ezelőtt – és így tovább, míg a töredékek gyűjteménye, ha mindegyiket megőrizték volna, kiadja a teljes, tökéletes kőedényt, amelyet valami olasz gyerek tört el, isten tudja, hol és mikor.²¹

19 Vladimir NABOKOV, „Az ember és a tárgyak”, ford. TELLÉR Katalin, *Nagyvilág* 46, 6. sz. (2001): 949–957, 950.

20 Daniel KAHNEMAN, Jack L. KNETSCH and Richard H. THALER, „Experimental Tests of the Endowment Effect and the Coase Theorem”, *Journal of Political Economy* 98, no. 6. (1990): 1325–1348.

21 NABOKOV, *Szólj, emlékezet!*, 328.

A gondosan őrzött használt gyufaszálakról már lekopott az emlék, mikor és miért kerültek a borítékba, és miért maradtak az asztalfiókban, de a hosszú őrzés a „másodlagos szeretet” értékét kölcsönzi nekik. A tárgyak előző tulajdonosaik, szeretett emberek keze nyomát is őrzik.

Emlékszem arra, hogy tízéves voltam, mikor meghalt a nagybátyám diftériában. A szobáit elkezdték fertőtleníteni. Megértettem, hogy lám, meghalt egy ember, és most azon igyekeznek, hogy a tárgyai többé ne legyenek az övéi, hogy eltüntessék róluk a port és az illatot, mindazt, ami ezeket a tárgyakat éppen az ő tárgyaivá tette.²²

A vásári porcelánmalac külön értéke az, hogy nyereség volt, amit még fokoz, hogy véletlenül a szállodában felejtődött, elveszett.

Reménytelenül szerelmes vagyok ebbe a porcelánmalacba. Elviselhetetlen és ostoba meghatottság vesz rajtam erőt, ha rá gondolok, rá, a megnyert, meg nem becsült és elhagyott malacra. Ugyanilyen érzéssel nézek néha egy-egy aprócska, észrevétlen díszítésre vagy a tapéta virágmintájára a folyosó egy sötét zugában, melyet rajtam kívül minden bizonytalansággal senki sem vesz észre. Egy idegen házban, az íróasztalon egyszer megláttam egy ugyanolyan hamutartót, mint amilyen nekem is van. S mégis: ez az enyém, a másik pedig idegen számomra.²³

Nabokov esszéje (*Az ember és a tárgyak*) szerint a tárgyak olyan teremtményei az embernek, mint az emberek Istennek. E szigorú hierarchiában az esztétikai alkotás logikája érződik, ahol csak teremtők vannak és alkotások. Az animált tárgy megerősíti animátora identitását, bizonyítja erejét és egyéniségét. Nabokov a hétköznapi tárgymegnevezésekre hivatkozik, ahol (az oroszban ráadásul kicsinyített képzős) testrészek metonimikus megnevezéseivel tesszük élő testekké, antropomorfizáljuk a tárgyakat (magyarból analógiák: asztalláb, fésűfog, bögrefül, babszem, könyökcső, hegyhát). Baudrillard ezt a tárgyak cinkosságának,

22 Vladimir NABOKOV, „Levél Oroszországba, amely soha nem ért oda”, ford. HETÉNYI Zsuzsa, in Vladimir NABOKOV, *Egy naplemente részletei: Összegyűjtött elbeszélések*, 209–214 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2014), 209–210.

23 Noha Nabokov magát a formalizmustól és futurizmustól távoliként definiálta, a közvetlen hatás nyilvánvaló, amit intertextuális kapcsolatok is megerősítenek, lásd: HETÉNYI Zsuzsa, „Vzor i uzory prozy – dva tipa v semantizatsii bukvi kletochnyie anagrammy: Nabokov i predshestvenniki”, in *1913 – Slovo kak takovoie: K iubileinomu godu russkogo futurizma*, red. Jean-Philippe JACCARD i Morard ANICK, 446–460 (Sankt-Peterburg: Evropeiskii universitet v Sankt-Peterburg, 2015).

jelenlétének nevezi.²⁴ Mivel az esszék narrációját írójának tulajdoníthatjuk és a szerzőre vonatkoztathatjuk, valóban kirajzolódik belőle az emigráns Nabokov közérzete, amint éppen esztétikai eszközzé válik műveiben.

Nabokov szövegeiben lelkes tárgyak veszik át a lelketlen emberek helyét. Előbbieket csak az ember csálhatja meg, utóbbiak között pedig lehetetlen a tartalmas, értékes kapcsolat, hiszen bábok. Logikusan következik ebből a lélektani próza felszámolása, és nemcsak Nabokov távolságtartására gondolhatunk a társadalmi kérdésektől, hanem a próza általában vett depszichologizálására. A mikrokozmosz közepén (amely alkotója kozmosza) egy sérült és zárkózott alkotó egyéniség áll, aki szoliptikus világa éltető forrásának képzelet magát.

Érezted már valaha, olvasó, a titokzatos bánatot, amikor meg kell válni a nem szeretett lakóhelytől? Nem szakad meg a szív, mint amikor megválnak kedves tárgyainktól. Könnyét visszatartva a nedves tekintet nem pillant körül úgy, mintha magával vinné az elhagyott hely remegő képét; de a szív legjobb szegletében sajnáljuk a dolgokat, amelyeket lehetetünkkel nem keltettünk életre, amelyeket alig vettünk észre, és amelyeket most örökre elhagyunk. Ezt a máris halott leltárt később nem támasztja fel az emlékezet: az ágy nem követ minket tolakodva; a szekrény tükörképe nem kel ki a koporsóból; csak az ablakból nyíló kilátás marad velünk egy ideig, mint a rövid hajú, merev tekintetű, keménygalléros férfi temetői keresztbe illesztett fakuló fényképe. Istenhozzádot mondanék neked, de meg sem hallanád búcsúszavaimat. Mégis, égveled. Éppen két évig éltem itt, sok mindentről gondolkoztam közben, karavánom árnyai végighaladtak a tapétán, a szőnyegen liliomok nyíltak a cigarettahamuból – de az utazás most véget ért.²⁵

A társadalomban az identitás dinamikus kommunikációban van a többi emberrel, és napról napra, kétirányú folyamatokban formálódik, a tárgyak világában viszont a kommunikáció egyirányú, a tárgyak nem válaszolnak a búcsúszavakra. A memoár műfajában a felidézett emberek az emlékképtől függetlenül tovább formálódhatnak az időben, a tárgyak ellenben leírójuk tulajdonában és ellenőrzése alatt maradnak, bármit tehet velük – hűségesen belemerevednek szerepükbe. A tárgy az emlékek és kapcsolatok emlékeinek hordozója, s így maga a szöveg az emlékező emléktulajdonításainak tárháza, vagyis az alkotói gondolat az alkotó tárgyakra rárakott identitásainak igazolása.

24 Az orosz útlevel alól kihalt a birodalom. Lásd bővebben: HETÉNYI Zsuzsa, *Nabokov regényösvényein* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2015), 69–119.

25 Vladimir NABOKOV, *Király, dáma, bubi*, ford. VARGYAS Zoltán (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011), 171.

A *Meghívás kivégzésre* (1938) című Nabokov-regényben a totalitárius társadalom uniformizált tagjai átlátszóak, lelketlenek, de a későbbi *Áttetsző testek* (1972) főhősének neve már Person, azaz személy. Itt a tárgyak is készséggel feltárlakoznak és megmutatják mindazt, amit a beljük feledkező szemlélő látni akar bennük. A harmincnégy év múltán és más (orosz, illetve angol) nyelven írott két művet a ceruza, egy tág jelentésmezővel felruházott szimbolikus tárgy köti össze. Az európai regényben a naplóíró Cincinnatus életének fogyását jelentette az alkotást is megtestesítő ceruza rövidülése, a kései regényben pedig az egész 3. fejezet nem más, mint a szállodai szobában álló öreg íróasztal fiókjából véletlenül kiköpött ceruza élete, „áttetsző testének” története; attól kezdve, hogy a grafitot kibányásszák, és a fáját kivágják, „kibomlik ez az egész kis dráma”.²⁶

Nabokov tárgyleírásaiból kirajzolódik, hogy az emigráns életében a tárgyak aránytalanul nagyobb szerepet kapnak, mint az emberek. Az önkép megalkotásának engedelmes alanyaiként az Én részévé válnak, menedéket jelentenek az idegen emberek és közösségek előtt, és emlékhordozókként az elveszett otthon képviselői. Perszonifikálva társakká válnak, társaságot pótolnak, hatalmat és ezzel védelmet nyújtanak animátoruknak, teremtőjüknek.

Ugyanebben az időben, amikor Nabokov emigráns hősei számára átlelkesített tárgyakkal rendez be az elveszett otthont pótló virtuálisat, az 1920-as években még virágzó, majd az 1930-as években elkomoruló szovjet korszak orosz irodalmában is tapasztalunk Nabokovéhoz hasonló tárgyszemléletet.

Jurij Olesa 1927-es regényében, az *Irigység*ben a lecsúszott, reflektáló értelmi-ségi főhősnek minden életre kelt tárgy az ellensége, a bútorok elgáncsolják vagy megharapják, a paplan leteperi, a pohárszék kineveti, ezzel szemben az embereket sémákban látja, bohócoknak vagy merev báboknak. Mindent kétszer néz és fontol meg, egyszer közvetlenül, egyszer pedig bizonyos fénytörésben, másodlagosan, túl közlőrl vagy éppen túl távoli összefüggésekben, „lelki szemével”. A világ gombokon, edényeken, ablaküvegekben, csíptetőkből tükrözödvé, távcsőben és teleszkópban távolodva, optikai csalódásként, szétesve vagy éppen rejtett lényegét feltárva mutatkozik meg, Olesa váratlan hasonlatokat ad elbeszélője szájába, amelyek többsége realizált szóképpé fejlődik.²⁷

Danyiil Harmsz, az orosz abszurd emblematikus írója is ellenséges, kiismerhetetlen, megszemélyesített és életre keltett tárgyi világot ábrázol, amelyben a tárgyak megtestesült gondolatok.

26 Vladimir NABOKOV, *Áttetsző testek*, ford. M. NAGY Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998), 11–13.

27 Jurij OLESA, *Irigység*, ford. BRODSZKY Erzsébet (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1958).

Gondolataink mérték helyett
tárgyakba vannak zárva,
Minden tárgy megelevenedik,
Önmagával szépíti az létet.²⁸

Harmsz szerepe az OBERIU csoport kiáltványa szerint (amelynek 200 sorában 23-szor ismétlődik a „tárgy” szó)²⁹ a tárgyak szétszedése és újra összerakása volt. Harmsz a tárgyakban egymástól és mindentől független világmindenség-darabkákat lát, amelyeket „szablyával”, vagyis szavakkal kell felszabdalni darabokra, hogy kívülről, megszokott kapcsolódásuk hálójából kiszakítva regisztrálhassuk.

Igazoljuk tetteinket, elhatároljuk magunkat minden mástól, és azt mondogatjuk, hogy jogunk van önállóan élni. Ekkor kezd úgy tűnni, hogy minden, ami rajtunk kívül létezik, a birtokunkban van. És minden rajtunk kívül lévőt és tőlünk és mástól elhatároltat, és azt, ami a szóban forgó (levegővel teli) tértől különbözik, tárgynak nevezünk. A tárgyakból önálló világot alkotunk, és ez a világ birtokába vesz mindent, ami rajta kívül áll, ahogy mi is ezt tesszük ugyanazzal, vagyis a rajtunk kívül esővel. Az önállóan létező tárgyakat már nem kapcsolja össze logikai kapcsolat és oda ugrálnak a térben, ahová akarnak, ahogy mi is. A tárgyak nyomában ugrálnak a főnévi szemléletű szavak.³⁰

A paródia és filozófia határán egyensúlyozó másik álfilozófiai esszéjében, az *Értekezés többé-kevésbé Emerson alapján* című írásban Harmsz a fölösleges ajándékok koncepcióját vázolja két tézisben. Az első „A tárgyakkal való helyes körülvevődés módozata”, ahol nincs összefüggés a tárgyak között, míg a második „A bennünket körülvevő tárgyak megsemmisítésének helyes módozata”, az ötlet-szerű káoszban lebegő fölösleges tárgyak elvét vázolja.

Tegyük fel, hogy egy tökéletesen nincstelen lakásmegbízott elhatározza, hogy berendezkedik és körülveszi magát tárgyakkal. Ha a székkal kezd, akkor a székhez asztal is szükségeltetik, az asztalhoz lámpa, aztán ágy, takaró, lepedő, komód, fehérnemű, ruha, ruhásszekrény, aztán egy szoba, ahova mindezt elhelyezi és így tovább.

28 Daniil KHARMS, „Izmerenie veshchei” [A tárgyak dimenziói], in Daniil KHARMS, *O iavleniiakh i sushcestvovaniikh* [A jelenségekről és létezésekről], 285–288 (Sankt-Peterburg: Azbuka Klassika, 2004), 287–288. A fordító megjelölése nélküli idézetek saját fordítások. H. Zs.

29 A Reális Művészet Egyesület az abszurd világ ábrázolását nevezte realizmusnak. *Manifest OBERIU*, hozzáférés: 2018.03.24, <http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm>.

30 Daniil KHARMS, „Sablja”, in KHARMS, *O iavleniiakh i sushcestvovaniikh*, 288–289, 289.

Itt a rendszer minden pontjában felmerülhet egy kis oldalág-rendszer: a kerek asztalka megkíván egy kis terítőt, a terítő egy vázát, az meg egy virágot. A tárgyakkal való körülvevődésnek ez a rendszere, ahol egyik tárgy vonzza maga után a másikat, helytelen rendszer, mert ha a virágvázában nincsen virág, akkor a váza értelmetlen, ha kitesszük a vázát, értelmetlenné válik a kerek asztalka, igaz, arra még lehet egy vizeskancsót is tenni, de ha a kancsóba nem öntünk vizet, akkor a virágvázagondolatmenet érvényben marad. Egyetlen tárgy megsemmisítése megtöri az egész rendszert. Ha viszont a nincstelen házmegbízott teleaggatná magát gyűrűkkel és karkötőkkel, valamint gömbökkel meg celluloidgyíkokkal venné körül magát, akkor egy vagy huszonhét tárgy elvesztése nem változtatna a lényegen. Ez a tárgyakkal való körülvevődés helyes módozata.³¹

Az öregasszony című emblematikus művében egy halott „cselekedetei”, helyváltoztatásai veszik át az uralmat a főhős élete fölött.

E három író megelevenítő tárgyszemlélete között látszólagos, alkati vagy alkotói hasonlóság azt sugallja, az emigráció nem csak földrajzi fogalom. Az expatriált emigráns otthont rendez be a szavakból, hogy birtokába vegye az idegen világot; a földrajzilag „otthon”, de ellenséges hazában élő pedig szellemi hazátlanságban él, és egyetlen adekvát cselekvéssel, szavakkal szabdalja szét, „ellenségként ront” házára, és mindenre, ami logikusnak tűnik, mert elkoptatottan kényelmes és megszokott. A választott magatartás belső, szellemi és filozófiai emigrációra emlékeztet. Úgy tűnik, a két különböző geoszociális helyzetre hasonló válasz születik, egy olyan tárgy- és világszemlélet, amely egy egzisztenciális emigráció esztétikai megnyilvánulása.

31 Daniil KHARMS, „Traktat bolee ili mencee po konspektu Emersena” [Értekezés többé-kevésbé Emerson alapján], in KHARMS, *O iavleniiakh i sushcestvovaniikh*, 334–337, 335–336.

A tudathasadás leírása mint krizeológia

Leírás és történetmondás között nincs áthidalhatatlan szakadék, sőt vannak esetek, amikor maga a leírás válik történetképző erővé. Ennek egyik legjobb példája Egon Hostovský *Általános összeesküvés* (*Všeobecné spiknutí*, 1969) című regénye, amely először angolul jelent meg (*The Plot*, 1961), s bár magyarul is kiadták (1994), csekély érdeklődést keltett.¹ Pedig a cseh próza egyik kiemelkedő teljesítményéről van szó, amelynek művészi ereje és gondolati érvényessége az elmúlt fél évszázadban sem kopott meg.

Hostovský életének állomásai világosan kiolvashatók regényeiből.² Első, zsidó tárgyú írásaiban a mélylélektan felhasználásával, Freud és Adler nyomán ábrázolja a „belső gettó” komplexusát, a származásból fakadó elmagányosodást és kisebbségi érzést. Stílusát kezdettől fogva a pszichológia és az ismeretelmélet sajátos vegyítésével alakította ki: egy valódinak látszó és egy megálmodott valóság egymásba csúsztatásával teremti meg a nyomasztónak nem valami külsődleges, de belső állapotát. Kafkára emlékeztet, amikor a közeli, de világosan nem artikulálható veszély és veszélyeztetettség hangulatát mesterien ábrázolja. Hősei érzelmileg és néha erkölcsileg is sérült, félelemtől vagy büntu-

- 1 Az elhibázott angol fordítás után az eredeti cseh kiadás a „prágai tavasz” végnapjai idején, 1969 tavaszán jelent meg, amikor a politikai tisztogatás még nem érte el a könyvkiadást: Egon HOSTOVSKÝ, *Všeobecné spiknutí* (Praha: Melantrich, 1969). Ezt követően az emigráns író a tiltott szerzők közé tartozott, így a regény magyar fordítására huszonöt évet kellett várni: Egon HOSTOVSKÝ, *Általános összeesküvés*, ford. BOJTÁR Endre és V. DETRE Zsuzsa (Budapest: Osiris Kiadó, 2000, 1994).
- 2 Az életpálya egészét két kismonográfia tárgyalja: František KAUTMAN, *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského* (Praha: Evropský kulturní klub, 1993); Vladimír PAPOUŠEK, *Egon Hostovský* (Praha: H&H, 1996).

dattól üzött, bár gyakran csak szeretetre vágyó, de önmagukba zártságuk miatt szeretetet nyújtani képtelen, s így legközelebbi környezetükben is idegenként vegetáló emberek. Első sikeres regényében (*Körner professzor esete – Případ profesora Körnera*, 1932) a címszereplő 33 éves, asszimiláns zsidó gimnáziumi tanár, akivel közlik, hogy halálos beteg – keresztény felesége pedig a legjobb barátjával csalja meg –, saját gyengeségétől szorongva éber álmaiban második valóságot teremt magának: a szerelemért küszködve készül a halálra, de miután kiderül, hogy a betegségét tévesen állapították meg, véletlen baleset áldozata lesz. *Gazdátlan ház (Dům bez pana*, 1937) című regényében egy szabadgondolkodó rabbi négy gyermeke keresi az élet értelmét és az igazságot, de a körülötük burjánzó élet tele van hazugsággal és szemfényvesztéssel. Emil, az elbeszélő anyagi csődje mintegy kifejezi a család talajvesztését és a zsidó hagyomány ellehetetlenülését. A négy testvér végül mindenéből kifosztva, elhagyatva ébred rá arra az igazságra, amit az apának a halálos ágyán már nem volt ideje közölni velük – az élet értelme csak a büntudatot feloldó szeretet lehet. A zsidó ortodoxiához már nincs visszatérés, amit nyomatékosít a „hamis írástudó” figurája. Hostovský úgy jelenik meg itt, mint a husserli értelemben vett „lényeglátás” képviselője, a „második pillantás” mestere.³

Az író először 1939 tavaszán emigrál, a francia összeomlás idején Párizsból Lisszabonba menekül, majd a New York-i csehszlovák konzulátus tisztviselője lesz. 1946-ban rövid időre hazatér, de a kommunista hatalomátvétel után távozik hazája norvégiai nagykövetségéről, s végleg az Egyesült Államokban telepedik le. Ekkor születő regényeiben az otthontalan zsidó helyébe fokozatosan a cseh menekült lép. *Hétszer a főszerepben (Sedmkrát v hlavní úloze*, 1942) című bonyolult szerkezetű, filozofikus művében a háború által felszínre került szellemi krízisről szól: az intellektuel felelősségéről, gyengeségéről és árulásáról (mert a pusztá önfenntartásra beállítódott értelmiségi tudás nem áll összhangban a közelgő katasztrófával). Az idegenség, a kapcsolatok elvesztése később úgy jelenik meg, mint filozófiai allegória (*Idegen szállást keres – Cizinec hledá byt*, 1947). A New Yorktól irtózó cseh orvos története metafizikai hasonlat az otthontalan emberrel: a nyugalmas hely utáni kutatás voltaképpen a valódi egzisztencia keresését jelenti, ám az otthon fogalma eltűnt, kiveszett a hétköznapi életből.

Az *Általános összeesküvés* az életmű vitathatatlan csúcspontja, a motívumok és a tematika összefoglalása. Ez Hostovský leginkább önéletrajzi műve, de nem árt figyelmeztetni, hogy csalóka azonosítani a regénybeli hősök nyilatkozatait a szerző álláspontjával (az író kitér az egyértelmű világnézeti ítéletek

3 Jiří BEDNÁR, „Druhý zrak Egona Hostovského”, *Plamen* 10, no. 7. (1968): 63–67.

elől: autentikus elbeszélő, aki leszűkíti a vitát a „szerzői én” fogalmára). A történet első pillantásra egy író-filozófus belső dilemmáinak a leírása, emlékeztetve némileg a középkori misztériumjátékokra: félig-meddig jelképes alakok mesterien szerkesztett összjátéka. Drámai helyzetekben bővelkedő pszichológiai próza, amelyben egy kezdődő tudathasadás leírása fokozatosan általános kórképpé tágul. Ennyiben a modern ember állapotát írja körül: nem teoretikusan, hanem a figurák cselekedetei által. A szerző talán legfőbb erénye, hogy ösztönös tehetséggel szövi meg a hősök közti kapcsolati hálót, kialakítva egy olyan konstrukciót, ami az elbeszélés fordulatait az emberi kapcsolatok rejtett szerkezetébe ágyazza.⁴

A regény hosszan kitartott nyitóképe felvonultatja a legfontosabb szereplőket az Amerikában élő cseh író, Jan Boreš egy szám első személyű elbeszélésében:

Negyvenhatodik születésnapomat ünnepeltük, vagyis 1957. november 12-e volt. [...] Másként alakult, mint ahogy elképzeltem [...]: összekevert bennem néhány megállapodott érzést, mint a kártyalapokat.⁵

Az író barátai és üzletfelei mellett ugyanis a New York-i lakásban ott ült és iszogatót egy kopasz férfi és egy nagyon fiatal, világosra szőkített lány, akikkel az elbeszélő még sohasem találkozott. Boreš belső monológja ártatlannak tetsző zavaradottságot mutat, de a figyelmeztető előjelek fölött az olvasó könnyen átsiklik, mert a módosuló tudatállapot az alkohol hatásával is magyarázható:

Minden gondolat, minden érzés száguldásba fogott bennem, ezzel szemben a külvilágot lassítva érzékelttem. Az emberek mozdulatai, arcjátéka gépszerűnek, elnyújtottnak tűnt, és az egymásba mosódó, s valahogy természetellenesen zajos hangok mintha szótagokra bomlottak volna.⁶

A figyelmeztető jelek szaporodnak, ami egyfajta játék az olvasóval, az elbeszélő tudatállapota skizofrén tüneteket mutat. Az ismeretlen szőke nő kihívóan kacérkodik vele, a férfi gúnyosan mosolyog rá:

4 Jacob L. Moreno bécsi–amerikai szociológus és pszichiáter Hostovskýra gyakorolt hatásához, illetve az *Általános összeesküvés* hőseinek szociometriai elemzéséhez lásd: Lída RAKUŠANOVÁ, „Nástin analýzy Hostovského metody ve Všeobecném spiknutí”, in *Egon Hostovský: Vzpomínky, studie a dokumenty o jeho díle a osudu*, ed. Rudolf ŠTURM, 129–133 (Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1974).

5 HOSTOVSKÝ, *Všeobecné spiknutí*, 7.

6 Uo., 17.

Szíven szúrt a szorongás, itt valami nincs rendben. [...] A nő mint egy prostituált, a férfi pedig mint egy perverz bosszúálló. [...] Reszketett a lábam, hideg verejtek verte ki a homlokom.⁷

A férfit végül felismeri – Jiří Beck az, akit húsz éve látott utoljára a csehszlovák külügyminisztériumban (s „akinek rafinált kínzásával szemben” tehetetlen volt).⁸ A főhős valami „vicces összeesküvésre” gyanakszik, amit a barátai eszelhettek ki, s nem akarja elrontani a játékot, egy félreeső helyen a szőke nővel vad csókolózásba kezd. A társaság végül ráveszi arra, hogy mesélje el „élete kulcstörténetét”, amelynek titkát Jiří Beck feltűnése kapcsán kotyogta ki. A kulcstörténet regény a regényben, mintegy harvanoldalas drámai, zseniális betét (a húszas évek végén két német fiú érkezik a vidéki cseh gimnáziumba: intellektuális fölényrel láznak a kispolgári rend ellen; ideológiailag képzett kommunisták, akiknek barátságáért harcolva az ifjú Bareš mindent megtesz, hogy befogadják; az egyikük Jiří Beck, egy dúsgazdag zsidó textilgyáros fia, a másik Herbert Sturm, vezető német arisztokrata családból). A betétnovella drámai végpontján Herbert már mint a német követség első titkára érkezik Prágába 1937-ben, s a cseh külügy az egykori barátságra apellálva rákényszeríti Barešt, hogy férközzön a közelébe. Első találkozásukkor azonban Herbert holtan zuhan barátja ölelésre tárt karjába.

A New York-i vendégereg döbbenet, megrendülve fogadja Bareš kulcstörténetét, amelyben fájdalmas titkok és egykori ballépések tárultak föl (még Milada, a főhős lemondóan szerelmes volt barátnője sem tudta, hogy Bareš valamikor nő is volt). A felháborodás szolamát Lutken tiszteletes képviseli, akinek képmutató ál-szentsége csak a regény végén lepleződik le, de itt még puritán dühében látszólag hitelesen emeli vádjait világnézeti szintre: „üldözi őt [Barešt] a kétfajta úrtól való rettegés: retteg az értelmetlen lélettől itt a földön, és a túlvilági semmitől”, mert úgy képzele, hogy belelát a „modern nomádok beteg lelkébe”, s mindent a „szörnyű bomlás félhomályában” lát.⁹ A vendégek közt felparázsló vitát a főhős már alig érkekeleli, a belső történet tovább lép a kezdődő tudathasadás leírásában:

Most először ötlött fel bennem, hogy nem vagyok-e beteg. [...] Torkomat összeszorította a mindannyiunk iránt érzett mérhetetlen szánalom fájdalom. [...] Talán egyedül is el tudtam volna jutni az ebédlőből a hálószobába, ha... ha *akartam* volna. [...]

7 Uo., 19.

8 Uo., 20.

9 Uo., 87, 88, 90.

Végképp nem értettem a köröttem lévő embereket és eseményeket, és hogy a nyelv és az érzékszervek hasonló megháborodottságában elvesztettem-e már valaha is a magam fölötti ellenőrzést.¹⁰

Miután a vendégek távoznak, Milada és Stewens doktor lefektetik a főhőst, aki kihallgatja beszélgetésüket: nem volt itt semmiféle Jiří Beck, és egyetlen szőke nő sem volt a társaságban, viszont Bareš zaklatta Stevens doktor feleségét, Eleonort. Az olvasó itt döbben rá, hogy nem alkalmi rosszulétról vagy kisiklásról van szó, hanem mélyreható pszichés változásról. Amikor a főhős belső monológja a „magány úszó szigeteit” emlegeti, csak valami „szavak nélküli, sokszólamú beszédet” érzékel, s kirajzolódik az értelmezés egy távoli horizontja, ami a személyes meghasonlást az emberközi kapcsolatok társadalmi félhomálya felé tágítja. Éjfélkor Éva, a tudat beteges játéka által átformált szőke nő visszatér, s a szeretkezés előtti kegyetlen szópárbajban kibuknak Bareš személyiségének ellenpontjai: a „merész kalandor” vagy az „élettől rettegő álszent” késztetései szabdalják szét tudatát, az ismeretlen nőben egykori feleségének hasonmása kísért. A jelenet hirtelen megszakad, gyereksírás hangzik fel a ház előtt (Stevens doktor kínozza Évával közös lányukat): „Mami, segíts” – szól a kiáltás:

Felgyújtottam a villanyt, mintha villám csapott volna a lábam elé: egy szederjes arcú nő csörtetett a kijárat felé. Sasorra volt, keskeny szája és sötétgesztenye haja. *Ezt a nőt soha azelőtt nem láttam.* Kirohant a folyosóra, és a huzat átsüvített a szobán. Lábaik megroggyantak, az idő betetézte a borzalmat. Az ablak alatt ott jajongott a gyermek, majd egy kis idő után még egy nő is. A szörny vartyogása már nem hallatszott. Elvesztettem az eszméletem.¹¹

Ez a jelenet a regény középpontján történik. Ettől fogva a főhős tudata folyamatosan oszcillál a látomásos tévképzetek és a reális tapasztalat között. Amikor már azt hiszi az olvasó, hogy a tudathasadás csak egy rossz álom volt, s a dolgok rendeződnek, kíméletlenül koppan a realitás: Bareš a bankban nem tudja aláírni a nevét, s Stevens doktor elmebetegnek akarja nyilváníttatni.

Hostovský inkább kérdéseket tesz fel, mint ítélszavakat – nem jelenít meg filozófiai rendszert. Amikor a világ krónikus betegségéről beszél, mélyen áthatol a realitás felületén. Az egész életmű jellegzetes vonása, hogy az egyén egzisztenciális gondja fokozatosan átnő a szociális és politikai térbe: az individuum

10 Uo., 93, 96, 99, 103.

11 Uo., 127.

nincs elszakítva környezetétől.¹² A kezdődő tudathasadásból fakadó konfliktushelyzet leírását a szerző belehelyezi az emberi működést leképező kapcsolati háló dinamikus változásainak ábrázolásába.¹³ A hős betegsége éppen abban fejeződik ki, hogy Bareš a regény folyamán korrigálja kapcsolatait a „barátaival”, ami teljes izolációhoz vezet, s csak a benne élő (a regénybeli valóságban már a Slanský-perben kivégzett) Jiří Beckkel képes kommunikálni (valamint „Évával”, aki ugyancsak a saját benső énjének a része). A mélylélektani folyamat ábrázolása szinte észrevétlenül csatol vissza a kor és a milió tényeire (otthonalanság, idegen-ség, emigráns-lét). A barátok és ismerősök kicsinyes gazságai a személytelen erők által dominált társadalmi törvényeket képezik le. Bareš helyesen ismeri fel, hogy a modern polgári társadalomban létezik valami, amit jobb szó híján „összeesküvésnek” lehet nevezni. Valamennyien részt veszünk a konformista hazugságok általános összeesküvésében – s ha mégsem, a lázadót súlyosan büntetik: „Kiürül körülöttem a tér, és magányodat gyűlölet keríti be. Ez történik mindenkivel, aki érvényesíteni kezdi az akarat szabadságát.”¹⁴

Az általános összeesküvés végső soron az autonóm tudatot támadja meg. A főhős választás elé kerül: ha nem engedelmeskedik a „barátainak” – s nem ír egy forgatókönyvet élete kulcstörténetéből –, gyámság alá helyezik. Ha eleget tesz kérésüknek, akkor normálisnak nyilvánítják. („Az összeesküvők nem hazudnak mindenben, ám a teljes igazságot se mondják el. Ezért olyan nehéz velük.”) Az összeesküvők figuráit Hostovský saját szerepeik csapdájában mutatja meg, hogy mozgatórugóik láthatóbbá váljanak. Az egydimenziós lét, ami a sikeres alkalmazkodást jelenti számukra, kényelmes és biztonságos, de paradox módon magára a személyiségre is rombolóan hat. A gépies, megjósolható viselkedési normák szerint cselekvő figurák bohózatba hajló jelenetekben érvénytelenítik önmagukat.¹⁵ Az összetettebb szereplők közül a tudós Stevens doktor mindent tud az általános összeesküvésről, de már cinikus, menthetetlen. Rajta keresztül az író a tudomány aljas manipulációit is érzékelteti. Vele szemben a szélhámos Robert Hacken végig kitart Bareš mellett, mert élvezi a játékot, átlátja az egész rendszert, s az összeesküvőket a saját módszerükkel (ti. összeesküvéssel) teszi ártalmatlanná. (A könyvkiadó vezetőjét és a producert úgy szereli le, hogy a bolsevik összeesküvés vádját ellenük fordítja az FBI nyomozóinál, de végül ő is elkövet egy kínos árulást.) S végül a főhős számára ambivalens, de mégis közel-

12 KAUTMAN, *Polarita*, 11.

13 RAKUŠANOVÁ, „Hostovského metody”, 131.

14 HOSTOVSKÝ, *Všeobecné spiknutí*, 186.

15 A szereplők szociometriai ábrázolásához lásd: RAKUŠANOVÁ, „Hostovského metody”, 132.

álló két női főszereplőt kell elhelyeznünk a szociometriai hálózatban. A sokáig rejtélyes Éva–Eleonor alakját, aki részben elméleti konstrukció, részben jövőbe vetett vágykép:

Hogyan magyarázzam el neked, hogy ki vagyok – s benned kinek magyarázzam? Jannak, a merész kalandornak, aki az első pillanatban meghódított? Vagy Jannak, az álszentnek, aki fél élettől, haláltól, Istentől és önmagától is, és akit csak sajnálni tudok? [...] Az Úristen nem rejtett belém semmiféle titokzatosságot, és ha mégis, akkor azt a modern kor kiszipolyozta belőlem. [...] Nincs kettős énem, hanem... igen, egységes, *modern* nő vagyok, egy jövőbe vetett nő előképe, akinek nincs szándékában szenvedni szülés közben, se előtte, se utána, mint ahogy nincs szándékában kicsiny félcipőt se hordani.¹⁶

Ugyanakkor Éva–Eleonor valódi nőként az „elveszett nő” jelképe is, aki a társadalom által felkínált szerepek egyikével sem kíván azonosulni. Nem csak az összeesküvők világában van elveszve, mint a főhős, hanem nőként a férfivilágban is (ezért sérülékeny, deviáns, ezért jár pszichiáterekhez). Bareš azonban nincs készen az Eleonorról való szövetségre, csak önmaga megmentésére koncentrál. Azt választja, akire a belátható időben a legnagyobb szüksége van: Miladát, a szerelmében megbántott madonnát – a hűséget, türelmet, tűrést és odaadást.

Az *Általános összeesküvés* azonban csak nehezen adja ki a maga titkait, a regény morfológiai rendjét az olvasó csak lassan rekonstruálja magában. Az egyik kulcs a két világháború közötti betéttörténet és a regénybeli jelen rejtett analógiája (nem véletlen, hogy a főhős „életének kulcstörténetét” elbeszélő II. fejezet aránytalanul terjedelmesebb, mint a többi fejezet). František Všeticka részletesen kimutatta, hogy a fordulatos cselekmény szertelenül lüktető motívumai analóg módon építkeznek.¹⁷ Amikor a személyiségében megrendült főhős az önismeretre fókuszál, életének rejtett szekvenciái kerülnek előtérbe. Nem egészen tudatos és nem is észelvű az analógiák feltárulása, amelynek működési módja felvillan abban a jelenetben, amikor Bareš elmondja Robert Hackennek, hogy mit érzett Fred, a cseh származású amerikai bárpincér öngyilkosságáról értesülve (aki azért vált meg az életétől, mert a főhős indiszkrécója miatt lelepleződött titkolt előélete):

16 HOSTOVSKÝ, *Všeobecné spiknutí*, 122.

17 František VŠETICKA, „Romanový svět Egon Hostovského”, in *Hlavní téma: Psychologické próza*, ed. Jan DVOŘÁK, 79–90 (Hradec Králové: Gaudeamus, 1994).

Aztán hirtelen megértettem. De nem ám az értelmemmel. Mintegy sugallatra, egy kislány analógiás esetének alapján, aki hajdan a szülővárosomban szintén öngyilkos lett, amikor lelepleződött ártatlan kis hazugsága. És talán a saját esetemből kiindulva is. Én sem viselem el már sokáig, hogy egyre inkább azt kell szajkóznom mások után, hogy az én világom, az én életem, az én igazságom csupa-csupa hazugság, csalás, ámitás és önámítás.¹⁸

Bareš és Jiří Beck diákkori kapcsolata a lelkes barátságból rafinált zsarolásba fordult át, amelynek a főhős folyamatosan engedni kényszerült, alárendelve magát a „baráti kötelezettség” eszméjének (mint titkos politikai aktivista, teljesítette az ízlése ellen való feladatokat). Ez az alaphelyzet Bareš életében újra meg újra ismétlődik, s Jiří Beckkel való kapcsolata mintegy modellezi a társadalmi kényszereknek való engedelmisségét. Amerikai életében Beck szerepét Stevens doktor vette át, akivel barátok lehettek volna, de ellenségekké váltak. (Emlékeztetőül: a nyitó jelenetben, amikor a főhőst elragadják a tévképzetek, Stevens doktor ült a képzeletbeli Jiří Beck helyén, mellette a felesége, az állítólagos „szőke nő”). Az alaphelyzet ugyan megváltozott formában ismétlődik – a fiatalkori barátok helyét társadalmi csoportok veszik át –, de az „összeesküvés” egyre kíméletlenebb és egyre kifinomultabb alakot ölt. A fiatalkori „kulcstörténet” és a regénybeli jelen alapvető rokonsága mellett van egy sor további analógia, ami a folyamatoságot illusztrálja. Kiemelkedik ebből Bareš két találkozása Beneš elnökkel, aki 1937-ben kényszeríteni igyekszik a főhőst az időközben nácivá vált osztálytársa elárulására, illetve 1943-ban a New York-i konzulátuson letagadja a Heydrich elleni merénylet kellemetlen tényeit:

Páratlan tragikomédia részese voltam: egy államférfi beszélt itt a híveihez. Egy államférfi, aki hosszú-hosszú éveken át csak saját magára figyelt, aki sohasem törődött azzal, amit mások mondani akartak neki, egy államférfi, aki megszállottja volt a meggyőzésnek – és lám, milyen groteszkül visszájára fordult a befejezés: ma már nem csupán ő, hanem a hívei is csak saját magukat hallják. Megfertőzte őket konok sükettségével.¹⁹

A regény analogikus építkezésével szorosan összefügg a „hasonmás” problematikája, ami Hostovský életművének visszatérő motívuma. A Bareš–Beck analógia a személyiség kettéhasadását is magában hordja: bizonyos belső megkettőződést,

18 Hostovský, *Všeobecné spiknutí*, 232–233.

19 Uo., 157.

ami a skizofrénia felé mutat. Bahtyin szerint Dosztojevszkij innét merítette regényeinek polifonikus építkezését, tagadva a monologikus szerzői tudat érvényességét. Az *Általános összeesküvés* lapjain Eleonor is két Bareš talál: az egyik kalandor, a másik álszent és képmutató, de Jiří Beck mellett megjelenik Bareš másik hasonmása is – a saját árnyéka (mint az „elhanyagolt örökkévalóságának egy darabkája”), figyelmeztetve a hőst a személyes döntés tétjeire:

Létezésem és kettőnk párbeszéde a leghétköznapibb jelenségek közé tartozik. Hogy ki vagyok? Töprengésed, izgatottságod, szendergésed, tétovázásod. Csak ha sikerülne elhallgattatni engem, csak ha nem tudnál többé magadhoz szólítani, akkor fenyegetne az örület. Egyelőre egészséges vagy, ám beszélgetésünk az utóbbi időben veszélyben forog.²⁰

Az egyéni veszélyeztetettség érzése ugyanakkor párban jár a társadalmi szétessettséggel. Ennek megfelelően a tudathasadás leírásából kibomló cselekmény a „dolgok rendjének” értelmezése felé halad. A dolgok rendje ugyanis a „korszellem”²¹ elméletén alapul, amelyet Hostovský Jindřich Kohn (1874–1935) cseh–zsidó filozófustól vett át.²² Eszerint minden történelmi korszak rákényszeríti a maga akarátát és kívánságait a tőle függő emberre. A modern időkben a kényszer módozatai már rendkívül kifinomultak, hiszen archívumok gyűjtik és osztályozzák az egyes személyek cselekedeteit (kirostálva a korszellemtől elütő, úgymond gonosz vonásokat). A kulcsmondat: „Az emberek épp azért olyanok manapság, amilyenek, mert papírhasonmásaik dirigálják őket a korszellem archívumaiból.”²³ Ebben az összefüggésben érthető meg Bareš örültsége, aki megpróbált átmászni az „általános fogház” képzeletbeli falán. A regény intenciója szerint emberi társadalomban, de magában az egyénben is konfliktus dül, a józan beszámíthatóság és az anarchisztikus tévelygés között... Akikben a beszámíthatóság van túlsúlyban, azok az öncélú gonoszság felé sodródó gépszörnyek – viszont az anarchista örültek az emberiesség utolsó hordozói a földön.

20 Uo., 195.

21 Hostovský a „doboslovi” szót használja, amelyet a magyar fordítás a félreérthető „kortan” kifejezéssel ülteti át, de a cseh köznyelvben nem használatos szó a „korszellem”, a „korszak akarata” jelentésben értendő.

22 Az asszimiláns, a cseh zsidók beolvadását, de egyúttal a cseh–zsidó önszemlélet elmélyítését is szorgalmazó szerző hivatkozott műve egy évvel a halála után jelent meg: Jindřich KOHN, *Asimilace a věky*, Vol. 2 (Praha: Kapper, 1936).

23 HOSTOVSKÝ, *Všeoobecné spiknutí*, 237.

Hostovský műve a modern világválság intellektuális krónikája, amelyben a krízis átjárja az összes társadalmi értéket. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a „megalázott és megszorított” egyszerű emberek sorsa szükségképpen a közőny és a beletörődés lehet. Ellenkezőleg, Hostovský gyakran visszatér a kétkezi munkásokhoz, az elesettekhez, a társadalom periferiájára szorultakhoz, akik vállukon viselik korunk terheit, ennek minden hazugságával, erőszakosságával és irgalmatlanságával együtt. Ez a bujkáló szólam, amely rokonságban áll Karel Čapek „kisemberi populizmusával”, visszautalja a szerzőt a korábbi évtizedek humanista krédójához.²⁴

24 Vö. Heinrich KUNSTMANN, *Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert* (Köln–Wien: Böhlau, 1974), 50–51.

TESTLEÍRÁSOK ÉS KARAKTERKÉPZÉS

„A tarkója ismerős volt..”

A test(rész)ek olvashatósága
Ottlik Géza elbeszélő prózájában

Dolgozatomban a test – közelebről két testrész: az arc és a nyak, illetve a tarkó motívumainak – jelentésgeneráló szerepét vizsgálom Ottlik elbeszélő prózájában. Első megközelítésben egyértelműnek tűnhet, hogy az arc megjelenítése, leíró bemutatása jóval több jelentéslehetőséget rejt magában, s hogy a hősök közötti kapcsolatok ábrázolásában e testrész minden más testrésznél kifejezőbb, „beszédesebb” lehet. Szemben a néma, kifejezéstelen, ha tetszik „arctalan” nyakszirttel, amely – gondolhatnánk – nem sokat, és főleg semmi lényegit nem közöl tulajdonosáról. A tarkó ugyanis éppen akkor válik láthatóvá, amikor a hős elfordítja arcát, vagy egyenesen hátat fordít a szemlélőnek, vagyis amikor a test „olvashatatlaná” válik. Arc és tarkó: jelentés-góc és jel-nélküliség, a metakommunikáció (egyik) helye és annak hiánya vagy tagadása. De valóban néma a tarkó és jelentés nélküli a test, amely nézőjének háttal áll? Ottlik világában – meglepő módon – nem az, sőt éppen ellenkezőleg: jelentéshordozó, ám ennek bizonyításához először a szemközt álló arcokat vagy a szembe jövő testeket érdemes szemügyre vennünk.

Ha Ottlik elbeszélő prózáját a testpoétika kérdésirányai felől közelítjük meg, legyen szó akár korai, akár kései prózájáról, szembeötlő lehet a hősök testfelszínére, külső megjelenésükre fordított elbeszélői figyelem. A novellák karaktereinek látványként való leírása – mely néha történetbeli feltűnésüket, színrelépésüket is megelőzi – általában rövid, egy-két mondatnál nem hosszabb, de annál pontosabb, az elevenség, közvetlen tapasztalatiság hatására törekvő szövegrész, amelyben a szemlélőkre tett benyomás is szerepel valamilyen formában. A test megjelenítésének középpontjában – kevéssé meglepő módon – legtöbbször az arc áll. *A Drugeth-legenda* homodiegetikus elbeszélője például így emlékszik

vissza a novella egyik hősére, Ervinre: „Hosszú, karcsú fiú volt, tüneményesen mozgott, remekbe faragott, végtelenül vonzó arcéle és felnyírt tarkója kisfiúsnak hatott, míg a szeme szögletében ezer apró, öreg ránc bujkált, és arcán két mély, megnyerő barázda szántott végig.”¹ Drugeth Balázs megjelenését pedig a következőképpen írja le:

Drugeth a levegőből megérezte az eljövendő figyelmetlenséget. Védekező-támadó feszültség ömlött el csontos arcán. Barkója ilyenkor mindig idegesen remegett, pamacsnyi haja csapzottan lógott, csak a deres, kese bajsza hirdetett nyugalmat. [...] Drugeth Balázs kopott ember volt, ócska köpönyege alól szomorúan bújt elő sárga bőr lábszárvédője, s a kardját úgy vonszolta maga után, mint egy esernyőt. Csak a soványsága, a csontos orra sugárzott értelmet, ez tette előkelővé az arcát, mint a rajzterembeli gipsz Voltaire-ét Houdon vésője.²

Az arc plasztikus, közeli képe Ottliknál gyakran kerül a művészi ábrázolás kontextusába, például szobrászati („remekbe faragott”, „gipsz Voltaire”) vagy festészeti³ metaforák, illetve hasonlatok révén, vagy a történetbeli alkotófolyamatban megmunkált, átalakított arcként. Iván, a *La Concepción* festő hőse például egy korábbi, feleségéről készített tanulmányrajzon látja „varázslatosan” idegennek a nő arcát.⁴

1 OTTLIK Géza, „A Drugeth-legenda”, in OTTLIK Géza, *Hajnali háztetők: Minden megvan*, 113–132 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1994), 113.

2 Uo., 122–123.

3 *A drótszemüveg* Oliját így mutatja be a főhős, Feszt Ernő barátjaként szerepeltetett elbeszélő: „Bizonyos, hogy nekem is tetszett Oli, kivált, míg meg nem szoktam az arcát. Piros szája volt, hosszú pillái. Két-három igen egyszerű vonással olyan üdére rajzolta meg őt a természet, hogy aki először pillantotta meg, felvillanyozódott szépségétől. Kellemes volt az a tudat, hogy a világon van, s hogy én is láthatom szeme kék színét.” OTTLIK Géza, „A drótszemüveg”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 261–263, 261. Eleőd Imre, a *Szerelem* című novella festőjének bemutatása szintén az arca fókuszál: „Imre jó festő volt, de semmi módon nem hasonlított Rómeóhoz. Szemöldökét bohócosan magasra szokta vonni, azazhogy csupán a fél szemöldökét, mert a másik fele javarészt hiányzott. Valaha összeégette arcát; a bal homlokát, halántékát s a szeme alját májbarnára aszalódott égésfolt éktelenítette, szemöldökéből lecsippenve egy jókora darabot; finom kagylójú fülei téptetten hegyesedtek hátrafelé, erősen öszült, cserzett bőrét ráncok szántották keresztül-kasul.” OTTLIK Géza, „Szerelem”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 318–345, 318–319.

4 „Lea, aki ugyan türelmes modell volt, ennél a rajznál közben elszendergett a heverőszékén, feje lejjebb csúszott, haja feltornyosult, arcéle oldalt billent. Iván a táblával és a puha krétákkal igyekezett követni képe tárgyának e bonyolult útját, s mégis, a finom bolyhos papíron a homlok, a szemöldök s az orr és áll síkjai valószínűtlenül-vadul torkolltak egymásba, s végül egy bizarr, idegen, noha ismerős, elutasító, mindazonáltal varázslatos Lea-képmás jelent meg előtte. A vé betű formájú áll gyengéd vonalába, az arc kedves, begyes tartásába szinte kegyetlenül hajlott az alvó karvalyorra, a

A hősök arcának persze nemcsak esztétikai, de pszichológiai olvasata is van Ottliknál, az arc nemcsak jellegzetes, karakteres és feltűnő,⁵ de egyszerűségi és személyiség lenyomata, „a lélek tükré” is, mint Kovács Gyuláé a *Pangásos papillában*,⁶ Mari nénié a *Fényűző életben*,⁷ vagy álarcszerű, félrevezető, az igazi személyiséget elfedő, mint Feszt Ernőé *A drótszemüvegben*⁸ vagy Tibor anyjéé *A kegyelemben*.⁹

Az arc később, a regényíró Ottliknál is rendkívül fontos, személyiségghordozó szerepet tölt be: legjellemzőbb jegyeit egyetlen szóba vagy szó szerkezetbe sűríti az elbeszélő, és állandó jelzőként a szereplő nevéhez forrasztja, ahogy az *Iskola* szereplőinek – a „lányosképű” Tóth Tibor, a „sűrű szemöldökű” Formes Attila, az „álmoszemű” Merényi vagy a „himlőhelyes arcú” Varjú – esetében is.

Az arc leírása sokszor egészen ki a hős természetére, testtartására, járására, mozgására, ruházatára, mozdulataira, gesztusaira, vagy hajviseletére, hajszínére, bő-

durcás ajak fakóvöröset kapott már, a szempillák látható erőszakkal csuklottak le.” OTTLIK Géza, „La Concepción”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 186–201, 197. A *Dalszínház* tragikomikus zárójelenetében pedig Sasa énekls közben eltorzult arcáról kap közelit az olvasó: „Az arcán, ezen a vén tenoristaarcon most kaján fintor tükröződött, lukacsos bőre megfeszült, kiaszott állkapcsai közül egy magas bé kelt útra, s a sárgás fogai alatt láthatóvá vált a nyelve, amint egy mássalhangzó érdekében lágyan megérinti a szápadlását. Álla alatt a bőr nagy ráncokat vetett, hogy ezzel is enyhítse arckifejzésének torz sátániságát. Gyűrűs bal kezét kifeszített ujjakkal szorította a mellére, nagy testét óvatosan ingatta csikorgó ízületein. Így állt, a kis együttes középpontjában, jól megvetett, biztos lábakon.” OTTLIK Géza, „Dalszínház”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 167–175, 175.

- 5 Ottliknál még a jellegtelenség is az arc jellegzetességévé válik, mint Damjáni arca *A rakparton* című novellában: „A színész frissen volt borotválva, puha, gumyszerű arcbőrét feszesre húzta a timsó. Jelentéktelen arca volt. Az a fajta arc, melyet képtelenség megjegyezni, mégis, ha forgalmas körutakon sétált, autóbuzsron utazott, vagy nagy ritkán, ha elmentek egy kávéházba vacsorázni, sokan felismerték őt, pedig sem filmen nem szerepelt soha, sem hangos szerelmi ügyei nem voltak... Az autóbuzsutasok vagy a vendéglői asztalszomszédok megnézték Damjáni rokonszenves, jellegtelen arcát, s mindig meglepődtek, hogy alapjában milyen szép vonásai vannak.” OTTLIK Géza, „A rakparton”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 346–372, 347–348.
- 6 „Arcának alapjában csinos férfiaságát már évek óta lárvaként takarta örökös ingerült és komor kifejezése.” OTTLIK Géza, „Pangásos papilla”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 274–284, 274.
- 7 „Hártyapapírszerű, barnára aszalódott arcbőre megfeszült pofacsontjain, álla hegyesen meredt előre, orrával együtt mókás harapófogót alkotva, gyér ősz haja fényesen simulat koponyájára, s a millió politúros ránc közül örökké jókedvűen csillogott elő két eleven, barna szeme. Tipegett-topogott, mindenütt ott volt.” OTTLIK Géza, „Fényűző élet”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 373–382, 378.
- 8 „A gyufa lángja megvilágította hidegen vigyorgó arcát. Örökké mosolygott, mereven s mégsem bánatóan. [...] Fejét magasan tartotta, és ügyelt minden mozdulatára. Tudta, hogy nem kedvelik, mert gögös és pökhendi. Azon fáradozott, hogy még gögösebbnek és pökhendibbnek lássék.” OTTLIK, „A drótszemüveg”, 262–263.
- 9 „Arca feloldódott, állát kissé megemelte, s a szája körül, a szeme körül csupa mosolygó gödröcskébe, ráncokba gyűrődött fehér bőre. Önfeledten nevetett.” OTTLIK Géza, „A kegyelem”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 285–296, 286.

rének sajátosságaira utaló részletekkel. Legszebb, legvonzóbb férfi hőseit, azok testi adottságait gyakorta a „nemes vad” metaforájával érzékelteti Ottlik, s mint egy cirkuszi manézsban mozgó egzotikus ragadozót, mint tökéletes, hibátlan testet szemléli, szinte filmezi egy külső – elbeszélői vagy szereplői – nézőpontból. Ervin, *A Drugeth-legenda* betéttörténetének elbeszélője is ilyen „nemes vad”, akit az újbóli találkozás alkalmával így mutat be az elbeszélő:

Tetőtől talpig szép volt, hódító, hibátlan, a szó szoros értelmében, mert a talpa bőre akkor sem hatott kellemetlenül, ha a főveny sáros homokjára lépett vele, a haját összekócolhatta, járhatott frakkban vagy pecsétes, ócska nadrágban, az asztal alá mászhatott egy elgurult karkötőért, akár a fülét is piszkálhatta volna, akkor is az marad, vonzó, hibátlan nemes vad. Minden mozdulata fesztelenné oldódott, egy csámpás kalap, egy lehetetlen kabát alázatosan szépült volna meg rajta, mindent legyőzött, mindent áthatott elbájoló lénye, bármit tett, filmképre lehetett volna venni.¹⁰

A női karakterek között is akad vadállati szépségű, például a *La Concepción* „nőstény pumaként” lépdelő Leája: „Kissé hátravetett testtel lépkedett, a csípője lustán mozgott. Úgy jön – gondolták a férfiak Iván körül – mint egy feszülő aranylaméba öltözött nőstény puma, királynőként, hullámos hosszú szőke haját pedig úgy lengeti, mint egy vadlány.”¹¹ Vagy Felicia, az a „meghökentően szép, elkényeztetett, húszéves lány” a *Szerelemből*, akit testének látványa nyomán az elbeszélő magában „ruganyos, szőke őzikének” titulál, megelőlegezve ezzel, hogy egykor majd ő is „nemes vaddá” érik.¹²

De „nemes vad” a *Hamisjátékosok* Szebek Miklósa is, akinek mosolya „téves, de szívós asszonyi bizalmat” vált ki minden nőből, s aki – Ervinhez hasonlóan – őriz személyiségében valami kisfiús bájjt:

Szabek Miklósban volt valami diákos feketeség, noha erősen őszült, valami fiús lágyaság és egyúttal jakobinus keménység. [...] Rejtélyes, sugárzó biztonsága tette őt izgalmas nemes vaddá, holmi fekete ragadozóvá.¹³

10 OTTLIK, „A Drugeth-legenda”, 116.

11 OTTLIK, „La Concepción”, 187.

12 „Idegenkedve néztem ezt a ruganyos, szőke őzikét.” OTTLIK, „Szerlem”, 319.

13 OTTLIK Géza, „Hamisjátékosok”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 202–222, 203.

Ugyanezt a fiús vonást, vonzó fiatalosságot fedezi fel a *Hűség* című novella Fűspök Zoltánjában, egykori barátjában az azóta befutott íróvá vált narrátor, Szebek Miklós is:

Félszeg soványsága sem változott Fűspök Zoltánnak. Mozdulatai szélesek voltak, tagolatlanok. Minden esetlenségük mellett sem nélkülöztek jókora fiús kedvességet, vonzó fiatalosságot. „Egészben véve – gondolta az író – az ember azt hihetné, még mindig tizenöt éves.”¹⁴

Férfiasság és fiús báj, keménység és lágyság a *Minden megvan* öreg, vak zongoristájában is egyidejűleg van jelen, s e kettős minőséget vagy időbeliséget leginkább az öregember nyaka tükrözi: „Inas, barna nyaka a fehér gallérban végtelenül lágú volt és mégis sérthetetlen, elpusztíthatatlan – egy törékeny kisfiú és egy rettentés férfianguyal nyaka.”¹⁵

A látványra, a közvetlen érzéki tapasztalatra való beállítódás, az arcokról adott „közelik” jellemzik Bébé elbeszélését is a *Hajnali háztetők*ben, melynek perszonális narrációját mindvégig meghatározza a festő-narrátor látványra orientált szemléletmódja. Alisz mosolya nemcsak az arcán, de nyaktartásán is tükröződik: „Úgy láttam, Adriani Alisz is elmosolyodik, egészen halványan, azaz, nem is mosoly volt az; komoly maradt az arca, csak átszínesedett, és egy icikétpicikét tágabbra nyitotta a szemét, a szája körül átlangyosodtak a vonásai, s egy mákszemnyivel puhábban tartotta a nyakát, mint máskor.”¹⁶

Alisz hátravetett feje, nyakának jellegzetes íve újra fókuszba kerül a novella két későbbi pontján. Először, amikor Bébé az Anisette fedélzetén, közös meztelen fürdőzéseik szünetében, szerelmesen nézi a fiatal lányt,¹⁷ majd másodszor, amikor ugyanez a mozdulat Halász Péter közeledése folytán, de az ő, Bébé jelenlétében ismétlődik meg. Alisz hátravetett fejének pillanatképét Bébé saját boldogságérzetéhez rendelve őrizte meg emlékezetében, ezért is gondolja olyan „visszataszítóan szemérmetlen látványnak”, amikor ugyanez a mozdulat már nem neki szól:

14 OTTLIK Géza, „Hűség”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 237–260, 244.

15 OTTLIK Géza, „Minden megvan”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 389–426, 426.

16 OTTLIK Géza, „Hajnali háztetők”, in OTTLIK, *Hajnali háztetők...*, 5–109, 17–18.

17 „A vitorla árnyékában ült, én meg napon, a kormánynál, mert majdnem tisztán nyugati, háromnegyedes széllel mentünk. Erősen tűzött a nap, s egy ócska baboskendőt kötöttem a homlokomra, ami éppen a kezembe akadt. Alisz hátravetette a fejét, úgy nevetett rajtam. Jól mentünk, csak úgy csobogott a víz a hajó oldalán. Nem tudom, miért, de egészen boldognak éreztem magam.” Uo., 39.

A szobájuk közepén álltak, és csókolták egymást. Péter bal kezével a lány tarkóját fogta, jobbával pedig átkarolta a hóna alatt. Bennem meghűlt a vér. Láttam már féktelenebb csókot is, illetlenebb jelenetet is. De Adriani Alisz odaadóan hátracsukló, szép nyaka számomra olyan buján érzéki és olyan visszataszítóan szemérmetlen látvány volt, hogy szinte megrendültem.¹⁸

A női nyak a *Budában* is a boldogság, illetve – a nyelv elégtelensége, komplex érzések kifejezésre juttatására alkalmatlan volta miatt – a „kláriság” egyik alkotóeleme, metaforája lesz, melyet meg kell őrizni, el kell raktározni az emlékezetben:

Hilbert hiányt érzett, vágyat, újfajta bizsergést: Klári *nyakát* szagolta, a füle tövét, a barna, lágy gyerekbőrt a kislány *tarkóján*. Ibolya, ibolya. Remegtek. [...] A kisebbik Gordon lány korban jobban illett hozzá, de a nagyobbik meghatározott Hilbertnek valamit egész életére, valamit, valami el-nem-felejtethőt, ami csak „kláriság”-nak volna körülírható. „Ibolya! Ibolya! Gyantás fenyők közt szederillat, részeg káposztalepkék, gyöngyvirágszagú élő *kislánynyak* a nyári délutánban. Megőrizni, megtartani, az isten szerelmére!” De így nevezni hosszú és mégis kevés. Ez kláriság, nem kevesebb. Ezt már csak nem felejtheti el ő sem.¹⁹

A nyak, a nyakszirt, a tarkó – testünknek ez az egyébiránt néma, kifejezéstelen része – Ottlik talán legsikerültebb, *Minden megvan* című elbeszélésében is fontos motivikus, hovatovább hermeneutikai szerephez jut. Első két alkalommal Jacobi, a harminc év távollét után szülővárosába visszatérő, híres hegedűművész „ideges nyakú” útitársnőjének (állandó) jelzőjeként szerepel, mindkét szövegrészben a hegedűművész arcának álarcszerűségét hangsúlyozó kontextuson belül: „Nevetett a cikken, és halkán, idegen nyelven, vigyorgást erőltetve az arcára, mondott valamit az ideges nyakú szép, harminc év körüli nőnek, aki mellette ült.”²⁰ Az arc, e legkommunikatívabb, legkifejezőbb testrész itt nem őszinte. Nem a hős valós érzelmeit, lelkiállapotát tükrözi, hiszen Jacobiról tudjuk (a szöveg háromszor is megismétli), hogy magára maradva „magas, sovány, nyugtalan ember volt”, ahhoz, hogy másnak – derűsnek és komolynak – lássák, tükör segítségével kell elrendeznie vonásait, maszkot kell öltenie.²¹

18 Uo., 61–62.

19 OTTLIK Géza, *Buda* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1993), 194–195. Kiemelés tőlem. O. S.

20 OTTLIK, „Minden megvan”, 390.

21 „Az utasok kioldozgatták magukat, egy kopasz férfi furakodott melléje, rázogatta a kezét, szintén idegen nyelven hadarva, ideges nyakú útitársnője rúzsolta a száját. Jacobinak eszébe jutott, hogy

A tarkó később, az elbeszélés 4. fejezetében és azt követően is az öreg zongorakísérő legfontosabb attribútumaként fordul majd elő. A zongorista nyakszirtjének látványát nemcsak ismétlődő leírásai emelik motivikus szerepbe, de az a meglepő tény is, hogy megpillantása előtt Jacobi – a nézőpontját tükröző elbeszélő monológ szerint – „nem tudott visszaemlékezni semmire, senkire. [...] végképp idegennek érezte magát.”²²

Valódi, lelki hazatérése, melyet Ottlik a Pilinszky *Apokrifjára* tett intertextuális utalással²³ is hangsúlyoz, nem a repülőtérré való megérkezéskor, nem is a városban való bolyongása idején vagy az aranyhegedű átvételkor veszi kezdetét, hanem akkor, és pontosan akkor, amikor meglátja „öreg honfitársa” nyakszirtjét:

Szemüveges, hatvan-hatvanöt éves férfi volt, furcsán tartotta a fejét. Amikor egyszer hibázott, Jacobi lenézett rá egy fél-pillantással, elcsodálkozva, mert összehasonlíthatatlanul jobb zongorista volt a nőnél, s ahogy meglátta az öreg tarkóját, fiús nyakát, akaratlanul újra meg újra odalesett megint a hegedűje mögül. Vonzotta a tekintetét. Jólesett néznie öreg honfitársa nyakszirtjét. Ez volt az első ismerős dolog a városban.²⁴

Az első ismerős dolog egy újabb, elfeledettnek hitt emléket idéz fel Jacobiban: ifjúkori barátnéja, Estella nevét, amit néhány nappal korábban – mikor csüggedten ismerte fel, hogy „semmire sem ismer rá itt, vagy hogy, ami ismerős, az is teljesen idegen marad neki”²⁵ – hasztalan próbált előhívni emlékezetéből. Az öreg zongorista tarkójának látványa emlékezteti tehát egy névre, ahogy Ottóék házára is egy ismerős kő révén talál rá, az ismerős köre pedig egy valaha természetes, ismerős perspektívából („ülepmagasságból”) ismer rá. A néma, rezzenéstelen nyakszirt emlékezteti arra a fiatal, süketnémának hitt, katonaruhás koldusra is, aki után Ottóval nyomoztak (eredménytelenül), s akinek titkát testének jeleiből és mozdulataiból próbálták kiolvasni:

a hangversenyiroda értesítette, kint lesz a repülőtéren a televízió és a sajtó. Odahajolt az ablakhoz. Csakugyan, elég sokan nyüzsögnek már a gép körül, fényképészek, filmhíradósok, újságírók. Fejébe nyomta puha szalmakalapját. Aztán újra levette, és zavar nélkül elkérte az asszony kis tükrét. *El kellett rendeznie az arcvonásait*. Leült egy pillanatra a tükörrel. Derűs, nagyvilági és mégis komoly mosolygást próbált. Így nem léphet a felvevőgépek elé.” Uo., 393–394. Kiemelés tőlem. O. S.

22 Uo., 404.

23 „Nem ezért jött. Nem ezért tanult meg járni, nem ezért tanult meg beszélni az emberek nyelvén.” (Uo., 405.) Vö. „Ezért tanultam járni! Ezekért / a kései, keserű léptekért.” „Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet.” (Pilinszky János: *Apokrif*)

24 OTTLIK, „Minden megvan”, 405.

25 Uo., 403.

Az Újvilág utca végében, a túlsó oldalon, ült a járdán egy időben a süketnéma koldus, akiről kiderítették, hogy szélhámos. Veszedelmes csaló, valószínűleg kém. [...] Kedves, fiatal, szemüveges feje volt.

Ősz volt, tél jött, a hóban is ott ült. Tavaszodni kezdett, a katona ott volt délutánonként, lapos kis ládáján, a fal tövében. De Jacobiék akkor már nyomoztak utána. Először is, nyilvánvaló volt, hogy nem igazi koldus. *Látszott az arcán, kezén, fülén, nyakán.* Másodszor pedig, értette a beszédet. Vagyis csak tettette a süketnémát. Fiatal nő jött érte este. Ki lehet, mi lehet ez a katona? Kém, nagyúr? Kalóz, tábornok? Mesterlövész. Ezt látták a bojtján. Meglestek egyszer-kétszer alkonyat után.²⁶

A fiatal koldust negyven évvel később Jacobi az öreg, vak zongoratanárral azonosítja: nyakszirtjét ugyanabból a szögéből látja most, mikor hegedűje mögül „akaratlanul újra meg újra odales” a zongoránál ülő öregember tarkójára, mint gyerekkorában, amikor Ottóval a fal tövében ülő, rejtélyes koldust lesték. Gyánúja akkor érik bizonyossággá, mikor a koncert estéjén, a meglehetősen üres teremben, frakkban pillantja meg az öreget, ami „olyan természetesen állt rajta, mintha végre levetette volna összes álruháját.”²⁷ Ezúttal az olvasón a sor, hogy ebben az állóképben felismerje egy néhány oldallal korábban olvasott történetrész elemeit, melyben a gyermek Jacobi a Papagáj-mulatató földszint alatti, üres termének túlsó végében egy neki háttal ülő, szmokingos zongoristát figyel, aki halkán, magának játszik: „*A tarkója ismerős volt, s az egyik szám, amit játszott, szintén.*”²⁸

A felismerés a jelenben megértéssel párosul, annak megértésével, hogy a nyelv előtti tapasztalat, bár szavakkal nem kifejezhető, mégis megragadható, s hogy más dolgunk nincs is, mint hogy e felismert dolgot, pillanatot, érzést a művészet által közölhetővé tegyük, hogy az „örökre eltűnt pillanatok” és érzéseket állóképként, szöveggként vagy zeneként; festmény, regény vagy hegedűszonáta formájában időtlenné, örökkévalóvá formáljuk:

Örökre eltűnt. Elejtették a nyomozást. Ha nem láthatták, megszűnt létezni: tulajdonképpen csak az izgatta őket, ahogy a fiatal rokkant katona ott ült a járdán, *furcsa, szép fejtartással*, süketen és némán: csak ez vonzotta Jacobit, mint a delejpatkó. S idáig terjedt a megbízatása is, ha jól meggondolja. Ezt kémkedte az angyaloknak, ilyesmit: hogy van-e az emberek közt, aki például ilyen *méltóságosan tartja a nya-*

26 Uo., 412. Kiemelés tőlem. O. S.

27 Uo., 425–426.

28 Uo., 416. Kiemelés tőlem. O. S.

*kát. Ilyen mozdulatlanul és ilyen szótlanul. A többi nem volt fontos. A fiatal katona nyakszirtjét és hallgatását megjegyezte Jacobi, megbízói számára, hogy aztán csináljanak majd vele, amit akarnak.*²⁹

Jacobi megérti, hogy miben is áll megbízatása, s felismerését hasonló megjegyzéssel zárja, mint ami az *Iskolában* Medve kéziratán is szerepel („Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem!”³⁰). Medve Bébének üzeni ezt, aki kettőjük kontaminált nézőpontú elbeszélésévé, műalkotássá formálja, és ezzel az időtlenség dimenziójába emeli át gyermekkoruk eltűnt idejét, hogy az ily módon valóban a „mindenség ernyőjére”³¹ kivetített, egy helyben álló pillanatok egésze lehessen.

Jacobi pedig gyerekkori barátjához, Gryneus Ottóhoz megy el, és találkozásuk alkalmával elmondja neki az egykori vak koldus igazi kilétéről alkotott elméletét. Lehet, hogy Ottó már nem a régi, hogy – bár csodagyereknek volt kikiáltva – nem futott be fényes zenei karriert, hogy elbeszélnek egymás mellett, s hogy még csak közös nyomozásukra sem emlékszik, találkozásuk mégis fontos szerepet játszik abban, hogy Jacobi másnap visszatalál a zenéhez, s a koncert estéjén úgy érzi, hosszú idő óta most először játszik jól. Jacobi a novella szerint „alig értette, mi történt vele”, s a történet síkján valóban nem tűnik motiválnak a fordulat. Poétikai értelemben azonban nagyon is az, hiszen barátja vezetékneve metaforikusan a római mitológiából *Gryneus* (magy. *grynéi* / *gryniumi*) Apollóként is ismert Apollóra, a ragyogó nap, a jóslás, a költészet, a zene és a művészetek istenére utal. Ezen a néven, *Gryneus Apollóként* említi Vergilius is a 6. eclogában és az *Aeneis* 4. énekében. A névben rejlő, sűrűsödő kulturális jelentéstartalom – egyrészt a zene, másrészt a nap-metaforika révén – a novellában Ottó történetévé bomlik ki.

Jacobi végül az utolsó, még hiányzó szemet is beilleszti az olvasóval folytatott közös nyomozás láncolatába, amikor ráébred, hogy ugyanazt a régi foxtrottot hallotta akkor este a széna-piaci nagykávéház alatti Papagáj-mulatóban, és még korábban, valamelyik udvari szobából kiszűrődni annak a nagykávéház mögötti bérkaszárnának a függőfolyosóján állva, ahol a fiatal koldus lakását sejtették.

A „Yes, sir, that’s my baby” kezdetű régebbi táncdal volt, ami rögtön kapcsolta Jacobinak a néma katona tarkóját, érezte világosan, érzékelte a gyomrában, tüdejében,

29 Uo., 415. Kiemelés tőlem. O. S.

30 OTTLIK Géza, *Iskola a határon* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2007), 21.

31 Uo., 161.

szívében, sejtjeiben, hogy miről van szó. *A megfoghatatlan pillanatnak ez már elérhető, közölhető paránya volt, a fiatal katona némasága, nem rezzenő nyakszirtje.*³²

A nyakszirt motívuma nemcsak történetelem, a hátulról-felülről leső gyermek és az ugyanebből a szögből a zongorakísérőre lepillantó hegedűművész fókuszpontjába kerülő néma, kifejezéstelen, az emlékezetben mégis szilárdan megtapadt kép, de nyelvi-poétikai értelemben is sűrű, többretegű metafora. Utótagja, a *szirt* szó jelentése ugyanis érintkezik a mű másik két kulcsmetaforájával, a *kövel* és a világ biztonságáért szavatoló, derék indiánnal, akit Jacobi gyerekkori könyve egy *sziklaszirt*en állva ábrázolt. Mikor e metaforák – az álruha, a kisfiú és az angyal képzetével kiegészülve – az elbeszélés utolsó, 8. részében összérnek, az olvasó átélheti, illetve részesülhet a „minden megvan” tapasztalatából.³³

Jacobi hazatalál. *A szavatol* szótól elindulva, lassan rátalál anyanyelvére, barátja képében megtalálja a derék indiánt, aki szavatol a lady (vagyis az idős dada) biztonságáért, és az öreg, vak zongoristában – aki a koncert végén megsimogatja és „Édes fiam”-nak szólítja, „mintha egy lakatlan szigeten lennének” – megtalálja gyerekkori indiánkönyvének „hajótörött és elveszettnek hitt édesatyját” is. Végül a közös koncert és egy mindkettőjük emlékezetébe beiródott, régi táncdal révén visszatalálnak a művészethez és a közös játék önfeledt öröméhez:

Az a nyolc-tíz fiatal zenei főiskolás, lányok, fiúk, aki még ott lebzelt a kiürült teremben, az első pillanatban azt hitte, a művész csak hangolja a hegedűjét, de aztán álméltó megrökönyödéssel volt kénytelen tudomásul venni, hogy Jacobi Péter és az öreg, vak zongoraművész, szinte fegyelmezett összetanultsággal, lendületes ütemben játszani kezdenek egy foxtrottot.³⁴

32 OTTLIK, „Minden megvan”, 417.

33 „Megtaláltam a barátomat, felelte Jacobi.

Az öreg bólintott, persze. Frakkban volt, ami olyan természetesen állt rajta, mintha végre levetette volna összes *álruháját*. Jacobi le nem tudta venni róla a szemét. Inas, barna nyaka a fehér gallérban végtelenül lágy volt és mégis sérthetetlen, elpusztíthatatlan – *egy törékeny kisfiú és egy rettenetes férfiangyal nyaka*.

– Derék indián. Szavatol a világ biztonságáért. A barátom.

– Persze.

Dél előtt egy újságcímben olvasta Jacobi ezt a kérdést: »Ki szavatol a világ biztonságáért?« A dobogón is csak az *öreg zongorista tarkóját nézte* a hegedűje mögül. Tegnapelőtt elmondta Ottónak, hogy *ráismert, akárcsak a kapukőre*. A fejtartásra, *a fiús nyakszirtjére*.” Uo., 425–426. Kiemelés tőlem. O. S.

34 Uo., 427–428.

Az elbeszélés utolsó mondatában nemcsak ő, de az addig mindig csak „zongorista-ként” aposztrófált kísérője is „zongoraművészként” szerepel, s az elbeszélésmód következetesen alkalmazott múltidejűsége az utolsó tagmondatban, finoman átbillen jelenidejűségbe, sőt a *kezdenek* ige révén a lezáratlan, kimerevített, örök jelenbe.

Láthattuk tehát, hogy Ottlik kései elbeszélésében a tarkó vagy nyakszirt igen összetett motívummá válik. Egyszerre képes kifejezésre juttatni a férfias keménységet és a kislány bájt, vagyis az időtlenséget, és hordozni az idegen világban elveszett szubjektum számára az ismerősség tapasztalatát. Ezen kívül egyszerre működik Jacobi számára emlékképként, a múltat magába sűrítő motívumként, illetve a méltóság, az erkölcsi tartás (*egyenés, rezzenetlen*) metaforájaként a cselekmény világában, és az olvasó számára – a szétszórt motívumokat összegyűjtő, kanalizáló – gyökérmetaforaként (*nyakszirt*) a befogadásban. Működése ugyanakkor „néma”, az arc elváltoztathatóságában rejlő „beszédességével” összehasonlítva szinte egyáltalán nem kommunikatív, lényege éppen az idővel szembeni változ(tathat)atlanságában, „tartásában” rejlik. Ottliknál egy néma testrész úgy viszonylik az archoz, mint a hallgatás a szavakhoz, illetve a beszédhez: „Nem jók a szavak. Valahol talán tudja a dolgokat, szavak nélkül; s ezért nem szeret magyarázkodni. Minél jobban ritkulnak a szavak, annál jobban sűrűsödik az igazság; s a végső lényeg a hallgatás táján van, csak abba fér bele.”³⁵ Ezért emlékeztet minket a *Minden megvan* néma, „nem rezdülő” nyakszirtje a *Hajnali háztetők* Aliszának hátracsukló nyakára, a *Buda Klárijának* „kislánynyakára” vagy az *Iskolában* Medve édesanyjának kihúzott nyakára, amely – pisze orrával együtt³⁶ – személyisége, sőt létezése esszenciájaként is olvasható:

az orra egy kicsit pisze volt; s ha szokott mozdulatával *kihúzta a nyakát* és felvetette a fejét, szépségének lányosan hetyke megfellebbezhetetlensége azt mondta *akaratlanul és némán*, azt hirdette diadalmasan, hogy füttyül mindenre, csinálhatnak amit akarnak, a világ mégis sokkal különb hely, az élet mégis nagyszerűbb dolog, mint amilyenek józan emberi ésszel látszik.³⁷

35 OTTLIK, *Iskola a határon*, 194.

36 Édesanya pisze orrát – és vele életszemléletét – Medve is öröklö: „Medve is pisze orral érkezett szeptemberben. Elég hamar megváltoztak az arcvonásaink, a puha orrok és az arcizmok önfeledt mozgékonyasága, de szeptember második felében Medve még ugyanolyan pisze volt, mint ahogy érkezett.” Uo., 198.

37 Uo., 197. Kiemelés tőlem. O. S. A néma testrészek közlékenysége egy, a beszédnél teljesebb megértést idéző Ottlik szereplőinél: „Miután az orra, álla, nyaka s a szőkesége a tudtán kívül is *válaszolt* ilyen módon mindarra, amit a fia meg sem próbált közölni vele, s ugyanazt *mondta*, amit régen: igazán közömbös volt hát, hogy élőszoval mit beszélgetnek és mennyi ideig.” Uo., 197. Kiemelés tőlem. O. S.

A hallgatás táján sűrűsödő, végső lényegét, a nyelvileg artikulálhatatlant a vizsgált Ottlik-szövegekben nem a hősök által kimondott szavak, nem is az arcok (mimika, tekintet), hanem a „néma” testrészek közvetítik. E testrészek – köztük a tarkók és nyakak – szándékolatlanul közölnek, látványuk önmagában nem, mindig csak egy külső tekintet, illetve tudat számára válik jelentéssé. E ket-tősség – a pusztá, minden közlési szándéktól mentes látvány és e látvány „végső lényegként”, a közlés maximumaként való beállítása – legtöbbször az elbeszél monológ révén jut kifejezésre. A tudatábrázolás ezen narratív technikája³⁸ szét-szálazhatatlanul szövi egymásba a narrátori hangot és a (fő)hős nézőpontját, a tárgyilagosságnak tűnő leírást és az abból kibomló személyes olvasatot.

38 Vö. Dorrit COHN, „Áttetsző tudatok: A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban”, ford. GÁCS Anna és CSERESNYÉS Dóra, in *Az irodalom elméletei 2*, szerk. THOMKA Beáta, 61–98 (Pécs: JPTE–Jelenkor Kiadó, 1996).

A leírás és a női szubjektumalkotás összekapcsolódásának vizsgálata Lesznai Anna *Kezdetben volt a kert* című művében

Lesznai Anna kapcsán az utóbbi években egyre több szó esik az életműben különleges és szintetizáló szerepet betöltő nagyregényéről, a *Kezdetben volt a kert*-ről. A művet hosszú idő, az 1966-os első megjelenés után 2015-ben újra kiadták Kőbányai János előszavával, amelyben a kiadó igazgatója üdvözli a magyar kritikai horizonton lassan kirajzolódó gender szempontú értelmezési irányt, ugyanis ennek révén a regény megszabadítható lenne a pusztán kulcsregényként vagy ön-életrajzi regényként való olvasástól.¹

Mint az ismeretes, az anyai ágon a Hatvany családhoz tartozó Lesznai Máli, alias Moscowitz Amália, éppúgy kapcsolódott a *Nyugat* köréhez, mint a Vasárnapi körhöz, képzőművészeti tevékenységével pedig a Nyolcak csoportjához. Családi helyzete, sokoldalú tehetsége és kivételes szociabilitása révén így összekötő szerepet játszott a modernség különféle alakulatai között. A művészeti életben elfoglalt helyzete mellett, mint Jászi Oszkár felesége, sajátos történelmi tapasztalatokat is szerzett a polgári radikális műhely életéről, nőként egészen közeli perspektívából tapasztalhatta meg egyrészt az őszirózsás forradalom időszakát, másrészt a Lukács-kör révén a kommünt is, amelyben egy oktatásügyi program kidolgozásának feladatát kapta.

Kétségtelenül csábító a regényt pusztán a történelmi tanúságtételként értett önéletrajziség felől közelíteni, ugyanakkor véleményem szerint a mű egy olyan műfaji határokon átívelő, azokat átalakító sajátos regényváltozatot valósít meg, amely elsősorban mint női fejlődésregény és történelemreprezentáció olvasandó.

1 KŐBÁNYAI János, „Az eltűnt »Egész« nyomában”, in LESZNAI Anna, *Kezdetben volt a kert*, 2 köt. 2:647–672 (Budapest: Múlt és Jövő Könyvkiadó, 2015).

Ebben az értelemben az önéletrajziség feloldódik abban a modernséghez köthető szubjektumkonstrukcióban, amely inkább a prousti, illetve a woolfi narratív eljárások rokonává emeli az eddig inkább történeti kuriózumként emlegetett nagyregényt.

A *Kezdetben volt a kert* értelmezése során megkerülhetetlen a kert-téma komplex szerepének vizsgálata,² erre most elsősorban a női szubjektum megalkotásának összefüggésében térek ki. Értelmezésemben a kert gazdag topológiájának női átsajátítása éppen a leírásokon keresztül valósul meg, ezen szöveghelyek nyelvteremtő képiségen keresztül konstruálja meg szubjektivitását a beszélő én. Gondolatmenetem alapvetően Mieke Balnak a leírás narratív funkcióját számba vevő elképzeléseire épül. Bal a leírást olyan fontos helynek látja, amelynek ugyan „az elbeszélés határozza meg a kontextustól való szemantikai függőségét és többértelműségét”, rugalmassága azonban megnyitja a szöveget, és rajta keresztül „összefoglalhatjuk, átalakíthatjuk és megalkothatjuk a teljes elbeszélés jelentését.”³

A nőirodalom szempontjából ugyanis kulcskérdés a domináns narratív sémák átírása, a kultúrába ágyazott műfaji toposzok átalakítása, az önmaga képére formálás aktusa, a tárgyból alanná válás művelete. Olvasatomban Lesznai regénye egy, a külső világot totalitásában szemlélő, a történelmi idő objektivitását rekonstruálni igyekvő klasszikus narrációból a mű végére, csúcspontjára, egy, a világ és a történelem összeállíthatóságát megkérdőjelező, önmagát a folyamatos percepcióban újra és újrafogalmazó éntérré, tudatfolyammá alakul. Ebben az összefüggésben is jelentékeny szerepet játszik a leírás, hiszen a fabulához, az elmondható történehez képest,⁴ ami az elsődleges narrációs szinten helyezkedik el (valamelyest Bal is megtartja a diszkurzív szintek genette-i hierarchiáját) kevésbé kiszolgáltatott a diszkurzív rendnek. A leírásban létrejöhet egy sajátos nézőpont, esetleg magának a fabulának az ellenpontosítása, „alálás”, ily módon a leírás könnyen válhat a női másik terepévé.

Jelen esetben a többnyire zárt, lírai szekvenciaként is olvasható kert-leírások jelentik a főszereplő női karakter fejlődéstörténet-elbeszélésének kiinduló- és

2 A kert-téma és Lesznai életművének kapcsolódásairól többen is írtak már összefoglalást: TÖRÖK Petra, „»Mindenképpen úgy érzem, ez lenne a fő könyv«: Lesznai Anna naplójegyzeteiről”, in *Sorsával tetováltan önmaga: Válogatás Lesznai Anna naplójegyzeteiből*, vál., szerk. és bev. TÖRÖK Petra, 6–59 (Budapest–Hatvan: Petőfi Irodalmi Múzeum–Hatvany Lajos Múzeum, 2010); VEZÉR Erzsébet, *Lesznai Anna élete* (Budapest: Kossuth Kiadó, 1979).

3 Mieke BAL, „A leírás mint narráció”, ford. HUSZANAGICS Melinda, in *Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, *Narratívák* 2, 135–171 (Pécs: Kijarat Kiadó, 1998), 158–159.

4 Bal fogalmai szerint a fabula az időrendbe állítható történések sora.

végpontját. A sokszálú, bonyolult fabulát összerendező, és az előre- és hátrautalások rendszerében a regényszöveg alaptémájává erősödő kert-leírásokon keresztül épül meg a mű önértelmezése is.⁵

Lesznai énfogalma egyfelől kötődik a vasárnaposoktól átsajátított simmeli hatásokat mutató, mágikus világnézethez a transzcendencia-keresésről és az én határainak feloldásáról,⁶ másrészt az én-konstruáltságára való reflektálással az elidegenedés tapasztalatának rögzítéséről beszélhetünk. A ketről való gondolkodásunk is értelmezhető ebben a dichotómiában. Ember és kert viszonya éppúgy felidézi az önazonosság, a határolatlan feloldódás, mint az én be- és kizártságának, az ember tragikus „énbe csukatásának” mítoszát, a korlátokra való folyamatos reflektálás szituációját.⁷ Lesznai mintegy átsajátítja a kert-toposznak a népi kultúrától a bibliai eredetű irodalmi topológián át a szecessziós újraértelmezéséig íveltethető kulturális jelentésrétegeit. A kert, mint a nőiséghez konnotált tér, köthető az eredethez, ami magába olvasztja a narrációban megkonstruált történelmi időt. Az individualizáció a kerttől való elszakadásként kerül elbeszélésre, majd a látást birtokló alkotóművésszé válás, és az élet műalkotássá szentelésének programja is a kert-leírásokon keresztül artikulálódik. „Lizó író lett” – mondhatnám Proust-nyomán.

Leírás – percepció – korporalitás

Szövegértelmezéseim tanúsága szerint az íróvá válás, valamint az identitás megformálódásának párhuzamosan zajló és szervesen összefüggő folyamatai alapvetően a testi tapasztalatban gyökerezethetők, a gyerekkori érzetektől kezdve, a szerelmi vágyakozáson át az anyaság állapotrajzáig. Bal fokalizáció-fogalma lehetővé teszi a testreprezentációk narratívakonstruáló szerepének megfigyelését, végső soron pedig azt a működést segít észrevenni, ahogyan a hagyományos dichotomikus felfogás szerint a test felől megképződő női identitás koncepcióját Lesznai szövege a női művész metafizikájának megalkotása során rendre felülírja.

5 Mieke BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative Texts* (Toronto: University Press, 2009), 57.

6 TÖRÖK Petra, *Ornamenssé váltott sors: Művészeti és irodalmi otthonteremtés Lesznai Anna életművében*, doktori disszertáció (Budapest: ELTE Bölcsészettudományi Kar, 2012), <http://doktori.btk.elte.hu/phil/torokpetra/diss.pdf>.

7 A kert kulturális jelentéseiről: Hans BIEDERMANN, *Szimbólumlexikon*, ford. HAVAS Lujza és KÖRBER Ágnes (Budapest: Corvina Kiadó, 1996), 202; BABARCZY Eszter, „A ház, a kert, az utca”, in BABARCZY Eszter, *A ház, a kert, az utca*, 7–20 (Budapest: József Attila Kör–Balassi Kiadó, 1996).

Bal klasszikusan elválasztja a narratív részekről az argumentációt (non-narrative comments), a leírást és a dialógust, ugyanakkor ezek egymásba ékelődésének, egymáshoz való sokrétű viszonyának, és a szöveg rétegeivel, valamint a narrációval és a fokalizálóval való változékony összefüggéseinek is nagy figyelmet szentel.⁸ Genette Proust-elemzése során jut el éppen az általa képviselt strukturalista narratológia értelmében elkülönített egységek: a leírás, a történet vagy esemény, és a kontemplatív eszmefuttatások szétválaszthatatlanságának gondolatához:

Valójában a prousti leírás nem annyira a szemlélt tárgy leírása, mint inkább a szemlélődő perspektivikus tevékenységének, impresszióknak, fokozatosan kibontakozó felismeréseknek, a távolság és a perspektíva változásainak, tévedéseknek és helyreigazításoknak, lelkesedéseknek és csalódásoknak, stb. az elbeszélése és az elemzése. A kontempláció valójában nagyon is aktív, és magában foglal egy egész történetet. Ez az a történet, amit a prousti leírás elmond, [...] az észlelés munkája.⁹

Lesznainál az argumentáció apropója és tárgya, kiindulópontja a kert-téma, egymásba visszatérő folyamattá válik leírás és véleményalkotás. Így kerül kiemelésre a fokalizátor értelmezői szerepe a leírások révén, így konstruálódik meg egy női nézőpont, amely ezen az úton teszi explicitté saját tapasztalati világát.

A fokalizációnak a narrációtól való szétválasztása az egyik legfontosabb eleme Bal rendszerének, mert lehetővé teszi a három narratív réteg egymáshoz való viszonyának precízebb megfigyelését, a beágyazódások követését és a narratív helyzet változásainak vizsgálatát, ezáltal a női hangok, nézőpontok reprezentációit is képes megmutatni.¹⁰

Véleményem szerint a fokalizálónak az az értelmezése, ami a konkrét érzékszervi tapasztalatok megjelenítésére is figyelmet fordít, ami nemcsak a látást, hanem egyéb perceptualizációt is számon tart, utat nyit a narratív korporalitás dimenziója felé is. Lesznai szövegében a regény központi karaktere, az író nő alteregójának is nevezhető Berkovics Lizó percepciója építi újra és újra a lizskai keretet, miközben a külső narrátor szövegében is folyamatosan jelen van a kert-téma különféle metaforizálása.

8 BAL, *Narratology...*, 19.

9 Gérard GENETTE, „Az elbeszélő diszkurzus”, ford. LOVAS Edit és SEPEGHY Boldizsár, in *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, 3 köt. 1:61–98 (Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor Kiadó, 1996), 87.

10 A bali narratológia ilyen értelmű összefoglalása: ZSADÁNYI Edit, *A másik nő: A szubjektivitás női alakzatai* (Budapest: Ráció Kiadó, 2006), 18.

A továbbiakban Balnak a percepciót a fokalizációhoz képest külön számon tartó elemzési gyakorlatát követve a regény három szöveghelyének részletesebb elemzésével szeretnék a leírással összefüggő testképzetek és identitásképzés kapcsolódásaira rávilágítani.

Legelőbb volt a kert. Nagy volt, sohasem lehetett végire érni. Legfeljebb, ha a piros pavilonig jutott fel Lizó a dadával... a fák nagyon magasak voltak. Minden fűnek, virágnak – a gyümölcsről nem is szólva – más-más íze volt. A kavicsot jó nyalni, de ki kell köpni azután... Piros a zsálya, piros a rózsza, piros az eper. Az oroszlánfű sárga, de bele lehet nézni, a napba nem lehet, csak este, ha piros... A kertben sok volt a bogár. A cserebogár csúnya, mert megessi a kertet: ha összeseprik és rálépnek, ropog. A rózsabogár szép, minden szín rajt van a hátán.¹¹

Ebben a részletben a kislány Lizó karakterének, gyerekkori nézőpontjának megkonstruálását láthatjuk, ezzel a szöveghellyel jelenik meg Lizó fokalizátorként, markáns szenzualitásával erősen különbözve az eddigi narrátori pozíciótól. Az érzékszervek felfokozott szerephez jutnak a leírásban, a naiv percepció nyelvi kifejeződéseként a szöveg szaggatottá válik, korábbi szintaktikai felépítése átalakul, néhol versikét imitál, gondolatritmus-szerű ismétlődésekkel, kihagyásokkal, hiányos mondatokkal operálva. Az elsődleges narrátorral összeolvad a kislány monológja. A test kifejlődése, érése, a gyümölcs-képek igen gyakoriak a szövegben, és Lesznai képzőművészeti munkáinak is alapvető elemei. A fejlődéstörténet során Lizó testileg is kiszakad a természettel, a kerttel való problémamentes azonosságból.

Lassan telt a nyár. Lizó szobája csendjében papírra vetett néhány verssort, de szavai elringatták egyhangú ritmusukkal. Álmoság fogta el, és alig bírta íróasztalától a díványig botorkálni. Mire felocsúdott, a madarak már estét csicseregtek a kertben. Álomtól kipirultan jelent meg az udvari teraszon, ahol vacsorára terítettek. A szék vastamlája kényelmesen hűtötte lusta, meleg hátát. Elbáméskodott a napnyugtán. Az ég zöldessárga volt, fényes és sima, mint a hímzórámára feszített selyem. A nap súlyos aranygombolyag, egyre lejjebb gurult. Hazatérőben a gólya. Nyílegyenesen repül, de hirtelen megakadt az égen, mozdulatlanul lebeg – tusrajz az alkonyat selymén – egy örökké tartó pillanatilag. Aztán hosszú lába szára ékbe csuklik, és méltóságteljesen ereszkedik le a konyhaház kéményén nyugvó fészke szélére. Mire leért, Lizó mélyet sóhajtott. Még csak néhány hét, és elvándorol a gólya is: minden szépség

11 LESZNAI, *Kezdetben volt a kert*, 1:216, 217.

messze húz. „Nem szól a szó, oly sovány, színtelen” – zümmögött benne egy suta, magános verssor. Múlik az élet, és adós marad, a sok kapott gyönyörűségért. Szőnyegyet kéne szőni napjaiból, hogy az Úristen lába elé terítse. Azon sétálna feléje a boldogságot hozó angyal.¹²

A leírás ezen a szöveghelyen argumentatív elemet is tartalmaz, az önértelmezés nyilvánvaló, a megíródás, az alkotás folyamata kerül elbeszélésre a klaszszikus toposzt fogalmazva újra: a műalkotás küzdelem az elmúlás ellen, az alkotás az öröklétnek szól. A művészi program megalkotásának folyamatában a „magányos verssor” helyett a „szőnyeg” megszövésének terve rajzolódik ki. Ez a kép a Lesznai-életmű kulcsszavaként alapvető önértelmezési gesztus, a műalkotássá dolgozott élet, a *Werk* Lesznai által kidolgozott metaforájaként érthető. A külső narrátor az érzékelés tapasztalatának bemutatásán keresztül azonosul az elbeszélttel („kényelmesen hűtötte, lusta, meleg hátát”). A leíró elemek továbbviszik azt az erőteljesen lirizált beszédmódot, ami a korábbi kertleírásokban jön létre, szoros összefüggésben, a szemlélődő attitűd és a művészi látásmód kialakulásának elbeszélésében. A leírt kép, a hímezőráma metaforában maga is tematizálja az alkotást, a hímezés fokozatos megszületésének, a színek és a formák kirajzolásának, megmunkálásának folyamatát, nyilvánvaló intertextusként hívva be az értelmezés körébe Lesznai hímezésének világát. Az alkotás ugyanakkor, mint az alkotó létezésével biológiailag, materiális értelemben is egységbe olvadó működés jelenik meg: a gólya szép ívű röptének elbeszélése, majd az idézőjeles elkülönítéssel jelzett „vendégszöveg”, a megszülető műként is értelmezhető metafora („Tusrajz az alkonyat selymén”) párhuzamba kerül Lizó lélegzésével: a gólya földet ér, a kép-vers megszületik, Lizó sóhaj: a szövegkonstrukció ezen mozzanatok párhuzamát teremti meg. A gyerek születésére való várakozás női tapasztalatának, és az alkotóvá érésnek a folyamata kerül közös nevezőre, a biológiai, testi értelemben bekövetkezett termékenység és a művészi kreativitás összefonódása tematizálódik ezen a helyen.

12 Uo., 2:20.

Woolf és Lesznai: a közösségi tudat és a női transzcendenciája

Az utolsó elemzett részlet a regény zárófejezetében található, tulajdonképpen a mű leghosszabb szabad függő beszéde, ami egyúttal a regényszöveg zárlatával is egybeesik. Ezen narrációs technika „szülőanyját”: Virginia Woolfot idézem meg, illetve 1937-ben megjelent, és két év múlva már magyarra is lefordított, *The Years* című regényét. A mű Woolf pályáján is valamiféle fordulatot, új szemléletet jelent, hiszen a közösségi tudat témája és a nemzeti narratívára való reflektálás eddig nem tartozott az író érdeklődésének fősodrába. A 30-as évek második feléig Woolf neve a modern individuum fogalmának kialakításában meghatározó szerepet játszó tudatfolyam technikával kapcsolódott össze. Az *Éveket* Hevesi András fordításában már 1939-ben kiadták magyar nyelven,¹³ a *Nyugat* is recenzálta.¹⁴ Az eltérő kulturális kontextus ellenére Woolf regénye azért érdekes számomra a Lesznai-szöveg elemzésének szempontjából, mert a családregénnyel összekapcsolódó történeti perspektíva egy markáns, női újraalkotásának példája, a 30-as évek második feléből.

Értelmezésemben ezt a két nagyregényt a női történelemreprezentáció alapító szövegeiként tarthatjuk számon. Woolf a közösségi tudatot a hivatalos politikatörténet-íráson kívül, a domináns diskurzust lebontva konstruálja meg,¹⁵ Lesznai pedig szinte ugyanannak a korszaknak, a magyar modernizáció kiábrándító tapasztalatainak enciklopédikus megrajzolására vállalkozik a női beszélő pozíciójának megteremtésén keresztül. A két szöveghely intenzív kapcsolatba lép egymással, a leíró részek mindkét műben a szöveg egészének jelentésadó helyeként működnek.

Mindkét szövegben tematizálódik az idő, és az arra való reflexió mindkét műben az önértelmezés központi motívumává válik. A természettel való testi, érzéki azonosulásban konstruálható meg a szubjektum, a természeti elemekhez kötődésében szenzuálisan is érzékelhető azonossága mint identitáspozíció kerül szembeállításra a társadalom, az emberi közösségek övezeteinek állandó változásaival, múlandóságával, Lesznainál a történelem kudarcaival.

Hanem Lizó hit nélkül és pár nélkül szántogatta lelkét a kastély ekevasával, és nem volt mivel bevethnie a keserves barázdát, ottan nézte a világot, amelyet képzelete,

13 Virginia WOOLF, *Évek*, ford. HEVESI András (Budapest: Franklin-Társulat, 1940).

14 SCHÖPFLIN Aladár, „Virginia Woolf”, *Nyugat* 32, 11. sz. (1939): 251–255.

15 SÉLLEI Nóra, *A másik Woolf: Kulturális önreflexivitás Virginia Woolf harmincas évekbéli szövegeiben* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011), 218–219.

mint titokzatos ábrákkal teleírt szőnyeget terített elébe. A régi rend tele volt hibával, de felbomlása kusza rendetlenségbe hozta az élet szálait... Most mindent újrakezdhetsz! Jogod van még egy életre! Váratlan boldogság és erő szökött belé. Megzendült, mint a kifeszített húr. Hangosan felnevetett. Rögtön nekivágni a meg-hitt ábrákkal teleírt, újszülött világnak! Milyen a régi kert, ha újszülött szemmel nézi? Lizó lerohant a kertlépcsőn. A kendő lecsúszott válláról, amelyen most melegen égett a szokatlanul verőfényes november napsütése. Futó lépte alatt puhán süppedezett az avar. Orra télire felásott virágágyak földjéből, a beteljesedett esztendő zamatja áradt feléje, a vetkeződő hársfasor gyérülő lombján lilával tört át az ágak karcsú villázata. Feljebb a dombon a gesztenyék rozsdás tenyere most ejtette el utolsó érett gyümölcsét, koppanva hullt a földre, útjában lehántva gerezdes héját, és csupaszon gurult tovább. A domb taraján egy sor fenyő vándorolt, sosem tágítva elrendelt helyéről.

Itt jött Lizóval szembe az északkeleti szél... Az őszi szél lassan dagadó, lassan üzenő, ütemes sóhajtása messziről jön és hív. Hív és húz...

A fák és bokrok ágboga közül Lizó kilépett a meredeken lejtő domboldalra. A lemenő nap sugara aranyport szórt a pázsitra, amelyben sűrűn pislogott még a láncfű és a százsorszép sok kandi csillaga megkoszorúzta a tar fák feje búbját és felragyogtatta a kastély violaszín zsindeletetejét... azon túl a lapos mezők és a bíbor-szín hegyek... A liskai völgy serlege színültig megtelt: kicsordult belőle a részegítő szépség, szerteáradt az egész világon.¹⁶

The wind seemed to rise as she walked under the trees. It sang in their tops, but it was silent beneath. The dead leaves crackled under foot; among them sprang up the pale spring flowers, the loveliest of the year—blue flowers and white flowers, trembling on cushions moss. Spring was sad always, she thought; it brought back memories. All passes, all changes, she thought as she climbed up the little path between the trees. Nothing of this belonged to her; her son would inherit, his wife would walk here after her. She broke off a twig; she picked a flower and put it to her lips. But she was in the prime of life; she was vigorous. She strode on. The ground rose sharply; her muscles felt strong and flexible as she pressed her thick-soled shoes to the ground. She threw away her flower. The trees thinned as she strode higher and higher. Suddenly she scraw the sky between two striped tree trunks extraordinary blue. She came out on the top. The wind ceased; the country spread wide all round her. Her body seemed to shrink: her eyes to widen. She threw herself on the ground, and looked over the billowing land that went rising and falling, away and away, until somewhere far of

16 LESZNAI, *Kezdetben volt a kert*, 2:613.

it reached the sea. Uncultivated, uninhabited, existing by itself, for itself, without towns or houses it looked from this height. Dark wedges of shadow, bright breadths of light lay side by side. Then as she watched light moved and dark moved, light and shadow went travelling over the hills and over the valleys. A deep murmur sang in here ears—the land itself. That went rising, singing to itself, a chorus alone. She lay there listening. She was happy, completely. Time had ceased.¹⁷

A Woolf-szöveg leírásának intenciója, hogy a dinamikus mozgás révén, a test érzékelésében, a látás, a szemlélés aktivitásával megalkossa a végességből való feloldódást, az időtlenség transzcendenciaélményét, a természet elemeivel az érzékelésben való azonosulás révén feloldja a szubjektum magányosságát. Ugyanez az ív rajzolódik meg a Lesznai-szövegben is, itt elsősorban a látás perspektívaváltásai által, a vizualításban terjeszti ki önmagát a szubjektum. Woolfnál a „fény és árnyék” – érzékelés, a látás elemi műveleteire csupaszítása összekapcsolhatóvá, egyneművé teszi a tapasztalatot a mozgásnak korábban leírt dinamizmusával, valamint az ezt követő hang-élménnyel. Lesznainál is dinamizálódik a fókusz, a szél ritmikus érzékelése és ennek továbbgyűrűzése magára a látványra. Woolfnál az újabb érzékszerv, a hallás bekapcsolása kifejezi a korporealitásnak éppen az absztrakcióban, a testetlen hangban való kiteljesedését. Testi és testetlen, határolt és határtalan, néző és nézett dichotómiáinak oda-vissza játékában jön létre

17 Virginia WOOLF, *The Years* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 250–251. „Mintha szél kerekedett volna, amikor a fák között sétált. Szél susogott a fák tetején, de lent némaság volt. Lába alatt zizegtek a lehullott falevelek. Köztük halvány tavaszi virágok nyíltak, az esztendő legkedvesebb virágai, – kék és fehér virágok remegtek zöld mohapárnájukon. A tavasz mindig szomorú, gondolta magában, visszahozza az emlékeket. Minden elmúlik, minden megváltozik, gondolta, mikor felkapaszkodott a kis ösvényen a fák között. Mindebből már semmi sem az övé; a fia fogja örökölni. A fiának a felesége fog itt sétálni ő utána. Letört egy gallyat; letépett egy virágot és szájába vette. De hiszen élete virágában van; erőteljes. Gyorsabb léptekkel ment. Az út erősen emelkedett; izmait erőseknek és hajlékonyaknak érezte, mikor vastagtalpú cipőjében a talajt taposta. Eldobta a virágot. A fák ritkultak, amikor egyre magasabbra kapaszkodott. Egyszerre csak megpillantotta két kopasz fatörzs között a hihetetlenül kék eget. Felért a tetőre. A szél elült; a táj kitárult körülötte. Mintha összezugsugorodott volna a teste és kitágult volna a szeme. Végigheveredett a földön és nézte a hullámzó vidéket, amely messze emelkedett és ereszkedett, egyre messzebb, egészen addig, amíg valahol messze eljut a tengerpartra. Ebből a magasságból úgy látszott, mintha nem művelné senki, mintha nem lakna rajta senki, mintha nem volnának rajta városok és házak, mintha önmagában és önmagáért volna a világon. Sötét árnyékcsíkok, sugárzó fénytömbök heverték egymás mellett. Ahogy nézte, megmozdult a világosság és megmozdult a sötétség. Fény és árny vonult végig a dombokon, a dombok és a völgyek felett. Mélyen zúgól dalhangzott a fülébe – a táj önmagában, önmagának énekelt, amint magányos kórus. Ott hevert és hallgatta. Tökéletesen boldog volt. Az idő megszűnt.” WOOLF, *Évek*, 262–263.

a szöveg és maga az identitás. Mindkét szöveghelyen egy eufórikus élménnyé fokozott természetleírást olvashatunk, egy valóságos epifániát, Woolfnál az „extraordinary blue”, Lesznainál a „felragyogó violaszín” és „bíborszín” a felmagasztosulás vizuális csúcspontjai, és még innen is továbbfokozódva jutunk el Woolfnál a „fénytömbök”-ig, Lesznainál pedig a „túlcsorduló serleg” képig.

Összegzésül elmondható, hogy a leírás Lesznai és Woolf esetében is hatékony narratológiai eszköznek bizonyul a nőírók azon kardinális problémájára, hogy saját történeteiket megalkossák, és beszélő szubjektummá válva átalakítják a maguk számára az uralkodó kulturális sémákat. A testi érzetek erőteljes bevonása a leírásba illeszkedik a hagyományos nőkonstrukcióhoz, ugyanakkor a természetélménnyel és a viláértelmezéssel történő ilyen szerves összekapcsolása a leírásban lehetővé teszi a transzcendens jelölők mozgósítását a szubjektum önalkotási folyamatában.

Transzszexualitás/transztextualitás

Transz és inter testleírások, testrepresentációk

Tanulmányomban – különös tekintettel a leírásokra – a transz- és interszexuális testek szövegbe íródási lehetőségeit elemzem francia és magyar nyelvű regényekben: azt vizsgálom, hogy a premodern és (poszt)modern regényekben miként textualizálódnak a nemváltások és a semleges(ként leírt) vagy interszexuális testek, illetve miként jelennek meg a transz- és interidentitás sajátos testrepresentációi. A vizsgálat széles irodalomtörténeti anyagot ölel fel: Balzac (*Sarrasine*, *Séraphita*) művei mellett Anne Garréta *Sphinxét* és Bartis Attila *A sétáját* elemzem részletesen. Természetesen az itt szereplő korpusz a terjedelem miatt szubjektív válogatás eredménye, számos szöveget idézhettem volna: Rachilde *Monsieur Vénusát* és *Madame Adonisát*, Artaud *Héliogabaleját* vagy éppen Szvoren Edina novelláit, Rakovszky Zsuzsa *VS-ét* és Kiss Tibor Noé *Inkognitóját*. Jelen tanulmányban olyan szövegeket próbáltam egy csoportba szervezni – technikákat, stratégiákat egymás mellé emelni, hogy láthatóvá váljanak azok különbségei és párhuzamai is –, amelyekben nem annyira a szereplő számára lesz életprobléma a nemi identitás bizonytalansága vagy transzgresszív volta, hanem az olvasás számára teszi bizonytalanná a(z) olykor transznemű vagy interszexuális) szereplő nemét a szerző, teremti meg a nemi eldöntetlenség alakzatát.

Mielőtt az e szövegekben szereplő leírások sajátosságaira rátérnénk, szükség van egy gyors kitérőre a leírás mibenlétére vonatkozóan, mivel a leírás mint textuális egység elhatárolása egyáltalán nem egyszerű, s számos előzetes választásra kényszerít. Genette fontos tanulmánya szerint (*Les frontières du récit / Az elbeszélés határai*, 1966)¹ a reprezentáción belüli határvonalat a legnehezebben

1 Gérard GENETTE, „Frontières du récit”, *Communication* 8, no. 1. (1966): 152–163.

talán narráció és leírás között lehet meghúzni, még ha elvben el is képzelhető egy tisztán leíró szövegrészlet, amely csak térbeli kiterjedésükben mutat be tárgyakat, mentesen minden eseménytől és időbeli dimenziótól. Visszafelé azonban ez már nem ilyen egyszerű, a narráció eleve nem mentes a leírástól, hiszen egy folyamat elemeinek és körülményeinek leglecsupaszítottabb bemutatása sem feltétlenül nélkülöz valamiféle leírást. Genette példája: „A férfi odalépett az asztalhoz, és felvett egy kést”. Ez egy rövidke narratív mondat, amely két cselekvést jelentő igét tartalmaz – ugyanakkor három főnevet is, s bár azok minőségei, tulajdonságai nem derülnek ki pontosan, azt azért érzékeljük, hogy élő vagy élettelen dolgokról van-e esetünkben szó (itt tegyük azt is hozzá Genette érveivel, hiszen szempontunkból ez az információ még fontosabb, hogy ráadásul az is kiderül, a szóban forgó személy hímnemű – továbbá megértjük a mondatból, hogy ezek szerint az asztalon feküdt egy kés, a férfi pedig az asztal közelében, de nem pontosan mellette állt). Egyszóval még a legszimplábbnak tűnő, tankönyvi példaként bemutatható narráció sem nélkülözhet deskriptív elemeket, de egy szépirodalmi szövegből kiragadott pármondatos részletben aztán végképp hajlamos összecúsítani a kettőt, gyakoriak az olyan bekezdések, ahol egy-két mondat/tagmondat leírásnak tűnik, pár mondat/tagmondat pedig narrációnak (mely azonban deskripciót is implikál). A vázolt nehézségek ellenére igyekszem főként „tisztá” leírásokra támaszkodni, de gyakran figyelembe kellett vennem olyan bekezdéseket is, melyek keveredtek (ezek szerint deskriptív elemeket is magukban hordozó) narratív egységekkel, és persze azt sem kerülhettem el, hogy olykor szembesítsem ezeket a részeket a narrációból levonható következtetésekkel is.

Továbbá már ezen a ponton is figyelmeztethetünk leírásanalíziseink egy másik fontos aspektusára is, az intermedialitására és a közvetítettség aspektusára. Megfigyelésem szerint ugyanis a hasonló – transz- vagy bizonytalan nemű testek leírását megkísérlő – szövegekben általában nem direkt testleírásokkal találkozhatunk, hanem egy vagy több közvetítő (esztétikai) tárgyon keresztül (de e tárgyakhoz kapcsolódik az angyal és a tükör motívuma is) jelenítődik meg a nemi eldöntetlenség. Mindezen túl azt is látni fogjuk, hogy a transz- és interszexuális testek reprezentációi ráadásul nagyon gyakran egy igencsak sajátos médiumhoz kapcsolódnak: szimulákrumszerű képi hordozóhoz vagy a *mise en abyme*-szerűen egymásba bonyolított tükörfelületekhez, azokkal operálnak (szinte irodalomtörténeti korszaktól, egyéb szövegszervező technikáktól függetlenül), mintegy felmutatva annak üres jelölői voltát is.

Anne F. Garréta: *A szfinx*

A transznemű szövegek egyik alapesete a szereplő nemének elmosása. Erre példa lehet a *Sphinx* című regény Anne F. Garréta tollából, aki a kvázi matematikai képletek alapján irodalmi szövegeket létrehozó Oulipo-társaság tagjaként olyan szerelmes regényt írt, amelyben a pár két tagjáról nem derül ki a nemük (következésképpen azt sem tudjuk, hogy mi a pontos felállás, heteroszexuális, meleg vagy lesbikus kapcsolatról van-e benne szó). A revükben, bárokban táncoló, fekete bőrű A***-ról a leírásokban lehetetlen eldönteni, hogy fiú-e vagy lány – nem tudható sem izmos testéről, sem ruházatáról, azaz combhoz simuló nadrágjáról, selyemingjeiről, a fellépéseken viselt, s a szerző szerint nem női és nem férfi ruhadarabnak számító, viszont erősen vágykeltő tangáiról. Garréta aztán úgy bonyolítja bravúrosan a szöveget, hogy a befogadó végig bizonytalanságban maradjon – ezt francia nyelven igen nehéz megtenni, hiszen a franciában nem szerint egyeztetni kell a mellékneveket, továbbá ha létige mellett szerepel, a leggyakoribb (összetett) múlt időkben a befejezett melléknévi igenevet is, ráadásul a személyes névmások is utalhatnak a nemre stb. Ezeket a formákat tehát az íróknak a regényszövegben mindvégig kerülnie kell: a leggyakrabban előforduló megoldásai így tehát a *passé simple*-ben való elbeszélés, a körülírások, továbbá hogy a táncosokat a narrátor – így szerelmét, A***-t is – folyamatosan „corps”-nak („testnek” nevezi).

Az eldöntetlenséget már a regény címének (*Sphinx*) ambivalenciája is jelzi, hiszen a szerző le hagyja a névelőt, holott franciául a szóhoz nő-, illetve hímnemű névelőt is lehetne rendelni (*le/la Sphinx*): a francia nyelv önmagában is láthatóvá teszi a kettősséget, miszerint az egyiptomi mitológiában a fáraóarcú szfinx férfi, szemben az ödipuszi mítosz nőfejű változatával. Pierre Brunel *Női mítoszszótára* (*Mythes féminins*) szerint közös eleme a két figurának a rejtély, ám míg a dekadenciában (Wilde-nál, Khnopfnál, s Baudelaire-nél) a nőnemű szfinxet favorizálják, akit a *femme fatale* megtestesülésének tekintenek, a 20. században inkább a férfi alakmásának vélik: ekkor a nyugtalanító idegenség „már nem a Másikként értelmezett szfinxből, hanem az Azonosból árad”, nyilván főként férfipozícióból szemlélve azt (viszont jellemző, hogy ez a 2002-es szótár is a férfi szerzői és/vagy narratori pozíciót tekinti kiindulási alapnak). Az alteritás tehát itt már az egyéni történet része lenne, az alak interiorizálódott.² (A pszichoanalízis – leginkább Jung – koncepciójában pedig a rettenetes vagy bekebelező anya képe, aki a hatalmánál fogva férfitulajdonságokat is rejt magában.)

2 Lise REVOL, „Sphinx/Sphinge”, in *Dictionnaire des mythes féminins*, éd. Pierre BRUNEL, 1733–1748 (Monaco: Éditions du Rocher, 2002).

Érdemes megjegyezni, mert a későbbiekben jelentősége lesz, hogy a Garrétát is inspiráló vagy inkább az általa intertextusként felhasznált Baudelaire-szövegekben bonyolultabb a helyzet, mint ahogy a fenti szótár érezteti: a 19. századi költő nyelvtani értelemben hímnemben használja a *sphinx* szót, csak mintha a *La Beauté* (A szépség) című versben inkább nőhöz társítaná. Először is, a szfinx által is példázott Szép(ség) nőnemű szó, másfelől a szfinx mellett egy másik, nőt ábrázoló szobor is megjelenik – de magának a szfinxnek a nemében nem lehetünk teljesen biztosak, az ambivalencia már itt is kódolt. (*Spleen* című versében viszont inkább a férfiábrázolás felé hajlik a mérleg nyelve.)

A műalkotások szerepe Garrétánál és a Baudelaire-versben is rendkívül fontos: a *Beauté* című versben közvetetten a szfinxszoborról esik szó, közvetlenül pedig egy másik szoborról, amely szerelemre ihleti a (hímnemű) költőt. Baudelaire-nél a médium tehát a szobor, míg Garrétánál kétszeres a közvetítés, hiszen természetesen az intertextuálisan megidézett, megidézhető Baudelaire-szövegek szerepét értelmezhetjük akár így is.

A *Beauté* című Baudelaire-vers tehát így hangzik:

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poëte un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.³

- 3 Charles BAUDELAIRE, „La Beauté”, in Charles BAUDELAIRE, *Ceuvres complètes*, éd. Y. G. LE DANTEC, Bibliothèque de la Pléiade, 96 (Paris: Gallimard, 1954), 96.

Magyarul:

Halandók! Szép vagyok, mint véső-véste álom,
s keblem, mely fájni zúz mindenkit egyaránt,
poétákat felém dús szerelemre ránt,
mely mint az ósanyag, némán győz a halálon.

Rejtelmes szfinx gyanánt, azúrban trónolok,
kevély hó-szívvel és fehér, hattyúi fényben;
a vonal-szaggató mozgást gyűlöli lényem;
és orcám sohse sír és sohse mosolyog.

Charles BAUDELAIRE, „A szépség”, ford. TÓTH Árpád, in Charles BAUDELAIRE, *Versei*, Lyra Mundi, 29–30 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992).

Anne Garréta regényszövegében több helyütt is – egy angol dalban, részleteiben egy táncleírásban, illetve a táncleírást követően az elgondolkodó A*** leírásában – visszaköszön a szfinx-motívum, számos Baudelaire-reminiszcenciát behozva a képbe.⁴ A narrátor szerint az angol dal a közte és A*** között lévő *rejtelmes* [énigmatique] kapcsolat jellemzésére szolgál, akár egy jövőjükre vonatkozó prófécia. Az angol nyelvben ugyan nincsenek nemek, de a könyv franciára fordítva közli a dalt, amelyben viszont „un sphinx” szerepel, a hímnemű változat, s ezúttal a narrátor saját magára vonatkoztatja: közös vonás vele a fájdalom, a csendesség; a szfinx, akárcsak ő, csupán a vágyat ismeri, lelke örökké égni fog; sírásra képtelen, s minthogy soha nem halhat meg, örökre néma marad. Rögtön ezután viszont A***-t írja le tánc közben, macskaszerű mozdulataival, ami egyszerre hordoz magában Baudelaire-motívumokat, s nem csupán a macskát vagy a (szintén nagymacska-, egyszersmind szobortestű) szfinxet hozza be a leírásba, hanem az egyszerre emberinek/állatinak/isteninek/sátáninak bemutatott, vágyat keltő és kéjt okozó szeretőt, illetve az egyszerre isteni és sátáni eredetű szépséget is (gondoljunk itt az olyan versekre is, mint *A macska*, ráadásul Baudelaire legfontosabb műzsája is fekete nő volt, Jeanne Duval). A*** előadásának lényege:

testet adni a csend *rejtélyes* alakzatának/alakjának... a test távolodik, s a térben fantomalakot tesz állandóvá, amely ott marad, mozdulatlanul... Volt valami macskás vagy isteni ebben a testben, amely, valamiféle nyugtalan kéjtől mozgatva, a lépés fesztelenségében bágyadt kárhozatot vagy a gesztussá alakított ősi végzetet fejezett ki.⁵

Nem sokkal ezután a narrátor otthon A***-t szfinxpózbán találja: mozdulatlan, az alkarjával egy magas bárszékre támaszkodik és a semmibe bámul – majd a narrátor ki is mondja: „A***-ban volt valami a szfinxből (vagy abból a képből, amelyet a szfinxről örökök): megvető póz, erős esztétikusság.” Megszólítja: „mon sphinx” (hímneműként, ami persze természetes, hiszen a felidézett kép a [férfi] fáraószfinxek sajátja). De aztán ezt a pontosítást sajátos módon feloldja: hozzát teszi, ezt a szót úgy használta, „mintha azt mondtam volna, szerelmem” – vagyis a „mon sphinx” kifejezés használati módját azonosítja a „mon amour”-éval, amit viszont nem-függetlenül lehet alkalmazni, férfi és nő részére címezni egyaránt.

4 GARRÉTA, *Sphinx*, 117.

5 „...donner corps à une énigmatique figure de silence... le corps s'éloigne, perdue dans l'espace une figure fantomatique demeuré là, immobile... Il y avait du chat ou de la divinité dans ce corps qui, mù par quelque inquiète volupté, exprimait dans la nonchalance du pas une languide damnation ou immémoriale fatalité faite geste.” Uo., 118.

Mint láttuk, a bizonytalan nemű test megjelenítése Garrétánál – hasonlóan további példáinkhoz – *állatok* képein (a táncos A*** esetében leginkább macskáén vagy macskafélékén), illetve *műtárgyakon*, *műalkotásokon* (jelen részletben: szobrok) történik. „Karjai, rendkívüli édessége, a felidézett jelenet a testi megvilágosodás erejével hatnak emlékeimre. És ki is ne gyúlna szerelemre e karcsú váz, a Michelangelo vésőjére méltó izomzat, a bőr selymessége iránt, amelyekhez foghatóval még életemben nem találkoztam?”⁶

Anne Garréta máshol öltözés közben mutatja be a szereplőt. A*** roppant érzéki módon éppen tangát húz magára: a szerző előbb sejtető kihagyásokkal operál, elliptikus leírással⁷ él, amely kétszer is a „mille détails à” („ezernyi részletben lehetne” [ti. leírni/magyarázni]) kifejezéssel indítja a mondatot, ám végül csak néhány részletre összpontosít a tangabugyi és a farizom, illetve a lábak köze találkozásának csodája kapcsán, s jellemzésének lényege a kivételesség, a nemi eldöntetlenség és az érzékiség. Majd így összegez, az „angyaliság” közös nevezőjét hozva be a képbe: „Csodálattal töltött el az a gondoskodás, amely egy testnek jár, hogy mindig sima, szőrtelen, hajlékony és megtört vonalak nélküli lehessen: egyszóval: *angyali*.”⁸

Mindeddig A***-ról volt szó, a névtelen narrátorról lényegesen kevesebb, márpedig róla is inkább csak sejthetjük, leginkább viselkedése alapján (virágot visz, öltözőben látogat), hogy talán inkább férfi – de ez korántsem biztos. Saját testére vonatkozó utalást – legalábbis a testleírás szintjén, vagy a narrációban a testrészeit illetően – keveset találni, ami pedig mégis beleíródik a szövegbe, az az érzeteire és a vágyára vonatkozik A*** iránt, továbbá arra, hogy ő viszont – szerelmével szemben – fehér bőrű. A tükör – mint az önszembesülés motívuma, az identifikáció eszköze vagy mint lehetőség a két nem egymásba játszására, esetleg az oppozicionális modell ide-oda tükröztetésével végtelenné tágitására – szintén gyakori motívum ezekben a szövegekben. A tükör már a kabaréöltöző fontos berendezési darabjaként is többször előkerül, ám igazán a két szereplő kapcsolati krízise során válik fontossá. Egy veszekedés során a narrátor A***-t nárcizmussal, egoizmussal és közönnyel vádolja, míg utóbbi őt azzal, hogy soha nem gondol-

6 Uo., 24.

7 „Il y a mille détails à considérer lorsqu'on revêt un simple sting, que n'imaginent ni la femme du monde qui enfle une robe longue, ni l'homme qui fixe un nœud papillon sous le col cassé de sa chemise. Mille détails pour mettre en valeur un fessier, laisser apparente et libre l'articulation de la cuisse et de la hanche sans pour autant découvrir l'entrejambe. Je m'émerveillais des soins que requiert un corps pour paraître toujours lisse, imberbe, souple et sans fracture, en un mot, angélique.” Uo., 25.

8 Uo. Kiemelés tőlem. F. Gy.

kozott el azon, mit vár a kapcsolatuktól, és hogy soha nem vallotta be magának, hogy hamis képe van saját magáról: a tükör a narcizmus és a fals önkép esetében is fontos motívum (lásd a Nárcisszusz-motívum, amiről a továbbiakban még szót ejtünk). A*** műsorra készül az öltözőjében, s mielőtt kimenne, megkérdezi, milyennek látja a narrátor – ő a tükörben látja az A***-ra (és a kérdésére záródó ajtót, mire azt mormolja magában: „Egy tükörben látlak”.⁹

Bartis Attila: A séta

Mint azt több kritikus – kifogásolva vagy dicsérőleg – megjegyezte, Bartis Attila első regényében, *A sétában*, e mozaikszerűen felépített, némileg antiutópiának érezhető, de a Bildungsroman sajátosságait is felvonultató, egyszerre naturalisztikus és apokaliptikus, ugyanakkor – mint látni fogjuk – a baudrillard-i szimulákrumfogalmat is többször játékba hozó műben a narráció egyik legfontosabb trükkje, hogy a narrátorról csupán az utolsó oldalakon, felserdülése és ártatlansága elvesztése pillanatában derül ki egyértelműen, hogy nőnemű: ez pedig úgy lehetséges, hogy egyes szám első személyű az elbeszélés, önéletírást nemigen találni a szövegben, a főszereplő önnön testére vagy akár annak kamaskori változásaira nem reagál. Bartis rögtön a regény nyitójelenetében ügyesen alakítja az olvasói beállítódást, ott ugyanis a főhős állatokat kínozt, illetve öl meg, innentől kezdve a befogadó hajlik rá, hogy fiúnak gondolja, különösen a Csáth-reminiscenciák alapján. Az árvát a felnőttek rendszeresen „gyermekemnek” szólítják, miközben egyébként az intézetben társainak sem derül ki a neme: ők „a többiek”, illetve a „senki” megjelölést kapják a narrációban.

Leíráskezdemények (nem túl hosszúak) viszont előfordulnak a szövegben – állatokról, képekről, műalkotásokról, karácsonyfáról –, s hálózatukból olyan utaláseggyüttes épül fel, amely mindenképpen összefüggésbe hozható a narrátorszereplő nemének bizonytalanságával. Az egyik, központinak tekinthető leírás az intézeti karácsonyfáé, melyben két motívum lesz hangsúlyos, az angyal és a tükör, melyek kiegészülnek az anyaméhkel és az embrióval, illetve a regény számos pontján (képekkel, azaz festményekkel, szönyeggel, fotóhátterekkel foglalkozó részekben) előforduló szimulákrum-jellegű képpel. Az intézeti ebédlőben álló karácsonyfán¹⁰ lógó karácsonyfadíszek (angyalok, tükrös gömbök) is ilyenek: „Amikor elébe értünk, láttam, hogy ágain *nemtelen an-*

9 Uo., 147.

10 BARTIS Attila, *A séta* (Budapest: Magvető Kiadó, 2016 [1995]), 20.

gyalok lógnak drótokon.”¹¹ Egy széttört üveggömbben pedig kicsivel később magát festi le embrióként:

Szóval, hogyha akkor a szilánkokat összeraktam volna, akkor én most nem itt lennék, hanem egy üveggömbben, teljesen a belső falához feszülve, mint valami hártya, mint egy magzatburok, amiben nincs senki, csak a falán *tükröződő* képe annak, aki benne kéne hogy legyen. [...] A háziak pedig legalább két-három esztendeig nem is sejtették, hogy a Kisjézuska születése napján *üres magzatburokkal* díszítik a fát.¹²

Majd, ha egy gyerek később megint eltörné, megijedne, hogy „nem magát látja, hanem *valaki nagyon idegent*.”¹³

A női méh és az üres magzatburok előrevetíti a szereplő nemének kiderültét (életének első szexuális aktusa során), illetve az ebből következő, s a regényt lezáró abortuszjelenetet is. Az ikonológiai hagyomány a középkorban, a reneszánszban az angyalokat nemtelen lényként ábrázolja. Az angyalok feladatai közé tartozik a Bibliában megjövendőlni Jézus születését (Máriának, illetve a pásztoroknak). Sajátos helyzet tanúi lehetünk itt: a regényben szereplő bibliai (apokaliptikus) részek fényében az üres magzatburok, benne a gyerek képével Jézus meg nem születését is jelzi; az angyal csak később teszi érthetővé saját jelenléte által, hogy nem született meg, amire/akire vártak. A főszereplő talán akkor szembesül először saját magával, a nemével (a nemi identitás pontos kialakításának vagy inkább megerősödésének életkora ez), amikor a Baár Andor nevű csaló festővel találkozik, aki a szeretője lesz – a regényben itt derül ki az olvasó számára, hogy a főszereplő fiatal lány. Baár Andorral kapcsolatban már eleve ezt jósolják neki: „Mi addig jutottunk, hogy beleszerettünk. Öreg fejjel engedelmeskedtünk neki. De maga mélyebbre megy: mélyebbre és benne, mint ő ásott önmagában valaha. Ott talál egy tükröt és elejti. De akit meglátott egy pillanatra, az lesz a szerelme, és nem szabadul tőle soha életében.”¹⁴ Ezt a részletet a tükörmotívummal a Narcisszusz-mítosz feldolgozásának is tekinthetjük. A mítosz maga eleve is összekapcsolható a nemkeresztezéssel, egyrészt mert az ifjút a nemváltó Teiresziász inti, ne akarja megismerni magát, másrészt Pauszaniásznál sajátos magyarázatot találunk az ifjú önszerelmére: ikernővére halála után – aki mind külsejét, mind öltözködését tekintve tökéletes hasonmása volt – Narcisszusz búskomorságba

11 Uo., 25.

12 Uo., 68. Kiemelések tőlem. F. Gy.

13 Uo.

14 Uo., 101.

esett, s végtelen szomorúságát csak az tudta feloldani, amikor meglátta saját, nővére megszólításig hasonlító tükörképét.¹⁵ Baár Andor, a festő, a regényben egy férfi, akinek a lelkébe leásván a szereplő – aki, mint utóbb kiderül, nő – megfejti a titkát, s ott szembesül az ő férfiarcával, amely egyúttal a saját tükörképe is, akibe beleszeret, és mindörökre a foglya marad.

Baár Andor noteszjegyzeteiben mintegy magát állítja be – nem nélküli vagy akár kétnemű – angyalnak. Ezeket, bár hosszabb szövegrésről van szó, most teljes egészében idézzük, mert – éppen a narráció adta újabb trükkök segítségével – teljesen új, alapvető szempontokat hoznak be az értelmezésbe, és némileg árnyalják is a fent kifejtetteket:

- Az angyal könnyen megfeledkezik arról, hogy kicsoda. Főleg, ha emberi mércével méretkezik meg.
- Talpig nőnek tartják a férfiak, vagy férfinak a nők. Maradjunk ez utóbbinál.
- Noteszében megjelenik a BASZTAM kifejezés. „Ma végre basztam”, írja eredetileg, de a fölösleget kihúzza.
- Gizikét megcsalja, és be is számol neki erről, ám Gizike csak röhög: „Én is téged, angyalom.” Bízik benne, hogy tönkre van téve, és hogy nemsokára írót.
- „december 25. A földi élet csodálatos hátrányairól. Könyvembe kezdtem.”
- Tavasz. Írás helyett mással próbálkozik. „Olyan szerencsétlen vagyok, ugye?” – jegyzi fel noteszébe.
- Húsvét napján álmodik először. Egy angyal előveszi az ő mércéjét, és rohadt kevéssnek találja.
- Menekülni próbál de nem jön össze. Későbbi kísérletei is nevetségesek.
- Tanulság: BÁRMIÉRT JÖTTÉL, S BÁRKI VAGY, IDEGEN, EMBERI MÉRCÉT SOHA MEG NE ÉRINTS.

Ez az egymásba forduló tükörmotívum, az Önmaga és a Másik végtelen tükröztetése párhuzamos jelensége annak a szimulákrumszerűségnek, amely a regényben a rajzokkal, festményekkel, műtárgyakkal kapcsolatos képiséget jellemzi. Több példát is említhetnénk (egy kifordított Léda [hattyú]-jelenetet ábrázoló paravánt, illetve egy kitömött varjúról készített rajzot), de talán az egyik legjellemzőbb a narrátor rokonának, Engelhardnak – akinek neve szintén „angyalra” utal, akár egy professzorszereplőé, dr. Angelóé – a tóparti sétányon található fotóműterme. Engelhard mesterséges világokat hoz létre, festett vásznak („Bevehe-

15 PAUSANIAS, *Graeciae descriptio*, ed. Maria Helena ROCHA-PEREIRA (Leipzig: Teubner, 1973), IX, 31, 8.

tetlen Bércék”, „*A tó nappal*”, „*A tó naplementekor*”) előtt fotózza le az embereket csónakban ülve, azt akarván megörökíteni, ahogy a kliensei bedőlnek ezeknek, sőt még akár rájuk is tromfolnak. Ugyanis azok, mintha ez lenne a realitás, kitömött farkas szájába szeretnék tenni a kezüket, hátukra medvét fektetni, hogy hamis képet mutassanak nyaralásukról és magukról mindennapi környezetüknek egy reális, mimetikus háttér előtt. Egyetlen embert leszámítva nem veszik észre, hogy a mimetikusságot sugalló háttérvászon nem a realitást ábrázolja, nem felel meg annak, mert az északi parton ábrázolja a lemenő napot. A háttérkép feltűnő csalásával szándékoltan leleplezi az előtte állót és hamis világát, tehát az előtte készült fotónak már semmiféle referenciális köze sem lehet a realitáshoz, ahhoz képest már nem is hazudhat, hiszen a kiindulási pont is meg van hamisítva. A mesterséges természet valósághoz való viszonyának kényes, noha szofisztikált változatban tevődik fel akkor is, amikor a főszereplő megtudja József és Testvérétől, hogy a Rózsakert nevű szőnyegből, amin ülnek, csak kettőt készítettek, azaz csak egyet-egyet: „A párja ennek a tükörképe volt csupán. Vagy ez annak, ki tudja? Az ilyesmi bonyolult. De mindegy, hiszen Bizáncban elégett.”¹⁶ Az idillt sugalló környezetet ismét csak egy kétdimenziós, kreált tárgy alkotja, ami ráadásul nem is biztos, hogy önmagával azonos. Nem világos, miről van itt szó: egy valaha volt mimetikus természetleképezésről és annak tükröztetéséről vagy az ideális és földi tükörmása viszonyáról. Akárhogyan is, egy bizonyos: az eredeti koordinátákat elvették, ezáltal a tükörviszony két pólusát elidegenítették saját valójától. Már csak egy absztrakt, értelmezhetetlenné vált viszony és megfoghatatlan eredménye maradt fenn: szimulákrum csupán, azaz egy folyamat elnyomása önnön műveleti képmása által.

Honoré de Balzac: Seraphita

Már csak azért is érdemes volt felidézni az előbbi noteszrészletet Baár Andorról, mert legfontosabb állításait az angyalokról (a nők férfinak látják, a férfiak nőnek) mintha egy, a 19. század első felében írt, a swedenborgi misztikus tanokat regénytörténetbe formáló kisregény, Balzac *Seraphitája* (1835) is alátámasztaná vagy megelölegezné, ezúttal az ironikus-dekonstrukciós-kiüresítő gesztus nélkül. Főszereplője Seraphita, aki olykor Seraphitus, s mint a regény legvégén kiderül, a Hatalmas Lény maga. Főszereplőnk olyan alakban jelenik meg a kiválasztottak, a kedves és lány Minnie és a fekete, izmos és férfias Wilfrid előtt,

¹⁶ BARTIS, *A séta*, 65.

amelyet – mármint a hozzá fűződő szeretet/szerelem által – a leginkább képesek megérteni: a fiatal lány előtt férfiként, a fiatalember előtt nőként. (Egyébként mintha a női alak vagy kép dominánsabb lenne a műben, ezt sugallja a regény címe, illetve az elbeszélés szereplőinek értelmezése.) E két alakmás angyali, emberfeletti tulajdonságokkal is bír, illetve az ellenkező nem vonásait is hordozza (főként Seraphitus; Seraphita inkább nőiesen hat, illetve hangsúlyosan – némi affektált szerepjátszással – nőként határozza meg magát, bár egy ízben kijelenti, hogy nem az, s nem érdemes őt szeretni).¹⁷ Minnie és Wilfred utóbb azonban szembesülnek azzal, hogy az egyetemes analógia szellemében minden Egy, eként az ő idoljuk neme is semlegessé/teljessé egészül ki komplementer módon: ez – minthogy harmóniát sugall – értékét tekintve ellentéte a *Sarrasine*-ben hamarosan bemutatandó, zavart keltő, hibrid összecsúsásnak, mivel az alak tökéletességét és halhatatlanságát tekintve Platón *A lakomájának* androgünjére utal vissza. E harmóniát látván a két fiatal számot vet azzal is, hogy ők még a földi lét fázisában vannak, ezért végül elfogadják egymást társul. A regény nyitójelentében – egy hosszú, téli tájleírás után következő részben, amelyben a sziklás táj szűziesen fehérnek tűnik fel – Mina Seraphitusszal síel egy rendkívül veszélyes hegyoldalban, ahová egyedül bajosan juthatott volna fel, ám kísérője segítségével szinte siklik, repül az éles sziklaszirten. Seraphitus itt férfi, aki után a szerelmes lány sóvárog (mégis nőies és angyalszerű, azonkívül hasonlít Raffaello portréira is – tehát a leírásba, még ha csak a hasonlat szintjén is, ismét belép egy médium, ezúttal egy festmény):

Ha egy tapasztalt fiziológus megvizsgálta volna a fiatal *lényt*, aki abban a pillanatban – büszke homlokáról, ragyogó szeméről ítélve – tizenhét esztendő *ifjúnak* látszott, ha a virágzó élet rugóit kereste volna a fehér hótakaró alatt, melynél vakítóbbá Észak tán még sohasem burkolta egyetlenegy gyermekét sem – kétségkívül arra a meggyőződésre jut, *idegei foszforeszkáló fluidumot árasztanak, s ez csillog epidermise alatt, vagy pedig állandó belső fény világítja meg testét olyanformán, mint alabást-*

17 „Már ebből is láthatja barátom, hogy nem vagyok nő; nem érdemes engem szeretni [...] Séraphita lassan feléje fordult, de előbb még hátrasimította a haját, mint a szépasszony, akit annyira gyötör a migrén, hogy még panaszkodni sincs ereje. [...] Nem, csak gyengélkedem, ennyi az egész. Hagyjon hát magamra, éljen férfiúi jogával. Nekünk nőknek, az a kötelességünk, hogy mindig tessünk, mindig szórakoztassuk magukat, örökké vidámak legyünk, s szeszélyünk is csak annyi legyen, amennyi mulatsággal szolgál. [...] Szegény nők! Sajnálom őket. Ugye, el is hagyják őket, amikor öregsznek? Következésképp nincs se szívük, se lelkük? Nos, Wilfrid, én százesztendő vagyok, és még annál is több, takarodjék előlem!” Honoré de BALZAC, „Seraphita”, ford. SZÖLLÖSY Klára, in Honoré de BALZAC, *Emberi színjáték*, X (Budapest: Magyar Helikon, 1964), 465.

romkelyhet az átszüremkedő napsütés. Keze – melyről lehúzta a kesztyűt, hogy leoldozza Minna lábáról a lécet – karcsúnak, lágynak tetszett, s mégis olyan erő érződött benne, amilyent a Teremtő a rák áttetsző ízületeibe helyezett. Arany szemének villódzó tüze versenyre kelt a napsugárral, úgy tetszett nem a naptól kapja, hanem ellenkezőleg: ő adja a napnak a fényt. Nőiesen karcsú, törekény teste olyan, látszólag gyenge szervezetre vallott, mely a kellő időben mindig erősnek bizonyul, mert szívósságát akarata irányítja. Közepes növésű létere homloka sudárabbnak mutatta, úgy tetszett, már-már a levegőbe emelkedik. Haját tündér keze bodorította, égi lehelet lebegtette, s ez a jelenség csak fokozta a légies megjelenése keltette illúziót; ám erőlködéstől mentes könnyedsége inkább erkölcsi sajátságának látszott, semmint testi beidegződésnek. [...] Semmiféle ismert típushoz nem hasonlíthatjuk ezt a lényt, aki Minna szemében fenségesnek férfiasnak tetszett, férfi szemében azonban nőies bájával elhomályosította volna Raffaello legszebb képmásait.¹⁸

(Franciául e kezdeti leírásban, illetve az ezt követő bekezdésekben az „il” [hímnemben az egyes szám harmadik személy, „ő”] és a Seraphitūs név, illetve az „être” [lény] megjelölés váltakozik az folyamatosan a „créature” [teremtmény], a „personne” [személy] és a „figure” [alak] szavakkal, és természetesen a hozzájuk tartozó, nemben egyeztetett bővítmenyekkel.)

Honoré de Balzac: Sarrasine

Balzac másik „transznemű” – s Barthes híres elemzése óta közismert – kisregénye a *Sarrasine*, amely bővelkedik a leírásokban, s egyébként a testreprezentációt közvetítő médiumokban, festményekben, szobrokban is. Az elbeszélést kezdő leírást meghatározó oppozíció (kint: hideg tél, halál, csönd – bent: bál, élet, meleg, zaj, csillogás) birtokba keríti a narrátort is (bal lábával veri a zene taktusát, a jobb jéggé dermedt), s ezután megjelenik egy öregúr, aki a meleg szobába lépve mintha dermesztő hideget hozna. A leírás explicit módon férfiként ábrázolja, inkább csak a rejtély, a szörnyetegség, az Unheimlich-szerűség konnotációit hozza be, illetve „homonkulusz” minőségében a műviséget is:

Az előkelő társaság szokásos túlzása hamarosan a legmulatságosabb ötleteket sütötte ki, a legbadarabb kiszólásokat, a legnevetségesebb meséket halmozta e *titokzatos* ember alakja köré. Nem volt éppen *vámpír*, *manó* vagy *homonkulusz*, sem *Faust*

18 Uo., 457. Kiemelések tőlem. F. Gy.

vagy *Robin des Bois*, de – amint a *rémhistóriák* mesélői mondták – mindezekből azért volt benne valami. [...] *Az idegen egész egyszerűen egy öregúr volt.* Több fiatalember, azok közül való, akik reggelenként néhány könnyed frázissal szokták elintézni Európa jövődjét, valami *sötét bűn árnyékát* vélték az ismeretlen múltján felfedezni, és mérhetetlenül gazdagnak tartották. (stb.)¹⁹

Franciául azonban a fent felsorolt fantázia- és mesealakok – bár figuraként hím-neműek – nyelvtani értelemben nem szerint váltakoznak, hol hím-, hol nőnemű főnév jelöli őket.²⁰ Ráadásul a szintén nőnemű *une tête génoise* (szó szerint: genovai fej) a jelentésmagyarázat miatt különösen behozza a családfőséget is, ami vér szerint – utóbb kiderül – az öregúr sohasem lehet, hiszen gyermekkorában kasztráltak.

A további hosszas leírás barokk haláltánc- és memento mori-képeket elevenít fel, illetve egyes vonások (a tekintete, illetve fényűző ruhája, ékszerei, parókája, sminkje) a természetellenesség, mesterkéeltség, sőt gép- (android)szerűség kódjait hozzák be a szövegbe (miközben az nyomokban már utal a hajdani szépségre is):

Ámbár a kis öreg háta görnyedt volt, mint egy napszámosé, észre lehetett venni, hogy *dereka valamikor sudár* lehetett. Rendkívüli *soványsága, tagjainak finom volta mindenkori nyúlánkságáról* árulkodott. Fekete selyemnadrágot viselt, mely nyiszlett combjai körül lötyögve ráncot vetett, mint a petyhüdt vitorla. Ha egy anatómus meglátja a vékonyka lábszárakat, nyomban megállapítja a szörnyű *sorvadást*. Olyanok voltak ezek a lábszárak, mint *két keresztbe tett csont egy sírhalmon*. Mikor tüzetesebb szemlélődés után kiderült, hogy micsoda *pusztítást* vitt véghez a *kór* ezen a rozoga *gépezeten*, a szív elfacsarodott minden ember közös sorsán. Az

19 Honoré de BALZAC, „Sarrasine”, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, in Honoré de BALZAC, *Emberi színjáték*, VI (Budapest: Magyar Helikon, 1963), 84–85. Kiemelések tőlem. F. Gy.

20 „Bientôt l'exagération naturelle aux gens de la haute société fit naître et accumuler les idées les plus plaisantes, les expressions les plus bizarres, les contes les plus ridicules sur *ce personnage* mystérieux. Sans être précisément *un vampire, une goule, un homme artificiel, une espèce de Faust* ou de *Robin des bois*, il participait, au dire des gens amis du fantastique, de toutes ces *natures* anthropomorphes. Il se rencontrait çà et là des Allemands qui prenaient pour des réalités ces railleries ingénieuses de la médisance parisienne. L'étranger était simplement un vieillard. Plusieurs de ces jeunes hommes, habitués à décider, tous les matins, l'avenir de l'Europe, dans quelques phrases élégantes, voulaient voir en l'inconnu quelque grand criminel, possesseur d'immenses richesses. Des romanciers racontaient la vie de ce vieillard, et vous donnaient des détails véritablement curieux sur les atrocités commises par lui pendant le temps qu'il était au service du prince de Mysore. Des banquiers, gens plus positifs, établissaient une fable spécieuse : « Bah! disaient-ils en haussant leurs larges épaules par un mouvement de pitié, ce petit vieux est *une tête génoise!*” Honoré de BALZAC, *Un épisode sous la Terreur – L'élixir de longue vie – Sarrasine* (Paris: Bibliothèque Rhombus, 1922), 59.

ismeretlen arannyal hímzett, ódivatú fehér mellényt viselt. Inge vakítóan fehérlett. Vörhenyessárga angol csipkeingfodor bodorodott a mellén, oly remek, hogy egy királynő is megirigyelhette volna; de rajta ez is inkább rongynak rémlett, mint dísznek. Az ingfodor közepén egyetlen vagyont érő gyémánt szikrázott, akár a nap. Ez az avét fényűzés, ez az ízléstelen és helyke pompa még inkább hangsúlyozta az öregúr furcsa voltát. *Az arca mindenütt szögletes és hepehupás; az álla üreges, a halántéka süppedt, a szemek elvesztek sárgás szögödreiben.*” stb stb., igen hosszan.²¹

[...] Néma és mozdulatlan volt, mint a szobor, pézsmaszagot árasztott, akár egy hercegnő ódon, halotti ruhái, melyeket az örökös ás ki egy fiókból leltározás közben. *Mikor az öreg a társaságra emelte a szeméit, úgy rémlett, hogy ezeket a golyókat, melyekre holtan hullott a fény, valami ördögös gépezet mozgatja;* és mikor a szeméi semerre se néztek, a figyelmes szemlélő kétkedni kezdett, hogy egyáltalán mozognak-e vagy sem. Ez emberi roncs mellett ült a fiatalasszony, a nyaka, a karja és a keble meztelen és patyolatfehér, a termete telt és duzzatag a szépségtől, alabástrom homlokára bodorodó dús haja szerelmet gerjeszt, szeme nem emészti, de sugározza az olvatag és frissítő fényt, illatos hajtincsei, balzsamos lehelete pedig túlságosan súlyosak, uralkodók és hatalmasok voltak ennek az árnyéknak, ennek porhüvelynek: valóban, *az élet és a halál* ült egymás mellett, az jelent meg itt, amire gondoltam, a mesebeli kép, félig undorító szörny, de a deréktől kezdve isteni nőstény.²²

Bár a titokra még nem derült fény, az öregember már nem férfi a testprezentációt tekintve, hanem szörnyeteg, abjekt. S ahogy a fiatal nő és az öregúr szorosán egymás mellett ül, alakjuk egyfajta Unheimlich hibriditásban – és ismét hangsúlyozottan: egy „képben” – olvad össze, amely előrevetíti Zambinella egész élet- és ezen belül testtörténetét (félig undorító szörny, de a deréktől kezdve isteni nőstény, amely egybecsúsztatja a környezet oppozicionális jellegzetességeit – hideg/meleg, élet/halál, organikus/mesterséges – de nem olvasztja össze őket megnyugtató egészbe). Ez az a bekezdés, amely témaként („kép”) felmutatja, hogy a titkot/a nemváltást megint csak médiumként hordozó műalkotások (szobor, mesebeli kép [arabesque imaginaire]) hordozzák: az Adoniszt ábrázoló festmény egy női szobor alapján készült, amelyet Sarrasine készített az öregúrról, e hajdani kasztrált énekesről, akit ő nőként ismert meg, s egy szerencsétlen tréfa eredményeként, mit sem tudva annak eredeti neméről, beleszeretett híres szépségébe. Festmény és szobor így éppen a nem tekintetében egymás család megfelelői (üresen tükröztetik egymást), az ábrázolás mögött kiüresedett (mert nem

21 BALZAC, „Sarrasine”, 88–89.

22 Uo., 89. Kiemelések tőlem. F. Gy.

ismert) referencia, az eredeti. A festményre hamarosan rá is esik a tekintetünk, a titok még nem tárul fel, csak az élettől telt férfi/női szépséget látjuk (amely viszont épp az öregúr tökéletes ellentéte – miközben mégis ő maga). Sarrasine aztán rádöbbenve, hogy vágya egy általa később abjektált testre irányult, elpusztítja művét, aztán elpusztul ő is, rablók áldozatául esik.

A sort még hosszan folytathatnánk, ám terjedelmi okokból erről le kell mondanunk: szót ejthetnénk Rachilde *Monsieur Vénus* című, általában a dekadenciához sorolt regényéről (ahol egy férfias nő és egy nőies férfi kapcsolatát idézve is megjelennek ilyen – kifordított – esztétikai tárgy jellegű hordozók: egy aprócska milói Vénusz-másolat vagy az Erosz-szobor társaságában egy felöltötött, természetes hajjal, körömmel-fogakkal ékesített, perverz fantáziának tűnő próbababa); vagy éppenséggel arról a transzneműséget bemutató szövegcsoportról, ahol a tükörmotívum inkább a problémával való szembesülés, vagy az identifikáció nehézségeire látszik utalni – mint Rakovszky Zsuzsa *VS*-e vagy Kiss Tibor Noé *Inkognitója* esetében.

Alakmásképzés a regényben^{*}

„A leírás az egész regény jelentését módosítja.”¹
(Mieke Bal)

A részlet és a részletezés, a tárgy és a tárgyleírás regényi funkciójának tekintetében Kemény Zsigmond 1853-as megállapításai lényegbevágók. Ezt írja az *Eszmék a regény és a dráma körül* című tanulmányában:

A jellem változása igen gyakran hallgatag, észrevétlen, csattanás nélküli, s nem ered oly cselekedeteinkből, melyek következményeiknél fogva magokkal ragadnak, vagy az addigitól ellenkező irányok felé löknek. Nem saját tetteink kényszerei miatt távoznak multunktól, kedélyvilágunk-, gondolkodásunk- és akaratunkra nézve. Oh nem! Másokká csak azért leszünk, mert láttunk, mert tapasztaltunk, mert éltünk. Fogékonyságunk a napok haladása és az apró élmények által veszt vagy nyer, és izleteinkkel, vágyainkkal, tanulmányainkkal, sőt a körrel együtt, melybe lépünk, egész lényünkbe lassanként idegen sajátságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak, mint a testben a táplálék.²

Az idézett tanulmányrészletben Kemény Zsigmond azt taglalja, milyen médiumon szűri át az emberi jellemet a dráma és a regény. A klasszikus dráma a fordulatértékű esemény vagy cselekedet keretében vizsgálja a jellem változását (erre utal az idézet első mondata, amely a drámai fordulat sajátosságairól fordí-

* A tanulmány a *Gárdonyi Géza prózapoétikái* című Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

1 MIEKE BAL, „A leírás mint narráció”, ford. HUSZANAGICS Melinda, in *Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Narratívák 2, 135–171 (Budapest: Kijarat Kiadó, 1998), 169.

2 KEMÉNY Zsigmond, „Eszmék a regény és a dráma körül”, in KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom*, 191–212 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971), 205.

tott arányban ír). A regényíró megfigyelései szerint a prózai közvetítés annyiban más, amennyiben nemcsak a cselekvés elbeszélése során tudja feltárni az emberi viselkedést, hanem a részletek médiumán át (ez Kemény Zsigmond kifejezése) is meg tudja mutatni a jellem észrevehetetlen átformálódását. A regényírás egyik műfaji, sőt talán különálló műnemi specifikuma az, hogy a szereplőt körülvevő világ részletes leírásán keresztül úgy tudja kezelni a tárgyakat, mint „a jellem organikus részeivé váló eredendően idegen sajátosságokat”. Heidegger többek között az ilyen jellegű regényi eljárások által felismert perszonális máshollétet nevezi a „jelenvalólét állandó kinnlevőségének”.³ A diszkurzív poétika pedig a külpontosítás fogalmával ragadja ezt meg.⁴

A deskripció poétikai funkciójának értelmezése szempontjából mindez kulcsfontosságú. Kemény Zsigmond észrevétele ugyanis arra szólít fel, hogy mai fogalomhasználatunkban is éles különbséget kell tenni narratív diszkurzus és tárgyleíró diszkurzus között. Bár kétségtelen, hogy egy regényt vagy novellát olvasva mindenekelőtt a *prózanyelvvel* mint teljes művészi egészlegességgel szembesülünk, amelyben a költői természet a regényi vagy novellai írásaktus révén jön létre, s így a narráció és deskripció prózanyelven belüli szétválasztása pusztán elméleti eljárás, mindazonáltal ez a distinkció segít kiemelni azt, hogy a nyelvi előállítás során hogyan tesz szert sajátos jelentésre (egyfelől) a tett vagy (másfelől) a tárgy. Az elbeszélésaktus a *cselekvés* nyelvi kutatásaként azt tárja fel, hogyan változik az ember tettei vagy éppen tétlensége által. A deskriptív, tárgyleíró diszkurzus pedig azt tárja fel, hogyan lehet az embert körülvevő *tárgyi* világot a szubjektum aktívan alakító részeként felfogni. Mindkét folyamat arra irányul, hogy a nyelvi szemantikai dúsítás különféle eljárásai által értelemmel telítse egyfelől a cselekvést, másfelől a cselekvés kontextusát és tárgyait annak érdekében, hogy sajátos módon állítsa elő a szubjektumot és az identitást. Az elbeszélő megnyilatkozásnak ezt a tendenciáját utolérhetően pontossággal írja le Ricœur a hármas mimézis fogalma köré épülő háromkötetes könyvében. A tárgyleíró diszkurzus azonban irodalomelméleti szempontból – tudtommal – nem lett ilyen alapossággal és következetességgel megvizsgálva. A leírás jelenségének természetesen jelentős szakirodalma van; de a tárgy jelentéssel telítésének

3 Martin HEIDEGGER, „48. §. Kinnlevőség, vég és egész-volt”, in Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András és OROSZ István, 280–286 (Budapest: Osiris Kiadó, 2001). Lásd még: Martin HEIDEGGER, „24. §. A jelenvalólét térbelisége és a tér”, in HEIDEGGER, *Lét és idő*, 135–138.

4 A külpontosított szubjektum megszületéséről lásd: KOVÁCS Árpád, „Az öneszmélés eseménye”, in KOVÁCS Árpád, *Az irodalmi esemény*, Universitas Pannonica Könyvek 22, 78–83 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2013).

problémája már más kérdés. Azonban a hármas mimézis modelljét követve fel lehet vázolni egy olyan gondolatmenetet, amely a tárgy és a szubjektum próza-nyelvi viszonyát a cselekvés és a cselekvő elbeszélésbeli viszonyának elemzéséhez hasonló pontossággal képes átvilágítani.

1. *A tárgy szemantikai prefiguráltsága*

Mieke Bal felismerései⁵ igencsak jelentős kiindulópontot nyújthatnak a leíró diszkurzus működésének vizsgálatában. Miközben felméri a leírás-elméletnek a *mondat* nyelvi struktúrájára épülő narratológiai zsákutcait (Genette és a korai Barthes ige- és állítmányközpontú narratológiáinak recenziója során), felteszi a leglényegibb kérdést: „a leírás olyasvalamit beszél el, amit nem lehet elbeszélni. Ezt a paradoxont fontolóra kell venni. Vajon elbeszél-e a leírás? Ha igen, akkor azt beszéli el, ami különben nem beszélhető el?”⁶ Az irodalomtudós válasza erre a kérdésre: egyértelmű „igen”. A mondat nyelvi szerkezetének szintjén túllépve, s a *szövegszintű* metafora fogalmát aktivizálva sikerül a *Bovaryné* Rouenről szóló leírását úgy elemeznie, amely szerint Emma életének és így az egész regény fabulájának hasonlítás pontjává válik a leírásban ellentmondásos arculattal felruházódó Rouen város: „a város egyszerre mutatja Emma idealizált-képzletbeli és kiábrándító-való életét [...] [S mivel a leírás mint] metafora hasonlítottja a regény egész fabuláját magába foglalja, a leírást *mise en abyme*-nek, tükörszövegnek, tükröző szövegnek tekinthetjük”.⁷ Sőt, azt írja, hogy az ilyen metaforikus jelentéssel telített leíró szövegrész nem más, mint egy „rejtett használati utasítás” a szöveg és a főszereplő élettörténetének megértéséhez.⁸ A leíró szövegrész és a teljes műalkotás szemantikai összevetésének értelmezői fogására van tehát szükség ahhoz, hogy megérthetővé váljon a leíró diszkurzus próza-nyelvi szerepe. Mivel Mieke Bal felismerése részben továbbra is a strukturális narratológia leíró jellegű és tipológiai irányultságú terminológiájának korlátain belül marad, jelentős belátását egy másik, diszkurzív szemantikai aspektusból és a jelentésinterpretáció szempontjából közelítjük meg. Ricœur hármas mimézis

5 Mieke BAL, „On Meanings and Descriptions”, *Studies in 20th Century Literature* 6, no. 1. (1981): 100–148; Mieke BAL, „Over-Writing as Un-writing: Descriptions, World-Making, and Novelistic Time”, in *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies I*, ed. Mieke BAL, 341–388 (London–New York: Routledge, 2004).

6 BAL, *A leírás mint narráció...* 159.

7 Uo., 158.

8 Uo., 166.

koncepciója (prefiguráció, konfiguráció, refiguráció) jó útmutató lehet ebben a vonatkozásban.⁹

A szimbolikus prefigurációtól a nyelvi szemantikai konfiguráció felé vezető utat kell tehát végigjárnunk akkor, amikor a leíró diszkurzust vizsgáljuk. Azonban kissé módosítani kell a preferenciákat. Mivel Ricœur a cselekvés jelentésének feltárásában érdekelt, ezért modelljében a cselekvés felől közelít a kontextushoz és a tárgyakhoz – a „cselekvés diszkurzusából” (kvázi-textus jellegéből) kiindulva ragadja meg a tettnek és a szubjektumnak a tárgyakhoz és helyekhez fűződő viszonyát. Nekünk a tárgyak felől kell eljutnunk a cselekvéshez – a „tárgyak diszkurzusából” kiindulva kell feltárnunk a tárgyaknak a cselekvéshez és a szubjektumhoz fűződő viszonyát. Ehhez négy teoretikus lépcsőfokot kell végigjárnunk: 1. fel kell vázolnunk azt a folyamatot, amely felhívja a figyelmet a prózanyelvben a részletező leírás különlegességére; 2. meg kell értenünk azt, hogy a tárgyak milyen szemantikai prefigurációval bírnak kultúránkban; 3. világossá kell tennünk a tárgyak összefüggésrendje által kialakított sajátos konfiguráció specifikumait, vagyis fel kell tennünk a kérdést, hogy mennyiben beszélhetünk a tárgyaknak egy olyan *preverbális* diszkurzusáról, amelyből kiindulva a leíró diszkurzus létrehozhatja saját szabályai szerint működő *nyelvi* konfigurációját; 4. végül pedig vissza kell helyoznunk a leíró diszkurzust a prózanyelv szövegterébe, s meg kell magyaráznunk, hogy milyen alapon mondhatja azt a regényíró a részletező leírás kapcsán, hogy „a regénynek egy nagy előnye van a sokkal tökélelyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma fölött, ti.: *a körülményesség, a detailok varázsa az állapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében*”.¹⁰

2. A leírás mint fékező eljárás

Kiindulópontként az orosz formalisták – s közöttük kiemelt módon Sklovszkij – *fékezés* fogalmát célszerű felidézni.¹¹ Mint azt jól tudjuk, a formalista poétikában a fékezés fogalma az elidegenítés fogalmának egy sajátos megvalósulását jelöli meg. Nem kifejezetten a cselekmény ritmusára és időbeli felépítésére irányuló

9 Paul RICŐUR, „A hármas mimézis”, ford. ANGYALOSI Gergely, in Paul RICŐUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 255–309 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999).

10 KEMÉNY, *Eszmék a regény és a dráma körül...*, 191.

11 Viktor SJKLOVSKY, „The Relationship between Devices of Plot Costruction and General Devices of Style”, in Viktor SJKLOVSKY, *Theory of Prose*, trans. Benjamin SHER, 15–51 (Normal, Illinois: Dalkey Archive Press, 1990).

narratológiai fogalom. S nemcsak azért nem, mert az 1910-es és 1920-as években még nem volt narratológia, hanem azért sem, mert a fékezés elsődlegesen a befogadói reakcióra irányul interpretációjukban. A tárgyak és helyek leírásának – ebben a felfogásban – nem elsősorban az a funkciója, hogy lelassítsa a cselekmény menetét, hanem az, hogy lefékezze a befogadás folyamatát, kiküzdje az olvasási automatizmust, feldühítse a cselekményre fókuszáló érdeklődést, s végeredményben arra kényszerítse az értelmezőt, hogy elidőzzön azon, miért is kell olvasnia az események szempontjából lényegtelennek tűnő részletezéseket.¹² A leíró részek cselekményfékező eljárása nem más, mint az értelmezés útjának megváltoztatására való felszólítás: interpretációs kihívás. A forma befogadásának megnehezítése ugyanis – mint azt jól tudjuk – a megértés meghosszabbításának érdekében, a minél alaposabb magyarázat előállításának céljából alakul ki az irodalmi alkotásban. A formalista felfogásban tehát a tárgyak és helyek prózanyelvi leírása egy olyan fékező mechanizmus, amely valamilyen más minőségű dolog jelentőségének alaposabb megértése felé mutat. Ez a másfajta jelentőség nem nagyon lehet más, mint maga a főszereplő és cselekvése... Ahogy Sklovszkij írja egyik könyvében: „a leírás mindig a hős jellemének és életének ecsetelésével szövődik össze”.¹³

3. *A tárgy mint az ember kiterjesztése*

A leíró diszkurzus prózanyelvi jelentőségének és működés módjának továbbgondolásához világossá kell tennünk azt, hogy a tárgyakból épülő terek részletezése mennyiben „szövődik össze a hős jellemének és életének ecsetelésével”. Milyen – a fenomenológiai és a hermeneutikai gondolkodást is megalapozó – antropológiai bázisa van objektumok és szubjektumok látszólag lehetetlen összekapcsolásának, sőt, e különbség felszámolásának? Erre a kérdésre – többek között – a mediális kultúraelmélet adhat választ.

A mediális kultúraelmélet szerint nem csak akkor jön létre szimbolikus alkotás, amikor az ember ősi rituális gesztusaival antropomorfizálja és ezáltal érthetővé teszi az idegenként megmutatkozó természetet vagy az univerzum felfoghatatlannak tűnő erőit. Nem csak akkor hoz létre szimbolikus formákat,

12 Viktor ШКЛОВСКИЙ, „The Novel as Parody: Sterne's *Tristram Shandy*”, in ШКЛОВСКИЙ, *Theory of Prose...*, 147–170.

13 Viktor SKLOVSKIJ, „A tájleírásról”, ford. LÁNYI Sarolta, in Viktor SKLOVSKIJ, *A széppróza*, 33–44 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1963), 42.

amikor – fordított irányban – önnön belső természetének érthetetlen vonásaira illeszti rá az univerzum bizonyos elmeit, ezáltal eltávolítva s egyben el is sajátítva önmagát. Illetve nem csak akkor épít fel szimbolikus megnyilatkozásokat, amikor a szavak hatalmával összekapcsolja önmagát a világgal. Akkor is egyfajta szimbolikus megnyilatkozás jön létre, amikor az ember tárgyakat hoz létre. Talán Marshall McLuhan mutatott rá a legpontosabban arra, hogy az ember által létrehozott bármely tárgy nem más, mint magának az embernek a kiterjesztése.¹⁴ A tárgyak tehát nem önmagukban álló objektumok. Minden tárgy eleve magában hordozza azt a mélységes és keletkezésében motivált viszonyt, amely szimbolikus módon kapcsolja össze az emberrel. Azért beszélhetünk szimbolikus viszonyról, mert a tárgy az ember kiterjesztéseként az ember átalakítását hajtja végre. A kalapács, a csípőfogó, az emelőkar, a daru, a pohár, az asztal, a polc vagy a távirányító (stb.) az ember kezének kiterjesztéseként annak olyan indexjelévé is válik, amely a minőségi átlényegülés szimbolikus aspektusát is implikálja.

Vizsgáljuk meg az ember kiterjesztéseinek szimbolikus funkcióját a ház példáján. Az emberi bőr elsődleges kiterjesztése a ruha, másodlagos kiterjesztése a ház (s annak bármely megvalósulása a sátortól az űrbázisig). Egyfelől világos, hogy mind a ruha, mind a ház az emberi szervezet hőháztartását és a bőr védelmi mechanizmusát hivatott energiájában felfokozni. Másfelől azonban az is világos, hogy a ruha és a ház funkcionálása nem reked meg a bőr pusztá kiterjesztésének és az energianövelésnek vagy -tárolásának a szintjén. A ruha, s még inkább a ház az ember sajátos indexjeleként a tárgyakban létesülő szubjektum egészét jelöli meg, mégpedig szimbolikus jelentésdúsítással. A ruha és a ház, amely eredendően csak az emberi bőr kiterjesztése lenne, egy olyan szimbolikus jelentésnek a jelölőjévé is válik, amelyet maga a kiterjesztés aktusa sohasem szándékol. „Az öltözködés és a házépítés a bőr és a hőháztartás kiterjesztéseként nem más, mint egyfajta kommunikációs közvetítő közeg, s elsősorban azért, mert megformálja és átrendezi az emberi kapcsolatok és csoportosulások mintázatát.”¹⁵ Önálló jelrendszeré válva a ruha is és a ház is magát az embert kezdi el korábban soha nem látott módon átalakítani és újraértelmezni. Teljesen mást mond az emberről a személyre szabott barlang vagy gödör, mást az igló vagy a sátor vagy a jurta, mást a vályogház vagy a kőház vagy a téglaház, mást a vár vagy a palota vagy a kastély, mást a bérház vagy a felhőkarcoló, mást a tengerjáró lakóhajó vagy az űrbázis. Ezért lehet azt mondani, hogy ezek a tárgyak nemcsak a bőr és a hőháztartás ki-

14 Marshall McLuhan, *Understanding Media – The Extensions of Man* (Cambridge–London: MIT Press, 1964).

15 Uo., 127.

terjesztései, hanem különálló közvetítő közegek is: önállósulva újfajta, korábban nem ismert információkat kezdenek el közölni az emberről. A tárgyak ebben az összefüggésben anélkül is jelentéshordozók, hogy bármilyen nyelvi megnyilatkozást rögzítenénk rajtuk: ismétlődő módon újraalkotják az embernek a világhoz és önmagához való viszonyát, s ezzel értelemképzővé válnak. A tárgyak végeredményben speciális, az emberi létet újra át- és átértelmező nonverbális megnyilatkozásmódok. Az ember tárgyi kiterjesztése újfajta közvetítő közegként tehát mindig egyfajta preverbális metafora, tárgyban artikulált szubjektum: „minden közvetítő közeg egy olyan aktív metafora, amelynek hatalmában áll új és új formába át- és lefordítani az emberi tapasztalatot”.¹⁶ Ez a kiterjesztéstől a közvetítésen át az új értelem létesítéséig húzódó metaforikus jelentésátvitelfolyamat nyújt lehetőséget például arra, hogy Jung és az ő nyomán Bachelard a világegyetem vagy az emberi psziché felépítésének modelljét lássa meg a házban, vagyis hogy az emberi testrészt kiterjesztésében a szubjektum önszemléletének és világlátásának szimbolikus kifejeződését ismerje fel.¹⁷

4. A „tárgyi diszkurzus” fogalma

Ahhoz, hogy világossá váljanak a leíró diszkurzus alapfeltételei, nem elegendő az, ha pusztán csak rámutatunk az ember, illetve a tárgyak és a tárgyakkal létrehozott terek összefüggésének szimbolikus alapjaira. Nem elegendő kimondani azt, hogy a tárgyak az ember energiáinak, sebességének, érzékeinek, érzéseinek vagy tudásának (stb.) felfokozását hajtják végre, s ezáltal specializálják az egyes szervi funkciókat. Nem elegendő felismerni azt, hogy minden egyes tárgy és tárgy-alkotta hely egy olyan közvetítő közeg, amely az új információk újfajta hordozójaként áll elő. Azok a tárgyak, amelyeket létrehozunk, és amelyekkel körülvevünk magunkat, egy olyan rendszert alkotnak, amellyel nemcsak elaprózzuk, kiterjesztjük és közvetítjük az embert és az emberi tapasztalatot, hanem egyben át is alakítjuk azt. McLuhan megfigyelése tehát lényegbevágó: „az ember bármely kiterjesztése, beszéljünk akár a bőr, a kéz vagy a láb kiterjesztéseiről, mélyen áthatja pszichikai és szociális világot is”.¹⁸ Azonban még az sem elegendő, ha a pszichéről vagy a társadalmi identitásról beszélünk; a tárgyak világa legmélyebben a cselekvés szub-

16 Uo., 57.

17 Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BEREZKI Péter, Figura sorozat 6 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2011).

18 MCLUHAN, *Understanding Media...*, 4.

jektumát formálja és deformálja. Hogy hogyan teszi ezt, azt akkor érthetjük meg, ha bevezetjük a „tárgyak diszkurzusának” fogalmát.

A strukturalista kultúratudomány egyik legproduktívabb módszere az, hogy miközben a nyelvi szisztéma strukturalista modellje alapján próbálja felvázolni a kultúra rendszerét, aközben nem tekint el a rendszer aktualizálódásának aspektusától sem, vagyis attól a jelenségtől, amit Saussure *parole*-nak, Benveniste pedig *diszkurzus*nak nevez, magyarul pedig beszédnek vagy megnyilatkozásnak mondunk. Így a kultúrát nemcsak belső függőségi viszonyok statikus rendszereként, hanem jelentésképző dinamikus létmódként is képes felmérni ez az irányzat. Amikor Jean Baudrillard a tárgyak rendszerének leírásából próbál egyfajta kultúraelméletet létrehozni, akkor egyszerre alkalmazza a *struktúra* és a *diszkurzus* fogalma által biztosított interpretációs lehetőségeket. Az embert körülvevő tárgyi környezetet egyszerre fogja fel funkcionálisan és szemantikailag – s éppen ezáltal tud eljutni egy olyan meghatározásig, amely a szépprózai leíró diszkurzus elmélete számára nélkülözhetetlen: „a környezet *megélt* létezőmód”.¹⁹ Elméleti feltevésünk szerint a prózanyelvi részletező leírások középpontjában éppen ez a tétel áll: a szereplőt körülvevő környezet nem a realista ábrázolás tárgya – akármit is jelentsen ez –, hanem a szereplő létmódjának, a szereplő cselekvésmódjában megnyilvánuló létmegélésnek a szimbolikus vagy metaforikus jele.

Baudrillard ott folytatja a gondolatmenet, ahol McLuhan megáll. Ő is fenntartja azt, hogy „a tárgy alapvetően antropomorf jellegű. Ezért az ember a környezetében lévő tárgyakhoz ugyanazzal a meghittséggel kötődik, mint saját testének szerveihez”.²⁰ Azonban a test kiterjesztésének problematikájához két olyan további kérdéskört fűz hozzá, amely a tárgy szemantikájának lényegéhez tartozik – ez a két aspektus a tárgyak rendszerszerű elrendeződése és perszonális természete: „a tárgy szimbólum: nem valamiféle felsőbb fórumé vagy külső értéké, hanem elsősorban az egész tárgysorozaté, amelynek egyik elemét alkotja, s egyszersmind a személyé is, akihez a tárgy tartozik”.²¹ Erre a megfontolásra építve beszél Baudrillard „a tárgyak diszkurzív rendszeréről”.²² A tárgyak preverbális diszkurzív szemantikája tehát két irányból adódik: egy strukturális sajátosságból és egy perszonális vonatkozásból.

A „tárgyak diszkurzusának” strukturális sajátossága a tárgy kettős funkcionalitására épül. A tárgy funkciója – ugyanúgy, mint a nyelvi jelé – egyfelől az,

19 Jean BAUDRILLARD, *A tárgyak rendszere*, ford. ALBERT Sándor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 31.

20 Uo., 33.

21 Uo., 109.

22 Uo., 42, 110.

amire a gyakorlatban használják, másfelől az a szerep, amit a tárgyak rendszerében betölt. A tárgy használati értékéről már sokat szoltunk akkor, amikor az ember kiterjesztésében betöltött szerepét taglaltuk. Azonban kiemelten fontos az, hogy a tárgyak sohasem állnak önmagukban. Mindig más tárgyakkal kialakított viszonyukkal tesznek szert valódi jelentőségre és szimbolikus jelentésre: „ahogyan a hangokat a harmóniasorozatok juttatják el felfogott, érzékelt minőségükhöz, ugyanígy a tárgyakat a többé-kevésbé összetett paradigmasorozatok juttatják el szimbolikus minőségükhöz”.²³ A tárgy jelentése ugyanúgy kontextuális jellegű, mint a nyelvi jel vagy éppen a cselekvés jelentése. A tárgy szimbolikus szemantikája így tehát kettős helyzetéből adódik: használati értékének és kontextuális elhelyezkedésének feszültségéből. „Minden tárgy félúton helyezkedik el egy gyakorlati sajátosság, a funkciója, mely olyan, mint látható, hallható beszéde, valamint egy sorozatba/gyűjteménybe való beolvadása között, ahol is egy lappangó, ismétlődő beszéd, a legelemibb és legmakacsabb beszéd elemévé válik.”²⁴ A tárgyak kvázi-diszkurzusa akkor válik jelenvalóvá, amikor a tárgy már nem pusztán csak funkcionál, hanem részt vesz egy olyan paradigmatiszus rendnek a felépítésében, amelyet a *tárgyak világának* nevezhetünk. A rendszerbe szerveződő, vagyis a téralkotó tárgyak *beszélnek* – pontosabban szólva: a füllel nem azonosíthatóan, de mégis érzékelhetően suttognak. Ugyanaz a tárgy, például egy népművészeti cserépedény teljesen más jelentőségre tesz szert egy olyan tárgyi rendszerben, amely egy parasztházat vagy egy belvárosi polgári lakás nappaliját vagy egy múzeumi termet vagy egy Váci utcán található üzletet (stb.) hoz létre. Ekkor az egyes tárgy jelentése azt az alkotófolyamatot tárja fel, amellyel részt vesz a környezet mint megélt létezés mód megteremtésében. Ebben a jelentőségében a tárgynak már nem funkciója, hanem olyan jelenléte van, amely egy külön kis világot létesít. A tárgyak téralkotó elrendeződése világszemléletet sugall. Ez a világ és szemlélet pedig mindig perszonális.

A „tárgyak diszkurzusának” másik aspektusát éppen ez a perszonális vonatkozás alkotja: „az emberek és a tárgyak szorosan összekapcsolódnak, s a tárgyak ebben a cinkos összejátszásban felvesznek valamiféle sűrűséget, érzelmi értéket: ezt szokás hagyományosan »jelenlétüknek« nevezni”.²⁵ Tehát azért beszélhetünk egyáltalán a tárgyak preverbális diszkurzusáról, mert miközben rendszerre szerveződnek, aközben két más lényegű dolgot is létrehoznak: használati értékük betöltésén túl részt vesznek egy sajátos világ létesítésében is, amely vég-

23 Uo., 110.

24 Uo.

25 Uo., 18.

eredményben mindig a tárgyhoz kötődő és a tárgyakkal operáló ember sajátos szubjektumáról vall. A tárgyak szemantikája elválaszthatatlan egységbe forr a hozzájuk kötődő ember mozdulategyüttesével, szubjektumfeltáró gesztikulációs rendszerével és cselekvésének jelentésével. Sőt, a tárgy nemcsak hogy összefügg az emberi cselekvéssel, hanem egyenesen át is alakítja azt: a cselekedetek végrehajtásának teljesen más mozgáskultúráját, s így teljesen mást testképet alakít ki. Elég csak arra gondolnunk, mennyire máshogy működik az emberi test, amikor madártollal vagy golyóstollal vagy írógéppel vagy számítógéppel ír; vagy egy másik példával élve, mennyire más cselekvésmódot követel meg, hogyha gyalog, egy ló vagy egy teve vagy egy elefánt hátán, szekérrel, tömegközlekedéssel vagy éppen személygépjárművel akarunk eljutni A pontból B pontba... A tárgyak által felépített tér világteremtő és szubjektumlétesítő aktusát így tehát egy olyan diszkurzív aktusként foghatjuk fel, amely bármilyen verbális kibontás előtt már eleve létrehozza a szubjektum, a világ és a tárgyi megnyilatkozás egy sajátos egységét, s amely párhuzamos születik a szubjektum más jellegű, ti. cselekvésbeli megnyilatkozásaival.

A leíró diszkurzus poétikai funkciójának megértéséhez végig kell követni azt a folyamatot, ahogy a tárgy fentiekben felvázolt szemantikai prefiguráltsága teljesen új értelemmel gazdagodik a prózanyelvi konfigurációban, amikor a *megnevezés* során a tárgyleíró mondatok összefonódnak a cselekményképző elbeszélő diszkurzus kifejezéseivel. Ehhez két fogalmat hívok segítségül. A *narratív paralelizmus* és az *alakmásképzés* eljárásai alkotják megfigyeléseim célpontját. Gárdonyi Géza *Isten rabjai* című regényének két fejezetét veszem szemügyre, hogy működésében tárjam fel azt a folyamatot, amely során a regényi tárgyleírás a nyelvi szemantika segítségével újra feltárja szubjektum és tárgy szimbolikus egységét, vagy azt, ahogyan a kézzelfogható tárgy a metaforikus jelentésdúsítás során teljesen új módon válik a szubjektumképzés központi figurájává.

Alakmásképzés az Isten rabjaiban

Gárdonyi *Isten rabjai* című regényének felépítése kettős meghatározottságú. Tartalmaz egyfelől egy markáns tradícióval rendelkező történetet, Margit legendáját; másfelől pedig létrehoz egy olyan cselekményt, amely sajátos módon alkotja újra ezt. Margit középkori élete olyan történetként adott a magyar kulturális öntudatban, amely a regény előtt is már számtalanszor el lett mondva. Ennyiben a regény határozottan formált narratív háttérrel dolgozik. János fráter története viszont Gárdonyi által kitalált cselekményt integrál a regénybe. Élet-

története azért kerül előtérbe, hogy a már sokszor elmondott Margit-történet új olvasata álljon elő. Így a főszereplői életsors előadása újraolvassa a történelmi eseményeknek az irodalmi hagyomány által korábban rögzített elbeszéléseit. János fráter történetén keresztül refigurálódik a Margit-legenda konfigurációja. Azonban ki kell emelni, hogy Jancsi szerzetessé nevelődésének története mégiscsak Margit élete szentségének feltárása miatt válik központi fontosságúvá. A regény középpontjába így az kerül, hogy az eseményeket megfigyelő és átélő János fráternek hogyan sikerül megértenie a történelemben kirajzolódó és Margit történetével összefonódó önnön sorstörténetét. A regény valójában a történelem egyedi olvasatának előállítását alkotja meg, miközben témává avatja magának a legendaműfajnak a keletkezését is. Így tehát a legenda nemcsak forrása, hanem témája is a Gárdonyi-regénynek. Azt vizsgálja, milyen feltételei vannak az olyan elbeszélőforma kialakulásának, mint a legenda. A regény részben a legendaműfaj keletkezését is kutatja.

A regény első és második része között az elbeszélő nyolc évet ugrik át. Eközben a 12 éves Jancsiból 20 éves férfi lesz. Az elbeszélés a nyolcéves fejlődéstörténetet nem mutatja be, ugyanis János fráter feltételezett élettörténetének szinte kizárólag azokra az eseményekre koncentrálnak, amelyek valamilyen összefüggésben állhatnak Margit történetével. János fráter története csak annyiban fontos, amennyiben átszeli azon Margit története. Azért kell az első részben a 12 éves Jancsi életeseményeit elbeszélni, hogy egy gyermeki szemléletmódon keresztül lehessen átszűrni az éppen a szigeti klostromba költöző gyermek-Margit életeseményeit; a 20 éves János fráter alakját pedig azért kell kidolgozni a második részben, hogy egy felnőtté váló férfi szemszögén keresztül is be lehessen mutatni a huszoneves szűz klostromi mindennapjait és életének végnapjait. S mindegyik azért van szükség, mert történetileg is kizárólag másokon keresztül, ti. az apácák és a szigeti fráterek tanúvallomásokként megjelenő (és egy kicsit mindig öntükröző) elbeszélésén keresztül ismerjük Margit életét. Hogy a regény érzékeltetni tudja a legendaszűzsé elbeszélés-szerkezetének keletkezését és sajátosságait, előállítja Jancsi figuráját, s benne összpontosítja az összes szemtanú azon bizonyosságtételét, amely Margit életének szentségét tanúsítja. Szükségtelen tehát Jancsi felnövekedés-történetének részletes bemutatása, hiszen a regénykonstrukciós elv szempontjából nem a személyiségfejlődés elbeszélése a lényeges, hanem az, hogy a gyermeki szemlélet mellett előálljon egy felnőtt szerzetes szemlélésmódja is, amelyen keresztül át lehet szűrni a felnőtt Margit életének eseményeit is, illetve körül lehet írni azt a klostromi életformát, amely a legendaműfaj keletkezésének kontextusát biztosítja.

A második rész 6. és 7. fejezetében²⁶ megismerkedünk egy mellékszereplő sorával is. A máskülönben szótlán Ábrahám fráter elmeséli a saját élettörténetét. Ezekben a fejezetekben szó sincs Margitról, de igazából János fráter is pusztán csak beszélgetőtársként kerül elő. Vagyis a két fejezet értelmetlen kitérőnek tűnik – egy olyan epizódnak, amelynek létét poétikailag nem igazolja a regény fentiekben leírt központi konstrukciós elve. Ábrahám és János fráter a kora tavaszi kerti munkákat végzi, s éppen a hagymaültetés közben pihennek meg, amikor János rákérdez arra, hogy Ábrahám hogyan lett szerzetes. A kertészkedés regénybeli poétikai funkciója világos. A Margit életének szentségét tanúsító János fráter kertész; minden a kerttel, a kertészkedéssel és a virággondozással kapcsolatos leírásra azért van szükség, hogy létrejöjjön egy olyan kert–világ és virág–Margit allegória, amely értelmezni tudja a regények azt a metaforáját, amely szerint Margit „Istennek a földre ültetett lilioma”,²⁷ s amely egy, a 15. század második feléből származó, Margitot ábrázoló metszetre utal. A regényben következetesen bomlik ki az a metaforikus rend, amely a klostromkert leírónyelvének és a klostrombeli élet leírónyelvének közös szókincse mentén alakul ki. A kertészkedés közben Jánossal együtt megpihenő Ábrahám fráter élettörténetének elbeszélése azonban, úgy tűnik, egyáltalán nem illik a konstrukcióba. S a regényszöveg még is kiemeli ezt az impertinenciát: „Jancsi fejét megzavarta ez az elbeszélés”.²⁸ A regény 20 oldalát kitöltő szövegrész csak nagyon távolról érintkezik János történetével, Margitéval pedig szinte egyáltalán nem. Ábrahám történetének az a lényege, hogy egyszer elhagyta a szerzetesrendet egy asszonyért, de utána mégis visszatért. A történet csak annyiban vonatkozatható János fráter életére, amennyiben ő is imád egy nőt, Margitot – de természetesen csak úgy, mint egy szentképet („csodálja, mint valami oltárképet”²⁹). Mindesetre Ábrahám fráter történetének hatására János fráter megvallja a szerzetesrend előtt, hogy sokat gondol egy nőre, egy apácára, akit nem nevez meg („gondolataimban napok óta egy apácával foglalkozom”³⁰); s nagy büntetést is kap, illetve a későbbiekben is több gondja akad emiatt, merthogy a szerzetestársak folyamatosan gyanakodnak egy lehetséges bűnös szerelemre. De természetesen János fráternek valódi büntudata nincs, hiszen tudja, hogy rajongása nem hasonlítható a szerelemhez, így megmacsolja magát, és szembeszáll a fenyegetésekkel. Mindössze ennyi jelentősége

26 GÁRDONYI Géza, *Isten rabjai*, szerk. Z. SZALAI Sándor és TÓTH Gyula (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964), 202–223.

27 Uo., 363.

28 Uo., 217.

29 Uo., 204.

30 Uo., 218.

van tehát Ábrahám történetének János fráter története szempontjából. S ezt a jelentéktelenséget ismét kiemeli a regényszöveg – idézem Ábrahám szavait:

az életemről nem beszélek többé. Utólagosan, hogy végiggondoltam a beszélgetésünket, éreztem, hogy hibáztam. A tizenkilenc év folyamán mindösszesen se beszéltem annyit a klostromban, amennyit aznap egyfolytában. Elég lett volna annyit mondanom, hogy óvakodj a nőktől!³¹

A cselekményképzés konstrukciós elve szempontjából tehát jelentéktelennek és kihagyhatónak tűnő epizódot azonban a tárgyleíró diszkurzus jelentőséggel telíti.

Ábrahám élettörténetének jelentőség nélkülinek tűnő elmesélésébe beleszövődik egy másik, még jelentéktelenebbnek tűnő részlet leíró kidolgozása. A két fráter beszélgetés közben ugyanis nem csak ücsörög. A beszéd közben kezükkel folyamatosan tevékenykednek. Erre a tevékenységre ismétlődő módon kitér a regényszöveg. Ezúton a tevékenység tárgyának leírásából kibomlik egy *tárgytörténet*, amely nem igazán narratív természetű, merthogy a tárgyleíró diszkurzus mondatai meglehetősen nagy szövegbeli távolságban állnak egymástól, s így nem képesek egységes cselekményt alkotó mondatokká összerendeződni. A két fráter a hagyományteremtés során használt kosarakat igazítja ki beszélgetés közben. A regény mellékfigyelme folyton kitér a kosarak állapotának leírására. Az Ábrahám életét elbeszélő hosszú szövegegységek közé itt-ott beiktatódik egy-egy kosárleíró mondat. Az így szinte észrevehetetlenül feltöredezett életelbeszélés mellett kirajzolódik egy párhuzamosan haladó és alig-alig felismerhető melléktörténet, amely – ismétlem – nem narratív úton bomlik ki, merthogy a tárgyleíró mondatok pusztán sorozatából kell azt összeállítani az olvasónak. Érdemes végigkövetni az ezúton felépülő szövegszerkezetet. Nem véletlenül mondom *szövegszerkezetet*, a *narratív szerkezet* helyett, merthogy a regényfejezet szövegét két eltérő struktúrával bíró megnyilatkozásmód összekapcsolásának poétikai eljárása állítja elő: a narratív diszkurzus és a tárgyleíró diszkurzus rendszeres együttműködését állítja elő a szöveg.

Az Ábrahám történetét előadó fejezet azzal kezdődik, hogy a két fráter befejezi a hagyományteremtést. Ezután új feladat elvégzéséhez látnak, melyet egy cselekményleíró, majd pedig két tárgyleíró mondat jelöl ki: „Akkor hát gyerünk talán ki, s vágjunk néhány vesszőt. Ezek a kosarak mind romlottak. A vesszőkosarakat értette, amelyekből a vereshagymát és a magnak való répát, petrezselymet ül-

31 Uo., 220.

tették ki, s bizony szakadozottak voltak”.³² A Margitsziget partjának fűzfáiból vágnak vékony vesszőket. Az ágygűjtés során János fráter gondolatban is bejárja gyermekkora ismerős helyszíneit. Ezután visszatérnek a klostromba. Ekkor újra előkerül a kosár története: „A vesszőnyalábot [...] letették a prior ajtaja előtt. Jelentkeztek áldásért. Aztán a kertbe vonultak be, hogy a kosarakat megjavítsák. Egy padocska állt a kerti ház előtt. Arra ültek. Jancsi előrerakta a rissz-rossz kosarakat, s munkába fogtak”.³³ A kosarak kijavítása közben kérdez rá János fráter Ábrahám fráter történetére. Mielőtt nekikezdené élettörténetének elmondásába, a regényszöveg előad még egy mondatot a kosárjavításról: „Ábris hallgatva válogatott a vesszők vékonyában”.³⁴ Ezután egy hosszú rész következik, amelyből megtudhatjuk, milyen okból lépett be Ábrahám először a szerzetbe. Az életszakasz lezárását megjelöli egy mondat, ami ismét a kosárfonásról szól: „Ábrahám fráter mindezt olyanformán mondta el, mintha magában beszélne. Közben lassan, de erős kötésekkel fonogatta a kosarat.”³⁵ Ábrahám élettörténetének első része után néhány percig hallgatnak. Eközben János fráter azon gondolkodik, hogy kérdezhetne rá arra, mi történt Ábrahámval akkor, amikor váratlanul elhagyta a szerzetesrendet. Miközben töri a fejét, aközben halad a kosárfonással: „Néhány percig csendesen ültek. Jancsi egy kosarat megvégzett. Levagdosta róla a kiálló végeket. Aztán Ábrahámra nézett”.³⁶ Végül is felteszi a kényes kérdést, Ábrahám pedig hosszan elmeséli, milyen élete volt egy asszonnyal. Az élettörténet elbeszélése azzal fejeződik be, hogy Ábrahám elmondja, milyen okok miatt hagyta el végül az asszonyt, és miért tért vissza a klostromba. Ekkora a két fráter a kosarakkal is végez: „letette a megfont kosarat”.³⁷ A beszélgetésnek itt vége szakad. Ábrahám feláll, és egyedül hagyja János frátert a kertben.

A fejezetszöveg diszkurzív szerkezete a *narratív paralelizmus* prózanyelvi mechanizmusának kristálytisza példáját nyújtja. Az elbeszélő megnyilatkozás hosszú összefüggő szövegegységeket képez, amelyek a beszélgetés folyamatának egységeihez, illetve az elbeszélte élettörténet lezárt szakainak önálló egységeihez igazodnak. Így jön létre a fejezet főtémája, központi cselekménye. A tárgyleíró mondatok egy másik történetet, egy mellékszálát alkotnak. Egy olyan történetet, amely valójában nincs is elbeszélve. Az egyes tárgyleíró mondatok a szövegben akár több oldalnyi távolságban is állhatnak egymástól, s pusztán csak megje-

32 Uo., 203.

33 Uo., 205.

34 Uo.

35 Uo., 210.

36 Uo.

37 Uo., 216.

lölük a kosár pillanatnyi állapotát. Az azonban szembetűnő, hogy a jelentéktelen mellékszálát létrehozó mondatok mennyire precízen követik a cselekmény főszálát képező történet belső feloszlását. Minden hosszú és önálló egységgel bíró beszélgetéselemet követ vagy éppen megelőz egy-egy mondat, amely a kosarat írja le. Így egyfajta strukturális megfeleltetés jön létre a beszélgetésfolyamat és a kosár-állapotváltozás között: a beszélgetésegységek megfeleltethetők bizonyos kosár-állapotjelzéseknek, és viszont.

A beszélgetés története

1a „A hagymát elültették a kertben”

2a „Akkor hát gyereünk talán ki, s vágjunk néhány vesszőt”

3a „Miért léptél be a szerzetbe?”

4a „Megeredt a beszéde”

5a „Néhány percig csendesen ültek”

6a „Ábris fráter percek múlván felelt búscsendesen”

A kosár „története”

1b „Ezek a kosarak romlottak”

2b „A kertbe vonultak, hogy a kosarakat megjavítsák”

3b „Ábris hallgatva válogatott a vesszők vékonyában”

4b „Közben lassan, de erős kötésekkel fonogatta a kosarat”

5b „Jancsi egy kosarat megvágott. Levagdosta róla a kiálló végeket”

6b „Letette a megfont kosarat. És otthagya a bámuló frátert a kertben.”

Vagyis az elbeszélő diszkurzus részegységei egyfelől és a leíró diszkurzus részegységei másfelől egy-egy különálló, de végül mégis egy közös rendszerbe szerveződő, vagyis egy *ekvivalens* sorozatot alkotnak a fejezetszövegben. Ezt hívjuk *narratív paralelizmus*nak. A narratív paralelizmus azonban nem pusztán csak az elbeszélő mondatokat és a tárgy-leíró mondatokat szabályos rendben csoportosító strukturális tényező. Számottevő referenciális (vagyis a szövegvilágot érintő) és szemantikai konzekvenciái is vannak.

A narratív paralelizmus alkotta strukturális megfeleltetés ugyanis egy szemantikai megfeleltetésben érik be. A megfeleltetés-sorozat eredményeként a kosár az egyes élettörténet vagy éppen a klastromban összefonódó élettörténetek

alakmásával válik. A kosár életmetafora lesz; a vesszőfonás és a kosárjavíthatóság pedig az ételbeszélés metaforájává válik. A regényfejezet így aztán végeredményben nem is igazán egy olyan élettörténetéről szól, amelyet Ábrahám úgy mond el a János fráterrel kialakított dialógus során a beszélgetőpartner szempontrendszeréhez igazodva, hogy az a fiú számára is tanulságos legyen. A jelenet magáról az élettörténet-elbeszélésről szól. Az életet vagy az élettörténetet kosárként jeleníti meg – mégpedig egy folyamatosan szétfosló, így mindig kiigazítandó kosárként, amelyben az egyes eseménysorokat képviselő vesszőket újra és újra bele kell szőni az egészbe, hogy valamilyen értelmes egész álljon elő. Ezt az összefüggést megerősítik azok a regény első oldalain olvasható mondatok, amelyeket János fráter kertész apja tanácsként hagy rá fiára. Említettem korábban, hogy az elemzett jelenetben mi volt a kosárban – idézem újra: János fráter a kijavítandó kosarak alatt „a vesszőkosarakat értette, amelyekből a vereshagymát és a magnak való répát, petrezselymet ültették ki”.³⁸ Ez a mondat visszautal a regény legelején elhangzó atyai mondatokra: „A mag az élet. A hagyma a rothadás. Az élet a rothadásból kikél... De minden növénynek más a természete. Mint az embernek”.³⁹ Az egész regényt átívelő szemantikai összefüggés tehát megerősíti a jelenet szövegében kialakuló hagymáskosár–emberélet metaforát. Továbbszöve a gondolatmenetet: a jelenetben a kosár képviselheti akár egy egész közösség életét, s így a közösségen belüli alkalmazkodások, egymáshoz idomulások történetét is – ez esetben a klostromban összekapcsolódó élettörténetek teremtett egységét, amelybe az egyes élettörténetet képviselő vesszők mindig csak kiigazítással, átalakítással, s így önálló gondoskodást igénylő munkával illeszkednek bele. A fejezet a regény egészének tekintetében tehát végeredményben arról szól, hogyan áll elő az a közösségi élet, amelyből származó tanúvallomások megalapozzák a (Margit életéről tudósító és szentségét tanúsító) legendaszöveg születését. Így a történet szempontjából feleslegesnek és kitérőnek tűnő fejezet immár a szövegszándék tekintetében mással pótolhatatlan funkciót tölt be. Amennyiben belátjuk, hogy az *Isten rabjai* regényszövege a legendaszöveg születéséről is szól, nyilvánvalóvá válik, hogy a nagy részben tanúvallomásokból álló legendaszöveg egységét megalapozó klostromi életközösség formálódását metaforikus eljárásokkal prezentáló fejezet lényegi poétikai szereppel bír.

A regényben egyszer sem kerül elő olyan metaforikus kifejezés, amely a *kosár* szót az *élet* szóhoz kapcsolná. Olyan kifejezés előfordul, amely a beszédet fonás-ként jeleníti meg – idézek néhányat: „a vezeklés után újra felvenni a beszélgetés

38 Uo., 203.

39 Uo., 8.

fonalát bajos volt”; „Jancsi akkor megint fölvette a beszélgetés fonalát”.⁴⁰ Így aztán a fonás és a beszélés összekapcsolódik. De olyan kifejezés nincs, amely az életet és a kosarat, s így az ételbeszélést és a kosárfonást azonosítaná. Így aztán a prózanyelvi metaforaképzés sajátos formáját teremti meg a narratív paralelizmus. Mégpedig az *alakmásképzés* létrehozásával. S teszi ezt úgy, hogy a cselekvés története mellé odaállítja a cselekvés tárgyának a történetét is. A cselekvő és a cselekvés történetét narratív eljárásokkal bontja ki. A tárgy történetét pedig a tárgyleíró diszkurzus ténymegállapító mondataival. A prózanyelvi narratív paralelizmus egy olyan költői szövegképző eljárás, amely a narratív diszkurzust megalapító mondatokat összefűzi a tárgyleíró diszkurzus mondataival, s nemcsak pusztán azért, hogy életeret teremtsen a cselekvőnek és kontextust a cselekvésnek, hanem azért is, hogy a tárgyat a cselekvő alakmásvá avassa, vagy éppen hogy a tárgy történetét a cselekvés metaforikus értelmezőjévé alakítsa. A narratív paralelizmus által kialakított sajátos szövegkonfiguráció azáltal, hogy metaforikus jelentéssel dúsítja az akár mégoly rövid tárgyleíró mondatokat is, felszámolja a tárgy önmagában-valóságának tévképzetét, s létrehozza cselekvő, cselekvés és tárgy szimbolikus egységét a költői prózanyelv szintjén. A leírás éppen ezért központi jelentésteremtő figurája a prózanyelvnek. A leírás a prózanyelvben alakmásképzés.

40 Uo., 220.

LEÍRÁS,
SZOCIOPRÓZA,
TÁRSADALMI TÉR

Azon is túl... – Tar Sándor „világa” és a leíró tekintet

Tar Sándor (1941–2005) az ezredfordulót megelőző magyar próza egyik meghatározó alakja. Paraszti származású kiskáderként, gyári munkásként, az alkoholizmussal, magánnyal, válogatott lelki terhekkkel és vitatható politikai múlttal birkózó kvázi értelmiségiként volt lakója a világnak, amelynek autodidakta íróként ábrázolójává és szószólójává lett. Novellásköteteiben, regényeiben egyrészt pontos szociográfiai láttelepet nyújt a magyarországi félmúlt társadalmi problémáiról, másrészt bepillantást enged e társadalom perifériáján élők, a megalázottak és a megnyomorítottak belső, kívülről zártnak, lehatároltnak, egyszerűnek, valójában nagyon is komplex értékrenddel és problématudattal bíró világába.

Ezt az egyszerűnek ható, mégis összetett belső szervezettséggel működésbe lépő prózát kezdettől fogva egyfajta kettősség jellemzi. Egyrészt jellemző a realizmus ábrázoláselvű, az irodalmiságot mimetikus módon elgondoló poétikája, ugyanakkor a szövegekben tetten érhető ennek meghaladása is. A kortársi kritika által is detektált sajátossága ennek a poétikának, hogy Tar valamiféle „fantasztikumba-szürreálisba emelt realitást”¹ hoz létre, amelyet egy erősen karakterizáló, szociografikus látásmód artikulál. Ennek jellemző eszköze Tarnál a szenvtelennek ható, mégis expresszív hatókörű elbeszélői magatartás, amely hol a riportszerű, leíró-dokumentáló típusú, hol pedig a személyes, monologizáló hangot mímelő beszédmóddal operál. Az alábbiakban három példán keresztül mutatom be ennek működését, illetve azt, mi a leírás funkciója ebben a poétikában.

1 Kovács Dezső, „A szociográfától az epikáig: Arcképvázlat Tar Sándorról”, *Kritika* 21, 11. sz. (1983): 17, 17.

A dokumentáló leírás: A 6714-es személy (1981)

*A 6714-es személy*² című szöveg az egyik példája annak a tudatos szövegalkotási metódusnak, mellyel Tar a leíró, dokumentáló elbeszélismódot ötvözi a fikcióképzés irodalmi eszköztárával. A cím egyértelmű utalás a 70-es évek hírhedt „fekete vonatára”, mellyel a vidéki, elsősorban a termelőszövetkezetek modernizációja miatt munkanélkülivé vált alföldi munkaerőt Budapestre, illetve annak agglomerátumába szállították. A szöveg szereplői munkások, akik a jelen lévő, de meg nem szólaló riporternek a maguk egyszerű, de nagyon jellemző nyelvi eszközeivel írják le a maguk világának teljes spektrumát. Jellemző, a későbbiekben is visszatérő elemei ennek az alkoholizmus, a család, a munka és az érvényesülés, a megélhetés világa, a szexualitás.

A cím referenciális funkcióját erősíti a mottó: „Közlekedik: pénteken IV. 1-én, de nem közlekedik III. 31-én.” A szöveg egyértelműen egy vasúti menetrendből származik, s ennek ténye a főszövegben leírtak hitelesítését, legitimációját szolgálja.

A szöveg a Tar-elbeszélés másik, az életműben gyakran alkalmazott próza-poétikai stratégiáját is modellezi. Adott egy, a történet jelen idejében detektálható, de passzív elbeszélő, aki a történet egésze során egyszer sem szólal meg. Tevékenysége egyetlen cselekvésben nyilvánul meg: néz. Pontosabban lát, s amit megfigyel, azt kíméletlen pontossággal le is jegyzi. Azért is adódik itt a szociográfia jelző érvényessége, mert éppen a pontosság révén képes tárgyilagosságot imitálni a textus.

Értelmezésben a Tar-féle szociográfiai látásmód eredete ugyanis éppen ebben a látszólagosságban ölt testet. Abban, hogy a szövegek egyrészt meg akarnak győzni az ábrázolt tárgyiaság hiteles voltáról, arról, hogy mindaz, ami megmutatkozik a szöveg, illetve a narráció révén, az így igaz, így valódi, miközben a megfelelő helyekre pozicionált excentrikus mozzanatok lépten-nyomon felülírják ezt az intenciót.

A 6714-es személy szociográfiai pontossággal dokumentálja a hétről hétre Budapestre, illetve onnan hétvégeként az Alföldre hazautazó ingázó munkások néhány óráját. Az időkezelés a textus első szegmensében egészen konkrét keltezés formájában pozicionálja a szöveget, így pontosan tudjuk, hány órákor történnek az események. A dokumentáló szándék legitimáló gesztusát a történetvezetés szinte észrevétlenül teszi zárójelbe, amennyiben a pontosan datált idő

2 A főszövegben zárójelben megadott oldalszámok a következő kiadásra utalnak: TAR Sándor, *A 6714-es személy* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1981).

szép lassan eltűnik a szövegből, mégpedig párhuzamosan azzal, ahogy a vonaton zajló történések is valamiféle időbeli kizökkentség állapotába jutnak. A Tar-próza poétikai trükkje abban áll, hogy ezt észrevétlenül képes megtenni, az olvasás csak az újraolvasás hermeneutikai többlettudása révén képes detektálni a szöveg időszerkezetének, időtapasztalatának megváltozását.

A leíró tekintet első tényezője maga a pályaudvar, délelőtt 11 órakor. A vonat beáll a peronra, a munkások felszállnak a még mozgó járműre. A nézőpont egyszerre vizuális és auditív: a huzat által sodort apró szemét és a pályaudvari lárma közvetíti „a nagyvárosi csend decibeljei”-nek (17.) morajlását. A választékos, figuratív megfogalmazás, amely az író tekintetének nyelvi jele, a későbbiekben mintegy leváltja, érvényteleníti a szociográfusét.

A sortöréssel elválasztott következő szakasz egy óra elteltével folytatja az adatlást. A vonat egyre jobban megtelik, a felszálló, helyet kereső és foglaló utasok beszélgetnek, fecsegnek. A rövidke kis szakasz nem is áll egyébből, „csak” a vonaton utazók által mondottak egymás utáni idézéséből. A szakasz leíró funkciója világos: megmutatja az alább következő történések szereplőit, de úgy, hogy – miközben a realista mimetikus poétikát zárójelbe teszi a látszólagos neutrális távolságtartás – ezek a szereplők magukat mutassák be autodiegézis révén.

Az önleíró gesztusok ugyanakkor a Tar-próza további sajátosságait tárják fel. A beszélők pozíciója egyrészt jelzi a jelenlévő, de a történekekben tevékenyen részt nem vevő narrátort, aki éppen ezzel teremti meg a szöveg jellegzetesen szociográfiai típusú poétikai struktúráját. A szereplők egy üres helynek beszélnek, aki nem kérdez, nem válaszol, legfontosabb funkciója, hogy ott van, lát és dokumentál. Amit dokumentál, rendkívül fontos, a sorok között ugyanis ott bujkál ennek a látszólagosan neutrális elbeszélőnek a nagyon is reflexív szubjektivitása. A Tar-œuvre tipikus szereplői, társadalmi és perszonális terei mutatkoznak itt be az első kötet címadó elbeszélésében. Az alkoholizmus, az olcsó nyelvi viccelődésbe oltott rendszerkritika, illetve a kiszolgáltatottság, a testi és lelki megnyomorítottság, a szexuális frusztráció és a nemi eltévelyedés legkülönbözőbb esetei és példái jelennek meg a név nélküli szereplők szólamai, illetve a dokumentáló narrátor pásztázó tekintete előtt.

Ezek a szólamok és témák a vonat indulásával felerősödnek. A leíró tekintet továbbra is dokumentálja a közvetlen környezetében elhangzó szavakat, mondatokat, de érdeklődése egyre inkább kiterjed a vonat távolabbi eseményeire, illetve olyan személyekre, akik nem közvetlenül a környezetében foglalnak helyet. Éppen ezért az eddig uralkodó szabad függő beszédet egyre többször szakítják meg leíró részek, melyek az elbeszélő tudatán keresztül szűrve, de még mindig a dokumentáció álcáját magára öltve látják azt is, amit a dokumentáló tekintet reáli-

san nem láthatna. A típust megcélzó, az általánost befogni igyekvő szociográfiai leírás (mit esznek, mit isznak, miről beszélgetnek, hogyan vannak felöltözve az utasok) egyre többször adja át a terepet az egyéni sorsok iránt érdeklődő (voyeur) tekintetnek, amelynek következtében az olvasó gyanúja szerint egyre több a szövegben a sejtetés és a beleézés, mint az egzakt leírás. Ilyen példa a pakombartos ember történeteszála:

A bejárati ajtó melletti ülésen egy fiú ül, a mellette ülő pakombartos férfi ölébe hajtva a fejét alszik. A férfi a vele szemben ülő nőnek magyaráz valamit, aki mellett két gyerek ül szorongva. A férfi arca gunyoros, a nőé szomorú. (21.); az ajtó melletti pakombartos férfi világoszöld ballont terít az ölében alvó fiú fejére, mire az moco-rogni kezd, aztán a férfi keze is letűnik a kabát alatt, miközben egykedvűen néz ki az ablakon. Az asszony oldalt fordulva, a gyerekeknek háttal ugyancsak kifelé néz. Később visszafordul és a férfi arcába köp, aki meglepetés nélkül, gúnyos mosollyal tűri. (24–25.) Az ajtó mellett ülő pakombartos férfi lejjebb csúszik ültében, arca merev, az ölében fekvő fiú lassan moco-rogva befelé fordul, a szomorú nő feláll, és nagy erőfeszítéssel kifelé igyekszik. (28–29.) A nő az ajtó melletti ülésről visszatér, ruhája, haja zilált, szemmel láthatóan részeg, dühödtt mozdulatokkal csinál helyet magának, majd a helyére érve lerántja a ballont a pakombartos férfi öléből, a fiú riadtan felül, leesik az ülésről, arca, szeme vörös, a pakombartos férfi a ballont magához szorítva ököllel a nő fejére csap, mire az az ülésre zuhan.

Kérdés, hogy a narráció révén időről időre visszatérő kép mit is mutat. A textus zseniálisan játszik azzal a szöveggeneráló stratégiával, hogy az elbeszélés volta-képpen nem megy túl a látvány rögzítésén, az értelmezéssel adós marad. A látvány befogadása, a történetelemek apró darabkáinak összekapcsolása, az interpretáció a befogadó feladata, aki a „rögzített” „tények” birtokában értelmezheti a látottakat. Tar előszeretettel használja a későbbiekben is ezt a technikát arra, hogy az ábrázolt valóság feletti morális, ideológiai, esztétikai stb. ítélet megfogalmazását az olvasóra bízza.

Az apokaliptikus leírás: Szürke galamb (1996)

Tar regénye³ azzal játszik, hogy nem szokványos módon beszél el – mint az kiderül – teljesen hétköznapi történéseket. Természetesen nem az excentrikus módon ábrázolt elhalálozásokra gondolok, hanem mindazon események, történések, szereplők és szcenikai jellemzők összefüggésrendszerére, amely e haláleseteket körülveszi. Arra a világra, amelyben a regény szereplői léteznek – amelyben élnek, cselekszenek, meghalnak. Bényei Tamás találó megfogalmazásával élve a regény „szociográfiába oltott Jelenések Könyve”, „amelyben a névtelen város egyszerre Debrecen és a sátáni erők jelenléte által átlényegített allegorikus tér”.⁴

A regény az alcímmel *bűnregény*ként aposztrofálja önmagát. A bűnregény a bűn metafizikájának explikációját ígéri, annak feltárását, honnan ered, mi a lényege, hányadán is állunk vele. Tar regénye azonban csak fenntartásokkal tekinthető efféle vállalkozásnak. A *Szürke galamb* poétikája két mozzanatát emeli ki a bűn lehetséges metafizikájának. Egyik a bűn kriminológiája, melynek értelmében a bűnregény a detektívtörténet ismert vagy ismerősnek vélt fabuláját mímelve felvázol egy kiinduló állapotot (emberek halnak meg titokzatos betegségben, igazságosztó gyilkos szedi áldozatait a kisvárosban, kiégett nyomozó kap megbízatást az ügy megoldására) és annak kontextusát (a regény ábrázolta valóságot, amelyben a szereplők léteznek), valamint végkifejletét (megoldás). Ezt a fabulát azonban felülírja a másik mozzanat, amelyet a Tar-œuvre általános stílusjegyeit játékba hozva sokkal inkább valamiféle apokaliptikus vízióba oltott társadalomrajzként, szociográfiai analízisként valósul meg.

Az apokalipszis, a végítélet irodalma az utolsó idők történéseit kísérli meg leírni. A görög *apokaliptó* kifejezés a héber *gala* fordítása. Az *apokaliipszis* ugyanezen kifejezés származékszavának fordítására szolgál „felfedés”, „leleplezés” értelemben. Demeter M. Attila útmutatása szerint „gyakorlatilag bárminek a felfedését és leleplezését jelentheti, nem csupán azoknak a szörnyűséges jegyeknek és jeleknek a láttatását, amelyek a világ végét vetítik elő.”⁵

Tar Sándor poétikájában a kontextusteremtő leírás hasonló módon működik. A regény nyitóképei egyfajta szándékosan leegyszerűsített társadalmi körképet adnak a 90-es évek magyar társadalmi viszonyairól. A leíró tekintet tipikusnak mondható közegben lép működésbe. Elsőként egy kisvárosi lakótelepen élő család

3 A főszövegben zárójelben megadott oldalszámok a következő kiadásra utalnak: TAR Sándor, *Szürke galamb: Bűnregény* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1996).

4 BÉNYEI Tamás, „Kisvárosi apokalipszis”, *Élet és irodalom* 39, 22. sz. (1996): 16.

5 DEMETER M. Attila, „Apokalipszis”, *Kellék* 10, 25. sz. (2004): 313–322, 315.

mindennapi életvalóságát írja felül az egyik gyerek, Adél halála. A második kép a magánvállalkozó festőként dolgozó Lajos életének dicstelen végét beszéli el, majd ugrunk a harmadik színhelyre, ahol a mentőállomás diszpécseré fullad saját vérébe. A mintegy véletlenszerűen felvillantott szereplők inkább haláluk extremitása miatt válhatnak érdekessé, a tér, amelyben léteznek ugyanis egyáltalán nem az. Mindazt, amit tudhatunk róluk, amit érdemes tudnunk, tudatosan sematizáló, leíró-dokumentáló technikával közvetíti a szöveg. Adél kövérkés, apja szerint is csúnya lány, akit voltaképpen egyetlen családtagja sem szeret, Lajos egyszerű munkásember, akit messzemenően kielégít munkája, más nem is érdekli, hasonlóan Kocsishoz, akit lefoglal saját foghúzása, nem is figyel a beszélgetésre, amelyben vérző betegek-ről, halottakról esik szó. A regény a későbbiekben további haláleseteket is lejegyez, látszólag esetleges, véletlenszerű sorrendben. A regény olvasása közben, miközben az alcím által támasztott hermeneutikai elvárásnak igyekszünk megfelelni, ezeket a haláleseteket egy rejtélyes módon kibontakozó és terjedő epidemiológiai kataklizma példáiként dekódoljuk, ám a szüzsé rejtett poétikai csavarként visszavonja ezt a logikát. A szereplők közül némelyek (Lajos, Kocsis) véletlenül esnek áldozatául az elszabadult vírusnak. Mások azonban szándékos emberölés áldozatai: Adél például a Galambos Ember furcsa igazságosztó hajlama következtében hal meg, egészen egyszerűen meg akarja szabadítani családját a nem szeretett gyermektől. Noha mindez csak a regény elolvasása után áll össze, Adél jellemzése már a mű elején előrevetíti:

Adél az anyjára hasonlított, de annak arcvonásai valami rossz rendetlenségben terültek szét az arcán, miáltal annak inkább a karikatúrája lett, az orra pisze volt, alsó ajka nem érzékiséget, inkább valamiféle megvetést, undort fejezett ki, szemei is távolabb kerültek nagyra kerekedve a szemüveg mögött, alakján is jobbra a háj és nem puha, nőisen teltség volt lelhető, ellentétben anyjával. Szabados néha elnázta, és felsóhajtott, ki lesz az, aki ezt a lányt elveszi majd? De most ezzel sem törődött (7)

A leírás szubjektuma itt az egyik szereplő, Szabados, aki magának is képtelen bevallani, hogy nem szereti a lányát. Szabados leíró tekintete hajtja végre a poétikai önleplező gesztust. Nem annyira a halálról, nem is a gyilkosságról szólnak ezek az esetek, sokkal inkább az emberi létezés zavarba ejtően hétköznapi tapasztalatairól. A halál ebben a közegben sajátos értelemben vett metafizikai vigaszként funkcionál: a teljesen hétköznapi életet élő gyilkosok számára a passzivitásból, cselekvésképtelenségből való kimozdulás lehetőségét ígéri, míg az áldozatok számára végső menedék az érzelmi, egzisztenciális stb. kilátástalanság dermesztő csapdájából. Ami mindez mögött van, a bűn metafizikájának teljes egészében megragadhatatlan, az értelem számára megfoghatatlan közege.

A leíró tekintet apokaliptikus, vagyis leleplező stratégiájának másik epizódja, amikor a városházán műszaki csoportvezető Goda Albert gazdag, kövér, perverz, és a férfi számára undort keltő feleségével akar Bátyó bandája segítségével végezni. A mesterien szerkesztett jelenet, amelyben Albert maga is rádöbben, mennyire nem ismeri a valóságot, még saját környező valóságát sem, jól szemlélteti a Tar-próza világszerűségének ambiguitását:

Elmondta nekik milyen a felesége. Szőke. Egy szőke bombázó a felesége, mondta Lajkó, és ekkora csecse van. Ez is tetszett, aztán elmondta, nincs kocsijuk, pedig lehetne, a lakása háromszobás, három szoba két embernek, hüledezett Lajkó, és biztos van vécé is. Konyha, tódította egy nő. Egyél, szólt rá valaki, van pénzed? Van neki, mondta a fiú, mielőtt Albert válaszolhatott volna, de nem éhes. Hány éves vagy: Harminc, felelte a fiú helyette, Albert csak bólogatott: eltalálta. Esztek mindennap, kiáltott valaki, fürdőztök, heverésztök, kúrtok, mint a malac a jó melegben, télenyáron! Paplanos ágyban, tette hozzá egy másik, és lassan feszült lett minden arc, szinte gyűlölködő, egészségetek is van, keze-lába mindegyiknek, lehet látni, meg jó ruhája, több is! (62.)

A regény terét szervező apokaliptikus közeget néhol excentrikusan túlartikulált dokumentáció árnyalja. A regény másik főgonosza, a Nyúlszájú, Panasonic RN-202 típusú mikrokazettás diktafonjára kínos precizitással mondja fel mindazt, amit lát, amit gondol, amit tesz.

Szokott kezdés vessző, mondta a férfi a diktafonba, amivel beszélék vessző, az egy Panasonic nagy er, nagy en, kötőjel kettőszázkettő vessző, megnevezése kettőspont nagy dével Dick és az enyém pont. Semmi mozgás vessző, az ismert terepet a szokott módon közelítettem meg és indulok pont. Zenét keresek vessző, a kazetta hatvan perc vessző, az egyik oldal harminc vessző, a Dicken ugyanúgy vessző, addig vége pont. Zene indul vessző, hőmérséklet mínusz öt vessző, borult ég és közepes szél vessző, hőszállingózás vessző, az árnyék nem jelentős vessző, illetve pont. (12.)

Az apokaliptikus vízió markerei közé sorolható még maga a fertőzés is, amely gyorsan terjed, sok a halott (persze mint később – mintegy véletlenül – kiderül, nem mindenki ebbe halt bele), és a városban kitör a pánik: „Délután ötvennyolcra emelkedik a vérző betegek száma, azt nem lehet tudni, hogy hányan haltak meg a mentőben, kórházban, utcán, otthon, a hajléktalanok búvóhelyein.” (17.) Ilyen elemként funkcionálnak még a káosz, az anarchia képei is:

A város utcáin itt-ott feltűnik egy fiatalokból álló csoport, akik részegen randalíroznak, vörös festéket locsolnak, fújnak az épületekre, járókelőkre, a járőrökocsikra, az arcukon is festék, orrukon, szájukon folyik, mint az orrvérzés. (17.) A helyi rádió többször is bement, hogy múltóban van a járvány, de maradjon mindenki otthon, az iskolában, további intézkedésig szünetet rendelnek el. (18.) Egy magát Notredamusnak nevező telefonáló azt javasolja, hogy hordjunk a nyakunkba akasztva kis bőrzacsóba göngyölt fokhagymát, az megvéd mindenféle járványtól. (18.) Tűzesetet jelentett az egyik járőr, aztán egy véletlen karambolt, majd még ketőt, és egy motorkerékpáros balesetét: törölközőt dobott valaki az arcára a zebra előtt várakozó gyalogosok közül, ami a sisakra tapadt, az illető meg vakon rá a vilamosra. Egy kirakatot bevettek, tettes nincs, a riasztó szorgalmasan üvöltött, az utca megtelt kíváncsi járókelőkkel, akik ilyenkor mindig ott járnak-kelnek, ahol nem kellene. Egy óra sem telt el, sorra verték be az üzletek ablakait, ajtóit a város különböző pontjain, és bár semmit nem vittek el, valamennyi helyszínre ki kellett vonulni. (79.)

A valódi „kisvárosi” apokalipszis azonban nem az események, hanem az érzelmi sivárságból támadt gyűlölet, a semmiből előtörő kontrollját vesztett agresszió szintjén jelenik meg. Molnár meg is fogalmazza ezt a maga keresetlen, és szintén leíró-jellemző módján:

A keddi nap nem jó semmire, olyan, mint maga az élet, álmos és unalmas, az emberek még alig élnek, alig ölnek...hétfőn még legalább még tart a szombati, vasárnapi hangulat, az emberek lazák, felelőtlenek, üdítően másnaposak, vagy éppen ölni tudnának..., baltával csapkodni a családdal eltöltött hosszadalmas és véget érni nem akaró meghitt együttlét után, melyet csak itt-ott tarkáz egy-egy fojtogatás, konyhakések, forró víz, nyaksál, esetleg a láncfűrész megszokottól eltérő, szakszerűtlen használata. És a szerencsétlenek télen még menekülni sem tudnak a meleg otthon telekézimunkázott, kiporszívózott kelepceből, térre, parkba, mint nyáron, egyenesen a kocsmába menni pedig túl látványos, de nincs honnan telefonálni a kurvádnak, hapsidnak, mert azért otthonról mégse. (47–48.)

A regényben dokumentáció és reflexió egymásba oltódása állítja elő a prózavilágot, amely valójában nem tud regénnyé szerveződni. A szociografikus nézőpont implikálta életképek, mikroelbeszélések között a bűn metafizikájának kellene kapcsolatot teremtenie, de valójában nem mást kapunk, „csak” egy újabb elbeszélésfüzért. Ha innen olvassuk, az életmű egy sikerültebb darabjához, *A mi utcánk* című kötethez válik hasonlatossá. Nem regény, nem tud regényként mű-

ködésbe lépni, mert műfajpoétikailag az elbeszélés és a nagyforma közt oszcillál. Véleményem szerint ez nem poétikai hiba, hanem itt érhető tetten a Tar-œuvre valódi erőssége: a realizmus hagyományos, örökölt, klisékké merevedő technikáit olyan rövidpróza szegmensekbe oltani, melyek a valóság leírása és előállítása közt nyitnak mozgásteret.

Az ontológiai leírás: A mi utcánk (1995)

Tar Sándor egyik legismertebb, harmincegy, jórészt rövid terjedelmű elbeszélést, novellát tartalmazó kötete⁶ az író nagyformával való kacérkodásának a jegyében született. Tar regényt akart írni, ami meg is született a *Szürke galamb* című bűnregény révén, így azt feltételezhetjük, a kötet a kísérletezés, az útkeresés fázisaként funkcionált a feladatra való felkészülés során. Ironikus, hogy a korábbi, kevésbé regényszerű szöveg lett kritikai fogadtatását és utóéletét tekintve sikerebb. Ennek oka nagyon leegyszerűsítve abban jelölhető meg, hogy *A mi utcánk* olyan poétikai stratégiákat érvényesít, amely a rövidforma és a nagyforma közti billenőhelyzetet tekinti narratív kiindulópontnak. Az alábbiakban néhány példa alapján szeretném megvilágítani e stratégia egyik markáns elemét, amely a leíró tekintetnek ontológiai funkciót tulajdonít.

A könyv in medias res kezdéssel repíti olvasóját az ábrázolt világ kellős közepébe, hogy a többes szám első személyű birtokos szerkezettel aposztrófált utca egyik szereplőjének leíró-bemutatásával bevezesse nézőpontja esztétikai-poétikai alapszerkezetét. Az első, *Vida bácsi* című szakasz funkcionálisan egyszerre egy novelláskötet első darabja és egy regény első, bevezető fejezete. A rövid, nem novellisztikus szerkezetű darab egyrészt megismerteti a kötet témájaként megjelölt világ egyik szereplőjét, Vida bácsit, másrészt megmutatja azt a nézőpontot, ahonnan az elbeszélői pozíció ezt a szereplőt látja, láttatja. A két elbeszélői funkció az utca narratív pozicionálása révén találkozik egymással, mégpedig igen rafinált módon. A szöveg ugyanis nem az utca, az utcakép leírásával kezdődik, de nem is Vida bácsi jellemzésével. A szöveg annak a világnak az ontológiai analizisével indít, amely a szereplőt is és az utcát is érthetővé, felismerhetővé, olvashatóvá teszi:

6 A főszövegben zárójelben megadott oldalszámok a következő kiadásra utalnak: TAR Sándor, *A mi utcánk* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1995).

Az utcában a postást várják. Egy vörös képű, bajszos embert, kék egyenruhában, zöld köpenyben, rajta kis piros szalag. Errefelé a harapós lónak is ilyen szalagot kötnék a szíjazatára, hogy lássa mindenki, és ne simogassa. A postás segédmotorral jár, nem is kell kínálni, mint valamikor. Régen még biciklivel közlekedett, a legtöbb háznál bort, pálinkát illett tölteni, amit rövid szabódás után elfogadott. És a borralvót is, húsz, harminc forintot, errefelé nem magasak a nyugdíjak. Dél tájban már nem is ült a biciklire, tolt. [...] Ha elesett, bevitték valamelyik házhoz, pihent egy kicsit, és ment dolgára. Délután napszámba jár, egy lóval szánt, fuvart vállal, szőlőt metsz. Becsülik, dolgos ember, soha nem lopta meg senki. (5.)

Vagyis a kötet első bekezdésétől kezdődően világossá válik az olvasó számára, hogy a mű valódi főszereplője maga a (leíró) tekintet. Néhány „fejezettel” később, a *Madártávlat* című elbeszélés erősíti meg ezt az elgondolást, amelyben, miután el is tűnik a főszereplő, maga a nézőpont, illetve a reflexió lepleződik le a textus központi alakzataként.

Ha valaki kocsival befordul a műútról az utcánkba, mindjárt egy kocsmával találja magát szembe, hivatalosan ez az Orgona presszó, amúgy csak a Misi, de ki az, aki befordul? A kétszintes, masszív épület vasbeton, terméskő és egy piros Zaporozsec tartja az idők végezetéig. Az autó valahogy belekerült, senki sem tudja biztosan, csak a szája jár egyeseknek. Dorogi csendes éjszakákon motorzajt hall, fojtott, haldokló berregést, panaszos kürt hangja zúg a fülébe, ha kap egy felest, akkor tompábban. Van még egy vegyesbolt, takarmányüzlet egy pincében, három bögrecsárda, ehhez képest vagy húsz-huszonöt üldözött arcú, magányos munkanélküli és két akácfa. Egy sovány rendőr, két pár tűzoltó, valamint egy félénk rabőr is lakik a régi soron, aztán az öregek, a többi az a rosszul öltözött félparaszt-félmunkás, akikkel tele van az ország. [...] Kietlen, kopár utca, mint egy cigánysor, nyáron forró és néptelen, szinte tüzel a por, télen hideg szél rángatja a kerítéseket, és jéggé fagy a többnapos hó. (75.)

A fejezet leíró stratégiájának ontológiai funkcióját abban látom, hogy noha lát-szólag az utca, illetve lakóinak szociográfiai igényű bemutatását adja, arra is rámutat, hogy milyen nézőpontból láttatja ezt a világot a szöveg egésze. A textus egymást követően, bekezdésről bekezdésre végigmegegy az utca lakóinak életkörülményein, leírja, hogyan, milyen körülmények között zajlik itt az élet, mégpedig tipikus szociográfiai témák és szempontok alapján. Az itt lakók például korán kezdenek inni, dohányozni, alacsony iskolázottságúak. Gyárban dolgoznak, ha éppen van munkájuk, de a legtöbb lakónak nincs, így a munkanélküliség

is ábrázolhatóvá válik mind lélektani, mind szociális szempontból. Szóba kerül többek között az itt élők sekélyes érzelmi élete, alacsony szintű nemi kultúrája. Megjelennek a szociografikus látásmód külső és belső terei: a lakásviszonyok, a lakókörnyezet éppúgy, mint a mindennapi élet egyéb jellemző részletei, a kistermelői viszonyok, vagy a jövőkép. A „Mi lesz itt?” kérdésre – amely az elbeszélői nézőpont felől fogalmazódik meg⁷ – egy, a szöveg fikcionális terében valóban feltett kérdés rímel („Mi van itt, kérdi halkán Sudák...” [79.]). A szociografikus, távolságtartó, neutrális tekintet itt közelire vált, már nem általános leírását adja a mindennapi lét szociális tereinek, hanem az itt élőkre, tulajdonnévvel identifikált, történetekkel, sorseseményekkel leírható individuális létezőkre fókuszál, noha az explikációt továbbra is a szociografikus látásmód uralja.

Másik példa az ontológiai leírásra, ahogyan a jellegzetes szociográfiai témát, az alkoholizmust ez a nézőpont nem adatokkal, táblázatokkal vagy orvosi jelentésekkel dokumentálja, hanem egy elbeszélői stratégia segítségével. A szöveg voltaképpen elmeséli az utca egy átlagos reggelét, mikor az alkoholista szereplők sorban állnak Sarkadi néni zugpálinkamérése előtt:

Mérő Lajos ólalkodik Sarkadi néni háza előtt, aztán Béres, a Veres fiú, de mások is néha, a szabadcsapat, mondta rájuk egyszer Dorogi, ő nem ácsorog sehol ilyen korán, van saját pálinkája, bora otthon, de abból nem iszik senki. A szabadcsapat csupa független, elvált vagy munkanélküli ember, nyugdíjas, olyanok, akik már korán ráérnek, de Mérő Lajos a múltkor a református tiszteletest is látni vélte homályosan, Pintértől jött, és olyan részeg volt, ahogy az elő van írva. [...] Szürke, gyűrött, másnapos arccal ácsorognak, alig szólnak egymáshoz, csak befelé rimázkodnak, hogy Sarkadiné Piroska néni csak kelne már (79.)

Az alkoholizmus témája az egész életmű, így a kötet visszatérő eleme is. Minimális poétikai eszköztárral, mégis katartikus módon mutatja be az idült alkoholbetegek testi és lelki megpróbáltatásait. Néha humorosan, de leginkább tragikus felhangokkal kísért szenvtelen, vagy annak ható leírások révén szerzünk tudomást e létmód hétköznapi rutinjairól. A *Reggel van* című szakasz például Béres reggeli kínjait meséli el, és Sarkadi néni elnéző, mégis kritikus reflexióját a kisiklott egzisztenciával kapcsolatban.

7 „A környéket ráadásul román idénymunkások lepték el, olcsók, igénytelenek, ólakban húzzák meg magukat, nappal pedig dolgoznak reggeltől estig, mint az állat. Ki se mennek az utcára. Mi lesz itt?” (79.)

Az asszony kitölt egy háromdecis pohárba két deci bort. Béres három decit szokott inni, és elvisz egy litert. De reggel más a helyzet. Piroska néni elfordul, tesz a tűzre, vagy belép a spájzba, Béres pedig két marokra fogja a poharat, és megpróbálja a szájához vinni. Le is hajol hozzá, nehéz percek ezek. Még a lába is reszket. Piroska néni úgy tesz, mintha nem venné észre, tesz-vesz, magyaráz, kiönti a lavorból a vizet, megtölti az üveget, addigra Béres nagy nehezen megissza a bort, nem is ment sok mellé. Kap még két decit a pohárba, azt már könnyebb meginni. (15.)

Ugyanez ismétlődik meg a *Madártásvlat* című részben, még ha nem is szó szerint. A szakasz ugyanakkor annyit tesz még hozzá a több fejezetben, elbeszélésben elmondottakhoz, amennyi a szociografikus látásmód tárgyilagosságát, dokumentatív jellegét az irodalmiság felé mozdítja el:

Piroska néni ad nekik annyit, amitől fel lehet ébredni, meg lehet mosakodni, borotválkozni, reggelizhet is, akinek az a mániája, aztán ki lehet menni az utcára, nem messzire, az emberen nem látszik semmi különös. Ennyitől rendbe lehet tenni a jószágot, akinek van, egymásra hányni az ágyneműt, vagy csak visszafeküdni, és aludni végre, ameddig lehet. Aludni, az lenne jó, sokáig. Aztán felébredni úgy, mintha csak álom lett volna az egész. (79.)

A legtöbb karakter több szakaszban is megjelenik, transzparens figurákról van tehát szó. Sajátos helye van köztük Végső Márton tiszteletesnek, akit a hit és a tudomány embereként ismerünk meg, míg ki nem derül, őt is a maga képére formálta az utca. A tiszteletest az elbeszélőhöz hasonlóan ambivalens érzelmek fűzik az utcához, ahol szolgálatát végzi. Dorgáló, de egyáltalán nem ellenséges hangon imádkozik együtt a gyónást kérő Béressel, és az őt folyamatosan kigúnyoló, gyakran a tettelességtől sem visszariadó utcagyerekeket sem képes gyűlölni. A tiszteletes nézőpontjából az utca egyszerre maga a fertő, és megmentésre, megváltásra váró emberek gyűjtőhelye, mint valami profanizált purgatórium. Végső Márton szofisztikált megfogalmazásában sajátos kettősség képződik a világ dokumentarista és fikciós ábrázolása között, amely Krasznahorkai László *Sátántangójának* elbeszélőjét (a doktort), illetve nem egy jelenetét idézi:

A naplójában már rég lejegyezte, hogy az utca légkörében van valami lusta romlottság. Itt az emberek még annyi istentelenségre is restek, hogy elnyelje őket a föld. De azért isznak, csalják egymást, káromkodnak, késelnek, gyereket rontanak, veszednek, aztán megunják azt is, és kibékülnek. Lopnak is. És ha egy idegen kerül ide, azt is megrontják, példa rá Tarcsai. Mikor idejött, még csak ivott, mint az állat,

aztán találkozott azzal a rüfkével, és azóta egy fertelem, ami a Vízmű bódéjában folyik, mindenki szeme láttára. Azt viszont már a gyerekek mondták, de jellemző, hogy a munkavezetőt a micsodájánál fogva az apja választotta ki a lányának. (61.)

Krasznahorkai regényében a doktor úgy lép elő lehetséges elbeszélőként, hogy a lakásába zárkózva, az ablak előtt ülve jegyzeteli és kommentálja mindazt, amit onnan, abból a nézőpontból lát. A leíró tekintet a *Sátántangó*-ban szintén ontológiai funkcióval bír, amennyiben – a Taréhoz hasonlóan – megkülönböztetlenné íródik a valóság dokumentálása és fikciója. A tiszteletes hasonló módon dokumentálja és interpretálja a maga és hivatása számára a világot, amit valamiféle földi pokolként aposztrofál, s olyannyira elidegenedik saját hitétől, hogy egy ízben a magát Jézusnak kiadó fiatalembert is elküldi a katolikus kollégához, mondván nem ő illetékes egy ilyen horderejű kérdésben.

Ábrázolásmód tekintetében a *Madártárlat* című szakasz narratív inverze az *Isten szeme* címet viseli. Ebben az elbeszélésben, noha látszólag harmadik személyű narrációval találkozunk, valójában mégis az egyik szereplő, Terka szemével látunk. A szöveg ráadásul ezt az önreflexiós mozzanatot a történet elemeként is megjeleníti. Terka Hesz Jancsi anyósa, akinek egyik attribútuma a kíváncsiság. Papp Terka azzal tölti napjait, hogy a környéket figyeli; életét az tölti meg tartalommal, értelemmel, hogy mindenkiről mindent tud. Az utca lakói még azt is felvetik, hogy boszorkányság lehet a dologban, és meg akarják égetni. Az utca lakói hirtelen a megfigyelt szerepkörében találják magukat. A szociográfiai látásmód leleplezi magát ebben a szituációban, arra hívja fel a figyelmet, milyen kiszolgáltatottá válnak az amúgy is igen kiszolgáltatott emberek az őket vizslató tekintet keresztttüzeiben. A történet zárlata oly módon oldja meg a helyzetet, hogy a transzcendentálisból az átlagos-mindennapi életvilág kronotopikus rendjébe írja vissza az elbeszélői perspektívát. Terka messzelátóját valaki bekeni korommal, így Papp Terka lelepleződése voyeurként elkerülhetetlenné válik.

*

Összefoglalásképpen elmondható, hogy a Tar-próza egyik meghatározó poétikai sajátosságát alapvetően az határozza meg, hogy miképpen válaszolunk arra a kérdésre, ki lát, ki beszél. Mint láttuk, a Tar-próza egyik jellemző narratív eljárása a jelenlévő, de szereplőként nem detektálható elbeszélői pozíció működtetése. *A 6714-es személy* című elbeszélés példázza ezt, amelynek „elbeszélője” mindent lát, mindent tud, de mégsem rendelkezik az omnipotens narrátor mindent tu-

dásával. Másik példában az elbeszélt valóság ábrázolása – egymást nem kioltva, hanem éppen ellenkezőleg, erősítve – két módon történt. A *Szürke galamb* harmadik személyű narrátora úgy írja le a környező világot, ahogy ő látja, azaz valamiféle személyes, perszonális perspektíva révén. A világ apokaliptikus ábrázolását ugyanakkor a szereplők nézőpontjai legitimálják. A narrátor szabad függő beszédként idézi a szólamaikat, nem kommentálja, nem ítéli meg, nem kérdőjelezi meg, amit mondanak. *A mi utcánk* uralkodó beszédmódja pedig e kettő keveréke, vegyítése. A harmadik személyű narrátor jórészt ugyanazt és ugyanúgy látja, amit a szereplők, nincs érdemi különbség a két perspektíva között, ám, mint láttuk, a *Madártávlat*, illetve az *Isten szeme* című elbeszélésekben – önreflexív módon – éppen a látásmódot teszi az elbeszélés témájává. Ezekben a szövegekben nincs főszereplő, noha itt is megjelennek azok a karakterek, akik eddig is, és ezután is állandó szereplői a közegnek. A fókuszba az utca, „a mi utcánk” „valósága”, annak elgondolhatósága kerül.

A Tar-szövegekben működésbe lépő leírások, a leírás funkciójával operáló elbeszélések legfőbb poétikai hozadéka a szociográfiai látásmód leleplezése. A Tar életében – ezt számos alkalommal kommunikálta – meghatározó, önleépítő szerepdilemma jelenik itt meg. Annak eldönthetetlensége, hogy a tekintet, amely a 6714-es személyvonatra, Debrecenre vagy „a mi utcánkra” vetül, az vajon a szociográfusé vagy az íróé. Látszólag az ábrázolt világ szociográfiailag pontos, hiteles megalkotását célozza, de a tekintet pozicionáltsága, illetve a leírások excentrikus túlartikuláltsága révén a fikció felé mozdítja el a szövegek státusát.

Új típusú leírás és kronotoposz – elméleti kategóriák a műelemzés szolgálatában –

„tér és idő keresztjére
vagyunk mi verve,
emberek”¹
(Pilinszky János)

Leírás, elbeszélés, lírai hangulatfestés – az írók stílusára főként e szöveghelyek alapján tudunk következtetni. Az olvasó pedig minden esetben fel is ismeri ezt a leírást a *tér*ben megjelenő tárgyakról és alakokról, legalábbis intuitíve. Az elbeszélés pedig *idő*ben létezik. A Hajnóczy Péter prózájából vett példák viszont nem igazolják elbeszélés és leírás egyértelmű elválaszthatóságát (lásd *A porladási idő 25 év* kezdetű szövegrészt, illetve az öngyilkos kőműves epizódját *A halál kilovagolt Perzsiából* címet viselő kisregényből). Szöveg és tárgya gyakorta összemérhetetlennek bizonyulhatnak, és nem látszanak túrni semmiféle modellt. Akár a valóság. Akár a gondolkodás.²

Hajnóczy kísérletező prózáját vizsgálva úgy látni, a sokféleség mezét magára öltve, a leírás már-már a narráció szerepét is képes átvenni. Új idő- és tértélmény megjelenítésére alkalmas kifejezőmód ez, s mind kiterjedésében,

- 1 PILINSZKY János, „Naplórészlet”, in PILINSZKY János, *Összegyűjtött versei*, szerk., s. a. r., utószó JELENITS István, Pilinszky János Művei, 87 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987), 87.
- 2 Michel Foucault *A szavak és a dolgok* előszavában egy Jorge Luis Borges-esszéből idéz, mely Scholz László fordításában magyarul is olvasható. A címe *A John Wilkins-féle analitikus nyelv*, és ebben található egy bizonyos kínai enciklopédia – *A jóra való ismeretek égi gyűjteménye* – részleteként a felsorolás, mely szerint az állatok lehetnek a) a Császár állatai, b) balzsamozottak, c) idomítottak, d) malacok, e) szirének, f) mesebeliek, g) kóbor kutyák, h) olyanok, amelyek ebben az osztályozásban szerepelnek, i) örülten rázkódók, j) megszámlálhatatlanok, k) olyanok, akiket a legfinomabb teveszőr ecsettel festettek, l) másfajták, m) olyanok, akik az imént törtek össze egy vázát, n) olyanok, akik távolról légynek tűnnek. Lásd: Michel FOUCAULT, „Előszó”, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, in Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, Osiris könyvtár: Filozófia, 9–18 (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 9. Ha létezhetett efféle taxonómia is – van-e lehetetlen az értelem ezerszín’ világában?

mind stílusában, az *architextushoz* való alkalmazkodásában, önálló, a szövegből magát kinövesztő emblematikusságában különleges attrakciókra képes: bevon a szövegbe, vagy szándékosan megriaszt, és idegenségével, zárvány-szerűségével eltávolít, töprengésre készítetve. *Buddha végtelen álma* egy cím nélküli hagyatéki hosszúsűzvegben; *La Despedida* vörös kösziklája; a *halott perzsa város*; *A véradó* plakátja; *A szertartás* hét fotója; a filmes kísérletszövegek szerzői utasításai; „Brasch Izidor cipőkanala és a lebegő orgonagyökér”, illetve utóbbi hült helye, *nyoma* egy hagyatéki füzetben... E változatos terjedelmű, funkciójú és beágyazottságú leírások nem egyszer mintegy az „idő dimenzióját teszik láthatóvá”. Nem ritka az *ekphraszisz*, a *hüpotüposzisz* és az *applikáció* sem, sőt a képzőművészeti műfajok rokonságvonásaival is számolnunk kell (*koncept art*, *minimal art*, *performansz-leírás*, *combine painting*, *kollázs*, *szöveg-relief* stb.).

Ki ne ismerné Brasch Izidor cipőkanalát? Szóljunk erről a sokat látott tárgyról először. A leghétköznapibb valóság, a mindennapi tárgyak is feltöltek az abszurdal. A *Perzsia* szobáját a férfi rémlátásai népesítik be. Brasch Izidor cipőkanala az egyetlen érdeklődésre számot tartható tárgy (a valóságos világból), nem véletlen, hogy a férfi tekintete erre esik. „A sebként szétnyíló én önmagát saját pusztuló állapotából értelmezi: ebben a rendszerben minden az irracionálisba fut [...] nincsen, megszűnt a műben a külső, bár az átderengő epikus mozzanatok szűkítik a parttalanságot.”³

A férfi kallódik, vesztegel saját idejében. Hárompolcos állványán a kéziratok, számlák közt cipőkanál hever használatlanul, régóta immár „zárványként”, akár egy őskövület, egykedvűen. Ki tudja, mikor esett rá utoljára tekintet. A mostani szorongató tétlenség kell ahhoz, hogy elővevődjék és megsemmisüljön ez a maga módján páratlan darab, melynek fémből készült, domború hasán a felirat:

Brasch Izidor
Budapest
Király-utca 53.

Hogy hitelesen közvetíthesse a narrátor, mi van a cipőkanál oldalába karcolva, naturalisztikus részletességű fotó-leírást alkalmaz (egy bizarr *ekphraszisz*t). A cipőkanál leírása nem öncélú írói bravúr. Tárgyas megképzése által emblematikus objektté válik. A cipőkanál formája, funkcióhoz illesztettsége ideális. Tökéletes *talált tárgy*, eszményi felirattal. Túléli alkotóját és használóját. (Korát, eredetét is megtudjuk: százöt éves lehet, s anyai nagyanyjától maradt a férfirra.) Nem ma-

3 HEKERLE László, „Átokföld”, *Mozgó világ* 6, 12. sz. (1980): 107–109, 108.

gától értetődő, hogy egy használati tárgyon írás legyen; hogy készítőjének neve, címe feltüntetődjék rajta. (Amikor Marcel Duchamp 1917-ben egy nagyáruházban vécécsészét [piszoárt] vásárol, és a gyártó cég tulajdonosának neve alatt [azaz álnéven] megkísérli azt bejuttatni a múzeumba, kettős jelentésű címet is adva neki: *'Spring'* [tavasz; forrás]⁴ – e gesztusával több dologra utal.⁵ A cégtulajdonos neve nem azonos az elkészítő nevével; nincs is „elkészítő”; az „elkészítő” egy gép stb. R. Mutt mint a művészi produktum létrehozója – abszurdum; a kísérlet mégis megtörtént, ha a zsűri visszautasította is a *ready-made* kiállítását.) R. Mutt nem alkotója a cége által gyártott vécékagylónak, ellenben Brasch Izidor maga készítette a kiváló cipőkanalat, mely így – önmagát reklámozza. Más lenne a helyzet – nem így van-e? –, ha a praktikus tárgyat névtelen mester hozta volna létre, művével Brasch úr remekbe szabott cipőit reklámozandó. Brasch Izidor, ha a kanalat készítette ő, és nem a cipőket, úgy lehet, más apró fém használati tárgyakat is gyártott, ugyanilyen mesteri módon. A felirat bármily szuggesztív és patinás – rejtelmes is, nem árul el mindent (szinte semmit!) készítőjéről. Leválik anya-tárgyáról, és külön életet kezd élni. Íme, átkerül az üres, fehér papírra; inkább, mint az általa jelölt tárgy...

Maradjunk még *A halál kilovagolt Perzsiából* című kisregénynél. Ha kétségünk volna, Hajnóczy rémképeinek festői, illetve filmes indítását illetően, hallgassuk a *Perzsia* utolsó előtti, tizenhatodik leírásának instrukcióját: „Ezután egy bolyhos, fehér takarón szeretkező párt látott a férfi. Az aktust egy operatőr gondosan filmezte.”⁶

A kíméletlen jelenet a *Last train* című kései monodráma brutalitását előlegzi. A műanyag almacsutka, ez a pregnáns giccs-darab, trafikok kedvelt tárgya (de

4 Marcel DUCHAMP, *Forrás (Kút)*, 1917. Elveszett, csupán reprodukciók őrzik.

5 Duchamp így védekezik a felháborodott zsűri előtt: „Annak, hogy Mutt úr a Forrást saját kezűleg készítette vagy sem, nincs jelentősége. Ő választotta ki. Vett egy szokványos használati tárgyat, s úgy állította fel, hogy praktikus megjelenése egy új cím vagy új nézőpont hatására eltűnt – a tárgy számára új gondolatot teremtett.” Beke László idézi Duchamp-t: BEKE László, *Műalkotások elemzése* (Budapest: Tankönyvkiadó, 2010), 355.

Másrészt, e botránykeltő gesztus a maga harsányságával nem rejt-e egy lényegibb kritikát: az elmúzeumosodás problémáját? A vécécsésze éppúgy nincs otthon a Múzeum falai közt, mint a *Szamothraiki Niké* vagy az *Isenheimeri oltár*. A múzeum: a szakrális funkcióiktól megfosztott tárgyak őrzőhelye – egyszersmind gettója is. „[A] művészet termékeit, mint valamiféle kihaló faj még élő példányait, hermetikusan elzárt környezetben kell oltalmazni, védeni a számára ellenségessé vált mindennapi élettől.” NÉMETH Lajos, *A művészet sorsfordulója* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1970), 54.

6 HAJNÓCZY Péter, „A halál kilovagolt Perzsiából”, in HAJNÓCZY Péter, *Összegyűjtött írásai*, összeáll., jegyz. MÁTIS Livia és REMÉNYI József Tamás, Osiris Klasszikusok, 167–231 (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 224.

miért a Hajnóczy?) szerepel a szövegbelső Krisztina-történetben is. A talált tárgy (vizsolyogtató konzum-termék) révén a *betéttörténet*nek minősített rémkép kapcsolatot létesít az elbeszélés két szintje közt, mint teszi azt majd a perzsa város látomása, melyre, a címet követően most másodízben, hamarosan sor kerül. A főtörténet tartalmazza az emlékként megképződő belső sztorit, de a férfi szólamába a jogászlány-szerelmen túl más epizódok is ékelődnek, amint a Krisztina-mesébe ugyancsak. A rémképek pedig a férfihez tartoznak ugyan, de a felidézett, mikrotörténetek lyuggatta belső sztoriba is benyomulnak; avagy: megfordítva. Átjárók, alagutak keletkeznek ezáltal a szövegben: oly labirintus jön létre, mely talán a knósszoszi palota romjaival⁷ volna modellezhető. Több emelet mélységbe-magasságba nyit a síkszerkezetből. Olyan kezdemény képződésének vagyunk tanúi, melynek csíráját már a tizennegyedik képben tetten érni véltük: rémlátások és (szöveg)valóság közt megszűnni látszik a határ. Áthágás, *transzgresszió* valósul meg a szövegvilágok közt, s úgy vélem, e szövegepítmény tovább cizellálódna, ha az írásmű nem járna immár a vége felé. Mintha a textus alkotója új strukturálási eljárást fedezett volna fel; épp csak ízelelné, ebben az írásban már nincs módja rá –, talán másutt (a *Jézus menyasszonyában*) folytatja majd. Így *A vese-szörp* furcsa kijelentése (négy ízben hangzik fel, némileg módosult formában az alig háromlappos írásban): *Nem veszel részt álmaidban* – cáfolódni látszik. S íme, a tizenhetedik rémképben már a szó szoros értelmében, teljes sorsával benne van a férfi. Erről a tizenhetedik álmról szándékozom írni.

A kisregény címadó képe tűnik fel az utolsó imaginációban, írnám önkénytelenül, de ez nem volna pontos. A címet adó szuggesztív kijelentés *sehol sem* jelenik meg a szövegben, magyarázatot se kapunk rá: a lovagoló halál...⁸ Hová tart az utas, miután kilovagolt eddigi tartózkodási helyéről? Szörényi László kesernyésen szellemes válasza, *Mozgó Világ*-beli tanulmánya végén: *A Halál kilovagolt Perzsiából – és megérkezett Budapestre*.⁹ Az ígért lovas helyett a halott perzsa város festődik elénk. A férfi, akár a *Pókfonal* festője, belép saját álmába, és ott hal meg. Végül belevész a képzelete alkotta gyilkos labirintusba. Kilép a történetből, és átgázol a gondolat konstruálta vízióvilágba. Egyik teremtett világból egy másikba; mind mélyebbre a virtuális terekbe.

7 Az utókor e romokban, e palota maradványaiban és alaprajzában véli azonosítani Minótauros Daidalosz építette, rég elveszett, csak a mítoszban egzisztáló labirintusát.

8 Dürer metszete idéződik elém; Hajnóczy is ismerhette (*Lovag, Halál és az Ördög*. Rézmetszet, 1513, 25×19). Ifj. Hans Holbein klasszikusnak számító *Haláltánc*-fametszetsorozatán (1523–1526, kiadva: 1538, Lyon; 41 lapból áll) is látható a lovagló Halál. E metszetekkel ugyancsak találkozhatott Hajnóczy olvasmányai során.

9 SZÖRÉNYI László, „Előképek és víziók”, *Mozgó Világ* 6, 12. sz. (1980): 103–105, 105.

Végül a halott várost látta. Nemcsak látta: de ott bolyongott a mustársárga házak, félig és teljesen összeomlott házak labirintusában; Á.-t, a feleségét kereste. A menedéket nyújtó szoba, az íróasztal, az óra, a rejtett és el nem rejtett üvegek szintén eltűntek, érezte, mindörökre. Egy percig felülnézetből látta a várost, az előtérben kőcsipkés mellvéd, árkádok, aztán ismét a mellvéd kőcsipkéi félkörben határolnak egy bástyát, amelyet alulról lépcsőkkel lehetett megközelíteni, itt a lépcső által megtört téglalap alakú térség következik, erről ismét lépcső vezet fel a bástyára.¹⁰

A szavak és a dolgok. Bármily alapos Hajnóczy a kép leírásában, s bármennyire szolgálatkész a mi figyelmünk: ahány olvasó, annyi-féleképp állítja helyre magában a perzsa város sárga tájait. Hogy aztán *A herceg* szövegébe applikált halvány fotón (*ónixből épült lakatlan erőd*; csalódottan? miért is?) szembesüljön véle. Diószegi Olga azt írja, hogy a *hypotext* egy újságkivágás volt Hajnóczy házi gyűjteményéből.¹¹ (A fiúnak is van egy ilyen füzet, tele újságkivágásokkal és képekkel; akkor gondol rá, mikor Krisztina banalitása elviselhetetlenné kezd válni.)

Amikor Hajnóczy megismerte Hedáját *Vak baglyát*,¹² megragadta a perzsa író lidérces víziója egy ismeretlen térről és időről. Szörényi László informatív írása¹³ sokat segít, de az épp ő (Szörényi) által *könyvespolc*nak elkeresztelt *Perzsa*-beli szöveghely is hivatkozik a keleti íróra. S ha így megtalálnám magamtól is a művet a perzsa-vízió eredetét keresve, kérdés, lelnék-e ily városképet *A vak bagoly*-ban.¹⁴ Cholnoky Viktor *Tammúzán*ak lapjain nem kevésbé rokon város-látványt

10 HAJNÓCZY, „A halál kilovagolt Perzsiából”, 224.

11 DIÓSZEGI Olga, „M”, 2000 3, 2. sz. (1991): 49–55.

12 SZÁDEQ HEDÁJAT, „A vak bagoly”, ford. BARANYI Angela és KAZANLÁR Emil, in *Mai perzsa elbeszélők*, vál., jegyz. SIMON Róbert, 77–160. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973).

13 SZÖRÉNYI, „Előképek és víziók”, 12.

14 (1.) „A kocsis rendkívüli sebességgel és nyugalommal siklott hegyen, mezőn, patakon keresztül. Körülöttünk új meg új, váratlan tájak bukkantak fel, amilyeneket azelőtt sem ébren, sem álomban nem láttam: apró hegyormok, különös alakú, fejbe ütött fák sorakoztak elátkozva az út két oldalán, és közöttük szürke színű, háromszögletű, kocka alakú házak látszottak, alacsony, sötét, üveg nélküli ablakokkal. Ezek az ablakok olyanok voltak, mint a delíriumos lázban szenvedő ember szédült szeme. Nem tudom, miféle tulajdonságuk volt ezeknek a falaknak, hogy a fagyot és a hideget eljuttatták az ember szívéhez; mintha sohasem lakhatott volna élőlény ezekben a házakban.” HEDÁJAT, „A vak bagoly”, 95. Néhány lappal később: (2.) „Különös, furcsa házak, kiszabott mértani alakzatokban sorakoztak ott, ócska vakablakokkal, az országút mentén. A házak fala szentjánosbogáréhoz hasonló tompa, beteges fényt árasztott. A fák félelmetes módon csoportokba verődve vonultak fel, és menekültek el egymás után, törzsükre lótoszvirágok tekeredtek, majd lekonyultak a földre. Hullaszag, oszlásnak indult hús szaga árasztotta el egész lényemet”. Uo., 100.

kapunk.¹⁵ S lehetnek (vannak) olyan *pretextek* szép számmal, melyek egyelőre (örökre?) feltáratlanok maradnak.

A párhuzamokat folytatva: Madách *Tragédiája Párizsának* színkezdő szerzői utasítását (*leírását*) idézi a mód, ahogyan a férfi menedéket adó szobája, íróasztala eltűnik, átadva helyét a romvárosnak.¹⁶ Pontos leszármazásánál érdekesebb, amiben e tizenhetedik látás radikálisan különbözik a korábbi álmoktól. Ami miatt az olvasó érzi: átvétellel van dolga, lappang itt valami más szöveg; e kép élt már valahol, volt önálló élete valahol *másutt*. Komplexitása, kompakt építménye, önmagára vonatkoztatottsága mozdítanak e feltételezés felé. Egy átvett szövegbe, mástól származó asszociatív térbe applikálódik a hős alakja, sorstörténete.

A következőkben látom a *Perzsia*-álmoknak, ennek az *öskép*nek többiektől való elkülönülését körvonalazódní:

1. A tizenhetedik rémlátást a szerző a „végül” szóval indítja, jelezve ezzel a látások megszámlálhatóságát. Amit olvasok, fikció, s a szerző hatalmában áll a tizenhatodik kép után még egyet illeszteni. Ezt a tizenhetediket pedig, ím, végsőnek szánja: efelé haladtunk. Hamarosan vége szakad a történetnek is. Csaknem minden eddigi látomás halálos volt, de a *saját halál* most következik el. A többiben sosem, itt viszont szereplőként van jelen a főtörténet férfinja; a kép utolsó megjelenekor pedig magába fogadja a férfi betéttörténet-beli alteregóját, a fiút is. A jövő koordinátái készen várnak: csak belé kell lépnie. Régtől halott itt minden: a város s lakói is, háromszáz év óta (a konkrétumok ereje: miért épp *háromszáz?*, miért pont *perzsák?*). Három élő van mégis e baljós téreken: a férfi, a falakon kívüli paradicsomi vidék és az elszánt türelemmel várakozó asszony. E háromból egy csakhamar el fog enyészni.

2. A *perzsa* szó szinte mágikus kisugárzása festi meg e látományt: létezett, de rég elborította a történelem, mesés kincsei, történetei, asszonyai mítosszá

15 „Vagy két kőhajításnyira előtte feküdt a város a szürkülő ég rideg, józan világosságában, lomhán, ragyogás nélkül. [...] És köröskörül, a vége-nem-szakadó városnak minden pontján a téglá nyugalma uralkodott. Nem zavarta itt meg a levegő rétegen vízszintes egyensúlyát semmiféle oszlop, obeliszk, vagy kőtű; az épületek mind egymásra rakott s felfelé folyton kisebbedő vízszintes síkokból álltak, mert nem a kő sudarat mímelő, vagy kockás tömegben hatalmaskodó ereje volt itt az úr, hanem az égetett agyag, amelynek a kisebb teherbírása lépcsőzetes körvonalakra fosztotta szét az épületek arányait.” CHOLNOKY VIKTOR, „Tammúz”, in CHOLNOKY VIKTOR, *Összegyűjtött művei*, összeáll. és szerk. SZÁNTAI Zsolt és URBÁN László, 242–246 (Szeged: Szukits Könyvkiadó, 2001), 242, 243.

16 „A nézőhely hirtelen Párizs Grève-piacává változik. Az erkély egy guillotine emelvényévé, az íróasztal nyaktilóvá, mely mellett Lucifer mint bakó áll. Ádám mint Danton az emelvény széléről zajló néptömegnek szónokol.” MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, s. a. r. és jegyz. KERÉNYI Ferenc, Matúra Klasszikusok (Budapest: Ikon Kiadó, 1992), 78.

lettek. (Mit veszítene erejéből e kép, ha színhelye mondjuk Szlovákia volna!) A lovast hiába várjuk;¹⁷ ahogy Jézus menyasszonyának kilétére sem derül fény („M” még azonosítódott a maga elbeszélésében). Perzsia beváltódik, s e tizenhetedik kép, mely történet-kezdemény inkább, egy speciális módon megfelel a *mise en abyme* eljárás produktivitásának: kicsiben végigjártassa a főszöveg halálcselekményét.

3. E tizenhetedik kép megérzékítésében jóval visszafogottabb írói eszközök használnának fel, mint a korábbi kaotikus rémvízióknál. A többi túlzón összeszósódik; ez: feledhetetlen.

4. Míg a korábbi rémlátások „csupán” statikus ábrák, pillanatfelvételek voltak, állapotba dermedt mozdulatokkal; itt van mozgás (bolyongás), és van történet is (egy történet vége).¹⁸

5. Végül: ez az egyetlen kép, mely nem zárul le feltűnési helyén, hanem továbbgyűrűzik. A címbéli előlegezéssel együtt három ízben, kulcsfontosságú pozíciókban jelenik meg, hogy utoljára is kioltsa az önmaga farkába harapó történetet. Bár a betéttörténet az időt a groteszkig felgyorsítva, valahol a kisregény kétharmadánál lezárult már.¹⁹

Hedájatnál az igék múlt idejűek, a halott város narratívája ellenben jelenre orientált. Hajnóczynál az igeidők mozgékonyabbak, és az elbeszélte időre való utalás is bonyolultabb: múltból jelenbe, onnan jövőbe tart: a halál idejébe. Hogy végül az idő, mint írtam, visszakanyarodjék a most íródo, de hajdani történeteket idéző *temporalitás*ba. Mintha egy fekete lyukon át módunk nyílna nem a jövőbe – a múltba hatolni. A leírások ereje által.

17 M. C. Escher lovasai (*Lovasok*, fametszet, 1946, 24×45 cm). Csúsztatott tükrözés egy Möbiuszszalagon; a világos lovasok a sötétek tükörképei. Haladásuk a gyűrűn végtelen és feltartóztathatatlan. Akár *perzsa lovasok* is lehetnének. Közülük egy lovagolt ki Perzsiából. Mulasics László *Magányos lovasai* is ide kíváncsoznak 1995-ből (enkauszтика, olaj, vászon, 200×180 cm, a művész tulajdona). *Heves nyugalomban* vonulnak ornamentumokként, háttér és természetesség nélkül súlytalanul lebegnek az űrben. Időtlenségük mégis súlyossá és mozdíthatatlanná teszi őket. Látványuk eltörölhetetlen nyomként nehezedik a nézőre. (Lásd: FÖLDÉNYI F. László, *A testet öltött festmény: Látogatások műtermekben*, Ars Longa [Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998].) Egy közülük Perzsiából érkezett.

18 Urbanik Tímea gondolatait idéztem szabadon. URBANIK Tímea, „Bolyongás halott városokban”, in *Hová lettem: A párbeszéd helyzetébe kerülni: Hajnóczy-tanulmányok*, szerk. CSERJÉS Katalin és GYURIS Gergely, 109–121 (Szeged: Lectum Kiadó, 2006).

19 Hasonlóképp észrevétlen lezárulás és észrevétlen újrakezdés a *Jézus menyasszonyában* a „két” függelék. NÉMETH Marcell, *Hajnóczy Péter* (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1999), 155.

Jós-álmom ez (akár Gilgames álmai,²⁰ ha szabad ilyen távoli, de a kisregény föld-rajza miatt nem is oly képtelen asszociációval élni; álmaiban a sumér király is barátja s a maga jövődjét vallatja).

*

Következzék most egy másik, a *leírás* mint elméleti kategória létmódját problematizáló szöveghely az életmű egy korábbi, kevésbé ismerős pontjáról!

A festő mozdulatlanul nézi a képet. A cserjésben kanyargó keskeny földúton szekér csikorog, a lópaták lassan, egyenletesen dobbannak a földön. A képen csak egy rövid, éles kanyart követő útszakasz látható, amelyet szúrós, apró levelű bokrok határolnak. Az egyik levélen apró, szürke pók alszik.²¹

A *Pókfónál* (az 1975-ös *A fűtő* című kötetből) hat kisebb részből, dőlt betűs címmel ellátott alfejezetből áll. Az alcímek az adott szövegegység egy fontos – a szerző szándéka szerint talán a legfontosabb? – momentumát emelik ki. Olyan rövid a novella, s benne a szövegegységek is inkább jó bekezdésnyiek, hogy némileg tudakosnak, túlzónak tűnik a külön alcímmel való ellátás. Felesleges luxusnak vélhetjük, dekorációnak, ami, két esetben legalábbis (az első és az utolsó egységénél) félrevezető is: miért épp „*A szekér*”?; miért épp „*Éjszaka*”? – a többi fejezetcím legalább egyértelműen a részegység magányos (fő)szereplőjét nevezi meg. Olyanok ezek a címek, ahogy a némafilmekben választják el egymástól az epizódokat a feliratok. A novella erős képszerűsége, vágásos, a jelenre fókuszált mikrodrámái, kielezett volta amúgy is a filmet idézi. Forगतókönyvet olvasnánk?

20 Gilgames harmadik álma, melyet a hegy istene mutat neki Enkiduról (íme, [álmom]leírás ez is, a messi térből és időből):

„az ég, mint megbezett oroszlán ordított, hogy vére fagyott meg

Az élőknek; a föld kiáltott, mintha iszonyú zuhanással

A poklok fenekére hullnék; a vihar keselyűin ülve

Szállott fekete szárnycsapással a sötétség és bekerített.

Az éjjellé sötétült nappal sátorát villám hasogatta,

A fellegek megsűrűsödtek s halál hullott alá belőlük.

Azután a villám kilobbant s a magasból alázuhanant tűz

Hamuvá hült a lábaimnál. Ezt álmodtam.”

„Gilgames”, ford. RÁKOS Sándor, in *Gilgames: Agyagtáblák üzenete: Ékírásos akkád versek*, szerk., jegyz. KOMORÓCZY Géza, 64–142 (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1986), 92.

21 HAJNÓCZY Péter, „Pókfónál”, in HAJNÓCZY, *Összegyűjtött írásai*, 62–66, 62.

Térjünk most vissza e képsorhoz! Ha nem is film az, amit látunk, de a festmény megelevenedni, mozdulni látszik az olvasó szemei előtt. Az epizód címe (*A szekér*) abszolút prózai motívumot ígér, s nem tűnik kapcsolatot tartani a főcímmel. A kontaktus nem magától értetődő, de lehetséges. Végül lesz szó szekérről s egy apró pókról is ebben az első részben: mindketten szürke epizodistái ennek a fejezetnek.

Főszereplőnek a festő tűnik: mozdulatlanul nézi a képét. Úgy véljük: már elkészült művét szemléli rezzenéstelen, feszült figyelemmel. Elégedett vele – avagy elégedetlen? Mozdulatlanságában feszültség van, egy moccanás, egy cselekvés csírája; várakozás. S valóban, a késznek hitt kép megmozdul és továbbbíródik. Kilép kép-státuszából, és filmmé válik.

A második mondat *szikorog* szava az első jel, momentum, mely már nem fér össze a néma kép-állapottal. A földúton megcsikordul a szekér: a hang egyszerűsmind mozgást is indukál képzeletünkben. A szekér nemcsak oda van festve a képre: végiggördül a keskeny erdei úton, lópaták dobogását hallani. A festmény kétdimenziós állapotyszerűségéből mélyülő tér, mozgó tárgyak válnak ki, megszólal a világ. Megelevenedik a kép. A festőről nem lesz szó többet egészen az *Éjszaka* című utolsó epizódig, ahol figyelmes, teremtő gesztusával, tekintetével rápecsételi festményére a felvetett és meg nem oldott kérdéseket.

Ha a második mondat megindította a festmény filmmé/vagy létté válását, a harmadik mondat még egy gesztus erejéig visszatér a festmény-állapothoz: használja is a *kép* kifejezést, és leír, lefest egy látványt. Mintegy nagyító alatt, totálképbe fókuszálva látjuk az erdei út egy szegmensét: a kanyart, az azt követő útszakaszt a szúrós levelű bokrokkal, sőt, most az egyik levélre közelít a kamera: alvó, szürke pókot hoz elénk. (Milyen is az alvó pók? – jut eszünkbe. Képesek vagyunk-e megtenni a finom distanciát, és megkülönböztetni az alvó pókot az ébertől?) Ha hihetünk a cím ígéretének, ennek a póknak fontos szerepe lesz még a történetben. A novellának ezen a pontján akad-e olvasó, aki bízik a cím ígéretében? S akad-e olyan, aki nem? A kép megmozdult és mozivá vált. A látványból (*leírás*) történet (*elbeszélés*) kerekedik.

*

Térjünk végül az életmű *Perzsia* melletti másik középpontját képező kisregényhez, a *Jézus menyasszonyához*. Arra a félálom-sorozatra gondolok, amelyben a Szűzanya (Jézus menyasszonya?) egésztál borzalmasnál borzalmasabb szerep-körökben. E kerek egész, ugyanakkor egymásra burjánzó képek a *Perzsiában*, s

most a *Jézus menyasszonyában* is – a címhez kapcsolódnak. Így paratextualitás által előlegzett motivikus hálót vonnak a szöveg testén, beváltva, vagy beváltással kecsegtetve, amit a cím kínál fel. A cím mindkét kisregény esetében homályos, de gazdag jelentésterű, erős előzetes várakozást kelt. A cím keltette hiány sokáig betöltetlen marad, ám amikor a szövegek jó kétharmadánál feltűnik szövege, a homály akkor sem oszlik. Az ábrázolt jelenségvilág mind távolibb gyűrűkbe rendeződik a kumulálódó képek által. Sztereotípiák nincsenek, a patronok nem sülnek el. Nyomozó és felfedező munkám közepette magamra maradok a főmotívum keretezte, ingoványos szövegvilágban.

Az „álom” természete, generáltsága, maga a nyelvi jelentés is módosult a két kisregény összevetésében. A *Perzsia* „álmait” az alkohol hozta felszínre a sebzett pszichikumból, ahol várakozólistán szenderegtek, bármikori bevetésre készen. A *Jézus menyasszonya* álmai „megálmodott álmok” vagy félálomok, s el kell gondolkodnunk az *álom* szó finom jelentésrétegein. Gondolatkörünkbe kerül a szürrealizmus onirikussága is.

Az első álom a kisregény harmadik oldalán van: a moziban kibontakozó abszurd licsónál a fiú, hogy elterelje figyelmét a nő érzéketlenségéről, *legutóbbi álmára gondol*. Szövegbe applikált valós álom, mely ismét létezőt: Cholnoky Jenő *Afrika*²² című földrajztudományi könyvének a megfelelő oldalakon nyilván pontosan feltalálható fotóit tartalmazza: betét a betétben. A szöveg fikcionált világában a hős éjszakai álmára gondol, melyben a fikcionált világon kívüli, valós létezőt ábrázoló valóságos fénykép jelent meg (s jelenik meg most újra, éber felidézésben). Virtuális terek rendeződnek: nem tér-mélységek, de azt leképező és jelképező konstruktivista síkok siklanak egymásra.

Három, földrajzkiadvány-beli illusztrációt látunk. Minden szerves életet nélkülöző, komor sivatag, *köbörzök* (mezák) és *típusos javdangok*²³ hozzák a fotókra ugyanazt a halált, amit a nő fakezű tetem- és preparátum-léte a főtörténetbe, s melyet majd az *Egy ember preparálása* melléklet részletez: „a sivatag üressége az emberen túli »anyagok« győzelmét jelenti be az átélhető valóság fölött.²⁴ Az emlékezés ideje a felejtés terévé alakul: a fiú megszünteti múltbéli kötődéseit; jövője a vágyott embervadász-szerep.

Az egymásba kapcsolódó képek negyedikje már nem a bénító földrajzóra, helyette az álmok logikán túli logikája szerinti magától értetődéssel: a fiú otthona,

22 CHOLNOKY Jenő, *Afrika*, 2 köt. A Magyar Földrajzi Társaság Könyvtára (Budapest: Lampel Könyvkiadóvállalata, 1934).

23 Köbör(z); meza: meghatározásuk egy szentesi földrajztanár (Horváth Mihály Gimnázium) szíves utánakeresése alapján. Utóbb látjuk: javdang helyett: *jardang*.

24 NÉMETH, *Hajnóczy Péter*, 146.

a szoba rózsás mintájú, kopott függőnye (az *Interjúkötet* első fotóján [készítette: Helle Mária] talán ezt látni a háttérben). Ez a pszichoanalitikus elemzésért kiáltó álmom az anyához kapcsolódik, s átvezet a pervertált Szűzanya-képekhez. A két „anya” s a bennük való csillapíthatatlan csalódottság a *Jézus menyasszonya* álmainak (a Hajnóczy-világ mélystruktúrájának) alapszövege. Az álomra jellemző sűrítés, projekció és áttét értelmében, bár még mindegyre a tanárnő fenyeget, akár az első három képben, valójában itt már az anya-viszonyban gyökerezik a szorongás. És itt van ismét a leírás:

Ez a mi függönyünk, gondolta, anya összehúzta, mert szokása szerint, étkezések után mindig visszafekszik az ágyba, és így nem tűz a szemébe a nap. Most sem bírt kiadni egy hangot sem. A függönnyt ott látta a falon; érezte, ez a legfontosabb kérdés, melyre válaszolnia kell. Hirtelen kiáltani szeretett volna, ez a függöny nem holmi ártatlan, *vetített kép*, kelméjébe áramot vezettek: a tanárnő ilyen módon akarja eltenni láb alól. Merev, csillogó szemmel nézte a függönnyt – kissé meglibbent –, s tudta, meg kell majd markolnia a kelmét.²⁵

A függöny elfed valamit; az alvó anyát vagy a betűző napot. Valószínűleg valami egyebet, amire a válasz kétségbeesve keresődik. A falra vetített kép-függöny nem fedhet el semmit,²⁶ hiszen *csak* kép: álság, anyagtalan percepció (megint a nézés, percipiálás, mint a *Perzsia* álmaiban; és/vagy mint Beckett [néma] *Filmjében*). A „vetített kép” (Pilinszky visszatérő szintagmája) kifejezés mintha elszólás, utalás, meta-szöveg volna: az álmok-képek az álló-, némelykor lassított felvétellel mozgó kép formáját öltik, többnyire hangeffektusok nélkül.²⁷

25 HAJNÓCZY Péter, „Jézus menyasszonya”, in HAJNÓCZY, *Összegyűjtött írásai*, 308–340, 310. Kiemelés tőlem. Cs. K.

26 Az elfedés lehetetlenségéhez, a semmire nyíló ablakhoz még, *A parancsból*: „A házigazda konyhájában majd egy narancsszínű kelméből szőtt függöny takarja el az ablakot. Ámde a felkelő napot és a májusi ég kékjét mindig mélységes tisztelettel nézem. Természetesen odakünt: koromsötét, éjjel-nappal. Olykor alkonyodik.” HAJNÓCZY Péter, „A parancs”, in HAJNÓCZY, *Összegyűjtött írásai*, 272–307, 298.

27 *A Ló a keramiton* egyik, mostani szempontunkból (is) legérdekesebb epizódja *A pohár* címet viseli. Ebben a forgatókönyvnek szánt szövegben is hang és némaság disszonáns váltakozása értelmez/választja el a képsorokat: „A kép durva, agresszív vágással átcsap egy piszkos, ordító kocsmába. Lökdösődés, tántorgó részek, valaki fuldokolva okád a kocsmájtól előtt, a lépcső kapaszkodóját markolja, verejtékes homloka a korlátra bukik. A kép valamiképp »valószínűtlen«, mintha ezt a jelenetet rólunk álmodná valaki; tehát semmiképp sem vagyunk valamiféle »natúrális« látvány szemtanúi. Mocsokfoltos, terítő nélküli asztalok, a kép lassan megállapodik egy vitaközlő társaságon. Hogy miről beszélnek – az előbbi képpel ellentétben brutálisan natúrális képsorokban látjuk. A beszélgetők hárman vannak, középkorú munkások. Előttük üres és félig kiivott borospoharak. Az egyik munkás cigarettára gyújt, és most látjuk a képet élesen, kegyetlen tiszasággal, brutálisan; hang nincs. Pa-

Figyelemre méltónak találok, hogy ez a négy, egymásba kulcsolódó (rémes) álom, kiváltképp a negyedik jóval intenzívebben rajzolódik memóriánk *tabularasájára* (vagy: meggyötört teltségére), mint a *Perzsia* víziósorozatai; s hatékonyabban a hamarost következő Szűzanya-képeknél is. A fokozhatatlan expreszszivítás az, ami amazokban kioltja az *egyes* képek emlékét, összefüggő rém-közérzetet indukálva. E most elemzett álom-leírások s a perzsa város festménye: koherensebbek, kevesebb elemmel dolgoznak és – mélyen alanyiak.

A *Jézus menyasszonya* olvasója a továbbiakban azzal szembesül, hogy míg a *Perzsiában* a szöveg fikcionált valóság-világába ékelődtek mind számosabban és sebesebben a rémálmodok, addig itt a „valóság” maga vált fluid látomássá;²⁸ oly abszurdummá, amit a változtathatatlanság és a megszokás fogadtat el kényszerűen. Egyedül mi állunk döbbsen a történések előtt. A szövegbelsőben megképződő trófea higgadtan veszi tudomásul sorsát.

A folytatólagos rémálomba mint alapszövegbe illeszkednek aztán belé – akár a *Perzsiában* a „valóságba” – a további álom-betétek.

Az álmok e leírás-sorozatából most a Szűzanyát ábrázoló, felforgató, egyszerre folyamatos és filmszerű szaggatottságban létező képsorokból emelek ki néhányat. Néma elszigeteltségben állnak a tárgyak és élő-halott alakok e képeken (filmkockákon); mágikus sugárzásukkal egy ismeretlen eredetű rítus kellékei. A szertartáshoz a kód elveszett.²⁹

Anélkül, hogy váltana a kép, vagy a váltás szándékára szöveges utalás történne, valami egészen mást: egy vízben ázó acél locsolókannát lát az álmodó – s véle mi is. Az imént még: a Szűz kettős tükör előtt, szajha formájában pózolt, s most – e banális fordulat. Akár álmainkban; de szövegben nem segíti az olvasói beleélést. Holott itt kellene észrevennem azt a közeledést és határátlépést, ami a *Pókfonálban* is megdöbbsentett: ott a festő lép be a maga alkotta képbe; itt a fiú hatol be saját víziójába (ahogyan végül a *Perzsiában*). Vagy a vizionált tör át a valóba, vagy a vizionáló követ el áthágást (*transzgresszió; raszkol* [orosz]), hogy végre „részt vegyen álmaiban”.

rasztudvar. A kút mellett kockás terítővel letakart asztal, az asztalon étel és ital valószínűtlen bőségben.” HAJNÓCZY Péter, „Ló a keramiton”, in HAJNÓCZY, *Összegyűjtött írásai*, 399–429, 403.

- 28 Ugyanígy *Aparancsban* is felcserélődnek a pozíciók. A szövegforgácsok, vendégszövegek, talált tárgyak nem betétek többé, hanem átveszik a főszöveg helyét, alig hagyva helyet a százados történetének, mely így búvópatakként kénytelen továbbkanyarogni a szövegmontázsok dzsungelében.
- 29 Giorgio de Chirico vásznain az elveszett térbe tartó kisvonal, füstcsíkjaival, ember nélküli, lapos árnyékú terei, mozdulatlan óriástárgyai: *A költő nyugtalansága*, 1913; *Metafizikai táj, fehértoronnyal*, 1914; *Egy távozás rejtélye*, 1916; René Magritte, aki egész életében *Az eltévedt zsoke* (1926) festője maradt: vontatott lidércálom, nyugtalanság és komor némafilm-kockák (*Veszélyben a gyilkos*, 1926; *A nagy család*, 1947; *Az elvarázsolt birodalom*, 1952).

Minden fehér volt. Csak az asztalon egy ónixpohárban láthatott a szemlélő két szál vörös rózsát. A nő szemben is és oldalt is látszott a földig érő tükörben. Lárait szétvetette. Mozdulatlan állt a két tükör előtt. Most egy törött fogójú, vízben ázó, acél locsolókannát³⁰ látott a fiú, aztán – maga sem tudta, miért – leköpte a rózsákat. Ha álom is, gondolta, kissé már sok a Szűz Máriából.³¹

Belép az álomba, miközben pontosan tudja, hogy amit lát, csak álom. Belép, ténykedik, és közben szemléli önmagát, amint odabent tevékenykedik. Kívül álltában mozdulatlan szemlélő; odabent kritikus, destruáló cselekvő. „Háttra is nézett, mint aki a halált lesi, szája nyitva volt, szemei ártatlanul lángoltak.”³² Az elszabadultan vágató képek közt a globális kohéziót a Szűz személye, a lineárisat a hangsúlyozottan sok szövegtani kapcsolóelem (mutatónévmások) biztosítják. Egyébként a képek elemei a lehető legszéttartóbbak. Egybeforrasztott szétszaggatottság: *akár egy halom hasított fa...* Tűz és jég. „Az odébb álló szék mellett hideg fényű játékkocka állt, a kocka mellett ugyancsak hideg fényű játékautomaták álltak egy piszkos, narancsszínű asztalon.”³³ A látomás jegébe dermedt állóképek, a léttelen tárgyak Mallarmé jégbe fagyott hattyúját (ennek kapcsán Derrida *Glas*-ának Hegel-párhuzamát), Rilke objektjeit, Nemes Nagy Ágnes tárgyverseit, ásványi világát alludálják.

Az utolsó álom visszavezet a főtörténetbe; és kifelé az álomból is. A meghökentően profán töltött paprika-képlánc következik, melyet a szakírók rituális anyagyilkossággént rögzítenek. Az egyik legfontosabb szövegepizódról van szó; hosszabban idézem:

Az utolsó képen a Szűzanya az este elfogyasztott töltött paprikát formázta: – volt ott paprika, paradicsomszós, hús, belül lábas, amiben a fiú anyja ezt főzni szokta. // Felébredt: azt álmodta, hogy felébredt. A 45-ös revolvért kivette a párnája alól, kiment a konyhába, és háromszor belelőtt a Szűzanya úgymond megtestesülésébe, a töltött paprikát tartalmazó lábosba, // maga elé húzta, evett belőle; azért választotta a töltött paprikát, mert anyja pocsékul főzött. Aztán a lábost a konyha sarkába vágta. A lábos darabjaira esett, és a mocskos konyhakövet, a tűzhelyet elborították a lábas szilánkjai és természetesen a maradék töltött paprika.³⁴

30 A locsolókanna is többször tér vissza Hajnóczynál, hideglelős összefüggésben. A fűtő tizliteres narancsszínű műanyag kannát vásárol a benzinnel, amivel magát készül felgyújtani; *A tűzben ugyane célból pléhkanna vétetik igénybe.*

31 HAJNÓCZY, „Jézus menyasszonya”, 323.

32 Uo., 324.

33 Uo., 325.

34 Uo., 325. Tagolás tőlem. Cs. K.

Ez már nem obszcén, nem is blaszfém: a nevetségesig kisszerű és profán. Sér-tő. Nincs egy biztató módosítószó, mely legalább megengedné, hogy a beszélő kételkednék a Szűzanya efféle színváltozásában. Nincs egy új bekezdés, mely az álmot az ébrenlét esélyétől, illetve az átváltozott Mária megsemmisítését a paprika visszaváltozásától elválasztaná.

Álom és ébredés határán, az éberség küszöbén, közvetlenül a felszint borító hártya alatt: álmodhatja az ember az ébrenlétet, hogy aztán ismét aláüljedjen képei rémes sodrába? „De hol vagyok én?”³⁵ – *farkasok óráján*, kora szürkületkor riad fel a fiú e mondatra. Kétes kérdésére nem kap feleletet.

A fiú (Jézus volna?) vagy szétlővi a töltöttpaprikás lábast, benne a Szűzanya megtestesülését, így követve el szakrális gyilkosságot szülőjén;³⁶ vagy megeszi a lábas tartalmát, így rituális étkezés által semmisítve meg az inkarnálódott szü-lőt. Elpusztítás helyett inkább szertartásos magához vételről, testbe építésről van szó, ami az eucharisztia lényege. Isten (az Atyával egylényegű Jézus) jelképes testét, bálványtestét juttatja ekként magába a hívő az oltáriszentség eseménye során. Magához veszi, fölemészti egyfajta kannibalizmussal; sejtjei (minő idea! Isten sejtje) ettől fogva benne hasznosulnak tovább... Győzelem, megalázás, megbüntetés, de végtelen szeretet, szerelemből (*Isten-szerelem*, mellyel Ady is feltöltekedett) fakadó alázat egyszerűre. *Átok és ima*.³⁷ Két lappal később ez a két-

35 Uo., 327.

36 Németh Marcell beszél a töltöttpaprika epizódja kapcsán „rituális anyagyilkosságról”, lásd: NÉMETH, *Hajmóczy Péter*, 155; Hekerle László *Atokföld* című tanulmánya nyomán: „Az álmokban megjelenő Szűzanya a létezés irracionális mítoszát önti érzéki formába. A kivetülő remény-kép nem független a reménytelen valóságtól. A felfegyverzett, vágytalan megváltó szülőjéről álmodik. Az idea a helyzet és a »menyasszonyok« lényegét szuggeralja: félelmes, prostituálódott világteremtő jelenik meg az álmok montázsában. A fiú ebben a passzív, alvó állapotban »hajtja végre« az egyetlen értelmes cselekedetét, a lázadást: elpusztítja a rémképet.” HEKERLE, „Átokföld”, 109.

37 Diamanda Galás *Malediction and Prayer: Concert for the Damned* (Asphodel, 1998) című lemeze idéződik ide, nemcsak címe, szelleme által is. A San Diegó-i születésű énekesnő, zeneszerző, performansz-művész koncertlemeze egy halálos ítéletére váró nő (Aileen Wuornos) ügyében íródott, aki a felvételek idején a floridai börtön halálsorán várt a kivégzésre. A koncert-performanszon felhasználó szövegek szerzői közt Baudelaire, Pier Paolo Pasolini és Miguel Mixto, a salvadori gerillaköltő neveit találjuk.

Hajas Tibor Vető János felvételein rögzített performanszait idézi Földényi F. László, Tábor Ádámnak ajánlott tanulmányában. E szövegből idézem az ide kívánczó részt: „Az ima helyett Hajas az átokhoz jut el. Ez persze szintén az áldásnak egy változata. De amíg az ima a hit előfeltétele és a létezés lekerekítődését segíti, mintegy belesimulva az eleve elfogadott transzcendenciába, addig az átok maga próbál transzcendenciát teremteni. Nem a megbékélés és alázat radikális gesztusával, hanem mindennek a szétrobbantásával, az éppannyira radikális szubverzióval.” FÖLDÉNYI F. László, „Romépítészet: Hajas Tibor: *Húsfestmény IV.*”, in FÖLDÉNYI F., *A testet öltött festmény...*, 59–69, 67. Ismét Földényi F.-et hallgatjuk e tárgykörben; most Klimó Károly Artaud-sorozatát elemzi, és

ségbeesett, átkozódó fohász fel is hangzik a fiú szájából.³⁸ A valós (családanyai funkcióiban elmarasztalt) földi anya és az égi Mater Dolorosa egybekapcsolódik a fiú féléber imaginációjában. Az istenanya, ím, minden ígéretét megszegte (lásd Magyarországnak tett fogadalmát), szerepköreiben vesztes, alulmúlta önmagát. Az őt megképző szentségtörő víziók ennek a csillapíthatatlan csalódottságnak tudhatók be. Egy felháborodottnak, aki gyalázkodásra gyanakszik, ezzel tudnék felelni Hajnóczy Isten-képét illetően. „Szeretet és alázat kéne... talán szeretet és alázat... [...] Ám a szeretet és alázat bátorságból fakad, s ez az alázat és szeretet *pogány* alázat és szeretet...”³⁹

Úgy érzem, nem vagyok messze, hogy megkíséreljek magyarázatot találni a kisregény rejtélyes címére, mely a rémálombokból, álom-leírásokból nő ki.

*

Bataille-t idézi: „Klimó sorozatának darabjait figyelve a néző saját szakadékszerű énjét kezdi megsejteni. A kutyaistenben az az ősi elképzelés cseng vissza, hogy a világot a gonosz teremtette [...] Ha pedig ez az isten hozzánk szegődik – vagy mi őhozzá –, akkor ez a sikerének a jele. Sikertől elhíntenie a gonoszság csíráját mindenben. Georges Bataille a káromkodást az áldás legillúziótlanabb formájának nevezte”. FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ, „Az isten és a mása: Klimó Károly Artaud-sorozatáról”, in FÖLDÉNYI F., *A testet öltött festmény...*, 163–172, 167–168.

38 „És a Duna! A Duna! [a Duna – itt és másutt – mint „emblematisz tárgy”, objektivé dolgozott létező – megjegyzés tőlem: Cs. K.] A folyóban barokk karosszékhez hasonló bűzös olajtömbök úsztak lassan, méltóságteljesen; a nap úgy világította meg őket, mintha könnyű, libbenő szárnyú pillangók lettek volna. Té mocskos személtáda, Istenem, gondolta a fiú, szeretnék hinni benned. Esztergomban a Bazilika kupolája olyan, mint egy mosónő segge – tudom, szebb templomokat is építettek –, de gondold meg, talán az építők és megbízói maguknak építették a szép és ormótlan templomaikat. És íme! Az ember önmagához imádkozik, ahogy a konyakot és a fröccsöt is egyedül issza a mindenhonnan kilökött részeges. Uram! miért ne íránk le a Te legendádhoz hasonló legendát: hogy az iszákosság, könnyen belátható, szertartás, szóltan, magányos ima. És az utolsó ítélet! Az ítélet! Bíró és ügyész akarsz lenni, azok fölött bíraskodni, akik például voltam olyannak, amilyen vagyok, egy tárgy az asztalon, ahol örök üdvösséggel és kárhózzal sújtod az elébed tuszkolt tényérnyalókat. És ugyan milyen jogon óhajtasz ítélkezni, mondd, aki legjobb tudomásom szerint nem faragta még egy céklát sem, és nem is fogsz, »elvégezzük helyetted a munkát«, de elítélni, ugye, Te akarsz! A meztelen kezeid nem érezték, hogy a bőrdhöz fagy a téglá húsfokos hidegben, nem dolgoztál a szikvízgyárban, nem emelgetted a 60 kg-os ládákat, nem volt a kezeden dinamitruód, amellyel sziklákat robbantottunk a kőbányában. Uram, te fekete kecske, ha volna igazság ezen a földtekén, miért nem vagyok én fehér vadász; talán mások jobban értenek az elejtett emberek kiszigereléséhez és kitöméséhez?!” HAJNÓCZY, „Jézus menyasszonya”, 326–327. A Duna élőlényként: baráti, majd kegyetlenül ellenséges organizmusként (eleven bolygóként, mint Tarkovszkij *Solarisa*) viselkedik a *Ló a keramiton A Duna* című 10. epizódjában.

39 HAJNÓCZY Péter, „Dinamit”, in HAJNÓCZY, *Összegyűjtött írásai*, 300–398, 393. Kiemelés tőlem. Cs. K.

Talán nem volt haszontalan a Hajnóczy-próza néhány képleírásának felidézése. Kivezető útjaikkal, előképeikkel és intertextuális kapcsolódási pontjaikkal a *festmények és szobrok* bizonyos képzetet adhattak arról, hová képes jutni az új típusú leírás a pozitivista számbavételről leválva.

A *Tér és Idő* szolgálatában.

Leírható-e a szegénység?

A 20. század utolsó és a 21. század első évtizedeiben a szegénység irodalmi reprezentációja ismét előtérbe került a magyar irodalomban, a kortárs próza a szegénységet számos változatában emelte témává, ezzel újabb szegénységábrázolási poétikát teremtve meg. A szegénység megjelenítése a szépirodalmi művekben azonban több szempontból meglehetősen problematikus, leírhatóságának, artikulálhatóságának kérdését szinte minden értelmező kulcsproblémának tartja. Az irodalom fogalmi rendszere felől tekintve már a szegénységfogalom meghatározása is kihívás elé állítja az értelmezőket. A definíció heterogeneitása ellenére a szegénységről való beszéd közös pontja a tágabban értett, nem csupán az anyagi javakra vonatkoztatott szegénységfogalom.¹ A szegénység valamitől való megfosztottságként értelmezéséhez a nyelvi értelemben vett megfosztottság, az artikulációra való képesség vagy a szegénység tapasztalatának formába öntésének hiánya is kapcsolódik. Így a szegénységről szóló irodalom egyik sajátos kérdésfeltevése: hogyan lehet a szegénységről írni – a kulturális elit pozíciója és nyelvi megkötöttségei felől –, milyen az a prózai nyelv, amelyen a művek képesek érvényesen szólni a szegénység témájáról, és képesek feloldani a szegénység irodalmi nyelvének paradoxonát? Az esetleges hangadás és a szegénység témájával egybekapcsolódó prózanyelv a problémát tematizáló magyar regénykorpusznak számos változatban témája. Az alávetettek nyelvének irodalmi megjelenítését, a

1 Lásd: Barbara KORTE, „Can the Indigent Speak?: Poverty Studies, the Postcolonial and the Global Appeal of Q&A and the White Tiger”, *Connotations* 20, no. 2–3. (2010): 293–312; Gavin JONES, *American Hungers: The Problem of Poverty in U.S. Literature 1840–1945* (Princeton: Princeton University Press, 2008), 3.

szegényégirodalom nyelvi paradoxonát Borbély Szilárd fogalmazza meg esszéjében, amely szerint a szegénység színrevitele megvalósíthatatlan, ugyanis amikor a reprezentációhoz szükséges nyelv még az elbeszélő birtokában lehet, hiányzik az ábrázolni kívánt világra való megfelelő rálátás és kívülállás, mire azonban az esetleges történet és tapasztalat kialakulna, a kilépés lehetetlenné teszi a hiteles elbeszélői nyelv újratereemtését.² Ezek alapján a szegénység transzparenciáképtelenségét, a nincstelenség nyelvi paradoxonát a szegényégirodalom alkotásainak formai megoldásai és nyelvi megformáltsága is visszatükrözik.

A szociografikus regények prózanyelve tehát e megállapítás alapján, valamint az elbeszélés és leírás szempontját tekintve is meglehetősen problematikusnak mutatkozik. A szociografikus indíttatású regények bővelkednek a leíró részletekben, akár a térleírásokra, életmódok megjelenítésére gondolunk. Jelen tanulmányom tétje azonban mégis az, hogy a leírások hogyan alkotják meg a szegénység társadalmát és problémáját a szövegekben, valamint milyen lehetséges összefüggés mutatkozik a leírás mint irodalmi nyelv, a szegénység elbeszélhetősége és a kortárs szociografikus regények prózanyelve között.

Mieke Bal a realista hagyománynak a leírással szembeni problematikus viszonya és Zola kapcsán tárgyalja a leírás beékelésének kérdését (Hamon):

a beékeléshez szükséges az *indokoltság* (*motivation*). A Zola által kedvelt objektivitás megkövetelése szükségessé teszi a naturalizálást, azaz a leíró megszakítások elfogadását. Ez az ún. objektivitás valójában szubjektivitás, ahol a szereplők az elbeszélő tartalom hitelesítésének, megalapozásának funkciójával vannak felruházva. Ha az igazság és még a valóság is elvesztik jelentésüket, akkor egyedül csak a bármilyen logikának megfelelő indokoltság sugallhatja a valóságoságot, és ezzel a valóságosággal teszi hihetővé a tartalmat.³

Jelen vizsgálódásunk tárgya ugyan nem a 19. századi realista regény, azonban a kortárs szegényégiregények prózanyelve mentén kapcsolódhatunk a fent említett kérdéskörhöz. Ki kell emelnünk az elbeszélői tartalom hitelesítésének – formaíagnak és nyelvnek – kérdését, amely a már említett prózanyelv viszonylatában kapcsolódhat az elbeszélés és leírás kettőséhez. Hovanec Zoltán elemzésében a leírás és elbeszélés történetének egyes elméleti megközelítéseit vezeti végig. Megállapítása az, hogy „a leírás az elbeszélés Másikja, az a *Másik*, aki a határon túl-

2 BORBÉLY Szilárd, „Egy elveszett nyelv”, *Élet és Irodalom*, 2013. júl. 5., 13.

3 MIEKE BAL, „A leírás mint narráció”, ford. HUSZANAGICS Melinda, in *Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Narratívák 2, 135–171 (Budapest: Kijárat Kiadó, 1998), 142.

ról érkezik, hogy inzultáló jelenlétével megújulásra készítse az elbeszélést”,⁴ és elsősorban az elbeszélés és leírás ábrázolásmódjainak különbségét emeli ki. Bagi Zsolt a leírás és az elbeszélés viszonyát vizsgálva szintén hasonló következtetésre jut: „a konklúziók tekintetében meglehetősen különböző eredménnyel; de minden fontos megfogalmazás a leírást mint az elbeszéléssel szembenállót, sőt; mint azt fenyegetőt vagy megkérdőjelezőt tárgyalja”.⁵

Felvetődik a kérdés, hogy a szegénységregények kapcsán a fent vázolt leírás–elbeszélés szembenállás helyett nem lenne-e termékenyebb a leírások esetleges – a nyelvi paradoxonból adódó – elbeszélő jellegét figyelembe venni. Bal a már említett tanulmányában azonban felhívja a figyelmet arra a jelenségre, „amikor a leírás olyasvalamit beszél el, amit nem lehet elbeszélteni. Ezt a paradoxont is fontolóra kell venni. Vajon elbeszél-e a leírás? Ha igen, akkor azt beszéli el, ami különben nem beszélhető el?”⁶ E feltételezés alapján feltehetjük a kérdést, hogy vajon nem arról van-e szó, hogy egyrészt ezeknek a regényeknek témájához kapcsolódó szociografikussága és realiztikus ábrázolás felé törekedő sajátosságai miatt a leírások egyrészt az ismeretlenről szóló tudósítás igényével lépnek fel, másrészt azonban elbeszélői jelleget öltve az egyébként, más formában nem elbeszélhető mozzanatokat teszik valamelyest transzparenssé. Elemzésemben két mű, Tar Sándor *A mi utcánk* című novellafüzérének, illetve Szilasi László *A harmadik híd* című regényének elsősorban a társadalomhoz kötődő leírásait vizsgálom. Előfeltevésem szerint a leíró részek ezekben a művekben sok esetben elbeszélő funkciót láthatnak el, éppen a szegénység irodalmának egyszerre tematikus és formai sajátosságokat implikáló jellemzői, illetve prózanyelvi sajátosságai miatt.

A Görbe utca és lakói

Tar Sándor: A mi utcánk

„Kívülről minden ház olyan, mint a másik, kerítés, udvar, minden. De hogy a kerítésen belül mi van, azt csak az tudja, aki ott lakik.”⁷ Akár értelmezhetnénk az itt idézett mondatot *A mi utcánk* kulcsmondataként, ugyanis a novellafüzér esetében az egyes személyekről és élettörténetekről szóló leírások során bonta-

4 HOVANEK Zoltán, „A leírás valósága”, *Literatura* 42, 1–2. sz. (2016): 93–104, 97. Kiemelés az eredetiben.

5 BAGI Zsolt, *A körülírás: Nádas Péter: Emlékiratok könyve* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005), 91–92.

6 BAL, *A leírás mint...*, 159.

7 TAR Sándor, „Reggel van”, in TAR Sándor, *A mi utcánk*, 19–25 (Budapest: Magvető Kiadó, 2017), 23.

kozik ki az utca mikrovilága. A Tar-recepciónak mindmáig fő szólamát jelentő valóságközeliség, és a szövegformálás együttes vizsgálata révén mutatkozik meg Kálmán C. György számára is Tar Sándor szövegeinek sajátos világa.⁸ A leírás és a szociografikus indíttatású irodalom érvényes beszédmódját tekintve is termékenynek mutatkozik e két szempont összekapcsolása, ugyanis ez alapján egyaránt közelíthetünk a regény világra utaltságához és prózanyelvéhez.

A Görbe utca a novellafüzér településének egyértelműen a perifériáján helyezkedik el, utalva lakóinak társadalmi helyzetére. A kötet felépítésében a narrátor, mintegy végigjárva a házakat, személyenként mutatja be az ábrázolt közeget, tablószerűen építve fel a szövegvilágot. Így, ahogyan Tar műveinél általában, e kötet felépítésében sem beszélhetünk a hagyományos értelemben vett szüzséről. A történettelenység *A mi utcánk* szerkezetében is a szegénységről szóló lehetséges beszédmódok kérdésével kapcsolódik össze.⁹ A kötet jelentős részét alkotó személyleíró novellák egy-egy, elsősorban a rendszerváltás után jellemző társadalmi problémát mutatnak be, például a feleslegessé vált ember figuráját (*Hesz Jancsi*), a szegénység generációkon átívelő újratermelődését (*A kicsi lány*), a pénztelenségben és kiúttalanságban megromlott házasságot (*Mérő Lajos*), az etnikai szempontot, valamint a kilátástalan helyzetben az identitás megőrzésére tett kísérletet (*Harap Sanyi*). A leírások egyrészt működésbe hozzák a tudósítás értelmében vett szociográfia-értelmezést, másrészt azonban a személyleírások, az egyes karakterek legfőbb tulajdonságait bemutatva, metaforaként beszélnek el a szegénység fogalomköreit előhívó társadalmi problémákat. A szerkezetre vonatkozó megállapításhoz hozzátehető, hogy az általában a szociografikus irodalomra jellemző történettelenység, a realitásra törekvés túlsúlya, és a már említett nyelvi paradoxon miatt a leírások elbeszélő funkciót kapva, működve jelenítik meg a szegénység történethasználattal kevéssé megmutatható aspektusait.

A már említett lehetséges megszólalásmód és leírás együttese *A mi utcánk* esetében már a narrátori pozíció kijelölésénél is jelentéssé válik. A narrátor pozícióját az olykor kívülálló szemlélődés és bevonódottság együttese jellemzi. Bár a Tarra jellemző szabad függő beszéd jelenléte miatt a beszélők kiléte nem minden esetben egyértelmű, ennek ellenére a novellásköteten végigvonul egy olyan elbeszélő hang, amely a portrék, személyek bemutatásnál mintegy az olvasóhoz szólva, tudósítva az utca világáról, a leírások által próbál közvetíteni, és köztes pozíciója által valamelyest feloldani a nyelvi marginalizációt. A társadalom leírá-

8 KÁLMÁN C. György, „Szabad, függő: Tar Sándor: *Lassú teher*”, *Alföld* 51, 1. sz. (2000): 79–85.

9 KÁLMÁN C. György, „Aki a beszéd nélkülükért beszél”, *Beszélő* 4, 22. sz. (1993): 25.

sa során a belső pozícionáltságot érzékeltetik a leírások részeként értelmezhető közbeszúrások, mint például a „szokta mondani”, „mindenki Misinek mondja”, illetve az olyan részletek: „Ebben az utcában három nemzedék él egymás mellett vagy vegyesen, de mindenki tudja, hogy ha déltájban elmegy egy vonat, akkor fél tizenkettő.”¹⁰ A narrátor szereplőkről szóló leírásai szociografikus pontosságúak és részletességűek, valamint közegismerete az egyes szereplőkre vonatkozó események, motívumok iterációja révén érzékelhető. A narrátor belső pozíciójával szemben azonban szembetűnő a kívülállás, amely a megszólalás és átadás lehetőségének birtoklásában, és a reflexió lehetőségében mutatkozik meg, illetve néhány esetben az ironikus hangvételben.

Érdemes felhívni a figyelmet a Tar leíró nyelvéhez, a nyelvi paradoxonra adott megoldásához hozzátartozó finom, sokszor alig észrevehető nézőpontváltásokra, valamint a szabad függő beszéd használatára. A narrátor leírásaiba beékelődnek más szereplők megszólalásai, a novellákban a szabad függő beszéd több variációban is visszaköszön. Ahogyan Kálmán C. György már a *Lassú teher* című kötetről írott tanulmányában megállapítja: „Olykor teljes, a fikció világában elhangzott mondatok tolmácsolása, csak épp többé-kevésbé beleépítve az elbeszélői szövegbe. Megint másutt a belső beszéd felidézése. Van, ahol csak egy-egy fordulat, szó jelzi, hogy talán nem az elbeszélő (vagy az elbeszélő nem a maga nevében) szólal meg.”¹¹ Ez a fajta prózatechnika *A mi utcánknak* is az egyik legjellemzőbb poétikai eszköze, és a sajátos Tar Sándori szövegvilág személyleírásainak és elbeszélésmódjának, lehetséges formai megformáltságának kulcsfontosságú összetevője. A Kálmán C. által felsorolt variációk mindegyike szintén megtalálható, például a már említett „mondta”, „szokta mondani” rövid formulája: „A Csapágyból jöttem el, Antall-bérenc vagyok, szokta mondani Hesz Jancsi, ha jókedve van, a Misi presszóban össze-sepri a pénzt az asztalról, és oszt, ha rákerül a sor.”¹² A Tarra jellemző szolidaritás és hitelesség az olyan, szabad függő beszédet alkalmazó szövegrészletekben érhető tetten, amelyekben a narrátor saját hangjával közösen szerepelteti a leírt szereplő hangját és attitűdjét:

Bajos dolog, ha az ember fel akarja magát akasztani, és előbb kötelet, később pedig alkalmas kampót nem talál, de Harap Sanyi iparosember, ilyen dolgokon nem szokott fennakadni. [...] Harap Sanyi harmincéves, és előre gondoskodik minden-

10 TAR Sándor, „Doroginé Mancika”, in TAR, *A mi utcánk*, 40–53, 40.

11 KÁLMÁN C., „Szabad, függő...”, 83.

12 TAR Sándor, „Hesz Jancsi”, in TAR, *A mi utcánk*, 12–18, 12.

ről. Harap Sanyinak minden kellett, ami másnak van, és az is, ami nincs. És mindennap bizonyítani, hogy ő is van olyan ember, mint más, ér annyit...¹³

A leírások során olyan forma is előfordul, amelyben a hosszabb leírásokat egy-egy másik szereplő által közbeékelte megnyilatkozás árnyalja, esetleg kérdőjelezi meg. Például a szereplők saját magukról adott bemutatásánál, a bemutatott szereplők hangján átszűrt szövegrészletek után, vagy a többi szereplő hangján ad a szöveg bizonyos reflexiókat. Ilyen például a *Doroginé Mancika* című novellában a házasetlet megromlásának folyamatát, öngyilkossági kísérletének bemutatásánál részletezve a címszereplő hangján, egy hosszabb szabad függő beszédben olvashatjuk, azonban a perspektívaváltás következtében egy másik szereplő szemszövege kérdőjelezi meg azt: „Piroska néni örömmel hallgatta, olyan ritka manapság az olyan pár, akik szépen élnek, csak éppen nem hitt el mindent, de hát ez nem számít.”¹⁴ Valamelyest más típusú helyzetet mutat be a *Hesz Jancsi* című novella, ahol egy elbocsátott csapágygyári munkás figuráját állítja központba a szöveg:

Mikor elküldték [a gyárból], megígérték neki, hogy amint lehet visszaveszik. [...] Hesz Jancsi azóta a munkaruhát se vette le magáról, abban jár ma is, mint aki csak kiszaladt egy kicsit valamiért. Még most is nekem szólnak, ha olyan baj van, magyarázza Piroska néni, mert az elhiszi. [...] Néha bemegy busszal Debrecenbe, menni kell, mondja Piroska néni, üzentek, hogy menjek mert elakadtak. [...] Jó, jó, mondja Piroska néni, és becsukja utána az ajtót. Aztán előveszi a kis könyvet, és beírja, Hesz J. 2-szer 3.15

A leírásban a részvét és komikum együttesének kifejeződése Tar e szövegében is a narratológiai sajátosságokban tükröződik leginkább. Hesz Jancsi önámításának ábrázolását mintha egy külső szemlélő mesélné el, azonban az elbeszélő hangvételében a novellafűzér egészére jellemző a bensőséges hang, mintha *A mi utcánk* egy ismeretlen, csak félig kívülálló szereplője beszélne. A tragikus hangot, a megnyomorított emberek leírásait több novellában is egyes szám első személyben olvashatjuk, mintegy személyesen közvetítve a szegénység tapasztalatát. A *Hesz Jancsi* című novellában a címszereplő, a gyári munkásból feleslegessé vált ember tulajdonképpeni élethazugságát is a személyleíráson keresztül beszéli el a szöveg, azonban a látszólag mindezt tolerá-

13 TAR Sándor, „Harap Sanyi”, in TAR, *A mi utcánk*, 109–115, 109.

14 TAR, „Doroginé Mancika”, 42.

15 TAR, „Hesz Jancsi”, 15.

ló, és Jancsi lódításait elhinni képes Piroska néni nagyon finom perspektíva-váltásával írja felül.

A szegénység világához sok esetben tartozó alkoholizmus leírása a szövegben is szintén ilyen kettősségben jelenik meg. A *reggel van* című novella főként a szegénységben élők alkoholizmusát mutatja be, annak is a reggeli rituáléja, valamint az alkoholisták reggeli kézremegése köré építi a szöveget. A részvét és közegismeret megalkotása szintén csak egy félig kívülálló narrátor perspektívájából és narrációjából tárul elénk: „Béres három decit szokott inni, és elvisz egy litert. De reggel más a helyzet. Piroska néni elfordul, tesz a tűzre, vagy belép a spájzba, Béres pedig két marokra fogja a poharat, és megpróbálja a szájához venni. Le is hajol hozzá, nehéz percek ezek.”¹⁶ Az itt leírt borivási jelenetben a szöveg bemutatja a periférián élők szenvedélybetegségét, a kiúttalanság elől az alkoholba menekülésüket. Az ábrázolás szociografikus pontosságá mellett a hangvétel és a narrátor részt vállaló gesztusai is érzékeltetik a szereplő nehézségeit. Ugyanebben a novellában azonban az elbeszél jelenet kiúttalansága mellett Tar a komikus elemekkel semlegesíti az alapvetően tragikus, kilátástalan léthelyzetet.

Tar novelláskötetében a leírások tehát egyrészt tájékoztató igénnyel lépnek fel, egy rendszerváltás utáni falu periferiájának életéről és annak lakóiról. A leírásokban visszaköszön a szociografikus indíttatású művekre jellemző tudósító attitűd és beszédmód, amelyek a szegénység témájához kapcsolódva mutatnak be lehetséges életutakat. Azonban a leírások narratológiai sajátosságai – például a nézőpontok váltakoztatásai, fokalizáció és szabad függő beszéd – rámutatnak az omnipotens bemutatás hiteltelenségére, a Tar-novelláskötet félig kívülálló narrátora egyensúlyoz a kívülálló és belső pozíció határmezsgyéjén, oly módon megalkotva egy olyan prózai nyelvet, amelyben hitelesebben végezhető el a szegénység bemutatása. Az egyes problémák tematizálásával, metaforizálásával, illetve a szövegek egymásba helyezésével, a beszélők összeütköztetése révén mutatkozik meg a szegénység világának elbeszélhetetlensége, amely ezáltal azonban mégis valamelyest transzparenssé válik a regényben szereplő leírások és egymáshoz kapcsolódásuk által.

16 TAR, „Reggel van”, 19.

A másik társadalom

Szilasi László: A harmadik híd

„Van egy másik társadalom, néhány év után arra jutottam. Más értékek, más kultúra, más nyelv. Mire letelik az első éve az utcán, vagy meghal, vagy átkerül abba a másik világba. És akkor már szinte lehetetlen kapcsolatot teremteni vele ebből a világból.”¹⁷ A szegénység megszólaltatásának itt vizsgált másik variációja, Szilasi László *A harmadik híd* című regénye, a hajléktalanság – a társadalom más részei számára láthatatlan – közegébe helyezi történetét. A regény egyik tétje szintén olyan beszédmód és elbeszélői pozíció kidolgozása, amelyben az etikai érzékenységet nem nélkülözve hitelesen szólaltatható meg a társadalom ezen része. A szegénység szóra bírhatósága, elbeszélhetősége szempontjából Szilasi szövegében szintén ki kell emelnünk a leírásokban szereplő megfigyelői pozíciót, illetve nézőpontváltásokat. E tekintetben elsőként érdemes szemügyre vennünk a regény narratív felépítését. A regény alaphelyzete egy osztálytalálkozó, amelybe *A Nosztávszky valóságai* című fejezetekben a magánéletének összeomlása után Kanadából hazatérő Nosztávszky Ferenc (Noszta, hajléktalan néven pedig az Új Fiú) hajléktalanná válásának, majd az utcán eltöltött időszakának elbeszélése ékelődik bele, majd ezt követően egy gyilkossági ügy kapcsán Damon Strahl (Sugár Dénes, Deni), a nyomozó narrációjában reflektál Nosztávszky történetére. Az első elbeszélői karakter, Nosztávszky – *A mi utcánk* narrátorához hasonlóan – egyik legjellemzőbb vonása a köztes pozíció, amely a szövegben a szociografikus rész nézőpontját, annak hitelességét, a hajléktalanok világának belső, tapasztalaton keresztüli bemutatását is biztosítja, ugyanakkor meg is határozza azt.

Nosztávszky leírásai esetében csupán bizonyos mértékig beszélhetünk belső nézőpontról, hiszen maga a narrátor is reflektál arra a jelenségre, hogy a huzamosabb ideig tartó hajléktalan létmód következtében társai történetei és szavai elkoptak, így a hajléktalanok az elbeszélés lehetőségétől is megfosztottá válnak.¹⁸ Nosztávszky számára azonban a kilépés lehetősége fennáll, így a tanúként elmondott narratíva létrehozása is. A belső pozíciót tekintve Nosztávszky a leghétköznapibb eseményről és látnivalóról is aprólékosan beszámol, a szöveg bővelkedik a személyek, terek, szokások leírásaiban. A regény Noszta narrációjában olvasható, társadalomról szóló leírásaiban fokozatosan

17 SZILASI László, *A harmadik híd: Magánérdekű feljegyzések Foghorn Péter halálának ügyében* (Budapest: Magvető Kiadó, 2014), 318.

18 Uo., 110.

bomlanak ki a hajléktalan lét sajátosságai, a csoport társadalomban betöltött helyzete és hierarchiája. A személyleírások, a hajléktalanok ruházatának és eszközeinek leírása a legtöbb esetben alapvetően elbeszélői funkcióval is bír. Például Nosztávszky hajléktalanná válását elsőként a ruházatának felcserélődése, lepusztulása leírása teszi érzékletessé: „Másképp pedig teljesen világos volt, hogy a társadalmi lényem azonnal megszűnt, mihelyt az elmocskolódsom munkaképtelenné tett, az embereken láttam is, hogy számukra áttetszővé váltam, hogy áthatol rajtam a tekintetük meg a látható fény, mert a testem átengedi.”¹⁹ Az előbbi szöveghelyen egyszerre figyelhető meg a Nosztávszky testi romlásáról szóló önreflexió, valamint a finom nézőpontváltással az otthontalanokra irányított tekintet és leírás, amely azonban paradox módon a hajléktalanok láthatatlanságára irányítja a figyelmet.

A csoport szereplőinek a regény során kibontakozó leírása szintén alapvető fontosságú a regény poétikája és nyelve szempontjából. A főszereplő tulajdonképpen belépése a hajléktalanok világába és annak egy valamelyest kiemelt helyzettel rendelkező csoportjába, a találkozás a hajléktalanvezér Foghornnal:

egy velem nagyjából egykorú, erős testalkatú, viszonylag kompakt megjelenésű, frissen borotvált arcú férfi telepedett oda a helyre [...]. Kockás fülesapkája volt, kemény vízlepergető anyaggal borított, fél combig érő, világoskék pufidzsekije, az volt ráírva, hogy Annapurna 1953, továbbá bélelt sínadrágja, és amikor levette az egyujjas bundakesztyűjét, azalatt volt még egy vékony, kötött, levágott ujjú. A hegedűtök a hátára volt felkötve, hogy a keze járás közben szabad legyen.²⁰

Foghorn Péter hajléktalan külsejének első leírásában is szembeűnő az otthontalan lét ellenére is a viszonylagos ápoltsága az egész művön végigvonulva jelzi a csoportban betöltött szerepét, illetve a hegedű sem pusztán a pénzkereseti eszközként értelmezhető. Nosztávszky saját magáról szóló leírása hajléktalanként Foghorn kinézetének ellentétéként jelenik meg:

felnézett rám ültéből [Foghorn Péter], és lassan végigmért tetőtől talpig. Mit mondjak, nem nézhettem ki túl jól. [...] A felsőtestemen összesen egy ing volt meg egy V-kivágású Hugo Boss pulóver, nem melegítettek túlságosan. [...] A háromnegyedes átmeneti kabátom a mocsoktól meg a vackom okozta kopásoktól eltekintve nagyjából rendben volt. [...] Volt egy vastag sísapkám [...]. Hat hete egyáltalán nem tisztál-

19 Uo., 31.

20 Uo., 51.

kodtam, szakállas voltam, meg a hajam is lenőtt, és a körmeimet ugyan rendszeresen rágtam, de azért csak alájuk férközött vastagon a feketeség.²¹

A két főszereplő leírásai egymás ellenpontjaiként funkcionálnak, mind a ruházat (fülessapka–sísapka, síkabát–átmeneti kabát, borotvátatlanság), mind pedig a hajléktalansághoz fűződő attitűd értelmében. A részlet során a narráció ugyan végig Nosztávszky hangján szól, azonban Nosztávszky külsejének leírásakor a nézőpont Foghorn tekintetére vált át, majd a későbbiekben szövegszerűen is megjelenik Foghorn negatív ítélete. A hajléktalan csoport többi tagjának leírása szintén Nosztávszky nézőpontjából fokozatosan, megismerkedéseik sorrendjében hangzanak el. A szereplők leírására jellemző, hogy egy-egy karakter minden esetben sajátos színezetet kap, tágabb perspektívába helyezve életüket és az otthontalanság sokszínűségét. Egy másik szereplő, Anna, Foghorn barátnőjének leírásánál a lány tisztasága az emberibb élet megőrzésére irányuló metafora: „Anna törekeny volt, kicsike, szomorú, de nagyvilágian elegáns, akár a szatén.”²² Minden Annához tartozó tárgy, ruházat kapcsán hangsúlyozza a leíró szöveg az esztétikumra irányuló vágy jelenlétét a hajléktalanlétben, ilyen például a sansula vagy karimba Annához csatolása: „A tárgy szép volt, pedig láthatóan hulladékból, utcai szemétből készült, talán még csillogott is.”²³ A leírás nem pusztán Anna karakterének tágabb értelmezéséhez járul hozzá mintegy metaforaként szolgálva, hanem a szemétből készült hangszer rámutat arra a szövegben később is megjelenő összefüggésre, hogy a hajléktalan létforma nem nélkülözheti a szépség iránti emberi igényt. A szereplők leírásában, amelyek minden esetben részletesek, szociografikus pontosságúak, Szilasi narrátora különös figyelmet szán a még hajléktalanok tulajdonát képező tárgyaknak (Lúdas Jancsi Lakkbunkója, Márs kése, Foghorn hegedűje), amelyek egy-egy karakter egyediségét mutatják be, így adva részletes társadalmi tablót a hajléktalanság változatos okairól (tönkrement házasság, állami gondozás). Tarhoz hasonlóan a tárgyakat, személyeket leírásával bontakoztatja ki, felcserélve, metaforizálva egy-egy el nem beszélhető történettel, tulajdonképpen a leírást használva az elbeszélhetetlen történetek, helyzetek bemutatására.

A csoport belső leírását követően érdemes kitérni a hajléktalanok csoportjának elválasztottságára, amelyre a szöveg nem pusztán a leírások tartalmában, de a nyelvi megalkotottság szempontjából is reflektál. A társadalom többi tagjától

21 Uo., 53.

22 Uo., 102.

23 Uo., 103.

elkülönülésük Noszta sajátos szemszögéből még hangsúlyosabbá válik, egyrészt a „magunkfajta” jelölés iterációjával, a „mi” és a „másik társadalom”, a „városiak”, „civilék” nyelvi megkülönböztetésével, másrészt pedig a hajléktalanokat külső szemlélőként – ellentétes pozícióból – láttató szövegrészekkel, nézőpontváltásokkal: „Ezért aztán feltétlenül szükség van a vesztesekre. A magunkfajtákra. [...] Ezért nem tüntetik el a magunk fajtáját. Kellünk nekik. Kellünk a rendszerhez. Ülünk a téren, azok meg bámulják a ronda, büdös pofánkat. Mi vagyunk a fenyegető, csúnya szabályozók.”²⁴ Szilasi regényében a hiteles leírás lehetetlensége az antropológus szereplő és a hajléktalancsoport együttes szerepeltetésében is megmutatkozik:

Traktálták a kutatót jó humorú definíciókkal. [...] *Olyanok vagyunk, mint a patkányok: a szőrünk hosszú, büdösek vagyunk, és három méteren belül mindig van belőlünk egy. A városiak? Felkelnek hügyoznak, aztán megmossák a rohadt fogukat. Mi csak felkelünk és hügyozunk. Vagy fel se kelünk.* Aztán megunták ezt, körberöhögtek, és elhajtották a faszikámat a jó büdös francba.²⁵

A részlet egyrészt rámutat a hajléktalanok világának – és ily módon tágabban, a szegénység közegének – közvetítésének lehetetlenségére, másrészt pedig a szegénység témájával és beszédmódjával kapcsolatban felmerülő jelenségre, értve ezalatt a szegénység didaktikus, sztereotipikus ábrázolásmódját és olvasásmódját.

A Nosztávszky-narrátor kívülállósága, valamint pozíciójának, elbeszélésének korlátai azonban nem pusztán a nem hajléktalanok felé irányulnak, hanem más, csoportján kívüli otthontalanok felé is, akik arctalan és hangtalan réteggként szerepelnek, sőt a Noszta narrációjában olvasható leírásuk animális szinten van. A nem hajléktalan szegények és más hajléktalanok ábrázolása azonban leginkább a másik narrátor, Sugár Dénes (Damon Strahl, Deni) narrációjában sejlik fel. Szövegrészből kiderül, hogy Foghornék csapatát egyfajta „arisztokráciának” tekinti, azonban Deni érdeklődése sokkal inkább fordul a valódi nyomorultak, erdőlakók felé. *A harmadik híd*ban a narrációk egymásba játszása és reflexiói, eltérő pozíciókból történő leírásai, az elbeszélő szövegek poétikája biztosítják a több szempontú „rálátás” lehetőségeit, ugyanakkor a kevertörténet narrátora, Dénes szövegrészei meg is kérdőjelezi az objektívitás és a realitás eszményképét.

²⁴ Uo., 87.

²⁵ Uo., 66. Kiemelés az eredetiben.

*

Tar Sándor művében, *A mi utcánkban*, illetve Szilasi regényében, *A harmadik híd*ban ugyanazok a prózanyelvhez kapcsolódó problémák, a leírás és a szegénység elbeszélhetőségének kérdése, illetve annak variációi fogalmazódnak meg, mindkét szöveg egy-egy érvényes beszédmód megtalálására törekszik. A kortárs magyar szociografikus irodalom leíráshoz való viszonyában megtalálható a téma sajátosságából, illetve a prózai előzmények poétikájából adódó tudósító jelleg, valamint a hiteles ábrázolásra való törekvés. Ezáltal a szövegekben szereplő leírások – terek, személyek vagy a szegénységhez is köthető egyéb társadalmi problémák leírásai – valamelyest törekednek a realitás felé mozdulásra, azonban a szegénység megszólaltathatóságának kérdése, illetve az elmúlt évtizedek prózai elmozdulásainak, az elbeszéléssel kapcsolatos kételyek elterjedésének magába olvasztása e szövegek prózanyelvén is érzékelhető. Ily módon mindkét szövegben beszélhetünk a leírások elbeszélő jellegéről. Ez egyrészt tetten érhető abban, hogy mindkét mű egy-egy mikrotársadalom jelenségeit, illetve problémáit bontja ki, mégpedig azáltal, hogy az egyes szereplők leírásánál egy-egy problémát hangsúlyoz, illetve metaforizál a szöveg, elbeszélve a szegénység okait, változatait, majd a szereplők történeteinek, leírásainak egymásba fonódásával a leírt közegek dinamikáját. Másrészt pedig, ami a szociografikus regények nyelvi paradoxonát és a leírást illeti, azt állapíthatjuk meg, hogy a művek rámutatnak a szegénység elbeszélhetőségének nyelvi nehézségeire, a narrátor pozicionálásával, a szabad függő beszéd használatával pedig a leírás elbeszélő funkciójára.

A leírás „káosza”

(Krasznahorkai László: *Sátántangó*)

A *Sátántangó*t az 1985-ös megjelenése óta számos kritika méltatta és méltatja azóta is. Balassa Péter úgy fogalmaz a regény kapcsán, hogy „a síkság, ahol vagyunk, a lassú, feltartóztathatatlan süllyedés állapotában van”.¹ Az eső folyamatosan zuhog, a telepet ellepi a sár; a szereplők létük értelmét, illetve az igazságot keresve bolyongnak; várják a megváltást. És valóban: a művet olvasva az értelmező egy sötétségbe borult regényvilágban találja magát, ahol minden és mindenki a romlás, a pusztulás felé tart. A műről született kritikákban, tanulmányokban felfigyelhetünk az „apokaliptikus” jelző gyakori használatára.²

Jelen tanulmány fő tézise, hogy az apokalipszist a műfaj kezdeteitől leírásnak tekinthetjük, ennek megfelelően a *Sátántangó*nak a leírás felőli olvasatát kívánom megközelíteni. Krasznahorkai regényét vizsgálva megfigyelhetjük, hogy nem az eseményeken, a látszólagos történéseken van a hangsúly (Földényi F. László a „vegetálás” szóval jellemzi a telepi életet), sokkal inkább azok ábrázolásán, leírásán (például Estike halálának pillanatát három szereplő – Halicsné, Petrina és maga Estike – nézőpontjából is láttatja a szerző). Kitűnik, hogy a leírás kapcsán nem kerülhetjük meg azt a kérdést sem, hogy milyen módon lehet egyáltalán leírni ezt az apokaliptikus szférát, melyben Krasznahorkai hősei bezártan élnek. A továbbiakban írásomban az apokaliptikus beszédmódot mint leírást fogom vizsgálni; továbbá Derrida és Ricœur tanulmányait felhasználva

1 BALASSA Péter, „A csapda koreográfiája”, in *Krasznahorkai olvasókönyv: Krasznahorkai László műveinek válogatott magyar és német nyelvű recepciója*, szerk. KERESZTURY Tibor, 34–45 (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2002), 35.

2 Angyalosi Gergely metafizikus prózáírónak, Jacek Dobrowolski az apokaliptikus próza mesterének tartja Krasznahorkait.

próbálok meg releváns megállapításokat tenni az apokaliptikus regényvilág elbeszélhetőségéről, párbeszédre hívva a legismertebb apokaliptikus iratot, a *Jelenések könyvét*, mely nem más, mint víziók leírásának sorozata.

Az apokaliptikus beszédmód mint leírás

Amikor Krasznahorkai műveit értelmezzük – legyen szó a *Sátántangóról*, *Az ellenállás melankóliájáról* vagy akár a *Kegyelmi viszonyokról* – az apokalipszis fogalmat vissza kell helyeznünk az eredeti jelentéskörébe ahhoz, hogy túl tudjunk mutatni a fogalom által bennünk is felmerülő negatív képzeteken. E negatív képzetek elosztatásának érdekében, mindenekelőtt a fogalom definiálására kell röviden kitérnünk.

Az apokaliptika (apokalüpto = 'félrevonja a fátyolt, felfed' görög szóból)³ ókori héber és ókeresztény irodalmi műfaj, az apokalipszis pedig az ebbe a műfajba tartozó ókori művek nevéként szerepel a terminológiában; de előzményei az antik görög irodalomban is felfedezhetők. Az apokalipszisben az isteni akarat, főként a jövő feltárása vagy kinyilatkoztatása szólal meg a jövőt feltáró látomások sorozatában.⁴ A Szentírásban igeként leginkább az isteni megnyilatkozás módjának és folyamatának leírására szolgál. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül Taubes megállapítását sem, miszerint „[a]z apokaliptika forradalmi jelenség, hiszen a fordulatot nem a meghatározatlan jövőben, hanem egészen közelre várja. Az apokaliptikus prófécia ezért jövőbeli s mégis teljesen jelen idejű.”⁵ Látjuk tehát, hogy az apokaliptika uralkodik az idő felett, pontosabban szólva a jelen és a jövő distanciáját igyekszik felszámolni. A múltból és a jelenből indul ki, általuk tesz kísérletet a jövő megtapasztalására. Ezzel összhangban van Frank Kermode meghatározása is, aki úgy tekint az apokalipsziszre, mint egy teljes egészében összhangzó szerkezetre, ahogyan ő fogalmaz: „a vég összhangban van a kezdettel, a közép a kezdettel s véggel. A vég, az Apokalipszis – tartja a hagyomány – összefoglalja az egész szerkezetet”,⁶ ennek értelmében az időt egyszerre sűrítő és egyben át is hidaló szerkezetről beszélhetünk. A szó eredeti jelentése,

3 *Bibliai Kislexikon*, szerk. GECSE Gusztáv és HORVÁTH Henrik (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1978), 20.

4 *Magyar Nagylexikon*, főszerk. ÉLESZTŐS László, 19 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 2:205.

5 Jacob TAUBES, *Nyugati eszkatológia*, ford. MÁRTONFFY Marcell, A kútnál sorozat (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004), 17.

6 Frank KERMODE, „A vég”, ford. NOVÁK György, in *A hermeneutika elmélete*, szerk. FABINY Tibor, Ikonológia és Műértelmezés 3, 371–387 (Szeged: JATEPress, 1998), 372.

illetve az általam kiemelt értelmezések arra világítanak rá, hogy az apokaliptika kapcsán nem pusztán egy mindenre kiterjedő, végérvényes megsemmisülésre kell asszociálnunk.

Jacques Derrida nevezetes tanulmányának⁷ egyik központi gondolata, hogy az apokalipszis meghatározó eleme az apokaliptikus leleplezés, ami valaminek a feltárását jelenti; továbbá kifejti, hogy aki apokaliptikus hangnemben szól, annak célja nem más, mint a világ végére vonatkozó igazság felfedése. Ezt a feltáró folyamatot nevezi Derrida leleplező apokaliptikus mozdulatnak, mely lehetővé teszi annak a meglátását, ami eddig rejtve volt, más szóval – hogy visszakapcsoljak a szó eredeti jelentéséhez – fátyollal volt leplezve. Paul Ricœur több esszéjében is foglalkozik a Szentírás értelmezésével. Talán legfontosabb észrevétele,⁸ hogy ami a legközvetlenebbül érzékelteti az „Ige vulkáni kitörését”, az nem más, mint a prófétai beszédmód, melynek lényege, hogy a próféta nem a maga nevében, hanem az Úr nevében szól. A kinyilatkoztatás tehát valaki más beszéde (hangja) a próféta beszéde mögött.

A *Sátántangó*t különböző hangok, megszólalások keveredése jellemzi. Részen ez a hangnemi keveredés adja a regény egyik sajátos vonását, mely megbontva a közlés egységét, beszédtröredékeket és ezzel együtt képtöredékeket hoz létre.

A regény világának szereplői a szegénység és megfosztottság olyan állapotában vannak, ami egyben az artikuláció elvesztésével is jár.⁹ Ennek következménye, hogy az elbeszélői hang folytonos kölcsönadásnak van kitéve azért,¹⁰ hogy a történetben a lehető legerőteljesebben tudjon artikulálódni, a nyelv szintjén is megmutatkozni a szegénység, a kirekesztettség. A *Sátántangó* szereplői – Irimiást kivéve – nem képesek összefüggő mondatokban beszélni, elvesztették az artikuláció képességét. Ez nemcsak a hiányos mondataikban válik észrevehetővé, hanem a szöveg szerkezetében is. Az elbeszélői hang sok esetben felfüggesztődik a szereplők kiszólásai által. A narráció tehát állandó dinamikában van, a narrátori szólamba olykor beékelődnek a szereplők kimondott vagy kimondatlan gondolatai. A különböző hangok egymásba kapcsolódása azt eredményezi, hogy létrejön a szólamkánon, ami Derrida meghatározásában az apokalipszis maga.

7 Jacques DERRIDA, „A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről”, ford. ANGYALOSI Gergely, in Jacques DERRIDA és Immanuel KANT, *Minden dolgok vége*, Horror Metaphysicae, 34–93 (Budapest: Századvég Kiadó, 1993).

8 Paul RICŒUR, „A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása”, ford. BOGÁRDI SZABÓ István és MÁRTONFFY Marcell, in Paul RICŒUR, *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai Füzetek 6, 11–50 (Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995).

9 BALASSA, „A csapda koreográfiája”, 43.

10 ZSADÁNYI Edit, *Krasznahorkai László* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1993), 36.

Zsadányi Edit monográfiájában azt írja, hogy a regény elbeszélője egyes szám harmadik személyű, belelát a hősök gondolataiba, és ritkán „lép ki” a szereplői perspektívából, ezért nagyon gyakran összemosódik annak a kérdése, hogy „ki beszél?” azzal, hogy „ki lát?”¹¹ Példaként Estike halálának pillanatát hoznám, amin keresztül nagyon jól szemléltethető a különböző szereplői perspektívákból való láttatás:

Estike mindent előkészített. [...] Ő maga középre feküdt, lábait kényelmesen kinyújtotta. Kifésülte homlokából a haját, hüvelykujját a szájába vette, s lehunyta a szemét. Nem volt oka a nyugtalanságra. Tudta jól, hogy angyalai már elindultak érte.¹²

A vizsgálat sikeres befejezésével egy időben, útban a kocsmá felé, Halicsnének úgy tűnt, a malom fölött lehullott egy csillag. Megtorpant, a szívére tette a kezét...¹³

Petrina [...] mutatott fölfelé. Tőlük jobbra, az elmocsarasodott, élettelen föld felett úgy tizenöt-húsz méterrel egy lágyan ringó, áttetsző fehér fátyol lebegett, s lassan, méltóságteljesen ereszkedett lefelé.¹⁴

Estike halála számos kérdést von maga után. Irimiás beszédében hangsúlyozza, hogy Estike mentőangyalként áldozta fel magát a „bűnös emberek” sorsának jobbra fordulása érdekében. A hamis próféta felfogásában – s talán ebben egyet is tudunk érteni Irimiással – Estike nem csupán a bűnök hordozója, hanem egy olyan peremen, periférián élő gyermek, akit a telepen élők nem tudnak befogadni, s megfordítva: aki kiveti magából a telepen élőket. Ez a leginkább sebezhető, együgyű, kiszolgáltatott gyermek a regény talán egyetlen szereplője, aki kegyelemben részesül. Szinte egyértelmű utalás erre a föld felett lebegő, áttetsző, fehér fátyol, mely Estike halála után jelenik meg. Irimiás, Petrina és a kölyök nem tudnak mit kezdeni a látvánnyal, a lebegő fátlyat ködként magyarázzák. Ezzel nem csak egyszerűen „megrontják” ezt a kegyelmi pillanatot, de az álszakralitásuk – Irimiásra és Petrinára értve – egyik legnyilvánvalóbb jeletével szembesülünk, amikor a fátyol láttán Petrina reszketni kezd és kérleli Irimiást, hogy menjenek tovább:

„Mester, én rosszat sejtek...” Irimiás értetlenül nézte a helyet, ahová az előbb a fátyol leereszkedett. „Ez egy vicc. Petrina, szedd össze az eszed, és mondj valamit.” „Oda

11 Uo., 31.

12 KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Magvető Kiadó, 2005), 130.

13 Uo., 89.

14 Uo., 213.

nézzenek!” – kiáltotta a „kölyök”. [...] „Gyerünk innen, mester” – javasolta Petrina reszkető hangon.¹⁵

„A fantasztikum és a csoda atmoszférájában mozog a történet”,¹⁶ erre jó példa a fentebb idézett részlet, de akár az egész *Mennybe menni? Lázálmodni?* című fejezet. Sőt, még ennél is továbbgondolnám, a teljes regény beágyazható ebbe a két kategóriába. Radnóti Sándor egészen a *Sátántangó* elejéhez – Futaki titokzatos harangzúgásra való ébredéséig – tér vissza, amikor tanulmányában a fantasztikum, a csodavárás, a szorongás jelentőségéről ír.

Az idézett részletek azt is feltárják, hogy hogyan fonódik össze látvány és leírás, vagyis a nem verbális jelenség a verbálissal, és ezáltal a nézés aktusa a kimondás aktusával. Estike halálának pillanata több perspektívából is visszatér a cselekményben, aminek következtében egyfajta töredezettség alakul ki a szövegben, mintha egy mozaikot látnánk, különböző képkockákat egymás mellett, melyek nagy vonalakban kiadnak egy jelentéssel bíró formát, de közelebről megvizsgálva a részeket, ez a jelentés mégsem annyira egységes. Ugyanakkor a szöveg mégis koherens marad, a narratíva nem esik szét a töredezettség ellenére sem, éppen ellenkezőleg: úgy tűnik, hogy ez a széttördelt leírás teremti meg a történetet.

Balassa és Zsadányi tanulmánya rávilágít a ricœuri „más nevében, más helyett való beszédre”, amit Ricœur a prófétai beszédmód jellemzőjeként tár fel. A kinyilatkoztatás célja nem más, mint Isten igazságának felfedése. Ezt felismerve mondhatjuk azt, hogy a *Sátántangó* közlésmódját tekintve úgy működik, mint a *Jelenések könyve*. János a *Jelenésekben* nemcsak elmondja azt, amit Isten felfed előtte, hanem maga is részese annak a Derrida kifejezésével élve „leleplező apokaliptikus mozdulatnak”, ami lerántja a leplet az addig nem ismert dolgokról. Azonban a *Jelenések könyvének* értelmezésekor sem beszélhetünk tiszta, az elbeszélői hangba „beleszólások” nélküli megszólalásokról, hiszen rengeteg szólam alkotja. (A szólamok megsokszorozódása érhető itt is tetten: a kinyilatkoztatás Istentől származott, Krisztusnak, a Fiúnak; tőle pedig az angyalnak, aki az üzenetet átadta Jánosnak.) Amennyiben górcső alá vesszük a *Sátántangó* elbeszélőjét, észrevesszük: azzal, hogy hangját adja a többi szereplőnek, egyben azok szemével láttat, szereplője is lesz a történeteknek.

15 Uo.

16 RADNÓTI Sándor, „Megalázottak és megszorítottak”, in KERESZTURY, *Krasznahorkai olvasókönyv...*, 9–33, 13.

A *Sátántangó* elbeszélői hangjának töredezettsége, azaz a szereplői megszakítások egyfajta öndeconstructív jelenségként értelmezhetők.¹⁷ Vagyis a domináns hangnem (az elbeszélői hang) csakis akkor tudja megszólaltatni a kirekesztett beszéd-töredékeket, ha a saját hangjába beemeli a másik hangját (a szereplők hangját). Ez a folyamat vezet az öndeconstructióhoz, hiszen a másik hangjának teret adni egyben azt is jelenti, hogy az elbeszélői szólam kénytelen a saját hangjának terét megosztani, deconstructuálni, ahogyan azt az alábbi példa is jól mutatja:

Csípős, nyirkos levegő csapta meg, egy pillanatra be kellett hunynia a szemét, s a kakaskukorékolástól, a távoli csaholástól és a percekkel ezelőtt feltámadt éles, kíméletlen szél zúgásától csak mélyülő csöndben már hiába fülelt, nem hallott semmit saját tompa szívdobogásán kívül, mintha csak félálma kísérteties játéka lett volna az egész, mintha csak („...rám szeretne ijeszteni valaki”).¹⁸

Az idő lassan telt, szerencséjükre a vekker már régóta nem működött, hogy ketyegésével erre még figyelmeztesse is őket, az asszony mégis a mozdulatlan mutatókat nézte, amíg a fakanállal meg-megkavarta a rotyogó paprikást, aztán bágyadtan ültek a gőzölgő tányérok felett, a két férfi, Schmidtné örökös unszolása ellenére („Mire vártok? Éjszaka akartok enni a sárban, bőrig ázva?”), nem is nyúlt az ételhez.¹⁹

A szöveget vizsgálva tehát megfigyelhetjük, hogy minden megnyilatkozás elnyomásnak van kitéve, hol az elbeszélői, hol a szereplői megszólalások oldaláról. Ahogyan arra Zsadányi is felhívja a figyelmet: a szereplők párbeszédei is a folyamatos szedésű narrátori beszédben vannak, vagyis a szereplők saját beszédének írásképe nem különül el a narratív szövegtől, önálló megnyilatkozásuk számára a szó szoros értelmében nincs hely, mindig csak a történetmondói beszédben kapnak „beékelt” teret. A narrátori beszéd elnyeli azt, akinek a nevében szól, de egyben azonosul is vele. A szereplői és az elbeszélői-narrátori szólam váltakozása kettős történetmondást hoz létre.²⁰ A nyelv töredezettségének apokaliptikus jellegére Derrida azon állítása mutat rá, melyet a *Jelenések* nyitó jelenetének narratológiai elemzése révén tesz: ha már „nemigen lehet tudni, ki kölcsönzi ki-nek a hangját és hangnemét, az sem tudható, hogy ki fordul kihez és mivel [...] a szöveg apokaliptikussá válik”.²¹ „Minden disszonancia vagy hangnemi zavar,

17 ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 38.

18 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 10.

19 Uo., 19.

20 ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*, 39.

21 DERRIDA, „A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről”, 78–79.

minden, ami hangnemtévesztő és befogadhatatlan az osztályozás bevett módjai szerint [...] apokaliptikusnak fog számítani.”²² A szövegszerkesztés módja, a megszólaló hangok keveredése és Derrida iránymutatásai mind a regény apokaliptikus olvasatát erősítik.

Az írás aktusa és a leírás

A történet végén az elbeszélő-doktor felfedi az apokalipszist úgy, hogy közben maga is elszenvedője annak. Ahogyan János a *Jelenésekben*, úgy ő is részese a derridai leleplező apokaliptikus mozdulatnak. A doktor nemcsak beszél a többiek helyett, hanem le is írja a történetüket. Az írás, a leírás aktusa jelen esetben maga az ellenállás, a doktor így akar a pusztulással szembeszállni.²³ Kiderül, hogy a mű már maga is egy történet a történetben, aminek kerete az, hogy a doktor regényt ír. Így a *Sátántangó* vége egyben a *Sátántangó* kezdete is, ezáltal átértékelődik az, amit addig olvastunk. „Az utolsó ítélet ebben az esetben nem más, mint az utolsó ítélet hiánya. Ez a hiány elvezet a mű elejére, elkezdődik az utolsó ítéletre való várakozás narratív folyamata, amely ugyanilyen önmagára való visszaulással fog végződni.”²⁴ A tangó erre a megállíthatatlanságra utal; ugyanakkor a kör önmagába való visszatérése a determináltság érzését is sugallja az olvasónak.

A *Sátántangó* – köszönhetően az írástechnikai megoldásoknak – nemcsak a *Jelenések könyvéhez*, hanem a teremtéstörténethez is hasonlít; csak éppen annak fordítottja. Ilyen módon a doktor az, aki meghatározza a pusztulást azzal, hogy elkezd írni, hogy mindent rögzít, ahogyan Balassa fogalmaz: „naplója, a tények mániákus regisztrálása egyfajta visszateremtés...”²⁵ A semmit, a semmivé válást írja le, ezzel megalkotva a fordított teremtéstörténetet. A *Jelenésekben* – a hatodik pecsét feltörésekor – leírt átalakulások, a természeti „átszerveződések” a *Valamit tudni* című fejezetbe szinte beleíródnak, amikor is arról olvasunk, hogy a doktor az ablak mellett olvas egy bizonyos dr. Benda kiadványában szereplő szöveget, egy földtörténeti részletet. A szöveg a regény által felvázolt állapotoknak a leírása, ha úgy tetszik metaforizációja. Sőt, ez a földtörténeti leírás azt is mond-

22 Uo., 83.

23 Ezt Zsadányi Edit szintén jegyzi a tanulmányában, amikor Seherezádé történetmondói pozícióját veti össze Krasznahorkai doktoralakjával (ZSADÁNYI, *Krasznahorkai László*).

24 Uo., 19.

25 BALASSA, „A csapda koreográfiája”, 36.

hatjuk, hogy egyfajta mise en abyme, mely „részként megismétli az egészet”.²⁶ Valamiféle totális elsüllyedés, elmerülés víziójával szembesülünk. Maga a doktor sem tudja eldönteni, hogy pontosan mi az, amit olvasott: „jövendölés vagy földtörténet, [...] valamely ember utáni állapot látnoki leírásának kísérlete [...] vagy valóban annak a földnek a története [...] amelyen élnie kell.”²⁷ A természeti jelenségek pusztítására több helyen is reflektál a *Sátántangó*, kiemelhetjük akár a föld rengését vagy az esőt:²⁸ „Schmidt lába alatt megmozdult a föld”;²⁹ „[a]z eddig csendesen zuhogó eső most ömleni kezdett.”³⁰

A *Sátántangó*ban megjelenik a kafei világ is,³¹ ami leginkább a komor, sötét, (rém)meseszerű leírások, ábrázolások, szürreális képek, olykor groteszk elemek szintjén nyilvánul meg az értelmező számára, mely elemekhez társul továbbá a szereplők állandó bizonytalansága, a léttel együtt járó belső szorongás érzete. Kafka, Camus és Krasznahorkai hősei mind a megváltás hiányától szenvednek; regényeik prezentálják az Isten nélküli világot, de legalábbis a világtól passzívan elzárkózó Isten alakját. Bernard Rieux szavait idézném *A pestis*ből: „Talán Istennek is jobb, ha minden erőnkkel a halál ellen harcolunk, és sohasem emeljük fel tekintetünket az ég fölé, ahol ő hallgat.”³² A *Sátántangó* szereplői is egy ilyen istentelen világban élnek, mégis reménykednek, várják a csodát, hisznek a megváltásban.

Érdekes még röviden kitérni a regény zárlatára, ahol is a csend leírásával (pontosabban a csend hiányának a leírásával) találkozunk, amely összekapcsolható ezzel a reménytelen várakozással, ehhez azonban a *Jelenések* csendjére is fontos fókuszálunk. A *Jelenések*ben a hetedik pecsét feltörése fél órán át tartó csendet vezet be. A *Sátántangó* azonban a csend megtörésével, megzavarásával zárul: „megrémisztették ezek a kísérteties hangok, de még inkább ez a

26 JABLONCZAY Tímea, „Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban”, in *Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea és THOMKA Beáta, *Narratívák* 6, 7–35 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2007), 8.

27 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 61–62.

28 „A modern prózában szokatlan, hatalmas természeti képeket találunk itt, legfőképp a romboló vagy lassan rontó esőt.” RADNÓTI, „Megalázottak és megszorítottak”, 17.

29 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 205.

30 Uo., 18.

31 Gondolhatunk Kafka *A per* című regényére, amelyben egy banki hivatalnokot a bíróság perbe fog, de bűnét még a kivégzése előtt se árulják el neki. Említhetjük példának továbbá *A kastély* című művét, amely egy vidékre érkező földhivatalnok története, aki a falu fölé magasodó titokzatos kastélyba szeretne bejutni, de mindhiába, pedig – a szó szoros értelmében – senki sem állja az útját.

32 Albert CAMUS, „A pestis”, ford. GYÖRY János, in Albert CAMUS, *Regények és elbeszélések*, 239–506 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979), 350.

hirtelen csönd, ez a fenyegető némaság, mert úgy érezte, most aztán minden megtörténhet. [...] a körülötte hallgató tárgyak között egyszer csak elkezdődött valami ideges párbeszéd.³³ A mennyben lévő csend nem azt jelenti, hogy Isten a hetedik pecsét feltörésekor fél órára magára hagyja a földet, ellenkezőleg: sokkal inkább egy olyan intenzív, feszült figyelemre utal, mely a keresztény felfogás szerint Isten és ember legmélyebb kapcsolatának – az ima aktusának – megnyilvánulása is lehetne.³⁴ Isten csendje, hallgatása a hit valódiságának megvizsgálása;³⁵ tehát a beszéd hiánya nem egyenértékű a csenddel. A *Sátántangó* zárlatában azonban pont ez a csend marad el, pontosabban megszakítja az ideges párbeszéd. Amennyiben behatóbban elemeznénk a csend hiányát, hasonló megállapításra juthatnánk, mint az Estike halála, mennybemenetele kapcsán: a kegyelem, az irgalom előtti pillanatban valami kibillen a helyéről. A szöveg ellenáll a szakrális jelzőnek, – még annak ellenére is, hogy a regény tele van bibliai utalásokkal – ugyanakkor teljesen nem veti le magáról ezt a minősítést. A regény stílusának parodisztikus jegyei (például a „prófétai karizmával fellépő mágnus”,³⁶ azaz Irimiás alakja) leginkább a prófécia „kifordítását” látszanak bizonyítani.

Összegezve azt mondhatjuk, hogy egy Krasznahorkai által gondosan felépített – Balassa Péter szavaival élve – csapdáról van szó. A narráció szintjén nincs végpont, legalábbis a cél maga az elkerülhetetlen újrakezdés, ami maga után vonja a leírás végtelenítését is. A körtáncot, a tangót megállítani nem lehet, a mű befejezése nem nyújt nyugvópontot, ellenben a megállíthatatlanság belátására készíti az értelmezőt. Az utolsó szó helyén pontosan annak hiányával szembesülünk. A végső ítélet kimondása helyett a regény önmagába fordul, felfeslik az értelmező számára, hogy a mű kezdő és záró sorai megegyeznek. A kezdetben eleve benne rejlik a vég, ami regényünk esetében nem más, mint maga a folytonos újrakezdés. A regény ily módon számtalan, egyaránt érvényesnek mondható interpretációt kínál. A művel foglalkozók többsége hangsúlyozza a *Sátántangó* démoni struktúráját, amiből reménytelen a kitorés.

33 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 272–273.

34 SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság: A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005), 93.

35 *Keresztény Bibliai Lexikon*, szerk. BARTHA Tibor, 2 kötet. (Budapest: Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 1993), 1:255.

36 Martin HALTER, „Disznók ördögi körben”, ford. GRUDL József, in KERESZTURY, *Krasznahorkai olvasókönyv...*, 240–243, 240.

Írásom zárásaként Barthes gondolatát idézném, miszerint „[m]inden irodalmi leírás nézet.”³⁷ Vagyis a leírás mindig valakinek a nézőpontjából válik láthatóvá. A *Sátántangó* esetében sincs ez másképp; a regény különlegessége azonban – köszönhetően az apokaliptikus beszédmód sajátosságának – a nézőpontok garmadája, hiszen a narrátori szólam megsokszorozódása egyben a nézőpontok sokaságát is jelenti.

37 Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 78.

A szolgálólány esete a valósággal

A leíró ábrázolásmód mint az elbeszélés másikjának eseménye a
Pontos történetek, útközben című regényben

„Számptalanok a világ történetei.” Nem könnyű ennél a kijelentésnél frappánsabb kezdőmondatot találni. Nekem ezúttal nem is sikerült. Ez a sikertelenség azonban nem akadályozta meg, hogy a következőkben mégis a világnak e számtalanul burjánzó jelenségén túli dologról beszélhessek irodalmi művek ábrázolásmódjait tárgyalva. Valami másról, de nem függetlenül, érintetlenül a történetektől, pontosabban a történeteket ábrázoló, azokat megjelenítő megnyilatkozásoktól, vagyis az elbeszéléstől. A leírásról lesz szó, a leírásról mint leíró ábrázolásmódról Mészöly Miklós *Pontos történetek, útközben* (1970) című regényét és annak irodalmi kontextusát tárgyalva.

A regény ábrázolásmódját az elbeszéléstől lényegileg különböző megjelenítésmódként mutatom be és értelmezem. Nem sorra véve a két megjelenítési mód tulajdonságait, azokat tételszerűen összevetve jutok arra a következtetésre, hogy a regény ábrázolásmódja leíró. Ezzel a leírás egy példájára redukálnám a művet. Helyette egy másként önkényes utat választottam, amely remélhetőleg jobban szóhoz juttatja a *Pontos történeteket* mint dolgot. A tárgyalás ezért egy modellált találkozás rendjét követi: az olvasás során lehetőségként adott találkozás útját. Az elemzés kiindulási pontjának e választhatóságát az a megfelelés szavatolja, amely Mészöly egész életművének következetes mozzanata: e szerint az irodalmi műben megjelenítő és megjelenített ugyanannak a dolognak a két aspektusa, aminek következtében az, amit például formaként és tematikus tartalomként különböztethetünk meg, szükségszerűen meg kell hogy feleljenek egymásnak. Mészöly szavaival: „Az igazi formabontás sosem öncélú, mindig *megfelelő* formát kereső; az más.”¹

1 Mészöly Miklós, „A mesterségről”, in Mészöly Miklós, *A tágasság iskolája*, 97–105 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993), 97.

Bagi Zsolt ezt a szükségszerű megfelelést nevezi realizmusnak – nevezetesen, hogy a forma nem lehet esetleges a tárgyára vonatkozóan.² Ebből következik, hogy egyetlen forma, egyetlen ábrázolásmód sem léphet fel a valóságábrázolás kitüntetettjeként. Hasonló tárgyak, hasonló problémák létrejöhetnek a megjelenítésben hasonló módon, de csakis megjelenítéseik különbségei által. Egyébként az ugyanaz birodalmában ragadnánk, vagy Hegel kifejezésével formalistákká válnánk: ugyanazt a formát erőltetnénk minden dologra.³ A regény megjelenésének idején, 1970-ben Magyarországon azért nem egy ennek megfelelő formalista normatíva uralta a lehetséges megszólalásmódok mikéntjét, mivel az a politikailag egyetlenként legitimált regényformához egyetlen valóságot társított: a társadalmi totalitását. Nemkivánatosként bélyegezve az autentikusnak elfogadott elbeszélésen kívüli ábrázolásmódokat, a velük járó valóságokkal együtt.⁴ A *Pontos történetek* egy olyan életmű szerves része, amely ezt a felfogást alapjaiban utasítja el.

Platón az *Állam* harmadik könyvében, majd Arisztotelész a *Poétikában* is három szempont alapján vizsgálta és osztályozta azt a területet, amit ma irodalomnak nevezünk. Ezek a megkülönböztetések szolgáltak alapul műnemi és műfaji kategorizációink számára. A kérdések mindenki számára ismertek: az adott művészet mi által, mit utánozva és miként utánozza a valóságot? Utánzásról ezúttal nem lesz szó, de a három kérdés az epikai ábrázolásmódok különbözőségeinek leírása szempontjából ma is gyümölcsözőnek bizonyulhat. Ezért a következőkben a fogalmi megragadást segítő három nagy egység mentén bontom ki olvasatom a regényről. A sorrendet pedig, ahogy már volt róla szó, a befogadás szempontjából konstituálódó értelem útja jelöli ki.

2 BAGI Zsolt, „Realizmus: A *Párhuzamos történetek* és a dolgok állása”, in *Pontos észrevételek: Mészöly Miklóstól Nádas Péterig és vissza*, szerk. BAGI Zsolt, Sensus füzetek, 233–264 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015), 235–241.

3 Vö. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 1–16.

4 Elsősorban Lukács Györgynek a leírást az elbeszéléssel szemben elmarasztaló, a korban meghatározó szemlélet alapjául szolgáló írásaira utalnék: LUKÁCS György, „Elbeszélés vagy leírás?”, ford. GÁSPÁR Endre, in LUKÁCS György, *A realizmus problémái*, 236–284 (Budapest: Athenaeum, [é. n.]); LUKÁCS György, *A kritikai realizmus jelentősége ma*, ford. EÖRSI István és RÉVAI Gábor (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985).

Mi által, milyen eszközökkel jelenít meg?

A „Mi által?” kérdésre a regény nyelvi megjelenítésmódjának, a nyelvi stílusnak, illetve a nyelv működésének specifikumaival válaszolhatunk. Kinyitva, majd belapozva a regénybe, az olvasó azonnal egy kettősséggel találja szembe magát a szövegtestet illetően. Egy olyan kettős tagolással, amely idézőjelek által elkülönített szó szerinti idézetekre, párbeszédre, illetve ettől eltérő, nagyobb egybefüggő tömbökre osztja azt. Eloszlásuk a mű egészét figyelembe véve nagyjából egyenlő. Míg a nagyobb összefüggő tömbök egyetlen beszélő megnyilatkozásaiként vannak jelen, akit beszédpartneri Libusnak neveznek, az idézett részek jobbára ugyanezen beszélő és mások párbeszédei.

Mindkét csoportra érvényes, hogy a beszélt nyelvhez meglehetősen közel álló regiszterben mozognak. A regény egész nyelvét hétköznapi közlésre szánt letisztultság jellemzi, amennyiben ezen metaforikusságtól, a költői nyelv értelmében vett poetizáltságtól mentességet értünk. E nyelv működésének leírására az a fogalom tűnik a legalkalmasabbnak, amelyet Roland Barthes használt Alain Robbe-Grillet *Kéjlesőjéről* írt szövegében, és szó szerinti irodalomnak, illetve tényirodalomnak nevezett.⁵ A szó szerinti jelentés esetében a nyelv szavai konvencionális használatuknál maradván, eszközként szolgálva fejezik ki tárgyaikat, vagyis a dolgokat, amiket jelölnek. Ebben az értelemben nevezi Bagi Esterházy Péter *Márk változatának* nyelvét dolognyelvnek, hangsúlyozva, hogy a regény Mészöly-pastiche, amennyiben nyelvét éppen Mészölytől kölcsönzi.⁶

A *Pontos történetek* nyelve *áttetsző* eszköz voltában: szavai a dolgok problémátlan megnevezéseiként funkcionálnak, és e megnevezések hétköznapi valóságunk használatából erednek, vagyis közösségi kommunikációra szánt használatukból. Problémátlanságról abban az értelemben beszélhetünk, amennyiben az olvasó nem ütközik bele a nyelvbe mint akadályba, hanem a szavak által közvetlenül a dolgoknál gondolhatja, érezheti magát. A szavak tudása és a dolgok tudása nem válik ketté. Ami miatt a regény nyelvének e tulajdonsága mégis látványossá válik, az annak köszönhető, hogy egy irodalmi mű ábrázoláselvének *egészét* határozza meg.

Vizsgáljunk meg közelebbről egy részletet a műből, hogy működésében láthassuk e nyelvet. Az idézet a női beszélő Tusi nevű nagynénjének szobájában levő szekrényt írja le:

5 Roland BARTHES, „Szó szerinti irodalom”, ford. PARANCS János, in *A francia „új regény”*, szerk. KONRÁD György, 2 köt. Modern könyvtár 122, 2:164–172 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967).

6 BAGI Zsolt, „A szó szerinti ség regénye”, *Jelenkor* 58, 2. sz. (2015): 221–227, 221–222.

A nyitott szekrényajtó előtt áll. Tükör csak itt van, de az se nagyobb, mint egy borotválkozótükör. Katonás rendben a fehérneműk, befőttesüvegben mézes cukor. A tükör alatt bekeretezett oklevél, az egészségügyi állomás dolgozóinak aláírásával. Külön polcon mosdó- és pipereszerek, külföldi csomagból. A szekrény alján zokni-ba bújtatott cipők, három különböző nagyságú lavór, mosdókesztyűkkel. Van egy vegyes polc is. Levelek, régi lemezes fényképezőgép. Összehajtogatott nylonzacskók. Húsvéti tojás. Egy alabástrom táncosnő, Kogutovicz Manó népszerű zsebatlasza. Egészen közel hajol a tükörhöz. Fogínyét végigdörzsöli alkoholos vattával, utána becsukja a szekrényajtót. A szoba ismét olyan, mint egy cella.⁷

Sartre *Az idegent* kritizálva jegyzi meg, hogy az olyan írók, mint Camus, akik a „dolgokat önmagukban szeretik”,⁸ nem vetik azokat alá az elbeszélés értelmező egységének, hanem leírják azokat. Bagi ebből kiindulva nevezi a dolognyelv adekvát stílusának a leírást.⁹ És nagyjából mindaz, amit Sartre megállapít *Az idegen* leíró stílusáról, elmondható a fenti idézetről, ahogy a regény nyelvének egészéről: „rövid mondatok követik egymást, melyek közül egyik sem próbál hasznot húzni az előzők kínálta lendületből, valamennyi újrakezdést jelent. Valamennyi mintha egy mozdulatról, egy tárgyról készült pillanatfelvétel volna. Minden újabb mozdulatnak, újabb tárgynak újabb mondat felel meg.”¹⁰ Sartre megfigyelése alapján e nyelv – amely nem a cselekvések, események folyamatszerű egymásutánjait mutatja be – sajátosságaként lefokozódik az ige, és helyébe lépve a mondat valóságát a dolgot megjelenítő főnév képezi.¹¹

Az idegen híressé vált *passé composé*-jával szemben Mészöly a magyar nyelvben lehetőséget nyújtó jelen időt használja fel arra, hogy a megjelenő dolgok megnevezés általi létezéspillanatainak tételes, mint a világ dolgainak a számbavevés eljárását idéző, felsorolásszerű jegyzékét nyújtsa. Ennek egyik eredményeként az idő létezéspillanatok sorozataként, egymásra következéseként jelenik meg, nem pedig kontinuumként.¹² Ha Sartre nehezményezte a camus-i leíró nyelv mondataiban az ige szerepének csökkenését, jobb nem elképzelnünk, hogyan reagált

7 MÉSZÖLY Miklós, *Pontos történetek, útközben* (Budapest: Magvető Kiadó, 1970), 234.

8 Jean Paul SARTRE, „Az *Idegen* magyarázata”, ford. VIGH Árpád, in Jean Paul SARTRE, *Mi az irodalom?*, 172–227 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969), 192.

9 BAGI, „A szószerintiség...”, 223.

10 SARTRE, „Az *Idegen* magyarázata”, 185.

11 Uo., 190.

12 A jelen idő, illetve az egyidejűsítés epikai szerepéhez Mészöly életművében lásd: THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1995), 18–20, 151. A *Pontos történetek*ben megjelenő jelen idő értelmezéséhez pedig lásd: BAGI, „A szószerintiség...”, 223–224.

volna a *Pontos történetek* idézett részletének megnevezés-mondataira, amelyekben még a létezést jelen időben kifejező kopula is csak elvéve jelenik meg expliciten: ott, ahol nagyon szükséges. Sok esetben pedig szó szerint az egy dolog egy szónyi mondatra redukáltsága érvényesül. A legjelentősebb eltérés a regény világirodalmi interpretánsaihoz, Robbe-Grillet és Camus regénypoétikáinak nyelveihez képest a jelzők szerepe. A *Pontos történetek* főnevei jobbára láttató, érzékileg megragadhatóvá tevő jelzős szerkezetekben jelennek meg, amelyek közül kiemelkedő szerepe van a színeknek.

Bár a kiragadott példa szélsőséges esete a regény leíró dolognyelvének, a mondatok viszonyai érvényes belátásokhoz juttathatnak bennünket a mű egészére vonatkozóan. A bekezdés mondatainak egymásutánja (Sartre leírásának megfelelően) valóban nem egy oksági szükségszerűség eseményszerű egymásból következéseinek rendjét mutatja. A részek – amelyek a szekrény tartalmának konkrét leírását adják – mondatszerű egymásra következései a mellérendelés teljes esetlegességével jelennek meg. A mondatok felcserélhetők egymással anélkül, hogy a bekezdés értelme jelentősen módosulna. Philippe Hamon erre mondja, hogy a leíró, a leírás nem egy logikai, szintaktikai kompetenciát működtet, ahogyan az elbeszélés, hanem egy lexikai kompetenciát hoz játékba.¹³

A mondatok egymás közötti koherenciáját és kohéziós erejét az első mondatban megnevezett nyitott szekrény mint főfogalom (Hamon) szavatolja, amennyiben a soron következő mondatok mindegyike a szekrény egy tartalmi részletének megnevezéseként jelenik meg, míg a szekrény tartalmának számbavételével kapunk képet magáról a konkrét nyitott szekrényről. Minél részletesebb e számbavétel, annál konkrétabban jelenik meg előttünk a dolog maga. Barthes szavaival: a tárgyat, a szekrényt a leírása teremti meg, amennyiben egyenlővé válik megjelenési formájával.¹⁴

Ha továbblépve a mondatok közötti kapcsolatokon, a nagyobb részletek, bekezdések közötti viszonyokat vesszük szemügyre, abban az idézett részlet utolsó mondata nyújt segítséget. A mondat visszacsatol, visszautal a regényben egy korábban leírt dologra, Tusi néni szobájára, amelynek részeként jelent meg a szekrény. Előzőleg pedig a szobát magába foglaló ház és udvar jelent meg hasonlóan, mindezzel egy olyan utat leírva, amely az udvar felől halad a belső terek felé; a ház megnevezésétől annak részei felé, hogy a részek összességéként jelenjen meg a ház annak konkrétságában – Tusi néni életének színtereként.

13 Philippe HAMON, *Du descriptif* (Paris: Hachette, 1993), 39–48.

14 Roland BARTHES, „Objektív irodalom”, ford. PARANCS János, in *A francia „új regény”*, 2:150–163, 152.

Mit jelenít meg?

Az a mellérendelő, egyenrangúsító sajátosság, amit Sartre a leíró nyelv mondatainak tulajdonít, a *Pontos történetek ábrázoláselvének* minden szintjén alapvető érvényre jut. Egyetlen jelentős kitételrel. A regényben a leírás által a világ nem szűnik meg világ lenni, nem válik pusztán idegen dolgok összességévé. A dolgok mindvégig megőrzik kapcsolatukat azokkal az emberekkel, akiknek a környezetét nyújtják. Ha tetszik, a dolgok nem szűnnek meg eszközletükben. A kettő között maradnak. Egy ismeretlen ismerős, egy utazó vendég pillantása kell ehhez, aki bár szívesen látott mindenhol, ahol van, de egyik helyen sincs otthon. Camus abszurdja nem Mészölyé, ahogy Robbe-Grillet redukciója sem az. A leírás Mészöly számára nem szakadás, nem szakítás ember és világ között: „[a] művészet a kapcsolatok révülete és békéje. Vagy a lázadás öntudata. Sosem *Ding an sich* megnevezés, mindig útközbeniség. Ami nem jelenti azt, hogy ne hihessük: a habokkal sikerült a tengert is befognunk.”¹⁵ És ez az egyetlen megmaradt vonatkozás nyújt alapot a nagyobb, bekezdésnyi szövegegységek kapcsolatainak elrendeződésére.

Azok a nagyobb tematikus egységek, amelyeknek egymáshoz kapcsolódásai a regény szerkezetének, illetve látszólagos strukturátlanságának alapját adják, a legáltalánosabban megfogalmazva a beszélőn kívüli szereplők életterei. Életterek mikro- és makrokörnyezeteinek széles skálája. A legszemélytelenebbektől haladva a legszemélyesebbekig: vonatfülkék, vonatállomások, utcák, vásár, templom, ól, major, udvar, ház, szobák, priccsek. Mindezeknek az imént elemzett leíró megjelenítéseivel találkozunk a regényben. És mindezek a regény beszélőjén kívüli személyek konkrét élethelyeiként, sok esetben otthonaiként jelennek meg. Olyan helyekként, amelyeket a leírás hoz létre a megjelenített dolgok összességével. Dolgok, melyek az adott személlyel az egymás melletti együttlékezésben adódnak, de nem függetlenül a személytől, hanem a szereplők legközvetlenebb külső környezeteként, élettereként. Ezek az életterek pedig, mint a kompozíció nagyobb egységeinek tematikus alapjai, a leíró részletek mondataihoz hasonlóan esetlegesen, az egyenrangúsító mellérendelés értelmében kapcsolódnak egymáshoz. Az egymásra következő sorrendjében semmiféle szükségszerűség nem köti a részeket. Azt is mondhatnánk, nincs hierarchia az egyes részek között, ami sorrendiséghez vezetne, szemben egy történet eseményeinek sorrendiségével, amit az idő linearitása és a kauzalitás szabályoz – mindent a végkifejlet vonatkozásában mérve.

15 MÉSZÖLY Miklós, „A tonalitás és atonalitás közérzetéről”, in MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, 25–66, 25. Kiemelés az eredetiben.

Arisztotelész óta költészettani, majd irodalmi közhely, hogy a jól komponált, strukturált történetnek van eleje, közepe és vége. Komoly gondban lenne azonban bármely olvasó, ha Mészöly regényében tetőpontot kellene választania. De a regénykezdet és vég vonatkozásában sem egyszerűbb a helyzet. A kezdet nem abban az értelemben kezdet, ahogyan egy történet esetében. A kezdet már a felütésnél is úton levés a szó szoros értelmében, és mindvégig az is marad: látogatások, vendégségek és vonatutak formájában. És ugyanezen oknál fogva válik esetlegessé a befejezés is, amennyiben nem valaminek a lezárását, lekerekítettségét hozza el. A bemutatott dolgok megjelenítése egyszerűen abbamarad. És ez az abbamaradás ugyanabban a helyzetben engedi el a beszélőt, mint a kezdőszituációban, illetve amelyben mindvégig soron követte: útközben.

Hogy a minden történet szempontjából központi jelentőségű végkifejlet zárzata a *Pontos történetek* esetében tárgyaltan elvárásokkal szembesít, arra az 1970-es első kiadást követő megjelenések adnak egyértelmű választ. Az 1977-es második kiadástól a regény egy újabb résszel megtoldva (szándékosan nem a „kiegészítve” szót használom) jelenik meg, amely ugyan érvényesít új szempontokat a leíró ábrázolásmódban, a strukturális szempontból meghatározó elrendezési elven semmit sem változtat. Annál inkább hangsúlyozza a hagyományosan ki-tüntetett mozzanatok, a kezdő- és végpontok esetlegességeit, ezzel együtt pedig a megjelenített dolgok egyenrangúságát.

Visszatérve a „mit ábrázol?” kérdésre, olvasóként arra egy másik választ is adnunk kell. A szereplők leírt mikrokörnyezetei és a beszélgetéseikben vázolt élettörténet-mozzanataik jórészt mind a „megrendítő” vagy „meghökkenítő” jelzővel illethetők. Erre az állításra azonban már csak az analízis regény adta perspektívájából kilépve nyílik lehetőség, vagyis értelmezésként. E meghökkenítő és megrendítő jelenségek tematikus tartalmakként hozzávetőlegesen a következők: mélyszegénység, rettegés, megfélemlítettség, magány, elhagyatottság, elhagyottság, vetélések, csecsemőhalál, brutális és kevésbé brutális halálesetek, állatok leölése, funkcióképtelenné vált testek, illetve testrészek, animalitás és humánus határainak elmosódása és így tovább.

A nyomorúságot és a szenvedést a szereplők életvilágának leghétköznapibb valóságaként mutatja be a regény. Ezeket az életkörülményeket, élethelyzeteket kompenzáló ellenpontként artikulálódnak a túlzó emberi közvetlenségnek, az interszubsztantívum már-már tolvakvoán felfokozott igényének lenyomatai a párbeszédetek által. Vadidegenek vendégségbe hívása, megvendéglése, majd élettörténeteik legmeggrázóbb pillanatainak megosztása a regény beszélőjével – vissza-visszatérő mozzanatai a műnek. A párbeszédetek az interakció iránti vágy, a megosztás vágyának kifejezői, ami stílusosan „[a]z elbeszélő hangjának kiszámí-

tott egyhangúságát [...] ellenpontozza. Az ő beszédük sokszínű, eleven. [...] Beszédüket spontánnak, természetesnek, a helyenként magyarba keveredő román miatt még talán autentikusnak is érezzük az elbeszélő fegyelmezett stílusához képest.”¹⁶

Miként jelenít meg?

Hogy milyen módon jelennek meg az említettek a *Pontos történetek* ábrázolásmódjában, vagyis miként jelenít meg a mű, arra Platón és Gérard Genette nyomán elsődlegesen távolsági szempontok alapján érdemes választ keresnünk. Platón Szókratésze és beszélgetőtársa, Adeimantos az *Állam* már említett harmadik könyvében megkülönböztetik egymástól a *tiszta* elbeszélést és az *utánzó* elbeszélést, és államukban nemkívánatosnak nyilvánítják utóbbi költői alkalmazását.¹⁷ Meghatározásaik szerint a tiszta elbeszélés során a költő a saját nevében beszél, és minden szereplő mondandóját abban jeleníti meg, míg az utánzó elbeszélésben a költő időnként másnak tettei magát, és hol a saját nevében, hol másként szólal meg. Értelmezésükben utóbbi esetben az utánzás közelsége miatt a hallgató túl könnyen azonosulhat az ábrázoltakkal, ezért a helyes megjelenítés példájaként az *Iliász* néhány egyenes beszédben előadott részletét Szókratész kelendő távolságot létrehozva átfogalmazza függő beszédbe. A vizionált államon belül pedig (közös megegyezésükre) az egyszerű, a tiszta elbeszélés lesz az egyetlen elfogadott költői megszólalásmód; az által ugyanis a serdülő örök megóvatnak a számukra kijelöltön túli, nemkívánatos azonosulásoktól, behelyezkedésektől.

Genette *Az elbeszélés határai* című szövegében, éppen a Szókratész által átírt Krütész-beszéd alapján, azt állítja, hogy az elbeszélésekben szereplő egyenes beszédek, azaz a szó szerinti idézetek nem rendelkeznek ábrázoló funkcióval. Azok ugyanis nem ábrázolják a beszédeket, hanem reprodukálják, megisméltik azokat. Ezért az egyenes beszédben közölt szövegrészek esetében Genette szerint olyan közvetlenséggel van dolgunk, ami által maga a dolog, a beszéd áll előtűnk.¹⁸ Mindebből ezúttal a távolság kérdése az, ami számunkra releváns. Ha egy olyan regényről beszélünk, aminek terjedelmileg a felét dialógusok nyújtják, ezt mindenképp szem előtt kell tartanunk. A dialógusok esetében ugyanis

16 SZOLLÁTH Dávid, „Mészöly és társa: A *Pontos történetek*, útközben és a Mészöly–Polcz munkakapcsolat”, *Jelenkor* 61, 1. sz. (2018): 66–76, 69.

17 PLATÓN, *Állam*, ford. STEIGER Kornél (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2014), 17–181.

18 Gérard GENETTE, „Boundaries of Narrative”, trans. Ann LEVONAS, *New Literary History* 8, no. 1. (1976): 1–13, 4–5.

e szerint az ábrázolás legközvetlenebb módjával állunk szemben, annyira, hogy Genette értelmezésében az már maga a dolog.

El kell számolnunk azonban még a leíró részek által megjelenítettek mi-kéntjével is. Mészöly esszéiből és jegyzeteiből ismerhetjük nézeteit egy új iro-dalmi realizmus számára kínálkozó lehetőségéről, amelynek központi fogalmai az egyenrangúsítás, az objektivitás, a célszerűség felszámolása, a tettenérés, a rögeszmés érzékenység, az elkötelezetlen figyelem, a jelenléttelen jelenlét, a sugalmazás... Az egyik központi és sokat idézett programesszéje e nézeteknek a *Warhol kamerája* című, amely a *cinéma direct*nek a kamera automatizmusáig vitt redukciója kapcsán vázolja egy „új realizmus” csomópontjait.

Mindaz, ami a *Pontos történetek* leíró részleteiben megjelenik, egyetlen, más szereplők által Libusnak nevezett beszélő saját észleleteiről adott beszámoló. Ezekben központi szereppel bír a látványként adódó dolgok leírása, de a regény megjelenítésmódja, szemben például a némafilm, a fotográfia vagy a festészet mediális lehetőségeivel, nem korlátozódik a képiségre, a látványra. Ehelyett ki-bontja mindazon lehetőségeket, amelyeket a nyelvi közvetítés médiuma kínál a mű valóságának létrehozására.

Mielőtt megreggeliznék, kimegyek a ház elé. A levegőben harmattal átjárt *porszag*. A patakárok szélén apró konyhakertek, szemétkupacok, vesszőkkel kerítik körbe. A túlsó oldalon vezet a főutca, az köves. A mély árokból tompa *recsegés hallatszik, patadobbanások*. Hirtelen egy fekete bivaly feje csapódik át a burjánon, két trapéz formán szétvetett lába. Minden ina feszül, hogy vissza ne csússzon.¹⁹

E valóság, szemben Robbe-Grillet geometrizált, vonalakra, illetve formákra redukált megjelenítésével, valamint Camus fény és sötétség dualizmusában kiraj-zolódó valóságával, *színes*. Annyira, hogy a regény a legtöbb esetben egy először megjelenő dolgot színekkel fest le. „*Barna* tonettszékét húz közelebb, az aszta-lon bolyhos terítő. Ugyanilyen bolyhos kézimunkák a falon is, szekrény helyett *fehér* konyhakredenc.”²⁰ „Parasztasszonyok nevetnek hangosan, ruhájuk komor, *fekete*. Csak a kezük, az arcuk *piros*. Összehajolva, egy csomóban állnak. *Fekete* nagykendőt árulnak kosárból, a kendők szélén *ragyogó, színes*, selyemmel hím-zett rózsák.”²¹ De erőteljesen jelen vannak szagok (gondoljunk csak a kupében lévő bántóan lábszagú férfira), zajok, hangzavarok, a tapintás által adott érzetek

19 MÉSZÖLY, *Pontos történetek, útközben*, 111. Kiemelés tőlem. H. Z.

20 Uo., 36. Kiemelés tőlem. H. Z.

21 Uo., 62. Kiemelés tőlem. H. Z.

(mint például az izzadt ruha nedves tapadása a testen, vagy a másik ember testének taktilis érzete stb.). A külvilág észlelhető dolgain túl pedig kevésbé hangsúlyosan, de jelen vannak a beszélő érzelmei (kiemelten a félelem jelei idegen férfiak jelenlétében) és meglehetősen ritkán vágyai is.

Ami kívül reked e megjelenítésmódon, az a beszélő lehetséges értelmi reflexiója mindarra, amik dolgokként adódnak számára. Kívül reked az értelmezés, az elrendezés, a jelenségek közötti viszonyok egyértelmű értelemtulajdonítása vagy azok tisztázásának kísérlete – vagyis a valóság dolgainak elbeszélése. Az értelemkezdeményeknek csak jelei villannak fel: legtöbbször elszórt hasonlatokként vagy értelmező melléknevek formájában. A megjelenő konkrétumok értelemtulajdonításában legmesszebb a szöveg a sugalmazó jelzők és elvétve a (majd a *Film* alapvető ábrázoláselvét nyújtó) képi montázsból fakadó értelemcsíráig nyúl: „A szél befújja a havat a nyitott utcakapun, bevilágít a neonfény. A boltíves kapualj falán poros villanyórák, alattuk rámában a lakók névsora, választási tájékoztató, vasrácsos kémlelőlyuk az egyik kapuszárnyon.”²² A részletben a választási tájékoztató a szabad választás lehetőségének tárgyi jeleként a vasráccsal és a kémlelőlyukkal szoros egymásmellettségben – amelyek épp a szabadság hiányát, a rabságot, az ellenőrzöttséget asszociálják – a látszatszabadság és az elfedett elnyomás értelemcsíráját kínálják fel. Az ehhez hasonló értelemkezdemények azonban elszórt megjelenésükben is kibontatlanok, reflektálatlanok maradnak a beszélő részéről; felvillannak, hogy eldöntetlenségükben, egyértelműsíthetetlenségükben maradjanak meg valóságként. Hasonlóval pár évvel később gyermekelbeszélők megjelenésekor találkozhatunk Nádas Péternél és Kertész Imrénél.

A *Pontos történetek* tehát a leíró részek esetében is a legközvetlenebb közvetettséget választja valóságának megjelenítésében. Jobbára megmarad beszélője élményvilágának abban a szférájában, amely nem haladja meg a hétköznapi valóságtapasztalat ráismeréseit, dologszerű felismeréseit, legyen szó a külvilág jelenségeiről vagy arra adott elsődleges érzelm-, illetve gondolattársulásról.

Veszélyes regény volt a *Pontos történetek* már első kiadásakor, 1970-ben, és ez azóta sem változott. Az olvasó ugyanis azzal kénytelen szembesülni, hogy amikor a konkrét esetek sokaságát bemutató regényt a korábban említett „megrendítő” vagy „meghökentő” jelzőkkel illette, akkor olyan értelmeket tulajdonított azoknak, amelyek nem következnek a regény ábrázoláselvéből. Az kivet magából minden hasonlót. Szó szerint nevetségessé téve a beszélőt, amikor ilyenekre ragadtatja magát:

22 Uo., 44.

„Ötven”, mondja.

Alkudni kezdek. Rám néz, tovább porolgat.

„Velem nem lehet. Elment a feleségem.”

„Elment a felesége? *Az szomorú.*”

„Nem szomorú. Csak sétálni ment. Tessék megvárni.”²³

A regény olvasója saját értelemadó tevékenysége folytán kénytelen szembesülni a kettősséggel, amely a „mi van?” kérdésre (pontosabban a „mik azok, amik számomra elsődlegesen dolgokként adódnak?” kérdésre) adott válaszok, és mindazon értelmek között áll fenn, amelyeket e dolgokhoz társítunk.

A Pontos történetek úgy tud képet adni szegény, megalázott, beteg, öreg és elnyomásban élő emberekről, hogy eközben amennyire csak lehet, elkerüli a szegénység, a nyomor, a betegség, a diktatúra közkeletű képzeit. A kritika itt abban van, hogy a kép felülbírálja a képzetet. A dolog pontos leírása mellett humanista etikára alapozott diskurzusaink dajkamesének tűnnek.²⁴

Ily módon a regény az olvasó számára láthatóvá teszi a jelenségek értelmeinek konstruáltságát, változtathatóságát, felülvizsgálható és felülvizsgálandóságát. Ezáltal pedig felszabadítja őt passzív befogadói pozíciójának tudata alól.

Emancipatorikus regény tehát a *Pontos történetek*, Mészöly sok más művéhez hasonlóan, de nemcsak az iménti értelemben. És nem is csak amennyiben Barthes fogalmával élve tényirodalomként láthatóvá teszi mindazt a nyomort, amelyről szó volt, és amely a megjelenés idején szervezetten leplezett volt, hanem amennyiben felszabadítja a leírást mint ábrázolásmódot ideológiáinak türannisza alól. Egy kettős elnyomás alól: az ideológia alól, miszerint a leírás, ahogy azt Genette is nevezi, „az elbeszélés szolgálólánya”, vagyis másodlagos ahhoz képest, és csakis az elbeszélés belső határán belül beszélhetünk róla.²⁵ Másodszor pedig amennyiben a korban uralkodó, politikailag is legitimált realizmus elbeszélésfétisét ideologikusként felmutatva éppen a Lukács által elítélt leírást teszi meg realizmusa ábrázoláselvűl.

Elsődlegesen az életmű kontextusa nyújthat segítséget e felszabadító tevékenységek értelmezéséhez. Ez alapján a *Pontos történetek* határpont, fordulópont Mészöly életművében. Kissé leegyszerűsítve kettős horizontból szemlélhetjük a

23 Uo., 67. Kiemelés tőlem. H. Z.

24 SZOLLÁTH, „Mészöly és társa”, 69.

25 Vö. GENETTE, „Boundaries of Narrative”, 6–7.

regényt: egyrészt a hatvanas évek műveinek történetfelf számolási végpontjaként, ahogy arra Thomka Beáta utal,²⁶ vagy ahogy Tandori Dezső írta: „A »Történetek« [...] nem történetek.”²⁷ Ebből az aspektusból a *Pontos történetek* az a legradikálisabb pont, ameddig az irodalom irodalomként elmehet a *Warhol kamerája* című esszé redukcióprogramjában: Mészöly szavaival a „jelenléttelen jelenlét” ábrázolásában. Ahol az egységesítő értelemkezdemények csak csírákban lehetnek jelen. Másrészt egy olyan út kezdeteként tekinthetünk rá, amelyet a regény éppen a történet, a mítosz visszahódításának érdekében indított el. Utóbbi Béládi Miklós szavaival élve nevezhetjük megtisztítási munkának,²⁸ amennyiben ez jelez valamit abból az ismeretelméleti horizontból, amelyben mind a *Pontos történetek*, mind a *Film* értelmezhető, és amelyhez társulnak a korábban is jelen levő ontológiai, illetve majd a történeti problémák.

A *Pontos történetek* láthatóvá teszi az értelemek születését arra az általa alapként tételezett szintre visszavezetve, ahonnan az ember ön maga számára apró lépésekkel létrehozhat értelemkezdeményeket, történetkezdeményeket. Ezen az úton a regény említett toldása tesz egy újabb lépést: a beszédszituáció szerint a korábbi zárlathoz képest három év elteltével a beszélő Libus ismét Vízaknán van. A két különböző időben, de ugyanazon a helyen tapasztalt dolgok egymásra vonatkoztatásai pedig (vagyis két horizontális leírás egymásra vonatkoztatása) olyan értelemkezdemények lehetőségeit villantják fel, amelyeket a *Film* című regény tesz saját központi problémáinak alapjává.²⁹ A *Pontos történetek*, útközben tehát leíró regényként egy az elbeszéléstől lényegileg különböző ábrázolásmódot hoz létre, de nem azzal a céllal, hogy a tegnapnak adja át a történetet, hanem hogy felszabadítsa azt a holnap számára.

26 THOMKA, *Mészöly Miklós*, 89.

27 TANDORI Dezső, „Mészöly Miklós: *Pontos történetek, útközben*”, *Kritika* 8, 11. sz. (1970): 56–58, 57.

28 BÉLÁDI Miklós, „Az epika megtisztítása és felvezetése”, in BÉLÁDI Miklós, *Válaszutak*, 311–323 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983), 318–319, 321–322.

29 Ennek az értelemtulajdonító attitűdnek megfelelően a korábbiakhoz képest módosul a rész poétikája is, amennyiben gyakoribbá válnak az értelmező hasonlatok, és az egyenes beszéd helyett gyakran függő beszédben, a központi beszélő által közvetítve jelennek meg más szereplők szavai.

SZÍNHÁZ,
FILM,
OPERA,
MÍTOSZ

A leírások szerepe a dramatikus szövegek irodalmi emancipálódásában: jellemrajz, helyszínleírás, dialógus nélküli színdarabok*

A drámai műnem kettős kötődése, az irodalomhoz és a színrevitelhez való kapcsolódása állandó sajátosságnak tűnik, mintha valamilyen időtlen és egyetemes paradoxona volna ennek a kifejezési formának. Annak dacára vélik ezt sokan így, hogy a drámák történeti szempontból performatív cselekvésekből erednek, mely események eredetileg nem voltak tárgyai az irodalom intézményének. A színre vitt drámából először a (pár)beszéd került rögzítésre, és mivel az adott kortárs közönség tanúja volt az eseménynek, nem volt indokolt a beszéden kívüli összetevők (cselekvések, helyszínek) leírása. Azaz – későbbi terminussal élve – nem volt szükség a dráma szövegében instrukciókra. Ahogy azonban egy-egy drámai mű levált a színrevitel gyakorlatáról, a feledés homályába vezett a megjelenítés mikéntje, és bekerült a dráma nyomtatásban megjelenő szövegébe az, ami eredetileg nem volt benne: a szereplőkről adott jellemzés, a jelenetek helyszínének leírása, és végül – e folyamat „kiteljesedéseként” vagy pedig ellentétéként – adott esetben a teljes drámai szöveg instrukciójává változott, mint erre a 20. században több példát is láthatunk. Annak ellenére, hogy a drámára vonatkozó elméletek a dialógust tekintik a műnem elsődleges nyelvi tényezőjének, az alábbiakban annak a folyamatnak néhány mozzanatát mutatom be, amelynek során a dialóguson kívüli tényezők játszottak szerepet a drámának irodalomként történő felfogásában és elfogadásában.

* A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

A szereplők jelleméről adott leírás avagy a karakter születése

A jellemrajz megjelenése Ben Jonsonnál

Ha már a jellemrajzzal kezdjük, álljon itt egy rövid jellemzés Ben Jonsonról: „a maga korának legagresszívebb módon makacs, öntelt, civakodó, lármás és önreklámozó irodalmi és színházi alakja volt”. Ezzel a leírással kezdi Stanley Wells a *Shakespeare & Co.* című kötetének Jonsonról szóló fejezetét.¹ Jonson, akit az angol színháztörténet-írás Shakespeare után a kora újkor második legjelentősebb drámaírójának tekint, a színpadi műveinek sorsával kialakított – Shakespeare-ével homlokegyenest ellenkező – viszony révén elévülhetetlen érdemeket szerzett abban, hogy az Erzsébet- és a Jakab-kor drámairodalmából ennyi mű fennmaradt. A kiadástörténet azon mozzanata érdekes az itteni szempont, a drámabeli szereplőkről adott karakterrajzok kapcsán, amelyre a drámatörténetben az első példát Ben Jonson szolgáltatta.

Jonson példátlan dolgot tett 1600-ban, amikor a színdarabok nyomtatásban való megjelentetésének addigi gyakorlatától és hagyományától eltérően a színdarab elején a dráma szereplőiről részletes szereplőleírást adott új művének kvartó kiadásában. A borítón a mű teljes címe így szerepelt: *The Comicall Satyre of Every Man out of his Humor as it was first composed by the author B. I. Containing more than hath been publikely Spoken or Acted. With the severall Character of every Person.*² Azaz a szerző és a kiadó – a terjedős cím legvégén – fel is hívta a figyelmet arra, hogy a könyv a dráma minden egyes szereplőnek (*every person*) számos tulajdonságát (*severall character*) külön is tartalmazza.

Amikor 1616-ban Jonson *The Works* címmel megjelentette műveinek gyűjteményes fólió kiadását, akkor abban ennek a darabnak a címlapján ez állt: *Every Man out of his Humour. A Comicall Satyre. Acted in the yeere 1599. By the then Lord Chamberlaine his Servants. The Author B. I.*³ Noha itt nincs megemlítve a szereplők leírása, a darab élén – egy rövid köszöntőt követően – ugyanaz a drámai szereplők jellemvonásait leíró lista olvasható, mint az 1600-as kvartó kiadásban.

1 Stanley WELLS, *Shakespeare and Co.* (London: Penguin, 2007), 129.

2 A *Ki-ki a maga bogara nélkül komikus szatírája, úgy, ahogyan azt a szerző, B. J. először megfogalmazta. Többet tartalmaz annál, mint amit nyilvánosan elmondtak vagy eljátszottak. Benne minden egyes szereplő számos tulajdonságával.* Jonson ezen drámájának és egy évvel korábban írott párdarabjának az elfogadott magyar címe: *Ki-ki a maga bogarával* (1598), illetve *Ki-ki a maga bogara nélkül* (1599).

3 *Ki-ki a maga bogara nélkül.* Komikus szatíra. Előadva 1599-ben. Az akkori Lordkamarás Szolgái által. Szerzője B. J.

Az Erzsébet- és a Jakab-kor drámaírói nem követték ezt a gyakorlatot, és Ben Jonson sem tért vissza hozzá ez után az eset után. Érdeemes tehát érinteni azt a kérdést, hogy vajon mi vezethetett ehhez a maga korában merőben szokatlan megoldáshoz: a szereplők jellemlírásának a drámai dialógust megelőző listába rendezéséhez.

Jonson a *Ki-ki a maga bogara nélkül* című darabban magyarázatot ad a címben szereplő humor szó jelentésére, amelyen az emberen elhatalmasodó szenvedélyt, monomániát érti, és egyben a – korban a fiziológiai-pszichológiai zsargonban divatban volt – „humor” kifejezés helytelen és ostobán dicsőítő használatát ostorozza. Jonson műve a 16–17. század fordulóján Londonban lezajlott „Színházak háborúja” keretében született. E színpadi vitában mintegy féltucat színdarab keletkezett (elsősorban John Marston, illetve Ben Jonson tollából), melyekben a szerzők egymást és önmagukat kölcsönösen színre lépve igyekeztek felülkerekedni a másikon. Jonson e jellemlírásokkal ellátott darabja volt e vitában az egyetlen mű, amelyet nem a két fiútársulat adott elő (a maguk törzsközönségének), hanem a Lordkamarás Társulata. Márpedig e vitadarabok csak a bennfentesek számára voltak érthetők, így indokolt lehetett a kiadásban a szereplőkre vonatkozó magyarázatokkal (jellemlírásokkal) ellátni a dráma szövegét. A *Ki-ki a maga bogara nélkül* című darabban Jonson a saját elméletgyártásának az áldozatává vált.⁴ Egyfelől saját vígjáték-elméletet fogalmazott meg, másfelől a humor-vitához is hozzászólt. Azaz szereplői elméleti okfejtésekbe merültek, aminek következtében jellemüket a párbeszéddek nem rajzolták meg. Szükség mutatkozott tehát a szereplők jellemének a párbeszédektől elkülönülő leírására.

A darab élén 15 szereplő jellemzése olvasható. Nincs szükség valamennyit ismertetni, példaként nézzük meg az elsőt. Asper jelleme: „ő találekony és szabad szellem, aki buzgón és állhatatosan, félelem nélkül bírálja és korlátozza a világban meglévő visszaéléseket. Olyasvalaki, akit sem a haszonszerzés szolgai reménye, sem a veszély fagyos előérzete nem tehet élösködővé, soha, sehol, semmiben.”⁵ A többi szereplő esetében egyrészt hasonló jellemvonásaik, másrészt társadalmi státuszuk és/vagy más szereplőhöz fűződő (rokon) kapcsolataik kerülnek leírásra. A listában szereplő utolsó drámai alakról Jonson ezt írja: „Mitis olyan személy, aki nem cselekszik, ezért indokolt, hogy ne legyen jelleme sem.”⁶

4 WELLS, *Shakespeare...*, 136.

5 „He is of an ingenious and free spirit, eager and constant in reproofe, without fear controlling the worlds abuses. One whom no servile hope of gaine, or frosty apprehension of danger, can make to be a parasite, either to time, place or opinion.”

6 „Mitis. Is a person of no action, and therefore we have reason to afford him no character.”

Jonson ezzel a darabjával nemcsak a *humor* szó addig használt jelentését változtatta meg, hanem a *karakter* szónak is új jelentéstartalmat adott. Láthattuk, hogy a dráma első kiadásának alcímében és az első szereplő leírásakor a *karakter* szót használta. Az *Oxford English Dictionary* (OED) tanúsága szerint a *character* szó elsődleges jelentése: „olyan megkülönböztető jegy, amelyet rányomnak, rávésnek vagy más módon rávisznek egy felületre; védjegy, bélyeg.”⁷ Az egyik részjelentés pedig ez: „az erkölcsi és szellemi tulajdonságoknak olyan együttese, amely megkülönböztet egy egyént vagy egy népet attól, hogy homogén egésznek tekintsük; egy személy vagy egy csoport egyedisége, amely a környezetből, kultúrából, tapasztalatból stb. ered.”⁸ Ennek a jelentéstartalomnak a megjelenése pedig Ben Jonson itt tárgyalt művéhez köthető.⁹

Jonson tehát egyszerre teremtett precedenst a drámaszövegben elkülönülten, instrukcióban megjelenő jellemrajzra, illetve a karakter szónak jellemként, jellemvonások együtteseként történő alkalmazására. Noha későbbi színpadi műveinek kiadásaiban nem élt ezzel az eszközzel, mind a szereplők önálló jellemrajzával, mind a karakter szónak adott új jelentéstartalommal utat nyitott a performatív eredetű műveknek irodalmi művekként történő elfogadtatásához.

A print kultúra fordulata a drámakiadásban

Ebben az elfogadtatási folyamatban az igazi fordulatot nem annyira az 1600-ban feltalált önálló jellemrajz és a karakter szónak jellemvonásként való átértelmezése, mint inkább a Jonson „Összes” (akkori írásmód szerint *The Workes*, azaz a *Művek*) 1616-os fólió kiadása jelentette. Nagyrészt ennek köszönhető az a szemléletváltozás, amely a színházak által játszott darabokat lassanként azok eredeti közegén kívül is elkezdte értékelni. Először még köznevetség tárgyává tette magát londoni színházi körökben Jonson a fólió kiadás miatt. Az az írói műgond, amellyel darabjainak kiadását kísérte, csak évszázadokkal később lett jellemzője a drámaírók alkotói gyakorlatának és szöveghez való viszonyának.

Ez az 1616-os fólió adott mintát az 1623-as első Shakespeare fólió kiadásnak, majd pedig Beaumont és Fletcher 1647-es fóliójának. Jonson fóliója nemcsak

7 „A distinctive mark impressed, engraved, or otherwise made on a surface; a brand, stamp.”

8 *Oxford English Dictionary*: „9. a. The sum of the moral and mental qualities which distinguish an individual or a people, viewed as a homogeneous whole; a person's or group's individuality deriving from environment, culture, experience, etc.” <http://www.oed.com/view/Entry/30639?rskey=SmA1KM&result=1#eid>.

9 Mint az *OED* írja: „1600 B. JONSON *Every Man out of his Humor* Dram. Pers. sig. Aiii *Asper bis Character*. He is of an ingenious and free spirit, eager and constant in reproofe.”

saját írói pályáján, de a print kultúra történetében is vízvázlatzó.¹⁰ Több szempontból is. Ennek egyik mozzanata lesz a későbbiekben a drámák szövegében a helyszínleírások megjelenése és elterjedése. Ebből a szempontból is indokolt Jonson gesztusát alaposabban szemügyre venni. Az Erzsébet- és a Jakab-kor idején a színházi előadások szövegét nem tekintették a költészetével azonos rangú irodalomnak. Ebben a fólió méretű könyvformátumban csak a komoly irodalmat adták ki, ide értve az elbeszélő irodalmat és a költészetet. Fólió formátum csak az antik klasszikus drámaírók – Plautus, Terentius, Arisztophanész – drámáit illette meg addig. A kortárs színdarabokat a pamfletekhez hasonló méretben, olcsó papíron, könnyen terjeszthető formában nyomtatták ki. A drága fóliók súlyos, nehezen kezelhető kiadványok voltak, melyeket könyvtárakban, olvasóállványokon helyeztek el, és csak a gazdagok engedhették meg maguknak a megvásárlásukat. Jonson fellépéséig a fólió formátum halott szerzők meghatározott műfajú műveinek exkluzív kiadványa volt, amely műfajok közé a dráma nem tartozott bele.

Ebben a *Művek* című fólió kiadásban Jonson többféle műfajba tartozó művet jelentetett meg, a színpadi alkotások közül sem csupán drámákat, hanem udvari maszkjátékokat, amelyek a gyakorlatban több szerző közös munkái voltak. Ezeket is a sajátjaiként tüntette fel. Nem csak ez, hanem az egész vállalkozás és az ebben kifejezésre jutó önreprezentáció is azt a törekvést képviselte, hogy a szerző kontrollt gyakorolhasson a saját recepciója fölött.¹¹ A borjúbőrbe kötött színpadi művekből emelt emlékmű a kortársak többsége szemében elfogadhatatlan, neveltséges hivalkodásnak tűnt. Drámákat és udvari maszkjátékokat sohasem jelentettek meg borjúbőrbe kötve, és a versein kívül minden, amit Jonson írt, a kortársak szemében efemer dolognak számított.¹²

Egy névtelen szerző így gúnyolta Jonsont és vállalkozását egy epigrammában:

Esedezem, mondd meg nekem Ben, hol rejlik a titok,
hogy amit mások színjátéknak hívnak, azt te műalkotásnak hívod.¹³

10 Lynn S. MESKILL, „Ben Jonson’s 1616 Folio: A Revolution in Print?”, *Etudes Epistémé* 14 (2008): 177–191, 178, <https://episteme.revues.org/736>.

11 Joseph LOEWENSTEIN, *The Author’s Due: Printing and the Prehistory of Copyright* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 93–94.

12 MESKILL, „Ben Jonson’s...”, 183.

13 „Pray tell me Ben, where doth the mystery lurke / What others call a play you call a work” (*Wit’s Recreation* [1640], sig. G3v.)

Jonson tehát átkeretezte a korábban kizárólag és kitüntetett módon a színházi előadás efemer közegében látott drámát, és arra tett erőfeszítést, hogy – legalábbis a saját színpadi művei esetében – ezek az irodalom kontextusában legyenek elfogadottak. Ennek a törekvésnek volt az eszköze – többek között – a szereplőkről a dialógustól elkülönülten adott leírás, és a korábbi kvartó kiadásokon eszközölt módosítások. A *Ki-ki a maga bogara nélkül* esetében Jonson például annak érdekében, hogy a darab beleilljen a fólió kiadásba, a korábbi változat gördülékeny színpadi technikáját olyan szcenikus struktúrává alakította, amely irodalmibb jellegű, szakaszolt és pontosabban rögzített volt, ezáltal pedig „a megjelenítésre (performálásra) szolgáló színdarabot olvasásra való szöveggé alakította.”¹⁴ A módosított tipográfia és tördelés révén Jonson a szövegbe kódolta a játékmód bizonyos gesztikus és retorikai elemeit.¹⁵

És végül még egy mozzanat, amely a *Művek* kapcsán említést érdemel, tekintettel a színháziból az irodalmiba való átkeretezésre. A fóliónak sem ajánlása, sem ajánlott címezteje nincsen. A gyűjteménybe felvett kilenc dráma esetében Jonson megtartotta az eredeti, kvartó kiadásban szerepelt ajánlásokat, de az egész kötetet az 1616-os kiadásban nem ajánlotta senkinek. 1631-ben pedig még szokatlanabb dolgot tett. A *The New Inn, or The Light Heart* című vígjátékának két évvel későbbi oktávó kiadásában a darabot egy patrónus helyett *az olvasónak* ajánlotta. E kiadvány borítóján ez olvasható:

AZ ÚJ FOGADÓ,

AVAGY

A könnyű szív.

K O M É D I A.

Úgy, ahogyan sohasem vitték színre, csupán a leghanyagabb módon eljátszotta

a KIRÁLY NÉHÁNY SZOLGÁJA,

és finnyáskodva visszatartotta és megcenzúrázta

a KIRÁLY NÉHÁNY ALATTVALÓJA.

Most végre az OLVASÓKNAK, őfelsége szolgálainak

és alattvalóinak szabadságában áll megítélni. 1631.

A szerző, B. Johnson által.¹⁶

14 Helen OSTOVICH, „To Behold the Scene Full’: Seeing and Judging in *Every Man Out of His Humour*”, in *Re-presenting Ben Jonson: Text, History, Performance*, ed. Martin BUTLER, 76–92 (Houndsmills: Macmillan, 1999).

15 MESKILL, „Ben Jonson’s...”, 184.

16 THE NEW INN: OR, The Light Heart. A COMEDY. As it was never Acted, but most negligently Play’d by some, the KINGS SERVANTS. And more squeamishly Beheld and Censured by others,

Ezzel a gesztussal pedig Jonson egy konkrét patrónus helyett az általában vett olvasót választja, és színház vagy irodalom alternatívájában végérvényesen elkötelezi magát az utóbbi mellett. Az 1600-ban a szereplőkről adott irodalmi leírás végül elvezet a teljes drámai alkotás irodalmiságának előtérbe állításáig. De ennek általánosabb elterjedésére még hosszabb ideig várni kellett.

A drámabeli szereplők és színészek nevének listái

Ha összevetjük Jonsonnak a drámai szereplők leírására vonatkozó gyakorlatát azzal, ahogyan a szereplők Shakespeare drámáinak első fólió kiadásában megjelennek, markáns különbséget láthatunk. Az 1623-as Shakespeare fólióban a drámák élén a szereplők egyetlen esetben sincsenek felsorolva. A kiadvány elején viszont ott olvasható a drámákban fellépő színészek névsora (szerepeiktől függetlenül). „A vezető színészek neve valamennyi itteni színdarabban” címszó alatt.¹⁷

A fólió kötetben több dráma esetében egyáltalán nincsenek felsorolva a dráma szereplői (ilyen például a *Hamlet*). Más esetben a mű végén, mintegy függelékként olvasható az adott dráma szereplőinek listája (mint például a *Szeget szeggel* vagy *A vihar* esetében). Ez a gyűjtemény még magától értetődő módon a színház közegében látja és láttatja Shakespeare drámáit, nem pedig az irodalomében. A színészek nevének feltüntetése ebben a drámakötetben Shakespeare pályatársaitól, egészen pontosan két színésztársától, John Heminges és Henry Condell elhatározásából ered, akik a színházi előadás, a performatív gyakorlat talaján állva és annak nézőpontjából tették részévé a kinyomtatott drámagyűjteménynek a játszóknévsorát.

Az angolszász drámakiadás gyakorlatában az egyes szerepeket az ősbemutatón játszó színészek felsorolása a mai napig szokásban van. Először a restaurációs dráma idején – amikor a színházak már szakítottak a szerepösszevonás gyakorlatával – jelent meg így a szereplők névsora. Korábban, az Erzsébet- és Jakabkorban, amikor a színházi gyakorlatot a szerepösszevonás határozta meg, azaz a társulatban lévő színészek számánál jóval több szerep volt a színdarabokban, akkor még nem volt számbeli azonosság a dráma szereplői és a színészek között.

the KINGS SUBJECTS. Now at last set at Liberty to the READERS, His Majesty's Servants and Subjects, to be judg'd of. 1631. *By the Author*, B. Johnson. Lásd: B. JOHNSON, *The New Inn or, The Light Heart*, hozzáférés: 2019.10.20, <http://hollowaypages.com/jonson1692inn.htm>. (A korban nem volt egységes helyesírás, és miként Shakespeare esetében, úgy Jonsonnál sem mindig egyformán írták a szerző nevét.)

17 The Names of the Principall Actors in all these Playes.

A színészek egy-egy drámában többnyire két-három szerepet is megformáltak.¹⁸ A restaurációs dráma idejére ez a gyakorlat eltűnt, s így már kialakult az egy drámabeli szerep egyenlő egy színésszel gyakorlata. Nem volt tehát akadálya, hogy a kinyomtatott drámákban feltüntessék a szereposztást. Például Aphra Behn *The Rover (A vándor)* című 1677-ben bemutatott drámája élén a *Dramatis personae* olvasható, két csoportra osztva: Férfiak, Nők, valamint két oszlopban: balra a drámabeli alak neve, jobbra pedig az ő játszó színésze. Ami az első kiadásban így néz ki:

FÉRFIAK

Don Antonio, az alkirály fia – Mr. Jevorne

Don Pedro, nemes spanyol, a barátja – Mr. Medburne

Belvile, angol gyarmatosító, szerelmes Florindába – Mr. Betterton

stb.

NŐK

Florinda, Don Pedro húga – Mrs. Betterton

Hellena, vidám ifjú nő, akit apácának szánnak, Florinda húga – Mrs. Barrey

Valeria, Florinda rokona – Mrs. Hughes

stb.

Mindez alig fél évszázaddal az első Shakespeare fólió után, ahol ennek még nyoma sem volt. Ez a restaurációs korszakban bevezetett gyakorlat, mely a drámaszöveg publikálásakor feltünteti az ősbemutató szereposztását, az angolszász drámakiadásban a mai napig jelen van.

Aphra Behn drámájának példájában láthatjuk, hogy a szereplőlistában nem csupán a drámai alak neve szerepel, hanem további információk is, mint például a rokoni és érzelmi kapcsolatok, társadalmi rang stb. Mindez nyilvánvaló módon az olvasót tájékoztatja, s ily módon a mű irodalmi befogadását segíti.

Mint említettem, Ben Jonson 1600-at követően később nem tért vissza a szereplők jellemvonásait a dráma élén közlő leírásokhoz, példája azonban az angolszász irodalomban a 19. század végétől, a naturalizmussal kezdődően számos követőre talált, akik a drámák szereplőlistáján vagy a drámát bevezető aprólékos nyitó instrukcióban, vagy pedig az adott szereplő első színre lépésekor részletes jellemzést adtak az egyes karakterekről. Számos példát találunk erre G. B.

18 Ennek lehetséges módozatait rendszerezi Spiró György *Shakespeare szerepösszevonásai* című könyvében (SPIRÓ György, *Shakespeare szerepösszevonásai* [Budapest: Európa Könyvkiadó, 1997]).

Shaw, Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Sam Shepard és mások drámaiban. Ezek a jellemzések, beleértve a külső és belső tulajdonságokat, életkort, nemet, az olvasás aktusában nyernek értelmet, az irodalmi keretezést képviselik.

A drámai jelenetek helyszínének leírása

A helyszínleírások hiánya és megléte

A drámákban megidézett helyszínek külön – instrukcióban – történő leírása ugyancsak történeti fejlemény, és ugyancsak a színházi működés változásával és a drámaírói szituáltság átalakulásával függ össze, de megjelenése és elterjedése később következik be, mint a szereplők jellemének első leírása.

Az egyes jelenetek helyszínének leírását az elemzők az instrukciók körében tárgyalják. Az eddigiekben érintett korszak, az angol kora újkor jellemzője, hogy a helyszínről leírást nem, csak megnevezést találunk a drámaszövegekben, adott esetben még helyszínmegnevezést sem. Ha mai kiadásban olvassuk az Erzsébet- és a Jakab-kor drámáit, akkor viszont azt látjuk, hogy a jelenetek helyszíneit a szöveg megnevezi, sőt, gyakran részletesen le is írja. Ezek a helymegnevezések, helyszínleírások a szövegkiadások későbbi szerkesztőinek a keze nyomát mutatják, akik közül – a Shakespeare-drámák esetében – az első meghatározó személy Nicholas Rowe, aki az 1709-es hatkötetes (kvartó méretű) Shakespeare-kiadásban valamennyi dráma elejére szereplőlistát (*dramatis personae*) helyezett, egyésgesítette a drámák felvonásokra és jelenetekre való tagolását, továbbá színpadi utasításokat írt a drámák szövegébe (beleértve a helyszínek meghatározását is).¹⁹

A következő kiemelkedő jelentőségű szerkesztő Edmund Malone, aki az 1790-es, tízkötetes Shakespeare-összes kiadójaként az előszóban kijelentette, hogy „az a néhány színpadi utasítás, amely a régi kiadásokban szerepel, nem a kéziratból került oda, hanem a színészek révén [...]. Ebben a kiadásban valamennyi színpadi utasítást a saját hatáskörömbe vontam és legjobb képességeim szerint szabályoztam”.²⁰ Emellett sűrű jegyzetekkel látta el a drámák szövegét.

19 The Works of Mr. William Shakespear; in six volumes. Revis'd and Corrected with an Account of the Life and Writings of the Author. By N. Rowe. London, MDCCIX. (Shakespeare neve az idézett módon szerepel a kötet élén, a szóvégi „e” nélkül.)

20 „[T]he very few stage directions which the old copies exhibit, were not taken from our author's manuscripts, but furnished by the players. [...] All the stage-directions therefore throughout this work I have considered as wholly in my power, and have regulated them in the best manner I could.”

A színpadi tér leírására nagyon kevés példát találhatunk a 17. század első feléből. A szereplőkre vonatkozó drámai instrukciók mennyisége is elenyésző, azok többsége is a szereplők bejövetelére és a kimenetelére korlátozódik. Az instrukciók kidolgozottságának ez a mértéke 1580–1640 között nagyjából állandó. Jellemző és lényeges ebből a szempontból, hogy az adott darabot melyik színház-épületben játszó társulatra írták, a szöveg ugyanis követi az adott színpadnak a sajátosságait. A színészek és a nézők közös, kölcsönösen ismert színházi szótárral rendelkeztek, amelynek keretében, ha egy jelenet a bíróságon, a csatatéren, a kocsmában stb. játszódott, akkor ez nem igényelt külön leírást, elég volt kellékel, gesztussal jelezni.²¹

A jelenetek helyszíne kapcsán lényeges arra a színháztörténetileg meglévő különbségre felhívni a figyelmet, hogy az adott helyszínt a szereplők hozzák-e be magukkal, avagy a szereplők egy már létező helyszínre jönnek-e be, amikor színpadra lépnek. Ez a különbségtétel a modern színház és korunk színháza esetében (mind az alkotók, mind a közönség szempontjából) a legtöbb esetben értelmezhetetlen, ugyanis a színházi gyakorlat és az ennek nyomán kialakult befogadói elvárások csak azt a lehetőséget ismerik, hogy a színpad egyedivé tett világot ábrázol, amely látványvilág az adott drámának – és csak annak – a szolgálatában áll.²² A 17. század első felének angol színházában nem ez volt a helyzet. Ott a minden előadás esetében azonos térbe és színpadképbe belépő szereplők hozták be megnevezéssel, rámutatással az eljátszott jelenet fikciós helyszínét. Ami ilyen módon mindig ideiglenes volt, és a szereplők távozásával megszűnt.

A színpadi térre, illetve a megidézett fikciós térre vonatkozó leírások közötti különbségtétel közül az előbbi a létező színpadi struktúrára és annak részleteire vonatkozik, az utóbbi a történet valamely konkrét térbeli elemére. A *Szentiván-éji álom* esetében például az első főlíóban a II. felvonás nyitó instrukciója szerint „Enter a Fairie at one doore, and Robin goodfellow at another.” Azaz bejön egy tündér az egyik ajtón, és Puck egy másikon. Az ajtók nem az erdő ajtajai, hanem a színpadéi. Edmund Malone a maga Shakespeare-összesének ötödik kötetében ezt a felvonás kezdő leírást a következővel egészíti ki: „A Wood near Athens.

Edmund MALONE, „Preface”, in *The Plays and Poems of W. Shakspeare*, 10 vol. (London: Baldwin, 1790), 1:237. (Shakespeare neve így szerepel a borítón s a kötetben.)

21 Alan C. DESSEN, „Stage Directions and the Theatre Historian”, in *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre*, ed. Richard DUTTON, 513–527 (London: Oxford University Press, 2009), <http://www.sddictionary.com/downloads/Dessen-SD1.pdf>

22 Vö. Bernard BECKERMAN, „The Use and Management of the Elizabethan Stage”, in *The Third Globe*, eds. C. Walter HODGES, Samuel SCHOENBAUM and Leonard LEONE, 151–163 (Detroit: Wayne State University Press, 1981).

Enter a Fairy at one door, and Puck at another.” Vagyis: „Erdő Athén közelében. Bejön egy tündér az egyik ajtón, és Puck egy másikon.” Itt a színpadi tér (ajtó) és a fikciós tér (erdő) megnevezése egyszerre van jelen. Egy először 1905-ben megjelent, az általam használt 1971-es Shakespeare-összes alapjául szolgáló kiadásban ugyanitt ez áll: „A Wood near Athens. Enter a Fairy on one side, and Puck on the other.” Magyarán: „Erdő Athén közelében. Belép az egyik oldalon egy tündér, a másikon Puck.” Itt már nincs szó ajtókról, az instrukció irodalmi módosítgatásai során eltűnt a színpadi térre történő utalás. Arany János fordításában ez szerepel: „Erdő Athén közelében. Egy tündér és Puck jönnek szembe.” Eörsi István fordításában pedig ez olvasható: „Erdő Athén közelében. Puck és egy Tündér találkozik egymással”. Ezekben a magyar fordításokban csak a fikciós tér kerül megnevezésre, a színpadi térre történő utalás már eleve nem is szerepel. De miért is szerepelne egy teljesen eltérő színházi hagyományú és gyakorlatú kultúrában arra történő utalás, hogy a koraujkori Angliában milyen volt a színpadi tér struktúrája?

A *Hamlet*ből véve példát a helyszín megnevezésére, leírására, ha a kezdőjelenet instrukcióit nézzük, az 1605-ös kvartóban és a fólió kiadásban (1616) ez áll: „Enter Bernardo and Francisco two centinels.” Azaz: „Bernardo és Francisco, két őrszem be.” A párbeszédükből derül ki, hogy őrségben vannak, illetve őrségváltásra készülnek. A dráma Malone-féle kiadásában a mű ezzel az instrukcióval kezdődik: „Elsinore. A platform in front of the castle. FRANCISCO at his post. BERNARDO enters and goes up to him.” Arany János fordításában (számos magyar kiadásban) a nyitó instrukció ez: „Helsingör. Emelt tér a kastély előtt. Francisco őrt áll. Bernardo jó szembe.” Itt a helyszín megnevezése, rövid leírása, és a szereplők térbeli elhelyezkedésének megjelölése révén a két fiktív alak előre meghatározott térbe lép be. És ezt várja el a dráma olvasója (és az előadás nézője) is. Az Erzsébet- és a Jakab-kor drámáinak későbbi kiadásában a „hiányzó” vagy csak a színpadi térre vonatkozó leírások helyére a fikciós tér leírásai kerültek, ezzel is kivonva a drámát a színházi térből és áttérve az irodalomba. Mindez együtt járt az olvasás elterjedésével, a regényirodalom népszerűvé válásával. Ehhez a folyamathoz társíthatók a drámák szövegén a 18. század elejétől végrehajtott szerkesztői intervenciók, amelyek – például Shakespeare drámái esetében – egységesítették az egyes drámák tagolását (valamennyit öt felvonásra osztva), a szövegek tipográfiáját, mindezzel a korszak regényirodalmának fejezetre osztott szerkezetéhez igazítva a drámaszöveget.

Hogy a színpadi és a fikciós térre vonatkozó leírás egyidejű jelenléte nem csupán a fenti korszak gyakorlatában fordul elő, arra álljon itt eklatáns példaként a 20. század közepéről Samuel Beckett két drámája. Noha a *Godot-ra várva* nyitó

képe a színleírás szerint ez: „Országút, mellette fa.” Ám amikor Vladimir pisilni indul, Estragon így instruálja: „A folyosó végén balra.”²³ *A játszma vége* francia nyelvű változatában pedig Clov – az instrukció szerint – egyszer csak „[...] *felveszi a messzelátót, a nézőtér felé irányítja*) S lelkesedéstől... örvengő... tömeget látok” – mondja.²⁴ Mindez azt jelzi, hogy Beckett több darabjában is a szereplők helyzetét nem, vagy nem csak a fikciós térben írja le, hanem mint a színpadon való helyzetet is.

Pillantás a restaurációs színház időszakára

1660 után, a restaurációval kezdődően Londonban alig egy-két színház működött, a közönség összetétele szűk volt, egy-egy darabot csak pár alkalommal tudtak játszani. A színpadkép és a színleírás szempontjából fontos fejlemény – főként az 1700-as évek folyamán –, hogy megjelent a mozgatható díszlet, ami mind a színrevitelnek, mind a színházi gondolkodásnak integráns részévé vált. Emellett a színpad formája is átalakult, fokozatosan elveszítette a mélységét, amellett, hogy megmaradt az előszínpad. A korszakban „a díszletek szerepe olyanmire megnőtt, hogy gyakran a darab főszereplője lett”.²⁵ E kiemelt funkcióhoz pedig részletes színleírásnak kellett társulnia. Jellemző példa erre Thomas Shadwell (c. 1642–1692) drámaírónak Shakespeare *Viharja* alapján készített átirata, amelyben minden a színpadi gépezetnek és látványnak volt alárendelve. Shakespeare-nél a nyitójelenet instrukciója ez: „Dörgés és villámlás viharos zaja hallatszik, a Kapitány s a Kormányos be.”²⁶

Shadwell átiratában az első jelenethez ez a leírás társul:

állandóan morajló tenger, számos félelmetes dologgal, mint pl. szörnyű alakú szellemekkel, amelyek le-leszállnak a tengerészek közé, majd ismét felröppennek a levegőbe. És amikor a hajó elsüllyedt, akkor az egész színház elsötétül, és tüzeső hullik a hajóra. A vihar végéig ezt dörgés és villámlás kíséri.²⁷

23 Samuel BECKETT, „Godot-ra várva”, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, in Samuel BECKETT, *Összes drámái*, 5–101 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998), 36.

24 Samuel BECKETT, „A játszma vége”, ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, in BECKETT, *Összes drámái*, 103–151, 121.

25 FÖLDÉNYI F. László, *A dramaturgia csapdája: A polgári dramaturgia kialakulása Angliában: A restaurációs dráma* (Budapest: Magvető Kiadó, 1983), 205.

26 „A tempestuous noise of Thunder and Lightning heard: enter a Ship-master, and a Boteswaine.”

27 Idézi FÖLDÉNYI, *A dramaturgia csapdája...*, 207.

A második jelenetet Shadwell ezzel e helyszínleírással vezeti be:

A tűzzápor közepén a szín megváltozik. A felhős ég, a sziklák, a tenger eltűnnek, és amikor ismét világos lesz, akkor feltárul a sziget egy gyönyörű része, Prospero lakóhelye. Ezt három ciprusfákból álló sétány tagolja, mindegyik sétány egy-egy barlanghoz vezet, ezek egyikében tartja Prospero a lányait, a másikban Hippolitot. A középső sétány mélyen benyúlik, és a sziget egy nyitott területére vezet.²⁸

Ez a színleírás egyfelől kifejezi a megváltozott színházi gyakorlatot és feltételrendszert, másfelől feltételezi azt az olvasót, aki e leírás alapján alkot képet a jelenetek helyszíneiről.

Akkor tehát, amikor a 18. századi szerkesztők, Rowe, majd Malone leírásokkal tüzdelték tele a Shakespeare-drámák szövegét, saját koruk színházi és drámaírói gyakorlatát vetítették vissza a 16–17. század fordulójára, egy olyan korszakra, amikor még nem volt szükség az előadás szövegének rögzítése során leírást társítani sem az előadásban megjelenített szereplőkhöz, sem a párbeszédekben megidézett (egyéb módon nem ábrázolt) helyszínekhez. A dráma irodalomként történő elfogadtatásának Ben Jonson által képviselt igénye és ennek az elfogadásnak a fokozatosan bekövetkező ténye teremtette meg azt a gyakorlatot, amely a párbeszéd mellé kisebb, nagyobb vagy jelentős szerepbe helyezte a leírásokat. Ezzel is ösztönözve a drámának olvasás útján való befogadását, szemben az előadásként történő megtekintéssel.

Leírásként rögzített színdarabok

A drámabeli helyszínek részletező leírása a legtöbb esetben – szinte kizárólagosan – a szöveg párbeszédén kívüli részében jelenik meg. Ezt a szövegrészt nevezik szerzői instrukciónak vagy utasításnak, szerzői megjegyzéseknek, drámai instrukciónak, didaszkáliának stb. Jiří Veltruský szerint félrevezető a szerzői megjegyzéseket színpadi utasításnak nevezni, mivel ezeket a színházi előadás

28 „In the midst of the Shower of Fire the Scene changes. The Cloudy Sky, Rocks, and Sea vanish; and when the Lights return, discover that Beautiful part of the Island, which was the habitation of Prospero; 'Tis compos'd of three Walks of Cypress-trees, each Side-walk leads to a Cave, in one of which Prospero keeps his Daughters, in the other Hippolito: The Middle-Walk is of a great depth, and leads to an open part of the Island.” Thomas SHADWELL, *The Tempest, or The Enchanted Island*, hozzáférés: 2019.10.20, <http://www.ircl.cnrs.fr/pdf/artsdelascene/The%20Tempest,%20Shadwell.pdf>.

során kihagyják.²⁹ Gérard Genette transztextualitás-tipológiájában ezek a szöveg-helyek a paratextusok csoportjába kerülnek.³⁰ Itt azonban az alábbiakban a színpadi leírásoknak nem a megnevezésével, hanem a szövegben lévő pozíciójával kapcsolatos nézeteket értem. E szövegrészeket több elméletíró alárendelt státuszba sorolja. Roman Ingarden *Az irodalmi műalkotásban* a színdarabokat a *Határesetek* című fejezetben tárgyalja, és kétfajta szöveget különít el bennük. Ezek „a főszöveg, azaz az *ábrázolt* személyek által kimondott szavak és mondatok, s a mellékszöveg, azaz a szerzőtől származó »információk«”.³¹ Ingarden könyve egy korábbi fejezetében ugyanakkor azt írja, hogy „az írott drámában sohasem hiányozhat teljesen a mellékszöveg. Lényegileg tartozik hozzá az irodalmi műveknek ehhez a típusához. De mindig csak *mellékszöveg* marad, mely egymagában a mű vázát nem képezheti”.³² Az instrukció alárendelt szerepét hangsúlyozza Bécsy Tamás is, aki *A dráma lételméletéről*, illetve *A dráma esztétikája* című könyveiben arról ír, hogy „az ún. szerzői instrukciók noha tartozékaik, de nem szerves részei a művilágnak. Azért nem, mert ezeket nem az alakok mondják ki”.³³ Az instrukciók címzettjének kérdése kapcsán pedig azt hangsúlyozza, hogy azokat „nem szabad a színészeknek, rendezőknek szóló utasításoknak tekintetünk. [...] A többféle jellegű és tartalmú instrukciók lényegében mindig azonos funkcióval rendelkeznek: az olvasót tájékoztatják...”³⁴

Ezek az Ingarden, illetve Bécsy által képviselt álláspontok nem tarthatók fenn maradéktalanul a drámairodalom bizonyos példáit tekintetbe véve. A főszöveg–mellékszöveg ingardeni megkülönböztetése kapcsán gondoljunk G. B. Shaw bizonyos drámáira, amelyekben az ún. mellékszöveg terjedelmesebb a párbeszédész részeknél. Ez a helyzet az *Androkles és az oroszlán* (1912) esetében, amelyben az előszó kétszer olyan hosszú, mint a színdarab, és a kapcsolat a két szövegrész között meglehetősen laza. Vagy ugyancsak Shaw egy másik műve, az *Ember és felsőbbrendű ember* (1903) esetében időnként többoldalas helyszínleírást adó instrukciók szerepelnek – például a III. felvonás elején, öt oldalon keresztül –, amelyeknek jelentős része nem ültethető át a színpadi megvalósításba.³⁵ Shaw ennek kapcsán kifejtette, hogy

29 Jiří VELTRUSKÝ, „Dramatic Text as a Component of Theater”, in *Semiotics of Art*, eds. Ladislav MATEJKA and Irwin R. TITUNIK, 94–117 (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), 96.

30 Gérard GENETTE, „Transztextualitás”, ford. BURJÁN Mónika, *Helikon* 42, 1–2. sz. (1996): 82–90.

31 Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977), 324–325.

32 Uo., 217.

33 BÉCSY Tamás, *A dráma esztétikája* (Budapest: Kossuth Kiadó, 1988), 25.

34 BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 216.

35 Manfred PFISTER, *The Theory and Analysis of Drama*, trans. John HALLIDAY (Cambridge: Cambridge UP, 1994), 14.

az a tény, hogy egy gyakorlott kézzel megírt darab sokkalta jobban adaptálható mindenféle színjátszásra, mint amennyire a rendelkezésre álló színjátszás alkalmazható a legkülönbözőbb darabokra [...] végül a szerzőt arra a következtetésre juttatja, hogy a saját művére vonatkozó elképzelését csak ő maga adhatja át. És mivel egymaga nem tudná eljátszani a darabot, még akkor sem, ha képzett színész volna, ezért az irodalmi kifejezésben rejülő erejéhez kell folyamodnia, ahogy azt más költők és prózaírók is teszik.³⁶

Shawnak ez, az írói szerepet hangsúlyozó és képviselő álláspontja rámutat arra a helyzetre, amikor a dráma nem színházi működés keretében, nem a színrevitel a megírásba evidens módon belekalkuláló szituációban jön létre, ráhagyatkozva a színrevitelhez kapcsolódó, abban jelenlévő praxisra és tapasztalatra, hanem exkluzív módon irodalomként. És mivel az irodalmi szöveg címzettje az olvasó (mindegy, hogy egyébként, az olvasáson túl fogtechnikus-e, pék, sírásó avagy színházi alkotó stb.), ezért nem tűnik indokoltnak a dráma szövegét jelentős és jelentéktelen (fő és mellék) összetevőkre osztani, elkülönítve ezen az alapon ezt az irodalmi műnemet az epikától és a lírától. Shawnak ez a gyanakvása a színrevitel, a színházi megvalósítás iránt mélyen rokon Ben Jonson három évszázaddal korábbi fenntartásaival, amikor a színházi közönség helyett az olvasóra bízta drámájának megítélését.

A Shawtól vett példánál markánsabb esetekkel is találkozhatunk más szcenikus szövegek kapcsán. Olyanokkal, amelyek – Ingarden felosztása szerint – csak mellékszövegből állnak, mivel nincsen bennük párbeszéd (s így általában Név sem). Ezekben a művekben a szerző – többnyire keverve az elbeszélés és a leírás mozzanatait – prózában fejezi ki a színpadi világot, beleértve a helyszín(ek) és a szereplő(k) leírását. Erre példa – többek között – Samuel Beckett *Némajáték I.*, *Némajáték II.* (1957), Peter Handke *Az óra, amelyben semmit sem tudunk egymásról* (1969), Franz Xaver Kroetz *Kívánsághangverseny* (1973), Heiner Müller *Képleírás* (1985) vagy Nádas Péter *Ünnepi színjátékok* (1986) című műve. Ezek a szövegek nem megvalósult színpadi eseménysorok nyomán keletkeztek, hanem fordítva, színpadi események létrehozásának szándékát implikálják.

Míg Beckett és Kroetz említett darabjaiban a szerző akkurátus leírását adja a helyszínnek, a szereplő(k)nek és a cselekedeteknek, addig például Müller rövid (hét könyvoldalny) szövegében a kontúrok elmosódtak, sok a feltételesmód (dominál a megengedő és nem előíró jelleg). A *Képleírás*-ban a színpadon lévő tárgyak „helyzetéből az a következtetés adódik, hogy a NAP, vagy bármi legyen

is az, ami megvilágítja a vidéket, a kép pillanatában a zeniten áll...”³⁷ A mű szövege egyetlen mondat. A hozzá kapcsolódó pársoros jegyzet végén ez áll: „A szöveg egy halálon túli tájat ír le. A cselekmény tetszőleges, mert a következmények múlt idejűek, egy emlék robbanása egy elhalt drámai struktúrában”.³⁸ A szöveg a helyszínt és a megjelenő alakokat sem pontosítja. A *Képleírás* nem több és nem kevesebb, mint ajánlat egy színházi előadáshoz, melyhez az író nem instrukciókat ad, hanem javaslatokat tesz, asszociációkat villant fel, és képeket, szövegtörvédeket sorjáztat.

Összegzés

A fentiekben bemutatott példák nem komponálhatók egybe valamiféle nagy elbeszéléssé, a dráma színpadi műből irodalmi művé válásának koherens történetévé. A drámában megjelenő alakokról adott önálló jellemrajzok („a karakter születése”), a nyomtatásban eszközölt változtatások, a kiadói szerkesztők intervenciója a drámák szövegében (szereplőlisták feltüntetése, az instrukciók kibővítése és átalakítása), a szerepösszevonás megszűnte és ezzel az egy színésznek egy szereppel történő azonosítása stb., mind részei ennek az évszázadokon át tartó folyamatnak. Egy azonban biztos, a dráma irodalmi emancipálódásában nem a dialógusban bekövetkező változásoknak volt szerepe. Sokkal inkább minden egyébnek, ami kívül van a dialóguson. Azoknak a paratextusoknak, szerzői utasításoknak, amelyek a dráma irodalmi jellegét erősítik meg, ezáltal gyakran elhomályosítva az adott mű teatralitását, színházi relevanciáját. Egyszóval, a leírásnak, a leírás különböző típusú és mértékű jelenlétének a dramatikus szövegekben. E folyamat első évszázadában meghatározó szerepet játszott Ben Jonson, Nicholas Rowe és Edmund Malone, akiknek az utókor nagyon sokat köszönhet, hiszen az ő tevékenységük révén indult el az átkeretezés, szemléletváltás, amelynek nyomán a dráma a színházi közegeen kívül az irodalom intézményrendszerében is elfogadásra talált, és az „efemer” létmódból a komoly és maradandó művészet közegeiben is megítélhetővé vált. És nekik köszönhető az is, hogy a koramodern angol dráma időszakából ennyi mű továbbhagyományozódott, fennmaradt, és nem lett az enyészeté.

37 Heiner MÜLLER, „Képleírás”, ford. KURDI Imre, in Heiner MÜLLER, *Képleírás*, Műfordító Füzetek 11, 18–25 (Budapest–Pécs: JAK–Jelenkor, 1997), 18.

38 Uo., 25.

Adaptálatlan leírás, kibillentett értelmezés

Csáth Géza: *Anyagyilkosság* – Szász János: *Witman fiúk**

Csáth Géza egyik legismertebb novellája, az elsőként a *Nyugat*-ban, 1908-ban közölt, majd az 1911-es *Délutáni álmom* kötetben megjelent *Anyagyilkosság* általánosan elfogadott interpretációinak alapját többek között az Ödipusz-komplexus adja. Relevánsnak tűnik tehát a mű pszichoanalitikus megközelítése, melyet Csáth lélektani műveltsége is ösztönöz, persze a novellát többek között motívumhasználata, időkezelése, stilisztikai megoldásai miatt is az életmű kiemelkedő darabjának tarthatjuk.¹

Talán nem haszontalan, ha a későbbi elemzéshez röviden felidézzük a novella cselekményét. A főszereplő testvérpár apja „korán” meghalt, anyjuk alig törődik velük. Az apa nélkül felnövő fiúk legfőbb szórakozása apróbb állatok foglyul ejtése, majd megkínzása és élve felboncolása. Később azonban újfajta élvezetnek hódolnak, hiszen szexualitásukat felfedezve élük ki agresszív vágyaikat egy fiatal prostituált lányon, Irénen, aki láthatóan élvezi a fiúk erőszakos viselkedését. A lány a további együttlétekért cserébe ajándékot kér tőlük, a fiúk pedig anyjuk ékszereit szánják neki. Meg is kéri Witmannét, mutassa meg nekik az értékes holmit, ám az hallani sem akar erről. A testvérek ezután elhatározzák, hogy ellopják az ékszereket, ám mivel anyjuk felébred az üveges szekrény betörésének zajára, hidegvérrel megölik az asszonyt: az idősebb testvér egy kést dőf a mellébe. A gyilkosságot követően a helyszínt úgy rendezik el, mintha kívülről törtek volna

* Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-3. kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

1 Z. VARGA Zoltán, „Csáth Géza: *Anyagyilkosság*: Műelemzés, didaktikai kísérlet”, *Literatura* 39, 1. sz. (2013): 44–49.

be a házba, majd pedig aludni térnek és a másnapról ábrándoznak. Reggel – még az iskola előtt – átadják a lánynak a lopott ékszereket, s megígérik neki, hogy hamarosan meglátogatják őt. A cselekmény felvázolása alapján is látható, hogy a legfontosabb probléma az apa korai halála, melyre Csáth már a novella első mondatában felhívja a figyelmet: „[h]a szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjuk, abból rendesen baj származik”.² E kezdőmondat hangsúlyosan mutat rá a későbbi gyilkossághoz vezető okok gyökerére.³ További tényező a szülői törődés, nevelés hiánya, valamint a fivérek szinte érzelem nélküli viselkedése és agresszivitása. Az előbbi felsorolás azonban kauzális viszonyként is értelmezhető, hiszen – jelen esetben – az apa elvesztéséből következhet anyjuk ridegsége, ebből pedig a gyerekek érzelemmentessége.⁴ A novella számos értelmezésében a szexualitás problémája, illetve a testvérpár „érzelmi fogyatékosága” jelenik meg, Pléh Csaba szerint az *Anyagyilkosság* érzelmi fogyatékos testvérpárja egyenesen együgyű.⁵ A narrátori pozíciót vizsgálva azt láthatjuk, hogy heterodiegetikus elbeszélővel van dolgunk, akinek történetvezetési módja meglehetősen távolságtartó és deskriptív, s ez az objektív, a történeteken kívül helyezkedő, értékítéletet, véleményt nem formáló, szenttelenül tárgyilagos elbeszélői hangnem hangsúlyossá teszi a novellabeli testvérpár érzelemmentességét és közömbösségét.

1997-ben mutatták be a Csáth-novella filmadaptációját, a Szász János rendezte *Witman fiúkat*,⁶ mely nem kizárólag az *Anyagyilkosság*ot veszi alapul: több Csáth-novellára való utalás is megjelenik az adaptációban, így *A kis Emma*, a *Trepov a boncolóasztalon*, az *Ismeretlen házban*, *A fekete kutya*, *A béka* vagy *A vörös Eszti* egy-egy jelenete, helyszíne, karakterneve is helyet kap a filmben. Ezzel az eljárással a csáthi szövegvilág egészének egy alkotáson belüli bemutatására tesz

2 CSÁTH Géza, „Anyagyilkosság”, in CSÁTH Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk., s. a. r. SZAJBÉLY Mihály, 140–148 (Budapest: Magvető Kiadó, 2006), 140.

3 Ahogyan Ferenczi Sándor fogalmaz: „[a]z analízis [...] megmutatta, hogy kedvezőtlen körülmények közt, vagy megrendítő élmények hatása alatt, amelyeket a gyermek elfojtott, a felnőtt pedig látszólagos jelentéktelenségük miatt már figyelemre sem méltat, a normális lelki alkat is betegessé vagy bűnözővé válhat”. FERENCZI Sándor, „A pszichoanalízis és a kriminalitás”, in FERENCZI Sándor, *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében: Válogatás Ferenczi Sándor tanulmányaiból*, összeáll., s. a. r. LINCZÉNYI Adorján, 360–384 (Budapest: Magvető Kiadó, 1982), 370.

4 Bár kérdés, mennyire lehet érzelemmentesnek tekinteni azt, ha valaki gyűlöli az anyját, a novellából ugyanis megtudjuk, hogy amikor Witmanné nem mutatja meg fiainak az ékszereket, azoknak „tele volt a szívük gyűlölettel a szóke, kék szemű, lusta és kövér anyjuk iránt”. CSÁTH, „Anyagyilkosság”, 146.

5 PLÉH Csaba, „Pszichoanalízis, pszichológia és modern magyar irodalom”, in *A magyar irodalom története*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 3 köt., 2:771–790 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 784.

6 SZÁSZ János, *Witman fiúkat* (Budapest: Budapest Film, 1997).

kísérletet a rendező.⁷ Beszédés, hogy Szász nem az *Anyagyilkosság* címet adta a filmjének: nem csupán a fentebb említett Csáth-szövegekből átvett motívumok beépítése indokolja ezt a döntést, az sem elhanyagolható szempont, hogy a *Witman fiúk* cím nem leplezi le a végkifejletet a történetet nem ismerő néző számára. Mindezen túl a címváltoztatásnak köszönhetően Szász a gyilkosság ténye helyett a testvérpárra helyezi a hangsúlyt – ez pedig előre sejteti, hogy az interpretáció kialakítása szempontjából fontos különbségek is felfedezhetők az alapmű és a film között.⁸

Szembeötlő különbség, hogy a filmben az apa alakja is megjelenik (így tehát a filmes idő kitágul a novellához képest), akinek fontosságát több filmes technika segítségével, például a fény–árnyék formáló erőinek megjelenítésével hangsúlyozza az *Anyagyilkosság* filmadaptációja.⁹ Már azzal, hogy *egyáltalán* megjelenik az apa – itt pontos névmegjelölést is találunk, Witman Dénesről van szó –, a film nyomatékosítja, hangsúlyossá teszi a szerepét, kiemeli a későbbi történésekhez való – közvetett – közét. A nyitójelenetben például az ablaknak háttal álló Witman Dénes alakját mintegy dicsfényként veszik körül a beáramló napsugarak, az ellenfény, míg az asztalt körülálló családtagok alig látszanak, éles kontrasztot alakítva ki ezzel. A rendező és az operatőr tehát a fénnel értelmezi az apa figuráját: a Witman Dénest mintegy istenségként ábrázoló képi megjelenítés utal a szereplő fontosságára, a cselekmények menetében betöltött jelentős pozíciójára. A filmben az apa halála a filmes idő-megjelenítés szerint télen következik be, a filmes narratíva fél évvel későbbi jelenetében¹⁰ – valójában a film egészében – pedig ugyancsak tél van.¹¹ Minden bizonnyal tudatos rendezői elv húzódik az eljárás mögött: az idő megállta, az örök tél beköszönte ugyanis markánsan

7 *A kis Emma* többek között az iskolai jelenettel és a kutya felakasztatásával, a *Trepov a boncolóasztalon* a boncolás folyamatának többszöri felemlgetésével köszön vissza a filmben. Az *Ismeretlen házban* a nagyobbik Witman fiú egyik mondatában jelenik meg: „[m]esélj arról a házról! Az ismeretlen házról”. *A fekete kutya* című novellában az apa halott fiát a kutya szemében véli felfedezni, hasonlóképp, mint ahogyan a Witman fiúk, akik apjukat látják a bagoly szemében. *A béka* című novellát az iskolai boncolás jelenete juttathatja eszünkbe, *A vörös Eszti* pedig a névhasználat szintjén van jelen, a cseléd-lányt ugyanis Esztinek hívják.

8 Az adaptációs folyamat interpretációs aktusát hangsúlyozó Joy Gould Boyum mutat rá, hogy a rendezők sok esetben már a címválasztással is egy bizonyos értelmezés mellett foglalnak állást. Lásd: Joy Gould BOYUM, *Double Exposure: Fiction into Film* (New York: Plume, 1985), 80.

9 A fény–árnyék játék végigvonul a filmen, a film szinte egészét betöltő sötétséget gyakran valamilyen fényforrás töri meg – az ablakon keresztül beáramló fény, az elemlámpa fénye, stb. – mely valamilyen szimbolikus többletjelentéssel bír.

10 SZÁSZ, *Witman fiúk*, 00:20:00–00:20:44.

11 Ezzel szemben a novellában több alkalommal pontos időmeghatározást kapunk: a baglyot egy szeptemberi estén kínozzák meg a fiúk, s májusban kerül sor az anyagyilkosságra.

jelezheti, hogy a legfőbb tekintélyszemély halálával minden rosszra fordul, az apa elvesztése tehát megelőlegezi az elkövetkező tragédiát. Az apa abból a szempontból is „mindenhatónak” látszik, hogy ő felügyeli az idő múlását. A film első jelenetében kiderül, hogy a család ideje szigorúan Witman Dénes idejéhez igazodik: az apa zsebórájának másodpercmutatói jelzik, hogy mikor kell kezdődnie a családi étkezésnek, az apa ellenőrzi, kontrollálja azt, hogy minden rendben és a megfelelő időpontban történjen. Éppen ez, a cselekedetek, a történések szabályozása, megfelelő keretek közé helyezése jellemző a lelki működés egyik instanciájára, a felettes énre, ezen a ponton tehát az apa alakja a felettes én testet öltött allegóriájaként interpretálható. Sággy Miklós remek elemzésében jegyzi meg, hogy a testvérpár magát a fájdalmat is összekapcsolja az apával, hiszen a filmben Witman Dénes halála előtt többször kimondja a következőt: „fáj”.¹² A novellából – és a filmből is – kiderül, hogy a testvérpárt kifogyhatatlanul érdekli a fájdalom természete, melyet a hön áhított bagoly megkínzásban látnak meg. Az *Anyagyilkosságban* a következőket olvashatjuk:

[e]gyenként szedték ki a pihéket a melléből és figyelték, amint a titokzatos madár szemében a fájdalom színes tüzei egymás után kigyúlnak. Aztán drótokkal csavarták körül a szárnyának a tövét, a lábait, a csőrét és így kipeckelve sokáig szótlанul bámulták. Arról beszéltek, hogy a madár tulajdonképpen csak egy ház, ahová a Kín beköltözött és ott lakik, míg csak a baglyot meg nem ölik.¹³

A film ezt juttatja kifejezésre, amikor az apa fejfáján ülő baglyot mutatja be – igaz, csupán az allegorikus konklúziót mutatja fel, a felfedezés kegyetlen folyamatát cenzúrázza.

A következőkben néhány, a film és a novella közti további eltérést mutatok be, melyek – az előbbi, az apa szerepét hangsúlyozó példával ellentétben – a lélektani értelmezés relevanciáját teszik kérdésessé. Egy első ránézésre talán apróságnak tűnő, mégis igen fontos eltérésként értékelhető a Witman fiúk *életkora* az apjuk halálakor, illetve anyjuk megölésekor különbözik a filmben és a novellában. A novella első mondatainak minden részlete fontos: „[h]a szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjuk, abból rendesen baj származik. Witmannak két fia volt már, *négy és ötévesek*, amikor egy napsugaras, csak kissé szeles novemberi délutánon búcsút mondott a világnak”.¹⁴ Witman fiai – a no-

12 SZÁSZ, *Witman fiúk*, 00:03:59–00:05:11.

13 CSÁTH, „Anyagyilkosság”, 142.

14 Uo., 140. Kiemelés tőlem. M. Á.

vella szerint – tehát még kisgyermek, amikor elveszítik édesapjukat. Ez kardinális jelentőségű, ugyanis eszerint a gyermekek csupán néhány éves korukig ismerhetik apjukat, s így nem jelenik meg életükben a legfőbb tekintélyszemély, ezzel együtt nem fejlődhet ki a felettes énjük, s – közvetve – ennek a defektív állapotnak az eredménye a – már kamaszkorukban, gimnazistaként elkövetett – gyilkosság. Szász filmjében ezzel szemben a testvérpár – az adaptációban a nagyobbik fiú János, a kisebbik pedig Ernő – apjuk halála és az anyjuk ellen elkövetett gyilkosság között körülbelül fél év telik el, s a filmes megjelenítésből is jól látszik, hogy a fiúk kamaszkorúak, tehát apjuk halálakor is kamaszok – ez tehát semmiképp sem összeegyeztethető a novellabeli kezdőmondatral. Amennyiben a lélektani megközelítést tartjuk szem előtt, a szocializáció és nevelés hatására kialakuló felettes én már működhet a kamasz testvérekben. Ezt erősíti meg a jelenet, amelyben az állatkínzások lelki gyötrelmei súlyának elviselhetetlensége miatt Ernő, a kisebbik testvér gyónni megy:

állatot felboncolni bűn. Bűn, ha azzal megöljük? Gyónom a mindenható Istennek, hogy bűnt követtem el többször, szóval és cselekedettel. Segítettem megölni egy galambot, és segítettem megölni egy kutyát is, a Bodrit. [...] Atyám, ha valaki nagy bűnt követett el, kaphat feloldozást?¹⁵

A fivérek karaktere kissé különbözik a *Witman fiúk*ban: János elszántabb, mint öccse, ezzel szemben az *Anyagyilkosság*ban mindkét fiút hasonlóan látjuk, személyiségük nem választható el élesen egymástól (ezt erősíti meg, hogy nem kapnak önálló tulajdonnevet), mindketten örömeiket lelik az állatok kínzásában. A filmben ezzel szemben a kisebbik fiú többször is hangot ad kétségeinek, ő elengedné az állatokat: mind a kutya, mind pedig a bagoly megkínzása előtt kimondja: „engedjük el. Félek”.¹⁶ A lelkiismeret meglétének vagy épp hiányának vizsgálata szempontjából megfigyelhetjük, hogy Csáth több művében is megjelenő jellegzetesség az elalvás motívuma, mely a nyugodt, tiszta lelkiismeretet (vagy akár lelkiismeretlenséget) ábrázolja, szereplői ugyanis mindig valamilyen bűnös vagy helytelen cselekedet után térnek nyugovóra. A *Fekete csönd* Richardja a bolti betörés után mélyen alszik: „[é]jjel betört a zsidó boltjába, és kiszedte a pénzt a fiókból. Elszaladt vele, és elszórta az utcán. Reggel az ágyában aludt, amikor láttuk, hogy át van löve a tenyere. A csendőr lőtte át. Édesanyánk letérdelt az ágy

15 SZÁSZ, *Witman fiúk*, 00:39:23–00:40:13.

16 Uo., 00:37:12.

mellé, és gyengéden lemosta a vért. Richard nyugodtan aludt”.¹⁷ A keretes szerkezetű *Szeptember* című novellában központi kérdés a lelkiismeret és annak hiányának problémája, a főhős halála után a csalfa feleség jelképes kézmosás-rítusa, majd pedig nyugodt elalvása mutatja halott férje iránti közömbösségét.¹⁸ A *Tor* Marisa pedig lelkiismeretével és bimbózó szexuális vágyai felismerésének ijesztő tudatával küszködve alszik el: „rövid ideig tartott a sírás, mert Maris csakhamar könnyen, a fáradtak tiszta, nagy lélegzésével – elaludt”.¹⁹ Az *Anyagyilkosság* esetében a Witman fiúk anyjuk megölését követően – a helyszín körületekintő elrendezése után – alszanak el: „[l]evetkőztek, ágyba bújtak és az izgalmaktól holtra fáradva pár pillanat múlva már mind a ketten mélyen aludtak”.²⁰ Láthatjuk, az alvás és a moralitás/immoralitás összekapcsolása Csáth szövegeinek visszatérő motívuma. A filmből kimarad a gyilkosság utáni elalvás jelenete, ugyanakkor a zárójelenetben Irén meztelen testének a lopott ékszerekkel való feldíszítését követően mindhárman befekszenek a lány ágyába. Míg Irén nyugodtan továbbalszik, a testvérek maguk elé bámulnak: láthatóan az elmúlt események aggasztják őket. Ezzel a jelenettel, az elalvás motívumának elmaradásával, s főként azzal, hogy ez a markáns kép a film utolsó képkockája, a Witman fiúk nem feltétlenül lelkiismeret nélküli, érzelemmentes, teljesen közömbös gyerekeként, hanem tettük súlyát érzékelő gyilkosokként jelennek meg Szász alkotásában.

Az imént bemutatott néhány példa alapján már körvonalazódni látszik, hogy a film több ponton eltér az alapjául szolgáló novellától, így az alapműhöz hasonló pszichoanalitikus értelmezés is megkérdőjelezhetőnek tűnik. A következőkben ezt a feltevést egy olyan példával kívánom megerősíteni, mely a Csáth-novellában megjelenő anya karakteréhez, illetve annak leírásához kapcsolódik. A novella felütésében a következőket tudjuk meg Witmannéról, az anyáról:

szép asszony volt, de szelíd természetű és erősen önző. A férjét sohase kínoztta, de egy bizonyos fokon túl sohase is szerette. [...] Mondom, mint ember: se jó, se rossz. A két fiát éppen olyan keveset csókolta, mint verte. Kevés közük volt egymáshoz, amint az lassanként mindjobban kiderült. [...] Különben csendesen élt, és csendesen hízott.²¹

17 CSÁTH Géza, „Fekete csönd”, in CSÁTH, *Mesék...*, 11–14, 11–12.

18 CSÁTH Géza, „Szeptember”, in CSÁTH, *Mesék...*, 338–340, 340.

19 CSÁTH Géza, „Tor”, in CSÁTH, *Mesék...*, 7–10, 10.

20 CSÁTH, „Anyagyilkosság”, 148.

21 Uo., 140.

Az *Anyagyilkosság* egy későbbi szöveg helyén a Witman fiúk álmában az anyjukhoz hasonló női alakok jelennek meg:

[a] nagyobbik azt mesélte, hogy a levegőben lények laknak, amelyek az emberekhez hasonlítanak, s ha enyhe szél fúj, érezni, mint úszik a testük a levegőben. Azután megálltak, behunyták szemeiket, és kiterjesztették karjaikat. Az idősebb fiú azt állította, hogy hatalmas, puha testű légi asszonyok imbolyognak körülötte, és hátukkal és mellükkel az arcához érnek. [...] Otthon, az ágyban is még a lég asszonyairól beszélgettek. Be is jöttek. Nesz nélkül siklottak be, az ablaküveget alig érintették bársonyos hátukkal, és lebegve, úszva odanyújtóztak melljük a paplanra, a vánkosra.²²

Szembetűnő a hasonlóság az anya és a légi asszonyok között, tehát egyfajta elfojtott szexuális vágy ébred a fiúkban anyjuk iránt, mely visszavezethető az Ödipuszkomplexusra. Eszerint egy családban az apa szerepe az, hogy az anyát elvonja a gyermektől, később pedig, amikor a gyermek versengeni kezd az apával, a kasztrálástól való félelmét is meg kell, hogy élje, majd pedig érdeklődését anyjáról egy másik nőre kell áthelyeznie, ez által pedig megtörténik a komplexus sikeres meghaladása.²³ A Witman fiúk – mivel érdeklődésüket az anyáról Irénre helyezik át – átesnek az Ödipuszkomplexuson, ezután pedig elhidegült és közömbös anyjukban csupán akadályt látnak, hiszen Witmanné nem adja oda fiainak az ékszereket, s ez a tiltás váltja ki a gyilkos indulatot gyermekeiből. Szajbély Mihály ennek kapcsán jegyzi meg, hogy a hidegvérrel végrehajtott gyilkosság oka a fentebb idézett, a testi érintés hiányát annak két ellentétes minőségű metonímiájával lefedő felsorolás alapján (is) kimutatható. A gyermeki szexualitás egyik fontos megnyilvánulási formája ugyanis a kölcsönös szeretet a szülő és a gyermek között: a gyermekeit „keveset csókoló” Witmanné ezt az élményt megtagadja tőlük, s feltehetőleg ez is hozzájárul ahhoz, hogy a testvérpár szexuális vágyai abnormális méreteket öltsenek. Egy másik szülői hibának tekinthető az, hogy az anya keveset veri őket, amennyiben a verést a nevelés szimbólumaként értelmezzük. A gyermekkorban ugyanis még nem alakul ki az a visszatartó erő, amely határt szabna a cselekedeteknek és a gondolatoknak, ez a gát, az ősi ént bíráló instancia a felettes én, mely csupán később, a nevelés hatására fejlődik ki.²⁴ Mivel a felettes én szerepét eleinte a szülői tekintély játssza, és ahogyan megtudjuk, Witmanné tart a fiaiától – „[k]issé félt a fiaiától,

22 Uo., 144.

23 Sigmund FREUD, *Az ősválami és az én*, ford. DUKES Géza és HOLLÓS István (Budapest: Hatágú Síp, 1991), 43; Jean LAPLANCHE és Jean-Bertrand PONTALIS, *A pszichoanalízis szótára*, ford. ALBERT Sándor, BURJÁN Mónika, GYIMESI Tímea és PÁLFFY Miklós (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 335.

24 SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989), 204.

nagyon távol érezte őket magától”²⁵ –, sőt közömbös is velük szemben, képtelen betölteni ezt a szerepet. Igaz, Witmanné, az anya alakja a novellában és a filmben is egyaránt fontos karakter, alapvető jellemvonásai, jelesül a közöny, a lelki sivárság mindkét műben hasonlóképp jelennek meg, a külső jellemzők azonban teljes mértékben eltérnek egymástól. Míg a novellából megtudjuk, hogy az apa halála után az „eleinte gyenge csípőjű” anya „csendesén hízott”, melynek következtében „lusta és kövér” lett, addig a *Witman fiúk*ban megjelenő anya (azaz az őt alakító színésznő, Maia Morgenstern) magas, vékony és szikár. Utóbbi testi attribútumok alighanem jobban összeegyeztethetők Witmanné belső tulajdonságaival, ám a novellában szereplő anya nem véletlenül olyan, amilyen: ezen a ponton lép működésbe ugyanis a fentebb már kifejtett Ödipusz-komplexus. Szász alkotásából ez az elem teljes egészében kimarad, hiszen a Witman fiúk álmódosásaiban szereplő női alakok másképp jelennek meg, mint a novellabeli „lég asszonyai”, akiknek „nagy, puha testük” van, s így összefüggésbe hozhatók az elhízott Witmannéval: „[János:] Hogy fúj a szél! Érzed már? [Ernő:] Igen, érzem, simogat. [János:] Itt hajladoznak, táncolnak a szobában körülöttem. [Ernő:] Itt van Irén is. [János:] Látod? [Ernő:] Meztelen. Látom. [János:] Most olyan szép, száz évig tudnám nézni őt.”²⁶ A filmben tehát inkább arra találunk utalást, hogy ezek a számukra izgató női alakok inkább Irénhez, de semmiképp sem anyjukhoz hasonlítanak, így az Ödipusz-komplexusra, az anyjuk iránt elfojtott szexuális vágyaikra visszavezethető egyezés sem fedezhető fel.

Mivel a tárgyalt mű egy irodalmi mű adaptációja, érdemes egy pillantást vetnünk egy olyan adaptációelméleti munkára, mely kifejezetten a leírások filmes adaptálhatóságával foglalkozik. Seymour Chatman az elsők között volt, aki a narratológia felől közelítette meg az adaptációk kérdését. A leírást – melyet akképpen definiál, amikor is a történet ideje megáll, de a diskurzus maga tovább folytatódik – vizsgálva azt állítja, hogy a film képtelen a szövegekhez hasonlóan leírni: már a médium sajátosságaiból is következik, hogy a film olyan részletesen mutatja meg a tárgyat, hogy nem képes ráirányítani a figyelmet a szöveg által fókuszba állított elemekre, elgondolása szerint tehát a film csupán ábrázolni képes, de képtelen állításokat tenni.²⁷ Egy irodalmi leírás sok esetben szelektív, hiszen néhány tulajdonságot kiemel, a hiányzó jellemzők megalkotása az olvasó fantáziájára van bízva, a film esetében ugyanakkor a rendező szükségszerűen konkre-

25 CSÁTH, „Anyagyilkosság”, 146.

26 SZÁSZ, *Witman fiúk*, 1:05:25–1:05:54.

27 Seymour CHATMAN, „Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)”, ford. SÁGHY Miklós, in *Verbális és vizuális narráció: Szöveggyűjtemény*, szerk. FÜZI Izabella, Apertúra könyvek 3, 71–90 (Szeged: Pompeji, 2011), 78–79.

zál, hiszen szereplőt, helyszínt, jelmezt, díszletet stb. választ. Ezt nyomatékosítja az is, hogy a filmnek sajátos eszköztárral kell dolgoznia egy leírás adaptálásához: ahhoz, hogy egy irodalmi leíráshoz hasonló kiemelő, fókuszba állító hatást érjünk el, a médium különféle sajátosságai szükségesek, melyet a kameramozgással, a különböző beállításokkal, nagyítottalokkal, kimerevített képekkel lehet elérni. Ezt szem előtt tartva szembetűnik, hogy a Szász-filmben nem hangsúlyosak az anya külső tulajdonságai, a kamera nem időz el hosszasan Witmanné bemutatásán, de arra vonatkozó utalásokat, párbeszédet sem találunk a filmben: Szász tehát nem csupán a leírás tartalmát, de a leírás aktusát sem adaptálja a filmjében, ebből pedig az következik, hogy a *Witman fiúk* cselekménye szempontjából az anya karakterének metaforikus jellemzői a novellához képest a filmben elhalványulnak. Ha egy szövegben olvasható leírás nem szubjektív értékelés alá eső jellemzőket használ – mint például „szép” –, hanem konkrét(abb) tulajdonságokat sorakoztat fel (például szőke, elhízott), melyek többletjelentéssel bírnak, de a feldolgozásban ezek nem kerülnek bemutatásra, sőt épphogy ellentétes vonások tűnnek fel, joggal gyanakodhatunk, hogy az adaptálás során a film nagy eséllyel elveszíti az eredeti mű bizonyos árnyalatait.

Mindemellett persze nem hagyhatjuk figyelmen kívül az adaptációkkal kapcsolatos elméletek leggyakrabban előforduló megállapítását, miszerint minden adaptáció egyfajta értelmezésként fogható fel. Ez az evidensnek tűnő kijelentés oly módon bővíthető tovább, hogy a feldolgozás nem feltétlenül az alapmű „folytatása”, hanem sokkal inkább szuverén, önálló műalkotás, amely elsőként értelmezi, majd pedig dekonstruálja a feldolgozott anyagot.²⁸ Vajdovich Györgyi a Geoffrey Wagner és Dudley Andrew által megfogalmazott kategóriákat alapul véve négyféle adaptáció-típust határoz meg, melyek a szerzői intenció alapján – Brian McFarlane szerint azonban valójában minden esetben az irodalmi alapanyaghoz való hűség szempontjából – különülnek el egymástól. A négy típus tehát a *transzpozíció*, mely a szüzisé szintjén is pontosan követi az adott művet, a *szabad adaptáció*, amely már szerkezeti változtatásokat is eszközöl az eredeti szöveg intenciójához képest, ám mégis hűen vissza tudja adni annak a befogadóban keltett hatását, az *interpretáció*, mely tudatos eltérést mutat az eredeti műhöz képest, ugyanakkor a felhasznált elemek mégis a film vázát adják, és végül a *kölcsönzés*, amely pedig pusztán ürügyként, ötletbányaként használja fel az alapművet.²⁹ E kategóriák alapján,

28 PETHŐ Ágnes, *Múzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben* (Csiksztereda: Pro-print, 2003), 100–104.

29 VAJDOVICH Györgyi, „Irodalomból film: A filmes adaptációk néhány kérdése”, *Nagyvilág* 51, 8. sz. (2006): 683–685.

a fentebb kifejtettek fényében Szász filmje az interpretáció típusába illeszthető. Ezzel szemben Vincze Teréz a *Witman fiúkat* elemző munkájában – egy kissé túlzóan – a film egyik nagy erényeként jegyzi meg, hogy Szász híven „követi a novella írott korpuszát, rendre arányosan dagasztja vizuális örömmé a novellaelemeket”.³⁰ Elgondolása szerint Szász egyetlen lényegi változtatása az *Anyagyilkosság*hoz képest az, hogy minden szálát elvarr, a narratívát lekerekíti, „befogadóbaráttá” teszi. Ez az eltérés azonban azt eredményezi, hogy a csáthi szövegvilágra jellemző eklektikus és inkohereus elbeszélésmódnak az adaptációba való átmentése nem történik meg. A Csáth-szövegben csupán utalásokat találhatunk az ok-okozati összefüggésekre, félmondatokból, részletekből következtethetünk a miértekre, míg a filmben minden bemutatásra kerül, Szász műve tehát „[b]ecsülettel végigmondja, amit végigmond maga a novella is, csak annak árnyalatai nélkül”, s ezzel a struktúrával az adaptáció nem képes értelmezői diskurzusba lépni a megfilmesítés alapjául szolgáló művel.³¹ Ez azonban – ahogyan fentebb láthattuk – nem csupán a „lekerekítés” eredménye: több elem kihagyásával, megváltoztatásával ugyanis a filmnek az alapműhöz hasonló értelmezése is kérdésessé válik. Szász filmje tehát bizonyos jelenetekben továbbgondolja, esetenként kibontja, explicitációs műveleteivel nemcsak letisztazza, de több esetben modifikálja is a történeteket. A film számos ponton nem él a novella által felkínált lehetőséggel, nem a novella által biztosított irányt követi, hanem a saját értelmezői keretében bővíti ki a narratívát. Természetesen ez egy adaptáció esetében nem meglepő, ugyanakkor az *Anyagyilkosság* néhol jelentéktelennek tűnő részletei fölötti átsiklásával vagy épp tudatos elhagyásával bizonytalanná válik a novella eredeti, befogadóra tett hatása. Mindezen túl, a *Witman fiúk* kétségtől fontos szereplőjének, az anya (novellabeli) külső tulajdonságainak a figyelmen kívül hagyása, ha a pszichoanalitikus értelmezést nem is, de a pszichoanalitikus értelmezésnek ezt a fentebb felvázolt lehetséges módját mégis zárójelbe teszi, így a film esetében a lélektani megközelítés relevanciája a novellához képest eltűnik, vagy legalábbis háttérbe szorul. Noha a *Witman fiúk* kétségtől arányos, művészileg egységes – és természetesen szuverén – alkotás, a film alapjául szolgáló novella mélyrétegeibe már nem minden esetben hatol bele. Mindez pedig szükségszerű és elengedhetetlen ahhoz, hogy a csáthi szövegvilág leképezhető, megérthető és átadható legyen a befogadó számára.

30 VINCZE Teréz, „A csontváz hamvas bőre: Az adaptáció változatai Pacsovszky József *Esti Kornél csodálatos utazása* és Szász János *Witman fiúk* című filmjében”, in *Adaptációk: Film és irodalom egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna és GELENCSÉR Gábor, JAK füzetek 109, 163–184 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000), 168.

31 Uo., 165–171.

Tájkép Ikarosz bukásával

A leíró filmnyelv politikai funkciója Tarr Béla életművében

„[É]n akkor sem hiszem, hogy a filmnek az a lényege, hogy elmeséljen egy történetet, hanem az, hogy elmesélje, mi van a világban, és mi van körülöttünk. És itt a valódi nagy döntés az, hogy mit hagysz ki a képből.”¹

(Tarr Béla)

Amennyiben a *leírás* kérdéskörét a kortárs filmművészet területén vizsgáljuk, akkor a magyar és a nemzetközi kontextusban egyaránt Tarr Béla munkássága tűnik az egyik legrelevánsabb kutatási területnek. Tarr filmjeit a kezdetektől határozott antinarratív elköteleződés jellemzi, életműve második szakaszának filmjeiben az irodalmi leírásokhoz hasonló filmnyelvi eljárásokra ismerhetünk.²

Tarr filmnyelvét olyan, nem cselekményközpontú ábrázolási logika határozza meg, mely a helyszínek és a szereplők bemutatására különösen nagy hangsúlyt fektet. A rendező több vele készült interjúban is bírálja azt a kortárs gyakorlatot, mely az egész filmet a „sztori”, vagyis a történet elsődlegességének rendeli alá. Az egyik ilyen beszélgetésben Tarr azt állítja, hogy rendezőként többet tanult zeneszerzőktől és festőktől, mint más filmrendezőktől, és az idősebb Pieter Bruegel *Tájkép Ikarosz bukásával* című képét nevezi meg „filozófiai és dramaturgiai” mintájaként.³

1 BORI Erzsébet, „»Nem lehet ügyeskedni«”, interjú Tarr Bélával, *Magyar Narancs*, 2001. febr. 8., hozzáférés: 2018.06.01. http://magyarnarancs.hu/belpol/nem_lehet_ugyeskedni_tarr_bela_filmrendezo-63683.

2 A téma kapcsán végzett korábbi kutatásaim során arra jutottam, hogy a *Kárhozat* egyik jelenete a genette-i *narratív szünet* megteremtésére irányuló filmnyelvi kísérletnek tekinthető, egy másik vizsgálat során pedig azt állapítottam meg, hogy a *Werckmeister harmóniák* – noha eltávolodik a korábbi filmekre jellemző leíró gyakorlatoktól – az irodalmi leírások kapcsán azonosított, felületi és defiguráló poétikát hoz létre. ANDRÁS Csaba, „Entrópia: A *Werckmeister harmóniák* retorikája”, *Hid* 81, 6. sz. (2016): 38–52; ANDRÁS Csaba, „Felület-poétikák – Adalékok Tarr Béla filmnyelvi leírásainak narratológiai értelmezéséhez”, *Literatura* 42, 3. sz. (2016): 218–226.

3 Gary Pollard interjúja Tarr Bélával a Radio Television Hong Kong (RTHK) *The Work* című műsorában, hozzáférés: 2018.06.01, <https://www.youtube.com/watch?v=HPPjOtmIeuc>.

Érdemesnek tűnik alaposabban megvizsgálunk, hogy Tarr miért pont ezt a festményt jelöli ki munkásságának „filozófiai” és „dramaturgiai” előképeként. Ahhoz, hogy ezt megértsük, szemügyre kell vennünk magát a képet és annak különböző interpretációt. Tanulmányomban Bruegel festményének, valamint Tarr Béla egyik rövidfilmjének (*Prologus*, 2004) komparatiztikai szempontú összehasonlítására vállalkozom. E két, meglehetősen távoli mű összekapcsolásával és párhuzamos olvasásával egy lehetséges politikai magyarázatot kívánok adni a leíró filmnyelv jelentőségére Tarr Béla életművében.

A Bruegel-probléma

Nem mindig egyértelmű, hogy a *Tájkép Ikarosz bukásával* cím említésekor pontosan melyik képre kell gondolni. Egyrészt létezik egy *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény, mely jelenleg a brüsszeli Királyi Szépművészeti Múzeumban található, másrészt létezik egy ehhez nagyon hasonló, többek által szintén az idősebb Bruegelnek tulajdonított kép, az *Ikarosz bukása*, mely az előbbinél jóval kisebb méretű, valamint számos ponton eltér a korábban kanonizált festménytől. Egyik festmény esetében sem biztos, hogy maga Bruegel festette őket, könnyen lehet, hogy mindkét esetben másolatokról van szó. A Tarr-interjú kontextusában biztosra vehetjük, hogy a rendező melyik festményre gondol: arra, amelyiknek címében a „tájkép” szó szerepel.

Ami a kép szemlélésekor rögtön szembeötlő, azt a szakirodalom gyakran nevezi „Bruegel-problémának”. Kenneth C. Lindsay és Bernard Huppé összefoglalásában a probléma abban áll, hogy Bruegel képei sokszor azt a feladatot róják a szemlélőre, hogy hosszan keresse a képek „ikonográfiai középpontját”, vagyis olyan kompozíciós eljárást alkalmaznak, mely „elrejtja a képek jelentését”.⁴ A szakirodalom a *Tájkép Ikarosz bukásával* mellett rendszeresen példaként említi a *Keresztvitel*, a *Pál megtérése* és a *Háromkirályok imádása* című festményeket, melyek esetében a képek tartalmi szempontból központi figurái kimondottan marginális pozíciót foglalnak el a festményeken.

Lindsay és Huppé általános magyarázatot kínál erre a gyakorlatra: szerintük a módszer oka a középkori allegória-felfogásban és az ezt megalapozó esztétikai elméletben keresendő. A szerzőpáros Szent Ágoston *A keresztény tanításról* című szövege alapján mutatja be azt a szemléletet, mely szerint a kép által kiváltott

4 Kenneth C. LINDSAY and Bernard HUPPÉ, „Meaning and Method in Brueghel’s Painting”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14, no. 3. (1956): 376–386, 377.

esztétikai hatás annál erősebb, minél több erőfeszítésbe kerül annak megfejtése a befogadó számára.⁵ Mint látni fogjuk, ezt az értelmezést a *Tájkép Ikarosz bukásával* későbbi interpretátorai többnyire elutasítják.

Léteznek más magyarázatok is arra, hogy Ikarosz miért kapott ilyen kevés helyet a festmény jobb alsó részében. Karl Kilinski arra hívja fel a figyelmet, hogy az ábrázolás sok részletét tekintve hűségesen követi Ovidius szövegét: a tenger itt is „smaragdzöld”, és az *Átváltozások* említi a szántóvetőt, a pástort és a halászt, akik Ikarosz bukásának szemtanúi.⁶ Fontos eltérés az ovidiusi történethez képest az, hogy az ott épp csak megemlített figurák Bruegel képén központi szerepet kapnak, és szemmel láthatóan nem veszik észre Ikarosz bukásának eseményét. Ennek a magyarázata a legtöbb értelmező szerint egy német közmondásban keresendő, mely szerint „egy ember halála miatt nem áll meg az eke”: valószínű, hogy a közmondásokra nagy figyelmet fordító Bruegel ezt a mondatot tartotta szem előtt a *Tájkép Ikarosz bukásával* megfestésekor, és ezért ismerhetünk a kép bal oldalán szereplő bokrok között egy holttest fejére.⁷ Kilinski szerint a kép központi témája a szenvedéssel szembeni közömbösség, Ikarosz történetének ilyen jellegű ábrázolását pedig Horatius ódái inspirálhatták.⁸

Lindsay és Huppé értelmezésében a kép témája a legkevésbé sem a mások szenvedése iránti közöny, ők úgy vélik, hogy Bruegelre sokkal inkább a korszak emblémás könyvei hathattak, vagyis Ikarosz történetének keresztény moralizáló feldolgozásai.⁹ Ezekben az interpretációkban Ikarosz bukása Lucifer bukásával mutat párhuzamot, maga Ikarosz pedig a hiúság bűnét testesíti meg.¹⁰ Értelmezésükben tehát a kép erkölcsi példázat: az előterében látható figurák helyes magatartásuk miatt kapnak kiemelt jelentőséget az allegorikus szerkezetben, Ikarosz pedig a bűnei miatt válik jelentéktelenné.

Egy harmadik lehetőséget kínál Lycke de Vries tanulmánya, aki szintén a keresztény moralizáló Ikarosz-interpretációkat veszi alapul, de értelmezésében figyelembe veszi a korszak festészetének tágabb kontextusát is.¹¹ De Vries kiter

5 Uo., 377–379.

6 Karl KILINSKI, „Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, no. 1. (2004): 91–114, 92.

7 Lycke DE VRIES, „Bruegel’s »Fall of Icarus«: Ovid or Solomon?”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 30, no. 1–2. (2003): 4–18, 12; KILINSKI, „Bruegel on Icarus...”, 103.

8 Uo., 104–105.

9 LINDSAY and HUPPÉ, „Meaning and Method...”, 382.

10 Uo.

11 DE VRIES, „Bruegel’s »Fall of Icarus«...”, 4–18.

arra, hogy noha a '70-es években a berlini művészettörténész hallgatók tanulmányai az elnyomott tömegek és a kizsákmányolt parasztok oldalára álló Bruegel méltatásával voltak tele, szinte egészen biztos, hogy a festőt nem ilyen intenció vezette.¹² De Vries bemutatja, hogy Bruegel idejében a parasztokat többnyire kétféleképpen ábrázolták: civilizálatlan réteggként, akiknek erkölcstelen viselkedéséből a szemlélődő okulhat; vagy pedig olyan pozitív színezetű alakokként, akiket a kemény munka erénye nemesít.¹³ Mindez ugyanakkor a *Tájkép Ikarosz bukásával* esetében nem releváns: miként arra de Vries rámutat, a képen látható földműves nem paraszti ruhát visel:¹⁴ a földműves sokkal inkább allegorikus alak, aki a neki rendelt feladatot erényesen végző „átlagembert”, a *common mant* testesíti meg, szemben a nagyravágó Ikarossal.¹⁵

De Vries ugyanakkor mindezt kiegészíti azzal, hogy a festmény elsősorban nem allegória, hanem egy tájkép, még pontosabban – Walter Gibson terminusával¹⁶ – „világ-tájkép”, mely sok rokonságot mutat az idősebb Bruegel kevésbé allegorikus tájképeivel.¹⁷ Innen szemlélve a *Tájkép Ikarosz bukásával* az előtérben elhelyezkedő figurákkal egyszerre ábrázolja az agrikultrális feladatokat, a korszakban a legkorszerűbbnek számító kereskedőhajó ábrázolásával a virágzó kereskedelmet, a vidék és a város jelentőségét, és mindezekkel egy harmonikus és jól működő világot.¹⁸ A harmadik olvasat alapján tehát Ikarosz bukásának eseménye azért jelentéktelen, mert a kép koncepciója szempontjából valóban jelentéktelen eseményről van szó: egyfajta marginális megjegyzésről, mely nem bír központi jelentőséggel.

A tájkép és az allegorikus kép ilyen jellegű szembeállításából de Vries a tájképet hozza ki győztesen. Az ellentét kontextusát Svetlana Alpers magyarul *Hú képet alkotni* címmel megjelent, eredetileg *A leírás művészete (The Art of*

12 Uo., 10.

13 Uo., 10–11. Ezt a képet árnyalja Svetlana Alpers Bruegel parasztábrázolásáról szóló tanulmánya: Alpers rámutat, a festő képei a parasztság életmódjának a korszakban egyetlen más festőhöz sem foghatóan alapos ismeretéről tanúskodnak. Alpers szerint abban sem lehetünk biztosak, hogy Bruegelt elsősorban a morális ítékezés céljai vezették volna zsánerképei elkészítésekor, ehelyett a korszakban megélenkülő etnográfiai érdeklődésre, valamint a képek komikus jellegére helyezi a hangsúlyt. Svetlana ALPERS, „Bruegel's Festive Peasants”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 6, no. 3–4. (1972–1973): 163–176, 167.

14 DE VRIES, „Bruegel's »Fall of Icarus«...”, 11.

15 Uo.

16 Walter S. GIBSON, „Mirror of the Earth”: *The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

17 DE VRIES, „Bruegel's »Fall of Icarus«...”, 11.

18 Uo., 9.

Describing) című művészettörténeti klasszikusa vizsgálja.¹⁹ Kötetében Alpers a 17. századi németalföldi festészetet élesen elhatárolja a korabeli itáliai, reneszánsz paradigmától. Vizsgálata során meglehetősen ritkán említi az idősebb Bruegelt,²⁰ aminek oka valószínűleg az, hogy a festő a két bemutatott festészeti paradigma határán helyezkedik el, és bár festészete számos sajátosságát tekintve illeszkedik Alpers érvelésébe, magán viseli a reneszánsz paradigma jellegzetességeit is. Jól illusztrálja ezt a kettősséget az az Alpers által is hangsúlyozott élettörténeti tény, hogy a későbbi németalföldi festőkkel szemben az idősebb Bruegel még elutazott egy hosszú itáliai tanulmányútra, de idejét nem az olasz művészet tanulmányozásával, hanem tájképek, városképek és topografikus kikötőképek festésével töltötte.²¹ Bruegel festészete már nem pusztán a képek felszíne mögött meghúzódó textuális jelentésre helyezi a hangsúlyt, de esetében még nem annyira hangsúlyos a képek tisztán leíró vizualitása, mint Alpers fő példái esetében. Ezt látjuk a *Tájkép Ikarosz bukásával* esetében is, mely ugyan deskriptív jellegű, de itt még nagyon is látványos a *narratíva nyoma*. Az idősebb Bruegel helyzetének ez a kettőssége az interpretációk konfliktusának fő oka: a *Tájkép Ikarosz bukásával* egyszerre értelmezhető a festészet korabeli itáliai, és valamivel későbbi németalföldi gyakorlata felől, és annak a folyamatnak a koronatanújaként is interpretálható, melyben a leíró logika átveszi a vezető szerepet a figuratív és a narratív logikától.

Nem okoz nagy értelmezői erőfeszítést, hogy az utóbbi olvasatot összekapcsoljuk Tarr Béla filmjeinek poétikájával, a narratívától a leírás felé történő elmozdulás tényével. Érdemes ugyanakkor szemügyre vennünk a festmény modern olvasatait is, melyek nem foglalkoznak a festő eredeti intenciójával és korának kontextusával.

W. H. Auden *A Szépművészeti Múzeumban*, Michael Hamburger *Sorok Bruegel Ikaroszaról* és William Carlos Williams *Tájkép Ikarosz bukásával* című versei egyaránt ezt a „modernné olvasást”²² példázzák. Mindhárom vers arra a feszültségre épít, mely az esemény hordereje és képen betöltött marginális szerepe között feszül. Ezt a viszonyt a költők egyszerre tekintik *ironikusnak* és *tragikusnak*: a legnagyobb és legmagasztosabb emberi vállalkozás végső kudarca észrevétlen marad az átlagemberek számára, és maga az észrevétlenség eredményezi a valódi tragikumot.

19 Svetlana ALPERS, *Hű képet alkotni*, ford. VÁRADY Szabolcs (Budapest: Corvina Kiadó, 2000).

20 Uo., 65, 152–154, 167, 168, 242, 256.

21 Uo., 153–154.

22 TAKÁTS József, „Saját hitek”, in TAKÁTS József, *Ismerős idegen terep*, 7–26 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2007), 11.

Ez a modern értelmezés elsősorban talán a szemlélettel állítható párhuzamba, melyet Krasznahorkai László Tarr Béla filmjeinek alapjául szolgáló regényei képviselnek. Krasznahorkainál az ember végső bukása csak a művek háttérét jelenti, miközben a regények fókuszában többnyire azok állnak, akik számára mindez nem felismerhető, pusztán a romok között próbálnak életben maradni.²³

A Prológus

Az eddigekkel még mindig nem merítettük ki a kérdést, hogy Tarr miért ruházza fel ilyen komoly jelentőséggel Bruegel festményét. Láthattuk, hogy erre a kérdésre adható egy *poétikai válasz*, mely a leíró logika narratívával szembeni elsődlegességét emeli ki; és egy *kvázi-metafizikus magyarázat*, mely az ember bukását a művek expliciten nem ábrázolt háttereként jelöli meg. Emellett úgy vélem, hogy adhatunk egy harmadik, politikai választ is, melyet nem feltétlenül kell élesen elkülönítenünk az előbbi két magyarázattól, és mely értelmezésében elsősorban a poétikai magyarázathoz kapcsolódik szorosán. Ehhez a politikai válaszhoz Tarr Béla *Prológus* című rövidfilmjének vizsgálatával juthatunk.

Tarr Béla 2001-ben beszélt Bruegel festményéről, az interjú után három évvel jelent meg a *Prológus* című rövidfilmje. A film az *Európa-képek (Visions of Europe)* című, holland szervezésű nemzetközi projekt keretében született.²⁴ Ez a szkeccsfilm 25 európai filmrendező rövidfilmjét tartalmazza, Tarr Béla mellett – többek között – Fatih Akin, Aki Kaurismäki és Peter Greenaway alkotásait. Az *Európa-képek* születésének apropója az Európai Unió 25 tagúvá bővítése volt: a szervezők minden tagországból egyetlen filmrendezőt kértek fel arra, hogy egy rövidfilmmel kommentálja az eseményt.

A szkeccsfilm rövidfilmjei jobbra öt-öt és fél percesek. Ebből következtethetünk az időtartamra vonatkozó korlátra, mely minden bizonnyal komoly kihívás elé állította azt a rendezőt, akinek életművében az átlagos snitthossz filmről filmre folyamatosan növekszik, és aki ezen a ponton a 219 másodperces (3.65 perc) átlagos snitthosszúságnál tart.²⁵ Tarr *Prológusa* egyetlen hosszú felvé-

23 Vö. BAGI Zsolt, „Emancipáció túl a modernség horizontján”, in *Holtpont: Társadalomkritikai tanulmányok Magyarország elmúlt 25 évéről*, szerk. FÖLDES György és ANTAL Attila, 302–317 (Budapest: Napvilág Kiadó, 2016), 314.

24 A rövidfilm és a Bruegel-festmény viszonyának vizsgálatakor talán az sem mellékes tény, hogy épp egy holland kezdeményezésről van szó.

25 KOVÁCS András Bálint, *A kör bezárul – Tarr Béla filmjei* (Budapest: Század Kiadó, 2010), 178–179.

tel, mely a rendezőre jellemző „hosszú kocsizás”²⁶ technikájával egy jelenetben ábrázolja az ételosztásra váró emberek végtelennek tetsző sorát. A Víg Mihály zenéjével kísért felvétel lehetőséget ad a sorban állók alapos megsejtelésére; a jelenet lényegében egy portrékból álló tabló. A felvétel végén a kamera egy kis ablakhoz érkezik, melyen keresztül egy fiatal nő teát és szendvicseket oszt a rászorulóknak. A kamera majdnem három percig mutatja a sort, egy percig az ablakot, és végül másfél percet kap a stáblista, mely felsorolja az összes ábrázolt személy nevét, akiket a sorban láthattunk.

A *Prológus* politikai üzenete világos, és elsősre akár túlzottan didaktikusnak is tűnhet. Ezt az álláspontot maga Tarr általánosabban, teljes életművére nézve is megfogalmazta: „Egész életemben a kisemmizettek oldalán álltam, és olyan filmeket próbáltam csinálni, amelyek ezekről az emberekről szólnak. Az ő emberi méltóságukról. Amit nem megadni kell nekik, hanem felmutatni bennük.”²⁷

A *Prológus* poétikája az *Európa-képek*, vagyis a többi rövidfilm kontextusában válik megragadhatóvá. Az összeállítás legtöbbit emlegetett darabja, Peter Greenaway *Az európai zuhanyfülke* című alkotása az Európai Unió nemzeteinek allegorikus alakjait vonultatja fel. A nyitóképen egy zuhanyrózsa látszik, mely alatt először csak egyetlen meztelen alak zuhanyzik, akinek a testére Németország zászlaja van felfestve. Szép lassan az összes többi tagállam meztelen alakja is beáll a zuhany alá: a régi tagok idősebbek és teltebbek, az újak fiatalabbak és vékonyabbak. Végül felkészülnek a 2004-ben csatlakozó államokat allegorizáló alakok is, hogy beszálljanak az egyetlen zuhanyrózsa alatt kialakult tumultusba, de épphogy nekiveselkedhetnének, amikor a víz elapad, és a figurák bosszankodással egyes várakozással lökdösik egymást, miközben lábuk mellett a lefolyóban eltűnik a különböző nemzetek testéről lefolyó festéktől szürke víz.

Akárhogy is értsük *Az európai zuhanyfülke* allegóriáját, az nyilvánvaló, hogy Greenaway filmje a szkeccsfilm születésének apropójára koncentrál. Tarr filmjében semmilyen jel sem utal arra, hogy bármi köze lenne a rendezőknek körbeküldött témához; a témához való viszonyát tehát éppen e jelek hiánya artikulálja. A *Prológus* teljes egészében elmozdítja a fókusz a rövidfilmek apropójával szolgáló központi eseményről, és csak azokra figyel, akik nem erre figyelnek.

Az *Európa-képek* központi témája felől szemlélve ismerhetjük fel, hogy Tarr Béla rövidfilmje hűen követi a *Tájkép Ikarosz bukásával* című festmény dramaturgiáját. Bruegel festményén a mű apropójával szolgáló esemény marginális szerepet kap, és azok kerülnek az előtérbe, akik számára Ikarosz bukása észrevét-

26 Uo., 160.

27 BORI, „»Nem lehet ügyeskedni«”.

len marad. Tarr a mű apropójául szolgáló eseményt a kereteken kívülre száműzi (tudván, hogy a szkeccsfilm többi darabja ábrázolja majd), és Bruegelhez hasonlóan azok felé fordul, akik számára az esemény láthatatlan. Ez alapján úgy tűnik, hogy Tarr hasonlóan értelmezi Bruegel festményét, mint a de Vries tanulmányában emlegetett berlini művészettörténész hallgatók: a fókuszváltásnak politikai jelentőséget tulajdonít.

Ezzel persze korántsem merítettük ki a kérdést, hogy Tarr miért fordul el a történettől,²⁸ és miért fordul a leírás felé. Ennek alapos vizsgálatához mindenképpen figyelembe kell vennünk a Budapesti Iskola filmeseinek szociográfiai látásmódját,²⁹ Jacques Ranciére Tarr-monográfiájának fő téziseit³⁰ és Bagi Zsolt leírás-elméletét, amely a leírást jellegzetesen modern fenoménként értelmezi.³¹ Mindezek alapján nyilvánvalóvá válik, hogy Tarr leíró filmnyelvének gyökereit a magyar dokumentarizmusban érdemes keresnünk;³² funkciója pedig – többek

- 28 Fontos szempont, hogy a „történet” Tarr szerint a kapitalista filmipar központi eleme, mely hegemon jellegéből adódóan sablonos és naiv befogadásmódra kondicionálja a nézőket: „Emberellenesnek tartom, hogy primitív történeteket készítsenek a nézőknek. Azt utálok ebben a társadalmi berendezkedésben, és az összesben, hogy infantilisnek tartják az embereket. [...] Hátborzongató a számomra, hogy a több mint száz éves film történetében meglepetést, meglepődést sőt felháborodást jelent az, hogy egy film képekben beszél a nézőihez. Ez különösen furcsa Magyarországon, Jancsó, Huszárík és Bódy életműveinek ismeretében. Az, hogy Ön egy olyan reklámfilmes vizuális kultúrában nőtt fel, amely másfél órás hosszban már nem csak a legújabb mosóport, hanem a kapitalista társadalom összes értékét megpróbálja megegetetni Önnel, ezért Önt mélyen sajnálom.” VALUSKA László, *Az első hiba, hogy egy nézőt feltételez* [interjú Tarr Bélával, Index, 2008. febr. 26.], hozzáférés: 2018.06.01, <https://index.hu/kultur/cinematrix/ccikkek/tarr0226/>. „El kell mondanom, hogy határozottan utálok a manapság a mozikban vetített filmeket. Olyanok, mint a képregények. Ugyanazokat a történeteket mondják el újra és újra.” FERGUS DALY and MAXIMILIAN LE CAIN, *Waiting for the Prince*, [interjú Tarr Bélával, Senses of Cinema, 2001. febr.], saját ford. A. Cs. Hozzáférés: 2018.06.01, <http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/>. „Tényleg nem hiszem, hogy filmkészítéskor a történetre kellene gondolni. A film nem a történet. Főképp kép, hang, érzelmek sokasága. A történetek csak elfednek valamit. A *Kárhozat* történetét például egy hollywoodi stúdió profi szakembere húsz percben is el tudná beszélni. Egyszerű történet. Hogy miért lett mégis ilyen hosszú? Mert nem a történetet akartuk megmutatni.” ERIC KOHN, *An Interview With Bela Tarr*, [interjú Tarr Bélával, IndieWire, 2012. febr. 09.], saját ford. A. Cs. Hozzáférés: 2018.06.01. <http://www.indiewire.com/2012/02/an-interview-with-bela-tarr-why-he-says-the-turin-horse-is-his-final-film-242518/>.
- 29 A tarri filmnyelv a Budapesti Iskola filmjeire alapozott kontextualizációjához lásd: STÖHR Lóránt, „Idő lett: A Budapesti Iskola és az idő”, *Apertúra* 8, 3. sz., hozzáférés: 2018.06.01. <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/>.
- 30 Jacques RANCIÈRE, *Utóidő: Tarr Béla filmjeiről*, ford. SULYÁK Tibor (Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft., 2013).
- 31 BAGI Zsolt, *A körülírás* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005), 90–102.
- 32 STÖHR, „Idő lett...”.

között – az „érzékkelhető anyag”,³³ a materialitás előtérbe állítása. Emellett azt is megállapíthatjuk, hogy az ábrázolásmód szorosan kapcsolódik a modernség egyik nagy esztétikai hagyományához, melynek kulcsfigurája Alain Robbe-Grillet,³⁴ és mely a mélység felfüggesztésének esztétikai igényéből születik.³⁵

Tarr Béla filmnyelvének leíró jellegét tehát nyilvánvalóan nem magyarázhatja egy egyetlen Bruegel-festményre alapozott interpretáció. A *Tájkép Ikarosz bukásával* és a *Prológus* összevetése mégis releváns konklúzióval szolgálhat az életműre nézve. Amennyiben a festményt a *Prológus* mintájának, intertextuális/intermediális előzményének tekintjük, úgy világossá válik, hogy a narratíva felől a deskriptív szemlélődés felé történő poétikai elmozdulás Tarnál politikailag motivált folyamat. Olyasmiről van itt szó, mint Carlo Ginzburg *A sajt és a kukacok* című klasszikusának kezdőmondata esetében, mely azt állítja, hogy a múlt történetíróit joggal vádolhatták azzal, hogy „kizárólag a királyok cselekedeteit akarták megírni”,³⁶ szemben a gramscianus Ginzburg módszerével, mely azokat láttatja, akik az előbbi elbeszélésekben nem kaptak teret. Tarr Béla szemléletében maga a *történet* az, ami csak az események kitüntetett szereplőire fókuszál, és figyelmen kívül hagyja azokat, akiknek az ábrázolására a leírás ad lehetőséget.

33 RANCIÈRE, *Utóidő...*, 38.

34 „[E]bben a bizonyos »mélységben« sem hiszünk. Az ember esszencialista szemlélete összeomlott, az »állapot«, a »helyzet« fogalma lépett a »természet« fogalmának helyébe, a dolgok felszíne pedig megszűnt számunkra a dolgok magvának álarcá lenni [...]” Alain ROBBE-GRILLET, „A holnap regényének egyik útja”, ford. RÉZ Pál, in *A francia „új regény”*, szerk. KONRÁD György, 2 kötet. 2:60–68 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967), 60. A kérdéshez lásd még: Roland BARTHES, „Objektív irodalom”, ford. FÁBER András, in *A francia „új regény”*, 2:150–163; BAGI, „Emancipáció túl a modernség horizontján”, 308–309.

35 A *mélység felfüggesztésének* kérdéséhez lásd: BAGI, *A körülírás*, 93–94.

36 Carlo GINZBURG, *A sajt és a kukacok*, ford. BARNA Imre, GALAMB György János és GÁL Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011), 19.

Két variáció a Don Giovanni-mítoszra

Faustizálás versus(?) érzéki zsenialitás:
Hoffmann és Kierkegaard Mozart-értelmezései

Az európai kultúrtörténet egyik meghatározó mítosza a Don Juan-legendából kinőtt Mozart-opera, a *Don Giovanni*. A „Don Juan”-nak szentelt, valójában az önálló mítosszá nőtt Mozart-operához, a *Don Giovanni* néven jegyzett „dramma giocoso per musicá”-hoz hozzászóló értekezéseikben E. T. A. Hoffman és Søren Kierkegaard nem pusztán érzékeny elemzést adják az operának, hanem megörökítik az opera előadásához kötődő élményeiket is.

Hoffmann: Don Juan

E. T. A. Hoffmann azok közé a kisszámú írók közé tartozik, akik más művészeti ágakban is sikerrel próbálták ki magukat. Hoffmann számos operát és zenekari művet jegyző zeneszerző, gyakorló karmester és színigazgató, továbbá igen jó orrú zenekritikus is volt. Talán kevésbé ismert tény, hogy Hoffmann képzőművészként is megállta a helyét. A korabeli – ezúttal igaz – urbánus legenda szerint a jogi végzettségű író által Posenben a helyi „fontos emberekről” készített gúnyrajzok nagy tetszést arattak (Hoffmann mindenkiről, aki „számított”, állat testű, emberi fejben végződő alakot rajzolt), ám mindenki megsértődött a maga gúnyrajzán, aminek az lett a következménye, hogy Hoffmannat áthelyezték egy másik városba, Plockba. Egy alkalommal, amikor a barátainak egy készülő művéről beszélt, s azok megkérdezték, hogy mi készül, ezt válaszolta: „Quod diis placebit” („Ami az isteneknek tetszik”) – tudniillik hogy festmény, zenemű vagy irodalmi alkotás. Hoffmann azonban mindenekelőtt író volt, akinek a művészetét átjárta a zene. A zene valamilyen formában majdnem mind-

egyik írásában jelen van. A Jacques Callot metszeteitől ihletett *Fantáziadarabok Callot modorában* egyik darabja a *Don Juan – meseszerű történet, mely egy rajongó utasemberrel esett meg*.¹

A Hoffmann novellájában, a *Don Juan*ban olvasható operaértelmezés – mondjuk így – nem helytálló. Mi lehet ennek a magyarázata? Hogyan eshetik meg, hogy egy olyan avatott zenész, mint Hoffmann (aki amellet, hogy korának jelentékeny zeneszerzője, zenekritikusként az elsők között ismeri fel és „védi meg” Beethovent; aki a bambergi színházban állítólag a *Don Giovannit* vezényelte stb.), egy ilyen szaktekintély „félreértelmezte” volna kedvenc operáját, Mozart *Don Giovanniját*? „Dilettáns” lett volna Hoffmann, aki a Mozart zenéje iránti fékevesztett rajongásában elragadtatja magát, amikor műértelmezésre kerül a sor? Mi lehet az oka annak, hogy Hoffmann nem ad épkezláb értelmezést, ha már *e meseszerű története* tárgyául egy általa töviről-hegyire ismert zeneművet választott? Az alábbiakban ki fog derülni, hogy Hoffmann nem értette félre a *Don Giovannit*, amit a *Don Juan* című novellájából is láthatóan úgy ismert, mint a tulajdon tenyerét, továbbá Mozart iránt táplált rajongása, mint majd látni fogjuk, egyáltalán nem volt fékevesztett – Hoffmann nagyon is professzionális, szakavatott kézzel nyúl Mozarthoz.

Mihail Bahtyin Dosztojevszkij-monográfiájának elején azon méltatlankodik, hogy a Dosztojevszkij-értelmezések sok esetben az egyes regényhősökkel folytatott „vitákban”, illetőleg pszichologizálásban merülnek ki ahelyett, hogy az értelmező észrevenné és tudatosítaná a regényszólamok egész gazdagságát, mert csak így jöhet létre a Dosztojevszkij-regény autentikus megértése.² Bahtyinnak ez az észrevétele lényegbevágó, mert arra a fajta értelmezői naivitásra mutat rá, amely könnyen kisiklathatja a műértelmezést.

A válasz az előbbi kérdésre – hogy ti. Hoffmann *Don Juan* című novellájában miért szerepeltet „téves” operaértelmezést – csakis az lehet, hogy a *Don Juan*ban olvasható operaértelmezés nem E. T. A. Hoffmann *saját* értelmezése. Azaz természetesen az ő leleménye, ám nem az ő „álláspontját” közvetíti *Don Giovanni*-ügyben.

1 Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Hg. Hartmut STEINECKE (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993), Band 2/I: *Phantasiestücke in Callots Manier*. Magyar kiadása: E. T. A. HOFFMANN, *Fantáziadarabok Callot modorában*, szerk., ford. HORVÁTH Géza (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007). Hoffmann szövegét ebből a kiadásból idézem.

2 Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. HETESI István, HORVÁTH Géza, KÖNCZÖL Csaba és SZÖKE Katalin (Budapest: Osiris Kiadó, 2001), 13–14.

A *Don Juan* kerettörténete egy alkalom szülte zenekritikust mutat meg munka közben. Adott egy másnapos utazó, aki egy olyan szállodában vesz ki szobát, amely össze van kötve egy színházzal, ahol aznap este történetesen a *Don Giovanni*-t adják. A novella két, élesen elkülönülő fő részre oszlik: az előadásra, amelyet a „Rajongó Utazó” – az *Enthusiast* – megtekint, majd ezután következik az előadás elemzése, a tulajdonképpeni „operakritika”.

A novella olvasójának, amennyiben ismeri a Mozart-operát, első olvasásra feltűnnek az elbeszél és értelmezett opera, illetőleg a Lorenzo Da Ponte-féle szövegek közötti eltérések. Mozart és Da Ponte a *Don Giovanni* műfaját „dramma giocoso”-ként határozta meg. A *dramma giocoso*-nak Hoffmann elbeszélésében nyoma sincs: Don Giovanniból egy különös módon heroizált alak válik, aki a da pontei librettó „féktelenül kicsapongó ifjú lovag”-jából valósággal tragikus hőssé magasztosul, és akinek a bukása a „tréfás drámát” így tragédiává emeli. A hoffmanni narráció egész egyszerűen elsiklik az opera buffára jellemző vonások felett (utalásszerűen sem említi például a II. felvonásbeli átöltözéses szerepcserét, a veréseket stb.), és az eredeti librettótól eltérően, amely Donna Anna tényleges elcsábításáról nem tesz említést (leszámítva Anna elbeszélését, amelyből azonban az erőszaktevésnek csak a kísérletéről szerünk tudomást), Donna Anna és Don Giovanni küzdelmét teszi meg az opera fő drámai konfliktusává. Hoffmann *Don Giovannija* ezen felül tartogat még valamit, de erről majd később.

Nézzük meg, hogyan működik az olvasó „beetetése” mint poétikai fogás a *Don Juan*ban, és mire lesz ez jó! Hoffmann mindjárt az alcímben *zárójelbe teszi a szerző felelősségét* – a „meseszerű történet” [fabelhaste Begebenheit] nem övele, a szerzővel, hanem valamely „rajongó utasemberrel” [mit einem reisenden Enthusiasten] esett meg. Az *Enthusiast* szó használata a romantikus esztétikai felfogást vetíti előre – ebből talán még valamiféle „mossa a kezeit”-aktus is összejöhethet...

Az első személyben elmondott „meseszerű történetért” (szó szerinti fordításban: „mesés eset/esemény” [eine fabelhaste Begebenheit]) a felelősséget tehát Hoffmann, ha jelzésszerűen is, de már a címben elhárítja magától. Idáig ez persze akár még pusztá spekuláció is lehetne. A *Don Juan* novella figyelmes olvasása azonban megmutatja, hogy a novella beteljesíti a címben jelzett eltávolítási gesztust. Az itt rendelkezésre álló keretek most csak vázlatos elemzést engednek meg, de a szerzői intenció és a megvalósulás mikéntje ennyiből is felfejthető.

A *Don Juan* című novella poétikája az olvasó „megvezetésén” alapul. Hoffmann szép sorjában adja föl a labdákat az olvasónak, akinek nem marad más választása, mint hogy ezen szervák fogadásával képessé tegye magát a novella befogadására.

Meglátjuk majd, hogy Hoffmannak *valami célja van* az *Enthusiast* által prezentált *Don Giovanni*-értelmezéssel. Ez a cél, feltételezésünk szerint, a *Don Giovanni* olyasfajta „megvédése”, mint Beethoven – ahogy Hoffmann nevezi, „nagy c-moll”, azaz) *Ötödik szimfóniájáé*. A korabeli német előadói gyakorlat „kiigazításának”, vagy talán inkább „helyretételének” az igényét veti fel Hoffmann a *Don Juan* című novellában. Bennünket itt elsősorban nem a zenetörténeti vonatkozások érdekelnek, hanem az, hogy a jelzett törekvések miként jelennek meg a novella szövegében.

A novella interpretálásához hasznosnak látszik tisztában lenni Mozart *Don Giovanni*jának előadói gyakorlatával, illetőleg színpadi értelmezésével német nyelvterületen a 19. század elején. A *Don Giovanni* 1787-es prágai, majd egy évvel későbbi bécsi bemutatóját követően az opera német színházakban is színre került, német nyelven. Az operát alapvetően három különböző felfogásban adták elő: Singspiel, grand opera vagy zenés komédia formájában. Mindhárom előadói felfogás közös vonása, hogy koncepciójukat tekintve igen messze álltak Mozarttól. Csak két mozzanatot említek: annak érdekében, hogy a főhős rettenetes bukása lehetőleg „megalapozott legyen”, pótlólagos cselekményelemekkel tűzdelték meg a darabot, hiszen Mozartnál, úgymond, „semmi nem indokolja” Giovanni szörnyű büntetését (az egyik változatban Don Giovanni egyenesen meggyilkolja például Ottaviót). A frivol téma szalonképessé tétele érdekében pedig gyakorlatilag kiherélték az operát (ez szintén beavatkozást jelentett magába a darabba) – más szóval „erkölcsössé” tették, eltávolítva belőle mindazt, ami nyíltan a szexualitásra vonatkozik. A „morális” jellegű kifogások mellett volt még egy további szempont, ami akadályt állított a Mozart-operák – tehát nemcsak a *Don Giovanni*, hanem a *Così fan tutte* és a *Figaro házassága* – értő recepciója elé. Ez a kettősség, ami Mozart megítélését a zeneszerző utolsó éveiben és főleg a halála utáni években jellemezte. Egyfelől a „nagy”, „isteni” „zseni” bélyege, másrészt Mozart „túlkomplikált hangszerelése”, „szokatlan harmóniai”, „túlzsúfolt hangzása” (vö. „túl sok a hangjegy...”) finoman szólva sem kedvezett a Mozart-recepciónak.

Hoffmann rendkívül jól ismerte Mozart operáját, amit nemcsak az életrajzi tények egyértelműsítenek (Hippelnek 1795-ben írt egy levelet arról, hogy „saját *Don Giovanni*ja van”; Hoffmann 1808–09 között a bambergi színház zeneigazgatója és karmestere, ahol valamilyen minőségben mindig részt vett az előadásokban; 1813-ban Drezdában vezényelte az operát; valamint publikációs tevékenysége kora legjobb zenekritikai folyóiratában, az *Allgemeine Musikalische Zeitung*ban, ahol egyébként a *Don Juan* és a *Gluck lovag* is megjelent). Hoffmann nemcsak a librettót idézi emlékezetből (Leporello közbevetését Elvira

panaszáradatára – „Parle un libro stampato” – kicsit el is rontja: „Parle come un libro stampato”, ami biztos jele a fejből idézésnek), hanem a zenét is: például amikor az *Enthusiast* a Nyitányt „meséli el”. Hoffmann *Don Giovanni*-ismerete döntő jelentőségű a novella megértése szempontjából, mint látni fogjuk, és az író novellájában él is vele.

A nyitány után, ahogy Leporello megszólal, Hoffmann narrátora a következő megjegyzést teszi: „»Notte e giorno faticar« – vagyis olaszul? Itt, német honban olaszul? »Ah, che piacere«! Úgy hallhatom hát az összes recitativót, miként az a nagy Mester lelkében megfogant s elgondolta!”³ Ezzel a megjegyzéssel Hoffmann kesztyűt dob (dobat) a korabeli német előadói gyakorlatnak, amely egyrészt *német* nyelven adta elő Mozart („*olasz*”) operáit, másrészt „elsikkasztotta” a recitativót ezekből az operákból. (Erre itt most nem térek ki bővebben.) S ha nem tévesztjük szem elől, hogy a *Don Juan* novella a kor legnívósabb zenei szakfolyóiratában jelent meg először, akkor fogalmat alkothatunk e kesztyűdobás mibenlétéről, jelentőségéről. Az *Enthusiast* az olasz nyelvű éneklést Zerlina és Masetto „Che piacer”-ével nyugtázza („Mekkora öröm...!”), ezzel az *olasz nyelvű idézettel* még erősebbé, tömöttebbé bélelve azt a bizonyos kesztyűt. Később a Donna Annát alakító énekesnővel is toszkán dialektusban társalog a mi Rajongó Utasemberünk – hasonlóan a phaiák királylány előtt megjelenő hajótörött Odysseushoz, aki a királylányt egy déloszi pálmához hasonlítja, jelezvén, hogy járt ő ám Déloszban, ergo nem akárki, még ha nincs is rajta éppen ruha, csak egy ággal tudja magát eltakarni... Csak itt a jelzés az olvasóknak – az *Allgemeine Musikalische Zeitung* olvasóinak is – szól...: „Olaszul? Itt, német földön olaszul? Ahogy azt Mozart...?” Rajongó Utasemberünk e megjegyzése, az olasz és a német nyelv szembeállítását csak aláhúzza a német nyelvű operaéneklésnek dobott kihívást: „Amint azonban *németül* akarom lejegyezni, amit mondott [a Donna Annát alakító énekesnő], minden szó *merevnek és fénytelennek, minden szófordulat sutának tűnik* fel, semhogy kifejezhessem, amit *könnyedén és kecsesen mondott toszkánul*.”⁴

Az előadást követő vacsoránál a közönséggel is találkozunk és az elbeszélő jóvoltából megtudjuk, hogyan fogadta az operaelőadást. Az derül ki róluk, hogy bár „dicsérték az olaszokat és megkapó játékukat”, „minden operák operájának mélyebb értelmét még csak nem is sejtik”.⁵ Elsőre mindez akár a „hülye közönség” lefitymálása is lehetne a meg nem értett zseni által, csakhogy a jelenet végén

3 HOFFMANN, *Fantáziadarabok...*, 84.

4 Uo., 88. Kiemelés tőlem. M. M.

5 Uo., 91.

egy hölgy a következő kommentárt fűzi az előadáshoz: „a legkevésbé Don Juanal elégedett”, mert „az *olasz* férfi túlságosan komor és komoly volt, és nem vette elég könnyedén a frivol, vidám karaktert.”⁶ Ez a megjegyzés nagyon fontos, mivel a novella második fő része erre reflektálva bontja ki a Rajongó Utasemberből zenekritikussá, zenéíróvá lett narrátor *Don Giovanni*-konceptióját. Említettem, hogy Hoffmann korábban elterjedt volt a *Don Giovanni*t egyszerű komédiaként előadni, s ez a fajta előadásmód – narrátorunk erre céloz – elsőkélyesítette a darabot. A narrátor általános kommentárját a közönség értetlenségéről éppen a hölgy megjegyzése teszi kézzelfogható, konkrét benyomássá, amivel „betelik a pohár”, más szóval, ami az *Enthusiast*ból előhívja, kiprovokálja Mozart *Don Giovanni*jának „igazi” értelmezését.

Don Giovanni faustizálása

Hoffmann (illetve narrátora) alapvetően más eszközökkel „legitimálja” Don Giovanni rettenetes büntetését, mint az a korabeli német operaszínpadokon szokás volt. Neki nincs szüksége pótlólagos cselekményelemek bevonására, amelyek az eredeti, da Ponte-féle librettó kicsapongó fiatal nemesemberét hétpróbás bűnözővé lényegítik át, mert maga a zenei dráma alapozza meg, teszi „legitimé” a szörnyű véget. Hoffmann felfogásában nincs szükség az opera megváltoztatására; ellenkezőleg, maga az eredeti mozarti koncepció hiánytalan elméleti rekonstrukciója, feltárása révén juthatunk el a „tökéletes előadáshoz”, sugallja Hoffmann elbeszélője, aminek előfeltételét ő az előadás elején megfogalmazza: az operának úgy kell szólnia, „miként az a nagy Mester a lelkében megfogant, s elgondolta”.⁷ Csakhogy itt távolról sem pusztán az éneklés és a recitativo nyelvről van szó.

Az elbeszélő saját Don Giovanni-figurájának bemutatását a korabeli német előadói értelmezésre tett finom utalással vezeti be. Hogy ti. „ilyen ember [ti. Don Juan] nem érdemli meg, hogy a földalatti hatalmak különleges díszpéldányaként tartsák számon stb.”⁸ Az elbeszélő itt a *Don Giovanni* német színrevitelének általános problémáját fogalmazza meg: egy ilyen kistílű gazfickó ugyan *mire föl* kapja a II. felvonás fináléjában azt a rettenetes büntetést? (Emlékeztetőleg: *Don Giovanni*, a szövegkönyv tanúsága szerint, elevenen megég a Pokol tüzé-

6 Uo., 91.

7 Uo., 84.

8 Uo., 92–93.

ben, és „várja őt még sokkal rosszabb is”). A német előadói gyakorlatra tett utalást a szöveg egy másik mozzanata teszi igazán erőssé és lefegyverzővé. Hoffmann elbeszélője, miután bedobta az aranyalmát, hogy ti. ő „helyesen értette az isteni Mester káprázatos művét legmélyebb karakterisztikumában”⁹ (nagyon fontos a látszólag cikornyás szöveg minden egyes szavára figyelni, különösen a „karakterisztikum” szóra), odaveti ezt a kifejezést: „Ha [...] csak a történeti eseményeket vesszük figyelembe...”¹⁰ Ezzel Hoffmann az előadói gyakorlatnak ad egy erőteljes fricskát (hogy ti. *ők* „csak a történeti eseményeket” – értsd: a cselekményt, a szöveget – látják meg, amikor a már említett módokon széttrancsírozzák a Mester operáját, hogy „egyesbe hozzák” a végkifejlettel). Néhány lappal később az Enthusiast rátér Anna és Juan viszonyának taglalására, ahogy az „*a szövegtől függetlenül*”, „*neki a zenében megjelenik*”.¹¹ Ez a két szöveghely („Ha csak a történeti eseményeket vesszük figyelembe”, és „ahogy a szövegtől függetlenül [...] a zenében megjelenik”) együttesen Hoffmann Enthusiastjának fölényét, azaz végső soron magának Hoffmannak a fölényét hivatott biztosítani a korabeli német előadói gyakorlatban alkalmazott koncepció fölött. A *Don Juan* novellában adott *Don Giovanni*-értelmezésnek tehát az a hallatlan előnye van az operarendezésekkel szemben, hogy az előbbi *a zenére*, csakis és kizárólag a zenére támaszkodva jön létre, szemben a novella *fiktív*, értetlen közönségével egy hűron pendülő *valóságos* operarendezési gyakorlattal.

Hoffmann narrátora – az Enthusiast – rendkívüli személyiséggé emeli a librettóban eredetileg mindössze „kicsapongó nemesúr”-ként aposztrofált Don Giovanni figuráját, akit a tömegemberrel, a „nullákkal” állít szembe. Eszerint Don Juan eredendően a „természet kedvence” volt, aki „diadalra és uralkodásra termett”. Nagyravágyó, ambiciózus figura, akit „az étellel szemben támasztott igényei lelkesítettek”. Az „isteni és a démoni erők konfliktusába” bevont hősből nem nehéz meglátni egy „faustizált” Don Giovannit, akit „egy örökkön égő vágy” hajt a lehetetlen felé. Afféle „ellen-Jób”, aki számára végül „az asszony élvezete már nem érzékisége kielégítését jelentette, hanem a természet és a teremtő gaz kigúnyolását.” Vele szemben áll Anna, akin megtörik a hatalma.

Donna Anna „fehér hálóköntöse árulkodón felfedi veszedelmek nélkül meglehetetlen bájait”¹² – olvassuk az előadás leírása elején. Hogy pontosan *kire* hoznak veszedelmet Donna Anna bájai, az elbeszélésnek ezen a pontján még csak

9 Uo., 92.

10 Uo.

11 Uo., 95.

12 Uo., 85.

sejtjük, de a novella egésze szabatos választ ad a kérdésre. A főhős leírásában szereplő egyik szó előreutal a „féktelenül kicsapongó ifjú lovag” „szublimált” alakjára: ez a „mefisztói” jelző.

Az első felvonás fináléjának leírásában szerepeltetett „derék Roland” (pontosabban: „miként a derék Roland”) pedig a második – „zenekritikai” – részben kifejtett Don Giovanni-figurát vetíti előre.

A kierkegaard-i leírás: az „érzéki zsenialitás” reprezentációja

Søren Kierkegaard a *Vagy-vagy Első* részében elbeszéli Mozart *Don Giovanni*-jával való találkozásait a koppenhágai Királyi Színházban. Eszerint eleinte a nézőtérrel nézte az előadásokat, egy idő után azonban úgy érezte, hogy nincs szüksége a színpadi látványra, egyszerűen zavarta a szereplők fizikai jelenléte, ezért kiment a színház folyosójára, és onnan hallgatta az operát:

Egészen közel ültem, s aztán egyre távolabb helyezkedtem el, egy kis zugot kerestem a színházban, hogy teljesen elrejtőzhessem ebben a zenében. [...] Voltak olyan időszakok, amikor mindent odaadtam volna egy jegyért, ma már egyetlen tallért sem kell kiadnom érte. Kint állok a folyosón, nekitámaszkodom a válaszfalnak, mely a nézőtérrel elválaszt, s a zene ekkor hat a legerősebben, önmagában való világ, melytől el vagyok választva, nem láthatom, de elég közeli ahhoz, hogy halljam, és mégis oly végtelenül távoli.¹³

Valóban lehetséges lenne úgy „nézni” egy operát, hogy a néző nem látja, mi történik a színpadon? Van ennek értelme? A választ erre a kérdésre magam a *virtuális színpad* fogalmával véltem megtalálni. A „virtuális színpad” fogalma Puskin *Borisz Godunov* című drámájára alkalmazott koncepció, ami szoros rokonságban áll azzal, amit „zenei színpadnak”¹⁴ neveznénk.

13 Søren KIERKEGAARD, „A közvetlen erotikus stádiumok avagy A zenei erotikus”, ford. DANI Tivadar, in Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, 61–176 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1978), 157.

14 MEZŐSI Miklós, *Zene, Szó, Dráma – színjátékok és szín(e)változások: A történelem szemantikája Puskin és Muszorgszkij művészi szépségében: a Borisz Godunov és a Hovanscsina* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2006), 20–21. A könyvben Muszorgszkij *Hovanscsina* című operáján mutatom be a puskin *Borisz Godunov* „virtuális színpadából” eredeztetett zenei színpad működését. Erről lásd: MEZŐSI Miklós, „Félúton a drámától a regényig – A drámafejlődés hármas keresztútja: a virtuális színpad”, in MEZŐSI, *Zene, Szó, Dráma...*, 77–93.

Hoffmannal ellentétben, aki egy vizionált előadásba mint kerettörténetbe szövi bele az operáról (és az előadásról) adott értelmezését, Kierkegaard saját alternatív operalátogatói szokásaival hozza összefüggésbe a Mozart-operáról alkotott felfogását, amit ő „érzéki zsenialitásnak”, vagy más szóhasználatlaltal „donjuanizmusnak” nevez. A *Don Giovanni* esetében a zene, jelesen a Giovanni-zene, önmagát örli fel, amint egyre előrehalad, és éppen ebből a perspektívából jól belátható, miért nevezi Kierkegaard a *Don Juant* a „legklasszikusabb zenének.” Hiszen a zenének alaptermészetéből fakad az a tulajdonsága, hogy *kérlelhetetlenül és kikerülhetetlenül (= „menthetetlenül”) tör önmaga felszámolása felé*, vagyis abszolút célja, ahová szakadatlanul igyekszik, végső soron nem egyéb, mint ama „sötét verem”, amelynek Földényi F. László egy egész kötetet szentelt.¹⁵ Don Giovannival, a hőssel úgy áll a dolog, hogy amennyiben igazat adunk Kierkegaard-nak, miszerint Giovanni egyidejűleg maga a zenében testet öltött „érzéki zsenialitás” és individuum, és hogy őt a hódítás hatalmasra duzzadt szenvedélye hajtja, amiben *sosem ismer akárcsak szusszanatnyi megállást sem* (egyedül a pezsgőáriában vagy tucatnyi új, a következő éjszaka folyamán abszolválandó tételt említ), akkor be kell látnunk, hogy Giovanni e *szakadatlanul és gazdagon áradó* szenvedélye – par excellence zenei természetéből fakadóan – *sükségképpen* önmaga felszámolásához vezet. Kierkegaard szerint Don Giovanni. „érzéki zsenialitása”, más szóval a figura zenei megtestesülése nem gazdagítja őt magát, mivel ez „mindig ugyanaz marad, nem bontakozik ki, hanem *szakadatlanul szinte egyetlen lélegzétvétellel tör elő*”.¹⁶ Don Giovanni

minden nőben az egész nőiséget kívánja, és ebben van az az érzékileg idealizáló hatalom, mellyel egyszerre megszépíti és le is győzi zsákmányát. E gigantikus szenvedély visszfénye megszépíti és kibontakoztatja a megkívántat, mely felfokozott szépségében elpirul ennek visszfényétől. Ahogy a rajongó tüze csábító fénnel világítja meg az illetékteleneket is, akik kapcsolatban állnak vele, éppígy dicsóít meg Don Juan is minden lányt egy sokkal mélyebb értelemben, mivel hozzájuk való viszonya lényegi.¹⁷

Az érzéki zsenialitás megragadására a legbeszédesebb példát a „donjuanizmus” legérzékibben izzó megnyilvánulása szolgáltatja. Ez Donna Elvira, Don Giovanni és Leporello tercettje a második felvonásból.

15 FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992)

16 KIERKEGAARD, „A közvetlen erotikus stádiumok...”, 94–95.

17 Uo., 131.

Fodor Géza nagylélegzetű *Don Giovanni*-elemzése¹⁸ a mozarti operadramaturgia specifikumaként azt a kompozíciós sajátosságot jelöli meg, hogy az opera bizonyos, zeneileg talán a legfeszültebb pillanataiban különös diszkrepancia jön létre a színpadi cselekmény és az azt megjelenítő zene között. Ha a színpadi cselekményt nézzük, ez egy ügyesen és hatásosan megkomponált buffa-jelenet: miután úr és szolga ruhát cseréltek, Don Giovanni, hogy hozzáférhessen Donna Elvira szobalányához, Leporello mögé bújva szédíti és csalja le csábító dalával Donna Elvirát, miközben Leporello gesztusaival ura szerepét játssza. Egy ilyen fajta jelenet akármelyik vígoperában hatásos lehet – és hálás lehet érte akármelyik zenei színház –, mert remek alkalmat teremt a vígopera színpadi lehetőségeinek a kiaknázására. Csakhogy a *Don Giovanniban* mérhetetlenül többről van szó, mint egy ügyesen megszerkesztett színpadi jelenetről. Fodor Géza rámutat, hogy a szóban forgó tercett zeneileg és színpadilag nem jeleníthető meg maradéktalanul, mert egyrészt vagy a színpadi buffa-történet ássa alá a zenei (és drámai) csattanót, vagy ellenkezőleg, maga a zene nehezíti meg a színpadi megvalósítást. Másrészt a tercett zenei és drámai fókuszpontját, Don Giovanni C-dúr kantilénáját zeneileg (és, mivel operával van dolgunk, *drámailag*) Don Giovanni abszolút módon uralja, pontosabban a zenei-drámai teret ő tölti be, mindent és mindenki mást kiszorítva onnan. A „Discendi, o gioia bella...”¹⁹ kezdetű kantilénáról Fodor Géza ezt írja: „soha az operában eddig ilyen hőfokon nem szólalt meg az érzéki zsenialitás”. Don Giovanni tehát ebben a buffa-jelenetben mutatkozik meg ereje teljében, „érezéki zsenialitása” itt csodálható meg teljes pompájában. De miért éppen itt? A színpadi szituáció tálcán kínálja Mozart számára a lehetőséget az opera alapkoncepciójának drámai (azaz *zenei*) megjelenítéséhez. Felsenstein így jellemzi a C-dúr kantiléna erotikusan izzó atmoszféráját: „Hisztérikus álom, emlékezés arra, ami volt, arra, aminek lennie kellene, és ami soha többé nem lehet!”²⁰ Fodor Géza ebben a C-dúr szerenádban a „donjuanizmus végét” látja, amit ő „az opera centrális problémájának” nevez, a szóban forgó zene kompozíciós konstitúciójaként annak „drámai céltalanságát, epizodikusságát, retrospektív jellegét” jelölve meg.²¹ A *Don Giovanni* rendezője tehát igen nehéz feladattal szembesül, amikor ezt a jelenetet kell színpadra állíta-

18 FODOR Géza, *Zene és dráma* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1974), 332–526.

19 „Jöjj le, szépségem...”

20 Walter FELSENSTEIN, *Az új zenés színjáték*, szerk. Sz. SZÁNTÓ Judit, ford. BÁRD Oszkárné (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966), 26. Idézi FODOR, *Zene és dráma*, 432. Felsenstein idézett kijelentése eredetileg a pezsgőáriára vonatkozik, de Fodor Géza némi „csúsztatással” a szóban forgó kantilénát jellemzi ezzel a mondattal.

21 Uo., 433.

nia, ugyanis a tercett C-dúr szakasza – Don Giovanni Donna Elvirához énekelt csábító éneke – oly mértékben betölti a zenei-drámai teret, hogy kívül másnak nem jut hely, legkevésbé a szituáció buffa-elemét esetleg túljátszó színpadi megvalósításnak. (Az ebben megbúvó kísértésnek bizonyára nehéz lehet ellenállni, de Mozart – úgy látszik – ilyesféle, az operarendezőt gyöttrő 22-es csapdájával nemigen törődött.)

Fodor Géza a „donjuanizmus végéről” beszél – éppen annak legnagyobb fellobbanásakor. Don Giovanni ezzel a – földi életében a legutolsó, sikerrel végződő – csábításával, tehát a C-dúr szerenáddal közvetve beismeri, hogy elértett számára a *visszavonulás* ideje. Hiszen egy olyan nőt ejt itt foglyul, aki az ő számára már semmit nem jelent – korábban már meghódította, majd eldobta magától –, és ezzel valójában elismeri, hogy az öncélú játék, amit Elvirával űz, sehová nem vezet (a maga számára sem). Vagyis zenei-drámai értelemben ez a csábítás nem egyéb számára nosztalgizálásnál. A mindig győzedelmes Don Giovanni mintha ebben a tercettben mutatkoznék először (zenedrámai értelemben és *nem* a színpadi cselekmény szintjén) ha nem is vesztesnek, de olyanak, aki megérti – pontosabban: akivel megalkotója, a művész-démiurgosz megérteti –, hogy innentől visszavonulót kell fűjnia.

A megoldás Hoffmann számára, úgy látszik, egy autentikus operaelőadás; olyan, amelyet a *Don Juan* című novella elbeszélője tekint meg, majd amelyet kritikai elemzésnek vet alá, és ez a kritikai elemzés tökéletesen helytálló lesz, hiszen rajongó utazónk „helyesen értette az isteni Mester káprázatos művét”.

És Kierkegaard? Ő a maga részéről a legszívesebben „elrejtőzne ebben a zenében”:

Régi tapasztalat, hogy nem kényelmes dolog egyszerre két érzékszervünket is megérőltetni, s ezért gyakran zavaró, ha erősen igénybe kell venni a szemet, amikor éppen a fület foglalkoztatjuk. [...] Mihelyt a szemet is foglalkoztatjuk, a benyomás máris megzavarodik; mert az a drámai egység, mely a szem számára kínálkozik, teljesen alárendelt és hiányos ahhoz a zenei egységhez képest, mely az összecsengésben valósul meg. [...] Minél jobban értettem, vagy minél inkább azt hittem, hogy értem, annál messzebbre mentem tőle, nem közömbösségből, hanem szerelemből, mert ez a zene azt akarja, hogy távolból értsék meg.²²

22 KIERKEGAARD, „A közvetlen erotikus stádiumok...”, 157.

A leírás mint történet*

A finn Henriciana, az uppsalai Szent Henrikről szóló irodalom meglehetősen gazdag. A legrégebbi írás a latin nyelvű *Legenda sancti Henrici* a 13. századból, a legújabb pedig talán egy nem túl ismert finn művész, Riitta Nelimarkka illusztrált kiskönyve, a *Piispa Henrik ja Lalli* (Henrik püspök és Lalli) 1975-ből, valamint Erkki Mäkinen 1970-es években írt rádiódramája, a *Pyhä Henrik ja kauhea murhaajansa Lalli* (Szent Henrik és borzalmas gyilkosa, Lalli).¹ A legenda a 19. századig a finn orális hagyományban is élt, mely szinte biztosan egy ismeretlen finn középkori szövegből eredeztethető. A szöveg legrégebbi ma ismert variánsa a 17. századból való, a címe *Runo laulu sant Henderikistä* (Ösének Szent Henderikről), de az ének és az egész ciklus általában *Piispa Henrikin surmavirsi* címen (Himnusz Henrik püspök haláláról) ismert.²

A történet mindegyik szövegben körülbelül a következő: a 12. század második felében a svéd király, Szent Erik és az uppsalai, Skóciából vagy Angliából származó püspök Henrik/Henderik keresztes hadjáratot vezetnek a pogány finnek ellen. A hadjárat sikeres, végül Finnországban csak a püspök marad, aki az idő múlásával konfliktusba kerül egy finn paraszttal, aki végül megöli a püspököt. A latin legendában más a gyilkosság motívuma, és hiányzik a finn paraszt neve is (Lalli).

* A szöveg megírását a Charles University Research Centre 204053. számú programja támogatta.

1 Csak német fordításban jelent meg 1980-ban a *Der heilige Bischof Henrik und der grausame Mörder Lalli sowie andere finnische Stücke* című antológiában.

2 Az angol fordításban *The Ballad of the Death of Bishop Henry*, bár az eredeti finn szó (*virsi*) inkább himnuszt, szakrális éneket jelent. Maga a szöveg sem igazán ballada.

A finn nyelvű legenda legrégebbi változata több szempontból is érdekes. A paraszt Lalli tipikus finn – egyáltalán nem beszél, csak sífut, majd baltával megöli a püspököt. A későbbi, nemzeti romantikus és neoromantikus, illetve társadalomkritikai parafrázisokban a finn paraszt, Lalli lesz az igazi hős, aki próbálta megvédeni hazáját és népét a kapzsi imperialista angoltól vagy egy másik ellenségtől.

Az ideológiai valenciáknál számomra érdekesebbek a narratívumban és a nyelvben rejtőző viszonyok. A legenda *vita*-része inkább egy dráma: monológokból és dialógusokból áll, és ezek a monológok és dialógusok építik az elbeszélést majdnem a gerundivális módján – az elején Erik és Henrik megbeszélik, hogy Finnországba kell menniük, a következő filmszerű képben a hadjáratnak már vége, és Henrik mondja egy kocsisnak, hogy készítsen elő egy szánkót az utazásra; a következő képben már a finn tájakon utazgatnak, és Henrik arról beszél, hogy honnan fognak ételt kapni, és így tovább:

Said the lord Henry / to his brother Eric: / „Let us go to the land of Häme, / to the unchristened country, / to the place without priests, / to have them make stone churches / and to build there some chapels.” / And then Eric the Knight / in words recited, said as follows: / „Brother mine, son of woman. / Many are they, who there have gone, / few are they, who have returned, / more yet who refused going.” / Then said he: / „Yet I will go, I will not obey. / If I be killed / the land’s king felled, / yet another will remain.” / Then the lord Henry / in words recited, said as follows: / „My dear boy, my little one, / driver-lad of one span’s stature. / Take the sleigh from the shed, / put the sleigh in its place, / in its rear an embroidered cover, / set the sleigh upon its runners...”³

A *vita*-rész közepén található egy leírás, amely világosan eltér a körülötte lévő narratívától:

Sitten Herra Henderiki / ajiella karrutele / wirman peuroja wjrjttele / jällisänsä juoxemahan / Lattoi se lauman laulajtta / päänsä päällen lendämähän, / otzahansa wirwotamahan / Karhu olli . rauta kahlehisa / terj rautajnen. Kukersi / karhun rautaisen kidasa. / Jänön wiellä Walkoisen hypiti / edesänsä wildin päällä...

Then the lord Henry / drove along with a clatter; / some deer he quickly got up / to run along after him; / a flock of singers then he gathered / to fly above his head, /

3 *The Ballad of the Death of Bishop Henry* (Helsinki: SKS, 1999), 13.

and to freshen up his forehead. / A bear was in iron chains, / and an iron heathcock cackled / in the jaws of the iron bear. / He also made a white hare hop / in front of him upon the cover...⁴

Az angol fordító (valószínűleg Urpo Vento) és a korábbi finn tudósok azt állítják, hogy a szöveg ornamentika-leírása – ornamentusok a püspök sapkáján, palástján vagy a szánkón – egy ekphraszisz. Csak a medve szájában éneklő nyírfajd a harang metaforája vagy valami hasonló:

The metaphoric description have been interpreted as follows: „some deer...” and „a flock of singers...” refer to an embroidered cover or quilt with a deer and bird motif; „the bear...” to the top of horse-collar made of bear-skin; the „iron heathcock...” to sleigh-bells and the „white hare...” the snow flying from the horse’s hooves.⁵

Az én olvasatomban azonban az egész leírás különböző szimbólumok szekvenciája. Mivel az állítmányok – kivéve kettőt – kauzatív viszonyt jelölnek, az egyikük ráadásul kauzatív derivátum, és az alany, valamint a mondatok ágense maga a püspök, a szimbólumok valószínűleg közelebbi viszonyban állnak a püspökkel, és véleményem szerint tükrözik a körülöttük levő szöveget.

Jurij Lotman cikkében, a *Tjext v tjextje*-ben (*Szöveg a szövegben*) azt állítja, hogy például a *Hamlet*-ben a dráma parafrázisának szerepe az egész szöveg, vagyis az egész dráma realitásának hangsúlyozása. Az utánzó, parafrázáló és stilizált szöveg vagy kép – például Jan Van Eyck *Az Arnolfini házaspárjában* a tükörkép – segít realisabban elfogadni az utánzott szöveget vagy képet.

A lényeg a színpad leírása, a történet kommentálása, és annak stilizált ábrázolása. Véleményem szerint mindennek a funkciója nem csak az, hogy az egész szöveg realisztikusabbnak tűnjön, hanem ráadásul egy új perspektívát is kínál, mint *Az Arnolfini házaspár* tükörképében. Egy ilyen perspektíva lehet specifikus, egy bizonyos személyhez kapcsolódó, mint a *Hamlet*-ben, lehet objektív, mint *Az Arnolfiniékban*, vagy pedig egészen egyetemes, mint a kozmosz leírása Akhilleusz pajzsán. Az utolsó esetben nehéz kapcsolatot találni az *Iliász*hoz mint elbeszéléséhez, mert nem tükrözi azt, de megint a kozmikus perspektíva az, ami a történetet a realitáshoz köti, és a leírás egy ideális keretként működik, amelyben legalább a történet erkölcsi aspektusai tükröződhetnek.⁶

4 *The Ballad of the Death of Bishop Henry*, ed. Urpo VENTO (Helsinki: SKS, 1999), 13–14.

5 Uo., 16.

6 Erről tartott előadást Jean-Pierre Vernant a prágai Francia Intézetben az 1990-es évek végén.

Valami hasonló megtalálható a finn Himnuszban is. Ha az állatok szimbólumok, akkor ezek felfedésével közelebb jutunk a szöveg egészének tropikus jelentéséhez. A műfaj verses legenda vagy dráma, a kereszténység finnországi elfogadásáról szól. A szerzője biztosan keresztény volt, talán egy pap vagy egy szerzetes, hiszen az európai keresztény kultúra az első referenciális keret. Ha összehasonlítjuk az állatokat – a rénszarvasokat, a madarakat, a medvét, a nyírfajdot és a fehér nyulat – a keresztény ikonográfiával,⁷ látjuk, hogy az állatok bizonyos metaforákként szerepelnek a szövegben: a szarvasok keresztelésre váró vagy vágyó emberek, a madarak angyalok vagy dicsőítő emberek, a medve ördög, a nyírfajd zsoldárokat éneklő vagy imádkozó ember, és a fehér nyúl egy tiszta lélek.

Szent Henrik a mondatok cselekvője és alanya, az állítmányok pedig kauzativumok, ahogyan azt már említettem: Henrik futtatja a rénszarvasokat, ő énekelteni a madarakat, ő bírja ugrásra (egyszer! – a finn eredeti szövegben az ige momentán) a nyulat. Csak a medve és a nyírfajd esetén hiányzik a kauzativitás. De miért olyan komplikáltak a szemantikai, morfológiai és szintaktikus viszonyok a leírásban? Mert ez a szekvencia teljesen illik a körülötte való narratívumhoz: Henrik futtatja a rénszarvasokat – Henrik kereszteli a finneket; Henrik énekelteni a madarakat – Henrik a tökéletes életével nyeri el az angyalok vagy emberek dicséretet, vagy pedig imádkoztatja a finn keresztényeket; a láncra vert medve – Lalli, a gyilkos, a bűne fogságában, vagy az ördög; éneklő nyírfajd a medve szájában – imádkozó Henrik Lalli baltája alatt; ugró fehér nyúl – a mennybe menő Henrik tiszta lelke.

Az egész szekvencia egy szöveg a szövegben, egy másik narratívumot tükröző narratívum, vagyis egyszerre mind a kettő: leírás és elbeszélés. Az elbeszélés mivoltát csak akkor lehet észrevenni, ha olvasáskor használjuk a metaszöveget, Lotman implicit Kultúráját. A narrativizált ornamentumok leírásának ugyanaz a szerepe, mint Akhilleusz pajzsa leírásának vagy a Hamlet által rendezett drámának a *Hamlet*ben: egy keret, melynek segítségével dekódolható a szöveg erkölcsi tartalma. A Himnusz komplexitásában valószínűleg eltérő, a leírásban megtalálható az egész elbeszélés lényegi mivolta, sőt annál több is.

A finn *Himnusz* esetében valószínűleg ugyanolyan a formális aszimmetria⁸ az elbeszélés mátrix-szöveg és a narratív leírás között, de mind a kettő ugyanazt

7 A másik európai faunális allegória, amely pl. az állatmesékben van, a keresztény ikonográfiával egyféle alacsony/pogány–magas/keresztény oppozícióban áll.

8 Olyan értelemben, hogy egy szöveg primer, a másik szekunder lehet, vagyis a másik szöveg parafrázisa – mint az intertextualitás esetében. Az a kérdés, hogy intratextualitás esetén lehet-e egyáltalán ilyen hierarchiáról beszélni, vagy inkább használjuk a Kovács Gábor által ajánlott *narratív paralelizmus* fogalmat.

a történetet meséli. A mátrix-szövegben több információ van, de a „tükörképben” jelennek meg a legfontosabbak, a szent belső motivációja, vagyis Henrik saját perspektívája mutatkozik meg (lásd a kauzativitást). A leírás egyszerre két módon olvasandó: temporálisan mint a szent életrajza kezdettől⁹ haláláig, és szpaciálisan, hátulról előre. Így a perspektívák (Henrik és a neutrális narrátor perspektívái) is összemosódnak.

9 Bár a *Himnuszban* hiányzik a tipikus legendáris szent csodás gyermekkora (pl. a Szent Adalbert-legendákban) vagy a szent élethez fordulása (pl. a Loyolai Szent Ignác-legendákban).

FÜGGELÉK

ROLAND BARTHES

Valóságthatás

A Seuil Kiadó csupán a kötet nyomtatott változatában engedélyezte a magyar fordítás megjelenését.

Névmutató

- Acquien, Michèle 142
Adamik Tamás 17, 137
Ádám Péter 224
Adeimantos 400
Adler, Alfred 271
Ady Endre 90, 189, 190, 191, 192, 368
Ágoston, Szent 434
Ajuriaguerra, Julian de 465
Akin, Fatih 438
Albalat, Antoine 466
Albert Sándor 328, 429
Albrecht, Michael von 127
Aligny, Théodore Caruelle d' 148
Alpers, Svetlana 28, 436, 437
Altieri, Charles 168
Ambrus Zoltán 16
András Csaba 433
Andreas-Salomé, Lou 159
Andrews, Malcolm 102
Angyalosi Gergely 34, 322, 324, 383, 385
Anick, Morard 261, 265
Antal Attila 438
Antal László 56
Apollinaris 129
Aratosz 138, 139
Arisztophanész 80, 399
Arisztotelész 17, 22, 101, 116, 394, 399
Armstrong, Paul B. 19
Artaud, Antonin 305, 368, 369
Auden, W. H. 244, 437
Auerbach, Erich 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 69
Austin, John 98
Babarczy Eszter 297
Babits Mihály 16, 21, 50, 51, 168, 180, 185, 186, 188, 193, 196, 197, 199
Bachelard, Gaston 327
Bacsó Béla 118, 158, 159, 160, 162, 238, 322
Bagchee, Shyamal 168
Bagi Zsolt 29, 373, 394, 395, 396, 438, 440, 441, 469
Bahtyin, Mihail 57, 63, 279, 444
Bal, Mieke 130, 133, 135, 136, 170, 171, 296–299, 321, 323, 372, 373
Balassa Péter 227, 383, 385, 387, 389, 391
Balzac, Honoré de 39, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 63, 64, 65, 67, 68, 72, 305, 314–318

- Baranyi Angela 359
 Barczán Endre 149
 Bárd Oszkárné 452
 Barlay László 77
 Barna Imre 441
 Barnes, Julian 229–239
 Barta András 180
 Bartha Tibor 391
 Barthes, Roland 10, 11, 31–48, 143, 149, 173, 174,
 316, 323, 392, 395, 397, 403, 441, 463–469
 Bartis Arttila 305, 311, 314
 Bashō, Matsuo 74
 Bataille, Georges 369
 Báthori Csaba 64
 Baudelaire, Charles 22, 39, 141–151, 167, 168,
 185–199, 261, 307–309, 368, 466
 Baudrillard, Jean 265, 328
 Beckerman, Bernard 416
 Beckett, Samuel 365, 417, 418, 421
 Bécsy Tamás 420
 Bednár, Jiří 272
 Beechen, Adam 25
 Behn, Aphra 414
 Beke László 369
 Béládi Miklós 404
 Belia György 51
 Belting, Hans 183
 Bencze Ágnes 134
 Benda Mihály 141–151
 Bene Adrián 390
 Benea, Diane 242, 254, 255
 Beneš, Edvard 278
 Benjamin, Walter 21, 77, 261
 Benveniste, Émile 33, 149, 328
 Bényei Tamás 345
 Bereczki Péter 327
 Berkes Tamás 271–280
 Bernard, Claude 55
 Bernhart, Walter 18, 202, 203
 Bersani, Leo 149, 248
 Berszán István 201–216
 Bertin, Édouard 148
 Bertrand, Denis 151
 Bertrand, Édouard 143
 Biedermann, Hans 297
 Biemel, Walter 82
 Blake, Sarah H. 136
 Blake, William 100, 120
 Bloom, Harold 101
 Bodor Ádám 204
 Boehm, Gottfried 125, 126, 151, 157, 166
 Bogárdi Szabó István 385
 Bojtár Endre 271
 Bókay Antal 167–183, 463
 Bolter, Jay David 115
 Bonyhai Gábor 81, 420
 Borbás Mária 21
 Borbély Szilárd 372
 Borges, Jorge Luis 212, 355
 Bori Erzsébet 433, 439
 Borzsák István 129,
 Bougot, Auguste 143
 Boyum, Joy Gould 413
 Böhme, Jakob 120
 Bragantini, Irene 135
 Bratka László 260
 Bray, René 468
 Bremond, Claude 40
 Bresson, François 465
 Bridgeman, Charles 111, 112
 Brogan, Terry V. F. 16, 26, 167
 Brontë, Charlotte 23
 Brouwer, Adriaen 55
 Brown, Lancelot 109, 111–114
 Bruegel, Pieter 433–441
 Brunel, Pierre 307

- Buda Attila 263
 Budge, Gavin 102
 Burján Ágnes 155–166
 Burján Mónika 420, 429
 Burke, Edmund 107, 109, 110, 112
 Burke, Michael 22

 Cabat, Louis-Nicolas 150
 Callot, Jacques 444
 Camus, Albert 29, 38, 63, 390, 396, 397, 398, 401
 Caninius 137, 139
 Čapek, Karel 280
 Carle Vanloo 146
 Cézanne, Paul 63, 64, 156, 172, 181
 Chandler, Raymond 243, 244
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 145
 Childs, Peter 231
 Chinn, Christofer M. 127, 137
 Chintreuil, Antoine 150, 151
 Cholnoky Jenő 364
 Cholnoky Viktor 359, 360
 Cicero 17, 159
 Claudianus, Claudius 74
 Claviez, Thomas 207
 Cohn, Dorrit 294
 Colbert, Jean-Baptiste 141
 Coleridge, Samuel Taylor 100, 104, 168
 Colter, Mary 106
 Comte, Auguste 55
 Conan Doyle, Arthur 19
 Condell, Henry 413
 Cook, Simon 253
 Cook, Victor 25
 Cooper, James Fenimore 21
 Cope, Edward Meredith 17
 Coquet, Jean-Claude 151
 Corot, Jean-Baptiste-Camille 148, 150
 Corréard, Alexander 234, 235, 237, 238

 Cowley, Malcolm 22
 Crescenzo, Richard 145
 Curtius, Ernst Robert 465

 Csáth Géza 311, 423–432
 Csehy Zoltán 137
 Cseresnyés Dóra 294
 Cserjés Katalin 355–370
 Csorba Géza 150

 D. Zöldhelyi Zsuzsa 77
 Da Ponte, Lorenzo 445
 da Vinci, Leonardo 116, 121
 Daly, Fergus 440
 Dani Tivadar 440
 Dante Alighieri 102, 143, 144
 Darab Ágnes 127–139
 de Chirico, Giorgio 366
 de la Ruffinière du Prey, Pierre 128
 de Man, Paul 84, 101, 156, 157, 158, 159
 de Pretis, Anna 128, 135
 de Sade, Donatien Alphonse François 97
 de Selincourt, Ernest 104
 de Vries, Lycke 435, 436, 440
 del Dongo, Fabrice 53
 Delacroix, Eugène 148, 150
 Demeter M. Attila 345
 Derrida, Jacques 101, 367, 383, 385–389
 Dessen, Alan C. 416
 Deyhays, Jean-Baptiste-Henri 145
 Dickens, Charles 67, 68
 Diderot, Denis 141–151
 Diószegi Olga 359
 Dobos István 81–94
 Dobrowolski, Jacek 383
 Dobuzsinszkij, Msztyiszlav 257
 Domokos Mátyás 164
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 63, 162, 279, 444

- Duchamp, Marcel 357
Dudley Andrew 431
Dukes Géza 429
Dunajcsik Mátyás 241
Dutton, Richard 416
Duval, Jeanne 309
Dürer, Albrecht 358
Dvořák, Jan 277
- Eck, Virginie 145
Eco, Umberto 40
Éder Zoltán 149
Eitner, Lorenz 236
Élesztős László 384
Eliot, T. S. 156, 168, 175
Engels, Friedrich 51–54, 67
Eörsi István 169, 394, 417
Escher, M. C. 361
Esterházy Péter 81–93, 395
- Fáber András 441
Fabiny Tibor 384
Fabricius Ferenc 149
Fann, K. T. 98
Farkas Krisztina 241
Fehér Ferenc 50
Feig István 229
Felsenstein, Walter 452
Ferch Magda 34
Ferencz Győző 169, 204
Ferenczi Sándor 424
Fforde, Jasper 73
Flaubert, Gustave 34, 44–46, 54, 55, 58, 63–65, 68, 72, 97, 171, 174, 219–227, 463, 464, 446, 467, 469
Fodor Géza 452, 453
Fogarasi György 97–114, 157
Fontanier, Pierre 145, 170
- Foucault, Michel 101, 355
Fowler, Don 133
Földényi F. László 361, 368, 369, 383, 418, 451
Földes György 438
Földes Györgyi 317–330
Förtsch, Reinhard 128
Fraisse, Paul 465
Freud, Sigmund 192, 212, 271, 429
Fried István 49–69
Friedrich, Hugo 168
Frisch, Karl von 465
Fuchs, Ernst 86, 89
Fülepi Lajos 116
Fűzfa Balázs 161
Füzi Izabella 430
- Gács Anna 294, 432
Gadamer, Hans-Georg 81, 84, 86, 87, 89
Gaiman, Neil 25
Gál Judit 441
Galamb György János 441
Galás, Diamanda 368
Gallus 129
Gárdonyi Géza 321, 330–332
Garréta, Anne 305, 307–310
Gáspár Endre 50, 51, 176, 178, 394
Gautier, Théophile 141–151
Gecse Gusztáv 384
Gelencsér Gábor 432
Genette, Gérard 40, 71–74, 145, 220, 296, 298, 305, 306, 323, 400, 401, 403, 420, 433
Geréby György 101
Géricault, Théodore 232–239
Gersdorf, Catrin 207
Gibson, Walter S. 436
Gide, André 63
Gilpin, William 102–114

- Ginzburg, Carlo 441
Goldhill, Simon 128
Gombrich, Ernst 123
Goncourt, Edmond és Jules de 54, 63
Gonda Arttila 137
Greenaway, Peter 438, 439
Gregory Benford 26
Greimas, Julien 40
Greuze, Jean-Baptiste 145
Grimm, Friedrich Melchior, Baron von 145
Grint, Keith 99
Groes, Sebastian 231
Gross, Philip 201–216
Grudl József 391
Grünewald, Matthias 121, 122, 124
Guignery, Vanessa 231, 238
Guillemet, Antoine 150
- Gy. Horváth László 241
Gyergyai Albert 193, 221, 466
Gyimesi Tímea 429
Győry János 390
Gyuris Gergely 361
- H. Bagó Ilona 176
Hafner Zoltán 160, 161, 166
Hajas Tibor 368
Hajnóczy Péter 355, 357, 358, 359, 361, 362, 364–370
Halliday, John 420
Halter, Martin 391
Hamburger, Käte 170, 180
Hamburger, Michael 437
Hamon, Philippe 73, 74, 149, 170, 171, 179, 181, 372, 397
Hamvas Béla 118
Handke, Peter 156, 421
Hargitay György 212
Harkness, Margaret 51
Hartman, Geoffrey 101
Hartmut Steinecke 444
Hartshorne, Charles 16
Havas Lujza 297
Hedájat, Szádeq 359, 361
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 84, 116, 231, 367, 394
Hegyi Katalin 176
Heidegger, Martin 81, 82, 86, 89, 92, 93, 101, 322
Hekerle László 356, 368
Helle Mária 365
Heminges, John 413
Hemingway, Ernest 29
Henderson, John 135, 136
Henrik, Szent 455, 458
Herman, David 206
Hermann, István 49
Hesketh, Roger 99
Hetényi Zsuzsa 257–269
Hetesi István 444
Hevesi András 301, 463
Hévizi Ottó 92
Hippel, Theodor Gottlieb von (ifj.) 446
Hipple, Walter 102
Hitler, Adolf 90, 99
Hjelmlev, Louis 33
Hodges, C. Walter 416
Hoffman, Ernst Theodor Amadeus 443–453
Holbein, Hans ifj. 182, 358
Hollós István 212, 429
Hollósy Simon 257
Homérosz 50, 76, 102, 138, 139, 143
Horányi Özséb 123
Horatius 223, 435
Horváth Géza 444
Horváth Henrik 396

- Horváth Iván 180
 Horváth Sz. István 260
 Hostovský, Egon 271–280
 Hovanec Zoltán 372, 373, 393–404
 Hölderlin, Friedrich 82, 87, 89, 101
 Hugo, Victor 53
 Hunt, John Dixon 111, 112
 Huppé, Bernard 434, 435
 Hussey, Christopher 102
 Huszanagics Melinda 130, 170, 296, 321, 372
 Hutchinson, Thomas 104

 Illyés Gyula 187
 Ingarden, Roman 420, 421
 Inhelder, Bärbel 465

 Jablonczay Tímea 390
 Jaccard, Jean-Philippe 261, 265
 Jahn, Manfred 206
 Jakobson, Roman 149
 Jálics Ferenc 215
 Jameson, Fredric 243
 Jánossy Lajos 83
 Jászi Oszkár 295
 Jauss, Hans Robert 197
 Jéga-Szabó Krisztina 295–304
 Jelenits István 355
 Jókai Mór 76, 77, 79, 80
 Jones, Gavin 371
 Jonson, Ben 408–414, 419, 421, 422
 Jordaens, Jacob 55
 József Artila 90, 176, 177, 180, 181, 182, 183
 Juhász Gyula 110
 Jung, Carl Gustav 307, 327
 Jung, Werner 49, 57

 Kabdebó Lóránt 190, 191, 193, 194, 196, 197
 Kafka, Franz 271, 390

 Kahneman, Daniel 264
 Kakutani, Michiko 242
 Káli Anita 371–382
 Kálmán C. György 11, 219–227, 374, 375
 Kant, Immanuel 385
 Kanyó Zoltán 32
 Kapitány Ágnes 16
 Kapitány Gábor 16
 Kappanyos András 180
 Karátson Gábor 115–125
 Kardos András 322
 Kardos Péter 50
 Katona Gábor 84
 Kaurismäki, Aki 438
 Kautman, František 271, 276
 Kazanlár Emil 359
 Kelemen János 263
 Kelemen Pál 136
 Kemény Katalin 118, 125
 Kemény Zsigmond 321, 322, 324
 Kennedy, George A. 17
 Kent, William 109, 111, 112, 114
 Kerényi Ferenc 360
 Keresztury Tibor 383, 387, 391
 Kermode, Frank 384
 Kertész Imre 402
 Kharms, Daniil (Harmsz, Danyiil) 267, 268, 269
 Khnopf, Fernand 319
 Kibédi Varga Áron 238
 Kierkegaard, Søren 443–453
 Kilinski, Karl 435
 Kiss Tibor Noé 305, 319
 Kiss, Endre 49
 Klemperer, Victor 51
 Klimó Károly 368, 369
 Knetsch, Jack L. 264
 Knight, Richard Payne 109, 112, 113, 114

- Koelb, Janice Hewlett 23, 143
Kohn, Jindřich 279, 428
Kolozsvári Grandpierre Emil 418
Komoróczy Géza 362
Konrád György 32, 395, 441
Kopczky Rita 137
Korte, Barbara 371
Kosztolányi Dezső 74, 155, 156, 159, 188, 317
Kotte, Claudia 231
Kovács András Bálint 438
Kovács Árpád 322
Kovács Dezső 353
Kovács Gábor 321–337, 458
Kovář, Michal 455–459
Kozák Dániel 136
Kőbányai János 295
Könczöl Csaba 444
Körber Ágnes 125, 297
Krasznahorkai László 352, 353, 383–392, 438
Kretzoi Miklósné 21
Kroetz, Franz Xaver 421
Krommer Balázs 115
Krupp József 137
Kulcsár Szabó Ernő 90, 136
Kulcsár-Szabó Zoltán 157, 186–191, 193, 196–199
Kurdi Imre 422
- Labarthe-Postel, Judith 143
Lacan, Jacques 174, 180, 182
Lajos, Szent 141
Lajos, XIV. 141
Lányi Sarolta 325
Laplanche, Jean 429
Lator László 164
Lawler, James R. 22
Leach, Eleanor Winsor 136
Le Cain, Maximilian 440
- Lem, Stanislaw 26, 29, 211
Lemaire, Gérard-Georges 141
Lenin, Vlagyimir Iljics 50–52
Leone, Leonard 416
Lesznai Anna (Lesznai Máli, Moscovitz Amália) 295–304
Lévi-Strauss, Claude 100
Levonas, Ann 73, 400
Lewin, Jane E. 220
Lewis, C. S. 18, 19, 27, 29
Lincényi Adorján 434
Lindsay, Kenneth C. 434, 435
Ling, Roger 135
Loewenstein, Joseph 411
Lorrain, Claude 105
Lotman, Jurij 93, 457, 458
Louvel, Liliane 142
Lovas Edit 71, 298
Lovecraft, H. P. 23–27, 29
Lőrincz Csongor 197
Lőrinszky Ildikó 224
Luck, Georg 127
Lukács György (Georg Lukács) 49–69, 394, 403
- Macintyre, Ben 99
Madách Imre 360
Magritte, René 366
Mahler Zoltán 32, 392
Mahler, Andreas 202, 203
Major Ágnes 423–432
Mäkinen, Erkki 455
Mallarmé, Stéphane 22, 367
Malone, Edmund 415–417, 419, 422
Mándy Iván 263
Mann, Thomas 58
Manson, Charles 245
Marshall, David 102, 112, 113, 233

- Marshall, William 109
 Marston, John 409
 Martialis, Marcus Valerius 74, 135, 136
 Mártonffy Marcell 384, 385
 Marx, Karl 51–53, 67, 231
 Mason, George 109
 Matejka, Ladislav 420
 Mathieu-Castellani, Gisèle 143
 Mátis Livia 357
 Matuska Ágnes 183
 Maupassant, Guy de 58, 63
 Mayer Lisa 383–392
 Mayer, Sylvia 207
 McFarlane, Brian 431
 McLuhan, Marshall 326, 327, 328
 Medzibrodzsky Alexandra 260
 Mekis D. János 11, 15–29
 Mekis Dorottya 25
 Melville, Herman 23
 Merleau-Ponty, Maurice 115
 Meskill, Lynn S. 311, 412
 Mészöly Miklós 29, 393–404
 Miall, David S. 22
 Michelet, Jules 463, 464, 469
 Mihancsik Zsófia 173
 Milián Orsolya (Milián-Bogyai Réka Orso-
 lya) 41, 124, 142, 229–239
 Miller, Arthur 415
 Miller, Hillis 101
 Milton, John 100, 102
 Mitchell, W. J. Thomas 142, 238
 Mixto, Miguel 368
 Modersohn-Becker, Paula 256
 Molinié, George 142
 Molnár Gábor Tamás 136
 Molnár István 19
 Moran, Thomas 102
 More, Thomas 75, 76
 Moreno, Jacob L. 273
 Morgernstern, Maia 430
 Morier, Henri 145
 Mozart, Wolfgang Amadeus 443–453
 Mulasics László 361
 Muraközy Gyula 129, 137, 223
 Murányi Beatrix 211
 Muszorgszkij, Mogyeszt Petrovics 450
 Müller, Heiner 421, 422
 Nabokov, Vladimir 257–269
 Nadas Péter 29, 83, 263, 373, 394, 402, 421
 Nádasdy Ádám 143
 Nancy, Jean-Luc 158
 Nannicini, Chiara 143, 144
 Nelimarkka, Riitta 455
 Nemes Nagy Ágnes 155, 183, 204, 205, 263,
 367
 Nemes Z. Márió 25, 241
 Németh Lajos 357
 Németh László 59
 Németh Marcell 361, 364, 368
 Nisbet, H. B. 102, 112
 Novák György 384
 Nünning, Ansgar 18
 O’Neill, Eugene 418
 Ocsovai Dóra 148
 Oláh Gábor 189, 192
 Oléron, Pierre 465
 Olesa, Jurij 267
 Orosz István 322
 Orosz Magdolna 89
 Ostade, Adriaen van 55
 Ostovich, Helen 412
 Osztróluczky Sarolta 283–294
 Ottlik Géza 263, 283–294
 Ovidius Naso, Publius 132, 435

- P. Müller Péter 407–422
Pálffy Miklós 429
Palkó Gábor 263
Pap Vera-Ágnes 258
Papoušek, Vladimír 271
Paracelsus 120
Parancs János 32, 40, 395, 397
Pasolini, Pier Paolo 368
Pataky Adrienn 263
Pausanias 313
Peirce, Charles Sanders 16
Pethő Ágnes 431
Petőfi Sándor 85, 110, 175
Pfister, Manfred 420, 421
Philosztratosz 143
Piaget, Jean 453
Pilinszky János 155–166, 289, 355, 365, 391
Platón 101, 125, 315, 394, 400, 466
Plautus, Titus Maccius 411
Pléh Csaba 424
Plinius, ifj. 127–139
Poe, Edgar Allan 19–23, 27, 29
Polgár Anikó 137
Pollard, Gary 433
Pontalis, Jean-Bertrand 429
Pope, Alexander 102, 112
Pór Péter 157, 159, 160, 162
Pound, Ezra 156, 169, 175, 176, 180, 183
Preminger, Alex 16, 26, 167
Price, Uvedale 109–111, 113, 114
Propp, Vlagyimir Jakovlevics 41
Proust, Marcel 39, 71, 72, 191, 297, 298
P. Simon Attila 43, 469
Puskin, Alekszandr Szergejevics 227, 440
Pynchon, Thomas 241–255
Quintilianus, Marcus Fabius 137
Rába György 187, 188, 190, 191, 195
Rabkin, Eric S. 26
Rachilde 305, 319
Radice, Betty 129
Radnóti Sándor 387, 390
Rákos Sándor 362
Rakovszky Zsuzsa 305, 319
Rakušanová, Lída 273, 276
Ramachandran, Vilayanur S. 263
Rancière, Jacques 36, 46, 47, 440, 441
Rawson, Claude 102, 112
Reagan, Ronald 243, 245, 248, 250, 255
Redfield, Marc 100–102
Rembrandt 63
Reményi József Tamás 357
Repin, Ilja Jefimovics 64
Repton, Humphrey 109, 113, 114
Resnikoff, Jason Z. 23
Révai Gábor 394
Revol, Lise 307
Réz Pál 35, 441
Richard, Jean-Pierre 197
Riccœur, Paul 322–324, 383, 385, 387
Riding, Christine 234, 238
Riffaterre, Michel 142, 143, 147, 149, 170, 171, 179
Riggsby, Andrew M. 130, 132, 133
Rilke, Rainer Maria 64, 155–166, 367
Robbe-Grillet, Alain 32, 35–40, 42, 44, 395, 397, 398, 401, 441
Rocha-Pereira, Maria Helena 313
Rogin, Michael 248
Romhányi Török Gábor 32, 355
Ronen, Ruth 206
Roşcan, Alina 231
Rousseau, Jean-Jacques 97
Rowe, Nicholas 415, 419, 422
Rózsahégyi Edit 157

- Róhrig Eszter 224
 Rubens, Peter Paul 55
 Ryan, Marie-Laure 75, 206
- Sághy Miklós 426, 430
 Saint-Mélier, Monique 160
 Sampaolo, Valeria 135
 Sandys, John Edwin 17
 Sári B. László 241–255
 Sartre, Jean-Paul 37, 38, 39, 47, 180, 396, 397, 398
 Saussure, Ferdinand de 33, 40, 328
 Savigny, Jean-Baptiste Henri 234, 235, 237, 238
 Schaffer, Diana 142
 Schein Gábor 165
 Schlegel, Friedrich 97
 Schoenbaum, Samuel 416
 Scholz László 355
 Schöpflin Aladár 301
 Sebeok, Thomas A. 16
 Séllei Nóra 301
 Sepeghy Boldizsár 71, 298
 Shadwell, Thomas 418, 419
 Shakespeare, William 102, 408–410, 413–419
 Shankman, Steven 102
 Shaw, George Bernard B. 415, 420, 421
 Shelley, Mary 23
 Shepard, Sam 415
 Sher, Benjamin 324
 Shoop, Casey 243–249, 251
 Siklaki István 32
 Simon L. Zoltán 137
 Simonffy Zsuzsa 32, 463
 Sklovskij, Viktor (Shklovsky, Viktor) 324, 325
 Slusser, George E. 26
- Spiró György 414
 Spitzer, Leo 143
 Steiger Kornél 400, 466
 Stendhal 50, 53, 54, 67, 68, 72
 Stevens, Benjamin 137
 Stevenson, Angus 205
 Stockwell, Peter 74
 Stoker, Bram 23
 Stoll Béla 176, 177
 Stout, Mira 229
 Stóhr Lóránt 440
 Šturm, Rudolf 273, 274
 Sulyák Tibor 440
- Sz. Szántó Judit 452
 Szabó Lőrinc 104, 185–199
 Szajbély Mihály 424, 439
 Szántai Zsolt 360
 Szántó F. István 115–126
 Szász János 423–432
 Szauter Dóra 142
 Szávai Dorottya 185–199, 403
 Szegedy-Maszák Mihály 155, 324, 424
 Székely János 241
 Szemere Samu 84, 394
 Szenczi Miklós 104
 Szepessy Tibor 223
 Szerdahelyi István 49
 Szilasi László 373, 378, 380, 381, 382
 Szitár Katalin 161
 Szókratész 400
 Szolláth Dávid 29, 400, 403
 Szőke Katalin 444
 Szöllősy Klára 315
 Szőnyi György Endre 142
 Szörényi László 358, 359
 Szvoren Edina 305

- Tábor Ádám 368
Tacitus, Publius Cornelius 136, 139
Takáts József 437
Tamás Ábel 136, 139
Tamás Péter 263
Tandori Dezső 404
Tansey, Mark 100, 101
Tanzer, Helen H. 128
Tar Ibolya 127
Tar Sándor 341–354, 373–377, 380, 382
Tarjányi Eszter 78
Tarkovszkij, Andrej Arszenyjevics 369
Tarr Béla 433–441
Taubes, Jacob 384
Terebess Gábor 169
Terentius 411
Thaler, Richard H. 264
Thienemann Tivadar 100
Thomka Beáta 71, 123, 124, 130, 157, 170, 294, 296, 298, 321, 372, 390, 396, 404
Thompson, Clive 25
Tillmann, J. A 101
Titunik, Irwin R. 420
Tiziano Vecellio 63
Todorov, Tzvetan 40, 170, 243
Tolcsvai Nagy Gábor 165
Tolkien, J. R. R. 19
Tolsztoj, Lev Nikolajevics 50, 51, 58–60, 62–65, 67, 68
Tordai Éva 137
Tory, Eszter 231
Tóth Árpád 185, 186, 188, 196, 197, 308
Tóth Gyula 332
Tóvölgyi Titusz 76–78, 80
Török Petra 296, 297
Traianus császár 127, 144
Troscianko, Emily T. 22
Urbán László 360
Urbanik Timea 361
V. Detre Zsuzsa 271
Vajda Lajos 121, 122, 124, 125,
Vajda Mihály 322
Vajdovich Györgyi 431
Vajthó László 56
Valéry, Paul 22, 466
Valuska László 440
van Buren, A. W. 128
van Buuren, Maarten 60
Van Eyck, Jan 457
Várady Szabolcs 28, 437
Vargyas Zoltán 262, 266
Vas István 175
Veltruský, Jiří 407, 420
Vento, Urpo 457
Vergilius 102, 138, 139, 143, 144, 291
Verlaine, Paul 192, 193
Vernant, Jean-Pierre 457
Verne, Jules 27
Vernet, Claude-Joseph 145, 147
Vesztergom, Janina 231
Vető János 368
Vien, Joseph-Marie 145
Víg Mihály 439
Vigh Árpád 396
Vilcsek Béla 180, 463
Vincent, Nigel 98
Vincze Teréz 432
Vollmer, Fridericus 223
Voltaire 146, 284
Vštička, František 277
Wagner, Geoffrey 431
Wallace, Helen 98

-
- Walton, Kendall 202, 203
Warnock, G. J. 98
Webb, Ruth 128, 138, 144
Weiss, Paul 16
Wells, Stanley 408, 409
West, Thomas 105, 106
Wilde, Oscar 307
Williams, Raymond 101, 111
Williams, Tennessee 415
Williams, William Carlos 169, 183, 437
Wilson, Rob 242, 244, 248
Winckelmann, Johann Joachim 116
Wolf, Werner 18, 202, 203
Woolf, Virginia 50, 155, 301, 303, 304
Wordsworth, William 103, 104, 105
Wuornos, Aileen 368
Z. Szalai Sándor 332
Z. Varga Zoltán 11, 31–48, 145, 423, 469
Zamjatyin, Jevgenyij Ivanovics 76, 78
Zissos, Andrew 136
Zola, Émile 50–56, 59–69, 141–151, 372
Zsadányi Edit 298, 385, 386, 387, 388, 389

A kötet szerzői és fordítója

ANDRÁS CSABA

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Kerényi Károly Szakkollégium

BENDA MIHÁLY

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet,
tudományos munkatárs

BERKES TAMÁS

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet,
tudományos tanácsadó

BERSZÁN ISTVÁN

Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Irodalomtudományi Intézet, egyetemi docens

BÓKAY ANTAL

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet,
Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, egyetemi tanár

BÖHM GÁBOR

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet,
Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, egyetemi adjunktus

BURJÁN ÁGNES

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar,
Irodalomtudományi Doktori Iskola, doktorandusz

CSERJÉS KATALIN

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelvi és Irodalmi Intézet, Magyar Irodalmi Tanszék,
egyetemi adjunktus

DARAB ÁGNES

Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, egyetemi tanár

DOBOS ISTVÁN

Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, egyetemi tanár

FOGARASI GYÖRGY

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelvi és Irodalmi Intézet,
Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, egyetemi docens

FÖLDES GYÖRGYI

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet,
tudományos munkatárs

FRIED ISTVÁN

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelvi és Irodalmi Intézet,
Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, professor emeritus

HAJDU PÉTER

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet,
tudományos tanácsadó

HETÉNYI ZSUZSA

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Szláv és Balti Filológiai Intézet, Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, egyetemi tanár

HOVANEC ZOLTÁN

PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, doktorjelölt

JÉGA-SZABÓ KRISZTINA

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Irodalomtudományi Doktori Iskola, doktorandusz

KÁLI ANITA

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet,
tudományos segédmunkatárs (fiatal kutatói ösztöndíjas)

KÁLMÁN C. GYÖRGY

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet,
tudományos főmunkatárs

KOVÁCS GÁBOR

Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar,
Magyar és Alkalmazott Nyelvtudományi Intézet,
Irodalom- és Kultúratudományi Intézeti Tanszék, egyetemi adjunktus

MICHAL KOVÁŘ

Károly Egyetem, Prága, Germanisztika Intézet, Finn Stúdiók,
egyetemi docens

MAJOR ÁGNES

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet,
tudományos segédmunkatárs

MAYER LISA

Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar,
Magyar és Alkalmazott Nyelvtudományi Intézet,
Irodalom- és Kultúratudományi Intézeti Tanszék, egyetemi hallgató

MEKIS D. JÁNOS

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet,
Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, egyetemi docens

MEZŐSI MIKLÓS

Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kar,
Ókortörténeti és Történeti Segédtudományi Tanszék, megbízott előadó

MILIÁN ORSOLYA

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelvi és Irodalmi Intézet, Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet
Tanszék, egyetemi adjunktus

OSZTROLUCZKY SAROLTA

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar,
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet,
Magyar Irodalomtudományi Tanszék, egyetemi adjunktus

P. MÜLLER PÉTER

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet,
Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék,
egyetemi tanár; a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola vezetője

P. SIMON ATTILA

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Irodalomtudományi Doktori Iskola, doktorandusz

SÁRI B. LÁSZLÓ

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Anglisztika Intézet,
Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszéke, egyetemi docens

SZÁNTÓ F. ISTVÁN

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Magyar Nyelv- és
Irodalomtudományi Intézet, Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító
Irodalomtudományi Tanszék, egyetemi adjunktus

SZÁVAI DOROTTYA

Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar,
Magyar és Alkalmazott Nyelvtudományi Intézet, Irodalom-
és Kultúratudományi Intézeti Tanszék, egyetemi docens

Z. VARGA ZOLTÁN

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet,
tudományos főmunkatárs / Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi
Kar, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, Modern Irodalomtörténeti
és Irodalomelméleti Tanszék, egyetemi docens